

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

ВІСНИК КНУКіМ

СЕРІЯ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 34

Засновано 1999 року

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКіМ

2016

УДК 7.01

В 535

Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 34 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2016. – 198 с.

У збірнику містяться результати наукових досліджень у галузі мистецтвознавства. Для наукових працівників, викладачів, докторантів, аспірантів, студентів.

Рекомендовано до друку головною вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол №24 від 14 квітня 2016 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Абизов В. А.	доктор архітектури, професор
Деменко Б. В.	доктор мистецтвознавства, професор
Рєпін Ю. Г.	доктор архітектури, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Фадєєва К. В.	доктор мистецтвознавства, доцент, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського
Лагутенко О. А.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
Іваницький А. І.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Гурбанська А. І.	доктор філологічних наук, професор
Брояко Н. Б.	кандидат мистецтвознавства, професор
Деркач С. М.	кандидат мистецтвознавства, професор
Юник Д. Г.	доктор педагогічних наук, професор
Стрельчук В. О.	кандидат педагогічних наук, професор (відповідальний секретар)

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Щорса, 36, к. 914-а.
Київський національний університет культури і мистецтв,
видавничо-редакційний відділ, тел.: 529–97–90.

Постановою Президії ВАК України від 31 травня 2011 року № 1-05/5 збірник затверджений як наукове фахове видання України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (перелік № 6).

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

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

SVIATOSLAV BEREZHNYK

MODERN MUSIC BANDS IN THE FESTIVAL MOVEMENT OF UKRAINE.....5

BURLUTSKYI ANDRIY

SCENIC SPEECH IN THE «NEW UKRAINIAN THEATRE»: SPECIFICITY OF
FUNCTIONING.....10

БАТОВСЬКА О. М.

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ
ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CAPELLA (НА ПРИКЛАДІ «ПРОЩАЙ, ХХ ВЕК» В.
МУЖЧИЛЯ.....20

БЕЗКЛУБЕНКО С. Д.

СЛОВО ЯК НОСІЙ ІНФОРМАЦІЇ, АБО УКРАЇНСЬКІ ТАЄМНИЦІ ФНДО-
ЄВРОПИ.....30

БЕЗРУЧКО О. В.

ДОЛЯ УЧНІВ ЛЕСЯ КУРБАСА, ЯКІ ПЕРЕЙШЛИ З ТЕАТРУ ДО КІНЕМАТОГРАФА
(ДР. ПОЛ. 30-Х РР. ХХ СТ.).....46

ВАКУЛЕНКО О. М.

«СВІТ ТАНЦЮ» ФІЛПА РІЧАРДСОНА.....54

ВАРИВОНЧИК А. В.

ПОРЦЕЛЯНА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНИ.....61

ГАРДАБХАДЗЕ І. А.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ТА УТИЛІТРАНА СКЛАДОВІ ФЕШН-ПРОЕКТУ.....67

ЗУЩЕНКО Н. А.

АНАТОЛІЙ ЮХИМОВИЧ ГРИЦАЙ – ЗАСНОВНИК ПРОФЕСІЙНОГО АКАДЕМІЧНОГО
БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА НА РІВНЕНЩИНІ.....75

КУЗЬМЕНКО А. В.

ХУДОЖНЄ ГУТНЕ СКЛО З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ»82

ЛІГУС О. М.

СТИЛЬОВИЙ ПОСТУП РОМАНТИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ
XIX – ПОЧАТКУ ХХ СТ.94

МАСЛОВА-ЛИСИЧКІНА І. А.

МАСОВЕ СВЯТО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЛЮДИНИ В РАДЯНСЬКУ ДОБУ.....104

ОТРОХ Н. В.

ТУРЕЦЬКІ ШОВКОВІ ТКАНИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ І РЕЛІГІЙНІЙ
КУЛЬТУРІ XVII – XVIII СТ.....111

ПІДГОРБУНСЬКИЙ М. А.	
СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ЧИННИКИ ПОЯВИ ПАРТЕСНОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРАВОСЛАВНІЙ ЦЕРКВІ.....	119
ПРЯДКО О. М.	
ЕВОЛЮЦІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ ТА ЙОГО ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ.....	126
ПУДОВ Г. О.	
О ДВУХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА.....	136
РЯЗАНЦЕВ Л. В.	
ФУНКЦІЇ ШУМІВ І ТИШІ В ФІЛЬМІ.....	143
САПФІРОВА Н. М.	
ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА НАЩАДКІВ Й. МАРШАКА ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ВІХ ЙОГО ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ.....	151
ФОКА М. В.	
«КАТЕРИНА» Т. ШЕВЧЕНКА: ЗАКОДОВАНИЙ СМИСЛ КАРТИНИ.....	159
ЦІМОХ Н. І.	
ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ІНФОРМАЦІЇ ТА ПЕРСОНІФІКОВАНИЙ ОБРАЗ ВЕДУЧОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УСПІХУ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ПРОГРАМИ	165
ЧОРНА К. В.	
ПРИЙОМИ І МЕТОДИ ВИРОБНИЦТВА ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ В ЖАНРІ ІНФОТЕЙМЕНТ.....	172
ШКОЛЬНА О. В.	
НИКАНОР ОНАЦЬКИЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ТА МУЗЕЙНІЙ СПРАВІ.....	180
ШМЕГЕЛЬСЬКА Ю. В.	
ЕВОЛЮЦІЯ ПАСТИЖЕРНОГО МИСТЕЦТВА.....	185
ЯМБОРСЬКА К. С.	
НАРОДНА МУЗИКА В КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА.....	193

UDK 78.07 “312”(477)

Sviatoslav Berezhnyk
postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts

MODERN MUSIC BANDS IN THE FESTIVAL MOVEMENT OF UKRAINE

The article concerns the modern landscape of music festivals in Ukraine. The author examines the creative work of the new bands in the festival movement and traces their impact on the development of national musical culture.

Key words: music bands, festival, festival movement, culture, globalization.

Since Ukraine became an independent country, the research into music festivals from the scientific point of view has only been made by a few domestic researchers such as O. Lytovka «The festival movement of Ukraine during the period of its independence», V. Tolubko «The music festival in the modern socio-cultural context: topical issues of art directing», E. Vdovikova and M. Shved.

Today, the festival movement is experiencing a recovery phase all over the world, creating an international commercial system and becoming the leading form of entertainment and recreation.

Together with the process of globalization and the Ukrainian culture entering the European international space, we can observe the professional growth of domestic music bands of different types; they have already become frequenters at the major European festivals, promoting and spreading contemporary Ukrainian culture and developing friendly relations between the nations that are bitten with real festival fever. Festivals are a non-verbal form of communication between people united by common ideas, music preferences, moral, aesthetic and artistic values.

The word «festival» is a French word (the adjective for ‘unefete’ – a holiday which derives from the Latin ‘festivus’ – cheerful, festive) meaning a mass celebration in the field of music, theatre, stage performance or cinema. The Great Dictionary of Modern Ukrainian Language also defines the word «festival» as «a mass celebration during which the achievements of a certain type of art are displayed; a show or review of achievements of a particular art form». It is known that the first music festivals were held in the United Kingdom (London, 1709) and were connected with church music. Defining the concept of festival, P. Pavi emphasizes its connection with Athenian (Dionysian) feasts, where comedies and tragedies were performed, and dithyrambs were sung, which formed the most interesting moment of entertainment: «The festival derived some solemnity, the nature of exceptionality and punctuality from these annual events». [1]

The difference between a music festival and an ordinary concert is that the festival is a series of events united by a common idea or music style. Unlike concerts, which usually last a few hours, the festival can continue up to several days. According to the witty statement by H. Khroma, «every festival is a powerful catalyst for the creative process». [2]

Ukraine is the venue for modern competitions and festivals in the field of contemporary and classical music. Contests among young pop singers such as «Chervona Ruta» (since 1989, in different cities of Ukraine), «Krok do zirok», «Tavriiski igry» and the music contest «Kiev MusicFest» (since 1989) have already become traditional. Significantly, various competitions are held not only in the capital. So, there is the international music festival «Kharkiv Assemblies» and the contest for young composers «PenIaTOICh» («ПенІаТОІЧ») in Kharkiv, which contributes to the development of talents among creative young people [3].

In Ukraine, music festivals appeared in the early 90s, as a coercive alternative to concert tours for music bands and artists, as after the collapse of the USSR, culture sphere was not sufficiently funded, and the bands did not have regular concerts and revenue. Starving for commercial success, former directors of the organizing committees engaged themselves in show business and began to call themselves «producers», releasing huge amounts of mediocre pop projects, being focused on their own self-enrichment only and depreciating Ukrainian culture with their Russified «pop stars», who contributed to the downslide of aesthetic and moral preferences of the people in the direction of the uncouth media space.

At the same time, there were idealists who established a real Ukrainian festival movement. They allied, received generous support from the Ukrainian Diaspora abroad, and embarked on the difficult way of creating the new Ukrainian musical culture. They found real gems of Ukrainian folk song in its fresh and modern forms, discovered new talents and bands that eventually reached the international level and now represent our music culture abroad, occupying top positions in European music charts and sharing the stage with the most famous world performers. The victorious performance of the Ukrainian singer Ruslana Lyzhychko at the song contest «Eurovision – 2004» popularized Ukrainian music at home and abroad. Thereby, «Eurovision – 2005» was held in Kiev.

The new wave of Ukrainian music covered all the domestic festivals which were closely intertwined with the national musical tradition and folklore. New forms of music appeared (Cossack and Kant song, Doom rock, kolomyika rap, etc.). In 2015, at «SzigetFest», which is one of the largest festivals in Europe and is held in Hungary, our country was worthily represented by 8 best Ukrainian bands. Visitors to the festival could enjoy Cossack rock by «Haidamaky», elegant and atmospheric Folktronic band «Onuca», which embodies the blending of various Ukrainian folk instruments (reed pipe, ocarina, bandura, trembita) with electronic music. Ethno-chaos band «DakhaBrakha», which is recognized not only in Ukraine but all over the world, performed at «Sziget» for the second time, gathering all fans of Ukrainian ethno-music. At the Campfire site there were performances given by two Ukrainian artists, «StasDerkach & BogdanMatviychuk», and «TheGoldenBrown» and «TheSameToy».

The first festival of contemporary Ukrainian art in Paris was inaugurated by a concert of «Okean Elzy» in 2015; the band performed in the largest Parisian concert hall, «Olympia», and proved that high-quality Ukrainian music is perceived by foreign listeners with enthusiasm.

This year has been marked with a lot of Ukrainian festivals and almost all of them were held at the European level, which is a great virtue for the development of culture and tourism in our country. Local authorities try to create favorable conditions for organizing and conducting festivals, and sometimes cover the major share of the expenses from their budgets. All this happens upon the initiative of individuals who understand the importance

of cultural projects and support the future of our music culture. Unfortunately, these programs remain neglected by the Ministry of Culture, whose main responsibility is to form appropriate structures that would resolve the organizational and financial problems connected with the festivals.

This summer festival season has been represented by many traditional musical events of Ukraine. The most remarkable of these festivals were such festivals-giants as «Zakhid» («West»), «Faine Misto» («Beautiful City»), «Kraina Mrij» («Country of Dreams»), «KyivOpenAir», «Koktebel Jazz», «Chernihiv JazzOpen», «Third international O-Fest-2015», «VorsklaRock'n'Ball», «Rock Bulava», and «East-Rock». Similarly to those in Europe, all major Ukrainian festivals took place on different stages (one large stage and several small ones), providing separate rest areas, parking zones, camping areas and all sorts of amusement areas. Significantly, the majority of the festivals refused foreign headliners in favor of our local artists. There fore, the large stage of the «West» festival featured Oleh Skrypka «VV», «Boombox», «the HARDKISS», «TNMK», and perhaps the most prominent band of our country, «Okean Elzy».

There were a lot of interesting surprises on the small stage. A considerable amount of music in Ukrainian language appeared. New names came in full force, and it would be fair to highlight the amazing young band, «Terytoria Prostoru» («Theory of Space»), with their wonderful patriotic music filled with poetic and lyrical texts.

It is also difficult to come by the dance punk in the spirit of «The Strokes» interspersed with carnival craziness on stage, which was demonstrated by the band «GivemetheLight!». This explosive band had already managed to develop a reputation of favorites at youth rock parties in Kyiv with their light and refreshing behavior at concerts, even before they appeared on stage.

Their music should not be left unmentioned: light dynamic compositions intersecting with sophisticated timing and elaborate electronic inserts, which is why the band will always be in the limelight, wheresoever they perform.

The newly appeared Ukrainian music group «BAHROMA» is tireless to surprise the audience with their bright albums. By means of individual intonation and original arrangements, the musicians deliver their coherent sound. «A stenography of feelings and emotions», «a happy blend of epigonism and drive» – this is what they say about the songs of «BAHROMA». The entire concert halls join them in their singing all over Ukraine, and the band's hits can be heard on television. «BAHROMA» have attended almost all major festivals in Ukraine this summer, showing true professionalism. This group has reached new horizons among young artists in our country, and is now on a level with such well-known groups as «the HARDKISS», and «O'torvald».

The most significant festival for Ukrainian culture was this year's «Bandershtat 2015» This year, it is being held under the slogan «Restart».

The first day showed that the audience of the festival was expanding, because the festival was visited by a large number of families with children. It is no surprise, for kids could enjoy a day in a children's playset with lots of different master classes. The youngest visitors of the festival had the opportunity to learn how to make talisman dolls, greeting

cards, bracelets of ribbons, carton wind spinners, painted glass, etc. In addition, there was a photography studio, an amusement site and sports area.

During the two days of the music festival «Bandershtat 2015» (July 31 - August 1, Hippodrome, Lutsk), many groups performed on the main stage. The last day of the festival was especially memorable; it was the final musical blast that knocked all the listeners out.

This time, the openers were the inflammatory «Sertsevyi Napad» («Heart Attack») from Chernivtsi. The musicians immediately began to fill every corner of the fan zone with their punk energy. Despite the boiling heat, the audience were dancing wild.

The next performers were the band from Lutsk, «Fiolet» («Violet»). Serhii Martyniuk, the leader, better known as Colossus, simply rested with his body and soul on the stage. He left the position of the art director of «Bandershtat 2015» for an hour to present his portion of lyrics and drive to the audience.

The next group was a young project from Kyiv, «ONUKA», who had received recognition not only at home but also abroad. The band played on the main stage of «Bandershtat» for the first time. The incredible sound of various wind instruments and electronic music created charming atmosphere at the festival. The power of trembita, sensual pipe, light sound of bandura combined with electronic drums, keyboard and omnichord touched everyone's feelings.

After the sensitive «ONUKA», the stage was taken by the unique and hot «O'Torvald». It is difficult to describe what was happening both on the stage and in the fan zone. The band leader, Zhenia Galych, set such a rousing pace that everyone who had been sleeping in a tent camp woke up. «Satisfied, tired and sweaty» – this was the audience after the performance of «O'Torvald». But was it really an official performance? It was more like a meeting with some long-time friends.

The band closing the main music stage on the third day, as well as the festival itself, was «Brutto». It seems that it was the last surge of strength, energy and craziness. All the guests of the festival gathered on the stage. «Brutto» organized a real show, and, having forgotten about the time, covered the audience with songs as if they were storm waves. Musicians kept jumping across the stage like rubber balls, singing non-stop and warming the crowd up to a maximum pivotal point.

The fan zone was blazing with fireworks, the people were massively floating in «stage-diving» («Stage diving», – the behavior of crowds of fans at a concert, most frequently of a rock group, in which one person climbs up the stage during the performance and jumps back into the crowd trying to hold him/her with their arms up in the air). The Belarusian-Ukrainian group «Brutto» will remain in the memory of the visitors for a long time. Those who wanted to have some more fun went to see the acoustic stage of «Bandershtat» and listen to «PianoExtremist», «Lady Arlette», «Kolor» («Color») and others. We expect a continuation of this favorite tradition of ours next year.

In the meantime, the Ukrainian group «Kozak System» took part in the concert called «SuperPremiery», which took place during the festival «Opole 2015» and was broadcast live to millions of Polish viewers by the live channel «TVP1». The musicians performed the song «Kochaj i Zyj», which had been recorded featuring the Polish band «RedLips». This track was chosen for the «Opole» festival by the listeners from more than 150 songs. According to the results of the SMS-voting, this song entered the top-3 list of the best

songs of Poland as of 2015. Polish media have called «KozakSystem» the most famous band from Ukraine, and the track «Kochaj i Zyj» was claimed an absolute hit.

From the above it can be inferred that in the process of conducting music festivals in Ukraine, the first stage of their greatest activity is dominated by the informational function of popularization of Ukrainian music, that is, advocacy.

At the second stage of developing the music festival movement there is a tendency of shifting the focus towards the communicative function of the «artistic elite». Mass culture intensively exploits folklife culture, taking over a part of its rest upon the archetypes of the collective unconscious in the form of images and symbols, the peculiarities of depicting reality, and the ability for typification and synthesis [4].

All this proves once again that these bands are an important leverage for the development of Ukrainian culture and preservation of national artistic traditions. Taking part in the local and international festivals, these music groups create the real high-quality and distinctive musical culture complying with high international standards.

In our country there are a significant number of festivals of different quality and focus. It is hoped that each local community or professional community will eventually create a festival that will provide communication and self-organization of people, advertising for ideas or tourism across the area, cultural development and simply high spirits.

Despite a significant role that Ukrainian festivals play in shaping musical life of independent Ukraine, their importance in these processes remains undervalued and almost out of the limelight of Ukrainian human sciences. The analysis of scientific papers devoted to the subject of the study shows that there has not been a comprehensive and objective research that would consider the impact of music festivals upon the Ukrainian listener for the sake of development of Ukrainian culture in general [10].

So we will wait for further development of the Ukrainian festival movement and support it at the national level. We look forward to bigger amounts of fresh contemporary Ukrainian music and creative surprises from our professional and original bands.

References:

1. Pohrebennyk V. *Traditional Ukrainian culture in the work of Oleksa Storozhenko* / V. Pohrebennyk – 127 p.
2. Chroma G. *Ukraine and problems of stage realization of folklore* / G. Chroma KNUKiM // *Bulletin: Coll. Science. works.* – Vol. 6. – Kyiv, 2003. – 121 p.
3. Pavlov O. *The current state of development of culture* / AY Pavlov // *Training. Guidelines : "Center of educational literature"*. – Kyiv, 2013. – 266 p.
4. Kostin AV *Popular culture as a phenomenon of the post-industrial society* / A.V. Kostyna // – Moscow : Edytoryal URSS, 2005. – 352 p.
5. Bogatyryova, TG *Modern culture and social development* / TG Bogatyryova // – Publ RAGS– Moscow, 2001 – 242 p.
6. Vdovikova ER *Participation in the festival movement as an important factor of patriotic education* / ER Vdovikova // *Additional education.*, Kyiv, 2009. – pp. 21–23.
7. Dmitrieva N.A. *Brief History of art of* / N.A.Dmytrieva // "art of" – Moscow, 2000. – 173 p.
8. SP Zuev *modern semiotics and cultural space music festival (on materials Kharkov): Abstract. Thesis. for obtaining sciences. degree candidate. of Art. : Special. 17.00.01 "Theory and History of Culture"* // S.P. Zuyev // – Kharkov, 2007. – 20 p.
9. The Swede MB *Trends in international festivals of contemporary music in the new phase (1990-2005).*: Author. Thesis. for obtaining sciences. degree candidate of Art. : Special. 17.00.01 «Theory and History of balloon tours» / MB Swede // Lviv, 2005. – 19 p.

UDK 792.028.3 (477)

Burlutskyi Andriy
Candidate of Art,
Kyiv National University of Culture and Arts

**SCENIC SPEECH IN THE «NEW UKRAINIAN THEATRE»:
SPECIFICITY OF FUNCTIONING**

The paper identifies specificity of forming and functioning of scenic speech in the period of formation of the «new Ukrainian theatre», whose framework chronologically unites the «silver» era (the 1920s) and the Ukrainian soviet theatre (the political theatre of the 1930s–1950s, the theatre of war time, the theatre of aesthetic innovations of the 1950s–1960s, and the «searching» theatre of the 1970s–1980s).

Key words: Ukrainian theatre, scenic speech, characteristic features.

The identification of the characteristic features of evolution, functioning and specificity of Ukrainian art as a socio-cultural phenomenon is among the main directions of search for ways of further development of national artistic culture, one of the clearest manifestations of which is the Ukrainian theatre. The national teatrology has great achievements, particularly in the area of defining the specific features of the national theatre. However, a big number of problems remain unexplored.

In our opinion, one of the leading places in the field of knowledge connected with national theatrical culture is given to scenic speech, which is one of the most important components of art, because this is speech that reflects socio-cultural factors of a certain era. Therefore, the identification of specificity of the Ukrainian scenic speech as a defining phenomenon of the national theatre is a very urgent and significant task of contemporary national art. In particular, the purpose of this publication is to clarify the specificity of formation and functioning of scenic speech in the Ukrainian theatre of the 1920s–1980s.

Those few studies that are concerned with the Ukrainian scenic speech are mostly applicative by nature and are primarily intended for modern actors mastering certain professional skills. There is almost no research in which scenic speech would be regarded as a socio-cultural phenomenon and that would consistently reflect its evolution.

The specificity of formation and functioning of scenic speech is considered in the context of the «new Ukrainian theatre». In the historical aspect, what we call the «new Ukrainian theatre» is the era that represented the theatre as a holistic well-established socio-cultural phenomenon yet having a significant potential for development and formation. Chronologically, this refers to the period from the beginning of the twentieth century until now.

From this perspective, the period of formation of Ukrainian scenic speech can be divided into two stages: the «silver» era of the Ukrainian theatre (the Ukrainian Renaissance, the modern Ukrainian theatre, and Les Kurbas theatre) and the Ukrainian Soviet theatre (the political theatre of the 1930s–1950s, the theatre of war time, the theatre of aesthetic innovations of the 1950s–1960s, and the «searching» theatre of the 1970s–1980s).

The name of the first stage is based on the characteristics defined in the works of native scientists. In Particular, A. Drak, exploring the theatre of luminaries, named the following era the «silver age» [6, 6] of national theatrical art. N. Kornienko [11] and V. Zabolotna [8] suggest calling this period the «classical avant-garde» and the «Ukrainian Renaissance». At the turn of epochs takes place a functional reorganization of culture, and thus the theatre, the «change of code and cipher of culture», when the culture (read: the theatre) needs to establish new orderliness and balance, and that is where the person appears who gives «the name to the epoch» and «makes the process of ordering more intensive» [11, p. 163–164]. So it was about Les Kurbas, who became a prominent personality of the era of modern national theatre.

The durable policy of «tsarism» narrowed the Ukrainian drama down to the village material, and the luminaries of the Ukrainian theatre «turned it into the trump card of self-affirmation of their nation», which formed the basis of the characteristics of the «golden» age. However, in the early twentieth century the Ukrainian professional theatre, which had already been established and formed, undergoes a crisis: it was high time for Ukrainians as a nation to rise «above the national and local problems» [8, p. 5]. The luminaries, later supported by the representatives of the new artistic generations, stood against «traditional villageness» of Ukrainian theatrical culture. Thuswise, Lesia Ukrainka expressed the idea of obtaining intelligentsia as «turning the brain to the Ukrainian nation»: «We want to see new plays depicting not only the life of an uneducated part of our nation; we want the theatre... to broaden our mental outlook, illuminating issues that touch the soul of the intellectual of our times» [22, p. 84–85].

Drama of this kind soon began to appear (Lesia Ukrainka, O. Oles, M. Voronyi, M. Kulish, V. Vynnychenko, etc). «The revival of theatre should come through a new actor and director» [16, p. 25], and this figure in Ukrainian theatre was Les Kurbas, that is why the «silver» era of the Ukrainian theatre can be rightfully regarded as the «theatre of Les Kurbas». The undoubtedly exceptional role of the teachings of Les Kurbas on art of transformation, in contrast to the traditional art of dramatic identification, we will consider only to the extent to which it can be useful in order to highlight the features of the genesis of the Ukrainian scenic speech in the theatre of those days.

The analysis of the specificity of formation of scenic speech of this epoch is impossible without identifying the key socio-cultural factors that determined it. They include:

1. Alterability of the surrounding existence. Circumstances in which theatre «was only an instrument of the social system» [10, p. 20] made it extremely sensitive to changes and influences, which were quite rapid in this historical period. Due to this fact, theatrical traditions were unable to reach the level of «school» or «doctrine». Of course, this is also characteristic of the scenic speech of this era.

2. Failure to bring the system of Les Kurbas to the level of a method. The abovementioned socio-cultural regularity led to the fact that Kurbas had no time to algorithmize his teachings – even to lay them out in a usual form – because his system was still in search, in the process of creating. Therefore, during this period «there are no definitive statements» about the principles of scenic speech, as well as about other theatrical phenomena [14, p. 64].

3. The period of artistic search. One of the main features of the theatrical situation of that period is that scenic art in the territory of the extinct Russian Empire reached significant quantitative scale: «this great number of theatres, theatre-studios, theatrics, theatrical performances, and theatrical schools will hardly be observed in any of the following epochs» [17, p. 5]. Scientists think that the reason for that is the fact that a large number of «dark» (illiterate) people living in the difficult post-revolutionary period perceived theatre as almost the only means of social communication, the most effective method of mass effect. All of this is typical of the Studio of Les Kurbas, The Berezil, and later of the «Young theatre».

4. Language problems. Contradictions between Upper Dnieper and Galician actors in the Theatre of Les Kurbas led to a chain of language issues because of the difference between these two types of Ukrainian mentality. First of all, the creative method of Les Kurbas had brought him to «injections of German impressionism», [8, p. 6], which was familiar to Galician actors, who grew up mostly on German and Polish culture, and strange to Upper Dnieper actors, having grown mainly on Russian culture. Secondly, the language problem in the Les Kurbas Theatre appears directly, especially in the context of teaching. Galician actors «speak with a different tonality, and think by means of a different syntax» [15, p. 14]. This specificity should have been overcome by Kurbas himself too, because even some of his students in their memoirs admitted that at the beginning of the studies they sometimes did not understand their stage director. Indeed, Kurbas's notes of his lectures for directors contain a large number of «German aesthetic terms, Polish words, Russian borrowings» [15, p. 14], which prevented adequate comprehension of presented thoughts. And, finally, Hnat Yura, the actor and director, the first follower and, later, the opponent of Kurbas's idea of art, repeatedly accused Kurbas of «low language culture» in The Berezil, but Les «did not give this circumstance real importance» [15, p. 14], indicating only that a lot of actors speak Russian outside stage. Indeed, studying the works of Les Kurbas, we barely found any thoughts about scenic speech.

5. The matter of translation. At that time, translated drama mostly didn't comply with the requirements of theatricality: Ukrainian translations of classical drama were too heavy, outdated, archaic, and contained speech patterns that were hard to pronounce on stage.

So, taking into consideration the abovementioned factors, we can summarize that the slow and complex process of elaboration of universal principles of theatrical language policy in the Les Kurbas Theatre was very difficult, but its progress is evident at two levels: mastering literary pronunciation by the actors representing Galician dialect and refinement of language in drama. It happened when the Les Kurbas Theatre reached the first acme of skill, showed its great artistic power (approximately the end of the 1930s). However, the end of the «silver» age of Ukrainian theatre coincides with The Berezil losing the group of its founders for political reasons, which led to the destruction of the balance between the two national Ukrainian types – Galician and Upper Dnieper – actors, the fruitful collaboration of whom was undeniable (at least in terms of The Berezil).

The accomplishments of Les Kurbas as a stage director pushed his scenic incarnations into the background, so there is little information about Kurbas the actor in the relevant literature. However, the study by V. Vasylyko, «The Sadovskyi Theatre», contains some memories about Kurbas as a novice actor, including those about his scenic speech. According

to V. Vasylo, Kurbas had a «pleasant baritone». In his pronunciation there was also a prominent Galician hard «V», sometimes transforming into «U», and a hard «R». Playing the role of Gnat in «Beztalanna» (written by I. Karpenko-Karyi – I. B.), Kurbas delivered the famous «Zradyla!» («Betrayed!») in the second act, doing it a lot better than any other performer of this role. In the fourth act, Kurbas performs the date scene dearly and passionately, but without shouting, almost in whisper» [3, p. 98]. In the «Revisor», playing the part of Khlestakov, as V. Vasylo noted, Les was especially brilliant performing the scene of inebriety, although «his speech, which was active, energetic and easy just a while ago, gradually became weak and tongue-tied... The more tongue-tied he was, the more foreign words the actor used, ... which were difficult for him to pronounce» [3, p. 111].

So, the main features of scenic speech of Les Kurbas were:

- a pleasant baritone;
- noticeable Galician accent;
- sophisticated consideration and interpretation of the proposed circumstances while implementing the character's speech;
- the ability to reproduce various peculiarities of speech and use non-verbal language characteristics.

Chronologically, the «silver» age of Ukrainian theatre refers mostly to the Soviet period in the national culture. However, we emphasize the concept of research of the Ukrainian scenic speech formation, according to which the period of Soviet art, beginning in the 1930s, is characterized by some radical transformations both in the socio-cultural situation of the Soviet Union in general and in the Ukrainian theatrical culture in particular. That is why we consider this stage of formation of the Ukrainian scenic speech separately.

At that very time, Ukrainian theatrical culture, as well as other spheres of national culture, acquires its relative structural completeness, and, as noted by Les Kurbas, «a special type of actor of exceptional stylistic flexibility was created: Buchma, Krushelnytskyi...» [2, p. 238]. I. Chernychko, a researcher of the cultural sphere of Ukraine of this period, noted that «the development of Ukrainian theatrical culture was regulated not only by the action of appropriate mechanisms of «external pressure» – legislative, censorial, administrative, etc ...but it was adjusted by the functioning of «internal» mechanisms of self-organization, self-regulation of the two branches of the national culture» [21, p. 46].

Summarizing the achievements of Ukrainian theatre of that time, we can identify different genres and various styles of dramaturgy, different types of directing schools, school of acting of a high level, different models of theatres, and, most importantly for this study, certain traditions of theatrical expression.

It was the Soviet stage of Ukrainian theatrical art that brought it into another period of development – the period of forming a new model of existence of the sphere of national culture, which was developed in complicated conditions of administrative and censorial regime. However, this factor, as eventually happened in the previous eras, worked largely to its benefit. I. Ohienko was of the opinion that actually it is unknown what a national culture could have been «if we'd approached it by beaten tracks, if we had created it by free hands» [19, p. 264]. The «colonial» status of the Ukraine of that time caused the development of its culture through the «conflict of cultures» or «culture war» [23, p. 238] (in the research into

schemes of global cultural development S. Huntington regards the conflict of cultures as one of the main factors, while the term «culture war» is used by E. Smith to refer to «colonial» relations like Soviet and Ukrainian).

In the early twentieth century Ukrainian theatrical culture, and especially scenic speech, acquired new momentum – the Ukrainian language was scientifically recognized as independent by Imperial Academy of Sciences: «Ukrainian people should have the same right as Great Russians to speak publicly and publish in their native language» [21, p. 117], and it was the theatrical space of national culture that was the area in which scenic speech developed and pictured the image of Ukrainian national life. But it should be taken into account that neither «colonial» status of Ukraine nor its political and legal system had undergone significant changes by that time.

For a more accurate and detailed analysis of Ukrainian scenic speech of the Soviet period, we will divide it in accordance with the defined concept into certain stages, exploring innovations in the area of scenic speech. As a result, we can distinguish the following historical and cultural periods:

- the Ukrainian theatre of the 1930s-1950s (the political theatre);
- the theatre of war time, the theatre of the 1950s-1960s (the theatre of aesthetic innovations);
- the theatre of the 1970s-1980s (the «searching» theatre).

The beginning of the 1930s is characterized by conditions that I. Chernychko called «historically, politically, nationally, socially and culturally deformed by external factors», «colonial» and «stateless» [21, p. 113]. This is the period during which the main artistic method prevailing in Soviet culture for more than half of the next century – socialist realism – is being formed and theoretically grounded. It arose from the desire to create a dominant artistic method, «which would define and regulate the artistic process in the country and ... would become a single unified creative style» [9, p. 279]. Its main component and factor of assessment is the phenomenon of «nationality»; however, the postulating of that term turned out to be twisted: in actual practice, such epithets as «realistic» and «true» are seen not as an image of the true life of the people, but as «an average rate art» [4, p. 293] – generalized, intelligible, understandable to philistine majority. Some researchers even believe that this method can be described more accurately as «social mythologism – twisting the image of the reality, showing it as a figment of someone’s concerned mind, and, desirably, as rosy and correct as possible» [18, p. 2].

The degree of innovative research, which was high during the «silver» era of Ukrainian theatre, obviously diminished because of the politicization of the entire cultural sphere (which is why we call this period of the Soviet theatre «political»). Emphasizing the trend where politically motivated ideology is more valuable than professional skill, we still do not judge the scenic speech of low-grade «theatrical units» as it was not their representatives who formed the core of Ukrainian theatres, but actors and directors that did not downshift from their «high class excellence» [14, p. 111].

The worldview of the theatre audience of the day was formed largely from interpretations of the classics, not newly formed drama of the time, which was notable for its exclusive «political uniqueness» [14, p. 98]. Dramatists would frequently resort to

historical topics, where they examined the events of the socio-cultural situation of the day from the standpoint of historical retrospectives (e.g., the plays by I. Kocherha, «Yaroslav Mudryi» and «Svichchyne vesilli»).

The reunification of Western lands of Upper Dnieper region of the late 1930s – early 1940s expanded the «geography» of Ukrainian theatres, but again exacerbated the problems of coexistence of these two types of Ukrainian culture, which was inevitably felt in the field of scenic speech.

It was at that time that the «main stage» of Ukraine was taken by the Ivan Franko Theatre, which had largely inherited Kurbas's tradition and accumulated all the best creative forces of Ukraine. Characteristic of this period is «the phenomenon of acting glory»: the glory of the Soviet performing artists significantly differed from the Hollywood stars, for instance; it is rather similar to adoration, worship of martyrs redeeming the sins of others, and public faith in actors due to real or proclaimed high moral dignity and fairness of the latter [4, p. 312].

With the start of World War II, the main directions of Ukrainian theatre troupes are regular performances of withdrawn theatres, frontline crews, and activity of Ukrainian theatre ensembles in seizure.

Having been retrieved to Uzbekistan, the Franko Theatre together with the local Mukili Theatre staged «Natalka-Poltavka» in Uzbek, and M. Krushelnytskyi staged the Uzbek drama, «Nadir», in the Fergana Drama Theatre. Thus, although this period was not marked by any outstanding art findings, yet, the creative work was carried out, and most crucially, there was significant development of scenic speech.

One should particularly consider the characteristic features of scenic speech of Ukrainian theatres during the occupation period, disproving the viewpoint that «theatrical life under German pressure was reduced to more or less random performances of household and ethnographic troupes that had no artistic value» [7, p. 863]. As proved in the relevant study by V. Haidabura, «this period of development of Ukrainian theatre is a clearly defined system, carved, above all, in the history of anti-fascist and anti-Bolshevik spiritual resistance» [5, p. 341].

Meanwhile, Ukrainian artists, being almost in a situation of «cultural vacuum», [5, p. 334] managed to create the new national stage. It was characterized by two main trends: firstly, by a deliberate distance from the model of Soviet culture, and secondly, by simultaneous contact with two audiences, – Ukrainian and German – as «people were, in fact, going through two wars – the one against Hitlerite fascism, and people's liberation war, which was waged by Ukrainians against the USSR regime» [5, p. 322]. However, despite the major role played by Ukrainian Nationalists in this period, the Ukrainian theatre of that time cannot be regarded as their exclusive activity. It is rather the result of the integration process, which had to unite people with antagonistic social positions.

It should be noted that during the occupation of Ukraine Hitler sanctioned legitimacy of performing arts with intent to use them for his own needs. However, according to the estimates, the approximate proportion of drama theatre attendance was as follows: about thirty percent were Germans, while about seventy percent were Ukrainians [5, p. 326]; therefore, we can conclude that the theatre served as a means of communication with its people.

At the beginning of the functioning of occupational theatres low-skilled personnel and harsh conditions led to a low artistic level of performances; as for scenic speech, the actors worked mainly using a prompter. Thereafter, ideological and aesthetic explorations and artistic achievements somewhat rehabilitated the occupational theatre. Gradual stepback of the Nazis first caused forced expansion of the German language into theatre troupes, and then overall destabilization and dispersal of these theatres.

Characteristic features of scenic speech in occupational theatres were:

1. The content of performances had to be laid out in the summary in German and agreed by relevant authorities, which allowed translators to draw the Germans' attention away from certain themes of some plays and in this way communicate with the Ukrainian part of the audience.

2. Handbills and posters were printed in two languages – Ukrainian and German.

3. It was the stage that served as a carrier of verbal influence of Ukrainian texts and songs as means of national self-expression.

4. The combination of professional and amateur trends (acting talent and spontaneous talent of performers).

5. Representationalism of Ukrainian theatrical culture for the European audience. We can assume that occupational theatres were the first step in the process of European viewers getting acquainted with the phenomenon of Ukrainian theatre and Ukrainian speech, as the audience was represented, besides the Germans, by British, French, American, and Italian prisoners of war.

The potential of the Ukrainian stage functioning during the seizure, and therefore the role of scenic speech in it, is a necessary element in understanding the socio-cultural significance of theatre in the process of nation-building and humanization of the society.

At the turn of the 1940s – 1950s Ukrainian theatre is characterized by two trends – staging prominent works of art, mostly classics, and along with it «monotonous, helpless representations made in the tradition of entertaining ethnographic and household spectacles with many cliches and stereotyped vocal and dancing divertimento» [4, p. 126], therefore, as we can see, in these difficult times for the national culture the tradition of «buggy trouser» theatre is partly coming back again. These trends undoubtedly had an impact on the relaxation of the requirements for scenic speech.

This is clearly evident from the analysis of the Ukrainian drama of this period, where expressive originality is more of an exception (it is possible to cite only a few examples: «Makar Dibrova» and «Kalynovyi Hai» by O. Korniiichuk, «Spring» by M. Zarudnyi, «Prosecutor's Daughter» by Y. Yanovskyi, «Without Naming Names» by V. Mynk, and some others). This process was saved by innovative theatrical interpretations of Ukrainian classics. So, for example, the new reading of «Stolen Happiness» by I. Franko directed by H. Yura «was this edge for the Ukrainian theatre abroad where realism enriched with philosophical understanding of life mushroomed into a high symbol» [1, p. 9].

A special place was occupied by the on-stage embodiment of the so-called «real-life» genre – staging plays in which the central place is occupied by images of «political leaders» such as Lenin or Stalin, and politically motivated creation of plays and films about historical figures on whom the modernity was projected (such embodiments as images of Ivan the Terrible, Peter the Great, etc.).

However, at that time, the cheerful stage figures were some kind of incentive for a positive attitude to life, which appeared to be a non-aesthetical factor, through which Soviet art became a cult in a way.

Characteristic features of scenic speech in the Ukrainian Soviet «political» theatre were:

1. The presence of revolutionary phraseology – using certain neologisms in plays and speech of the characters that are associated with the ideology of the day, and thus putting them into practice nationwide.

2. The problem of «duality of trends» – significant art finds along with «scenic creations of baggy trouser theatre», which, in terms of scenic speech, were characterized by «artificially declamatory pathos instead of elevation, ecstatic melodramatics instead of emotional inspiration, grotesque instead of folk humor» [4, p. 299].

3. Poetic language in some dramatic pieces (dramatic poems by Lesia Ukrainka, dramatic works by I. Kocherha), which requires the actor to resort to specific performing language features.

Regarding the period of the 1950s – 1960s, in Ukrainian theatre, there are two opposing views over its nature. The first one declares regeneration after harsh conditions of war, overcoming drawbacks, consistent progress on the principle of «higher and better». Another view, expressed during the «stagnation» period (the late 1970s – early 1980s), negates almost all the achievements of the Ukrainian of the day, because, as noted by some researchers, there was «no «thaw» in Ukraine at all» [20, p. 19]. We agree with the art historian, A. Poliakov, who distinguishes between the theatre and general socio-cultural situation of that time in Moscow and in the periphery. What is more, in Ukraine, due to excessive «ideological vigilance», obstacles were even more powerful than in other republics.

We will try to organize new growth of the «thaw» period that directly affected the specificity of scenic speech:

1. Democratization of the management structure of the theatre: the command-administrative style of the management is gradually being replaced with the creative style; the opinion of NGOs, arts councils, results of auditions, seminars for directors and playwrights are taken into account.

2. Expansion of training of artists. Scenic speech is a leading subject in all theatrical universities.

3. Expanding the range of topics of plays: addressing acute and socially important conflicts, hence expanding genre and stylistic palette of plays, public attention to plays.

If we summarize the trends of this period concerning scenic speech, we can highlight two characteristic features. Firstly, the translation and staging classical drama in Ukrainian is being actualized, as noted by O. Krasylnykova, it gave both directors and actors, as well as the audience, the opportunity to «abstract from the time and place of events» [14, p. 44]. And secondly, during this very period those rare names of the artists of the «silver» age of Ukrainian theatre – Kurbas and M. Kulish – are being reinvented; however, the lack of new theatrical ideas, mostly directorial, is strongly felt because almost none of the talented artists of the 1930s – 1950s left any students-successors.

According to N. Kornienko, the period between the 1970s – 1980s and partly the 1990s in the history of Ukrainian theatre could be called the «searching» period, as, in consonance with her definition, «the chain of times was broken» [12, p. 342] – there is a

collapse of totalitarian and socialist model of objective reality, a conflict between traditional culture and new types of consciousness. And it was the period of the late 1970s – early 1980s that marked the aggravation of the crisis.

In theatrical sphere it is reflected by such distinctive features as another increase in the relevance of staging «immortal» Shakespeare's tragedies, not those «tragedies of enlightenment» («Hamlet», «King Lear»), but the ones that accord with the socio-cultural situation of the era, «tragedies of downfall» [12, p. 346], especially such as «Richard the Third» and «Macbeth».

On stage, this is a time of political allusions, characterized by the use of tools and techniques of not only theatrical, but also the entire range of purely spectacular genres, which could not but affect the reduction of the role of such a «classical» means of influence upon the viewer as scenic speech. From this perspective, the Ivan Franko Theatre, whose director, S. Danchenko, was seen as «a balanced programmer», has an obvious advantage over other theatres [13, p. 146]. However, according to many researchers, it was the very trait of his, based on the experience of the national scenic culture, that helped the performances of high level of excellence to survive, which is certainly true of scenic speech heard from the mouth of B. Stupka, B. Kozak, F. Stryhun and other prominent Ukrainian actors and actresses.

The latter half of the 1980s – 1990s was the era of search for national identity. The theatre of the time «embodies the deep, hidden attraction to ethical principles of integrity of the human, world, universe» [12, p. 343]. This opinion is proved by the analysis of verbal, lexically new culture of the period (taking into account the goal of our research, especially drama). At that time, «artistic culture is doing its best to compensate for under-embodiment of the individual and the nation» [12, p. 347]. In terms scenic speech, this type of culture is characterized, above all, by mutual adaptation of different traditions, unique overlay, «application» of several cultures (it can be expressed, for example, by mixing different languages in the script of a play).

Another very important feature is what N. Kornienko called «semiotic citation method» [12, p. 348]. It involves inserting alien fragments into cultural texts, which is thought to encourage new mental images, altering the content of the principium. For example, in the «Hamlet-Labyrinth» by O. Liptsyn, which was staged at the Les Kurbas Centre in 1996, the text is not attached to specific characters; it flows freely from Ophelia to Gertrude, from Hamlet to Guildenstern, etc. We think that this trend can be seen as the beginning of the transition to new artistic principles – those depicting the socio-cultural situation of postmodernism.

So, the «silver» era of Ukrainian theatre (Ukrainian Renaissance, modern Ukrainian theatre, the Theatre of Les Kurbas) is characterized by its existence in a climate of variability of objective reality, artistic search, language problems associated with two types of Ukrainian mentality – Galician and Upper Dnieper – and failure to bring the system of Les Kurbas to the level of a method. The Ukrainian Soviet theatre period is characterized by divergence of theatres into such major cultural phenomena as the Ukrainian theatre of the 1930s – 1950s (the political theatre), the theatre of war time (occupational and frontline theatres), the theatre of the 1950s – 1960s (the theatre of aesthetic innovations), and the theatre of the 1970s – 1980s (the «searching» theatre). Each period has its own specific features in terms of scenic speech.

Prospects for further study of Ukrainian stage speech are connected with problems of forming a new cultural identity. Changes of ontological foundations of existence of speech in the general cultural field cause a change of roles and functions of verbal culture in all forms of art, which actualizes further research into the subject.

References:

1. L. Beletskaia. *Ukrainian Soviet drama theatre* / L. Beletskaia. – Kyiv : Vyshcha Shkola, 1984. – P. 224.
2. *The Berezil: Les Kurbas. From the creative heritage.* – Kyiv : Dnipro, 1988. – P. 518.
3. V. Vasylo. *Life devoted to the Theatre* / V. Vasylo. – Kyiv : Mystetstvo, 1984. – P. 407.
4. H. Veselovska. *Method as a style and style as a method* / H. Veselovska // *Methodological search.* – Kyiv : LDL, 2003. – P. 276–320.
5. V. Haidabura. *Performing Arts in Ukraine during the German Nazi occupation* / V. Haidabura // *Ukrainian theatre of the twentieth century.* – Kyiv : LDP, 2003. – P. 322–341.
6. A. Drak. *Heritage we never attained* / A. Drak // *Ukrainian Theatre.* – 1994. – № 1. – P. 6–8.
7. *Encyclopedia of Ukrainian Studies. General part.* / *Republished in Ukraine.* – Kyiv : Dovira, 1995. – Vol 3 – P. 1026.
8. V. Zabolotna. *Back to yourself* / V. Zabolotna // *Ukrainian Theatre.* – № 5. – 1993. – P. 5–6, 15–16, 18.
9. M. Kagan. *Systemic approach and humanitarian knowledge: Sel. articles.* / M. Kagan. – Lviv : Publishing House of the Leningrad University, 1991. – P. 384.
10. A. Klekovkin. *System* / O. Klekovkin // *Ukrainian Theatre.* – № 1 – 1997 – P. 18–21.
11. N. Kornienko. *Les Kurbas: The rehearsal of future* / N. Kornienko. – Kyiv : Fakt, 1998. – P. 469.
12. N. Kornienko. *The searching theatre* / N. Kornienko // *Ukrainian theatre of the twentieth century.* – Kyiv, LDP, 2003. – P. 342–363.
13. N. Kornienko. *Ukrainian theatre on the eve of the third millennium. Search* / N. Kornienko. – Kyiv : Fakt, 2000. – P. 160.
14. A. Krasilnikov. *History of Ukrainian theatre of the twentieth century* / O. Krasilnikov. – Kyiv : Lybid, 1999. – P. 208.
15. N. Kuziakina. *Galician actor: the necessary creative shapes* / N. Kuziakina // *Ukrainian Theatre.* – № 5. – 1993. – P. 13–15.
16. *Les Kurbas in theatrical work, from the viewpoint of contemporaries.* – Baltimore – Toronto: Torch, 1989. – P. 1026.
17. A. Liahushchenko. *Les Kurbas. Creative work of the artist in the mirror of two eras* / A. Liahushchenko // *Ukrainian Theatre.* – № 2. – 1996. – P. 2–3.
18. I. Melnychenko. *Social realism in preventive ideology* / I. Melnychenko // *Literary Ukraine.* – 1989 – 21 January. – P. 2.
19. I. Ohienko. *Ukrainian culture* / I. Ohienko. – Kyiv : Lybid, 1991. – P. 467.
20. A. Poliakov. *Truth and Falsehood of «Khrushchev thaw»* / A. Poliakov // *Ukrainian Theatre.* – № 2 – 1996. – P. 19–23.
21. I. Chernychko. *Transformation of the cultural sphere* / I. Chernychko. – Kyiv : RVPS of Ukraine, 1998. – P. 146.
22. I. Chernychko. *Ukrainian theatrical art of the second half of the nineteenth – early twentieth century* / I. Chernychko. – Kyiv : Fakt, 1998. – P. 362.
23. *Slavik Drama. The Question of Innovation proceedings of Slavik.* – Ottawa, 1991. – 682 p.

УДК 784.1

*Батовська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант,
Харківський національний університет
мистецтв ім. І. П. Котляревського*

**ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ
СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA
(на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля)**

У статті розкриваються проблеми виконання сучасної хорової музики а cappella. Особливу увагу звернено на утворення нових, синтетичних форм хорового жанру наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. З'ясовано, що оновлення і розширення традиційних меж акапельної хорової музики потребує пошуку і використання інноваційних форм виконавської презентації.

Ключевые слова: хорова музика а cappella, жанровий синтез, інноваційні форми виконавської презентації.

В статье раскрываются проблемы исполнения современной хоровой музыки а cappella. Особое внимание обращено на создание новых, синтетических форм хорового жанра в конце ХХ – начале ХХІ в. Выяснено, что обновление и расширение традиционных границ акапельной хоровой музыки требует поиска и использования инновационных форм исполнительской презентации.

Ключевые слова: хоровая музыка а cappella, жанровый синтез, инновационные формы исполнительской презентации.

The problem of performance of modern choral music а cappella is revealed in the article. Particular attention is paid to the formation of new, synthetic forms of choral genre in the late ХХ – early ХХІ century. It was found out that updating and expanding the traditional boundaries of а cappella choral music needs the searches and the use of innovative forms of executive presentations.

Key words: choral music а cappella, genre synthesis, innovative forms of executive presentations.

У сучасному хорознавстві існує ряд питань, які знаходяться у центрі наукових інтересів багатьох дослідників. Серед них – питання оновлення і розширення виконавських можливостей академічного хорового мистецтва кінця ХХ – поч. ХХІ ст., що відповідає сучасним мистецьким запитам. На жаль, це актуальне питання досі залишається малодосліджуваним, що й обумовило вибір автором теми зазначеної статті.

Незважаючи на те, що існує ряд фундаментальних праць, які присвячені історії, теорії і естетиці сучасної хорової музики, проблеми її виконання досліджені не в достатній мірі.

При аналітичному погляді на дослідницькі пошуки можна спостерігати два основних підходи. Перший презентовано дослідженнями з хорового мистецтва, які

зосереджені на аспектах технологічних проблем роботи з хором (Є. Білявського «Засвоєння сучасної музичної мови в хорі», 1984; І. Батюк «Современная хоровая музыка: теория и исполнение», 2015; В. Краснощочкова «Вопросы хороведения», 1969; П. Левандо «Хоровая фактура», 1984); історії хорової музики (Г. Григор'євої «Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов», 1991; І. Гулеско «Хоровая литература», 1991; Ю. Паісова «Современная русская хоровая музыка (1945–80): Очерки истории и теории», 1991; Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса», 1979; О. Тевосяна «Современные проблемы хорового искусства (1965–1995 гг.)», 1995); питаннях виконавського аналізу (В. Живова «Хоровое исполнительство: Теория. Methodика. Практика», 2003; П. Ковалика «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)» 2002)); хорового стилю як об'єкту виконавської інтерпретації (І. Гулеско «Національний хоровий стиль», 1994; Г. Савельєвої «Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору ім. В. Палкіна)», 2010).

Названі праці представляють значну наукову і методичну цінність, але, на нашу думку, вони присвячені аналізу і виконанню хорової музики, яка написана в мажорно-мінорній системі, тоді як композиторські техніки розвиваються, ускладнюються і потребують своєчасного осмислення. Винятком є монографія І. Батюк («Современная хоровая музыка: теория и исполнение» 2015), у якій піднімаються питання технології виконання хорової музики ХХ – поч. ХХІ ст. російських і західноєвропейських композиторів, написаної у різноманітних техніках (наприклад, додекафонія, серійність, серіальність). Однак, зовсім не освітлені питання створення і втілення музично-сценічних версій сучасних хорових творів.

Другий підхід представляють ряд наукових праць, у яких розглянуто питання про хоровий театр як новий напрям сучасної музичної культури: Л. Байди («Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації», 2010), Н. Кошкар'євої («Хоровая композиция в современной отечественной музыке» 2007), Н. Кирєєвої («Хоровая театралізація: коммуникативные аспекты» 2010), Ю. Мостової («Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації» 2003), Т. Овчиннікової («Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре», 2009), О. Ромашкової («Действо как жанровый феномен русской музыки ХХ века», 2006) та інших. У названих роботах виявлено та вивчено комунікативні можливості хорової театралізації, вирішено проблеми сценічної репрезентативності концертно-хорового твору в системі різних підходів тощо. Але поза увагою дослідників залишилося одне з важливих питань залучення і застосування прийомів різних видів мистецтва (театру, кіно, живопису) в академічному хоровому виконавстві.

Через те, що питання інноваційних форм виконавської презентації у хоровому виконавстві раніше не висвітлювалися у роботах наших попередників, заявлена тема стала предметом дослідження даної публікації. У цьому контексті виконавсько-творчий потенціал хорового мистецтва потребує побудови обґрунтованої системи нових форм виконання хорової музики, що відповідає рівню сучасних мистецьких технологій.

Одним із яскравих прикладів розширення та новітнього трактування хорового жанру є творчість сучасного українського композитора, представника Харківської

композиторської школи, Віктора Мужчиля. Хорові опуси композитора репрезентують інноваційні і експериментаторські досягнення в сфері «сучасної музичної фонетики» і пуантилістичної техніки.

У музикознавчому просторі хорова творчість В. Мужчиля знаходиться у постійній зоні дослідження, існують окремі праці О. Заверухи («В. Мужчиля. «П'ятий вимір»: авторські концепти та їх персоніфікація», 2012), А. Мухи («Композитори України та української діаспори», 2004), Г. Полтавцевої («Звуковые трансгрессии постмодерна: В. Мужчиля. «Пятое измерение», 2005), А. Поставної («Хорова творчість дніпропетровських композиторів на зламі тисячоліть», 2002), Н. Семененко («Від джерел сонорної поезії до сучасної фонематичної музики Віктора Мужчиля: вектори й модули», 2009). У названих публікаціях розглянуто окремі питання авторського стилю, представлено загальну характеристику хорової творчості композитора тощо. Але мало хто з-поміж авторів, звертає увагу саме на виконавський аспект хорових творів В. Мужчиля у зв'язку з їх специфічними якостями, які пов'язані з оновленням і розширенням традиційного трактування хорової музики а carPELLA, що в свою чергу викликає потребу до пошуку і використання інноваційних форм виконавської презентації.

Отже, винятковість вимог, які пред'являються виконавцям хорової музики В. Мужчиля, пояснює необхідність їх спеціального теоретичного і практичного вивчення навичкам інтерпретації хорових творів а carPELLA.

Актуальність теми наданого матеріалу статті обумовлена необхідністю сучасного музикознавства поглибити дослідницькі позиції відносно новаторських пошуків у сфері хорового виконавства.

На нашу думку, у представленому комплексі науково-методичної літератури недостатньо висвітлено таке феноменальне явище як нові синтетичні форми хорового жанру наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст., які потребують відповідних пошуків нетрадиційних форм виконання. На жаль, це актуальне питання досі залишається малодосліджуваним, що й обумовило вибір автором теми зазначеної статті.

Мета дослідження – розгляд інноваційних форм виконавської презентації сучасної хорової музики а carPELLA. Поставлена проблема потребує вирішення наступних завдань:

- розгляд новітніх якостей сучасної академічної хорової музики а carPELLA;
- визначення комплексу музичних засобів і характеристика сценічно-музичного арсеналу хорового твору В. Мужчиля «Прощай, ХХ век»;
- виявлення новаторських форм виконавської презентації «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля на прикладі сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна.

Об'єкт дослідження: сучасна хорова музика а carPELLA.

Предмет дослідження: інноваційні форми виконавської презентації у хоровому творі В. Мужчиля «Прощай, ХХ век».

Починаючи з другої половини ХХ ст. в академічному хоровому мистецтві зароджуються і формуються різноманітні виконавські форми діяльності, які були пов'язані з художнім синтезом. Надалі розвиток хорової музики відзначається тенденцією до жанрових трансформацій у силу перетворення, насичення і розширення жанрових меж. Характерним стало злиття інструментального, вокального і театрального

початків, а також привнесенням у хорovu музику рис суміжних видів мистецтв. Посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а *carpella*.

На сучасному етапі розвитку музичної культури інноваційні досягнення хорового виконавства вирізняються різноманітністю і багатовекторністю. За словами К. Станіславської, «Це явище пов'язане, з одного боку, із широким розповсюдженням нових мистецьких технологій (кіно, телебачення, відео, комп'ютерних та інтернет-технологій), з іншого – із відродженням традиції театру-ритуалу, народних святкувань, майданних дійств» [6].

Новаторські прагнення і відхід від узвичаєних способів висловлювання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації музики. Наочними прикладами експериментальних новацій у сучасній композиторській творчості та їх успішного впровадження у виконавську практику є хорові опуси Ю. Алжнева, І. Алексейчук, В. Бібіка, С. Губайдуліної, В. Мужчиля, Ю. Фаліка, М. Сидельникова, Р. Щедрина, І. Шамо, Є. Станковича та інших.

У названих творах репрезентуються елементи різних видів мистецтва: хорового, оперного, театрального, кіномистецтва, живопису. Доречно навести висловлювання В. Мужчиля, яке в повній мірі відображає своєрідність творчих поглядів митців сьогодення: «У творах сучасних композиторів простежується явна тенденція до поєднання нових прийомів гри на інструменті зі сценічними діями артиста, які виражаються в його активній, «особистісній» поведінці (перформансі)» [4, с. 251].

Отже, хорovu виконавську практику сьогодення характеризує така інноваційна площина, яка суміщення модусів різноманітних мистецьких жанрів:

– театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);

– перформансу, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епотажність, наявність автора-персонажа тощо);

– кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр»);

– інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-штрихових прийомів.

Вищеназвані новітні якості сучасної академічної хорової музики а *carpella* викликали потребу пошуку композиторами відповідних засобів нотного запису. За словами О. Дубинець, потреба у нововведеннях хорового письма з'являється у тих випадках, коли музика кардинально відрізняється від загальноприйнятого уявлення і не вкладається в рамки існуючої нотації [2, с. 11].

Сучасну хорovu музику можна охарактеризувати такою рисою як стильова толерантність, що заключає у собі суміщення багатьох смислів, серед яких найбільш важливими є відновлення пам'яті, воскресіння давно забутого.

Яскравим підтвердженням вищесказаного є хорові твори вітчизняних композиторів: І. Алексійчук, Ю. Алжнева, В. Бібіка, В. Брондзі (Мартинюк), Ю. Гомельської,

В. Губаренка, Л. Дичко, В. Зубицького, Т. Кравцової, В. Мужчиля, В. Рунчака, Є. Станковича, В. Степурка, І. Шамо та ін.

Їх творчість позначена пошуками нових форм відношення і спілкування зі світом, що призвело до прагнення індивідуалізації власної стильової манери. Подібні думки висловлюють, наприклад, М. Черкашина-Губаренко: «...безумовно посилюється устремління до пошуку свого звукового миру і власної манери письма» [7, с. 164–165] та Т. Мдівані: «Ні за духом і не по суті естетичної позиції, а за стильовою манерою відрізняються один від одного нові класики, нові романтики, колишні ортодоксальні, а нині номінальні раціоналісти і експресіоністи» [3, с. 118].

Таке явище в мистецтві ХХ століття як розширення простору, спричинило «вивільнення» від традиційного панування інтервалу. Сучасний твір «стає, перш за все художньої сумою (тобто відповідно оформленою структурою) наступних елементів: 1) звукове забарвлення; 2) динаміка; 3) форма звучання в часі і просторі (його тривалість і широта, щільність і консистенція, різновиди плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їх місце в висотному регістрі); 4) рухливість і статика (різні типи руху, рух в тривимірному просторі); 5) комбінування одночасних звукових пластів і 6) інтегральність і мінливість звукового образу в часі» [2, с. 293–294].

У кінці ХХ ст. в хорових партитурах зустрічається небувала кількість інновацій у нотації. За словами мистецтвознавців, нині в музиці розрізняють два види «кодування»:

«а) детермінована нотація: точна фіксація композиторського задуму і, як наслідок, вимога безкомпромісної точності при виконанні. У детермінованій нотації визначаються:

- точні висотні співвідношення, метр, ритміка, тембр звучання, динаміка;
- точний склад виконавців;
- однозначні рекомендації виконавцям;

б) недетермінована нотація: наявність і в більшості випадків превалювання фактора випадковості при реалізації тексту, записаного з різним ступенем подробиць і точності» [2, с. 16].

Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися в різній ступені їх особливостей. Подібні явища ми зустрічаємо у багатьох хорових партитурах сучасних українських композиторів: І. Алексійчук («Дыхание времени», «Потусторонние игры», «Царевчева лира», «Письма из раковины»), В. Бібік («Хоровые картинки»), В. Зубицький («Гори мої»), В. Мужчиль («Прощай ХХ век», «Космогония: Чёрный квадрат», «Перформанс: Три звукових есе», «Вмирала річка», «Щедрик» та інші), хорова опера Є. Станковича («Цвіт папороті») та ін.

Однією із неординарних сторінок сучасної хорової музики є творчість В. Мужчиля. Хорові опуси композитора демонструють новаторську трактовку виконавських традицій хорового мистецтва, що співвідноситься з естетичними і філософськими шуканнями в сучасній композиторській творчості межі кін. ХХ – поч. ХХІ тисячоліть. Кожний хоровий твір є черговим етапом творчих досягнень автора. У творах раннього періоду (наприклад, «Косив батько жито») композитор окреслює шляхи виходу хорової музики а саррелла за межі традиційних звучань. В. Мужчиль використовує наступні прийоми висловлювання: спів, декламаційне інтонування, речитацію в приблизно окресленій

висотній зоні, гліссандо, говір, вигуки, крик, шепіт, рухи. У зрілий період («Щедрик», «Прощай, ХХ століття!», «Вмирала ріка», «Космогонія: Чорний квадрат») оригінальний почерк автора співвідноситься з експериментами в області «анатомії звуку» і символіки різних алфавітів, з прийомами ендофазії і сучасної нотної графіки.

Специфічною рисою тематичного спектру хорової музики В. Мужчиля є філософське осмислення важливих питань, від духовного відродження людства у сучасному світі, до новітньої актуалізації споконвічних тем і героїчних сюжетів з національної тогочасності. Широкий образний діапазон у поєднанні з неповторним авторським почерком пояснюють популярність і затребуваність хорових опусів В. Мужчиля, які звучать у виконанні багатьох колективів на численних сценічних майданчиках і залах як України, так і зарубіжних країн.

Не маючи умов у стислих рамках даної статті детальніше зупинитися на різнопланових, інноваційних модифікаціях, представлених у хоровій творчості В. Мужчиля, наведемо конкретний приклад, де в повній мірі проявляються експериментальні новації у сфері акапельної хорової музики, зокрема це віртуозна п'єса для змішаного хору а *carpella* і солістки (сопрано) «Прощай, ХХ век».

Твір написаний в оригінальному ключі, де хор трактується як джаз-банд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні групи інструментів. Це дана п'єса відкриває нові можливості акапельного хорового співу. Під впливом емансипації музичної і виконавської творчості в колі нових якостей сучасної хорової музики а *carpella* відбуваються глибокі зміни в природі академічної манери, засобах і в самих співочих канонах. У творі «Прощай, ХХ век» це проявляється у трьох аспектах, які принципово змінили підхід до традиційного розуміння академічного хорового співу а *carpella*:

– оновлення новими виразними прийомами співочої артикуляції (індивідуалізація тембрового початку, використання артикуляційно-динамічних засобів);

– інструменталізація хорового стилю (опора на «неписанні» жанри, використання політональних сполучень, інструментального за будовою мелодичного малюнка, поліритмічної витонченості, використання темброфонічних можливостей хорових голосів, які розглядаються як наслідування оркестровому звучанню);

– хорова театралізація (персоніфікація тембрів окремих хорових партій і груп, підвищення вимог до майстерності сценічного перевтілення співаків хору, «стилізація» виконавської манери).

За структурою партитура складається з трьох рівнів, звучання яких варіюється протягом твору. Музичний матеріал першого (імітування хором звучання інструментів) викладається в рамках детермінованої нотації, а другий пласт, у якому імітується групою хору гра ударної установки, недетермінованою нотацією, на що вказує домінування «обмеженої алеаторики» (В. Лютославський). Третій пласт – спів солістки, яка в імпровізаційній манері відтворює звучання сольного інструмента (швидше за все саксофона). У партитуру даного твору композитор вводить умовні позначення, що не мають аналогів в українській хоровій музиці (Приклад № 1). Вони, переважно відносяться до розкодування різноманітної палітри артикуляції, яка складається з трьох елементів: певного штриха; різних способів вимови літературного тексту; музичного синтаксису (Приклад № 2).

Крім звичайної нотної записи, «Прощай ХХ век» репрезентує таке характерне для сучасного мистецтва явище як «музика-дія» (В. Хічкок), «перформанс». На це вказує ряд особливостей:

- поєднання хорової вокалізації і різноманітних мовних ефектів («па-па», «ба-бу», «па-да», «вап», «бап», «підум», «тум», «катум», «та!», «цсс!», «А-о-у», «чікі» та інші);
- можливість застосування акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками);
- впровадження в музичний твір елементів мультимедіа (світло, слайд, відео тощо);
- рухи тіла як частини виконавської дії;
- використання простору як сцени, так і залу.

У представленій партитурі В. Мужчиль, спираючись на принципи традиційної нотації, розробив власну систему нотного запису, яка багатогранно відображає композиторський проект. Специфічність індивідуального почерку складають, з одного боку, продуманість в плані мелодійного малюнка, динамічної і штрихової ясності, з іншого боку, свобода і імпровізаційність викладу.

Висновки. Аналіз хорової п'єси «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля показав, що в авторській партитурі і в сценічно-музичній версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна (художній керівник А. Сиротенко) можна відзначити наступні інноваційні форми виконавської презентації:

1. Комплекс музичних засобів включає в себе новаторські (фонематична техніка, при виконанні якої чільна роль належить ритмічним і артикуляційним параметрам, а також хвилеподібна динаміка) і традиційні прийоми (звуквисотний спів а *carpella*).

2. До сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна включено наступні елементи перформансу:

- ігровий момент та іронія дія в цілому підпорядковується певним ігровим правилам; наявність сценарію, згідно з яким розвивається дія, чітка і детальна продуманість кожного жесту і руху;
- створення «помітної новизни», що має на увазі актуальність, включеність в інноваційний процес;
- сюжетність (або серійність) – наявність ряду послідовних дій, в ході яких здійснюється самовизначення персонажа і автора;
- епатажність – свідомо радикальної естетичної позиції художника (перформанс представляється глядачеві мистецтвом, створюваним у нього на очах);
- використання запозиченої, «персональної» мови [1, с. 21–25].

На особливу увагу заслуговує використання театральних прийомів, які спираються на зримий ряд і використовують позамузичні засоби виразності. До них відносяться: дійство в особах перед аудиторією (видовищність), сполученість з часовим розгортанням подій (дійовість), ігрова стихія сценічного дійства (умовність) [6].

Велике значення мають, наповнені пластичними рухами і жестами, жанрові епізоди, представлені в різних планах (великому, камерному і загальному). Крім того, вищезазнані якості виражаються у конкретних діях артистів хору:

- нетрадиційне розташування музикантів і використання сценографії (світло, декорації, костюмування);

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA

– пластика, жестикуляція, рухи, переміщення, міміка;
– умовність, коли артист хору виступає у новому статусі, який руйнує «звичне» сприймання музики, стаючи «надто помітним».

При прослуховуванні твору створюється враження гри-імпровазації. Завдяки цьому досягається необхідна відповідність зорового і звукового рядів. Вельми важлива роль в успішному виконанні даного твору належить «розкодуванню» художнього задуму композитора.

Таким чином, «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля є наочним прикладом інновацій у сучасному хоровій творчості і успішного їх впровадження у виконавську практику.


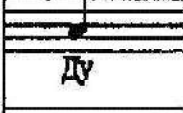

У цьому творі репрезентуються елементи різних видів мистецтва – хорového співу, кіномистецтва, театру, живопису. Слід зауважити, що партитура доступна для виконавців і розглянута вище музично-сценічна версія не виключає альтернативних підходів, а навпаки, є стимулом до появи численних варіантів інтерпретації.

Література:

1. Гриненко Ю. *Перформанс как явление современного отечественного искусства*. URL: <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016>. 2. Дубинець Е. *Знаки звуків. О сучасній музикальній нотації* / Е. Дубинець. – Київ : Гамаюн. – 313 с. 3. *Европейська музика академічної традиції: сутність, істини, сучасне становище (на прикладі творчості композиторів Росії та Білорусії)* / Т. Г. Мдивани та др. ; Нац. акад. наук Білорусії. – Мінськ : Білоруська наука, 2014. – 377 с. 4. Мужчиль В. *Мобільність трьохкомпонентної структури інструментального джерела звуку в музиці ХХ століття* / В. Мужчиль // *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук.-метод. пр.* – Харків : Нове слово, 2011. С. 248–251. 5. Мужчиль В. *Прощай, ХХ століття / П'єса для змішаного хору*. – Дніпропетровськ, 2002. – 21 с. 6. Станіславська К. *Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі* / К. Станіславська // *Музика та життя [Електронний ресурс]*. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm, 7. Черкашина-Губаренко М. *Українська музика сьогодні: фрагменти та коментарії* // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 22. *Аспекти історичного музикознавства*. – С. 159–168.

Додатки:
Приклад № 1.

Условные обозначения: Drums (Голосовая имитация ударной установки)

Bass drum		Самый низкий звук. Произносится резко, без интонирования, на постоянном выдохе, на букве Т твердая. Губы расслаблены на выдохе. Рот открыт.
Bass tom		Низкий звук, но с интонированием. Резкий акцент на Ту.
Tenor tom		Средний звук. Резкий акцент на Ду.
Snare drum		Средний звук. Произносится резко, без интонирования.
Alto tom		Высокий звук. Произносится резко, без интонирования.
Hi-hat		Произносится резко. Зубы сжаты, губы закрыты.
Cymbal		Произносится резко. Зубы сжаты, губы открыты.

Ф.Д. - Физические дей. гвия.

△ - Микрофон

▲ - Самый высокий звук

⊕ - Самый низкий звук

Примечание

Для достижения более точной голосовой имитации звучания инструментов ударной установки, рекомендуется партитуру Drums записать с помощью синтезатора на магнитофонную плёнку (для репетиций).

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ
АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA

Приклад № 2

The score is written on a grand staff with five systems. The first system contains four measures. The second system contains four measures. The third system contains four measures. The fourth system contains four measures. The fifth system contains four measures. The score includes various dynamics such as *ff*, *sf*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff (Solo)*. It also includes performance instructions like "хлопок 6 ладоши" (clap 6 claps) and "шелкає (чоканє) язиками" (rattles tongue). The lyrics are written in Ukrainian and include words like "Кісе", "Хуш", "Кітум", "Тугудум", "Чикічкі", "Гук гук", "Тум татум кітум тата тум татум кітум тата кісе", "ш.. ш.. ш..", "цикички", "хлопок 6 ладоши", "гара...", "х..х..х..", and "гук гук".

*-⊗ - шелкає (чоканє) язиками. / Можливо Solo, но тільки forte /

*Сергій Данилович Безклубенко,
доктор філософських наук, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СЛОВО ЯК НОСІЙ ІНФОРМАЦІЇ, АБО УКРАЇНСЬКІ ТАЄМНИЦІ ІНДО-ЄВРОПИ

Стаття присвячена розгляду «слова» як питомої одиниці мови, його надійності як засобу спілкування. Аналізуються причини та наслідки спотворення форми і викривлення змісту слова в комунікаційних процесах, відстежуються умови, за яких зберігаються первісні форма та зміст «слова» і з'ясовується культурно-історичне значення такого збереження.

Ключові слова: зміст слова, форма слова, звучання слова, графічне накреслення слова.

Статья посвящена анализу «слова» как удельной единицы языка, его надежности как средства общения. Рассматриваются причины и последствия искажений содержания и формы «слова» в коммуникационных процессах, исследуются условия, при которых сохраняются первичные форма и содержание слова и выясняется культурно-историческое значение такого сохранения.

Ключевые слова: содержание слова, форма слова, звучание слова, графическое начертание слова.

The article devoted to consideration of the term «word» as a specific unit of language and word's reliability as a mean of communication. The causes and consequences of the distortion of form and meaning of the «word» in the communication process are considered, explores the conditions under which preserved primary form and meaning of the «word» and it turns out the cultural and historical value of such conservation.

Key words: meaning of the word, form of the word, phonation of the word, graphic pattern of the word.

Про «слово» сказано і написано «гори» слів... Його романтизують та звеличують [12, с. 487], як Тарас Шевченко, обожнюють, як євангеліст Іоанн [5], часом сумніваються у його міці, як Леся Українка [8, с. 487]. «Слово» як питому одиницю мови з різних сторін вивчають науковці. Про значення (смісл) слова, його структуру написано чимало слів «структуралістами», «семіотиками» та «семіологами» – від Сосюра до Лотмана і Умберто Еко. Про «внутрішню форму» – як нібито «відношення смислу слова до свідомості його носія» – дискутували В. Гумбольдт, О. Потєбня, Г. Шпет, О. Лосєв. Проте залишається все ще мало з'ясованим надійність слова як засобу комунікації з огляду на його особливості носія інформації. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Мета ж цієї статті – відстежити причини і наслідки зміни первісних форми та змісту слова в процесі використання його як засобу спілкування та виявити умови і

значущість збереження його (тобто *форми* та *змісту* слова) сталості. Під «формою» слова автор розуміє його графічне накреслення (на письмі) та звучання (у мовленнєвій практиці), під «змістом» – означуваний словом об'єкт (денотат).

Як відомо, існує чимало (щоб не сказати – *безліч*) різноманітних засобів спілкування людей між собою. Починаючи від *пози, жесту, гримаси обличчя, виразу очей* і закінчуючи членороздільною мовою. Втім, чому, власне, «закінчуючи»? Адже достеменно встановлено, що існують й інші засоби спілкування людей як між собою, так і з тваринами, які не вписуються в рамки не тільки словесних, а й взагалі предметно-речових. Щодо такого роду спілкування з тваринами, дивовижні факти свого часу повідомив славетний дресирувальник тварин В. Дуров («Мой двадцатилетний опыт дрессировки животных»). Не менш, якщо не більш вражаючими є здавна відомі факти спілкування людей без будь-яких звичних ознак фізичної дотичності, тобто *на відстані*, яка вимірюється іноді сотнями і тисячами кілометрів. Дослідженню цього явища свого часу присвятили дослідницьку увагу чимало вчених, як закордонних, так і вітчизняних. Поміж останніх – В. Бехтерев («Мозг и его деятельность»), Л. Васильев («Таинственные явления человеческой психики»), Б. Кажинський («Биологическая радиосвязь?»), В. Глушков («О возможных особенностях физических полей биосистем»).

Академік В. Бехтерев виявив фізіологічну підоснову цих явищ, довівши експериментально, що *реальна дія*, яку здійснює хтось, і *дія мислительна* (тобто уявне здійснення цієї дії) – психофізіологічно один і той самий процес. Український учений-кібернетик В. Глушков здійснив успішну спробу з'ясувати *фізичні* закономірності спілкування людей на відстані без будь-яких технічних «посередників» і *сформулював їх математично*.

Попри всі ці та подібні прояви особливих, *екстремальних*, форм комунікації залишається непохитним уявлення, що мова – найдосконаліший засіб комунікації. Проте, як би дивним це не видавалося з першого погляду, мова, – як звичайна, побутова (*мовлення*), так і та, що слугує «матеріалом», у якому «вибудовані» наукові, філософські, релігійні твори, які відіграють важливу роль у житті суспільства, – на жаль, не є *абсолютно досконалим* засобом спілкування. Насамперед через природжену ваду питомої одиниці цього матеріалу, його «цеглинки», – *слова*.

Опосередкованим визнанням цього недоліку слова як *засобу комунікації* свідчить доволі поширена думка, що слова, мовляв, – *багатозначні*. І позірним доказом цієї «багатозначності» могло б бути одне з ключових слів цієї статті – *комунікація*. Справді, це латинське з походження слово, коли його «виводять» від дієслова *communicare* – *робити спільним, загальним, зв'язувати*), вживається у нас як синонім *спілкування*. А коли його «виводять» від іменника *communicatio*, – його трактують як *повідомлення*. Цим же словом «комунікація», уже як відієслівним іменником (від *communicare*), означається і сам *процес спілкування* (приватні розмови, дружні бесіди, наукові дискусії, лекції, доповіді тощо) незалежно від того, відбувається це спілкування безпосередньо чи за допомогою технічних пристроїв – «посередників» (*media*). Крім того, словом *комунікація* називають різноманітні *засоби сполучення* (включаючи залізниці, автошляхи, водогони, газо- та нафтопостачання тощо) та *зв'язку* (кабельні мережі телефонного, радіо- та телевізійного мовлення). Над те – у риторичі (науці про

ораторське мистецтво) *комунікацією* справдана називається особливий – «анімаційний» – спосіб спілкування з аудиторією, мета якого – відновлення (пожвалення, загострення) уваги слухачів¹.

Але ця «багатозмістовність» слова *комунікація*, як і будь-якого іншого, – ілюзорна. Саме по собі «слово», – слово як таке, – беззмістовне. Це переконливо доводить невідготовлена зустріч із незнайомою іноземною мовою. Але й у знайомій і навіть рідній мові вимовлене (як певна сукупність, послідовність, комбінація звуків) чи написане (як певна сукупність, послідовність, комбінація) знаків, «слово» становить всього лише своєрідну («прозору» – подібно до кришталевої склянки) «тару». І подібно до того, як посуд у результаті заповнення його певним вмістом, набуває не тільки іншого кольору, а й додаткової «вартості», так кожне слово (*poem*) набуває того чи іншого смислу завдяки «наповненню» його змістом: означення ним певного явища (*denotat*).

Ось у цьому «моменті» – процесі наповнення слів певним змістом – і причаївся «камінь спотикання»: особистісний відтінок смислу понять, які означаються словами. Як прозорий посуд забарвлюється у колір вмісту (а його обирає власник посуду), так і слова набувають особливого відтінку значення залежно від розуміння особою того явища, що вона його «вкладає» у слово як його (цього слова) зміст. Інакше кажучи: слова, а відтак і означувані ними поняття, неодмінно несуть відбиток особи, яка ними користується. А це позначається на процесі спілкування як завада. Справді: щоб «комунікація відбулася», тобто люди у спілкуванні зрозуміли одне одного, треба кожному добирати слова, які *так само* розуміють співбесідники. Для цього необхідно уникати їхнього «*суб'єктивного*» відтінку і дотримуватися винятково їхнього «об'єктивного» значення.

Виявляється, це не така проста річ, як може здатися з першого погляду. Прислухайтеся уважніше до мови депутатів, інших публічних політиків, коли вони говорять, а не читають папірця. «Недорікуватість» деяких із них походить не від глупоти – це люди здібні і навіть розумні, – а від справжніх труднощів у процесі, так би мовити, «синхронного перекладу» власних думок на загальнозрозумілу мову, тобто переходу від особистісних смислів до загальнозрозумілих значень². В ускладненнях цього роду часто-густо і навіть залюбки люди зізнаються. Не кажучи вже про самоіронічне «я – як собака: все бачу, розумію, знаю, а сказати не можу», воно «проривається» у виразах «не знаходжу слів, щоб виказати...», «не можу навіть висловити, як я вдячний...» і т.п. Звісно, в тому разі, коли останні «самокритичні зізнання» не становлять більш-менш свідомого ораторського прийому – одного з художніх засобів мистецтва красномовства.

Отож, кожна людина, вступаючи у життя, повинна навчитися користуватися цим загальносуспільним багатством – світом понять, закодованих у словах, – вміти *освоювати* його. І подібно до того, як людина має навчитися користуватися вже створеними знаряддями повсякденного побуту (ложка, миска, зубна щітка, рушник,

¹ Останній виник з практичної необхідності: спеціальними дослідженнями незаперечно встановлено, що довільна увага аудиторії (крім, ясна річ, спеціальної – особливо зацікавленої) триває всього лише в середньому 7 хвилин 35 секунд, після чого слабне й відволікається.

² Пригадайте лишень доволі комічну сцену у фільмі «Москва сльозам не вірить», коли Гоша (персонаж, якого грає) з похмілля високопарно виголошує «полум'яну» політичну промову, закінченню якої слухач вимагає: «Переклади!»)

мило і т.д. і т.п.) та інструментами фізичної праці (молоток, ніж, серп, коса, лопата і т.д. і т.п.), так належить їй навчитись *володіти інструментами людського спілкування*: «знаряддями» *суспільної свідомості – поняттями* (від найпростіших, зафіксованих у назвах довколишніх предметів, до найскладніших, «зашифрованих» у категоріях науки, релігії, моралі, технологічних та технічних термінах), а також *правилами користування ними* (сформульованими в законах мовної граматики, формальної та художньої логіки, «зашифрованих» у традиційних обрядах, культових церемоніях, маніпуляціях тощо). Зауважмо – все це означається *словами*.

Тепер звернемо увагу на таку обставину. Нам здається цілком природним, коли людина, освоюючи якийсь інструмент звичайної роботи, пристосовує себе до нього – «наламує» руку (особливо це наочно видно у випадку навчання, наприклад, гри на якомусь музичному інструменті) і (або) – пристосовує його до себе (добирає за вагою, формою, розмірами і т. д.). Над те: коли існуючі знаряддя виявляються неефективними, їх прагнуть вдосконалити або й замінити, виготовивши нові. Колись у деяких ремеслах звання (і посади) майстра удостоювався той із працівників, хто доводив свою здатність виготовити для себе робочий інструмент. Це й був вирішальний, так би мовити, іспит на «майстерність» – на відповідність вимогам, що пред'являються до майстра як керівника виробничого процесу. Французькою мовою керівник виробничого процесу так і називається: «начальник роботи» – *chef d'œuvre*. (шедевр). У нас же це слово, шедевр, вживається для означення не майстра, а його виробу.

Подібні «трансформації» (щоб не сказати деформації) об'єктів у процесі освоєння їх людьми – пристосування до власних потреб та можливостей, – відбуваються не лише у сфері матеріальній, а й у «духовній». Варто лише в цьому зв'язку пригадати історію винайдення саксофону – духового музичного інструменту, названого за іменем його творця. Хоча подібні історії напевне пов'язані з появою кожного музичного інструмента, включаючи й нинішні електронні, нам вони невідомі...

Аналогічне явище спостерігається й у сфері «чистого мислення» – у науці та філософії. Коли ученого не задовольняє певне поняття, він обґрунтовує необхідність нового, випробовує його адекватність на практиці наукового дослідження і, означивши його новим словом (чи групою слів), пропонує до використання іншими. Подібно чинять і філософи, з тією, однак, різницею, що «дієздатність» запропонованих ними нових слів (та означуваних цими словами понять) завідомо не може бути перевірена на практиці й задовольняє лише суб'єктивні уявлення їх автора та тих, хто йому вірить «на слово».

Але наразі у нас мова не про винайдення нових «інструментів» спілкування, а про «трансформацію» існуючих. При тому «трансформацію», яка відбувається не в результаті свідомих зусиль, спрямованих на «удосконалення» слова (і поняття), а внаслідок стихійних, мало чи й зовсім неусвідомлюваних «змін», «доповнень», здійснюваних учасниками спілкування. Отож у даному разі уявляється більш коректним вживати термін деформація.

Найперші *деформації змісту* слів відбуваються вже «на самому початку» – у процесі освоєння (!) людьми слів як «інструментів» спілкування. Стаючи для кожної людини «своїми», слова набувають специфічного відтінку смислу відповідно до особливостей світобачення та світовідчуття цієї особи. Науковці з приводу цього

кажуть, що об'єктивні (=умовно загально визнані) значення слів суб'єктивуються: смисл слова (написаного чи мовленого кимось), «переходячи» у свідомість, пам'ять іншої особи набуває, хай і незначного, але особистісного відтінку. (Пояснимо на простому прикладі: кожна «особа жіночої статі», відповідно до природи свого ества, мріє про материнство – хоче стати матір'ю, притому – ідеальною. Але при цьому кожна з них по-своєму уявляє ідеал материнства.) Отож, за умови такої «поголовної» деформації змісту слів, аби «комунікація» відбулася, кожний її учасник повинен «очищувати» свої слова від особистісного смислу чи відтінку. Інакше спілкування виявиться неможливим («моя твоя не понімай!»).

Детальніше про це мова велась у статті «Мистецтво як засіб комунікації» (Див. «Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», №32, 2015). Наразі нас цікавить інший аспект процесу деформації слів, а саме та обставина, що в процесі спілкування людей зазнає зміни не тільки зміст, а й форма слова. Застосовуючи вжите вище порівняння слова з посудом, можемо сказати: зазнає змін не лише вміст, а й «тара» – форма слова.

Зазвичай це відбувається стихійно, «ненароком», у процесі буденного спілкування людей. Хтось, «тугуватий на вухо», «недочуває» якихось звуків, інший, «недорікуватий» (шепелявий, гаркавий, гугнявий тощо) – недовимовляє якихось звуків, відтак з'являються слова-покручі, які можуть навіть з часом набути статусу «діалектизмів». Ось у нас, у різних регіонах, наприклад, кажуть про одне й те саме: одні – свято, інші – сьвято, треті – св'ято... Наддніпрянці кажуть треба, подоляни – траба, житомиряни – просто тра, на Уманщині – не терплять початкового «о», тому й кажуть Гумань (замість Умань), гобід (замість обід), гоїрок (замість огірок), Голька (замість Ольга) і т. д. і т. п.

Особливо ж «псуються» слова в процесі спілкування людей різної етнонаціональної приналежності, оскільки, крім вищезазначених причин для цього, з'являється цілий шерех додаткових..

Слово у мовленнєвій практиці – з формального боку – певна сукупність звуків. А в процесі мовотворення кожного окремого народу формується обмежений кількісно (від трохи більше десяти до кількох десятків) та своєрідний якісно (з огляду на спосіб видобування) набір звуків, які використовуються для утворення слів: голосні: (довгі, короткі, глухі, дзвінкі), приголосні (гортанні, носові), «шиплячі», «свистячі», «проривні», альвеолярні... і т. д. і т. п. Відтак мовні системи різних народів виявляються практично кількісно і «якісно» недостатньо сумірними. Через це «пересадження» слів з одного етнонаціонального мовного середовища до іншого пов'язане з мовленнєвими «спотвореннями». Наприклад, у нашій мові, як і в інших слов'янських, початково був відсутній звук, котрий тепер означається літерою «Ф», і його замінювали поєднанням звуків, яке здавалось найбільш адекватним – «ХВ» Сліди цього «недоліку» – в іменах (наприклад, в імені визначного вітчизняного етнологів Хведір Вовк), у приказках (перед паном Хведорком ходить Хведір ходорком), у жартівливих каламбурах («не те «хве», що «хвїртка», а те, що у боки взялося, – «хвутбол»).

Справа ще більше ускладнилася з винаходом та поширенням писемності – через застосування різних систем означення мовленнєвих звуків. Широко відомі різночитання та різнотлумачення, пов'язані, наприклад, з транскрибуванням деяких грецьких літер. Так, наприклад, відтворення звуку, що означається у греччині літерою θ (тета), латиницею

намагаються передати через поєднання th (θεατρον – theatr), кирилицею – різно: через «т» (Θεοδoρ, – Тодор, Θoμα – Томас), або через «ф» (Феодор, Фома) або й через «х»-Хома. До того ж і звук, означуваний поєднаннями літер типу th, ch, sh, неоднаково «звучить» у різних мовних системах. Так, людину, чиє ім'я позначене словом Richard, в Англії будуть звати Ричардом, у Німеччині – Ріхардом, у Франції – Рішаром, в Іспанії – Рікардом.

Ось цікавий і повчальний випадок подібних історичних «пригод» двох слів, результат яких прислужився нам для означення важливого життєвого явища. Слова ці латинські: magnus hister (магнус гістер), які в перекладі означають великий знавець. У ході тривалого їх вживання слова ці «пошлюбилась» (mag+ gister), внаслідок чого появилось «дитя» – magister (магістер), яке означало вчитель. Трансформація видається цілком логічним «розвитком» смислу поняття «великий знавець». У подальшій еволюції початкового смислу слово magister означало – начальник (у давньому Римі), урядовець (у Візантії), керівник релігійного Ордена (у середньовічній Європі). Зараз цим словом означається у нас, як і в деяких зарубіжних країнах, перший (початковий) науковий ступінь.

Водночас зі смисловою еволюцією відбулася також трансформація графічної та звукової структури слова magister. Так, у Німеччині літеру g замінила h (magister – mahister). Оскільки ж у мовленнєвій практиці німців звук, означуваний буквою (h), у відкритому складі «не читається» (наприклад, пишуть sehen (зеген), читають – зейен), слово mahister звучало, як maister (майістер.). У такому варіанті воно було почуте й запозичене нашими предками, а далі «спородило» нам ціле «сімейство»: майстер – мастак (зверніть увагу!) – мастацтво – мистецтво. Ця трансформація за смисловою суттю також не позбавлена підстав: первісний зміст вихідного слова magister (великий знавець, учитель, що пов'язане з уявленнями про розУМ), приховано, або, як то пишуть «дуже вчені», імпліцитно, тут зберігається. Пригадаймо: у чехів мистецтво означається словом umeni (уміння), у хорватів -umjetnost (умілість), у німців – Kunst (від kundig – вмільий, спритний).

Щойно описане явище – історичний процес деформації як змісту, так і форми слів, – викликає в уяві образ фантастичної Ріки часу, незупинний плин якої невідворотно «замулює» все, що трапляється на її шляху... Тому іноді потрібні спеціальні «археологічні розкопки», аби відтворити первісний вигляд та смисл явищ, предметів, слів...

Згадаймо кілька вражаючих фактів зі сфери образотворчого мистецтва. Ось фрагмент «історії» славнозвісної ікони «Володимирської Богоматері» (насправді – Вишгородської): фетишистська віра в «чудодійну силу» цієї ікони – нібито носія божественної сили, а не краса зображення – спонукала московського князя Боголюбського викрасти її з Вишгорода, а його наступників перевезти до Москви, де її і неодноразово виставляли на міських мурах перед наступаючими ворогами – як нібито заступницю. Від дії часу та різних несприятливих умов зберігання зображення на ній втратило свою первозданну свіжість, фарби потьмяніли, час від часу луцились та осипались, особливо на «одіяннях», через це зображення підмальовували та замальовували різні майстри, різними фарбами, з різним ступенем майстерності. Отож,

якщо й була вона колись краси такої, що сама по собі була здатна викликати особливу увагу й «будити піднесені почуття», то від неї давно й сліду не лишилось. А тимчасом ікону «шанували» й «шанували»... У жовтні 1918 р. уряд революційної Росії видав декрет про облік, реєстрацію та збереження пам'яток мистецтва й старовини. Після падіння комуністичного режиму широкою громадськістю стали відомі й ті аспекти цього декрету, що раніше приховувалися: аморальні й злочинні стосовно духівництва, особливо тієї його частини, яка була в опозиції до більшовиків та їх влади. Але нас цікавить інший аспект – мистецтвознавчий.

Серед інших заходів на виконання того декрету була здійснена наукова реставрація ікони. Після розчищення з'ясувалося, що від первісної роботи залишилося тільки зображення облич (ликів). Після реставрації ікона тривалий час перебувала в експозиції Третьяковської галереї. У тому ж таки році, в одному із сараїв Звенигородського собору з-під купи хтозна-коли заготовлених дров були здобуті старі ікони, які пролежали кількасот років як непотріб. Серед них виявились і три роботи Андрія Рубльова: «Спас», «Архангел Михаїл» та «Апостол Павло». Перша з них на той час наполовину осипалася. Усі вони були відправлені в реставраційну майстерню, а згодом прикрасили експозицію «Третьяковки». Визнано було, що ці ікони як мистецькі твори належать до найзначніших шедеврів з поміж тих, які коли-небудь і де-небудь були витворені за допомогою пензля та фарб...

1919 р. в одному з підсобних приміщень Спаського монастиря у Ярославлі – називалось це приміщення досить виразно «рухлядая» – серед всілякого справді мотлоху була віднайдена ікона, що привернула увагу насамперед своїми великими розмірами. Під час реставраційних робіт під верхнім шаром пересічного малярства на цій дошці було виявлено старовинну прекрасну ікону, що, як вважають, можливо, належить письму перших київських «ізуграфів» – з кола Алімпія Печерського. Від часу відновлення цей твір відомий у світі під назвою «Ярославська Оранта».

А ось маловідомий, проте ще більш вражаючий випадок з історії мистецтва слова. Походження слів промисел та промисловість у російській мові (промысел, промышленность) М. Фесмер виводить (з посиланням на «отца русской истории» М. Карамзіна) від слів промышлять, промыслить, промысел і на додаток відсилає читачів до статті «мысль», вочевидь пов'язуючи їх генетичне родство. Насправді російське слово «мысль», як і його українські відповідники (мисль, дУМка), не мають ніякого стосунку до етимології українородного слова «промисловість», від якого й пішло відповідне російське. Ця помилка відомого, німецького за походженням інтерпретатора етимології російських слів, як і його «колеги» – данського з походження знатока «великаво русскаво изыка» В. Даля та багатьох інших «толкователей», своєю причиною має те, що вони не знали як слід української мови, тому хибно вважали її «наречием» російської, тоді, як насправді російська мова є одним з варіантів розвитку давньоукраїнської.

Розгадка походження слова «промисловість» (відтак – і російського «промышленность») міститься у... «Слові о полку Ігоревім», на самісінькому його початку. У «заспіві», тобто перед тим, як розпочати «пісню», автор «Слова» демонстративно відкидає «поетику» легендарного Бояна: «Не лепо ли ны бяшет, братие,

начяти старими словесами трудних повестий о полку Игореве, Игора Святославлича! Начати же ся той песни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню! Боян бо вещий, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслью по древу, серым волком по земли, сизым орлом под облакы».

Саме так виглядав початок «Слова...» в першій (1800) публікації, здійсненій його «першовідкривачем» О. Мусінім-Пушкінім. Виділені в ньому жирним шрифтом слова на довгі півтора століття стали «камнем спотикання» для читачів та коментаторів. Що означає «вовк» та «орел», ніби ясно, а от що означає «растекається мыслью по древу»?

Тракували цей «пасаж» по-різному. Ось, наприклад, відомий російський поет В. Жуковський просто переписав:

Вещий Боян,
Есть ли песнь кому сотворить хотел,
Растекался мыслию по древу,
Серым волком по земли,
Сизым орлом под облаками

Так само вчинив – століттям опісля! – і Д. Ліхачов, який вважався росіянами чи не найавторитетнішим знавцем давньоруських писемних джерел:

...Ибо Боян вещий,
если хотел кому песнь воспеть,
то растекался мыслию по древу,
серым волком по земле,
сизым орлом под облаками.

«Растекались» мыслью по древу» і Л. Дмитрієв («О Бояне, соловию старого времени! Абы ты сия полкы ущекотал, *скача, славию по мыслену древу*, летая умом под облакы, свивая славы оба полы сего времени, рища в тропу»), і Н. Рилєнков (У Бояна Вещего, бывало, если петь он начинал о ком, *мысль, как серый волк в степи, бежала, поднималась к облакам орлом*»), і Н. Мещерський (Боян вещи, если кому хотел сложить хвалебную песнь, то растекался мыслью по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками»), і багато інших «адорантів» раритетного поетичного шедевр.

Не уник цього непорозуміння і наш поет-академік М. Рильський. Ось його «переклад» із староукраїнської («давньоруської») на сучасну: «Боян-бо наш віщий, як хотів кому пісню творити, *розтікався мислю по древу, сірим вовком по землі, сизим орлом попід хмарами...*» І далі: «О Бояне, солов'ю наш давній! Тобі б сей похід *ощебетати, по дереву мислі пурхаючи, розумом ширяючи під хмарами, давню славу звиваючи з новою, летючи тропою Трояною через степи на море*» [8]. Вчитавшись у текст Рильського, не важко помітити передусім граматичну помилку. У тексті «Слова...» вжито лексему мисль в орудного відмінку, то ж у перекладі мало би бути подвоєння передкінцевої приголосної – мислю (за зразком мить- миттю, вісь – віссю, рись- риссю, міль- міллю, сіль – сіллю і т.п.). Та подив викликає інше: що поет-Рильський не зауважив художньої логіки побудови тієї строфи, не відчув метафоричної паралелі до *вовка та орла* – живих істот, які розтікаються, тобто розбігаються, одна з них при цьому ширяє під хмарами, інша – стелиться по землі, а третя «розтікається» (від *текти*,

тікати, утікати), тобто розбігається, по дереву. І «мисль», думка, тут ні до чого, як і вигадане «дерево мислі» чи «мисленне дерево»...

Чи не першим відчув недоречність слова «мисль» у цьому пасажі поет А. Майков і наважився замінити його на інше, яке означає *живу істоту*:

... Не гоняясь мысляю за Бояном!
Песнь слагая, он, бывало, вещей,
Быстрой **векшей** по лесу носился,
Серым волком в чистом поле рыскал,
Что орел ширял под облаками!

«Векша» – одне з давньоруських «імен» того звірка, якого тепер у нас називають (як де!) – то білкою, то веверкою. Після цього по «дереву» із «Слова...» вже «заскакала» білка: «...*Вещий Боян, если песнь кому пропеть собирался, то растекался белкой по дереву, по земле – серым волком, сизым орлом – под облаком!*» (Д. Шклярєвський), «*Баян, певец тот вещий, коль кому восхочет песни, белкой он течет по дереву, по земле он белым волком и орлом под облака сизым...*» (К. Бальмонт) і т. д.

Перевірити, яке слово насправді було в цьому пасажі з тексту оригіналу «Слова о полку Ігорєвім» – до редагування його першовидавцями, – виявилось неможливим: оригінал загинув у полум'ї російсько-французької війни 1812 р. Не було вказівки чи бодай натяку на це і в списку «погрешностей», який додавався до першодруку. Але наявність помилки в даному тексті ставала дедалі очевиднішою, і вона була виправлена: завдяки спогаду про ще одне давнє ім'я *білки, веверки, векші – мись*. Безперечно, саме це слово вживав «конкурент» Бояна, але редактори не знали його справжнього значення і вирішили що автор «Слова...» припустився орфографічної помилки та й вирішили її усунути, додавши літеру «л», чим «перетворили» звірка – на «думку»!..

Словом *мись* (форма якого вказує на означення *збірною поняття*, на зразок *чудь, жмудь, весь, русь, обь* і т. п.) у часи автора «Слова...» (XI–XII ст.) означували дрібних гризунів, зокрема – лісового. Надалі дещо деформоване (*мись – миш*), воно стало означати те, що й сьогодні означається цим словом, тимчасом як і різновид *лісових* гризунів набув назву *білка* (всупереч тому, що звірок зовсім не білий!)

З історії відомо, що в ті часи хутро взагалі, а білки зокрема, високо цінувалося як товар і слугувало навіть у лісостеповому регіоні *мірилом мінової вартості*, тобто виконувало роль грошей. Подібно до того, як у степових краях товаром та навіть мірилом товарообміну (своєрідними «грошима») були *коні та вівці*. Свідчення цього збереглися в сучасній назві нашої грошової одиниці – *гривня* (від *грива*) та міри ваги – *гиря*. Останнє слово збереглося в сучасній мові персів і вживається там для означення... *вівці*. А що це слово – нашого походження, а не запозичене в іранців, свідчить давня примовка «шапка-гирка зверху дирка», як і назва довгої палиці – *клюки*, яка слугувала тоді та слугує й тепер головним «виробничим реманентом» вівчарів – *гирлига*...

Досі у нас кажуть про лисицю, яка полює на мишей, що вона «мишикує». На поживну звірину, яка мешкала у відкритому просторі – у степу (полі), наші предки *полювали*, а «*миськувати*» ходили в ліс. Щоб упіймати, *зловити* прудку *мись*, яка з блискавичною швидкістю бігає по деревах, потрібна була неабияка спритність – *ловкість*. Звідси й пішло: *лови мисі – мисьлови – мисьловство – мисливство*.


Чергування «о» у другому складі з «е» та «і» характерне для українщини. Порівняйте: молоти – *меливо*, пороги – поріжки, дороги – доріжки, коло – *коливо*.


Отож мовно-мисленна характеристика занять *мисловством* зрештою акумулювалась у короткій формулі *ходіння про мисль – промисел*. Звідси й термін *промисловість* та його російський відповідник – *промышленность*.

З часом зміст формули «*про-мисел*» втратив «генетичний» зв'язок з назвою конкретної тварини, і це слово стали вживати для загального означення діяльності з добування засобів до життя: «рибний промисел», «текстильний промисел», «лісовий промисел». А згодом цієї назви «сподобилися» також різні види виготовлення предметів, призначених для задоволення й естетичних потреб людей, – *художні промисли*.

Проте нас цікавить не стільки спосіб «добування» інформації, «зашифрованої» плином часу у «слові», скільки обставини цього «шифрування» та умови, які сприяють збереженню в часі первісних форми та змісту слова, тобто «закодованої» в ньому інформації. Вище зазначалося, що ці «деформації» неunikнено відбуваються за умов *відкритого суспільства*, тобто в процесі активного міжнаціонального, міжетнічного спілкування...

Загальновідомо, що навіть дуже добре вино за умов зберігання його в недостатньо щільно закупореному посуді, втрачає первісні якості аж до того, що обертається на оцет. Натомість у герметично закритому посуді вино «зберігає» свої початкові якості та навіть, на думку знатоків і поціновувачів, значно поліпшує їх. Як не дивним це може видатися з першого погляду, подібне відбувається і зі *словами як носіями інформації*: в умовах відкритості суспільства до активного міжнаціонального спілкування слова неunikнено зазнають змін як у внутрішньому змісті, так і в зовнішній формі (мовлення, графіка). Натомість в умовах ізоляції (чи то «добровільної» – «старообрядці» в Росії, чи то вимушеної: еміграція релігійних громад «мормонів», «молоканів» та деяких інших «сектантських» утворень до США) певним етно-національним групам, навіть за умов вельми тривалого перебування в оточенні іншомовного середовища але при відсутності активного спілкування з ним, вдається зберегти свою «рідну» мовленнєву сферу від серйозних пошкоджень. Вражаючим прикладом є *санскрит* – законсервований у часі прадавній «сколок» мови *наших* предків.

Погляньте ось на це зображення: ... Ні, це не відбиток печатки, як ви могли подумати, і не ієрогліфи. Це написане санскритське двоскладове слово. Переписане (транскрибоване) латинськими літерами, воно має вигляд ось такий: gnatu. А звучатиме як *джнату*. Що стосується змісту цього слова, то він передається дієсловами: англійською мовою – *know*, німецькою – *kennen*, французькою – *connaître*, іспанською – *conocer*, грецькою – *γινώσκω* (гносомай), латинською – *cōgnōsco* (когноско), російською – *знать*, польською – *znać*, чеською – *zna'ti*, сербо-хорватською – *znati*, українською – *знати*, а от азербайджанською – *білмәк*.

Значення (тобто зміст) слова  і його звучання (тобто мовленнєва форма) у санскриті й українській (як, утім, і в інших слов'янських мовах) – майже *збігаються*, а в англійській та інших європейських (не слов'янських) мовах наявне тільки віддалене «відлуння» – kn, gn, ģn, натомість в азербайджанській (як і в інших не індоевропейських мовах) – жодного натяку на спорідненість.

І слово «знати» – не виняток. Наведемо короткий перелік таких «співпадінь» українських та «санскритських», тобто індійських, слів. У стовпчиках: ліворуч – сучасні українські, праворуч – санскритські, тобто індійські (мова хінді) слова. Курсивом подані російські відповідники.

Баловство – Балатва	Бування – Бхаванія	Вертіти – Врит (врат)
Біда – Бхєда	Бути – Бху	Васанта – Весна
Багатство – Бахутва	Валик – Валика	Поворот, Вертання – Вартана
Бадьорний – Бадра	Вал – Вал	Ворог (ворожий вражий –
Боятись – Бхьяс	Вам – Вам	Враджья
Сварка – Свар	Вас – Вас	Віідати – Вьяд
Брат – Братри	Вдова – Видхава	Гаркати, гарчати – Гардж
Братство – Бхратрътва	Вергіння – Вартана	Загата – Гати
Будити – Будх	Відати – Вєд, вид	<i>Вицати – Вяк (бякать)</i>
Буран – Бхурана	Ведіння – Ведана	Г'ора – Г'ири
Горіння – Гхрьни	Кожний Кашчит	Нас – Нас
Грабувати – Граб	Як – Ка (<i>рос. как</i>)	Небеса – Набаса
Грива – Грива	Кадка Кандука	Ні – Нед (<i>рос. нет</i>)
Груди – Хрид	Кара – Кара (убивство)	Низина – Нихина
Гризіння – Грасана	Кашель – Каш, каша	Низько Ништка
Калюжа – Калюжа	Коли – Када (<i>рос. когда</i>)	Спадати -Ниспад (<i>рос.</i>
Гудіти – Гудита грати (у чех. – гудба – музика)	Когорий –Катарат	ниспадать)
Гукати, – Гху	Кратний Крату	Новина (Місяця) –Навина
Давання Даван	Кров – Крави	Новий –Нава
Дай мені – Дєха ме	Кручений – Крунча	Ніготь – Нігха
Дати –Да	Скрушно –Круш	Нос, носик – Наса, насика
Двожкість – Двандва	Кулик –Кулика	Ніч – Ніч
Діва – Дєві	Куль – Кула	Обох – Убайох (<i>рос. обоих</i>)
Дерев'яний – Дравья	Кучерявий (Курчавий – Курча	Овечка – Авика
День днина – Дина	Куш – Куєтха (<i>рос..куст</i>)	Вогонь – Агни (та ім'я бога
Дерево, Дрова – Драва	Купа –Куча	Вогню)
Сім'я – Самья	Ладити – Лад	Один –Ади (<i>рос. один</i>)
Десятеро – Дашатара	Ласкати – Лас	Відкритий – Уткрита
Диво – Диво	Ліпити Лип	Відчалити – Утчал
Дивний (дивовижний) – Дивья	ЛипучкаЛ –ипатка	Падати – Пад
Доля – Дала	Лише (трохи) –Лиш	Пара – Пара (другий)
Хата –Хата	Лупити – Луп	Піна –Пєна (<i>рос. пєна</i>)
Драти – (рвати)Дри	Любити – Любх	Первий – Пурва
Тікати (драпати) – Дра	Лялити, піжити – Лал	Перепливати – Параплавате
	Мастак (голова) – Мастака	Пєс –Пєса

Дурний – Дур	Материнство – Матрьюва	Півень – Кур (співати)
Дути – Дху	Мед – Мадху	Піч – Пач
Дирка – Дрика	Мертвий – Мритью	Печиво – Пачана
Дим – Дхума	Мішок – Машака	Пяти – Піта (па, пи)
Дядя (лядько) – Дада	Мій – Ме	Плавання – Плавана
Сутність – Детитва	Морочити – Мракш	Той, що пливе – Плава
Живий – Дживан, джива	Мора-ок (мрак, затемнення) –	Потакати (потурати) –
Життя (живіт) – Дживатва	Марка	Потакам
Сіно – Сина	Мліти – Млаи	Приємно – Прия
Зима – Хима –	Мертвий – Мрита	Простір – Прастара
Земля – Хема	Мокнути, мочити – Мок, моч	Проти – Прати
Знання – Джняна	Обличчя, лице, морда – Мурдхан	Протистояти – Пратиста
Знати – Джна	Мишка – Мушка	Радувати – Радх
Знаток – Джанака	М'яти – Матх	Руйнувати – Руй
Покалічення – Банда	Нагий – Нагна	Рана – Врана
Інший Анья (рос. иной)	Нам – Нах	Поранений – Вранин
Мул – Ила (рос. ил)	Напій – Пиво	Річ (мовлення) – Річ
Роса – Раса	Сухо – Суха	Надавати тумаків – Тама
Рубати – Ру	Сушка – Сушка	Пітьма – Тамас
Рушити – Руш	Тоді – Тада (рос. кажуть <i>тагда</i>)	Іти – Іти
Садити – Сад	Утрьох – Тришу	Чашка – Чашака
Свекор – Свакар	Таскати – Тас	Відьма – Відма (Видман -
Світлий – Света	Твій – Тва	людига великої вченості,
Свій – Сва	Творити – Твор	знавець)
Властивість – Сватва (рос. <i>свойство</i>)	Те – Те	Четверо – Чатвара
Своjak – Свака	Тобі – Твайи	Чотири – Чатур
Сварка – Свар	Темно – Томо	Чотиричастний – Чатушка
Сяйво – Сайя	Труг – Терти	Чотирнадцять – Чатурдацан
Слава – Шрава	Тоді – Тада (рос. кажуть <i>тагда</i>)	Чудак – Чуда
Славлення – Шраваніс	Тонкий – Тону	Чулан – Чула
Смерть – Мритью	Торення (дороги) – Тарана	Шалаш – Шала
Сніг – Снеха	Той – Тат (рос. тот)	Шаман – Самана
Збори, Збирашя – Сабраца	Треті – Тритіс	Грива – Шья, грива
Амбар – Самбара	Три – Три	Швидко, шибеник – Шибхам
Собраття – Сабратри	Трос, тріада – Трая	Юна – Юний.
Співпадіння, удача, згода – Сампад	Трійка Трека	
Стан – Стхана	Боягузтво – Траса (рос. <i>трусость</i>),	
Стати (зупинитися) – Ста	Тугий – Тунга	
Сто – Сото	Турити (штовхати) – Тур, тудж	
Ступа – Ступа		

Слово «санскрит» у перекладі з *xindī* – мови, якою користується переважна більшість жителів Індії, – означає *впорядкований, довершений*. Ким та порівняно з чим, ця мова вважається довершеною? Вона вважається довершеною *індусами* порівняно з іншими – «дравидійськими» (їх близько двохсот! [3, с. 49]), – мовами, якими користується значна частина населення Індії.

Упродовж тривалого часу, аж до епохи «Великих географічних відкриттів», у Європі мало що знали про Індію. Обходилися чутками та казками. Навіть знаменитий «відкривач» Америки Христофор Колумб мав вельми тьмяні уявлення про країну яку відправлявся освоювати. Висадившись на один з «відкритих» ним Ангільських островів, він був упевнений, що перебуває в Індії, притому – не в одній, а в кількох з них: «знаходячись тут, в Індіях...», – писав він каталонській королеві Ізабелі [2, с. 112]. Згодом європейці, вражені самотністю тисячолітньої історії індійської культури, а особливо тим, що структура європейських мов аналогічна структурі індійської мови та містить велику кількість «спільних» слів, беззастережно віддали «пальму першості» санскриту. Саму цю групу мов промовисто назвали індо-європейською, а носіїв культури – *індо-арійцями*. Санскрит набув статусу «батька» європейських мов. Однак наприкінці ХІХ ст. думка змінилася: більшість мовознавців дійшли висновку, що це саме санскрит успадкував набутки європейських мов. Однак це не вирішувало питання про мовні першопочатки: *поміж європейських якась-то мова була первісною?*

1880 р. (згадаймо: самий розпал російських гонінь на українську культуру і зокрема мову) у місті Одеса (зверніть увагу: не в Києві чи Харкові, не кажучи вже про Львів!) вийшла друком брошура «Древность малороссийского языка». Її автор, поляк з походження, європейськи освічений лінгвіст, *польський та російський* мовознавець М. Красуський зазначав: *«Еще недавно санскритский язык считался отцем всех арийских, теперь пришли к заключению, что он лишь может назваться их братом. А где же «отец»? Він категорично і однозначно відповів – «малороссийській» : «Занимаясь, долгое время сравнением арийских языков я пришел в убеждение. что малороссийский язык не только старше всех славянских, не исключая так называемого старославянского, но и санскритского, греческого, латинского и ПРОЧИХ арийских. А между тем малороссийский язык не имеет по настоящее время даже порядочного словаря! Это обстоятельство и помешало нашим и заграничным филологам открыть действительный источник древних языков. К тому же в последнее время заграничные ученые начали убеждаться, что колыбелью арийских племен не была Средняя Азия, но так названная Сарматская долина, или Славянская; следовательно, на этой равнине по настоящее время ЖИВУТ Малоросы и происшедшие от них же колонисты на севере, и Новгородцы: и вообще Великоросы. Известно, что новгородское наречие наиболее подходит к малороссийскому».*

М. Красуський не лише задекларував першоосновність української мови серед індосвропейських, а переконливо, оперуючи даними порівняльного мовознавства, довів: *наочно, на пальцях рук продемонстрував істинність свого твердження*. Логіка насправді «проста, як усе геніальне». Виходячи з того, що числівники – найдавніший елемент мови, М. Красуський показав, що назви чисел у європейських мовах походять

саме від праукраїнських найменувань. Отож, і всі слов'янські, включно з «великим і могутим», завдячують своїм походженням праукраїнській мові.

Звісно, таке «нахабство» не могло бути терпимим у Росії [7]. Брошуру за «крамольні» думки, опубліковані в ній, велено було знищити. Та виявляється, що іноді не горять не тільки рукописи, а й друковані тексти. Віднайдений був чи не єдиний чудом уцілілий примірник і слушного часу перевиданий у журналі «Індоєвропа» (№1, 1991). За чверть століття, що минуло відтоді, в цьому напрямі здійснено чимало важливих і цікавих досліджень, зокрема й українськими індологами, які недвозначно засвідчують близьку спорідненість не тільки санскритської та української мов, а й основ побутової культури, що підтверджує топо-тагіроніміка (назвах місцин та водойм) та в імена і прізвища.

Проте настільки міцні в нас «пережитки» (?) почувань власної нібито «меншовартості», що й у цій царині знаходять собі «місце бути». Не кажучи вже про російських «патріотів» з їхньою манією «всечеловечности», не можуть остаточно погодитись з пріоритетом української серед індоєвропейських мов і вітчизняні невігласи. Навіть наші видатні дослідники спорідненості українщини зі санскритом часом також «заїкаються». Наприклад, видатний індолог С. Наливайко пише: «*Ім'я Мокоша – слов'янський різновид індійського Махеші, а Махеші – ще одне ім'я дружини Шіви, синонім до Махадеві – «Велика богиня»*» [10]. Подібно й у розгляді інших давньотрадиційних українських імен, топонімів та гідронімів дослідник акцентує увагу на їхньому «індійському» або «санскритському» корінні. Так, ніби це колись індуси сюди прикочували й залишили тут різноманітні сліди свого перебування!.. Тоді як насправді це саме наші далекі пра-пра-предки – «коровичі» (Наливайко обережно – обминаючи слово *українські* – називає їх «нашими **індо(!)**-європейськими предками!) на волах здійснили «вояж» до Гімалайських гір та берегів Гангу і там поклали початок розвитку великої індійської культури, частиною, носієм і виразником якої і є «санскрит», а простіше кажучи – індійська мова, яка так і називається – *хінді, але коріння якої – тут, на наших землях.*

Ще 1933 р. О. Білецький у вищезгаданій статті «Давня Індія та її література» категорично й однозначно відзначав: «... індійська історія **ПОЧИНАЄТЬСЯ** з того, що за непам'ятних часів з *Іранського плоскогір'я* прийшло в долину Інду та його притоків *пастуше арійське (не індо-арійське!) плем'я* і зі своїми чередами розселилося, перемагаючи опір тубільців, на родючих просторах річкової країни. Тут, не знаючи ні міст, ні центральної влади, у рамках родової організації, яку пізніше заступила громада, жили вони довгі віки, складаючи свої найстаріші гімни. Тут склалася й зміцнилася в них та первісна форма суспільства – в Індії вона набула особливо сталого характеру, – яку ми називаємо сільською громадою і громадським землекористуванням...» [3, с. 49].

Той воловий «вояж», проміжним пунктом якого стало Іранське плоскогір'я, тривав не один десяток століть, то ж «по дорозі» було «насіяно» чимало слів, які там «проросли», часом «схрестившись» з тамтешніми місцевими, «визріли» і дали врожаї. Ось, приміром, слово «Бог». Видатний українознавець І. Огієнко (митрополит Іларіон) писав: «*Слово Бог було в нашій мові з дуже давнього часу, а дісталось до нас десь із південного Сходу, із персько-іранського світу, порівняйте санскритське bhago, зендське bagha, перське bagha, – багач, багатство, добро, податель добра. Наші*

слова: багач, багатий, багатир, багатство (давніші: богач, богатий, богатир, богатство), збожжся – збіжжся й т. ін. одного пня з словом бог» [9]. У цьому неможливо не вбачити виразного сліду тривалого упослідження української культури загалом та зокрема й особливо – української мови як носія цієї культури.

Можливо, що й так. Але вірогіднішим видається, що це слово та відповідне поняття – таки нашого походження, і було посіяне по дорозі до Індії. Адже тепер, у світлі новітніх досліджень, стає дедалі ясніше, що вектор історичного процесу «розсіяння» лексики, яка лягла в основу індо-європейських мов, мав вигляд не «Схід–Захід», а навпаки. Відтак, можливо, варто було б, продовжуючи розгадувати «індо-європейські таємниці України» розпочати розслідування україно-європейських таємниць Індії? Уявляється доречним повернутися до вжитого вище слова «вешка» і зауважити, що подібні слова є в давньоіндійській *vaṅśas* – вакуша) та персидській (*vešak* – вешак) мовах. Індуси цим словом називали «тваринку, що живе на деревах», а перси – «руду лисицю». Великий знавець етимології російських слів М. Фесмер категорично заперечував думку про можливість запозичення слова *вешка* від індусів та персів. І напевне мав рацію, бо справа виглядає так, що саме перси та індуси успадкували це слово від давніх слов'ян.

«Зерна» тих «врожаїв» – часом генетично вже модифіковані – вітри історії час від часу заносять до нас, і ми їх вшановуємо як поважних іноземців, не тільки «не впізнаючи» – навіть не здогадуючись, що вони – нашого «роду-племени». М. Красуський назвав десятки таких, «запозичених» у нас – при тому в різні часи запозичених! – слів. І чи не найбільш вражаюче враження справляють слова, пов'язані з обставинами одомашнення нашими предками коня, яке відбулося уже в часи після волового «вояжу» до Гімалаїв. Одомашнений кінь був рідкісним розкошем, ним володів великий та могутній пан, володар – словом Конязь – *Князь*. Німці витлумачили на свій лад – *König* (кьоніг, що означає по-теперішньому *корль*, англійці – по-своєму – *King* (*король*) та *Queen* (*королева*), запозичили відповідно шведи – *Konung* на норвежці – *Wiking*, а також, по-особливому, іспанці: кінь у них – *Kabala*, у якій прозоро проглядає наша-таки кобила. Від іспанців це слово і поняття позичили (в часи іспанських завоювань Франції) і французи і назвали вершників квалрами, а кінну армію – кавалерією. На користь вірогідності саме такого шляху запозичень лексики, пов'язаної з прирученням та використанням коня красномовно свідчить той факт, що ця благородна тварина має свої особливі «національні» – а *horse* (*англ.*), *das Pferd* (*нім.*), *Hes* (*швед.*) і т.д. Не менш вражаючими видаються міжнародні пригоди нашого слова радити та похідних від нього. Насамперед зауважимо, що первісне значення цього слова не «*советовать*», не *to device* (*англ.*) і т.д., а – *робити*. «Зрадити справу», «дати чомусь раду» означає саме зробити щось. Свідченням цього є значення похідних від цього слова у слов'янських мовах: *радички* у чех. Болгар, сербів, хорватів – це не «советники», не «порадники», а – працівники. Так само наша Рада – не «Совет», не «Council», робочий орган. У цьому зв'язку може бути ясно, наскільки дотепними та розумними були ті депутати, – чи не «колеги» Колісниченка та Ківалова!?, які пропонували перейменувати раду на «говорильню» (фр. *parlament*). Похідні від цих цього нашого слова – різні «-rat'и» (Бундесрат), відтак – ратуші та ратифікації. Від **рала** (ора(д)ла) та **р(а)ядна** до

жонд”у (польськ. уряд) та індійського *раджі*³ німецьких Ratuscha (*ратуша*), Ratification (*ратифікація*), Bundesrat (*бундесрат*) – виразні сліди українородного *радити*.

Висновки. «Слово» є унікальним носієм інформації, що зумовлює його визначну роль як універсального засобу спілкування. Виконуючи цю «місію», слово піддається різного роду спотворенням як його змісту (смислу, обсягу інформації), так і форми, під якою мається на оці виголошення (озвучення) слова у мовленнєвій практиці та графічне його позначення на письмі. Природними і неунікненними причинами таких «деривацій» є індивідуальні мовленнєві та слухові відмінності між людьми – учасниками спілкування навіть однієї, «природної» мовної системи та відносно недостатня «сумірність» мовних систем різних народів. Відтак об’єктивними умовами спонтанного, *стихийного* збереження первісних змісту та форми слова є обмежений обсяг комунікації, що суперечить самій природі та призначенню слова. До факторів «суб’єктивного» характеру, які здатні применшити, якщо не цілковито застерегти слова від ушкодження їх форми та змісту, може бути цілеспрямована інтелектуальна робота, спрямована на поглиблення та поширення знання рідної мови та всезагальне дотримання науково обґрунтованих норм її вживання, зокрема й нового словотворення. Що ж до самого явища, факту, *результатів* збереження первісних змісту та форми слова як носія інформації, то, як впливає з вище поданого аналізу, важко перецінити їхнє культурно-історичне значення: вони проливають додаткове світло на першопочатки людської історії, людської культури та місце і роль у цьому процесі мови та народу – її творця. Приводу намагань «дуже вчених» мовознавців, – зокрема й особливо російських, – нехтувати історичними фактами, не кажучи вже про традиційне для російських шовіністів заперечення навіть самого факту існування української мови, напрошується відома оцінка недолугих будівельників, які відкидали саме той камінь, який годився стати наріжним⁴.

Література:

1. Безклубенко С. Вступ до культурології / С. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес. – 498 с.
2. Безклубенко С. Ошибка дона Христофора Колумба / С. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2005.
3. Білецький О. Давня Індія та її література : антологія давньоіндійської літератури «Голоси Стародавньої Індії» П. Г. Ріттера / О. Білецький. – Київ : Дніпро, 1982. – С. 49.
4. Гильтебрандт П. «Новоявленный Иван Синайский» / П. Гильтебрандт // Древняя и новая Россия. – 1880, т. XVI. – № 4. – С. 827–830, 829–830.
5. Євангеліє від Івана, 1:1-14.
6. Євангеліє від Матвія 21:42
7. Красусский М. М. Древность малороссийского языка / М. М. Красусский // Индоєвропа. – Київ, 1991. – С. 9–39.
8. Леся Українка. Збір. тв. у 4-х т. Т. I. / Леся Українка. – Київ : Дніпро. – С. 186–187.
9. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українців. – Київ, 1997.
10. Наливайко С. Індо-європейські «таємниці» України / С. Наливайко. – Київ : Просвіта, 2004. – 448 с.
11. Рильський М. «Слово о полку Игоревім» за виданням 1800 р. / М. Рильський. – Київ : Держлітвидавництво України, 1939. – С. 213.
12. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Київ : Дніпро, 1976. – С. 487.

³Коли в 20-х роках минулого століття в Індії розпочався рух за самоврядування, його назвали svagadj (*хінді*), що означає *самоврядування*.

⁴«Камінь, що його відкинули будівничі, – той камінь наріжним став каменем» (Євангеліє ід Матвія, 21:42).

УДК 378:791](477)

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

ДОЛЯ УЧНІВ ЛЕСЯ КУРБАСА, ЯКІ ПЕРЕЙШЛИ З ТЕАТРУ ДО КІНЕМАТОГРАФА (ДР. ПОЛ. 30-Х РР. ХХ СТ.)

У цій статті досліджено життєвий і творчий шлях у 30-х рр. ХХ ст. учнів Леся Курбаса по мистецькому об'єднанню «Березіль», які перейшли працювати з театру до кінематографа – Гната Ігнатовича, Фавста Лопатинського, Бориса Балабана, Степана Шагайду, Йосипа Гірняка, Олександра Іщенка. Проаналізовано причини такого переходу, наведено список кіноакторських і кінорежисерських робіт.

Ключові слова: Лесь Курбас, кінематограф, театр, «Березіль», Гнат Ігнатович, Фавст Лопатинський, Борис Балабан, Степан Шагайда, Йосип Гірняк, Олександр Іщенко, Київська кіностудія художніх фільмів.

В этой статье исследован жизненный и творческий путь в 30-х гг. ХХ ст. учеников Леся Курбаса по художественному объединению «Березоль», которые перешли работать из театра в кинематограф – Гната Игнатовича, Фавста Лопатинского, Бориса Балабана, Степана Шагайду, Иосифа Гирняка, Александра Ищенко. Проанализированы причины такого перехода, приведен список киноактерских и кинорежиссерских работ.

Ключевые слова: Лесь Курбас, кинематограф, театр, «Березоль», Гнат Игнатович, Фавст Лопатинский, Борис Балабан, Степан Шагайда, Иосиф Гирняк, Александр Ищенко, Киевская киностудия художественных фильмов.

In this article investigational vital and creative way in 30th of XX of century of students of Les Kurbas on the artistic association of «Berezil», which passed to work from a theatre in the cinema – Gnat Ignatovich, Favst Lopatinskiy, Boris Balaban, Stepan Shagayda, Joseph Girnak, Oleksandr Ishenko. The author analysed the reasons of such transition, brought the list over of cinemaactor and stagedirector works.

Key words: Les Kurbas, cinema, theatre, «Berezil», Gnat Ignatovich, Favst Lopatinskiy, Boris Balaban, Stepan Shagayda, Joseph Girnak, Oleksandr Ishenko, Kyiv film studio of feature films.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних українських митців, які з тих чи інших причин опинилися поза зоною уваги вітчизняних мистецтвознавців і культурологів.

Проблема, якій присвячується дослідження полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями не достатньо досліджувалися життя і творчість деяких найкращих учнів та сподвижників Леся Курбаса, які в добу гоніння на їхнього вчителя були вимушені залишити улюблений театр і перейти в кінематограф. Із публікацій на цю тематику можна

назвати праці Н. Корнієнко [12; 13], Г. Веселовської [3], Л. Танюка [20], Л. Брюховецької [2], М. Лабінського [16], Н. Кузякіної [14], І. Макарик [15], В. Кісіна [11], Н. Єрмакової [7] та ін.

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: дослідити та проаналізувати сторінки життя і творчості колишніх березолівців, які у другій половині 30-х рр. ХХ ст. працювали в кіномистецтві.

Науковими завданнями цієї статті є дослідження життєвого і творчого шляху учнів Л. С. Курбаса по мистецькому об'єднанню «Березіль», які у 30-х рр. ХХ ст. працювали в кінематографі; проаналізувати причини переходу учнів Л. Курбаса з театру в кінематограф; реконструювати життєвий і творчий шлях у др. пол. 30-х рр. ХХ ст. «березолівців» Г. Ігнатовича, Б. Балабана, Ф. Лопатинського, О. Іщенка, Й. Гірняка, С. Шагайди; навести список кіноакторських і кінорежисерських робіт Г. Ігнатовича та Ф. Лопатинського.

У 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. Лесь Степанович Курбас і створений та виплеканий ним театр «Березіль» були в пошані не лише в Україні, але й в столиці тогочасної СРСР – Москві. Так, наприклад, 8 березня 1933 р. в московському журналі «Советское искусство» Х. Токарь пише ювілейну статтю, присвячену 10-річчю «Березиль», в якій, зокрема, зазначає: «Огромный мастер Курбас, художественный путь которого достоин детального изучения, вырастил целую плеяду режиссеров (Скляренко, Балабан, Дубовик), давших ряд значительных постановок. Многие из учеников Курбаса работают на украинских сценах и в кино, умножая достижения украинской советской культуры» [21].

Проте невдовзі ситуація з Л. Курбасом та «Березолем» кардинально зміниться. Лесь Курбас після звільнення з «Березоля» 1933 р. був вимушений залишити Україну і переїхати до Москви, де він кілька місяців працював у Соломона Михайловича Михоелса в Московському державному єврейському театрі на Малій Бронній. Заарештований 1934 р. в Москві український митець не давав потрібних зізнань, тому був етапований до Харкова, де невдовзі потрібні докази були вибиті. Народний артист УРСР, який водночас був позбавлений цього цілком заслуженого звання та став «ворогом» цього народу, був відправлений на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу на Медвежу Гору, потім на Соловки, де 3 листопада 1937 р. після повторного суду його було розстріляно в урочищі Сандармох.

Після арешту вчителя розпочалися гоніння на його найкращих учнів. За словами О. Ігнатович: «Дружні стосунки з Л. Курбасом, впровадження його системи відзначилося на творчому шляху Гната Гнатовича не лише відлученням від педагогічної праці, втратою роботи, але й усвідомленням і відчуттям переслідування» [9, с. 300].

За тогочасною традицією у газетах і журналах виходили «викривальні» статті, у яких радянському народу доступно, у безапеляційній гнівно-емоційній формі пояснювалося відсторонення відомих на той час митців-«березолівців» від улюбленої творчої роботи, позбавлення усіх звань, а подекуди й арешти. Так, наприклад, у красномовній статті «Проти «курбасівщини» у театрі» Д. Грудина обґрунтовував постанову Наркомпросу УРСР про позбавлення Г. Ігнатовича звання професора та відсторонення його від підготовки майбутніх театральних акторів і режисерів тим, що він не просто був актором і режисером «Березоля», а, найголовніше те, що будучи «соратником» Курбаса, у двох найголовніших театральних інститутах України –

Київському і Харківському – «насаждал весьма любопытную «систему актера» по Курбасу» [6, с. 33].

О. Ігнатович вважає, що потраплянням у кінематограф відлучений від театру і мистецької педагогіки Г. Ігнатович завдячує О. Довженку: «Від тяганині по «інстанціях» і творчого прозябання Г. Ігнатовича рятує Олександр Довженко» [9, с. 300]. Зазначимо, що частина «березолівців» (С. Шагайда, Б. Балабан, Ф. Лопатинський та ін.), як, до речі, й сам Лесь Курбас у 1924–1925 рр., переходили в кінематограф ще до цих трагічних подій. Головною причиною було намагання спробувати свої творчі сили у новому, надзвичайно перспективному виді мистецтва, як, наприклад, Л. Курбас, який на Одеській кінофабриці зняв стрічки «Вендета» (1924), «Макдональд» (1924), «Арсенальці» (1925). Деякі «березолівці», як і їх учитель, поверталися назад до театру. Інші поєднували роботу в театрі та кіно. Окремою ланкою стоїть група «березолівців», які після арешту вчителя внаслідок системного цькування втратили право працювати в театрі, а тому були вимушені шукати не лише творчу самореалізацію в інших мистецтвах, зокрема, кінематографі, але й здебільшого можливості працювати та отримувати за це гроші на прожиття.

Потрібно зазначити, що у др. пол. 30-х рр. цькування колишніх курбасівців не припинялося навіть після їхнього переходу в інші види мистецтва, зокрема, кінематограф. Так, наприклад, один із номерів газети Київської кіностудії «За більшовицький фільм», чия передовиця мала більше ніж промовисту назву «Викорчувати до кінця буржуазно-націоналістичне охвістя», був присвячений боротьбі з «буржуазними націоналістами» – Ф. Лопатинським, Б. Тягном, Г. Ігнатовичем та іншими «березолівцями».

Зазвичай у редакційних статтях на першій сторінці висловлювалося головна думка вищого керівництва, яка повинна була стати лейтмотивом інших виступів. У цьому номері редакційної статті «Очистити студію від ворожих недобитків» давалася команда «фас» на нищення послідовників Л. Курбаса: «Ворогами був відновлений на роботі в київській кіностудії махровий буржуазний націоналіст Ф. Лопатинський... Цей, з дозволу сказати, «режисер» у свій час немало «попрацював», щоб у фільмі «Кармалюк»... перефарбувати в жовто-блакитний колір популярного народного героя... взявся писати сценарій «Гнат Голий» разом з другим вихованцем Курбаса – Б. Тягном, надісланим до студії шпигуном і зрадником Хвилею.

На студії подвизається і зараз один з представників «школки» Курбаса – Ігнатович, що й по сьогодні ховає своє справжнє обличчя» [18].

У цій статті «викрили» трьох курбасівців – Ф. Лопатинського, Б. Тягно і Г. Ігнатовича. Замовники публікації не могли не знати, що Фавст Лопатинський вже більше трьох тижнів як був розстріляний. Цей талановитий український митець був актором і режисером театру «Березіль», одним з його засновників, в першій половині двадцятих років очолював другу експериментальну робочу трупку. Потім на Одеській і Київській кінофабриках зняв як режисер фільми: «Василина» (1927), «Суддя Рейтан» (1929), «Кармелюк» (1931), «Висота № 5» (інша назва «Нема таких фортець») (1932), «Роман міжгір'я» (1933). Викладав у Київському державному інституті кінематографії. Окрім роботи в «Березолі» Ф. Лопатинський завинив перед Радянською владою ще й тим, що написав сценарій про Голодомор «Україна», після читання якого влітку 1932 р. на три

місяці був заарештований Д. Демущий, а О. Довженко, запобігаючи арешту, терміново зупинив зйомки фільму «Іван» і втік до Криму «боротися за урожай» зі студентами Київського художнього інституту.

Із початком боротьби проти «курбасівщини» Ф. Лопатинського відсторонили від кінорежисури та заборонили викладацьку діяльність у КДЖУ, фактично вислали з Києва до Миргорода. Єдине, що дозволялося під час тотальних переслідувань – писати сценарії, зокрема, «Гнат Голий», який Лопатинський готував разом із Тягно для майбутньої режисури останнього.

1 червня 1937 р. в Миргороді Ф. Л. Лопатинський був заарештований і перепроваджений до Києва [24, арк. 6], а вже 3 вересня 1937 р. він був засуджений і розстріляний [24, арк. 35 зв.]. Через місяць нове керівництво Київської кіностудії вже «таврувало» Фавста Лопатинського у всесоюзній пресі: «Буржуазні націоналісти і троцькістсько-бухаринські шкідники ретельно підбирали людей, старанно збивали свою «артіль». Націоналісту Лопатинському було доручено написати сценарій, який він мав нахабство назвати «Орден Леніна». Сценарій виявився таким, що навіть націоналісти не наважилися його поставити. Але і після цього Лопатинського не відсторонили від роботи, а доручили писати новий сценарій «Гнат Голий» для присланого Хвилею режисера Тягна» [19].

Генеральну лінію нищення «березолівців», зокрема, Б. Тягно правильно зрозумів молодий активіст, випускник Одеського державного технікуму кінематографії (ОДТК) ВУФКУ В. Войшвило, за що його стаття «Кар'єра Б. Тягна» потрапила на першу сторінку цієї ж газети, а сам він невдовзі отримав підвищення: «Тягно, як вірний курбасівський вихованець, в свій час прийшов до кінематографії і в фільмі «Охоронець музею» намагався протягнути на радянський екран оголтілі буржуазно-націоналістичні наклепи.

Ще й понині продовжував Тягно свою роботу над «Гнатом Голим» в тиші кіностудії, відсиджуючись і замовчуючи свою минулу націоналістичну діяльність» [4].

Авторитет Г. Ігнатовича був настільки великий (або ж це були люди, яких він добре знав і довіряв), що два чи три «політично правильних активісти» побоялися під своїми справжніми іменами оприлюднити викривальну статтю про цього митця «Хто такий Ігнатович?», а тому сховалися під псевдонімом «Брати Мур». У ній вони, зокрема, зазначили: «До асистентів режисера т. Пир'єва потрапив після закінчення фільму «Інтриган» – це антирадянська, фальшива картина, в якій спотворено нашу щасливу радянську дійсність. Ігнатович був не тільки ближчим спілником і помічником «режисера» Урінова – він виконував одну з головних ролей фільму» [1].

Безперечно, що у список на арешт потрапляв і Г. Ігнатович, який виховував творчу молодь за системою, на якій вчився сам – «березолівською». У ті роки це був страшний «злочин перед Радянською владою», про що у вищезгадуваній викривальній статті не забули дорікнути Г. Ігнатовичу: «Він був одним із учнів фашистського запроданця Курбаса. Викладаючи в інституті, він ніс нашому театральному молодняку “знання”, здобуті під керівництвом цього махрового бандита» [1].

Арешт з учнями Л. Курбаса міг відбутися у будь-який момент. Як це трапилося з колишнім «березолівцем», відомим українським кіномитцем, одним із чотирьох тогочасних штатних кіноакторів Київської кіностудії, який навіть деякий час викладав «майстерність актора» в Акторській школі при Кіностудії Степаном Васильовичем

Шагадінім, відомішим за псевдо Шагайда. 22 грудня 1937 р. весь радянський народ «святкував» двадцятиріччя ВЧК-ОГПУ-НКВС, про що, за тогочасним звичаєм, не проминули нагадати в газеті «Кіно»: «У день 20-річчя ВЧК-ОГПУ-НКВС Рада Народних Комісарів Союзу РСР і Центральний Комітет ВКП(б) гаряче вітає працівників і бійців НКВС, чесно й самовіддано виконуючих свій обов'язок перед радянським народом у боротьбі зі шпигунством, шкідництвом, диверсією.

РНК СРСР і ЦК ВКП(б) бажають працівникам і бійцям НКВС повних успіхів у їхній роботі з викорінювання ворогів народу.

Нехай живе НКВС, караюча рука радянського народу!» [10].

До свят були потрібні трудові перемоги. Однією з них стало «викриття» й арешт у ніч з 17 на 18 грудня 1937 року Степана Васильовича Шагайду [23, арк. 4].

С. Шагайду Олександр Довженко дуже цінував, запрошуючи зніматися навіть під час власного залишення України. Восени 1934 р. в «Аерограді» персонаж Шагайди тайговий мисливець Глушак розстріляв свого друга-зрадника Худякова, якого грав Степан Шкурат. А через три роки, 12 січня 1938 р. С. Шагайда був розстріляний як «ворог народу» [8]. Тільки відбулося це не на знімальному майданчику, а в реальному житті.

Довженко, який у др. пол. 30-х рр. був у фаворі у Сталіна, врятував багатьох курбасівців, зокрема, режисерів-лаборантів «Березоля» О. Іщенко, Б. Дробинського, яких прийняв до своєї режисерської лабораторії. Не побоявся О. Довженко допомагати й учням Л. Курбаса, які живими поверталися з таборів. Якби не допомога, яка, до речі, могла зашкодити й самим людям, які наважилися протягнути руку допомоги колишнім «ворогам народу», після заслання «березолівців» чекала важка доля вигнанців. Один із них, український актор і режисер Йосип Йосипович Гірняк згадував, як знайомі боялися із ним спілкуватися: «Одні не знали, на яку ногу стати, другі поверталися спиною до «розвінчаного фашиста-шпигуна», як свого часу писав про мене Дмитро Грудина в московському театральному журналі; треті просто не помічали чи не впізнавали; четверті кивали здалеку на знак привіту і заклопотано зникали між людьми, щоб, не дай Бог, хто не застукав їх на гарячому на зустрічі із зачумленим «курбасівцем». Я й собі намагався нікого не впізнавати й не потрапляти на чужі очі» [5, с. 18].

Люди боялися, адже нещодавно в газеті «Кіно» серед буржуазних націоналістів в українському кіно фігурувало прізвище Й. Гірняка: «Підла банда фашистських найманців, хитро маскуючись у продовж багатьох років, провадила свою шкідницьку роботу в українському кіно. Користуючись ослабленням більшовицької пильності, ці проституйовані негідники робили усе, щоб розпалювати ворожнечу між народами Радянського Союзу. Вони намагалися захопити у свої руки найважливіше з мистецтв – кіно. Вони, блокуючись із троцькістсько-бухаринськими вилупками, намагалися розвалити українську кінематографію. Упродовж багатьох років вони творили свої підлі справи, усіляко намагаючись затримати зростання українського кіно, намагаючись використати його у власних шпигунських, зрадницьких цілях... Акторами в цих картинах були націоналістичні вилупки типу Гірняка» [19].

До когорти сміливців, що не побоялися спілкування із колишнім зеком, був Олександр Довженко, який попросив режисера-лаборанта Олександра Іщенко привести

Йосипа Гірняка на свою квартиру: «До світанку ми гомоніли й не могли нагомонітися, і тем не бракувало, і сон не брав. Довженко, вибачаючись за те, що не запросив мене до себе раніше, розповів мені про свої заходи в Комітеті в справі моєї театральної майбутності. Керівник Компанієць обіцяв, що негайно подбає про те, щоб змінити мій паспорт і дати мені змогу працювати в одному із центральних театрів. Поки це буде залагоджено, кінофабрика запросить мене на окремі ролі. На це нібито зголосилися режисери Савченко та Ігнатович. Без паспорта я тільки приїздитиму на кілька днів до Києва на кінофабрику для зйомок. Зворушений такою увагою і тими клопотами, які Довженко взяв на себе, пробиваючи мені шлях до творчої праці, я все ж таки попередив його, що він береться за непрості й нелегкі справи. Людина, яка повернулася з концтаборів, ніколи вже не стане до лав, як рівний із рівними за нею до смерті тягтиметься тінь минулого» [5, с. 19].

Згадуваний у спогадах «сердега Іщенко» – український актор, режисер театру і кіно, кінопедагог Олександр Семенович Іщенко, який був режисером-лаборантом Л. Курбаса, «названим сином Л. Курбаса»: «Вхожим до Леся Курбаса були двоє – Йосип Гірняк і Сашко Іщенко... Сашко був у нього і за секретаря» [22].

У 1935–1938 рр. Іщенко був режисером-лаборантом О. Довженка на Київській кінофабриці, після припинення діяльності якої працював асистентом режисера та довіреною людиною О. Довженка. Після війни, повернувшись із евакуації, Олександр Іщенко працював режисером у першому пересувному театрі, а також художнім керівником у Київському театрі ляльок. 1952 року Іщенко був доведений до самогубства театральним режисером Н.: «Талановитий, енергійний, сповнений любові до життя, до сім'ї, до людей і до театру чоловік... покінчив із собою. Акторам театру заборонили брати участь у похороні товариша» [22].

Гнату Ігнатовичу та Борису Тягно пощастило – вони не тільки залишилися на свободі, але й продовжували займатися мистецтвом. Б. Тягно хоча й повернувся у 30-х рр. до театру, проте про його кінематографічну роботу пам'ятали. Підтвердженням цього постулату може бути той факт, що 1945 р. керівники Управління у справах кінематографії при Раді народних комісарів УРСР хотіли, аби Б. Тягно знову розпочав роботу на реєвакуйованій Київській кіностудії художніх фільмів: «Необхідно повернути на студію кінорежисерів... Тягно» [17, арк. 49].

Г. Ігнатович фактично без перерв (окрім 1942–1943 рр.) працював у кінематографії до 1946 р.: на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів) був асистентом режисера на музичній комедії Якова Урінова «Інтриган» (1935, інша назва – «Найсолодкіший політ») (у цьому фільмі Г. Ігнатович виконав роль ветеринара Караульченка); асистентом режисера та режисером українського варіанта музичної комедії І. Пир'єва «Багата наречена» (1937, інша назва – «Добре живимо»); співрежисером (другим режисером) на «оборонній» стрічці Абрама Роома «Ескадрилья № 5» (1938, інша назва – «Війна починається»); «Дружба» (участь і рік виходу не відомі – скоріш за все, стрічка не була завершена, проте в автобіографії Г. Ігнатович поставив цю стрічку між «Війна починається» і «Щорс»); також не відома роль Г. Ігнатовича в цьому кінопроекті); асистентом режисера у фільмі О. Довженка «Щорс» (1939); режисером-постановником (у співавторстві з В. Кучвальським) стрічки «Борислав

сміється» (1941, фільм не завершений, матеріал не зберігся); режисером-постановником (у співавторстві з І. Земгано) фільму-концерту «Українські мелодії» (1945, інша назва – «Український кіноконцерт»).

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено життєвий і творчий шлях учнів Л. С. Курбаса по мистецькому об'єднанню «Березіль», які у 30-х рр. ХХ ст. працювали в кінематографі; проаналізовано причини переходу учнів Л. Курбаса з театру в кінематограф; реконструйовано життєвий і творчий шлях у др. пол. 30-х рр. ХХ ст. «березолівців» Г. Ігнатовича, Б. Балабана, Ф. Лопатинського, О. Іщенка, Й. Гірняка та С. Шагайди; наведено список кіноакторських і кінорежисерських робіт Ф. Лопатинського та Г. Ігнатовича.

Тим не менш, перспективи наукових досліджень залишаються великими, оскільки ще не достатньо вивченим залишається кінематографічний період творчої діяльності учнів Леся Курбаса на Одеській та Київській кіностудіях художніх фільмів.

Література:

1. Брати Мур. Хто такий Ігнатович? / Брати Мур // За більшовицький фільм. – 1937. – 28 вересня.
2. Брюховецька Л. Лесь Курбас і українське кіно / Брюховецька Л. І. // Життя і творчість Леся Курбаса. В рецепції українського театрознавства : зб. статей / Упоряд., наук. ред. Б. Козак ; уклад. Л. Пугач, В. Труш, Є. Чурук. – Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. – С. 277–289.
3. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Г. І. Веселовська. – Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. – 316 с.
4. Войшило В. «Кар'єра» Б. Тягна / Войшило В. // За більшовицький фільм. – 1937. – 28 вересня.
5. Гірняк Й. З Остапом Вишнею в таборах / Гірняк Й. // Україна. – № 44. – 1989. – С. 18–19.
6. Грудына Д. Протип «курбасовщини» в театре / Грудына Д. // Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 33–35.
7. Єрмакова Н. П. Березільська культура : історія, досвід / Наталя Петрівна Єрмакова ; Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
8. Жукова А. Недоспівана пісня / Жукова А. // Новини кіноекрану. – 1990. – № 11. – С. 2.
9. Ігнатович О. У полі світла / Ігнатович О. // Ігнатович Г. Г. Від гасниці до рампи: нариси з історії театру на Закарпатті. – Ужгород : Ліра, 2008. – С. 291–306.
10. К двадцятиліттю ВЧК-ОГПУ-НКВД : [ред. ст.] // Кино. – 1937. – 22 грудня.
11. Кісін В. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса та його учня Михайла Верхацького / Віктор Кісін // Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – С. 182–190.
12. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Миколаївна Корнієнко. – Київ : Либідь, 2007. – 328 с.
13. Корниенко Н. Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Корниенко Н. Н. – Киев : Гос. центр театр. искусства им. Леся Курбаса, 2005. – 393 с.
14. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас / Наталя Кузякіна // Життя і творчість Леся Курбаса. В рецепції українського театрознавства : збірник статей / Упоряд., наук. ред. Б. Козак ; уклад. Л. Пугач, В. Труш, Є. Чурук. – Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. – С. 290–300.
15. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Макарик І. ; [пер. з англ. : М. Климчук. – Київ : Ніка-Центр, 2010. – 348 с.
16. Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Проза, 2004. – 240 с.
17. О задачах, вытекающих из образования Управления по делам кинематографии при СНК УССР // Центральный

*ДОЛЯ УЧНІВ ЛЕСЯ КУРБАСА, ЯКІ ПЕРЕЙШЛИ З ТЕАТРУ ДО КІНЕМАТОГРАФА
(ДР. ПОЛ. 30-Х РР. ХХ СТ.)*

державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 70. – Спр. 282. **18.** Очистити студію від ворожих недобитків : [ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1937. ? 28 вересня. **19.** Семенов Д. Буржуазные националисты в украинском кино / Семенов Д., Бродский Б., Каневский Б. // Кино. – 1937. – 4 октября. **20.** Танюк Лесь. Талан і талант Леся Курбаса / Лесь Танюк ; М-во культури і туризму України, Держ. центр театр. мистец. ім. Л. Курбаса, Нац. опера України. – Київ, 2007. – 44 с. **21.** Токарь Х. Десять лет «Березілля» / Токарь Х. // Советское искусство. – 1933. – № 12 (119). – С. 3. **22.** Францева Н. Доля однієї школи / Францева Н. // Новини кіноекрана. – 1990. – № 5. – С. 10. **23.** ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 48517. **24.** ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп.1. – Спр. 56034.

УДК 792.82

*Вакуленко Олеся Михайлівна,
заслужена артистка України,
доцент,*

Київський національний університет культури і мистецтв

«СВІТ ТАНЦЮ» ФІЛІПА РІЧАРДСОНА

Стаття присвячена громадській та творчій діяльності Філіпа Річардсона – засновника Королівської академії танцю, Спілки «Камарго», Британської танцювальної Ради та системного управління бальними танцями в світі. Саме він – публіцист і редактор журналу «The Dancing Times», – автор багатьох публікацій, мистецтвознавчих досліджень: «Історія бальних танців в Англії» (1946), «Соціальні танці ХХ століття» (1960); з 1950 року – керівник та президент організації «International Council of Ballroom Dancing» (ICBD) (нині – World Dance and Dance Sport Committee (WD&DSC), організації, яка об'єднала професійних танцюристів усього світу.

Ключові слова: танцювальна школа, бальні танці, фестиваль, балетне соло, відбірковий тур.

Статья посвящена общественной и творческой деятельности Филиппа Ричардсона – основателя Королевской академии танца, Союза «Камарго», Британского танцевального Совета и системного управления бальными танцами в мире. Именно он – публицист и редактор журнала «The Dancing Times», – автор многих публикаций, искусствоведческих исследований: «История бальных танцев в Англии» (1946), «Социальные танцы ХХ века» (1960); с 1950 года – руководитель и президент организации «International Council of Ballroom Dancing» (ICBD) (ныне – World Dance and Dance Sport Committee (WD&DSC), организации, которая объединила профессиональных танцоров всего мира.

Ключевые слова: танцевальная школа, бальные танцы, фестиваль, балетное соло, отборочный тур.

The article is devoted to social and creative activities of Philip Richardson, the founder of the Royal Academy of dance, Union «Camargo», British dance Council and system management ballroom dancing in the world. He is the writer and editor of the magazine «The Dancing Times», – the author of many publications, art research: «the History of ballroom dancing in England» (1946), «a Social dance of the twentieth century» (1960); since 1950 – Director and President of the organization «International Council of Ballroom Dancing» (ICBD) (now the World Dance and Dance Sport Committee (WD&DSC), the organization which brings together professional dancers throughout the world.

Key words: dance school, ballroom dance, festival, ballet solo, the qualifying round.

Актуальність дослідження визначається відсутністю в українському мистецтвознавстві наукових розробок, присвячених діяльності Ф. Річардсона – лауреата премії Carl Alan Award, почесного члена Королівської Академії танцю – одного з фундаторів системного управління бальними танцями, за правилами якого і нині проводяться міжнародні танцювальні конкурси.

Ініціатор і організатор конкурсів і фестивалів бальних танців Філіп Семпей Річардсон (Philip John Sampay Richardson) у 20-ті рр. ХХ ст. був співзасновником публічного видання «The Dancing Times» – журналу, на сторінках якого висвітлювалися здобутки і проблеми не лише «британської школи» бальних танців, а й доцільність системного управління хореографічним мистецтвом.

Про багаторічну діяльність Ф. Річардсона, серед багатьох інших, відгукнувся і Л. Уейнрайт, написавши розробку про бальну хореографію початку ХХ ст. на сторінках «Історії британського популярного танцю» [1].

Філіп Джон Семпей Річардсон (1875–1963) народився в містечку Вінфорд – графство Ноттінгемшир (Англія). У старших класах університетського коледжу в Бомонті він зацікавився мистецтвом танцю; а з 1910 року, при підтримці Мідлтона, працював у редакції журналу «The Dancing Times», який з 1894 року належав лондонському Cavendish Rooms, де започаткував серію публікацій про діяльність міської танцювальної школи. Через кілька років редакція підготувала вже нове видання журналу: залишилася назва, але змінивши тенденційність публікацій, в яких автор – Ф. Річардсон – звертався до широкої читацької аудиторії, правдиво висвітлюючи здобутки і втрати танцювального мистецтва, привертаючи увагу провідних майстрів і діячів громадськості до актуальних проблем, тим самим активізуючи мистецький рух. Найкращим свідченням популярності нового видання та зростання авторитету автора публікацій, стали дискусії на творчих зібраннях і конференціях Асоціації вчителів шкіл бальних танців, учасники яких теж шукали шляхи подолання нагальних проблем.

У 1919 році Ф. Річардсон і Д. Клермонт організували конкурс «Sunshine Matinees», який відбувся в залі Національного інституту для сліпих у Лондоні. Благодійна акція привернула увагу британської громадськості: у пресі з'явилася хвиля публікацій про недоліки «британського шляху» навчання дітей-інвалідів, про зобов'язання керівництва шкіл забезпечити початкову освіту для глухих і сліпих дітей та скасування платні за навчання в початкових школах. На перших сторінках газет з'явилися статті про королеву Іспанії Вікторію Євгенію Баттенберзьку, яка була присутня на танцювальному конкурсі (25 листопада) тощо.

На поч. 1920-х рр. в журналі «The Dancing Times», авторський колектив розпочав обговорення танцювального мистецтва та проблем пов'язаних з роботою творчих колективів. У публікаціях на сторінках журналу піднімалися пекучі проблеми: організація міських конкурсів, вимоги до учасників, стандарти викладання танцювального мистецтва тощо. У свою чергу це стало поштовхом для заснування «Спілки вчителів бальних танців Великобританії» (згодом – Королівської Академії танців – Авт.), у правлінській комітет якої запросили і Ф. Річардсона – редактора журналу «The Dancing Times».

Конкурсна програма складалася з трьох частин: у першій виступали молоді танцюристи, переможці міських і регіональних замахань; у другій і третій – популярні

танцюристи: М. Вігман, У. Поульсен, П. Хаакон, К. Вос, І. Даунт, Ф. Беделс, Р. Френч, Н. де Валуа, Т. Красавіна, С. Астаф'єва, Х. Тернер, Е. Едісон, А. Долін, Ф. Ештон, М. Рамберт та ін.

На сторінках журналу Ф. Річардсон надрукував заяву екзаменатора Королівської Академії танцю Л. Кон, яка стверджувала, що успішність навчання в школах танців могла б бути значно вищою, якби оголосили загальнонаціональний конкурс, на якому були б представлені різні види танців, а прибуток і меценатська підтримка поповнила б Фонд RNIB та посприяла би активізації роботи мистецької галузі.

У жовтні 1922 року редакція журналу публікує інформацію про підготовку танцювального конкурсу та матеріальну підтримку комітетом «сонячних домівок» для сліпих дітей [2], а вже в грудні оголошує «соло змагання» – Sunshine Solo Competition, в яких беруть участь аматори і професіонали, переможці провінційних і міських конкурсів.

Учасників розділили на три вікові групи: «А» – до 7-ми років, «В» – 7–11 років та «С» – 11–15 років; солісти виступали босоніж, а в категоріях «В» та «С» – виконували балетного соло. До речі, переможці двох останніх категорій винагороджувалися річними стипендіями, які призначалися Фондом танцювальних зборів. Останній день змагань відбувся в театрі Вест-Енді, в склад журі увійшли відомі педагоги та танцюристи.

На початку 1923 року журнал «The Dancing Times» поінформував про умови та вимоги нового танцювального конкурсу: клас «А» (до 7 років) – соло, класичний і характерний танець: срібна медаль для кожного стилю; клас «В» – 7–11 років – соло, класичний, характерний та бальний танець: срібна медаль для кожного стилю; клас «С» – 11–15 років – соло: срібна медаль; клас «D» – 15–21 років – соло: срібна медаль. Всього – 11 срібних медалей, лауреати яких (класи «С» і «D») змагатимуться за перемогу та здобуття кубків газети «Daily Mirror». До складу журі, головою якого обрали Ф. Річардсона, увійшли: міс Кон, Ж. Еспіноза, міс Фаірбаїрн, міс Макларен, міс Персел, міс Смартзевейт.

У редакційній статті надруковано про місце та час проведення конкурсу: попередні відбори – 23, 24 лютого та 2–3 березня в Armitage Hall, National Institute for the Blind (Лондон); десять півфінальних змагань (березень–квітень) відбудуться в Манчестері, Ліверпулі, Бірнінхемі, Брістолі, Брінгтоні, Саутсі, Нотінгем, а заключні – наприкінці квітня в театрі Вест-Енді (Лондон).

У березневому номері журналу Ф. Річардсон поділився з читачем успіхами та новинами з танцювального конкурсу, зазначив, що змагання учасників категорій, які тривали щотижня протягом чотирьох-п'яти годин, – «найцікавіші години, які довелося прожити» [2].

У другій половині квітня оголосили переможців чотирьох класів та претендентів на друге місце у півфіналах в Лондоні, Бірмінгемі, Шеффілді, Ньюкаслі, Саутсі, Брістолі і Брайті. Наприклад, в лондонському півфіналі класу «А» перемогла Венді Тої (Міс Бойл); а заключні змагання мали відбулися 15 травня в театрі Кінгсвей.

У червні 1923 року на сторінках «The Dancing Times» Ф. Річардсон друкує в журналі репортаж про проведений конкурс як «найбільш успішний експеримент» [2].

Відомо, наприклад, що з червня 1920 року на вечірці в «Трокадеро» зібралися відомі професійні танцюристи, серед присутніх були й Ф. Беделс, Л. Кормані, Е. Еспіноса, А. Гене, Т. Карсавіна та Н. де Валуа – співзасновниця трупи Королівського балету Великобританії, А. Долін – співвласник компанії Англійського Національного балету. Приводом дискусії стали питання пов'язані зі становищем хореографічного мистецтва у Великобританії загалом і танцювальним мистецтвом зокрема. З цієї нагоди висловили свою думку представники різних європейських хореографічних шкіл. Саме ця подія стала приводом для активізації публікацій у пресі та привернула увагу громадськості. Уже в грудні розпочала діяльність Асоціація вчителів бальних танців Великобританії, яку очолила Аделін Гене, а на початку 1921 року вона працювала вже в приміщенні журналу «The Dancing Times», а Ф. Річардсон готував програму неофіційного чемпіонату, переможцем якого в 1922 році став В. Сільвестр.

Неабияке значення в подальшій долі Асоціації відіграла королева Марія (Maria von Teck), дружина Георга V, яка опікувалася благочинними громадськими організаціями. Саме в середині 20-их рр. Асоціацію перейменували – Королівська академія танцю (RAD Royal Academy of Dance), де й розпочала діяльність екзаменаційна комісія, яка «спеціалізувалася на навчанні танцю з акцентом на класичний балет», до речі вона успішно працює і нині в 79 країнах світу, згуртувавши понад 14 000 діячів хореографічного мистецтва [3].

Відомо, що 1920 році в Блекпулі відбувся Перший фестиваль танців – Blackpool Dance Festival. Організаторами мистецького заходу були Гаррі Вуд, музичний директор комплексу Winter Gardens і Нельсон Шарплес, співвласник міського музичного видавництва Messrs Sharples and Son Ltd. У комплексі «Зимові Сади», заснованому в червні 1878 року, були танцювальні, театральні, виставкові та ігрових зали, на території працювали казино та ресторани.

Фестиваль відбувся в Імператорському залі (Empress Ballroom) – одному з найбільших бальних залів у світі, його площа займала понад 12 500 квадратних футів. З трьох сторін довкола манежу розташовувалися балкони, а «стеля декорована рельєфним біло-золотим панно» [4].

На той час ще не існувало єдиної техніки стандартних європейських і латиноамериканських танців, тому виступ конкурсантів складався з виконання особливої програми, що базувалася на чіткому виконанні танцювальних елементів, груп фігур, які повторювалися в певній послідовності, так звані Сіквенс Денс (Sequence Dance) – танці з фіксованою композицією – one-step, two-step та ін. Судді, які оцінювали якість виконання обов'язкових елементів і рівень передачі експресії танцю, знаходилися посеред залу, в той час, як пари виконавців рухалися колом один за одним [5]. До речі, Ф. Річардсон також був у складі суддівської колегії, яку очолював Дж. Фінніган – член Британської Асоціації професійних учителів танців [6], заснованої 30 листопада 1892 року.

У 1922 році Ф. Річардсон, спільно з організатором чемпіонату світу з бальних танців Камілем де Реналь, підготував проект світових чемпіонатів з бальних танців у Лондоні, а згодом очолив суддівської комісію. До речі, тоді переможцями чемпіонату стали В. Сільвестр та Ф. Кларк [7, с. 167], які згодом, як і Ж. Бредлі, Л. Хамфріс,

М. Сіммонс, І. Тінігейт-Сміт, увійшли в склад першого комітету відділення бального танцю Імператорської спілки, яка підготувала єдину програму для атестації вчителів і стандартизації бальних танців, яка стала підґрунтям для формування англійського стилю бальних хореографії: англійський вальс, фокстрот і танго.

Попередником повільного (англійського) вальсу (Slow Waltz) є «Бостон» (boston), який був популярним в Америці наприкінці XVIII століття: характерне уповільнення до 40 тактів на хвилину. У 20-ті роки в Англії «Бостон» змінив форму: складалася з правого повороту, лівого повороту і заміни напрямку. А ще хореографи М. Стюарт, П. Сайкс, В. Сільвестер та Ж. Бредлі вдосконалили рухи, багато з яких замінили на step-side-close, що зробило можливим здійснення різних рухових варіцій. З того часу, повільний (англійський) вальс, чуттєвий і спокійний танець – 30 тактів на хвилину, з музичним розміром 3/4 став першим танком в європейській програмі бальних танців.

Фокстрот уперше був виконаний у 1914 році актором Гаррі Фоксом у Нью-Йорку. Існує гіпотеза, що його назва скоріше походить не від імені першого виконавця Гаррі Фокса, а від ходи лиса (Fox trot – лисячий біг). До стандартизації танцю, відомі танцюристи В. та І. Касл виконували його з елегантністю та грацією, під регтайм, а згодом, після стандартизації, виконання супроводжувалося свінгом. Це стало приводом до появи у стандартній європейській програмі двох танців: повільного фокстроту (Slow Foxtrot) та швидкого – квікстепу (Quickstep).

До 1917 року повільний фокстрот складався з ходи на три кроки і повільного спін-повороту, але в 1919 році американський танцюрист Морган застосував відкритий спін-поворот, нова фігура увиразнила манеру; композиційне довершення танцю доповнила танцювальна пара – Г. Андерсон та Д. Бредлі. Відтоді, основними елементами танцю стали: крок-перо та зміна напрямку; базовий ритм кроків (повільний, повільний, швидкий) [8].

Саме фокстрот, якому притаманні плавні елегантні рухи, довгі кроки при повільному темпі і короткі кроки при швидкому, проти годинникової стрілки, вважається танцем консервативного англійського стилю.

Існує припущення, що танго (tango) походить з Іспанії. Але справжня популярність танцю сталася на Кубі, де, щоправда, на його ритм вплинула місцева запальна хабанера. Незважаючи на досить відверті рухи, а танго тривалий час вважали непристойним танцем, наприкінці XIX століття він став популярним і на півдні Америки – «танець з зупинкою».

У 1907 році Каміль де Ріналь, хореограф, композитор, танцюрист і бізнесмен, разом зі своєю партнеркою Г. Рей створив новий варіант танцю – «французьке танго», з яким виступав на змаганнях у Ніцці. Відмінності виконання аргентинського та європейського танго настільки були суттєві, що це стало приводом для рівноправного існування його різновидів.

Оповитий смутком, проте пристрасний, чуттєвий і темпераментний танець на поч. XX ст. популяризувався в Англії та Німеччині, Росії в інших європейських країнах, а в 20-ті рр. був стандартизований в європейській програмі бальних танців: розмір – 2/4; темп – 30–32 такти на хвилину; з прискоренням та уповільненням, паузами для експресивності танцю. Техніка виконання для чоловіків і жінок чітко розмежує партнерів, оскільки вони виконують різні кроки: один повільний крок змінюють два швидких.

Блекпульський фестиваль за шість років зробив вагомий внесок для становлення європейського бального танцю у Великобританії, але в 1927 році змінилося керівництво Зимового саду, а Ф. Річардсона – голова судійського колегії, домігся дозволу на проведення аматорського фестивалю фокстроту (North of England Amateur Foxtrot Competition). Проте Ф. Річардсон не полишав надію і після тривалих перемовин з членами управління Зимового саду та численних дискусійних публікацій в журналі, які стали приводом обговорення громадськості та творчих об'єднань, Блекпульський фестиваль танців поновив роботу, більше того розпочав роботу Британський танцювальний форум (The Official Board of Ballroom Dancing) – об'єднання англійських і зарубіжних асоціацій учителів бальних танців, яке існує і дотепер (British Dance Council). Головою Ради з бальних танців обрали Ф. Річардсона, який доклав чимало зусиль для визначення стандартів і стилів танців, створення та запровадження «системи медальних тестів, проведення іспитів для викладачів і конгресів з метою накопичення та розповсюдження досвіду» [9, с. 70]. Головним завданням Ради була на той час розробка та контроль правил конкурсних танців, обов'язкових як для професійних, так і для аматорських конкурсів, оскільки The Official Board of Ballroom Dancing як національний орган присвоював чемпіонські звання та затверджував нагороди переможців.

У 1929 році в Лондоні відбулася конференція, присвячена розвитку бальних танців в Англії, під час якої було піднято багато нагальних питань, а найголовніше – прийнято рішення про стандартизацію бальних танців та уніфіковано їх темп та музичне оформлення [9, с. 75–76], а вже восени Ф. Річардсон, А. Хаскел та Е. Еванс заснували «Спілку Камарго» (Camargo Society). У склад її правління ввійшли і композитор К. Ламберт, балерина Л. Лопокова, казначей Д. Кейнс та ін. [10]. Метою діяльності творчого закладу став подальший розвиток хореографічного мистецтва та створення національного балету.

«Спілка Камарго» посприяла створенню репертуару першої стаціонарної балетної трупи «Вік-Уелс балле» (з 1957 року – Королівський балет Англії) [11, с. 278], засновником її була ірландська балерина Нінетт де Валуа, яка виступала в трупі С. Дягілева, а в 1926 році відкрила Академію хореографічного мистецтва в Лондоні та заснувала балетну школу при театрі «Олд Вік» (1931), де працювали хореографи М. Рамбер та Ф. Аштона.

Прем'єрний показ постановки «Camargo Society», відбувся в жовтні 1930 року в Кембріджському театрі (Лондон) і складався з одноактних балетів: «Помона» Ламберта (балетмейстер Ф. Аштон, танцюристи А. Долін і А. Людміліна); «Танець священний і танець гріховний» Дебюсі (балетмейстер Н. де Валуа). Ф. Аштон здійснив постановки для вистави в Мистецькому театрі-клубі (the Arts Theatre Club), «Маски поезії та музики» [12], про які схвально відгукнулася критика та серію постановок за шекспірівською поемою «Плач закоханої» з участю Л. Лопокової [10].

У 16-ти одноактних балетах Н. де Валуа та М. Раїбера брали участь А. Долін, Ф. Біцелле, А. Маркова, Т. Карсавіна, Л. Лопухова, О. Спесівцева та ін.

Н. де Валуа здійснила постановку балетів «Юв» Р. Воан-Уільямса, а балетмейстер Ф. Аштон – бурлеску «Фасад» (1931); в 1932-ому на сцені Театру Савой (the Savoy

Theatre), 4 тижні літнього сезону, О. Спесівцева виконувала провідні партії балетів «Жізель» і «Лебедине озеро»; в березні 1933-ого в театрі «Седлерс-Уелса» (Лондон) відбувся прем'єрний показ балету «Копелія» (в 2-х актах) (балетмейст М. Сергеев; Сванільда – Л. Лопокова, Франц – С. Джадсон, Копеліус – Х. Бріге).

У 1931 році відбувся Британський Чемпіонат зі стандартних танців серед професіоналів та аматорів (British Professional and Amateur Ballroom Championships). Після 250 попередніх відбіркових турів у провінційних містах, 40 окружних фіналів, переможці здобули право брати участь у заключних змаганнях, які відбулися в Блекпулі.

Якщо 30-ті роки позначені здобутками хореографічного мистецтва, то в роки Другої світової війни Блекпульський фестиваль не проводився. Поновлення його роботи відбулося в 1946 році проведенням аматорського чемпіонату старовинного Сіквенса (British Amateur Old Time Sequence Championship), першим конферанс'є на якому, замінивши Б. Хейварда, був Ф. Річардсон – популярний радіокоментатор танцювальних фестивалів, автор багатьох статей, присвячених мистецтву танцю («Daily Sketch», «The Star», «The Strand magazine», «Evening Standard» та «Daily Mirror» та ін.); монографічного дослідження «Історія бальних танців в Англії» (1946).

В 1950 році в Единбурзі Ф. Річардсон заснував «International Council of Ballroom Dancing» (ICBD), нині World Dance and Dance Sport Committee (WD&DSC) – організацію, яка об'єднала танцюристів усього світу.

Лауреат премії Carl Alan Award, а з 1962 року – почесний член Королівської Академії танцю Ф. Річардсон присвятив своє життя танцювальному мистецтву, в Історію якого навіки вписано його ім'я.

Література:

1. Акуленок С. В. *Кто есть кто?* // С. В. Акуленок. – Москва : Международный объединенный биографический центр, 2003. – Вып. 5. – Т. 2.
2. Балет. *Енциклопедія.* – Москва : Радянська енциклопедія, 1981. – 624 с.
3. Кузовникова Т. Б. *Конкурсный европейский бальный танец : учеб. пособ.* // Т. Б. Кузовникова. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств. – 2012. – 168 с.
4. Уэйнрайт Л. *История британского популярного танца* / Л. Уэйнрайт. – HarperCollins UK, 1997. – 192 p.
5. *All england dance [Electronic resource]* / Archive. – Режим доступу: <http://www.all-england-dance.org.uk/archive>
6. *Web.archive.org [Electronic resource]* // Chronjlygy. – Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20120220120946/http://www.rad.org.uk/01who/0111chronology.htm> Winter Gardens Blackpool [Electronic resource] / About. – Режим доступу: <http://www.wintergardensblackpool.co.uk/page/94/About.htm>
7. *Blackpool Dance Festival (офіційний сайт Блекпульського танцювального фестивалю)* [Electronic resource] / Blackpool Dance Festival. – Режим доступу : http://www.blackpooldancefestival.com/blackpool_dance_festival.htm
8. Британська асоціація вчителів танцю [Електронний ресурс] / Наша історія. – Режим доступу: <http://www.batd.co.uk/about-us/our-history>
9. Richardson, Philip J. S. *A History of English Ballroom Dancing* / Richardson, Philip J. S. – London: Herbert Jenkins, 1945. – 167 p.
10. Kavanagh J. *Secret Muses: the life of Frederick Ashton* / Julie Kavanagh. – Faber and Faber. – 1996. – 113 p.
11. Leeper, J. *English Ballet* / Janet Leeper. – Published by Penguin Harmondsworth, 1945. – 36 p.

УДК 746.3(477)

*Анастасія Віталіївна Варивончик,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський університет ім. Б. Грінченка*

ПОРЦЕЛЯНА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНИ

Одним із найвитонченіших різновидів кераміки є порцеляна. Стаття присвячена особливостям розвитку цього мистецтва в контексті художніх промислів України та подальший розвиток виробництв які виготовляли вироби з порцеляни.

Ключові слова: порцеляна, орнамент, декор, глина, випал.

Одним из самых утонченных разновидностей керамики как известно, является фарфор. Статья посвящена особенностям развития этого искусства в контексте художественных промыслов Украины и дальнейшее развитие производств которые изготавливали изделия из фарфора.

Ключевые слова: фарфор, орнамент, декор, глина, обжиг.

One of the most sophisticated varieties of ceramics is porcelain. The article focuses on the evolution of this art in the context of the arts and crafts of Ukraine and further development of industries which were made of porcelain.

Key words: porcelain, ornament, decor, clay, firing.

Про традиційне народне мистецтво загалом та його різні галузі, види і різновиди зокрема існує значний корпус наукових досліджень. Так, про мистецтво вишивання писали Л. Кравчук (1969), М. Новицка (1972), Т. Кара-Васильєва (1993, 2000). Вишивання в усіх його різновидах як поширений вид народної творчості ретельно проаналізувала Р. Захарчук-Чугай (1988), Є. Причепій (2009) та ін. Подібно виглядає справа і щодо такого різновиду народного мистецтва, як домашнє ткацтво. Його досліджували С. Колос (1928), Н. Лебедева (1956), С. Сидорович (1979), А. Карась (2013). Багатовікові історичні та технологічні традиції українського килимарства вивчали: Д. Щербаківський (1927), С. Таранущенко (1968), А. Жук (1973), Я. Запаско (1973), Т. Кара-Васильєва (1997), О. Данченко (1982) та ін. Деревообробку на Україні досліджували: М. Селівачов (1985), Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич (1992), Е. Шевченко (1997), М. Селівачов (2002). Гончарство і кераміку вивчали: А. Арциховський (1947), А. Августиник (1957); П. Будников (1962); У. Кинджери (1967); Н. Воронов (1973), О. Голубец (1984, 1991), В. Петрашенко (1992), О. Пошивайло (1993), В. Качкан (1994), Ю. Лащук (1998), І. Пошивайло (2000), В. Міщанин (2006). Мистецтво декоративного розпису досліджували Н. Велігоцька (1938), Б. Бутнік-Сіверський (1977), Я. Яценко, В. Соловійов (1982), В. Свенціцька, В. Откович (1991), Т. Голяк (1999), Л. Білякова (2000), Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова (2005), про мистецтво фарфору-фаянсу писало: Н. Теодорович (1888), Б. Бутнік-Сіверський (1972), Т. Кара-Васильєва (1984), Л. Федевич (2006), О. Школьна (2011), В. Костуш (2011),

А. Зкурлат (2011). Видання та публікації про гутне скло здійснили Ф. Петрякова (1975), Й. Ящишин, Т. Жеплинський, С. Дяківський (2004). Також були дослідженні та захищені кандидатські дисертації за темами художніх промислів України: Г. Івашків (2004), В. Дутка (2007), О. Дяків (2007), О. Луковська (2007), В. Андріяшко (2009), А. Радченко (2009), Л. Семчук (2009).

У цих та інших публікаціях даної тематики йдеться про зміст, особливості образної структури, про майстерність умільців, про традиції, зокрема й родині тощо. Але мало хто з-поміж авторів, навіть тих, у назвах праць котрих міститься термін «промисел», звертає увагу саме на виробничий, промисловий аспект народної творчості, хоча згадані, як і інші, не названі тут, традиційні народні мистецтва здавна називаються художніми промислами. Цим і зумовлений вибір теми дослідження: *художні промисли України*.

Мета статті – висвітлити обставини появи та відстежити історичну еволюцію на території України унікального художнього промислу – виготовлення виробів з порцеляни (фарфору).

Термін «*порцеляна*» пояснюється по-різному. Зовнішній вигляд порцеляни, вироби з якої були завезені з Китаю, нагадував європейцям морську мушлю. В Італії набула назву «порчелла», відтак посуд китайського походження нібито дістав назву «порчелан» [3, с. 175]. Це достоту нагадує подібні вигадки про походження терміна *бароко*: з огляду на особливості цього стилю («вигадливий», «примхливий», «розвельможений» тощо) людський поговорі приписав подібне значення і самому слову. Тим часом, як слово «бароко» означає трохи змінене вимовляння прізвища основоположника цього стилю – Федеріко Бароккіо. Насправді слово *порцеляна* китайського походження, як і вироби з неї, і в перекладі означає «обпалена земля»: таку назву отримали природні зразки цього матеріалу, вперше віднайдені на місцях згаслих вулканів [5]. Минуло чимало років, поки допитливий китайський розум докопався до таємниці природного творення цього матеріалу і започаткував виробництво цього незвичайного різновиду кераміки. Чимало часу сплило поки в Європі, зачарованій красою цих виробів, також розгадали цей китайський секрет і налагодили власне виробництво порцеляни, вироби з якої мали різні назви в залежності від місця та способу виготовлення (поєднання білої глини з іншими мінеральними додатками, зокрема окислами неорганічних сполук) – *фарфор* (тур. *fağfur* *fagfur*, від перс. *Faghfur*) *фаянс* (фр. *faïence*, від назви італійського міста Фаенца). Для розрізнення використовуються й інші критерії: з *фарфору* виробляються головним чином предмети хатнього вжитку, переважно посуд, з *фаянсу* – здебільшого, облицювальні плитки, архітектурні деталі, вироби санітарно-гігієнічного призначення.

На Україні виробництво порцеляни розпочалося наприкінці XVIII ст. Одна з перших мануфактур була заснована у місті Корець Рівненської області, поблизу якого, у селі Домбрувка, виявилось родовище глини (каоліну). Основним видом продукції були різні фігурки та столовий посуд. Невдовзі від початку виробництва (1796 р.) сталася пожежа [10] і на відновлення мануфактури знадобилася третина століття – з 1800 по 1832 рр. Основним видом продукції стало виготовлення плитки, для облицювання фасадів [6, с. 913].

Тимчасом (з 1807 р.) запрацювала мануфактура і в сусідній Житомирській області (село Городниця), на оснащенні якої було аж сім обпалювальних агрегатів: дві «фарфорові» та п'ять «фаянсових» печей. На річці Случ працював водяний млин, якому

здійснювалася підготовка сумішей для виготовлення сировини. Наприкінці 50-х рр. XIX ст. було освоєно виготовлення виробів амфоро подібної форми. На поч. XIX ст. виробництво згоріло в пожежі [6, с. 913].

Майже одночасно з Городницькою запрацювала у Житомирській області й друга мануфактура порцелянового виробництва – у містечку Баранівка. Вироби Баранівського підприємства (столовий посуд, вази) відзначалися високою якістю, користувалися широким попитом та експонувалися на міжнародних виставках: у Венеції (1910 р.), Римі (1911 р.), Барселоні (1913 р.), Лондоні (1913–1914 рр.) [6, с. 913].

Із 1917 р. на Баранівському уже заводі переважає «радянській стиль». Майже вся продукція підприємства – тарілки, сервізи, чашки, статуетки та вази позначені «революційною» символікою: зображення «Серпа і Молота», робітників і селян, червоні прапори та зірки.

Після Другої світової війни асортимент продукції на Баранівському заводі помітно збагатився виробництвом спортивних кубків, різноманітного посуду та оригінальної форми «доповненнями»: маслянки, пудрениці, сувенірні скриньки, настільні скульптурки. Славна історія Баранівського фарфорового заводу закінчилася 2010 р.: підприємство було визнане банкрутом і ліквідовано [2].

У XVIII ст. започатковано також осередок розвитку порцелянового виробництва поблизу Києва: Межигір'я, неподалік від якого було віднайдено родовище придатної глини [7, с. 400].

У XIX ст. виробництво порцеляни поширюється далі на східні регіони України. Перший порцеляновий завод з'являється у Сумській області – у селі Волокитине, поблизу якого було відкрите Полошкинське родовище каоліну. Його заснував на території свого родового маєтку Чернігівський поміщик Андрій Михайлович Міклашевський. Підприємство розташовувалося у двох корпусах. В одному з них на першому поверсі розміщувалися верстати для обробки виробів, полиці для просушування, гіпсові форми, на другому – майстерня для розпису порцеляни. У другому корпусі були встановлені жорна для помолу, облаштовані «манежі», сушильна камера. Поряд знаходився муфельний горн (муфельна піч). Муфельна піч – нагрівальний пристрій, призначений для нагрівання різноманітних матеріалів до певної температури [12, с. 31].

Продукція заводу Міклашевського здобуває визнання професіоналів: удостоюється Великої срібної медалі на мануфактурній виставці «Мистецтво кращих фарфорових речей», на виставці 1849 р. Міклашевського – Великої золотої медалі. Та особливої слави здобув завод і його власник за іконостас, виготовлений для Волокитинської церкви св. Покрови. Цей коштовний витвір став одним із найважливіших етапів розвитку порцелянової справи на території України в сер. XIX ст. [12, с. 31].

Наприкінці XIX ст. розпочинає свою діяльність великий фаянсовий завод у Будах під Харковом, який належав родині Кузнєцових. Тут було налагоджено випуск полумисків, кухлів, барилець, тарілей, прикрашених квітами, півниками. Саме тут було вперше налагоджено художній друк для оформлення виробів [3, с. 175].

Після революції 1917 р. докорінно змінилися умови розвитку культури і мистецтва. Порцелянові підприємства були одержавлені, і вироби перших пореволюційних років увійшли в історію як твори бойової тематичної агітації.

До 1927 р. збут порцелянової продукції потребував додаткових важелів впливу на свідомість мас споживачів, на їхні смаки та вподобання. Вимогою часу був пошук шляхів створення власного торговельного апарату, зважаючи на широкий асортимент виробів, який потребував розвинутої мережі оптово-роздрібних баз [7, с. 400]. У 20-х рр. ХХ ст. Межигір'я стає форпостом відродження освіти у галузі промислової кераміки. Його створення передбачалося здійснити поетапно: організація лабораторії фарб і деколей; створення експериментального цеху розпису, де б здійснювалися експерименти з декоруванням фарфору і виготовлення одиничних примірників виставкових робіт; а в перспективі – запуск експериментального керамічного заводу в Києві з цехами виробництва фарб, друку, деколі та цеху порцеляни, розрахованим на масове тиражування. У Межигір'ї, розробляли проекти та плани облаштування експериментальних художніх майстерень при Главку Укрфарфорфаянстресту в Києві [7, с. 400].

У 1925–1927 рр. на Правобережній Україні було створено трест «Фарфор – Фаянс – Скло», до компетенції якого було віднесено, крім усього іншого, виготовлення та поширення реклами на продукти фарфоро-фаянсового виробництва. У тресті та його підвідомчих підприємствах і установах було задіяно до п'яти з половиною тисяч працівників. Підприємства, об'єднані у тресті, виробляли «фарфоровий та фаянсовий посуд», «ізоляційний фарфор», «санітарний фаянс», «сортове скло», трест мав допоміжні виробництва – кар'єри для видобутку глини та каоліну, майстерню фарб. Трест вважався організацією загальносоюзного масштабу: правління його містилось у Києві, а контори – у Харкові та Москві [7, с. 400].

У червні 1925 р. у лабораторії фарб і деколі тресту було започатковано художню секцію. Співробітникам цього підрозділу доручалося вирішити питання щодо розписів виробів із фарфору та фаянсу, а також механізації та напрацювання нових зразків рисунків для декорування.

У 30-х рр. ХХ ст. назва виробництва кілька разів змінювалася й врешті звучала як «Київська фабрика фарб». У 1936 р. у Києві створюється завод дослідної художньої кераміки, що розробляв для фарфоро-фаянсових підприємств нові форми й зразки художнього розпису, та експериментальний керамічний завод Укрфарфору. [7, с. 400].

Після війни у розпорядженні тресту перебували науково-дослідна лабораторія та цілий ряд заводів: сім фарфорових (Баранівка, Городниця, Полонне, Довбиш, Коростень, Оленівськ, Токаревка), один фаянсовий (Буди). Також на балансі тресту знаходилися 16 «скляних» і «склотарних» підприємств, Житомирська дзеркальна фабрика, майоліки (у Василькові), дослідний Київський експериментальний кераміко-художній завод (на колектив якого було покладено проектування форми, варіанти розпису, деколі для всієї галузі), а також фірмовий магазин. Пізніше до цього переліку додалися реформовані артілі, відбудовані заводи та зведені нові виробничі комплекси.

До порцелянового виробництва залучаються народні майстри з Петриківки, які переносять свої візерунки та малюнки на промислові вироби. Петриківський розпис застосовують для прикрашування великогабаритних ваз, які завдяки цьому стають мало не в ряд зі скульптурним оздоблення простору громадського призначення. Характерні риси тематичних картин, прояви станковізму, що набувають дедалі більшого застосування у порцеляновому українському виробництві, пов'язані саме з петриківським розписом, який з кін. 40-х рр. ХХ ст. застосовується в різних видах

художньої творчості. Водночас під впливом мистецтва «старшого брата» його наближують до палехського і хохломського розпису: запроваджують чорне лакове тло.

Усі виробництва у цей час підпорядковувалися Українському республіканському тресту «Укрфарфорфаянс». Київський главк почав працювати з кінця 1943 р., з грудня поновлено роботу на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі.

Деякі заводи відбудувалися заново, сировинно-виробничі зв'язки фактично утворювали окрему галузь. Трест здійснював роботи із відновлення знищених і пошкоджених порцелянових, фаянсових, скляних заводів, налагоджував зв'язки з організаціями будівельників, фахівців із паливно-енергетичного комплексу, видобутку інгредієнтів мас, компонентів полив; відновлював роботи з випуску фарб, золота, деколей для підпорядкованих підприємств [1, с. 232].

Підготовкою професійних кадрів для всієї галузі здійснював єдиний такого профілю мистецький навчальний заклад – Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва.

Після 1945 р. істотних змін зазнала стилістика українських тонко керамічних виробів. Поступово відбувалися трансформації типології, набували нових рис художні частини окремих виробництв, що ставали «впізнаваними», як колись дореволюційні Пациків, Миргород, Коломия та Баранівка.

Український республіканський трест фарфоро-фаянсової промисловості «Укрфарфорфаянс» (до поч. 70-х рр. ця установа містилася у центрі Києва, на вул. Червоноармійській, 133–135) був орієнтований не лише на внутрішній ринок, а й на експорт, ставилися завдання надолужити всі втрати попередніх років і ліквідувати дистанцію у смакових, модних і виробничо-технологічних орієнтирах між СРСР і країнами, орієнтованими на розвиток за капіталістичним типом.

Проте у червні 1957 р. сталася чергова адміністративно-бюрократична реорганізація, в ході якої було ліквідовано 10 загальносоюзних і 15 союзних-республіканських міністерств, у тому числі й українське Міністерство місцевої промисловості. Підпорядковані раніше йому підприємства було передано до складу 11 Рад народного господарства (Буди, а згодом Полтава за архівними даними – Харківського Раднаргоспу, а заводи Волинської групи – Київського Раднаргоспу). На базі структурних частин ліквідованого Главку в столиці було утворено Управління фарфоро-фаянсової і місцевої промисловості, яке здійснювало безпосереднє управління підприємствами фарфоро-фаянсовою і скляною промисловістю Київського економічного адміністративного району [7, с. 400].

У 1966 р. Раднаргоспи були ліквідовано, заводи лишалися у відомстві Управління фарфоро-фаянсової промисловості УРСР. Із 1970 р. підприємства підпорядковувалися Республіканському виробничому об'єднанню фарфоро-фаянсової промисловості Міністерства легкої промисловості УРСР. Із 1975 р. нову структуру Укрфарфорфаянсу почали також скорочено називати «Укрпромфарфор» (паралельно продовжували вживатися обидві назви).

У 1976 році зафіксовано приналежність заводів Українському промислому об'єднанню з виробництва фарфорових і фаянсових виробів «Укрпромфарфор». У 1989 р. заводи стали підпорядковуватися Управлінню розвитку фарфоро-фаянсової промисловості, фурнітури та іграшки Міністерства легкої промисловості УРСР. На поч. 1990-х рр. це структурне управління поступово розпалося й було ліквідовано. Всього

архів організації Укрпромфарфор, що знаходився на другому поверсі магазину «Фарфор-фаянс» на Хрещатику в Києві, було втрачено.

Важливо, що у др. пол. ХХ століття мистецький рівень продукції вітчизняних тонко керамічних заводів постійно зростав, розвивався єдиним організмом, відбувався планомірний підйом галузі. Фарфор-фаянс України 1950-х – 2000-х (на кількох окремих підприємствах 2010-х) рр. необхідно розглядати «зрізами», що виявляють певні тенденції еволюції мистецької частини заводів у взаємозв'язках. Типологія, стилістика і художні особливості українських фарфору та фаянсу у др. пол. ХХ ст. в умовах нових технологій і підтримки державою стрімко розвивалася. Вітчизняна тонка кераміка поступово змінювалася і в наступний період вже перебувала у постійних трансформаційних процесах [7, с. 400].

Починаючи з 1967 р., виготовлялися на Коростенському фарфоровому заводі численні тарілочки і флакончики, розписані різноманітними фігурками (переважно дитячими) в національному вбранні різних областей України.

На Довбинському порцеляновому заводі з 1967 р. розпочався випуск мініатюрних тарілочок. А в 1970 р. почали випускати дрібний посуд і на новому фарфоровому заводі в Тернополі. Це були мініатюрні баклажки оздоблені жанровими одно- чи двофігурними сценами на відповідний текст з українських народних пісень. Певною мірою до цих сувенірів-посудинок близька і фігурна сільничка, виготовлена на Будянському заводі. У ній також мали місце національний типаж, і форма посуду, і орнамент декору [1, с. 232].

Розвал СРСР приніс за собою занепад порцелянової промисловості зокрема й Україні. Порушилися традиційні виробничі та економічні зв'язки підприємств, виникли проблеми з постачанням сировини, технічно застаріло обладнання, втрачена підтримка держави і важлива галузь економіки й культури не витримала нових умов конкуренції.

Література:

1. Бутник-Сиверський Б. Український Радянський сувенір / Бутник-Сиверський Б. – Київ : Наукова думка, 1971. – 232 с.
2. Звягель «Баранівський фарфоровий завод визнано банкрутом» [Електронний ресурс] / О. Брюханов // Назва з титул. екрану. – Режим доступу: 15.11.2013 // <http://www.zvyagel.com.ua/?p=8397>.
3. Кара-Васильєва Т. Творчі дивосвіту / Кара-Васильєва Т. – Київ : Рад. школа, 1984. – 175 с.
4. Укрінформ «Українська порцеляна під загрозою зникнення» [Електронний ресурс] / Г. Лаба // Назва з титул. екрану. – Режим доступу: 19.08.2013 / http://www.ukrinform.ua/ukr/news/ukraiinska_portselyana_pid_zagrozoju_zniknennya_analitik_1858618.
5. Мистецтво України. Енциклопедія в 5 т. Т. 1. – Київ. – 1991.
6. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Вольнской епархии / Николай Теодорович. – Почаев. – 5 Т. – 1888. – 913 с.
7. Школьна О. Київський художній фарфор ХХ століття / Ольга Школьна. – Київ : День Печати, 2011. – 400 с.: іл. – Укр., рос. мовами.
8. Kostuch B. Polska Porcelana / Kostuch Bozena - Krakow. Kluszyński, 2013. - 213 s.
9. Szkurlat A.: Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu, / Anna Szkurlat – Warszawa., Zamku Krolewskiego, 2011 – 357s.
10. Ryszard S: Porcelana uzywana w Polsce. / Stanislaw Ryszard Krakow: Sztuk Pieknych, 1932. – 115 s.
11. Фарфор, українське мистецтво «Завод Міклашевського» [Електронний ресурс] / Д. Сікорський // Назва з титул. екрану. – Режим доступу: 20.09 2009 // <http://sikorskiy.com.ua/blog/2009/09/20>.
12. Федевич Л. Порцеляна Волокитенської мануфактури Андрія Міклашевського: каталог колекції Сумського художнього музею / Людмила Федевич. – Суми. – 2006. – 31 с.

УДК 687.016

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна,
доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ТА УТИЛІТАРНА СКЛАДОВІ ФЕШН ПРОЕКТУ

Стаття присвячена актуальній проблемі пошуку узагальненої методики художнього проектування сучасного одягу, здатної забезпечити органічну інтеграцію художньо-естетичних та утилітарних складових фешн-проекту.

Приведено структуру, зміст етапів та алгоритм узагальненої методики художнього проектування сучасного одягу. У ролі механізму інтеграції художньо-естетичного та інженерно-аналітичного підходів до проектування обрано тандем морфологічного аналізу та творчого синтезу, використання якого у структурі узагальненої методики художнього проектування сприяє підвищенню ефективності пошуку інноваційних дизайнерських рішень.

Ключові слова: методика художнього проектування, інтеграція художньо-естетичних та утилітарних складових, морфологічний аналіз – синтез.

Стаття посвящена актуальной проблеме поиска обобщенной методики художественного проектирования современной одежды, способной обеспечить органичную интеграцию художественно-эстетических и утилитарных составляющих фешн-проекта.

Приведены структура, содержание этапов и алгоритм обобщенной методики художественного проектирования современной одежды. В роли механизма интеграции художественно-эстетического и инженерно-аналитического подходов к проектированию избран тандем морфологического анализа – творческого синтеза, использование которого в структуре обобщенной методики художественного проектирования оказывает содействие повышению эффективности поиска инновационных дизайнерских решений.

Ключевые слова: методика художественного проектирования, интеграция художественно-эстетических и утилитарных составляющих, морфологический анализ – синтез.

The article is devoted the problem of finding a generalized method of modern clothes fashion design, which able to provide seamless integration of art-aesthetic and utilitarian components in common process of projecting.

The structure, content and stages of the algorithm of the generalized method of modern clothes design were characterized.

In the role of the mechanism of integration of art-aesthetic and engineer-analytical approaches to the design the tandem of morphological analysis – creative synthesis was chosen.

It is shown, that the use of this tandem in the structure of the common methodology of fashion design promotes of increasing the finding process efficiency of innovative design solutions.

Key words: methodology of fashion design, integration of art-aesthetic and utilitarian components, morphological analysis – synthesis.

Дизайн як специфічна сфера діяльності, що покликана надати речам одночасно функціонального, естетичного та морального змісту, є біфункціональним. Двоїста природа дизайну проявляється у тому, що він пов'язаний і з художньою, і з технічною підсистемами культури [1, с. 16].

Художньо-естетичні та утилітарні компоненти дизайнерської творчості ставлять перед дизайнером суперечливі вимоги. Наприклад, досконалий із погляду естетичних властивостей об'єкт може бути функціонально неефективним або економічно недоцільним. Розуміння дизайну як предметно-перетворюючої діяльності, що сприяє відновленню цілісності матеріальної й духовної культури в умовах науково-технічного і соціального прогресу, сприяє подоланню своєрідного антагонізму інженерно-технічного і художнього поглядів на його природу, а також усуненню протиріч спеціалізованих методик, що розроблені під впливом типологічних розходжень об'єктів проектування у різних галузях виробництва [15, с. 6].

Біфункціональність дизайну припускає різноманітні варіанти інтерпретації, які частково перекриваються, що дозволяє краще зрозуміти різні аспекти, які породжують багатофункціональність.

У роботах [1; 2; 14; 15], присвячених побудові концепцій дизайну, він представлений як сфера матеріальної культури і мистецтва, що включає у себе утилітарні і естетичні цінності, а об'єкти дизайну розглядаються як частина соціального середовища і як частина матеріально-просторового оточення людини. Відзначається, що ці дві сторони кожного твору дизайну невід'ємні та не можуть існувати один без одного [15].

У статті [4], що присвячена аналізу факторів підвищення ефективності художнього проектування, дизайн інтерпретується як суперпозиція двох типів процесів різної природи – процесів, що засновані на художньо-естетичному творенні, і процесів організаційно-технологічного характеру, що допускають алгоритмізацію. У статті [3] модель дизайну заснована вже на трьох компонентах – художньо-естетичному, утилітарному та соціальному.

Незважаючи на всебічний аналіз проблем і критику особливостей розвитку дизайну в умовах масової культури, у публікаціях останніх років не зазначено шляхи відновлення аксіологічних орієнтирів дизайну, не дано рекомендації щодо реставрації діалогу між дизайнером і споживачем. У результатах досліджень, присвячених аналізу та пророкуванню шляхів розвитку дизайну, не розглянуто підходи, що спрямовані на гармонійне сполучення художньо-естетичної та утилітарної складових дизайн-проектування.

Оскільки дизайнерська творчість може бути ефективною лише за умов гармонії між внутрішніми процесами різної природи, з яких складається дизайн, стає актуальною проблема гармонійної інтеграції художньо-естетичної та утилітарної складових дизайн-проекту у межах загальної концепції.

Результати досліджень костюма і тенденцій розвитку методики його художнього проектування можна умовно поділити на три групи.

Перша група утворена варіантами культурологічних і мистецтвознавчих підходів до побудови концепції фешн-дизайну та методики проектування сучасного одягу. У статті О. С. Самоненко [17] концепція дизайнерської творчості заснована на асоціативно-образному аспекті. Культурологічний аналіз піднімає ряд проблем, що існують нині в дизайні костюма, у контексті підходів до процесу проектування головною з яких визначено проблему відсутності системного підходу. У статті розглянуто основні принципи сучасного проектування костюма на основі асоціативно-образного методу, що дозволяють оптимізувати процес творчих пошуків, підвищити його результативність і максимально розкрити творчий потенціал дизайнера. Концепція фешн-дизайну за матеріалами статті О. В. Секачевої [18] будується на виявленні образно-інформаційної структури сучасної моди. В. Ф. Сидоренко використовує мистецтвознавчий підхід до дослідження взаємодії між генезисом проектною культурою та естетикою дизайнерської творчості [19]. Також з позицій мистецтвознавчого підходу до аналізу естетичних аспектів проектування костюма звертається А. Л. Мильман, який у своїй праці інтерпретує феномен моди як форми театралізації життя [12]. Характерними представниками першої групи є матеріали книги Т. В. Козлової, Л. Б. Ритвинської, З. Н. Тімашової, що присвячена моделюванню та художньому оформленню жіночого та дитячого одягу [7], книга З. Тканко, О. Коровицького (Моделювання костюма в Україні ХХ століття) [20], матеріали М. А. Коробцевої [9], І. А. Кузнецової, Е. В. Бессарабової, С. Л. Тарнавської [11], що присвячені імпресивному підходу щодо проектування костюма.

Оскільки ця група робіт характеризується мистецтвознавчим поглядом на природу фешн-дизайну, акцент у ній доводиться на аксіологічні аспекти художньо-естетичного характеру, тоді як утилітарним і функціонально-конструктивним аспектам приділяється менше уваги. Це надає концепції деякої однобічності, у результаті чого проблеми фешн-дизайну проектуються на площину естетичних критеріїв.

Друга група представлена варіаціями функціонально-конструктивного і художньо-технологічного підходів до вирішення проблем дизайну одягу. Характерні результати цієї групи представлені роботами Г. І. Петушкової (Трансформативное формообразование в дизайне костюма) [13], Н. В. Чупріної (Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу) [21], О. И. Косенко (Анализ научных подходов к эволюции формы костюма) [10]. Ці матеріали також характеризується деякою односпрямованістю, у результаті чого проблеми фешн-дизайну проектуються на площину функціонально-конструктивних або морфологічних критеріїв, а художньо-естетичні аспекти творчості презентовані як критерії другого рівня.

Третя група характеризується дослідженнями з використанням комплексного підходу до аналізу проблем фешн-дизайну. До цієї групи відносяться матеріали книги Т. В. Козлової, Е. В. Іллічової, що присвячена аналізу стилю у костюмі ХХ століття [8]. Матеріали книги викладено в нестандартній формі, що дозволяє порівняти культурологічний і математичний підходи до дослідження тенденцій розвитку стилю у костюмі різних епох. До третьої групи відносяться наукові праці В. В. Давидової (Досвід

системного розгляду костюма) [6], І. А. Гардабхадзе (Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну) [5], (Оцінка результатів дизайн-проектів на основі моделі збалансованого трикутника ефективності) [3], О. С. Самоненко (Асоціативно-образний метод проектування костюма). Висновки досліджень О. С. Самоненко у тому числі містять наступні твердження: нерозуміння складності структури та основних функцій концептуально-образного рішення сучасного костюма змушує дизайнера користуватися єдиним доступним творчим інструментом – інтуїцією. Однак для створення костюма як продукту проектної діяльності «інтуїтивного підходу, що стимулюється творчим натхненням, недостатньо. Існує необхідність розробки й використання комплексного інтуїтивного-аналітичного підходу» [16].

Аналіз основних результатів досліджень проблем фешн-дизайну показав, що у жодній з трьох груп напрямів досліджень не реалізовано гармонічну інтеграцію культурологічного, мистецтвознавчого, функціонально-конструктивного та проектно-аналітичного підходів. У той же час проектний характер дизайнерської творчості вимагає формування проектно-художнього мислення, заснованого на феномені проектної культури. На наступному рівні розвитку теорії художнього проектування «технології» творчого процесу, які необхідні для створення моделей сучасного костюма, недостатньо розроблені. Залишаються невирішеними ряд питань, а саме:

- Як взаємодіють художньо-естетичні, функціонально-цілеспрямовані та утилітарні складові у межах єдиного процесу художнього проектування моделей колекції сучасного одягу?

- Як оцінити ефективність гармонійної інтеграції художньо-естетичної та утилітарної складових дизайн-проекту у модифікованій методиці проектування сучасного одягу?

Темою цієї роботи обрано дослідження особливостей естетико-утилітарної концепції фешн-дизайну.

Метою статті є побудова у межах естетико-утилітарної концепції фешн-дизайну методики художнього проектування, яка гармонійно об'єднає у єдиному процесі художньо-естетичні, функціонально-конструктивні та утилітарні підходи до створення колекцій сучасного одягу.

Під естетико-утилітарною концепцією фешн-дизайну будемо розуміти модель, що представляє дизайн-процес суперпозицією двох процесів різної природи: процесу, для якого пріоритетними є художньо-естетичні критерії, і процесу, для якого пріоритетом є оптимізація утилітарних показників. Така концепція призводить до вимог гармонійної взаємодії культурологічного та конструктивно-функціонального підходів щодо проектування. Проблема побудови концепції фешн-дизайну, заснованої на гармонійній взаємодії культурологічного та конструктивно-функціонального підходів, полягає у знаходженні ефективного механізму балансування характеристик процесів різної природи, які характеризуються художньо-естетичними й утилітарними параметрами. Механізм балансування повинен бути вбудований в узагальнену методику художнього проектування.

Історія дизайну свідчить про те, що культура масового споживання призвела до втрати звичних аксіологічних орієнтирів у дизайні, що перетворило споживання в процес

задоволення символічних, а не реальних потреб. У статті [1] йдеться про те, що в постмодерністському дискурсі «художник не открыт для диалога. ... Однако развитие культуры должно привести к возобновлению диалогических отношений дизайнера и потребителя в области художественного проектирования». Як протест проти шаблонності масової культури в суспільстві зароджуються тенденції індивідуалізації та екологізації, спрямовані на реставрацію класичних аксіологічних критеріїв дизайну, на конвергенцію естетичної й утилітарної складових.

У фешн-дизайні нового покоління тенденції проявляються у переході від мистецтвознавчого до проектного підходу розробки моделей сучасного одягу, що вимагає формування проектно-художнього мислення, заснованого на феномені проектної культури. У методології дизайну поняття «проектна культура» стало концептуальним орієнтиром, що визначає розгляд дизайну у культурологічному вимірі [14, с. 189]. У теорії і практиці художнього проектування сучасного одягу проектна культура є основою професійної компетентності фешн-дизайнерів.

Проектна культура фешн-дизайну, що спрямована на реставрацію діалогу «дизайнер-споживач», з'явилася базою для побудови узагальненої методики художнього проектування, яка сприятиме гармонійної інтеграції художньо-естетичних та утилітарних складових в одному процесі. Узагальнена методика характеризується складом послідовних стадій проектування:

- передпроектне дослідження вимог ринку індустрії моди;
- генерація авторської проектної ідеї;
- пошук, аналіз, класифікація та типізація елементів творчих першоджерел с тенденцій моди;
- комбінування перспективних комбінацій елементів першоджерела та сучасного одягу;
- творчий синтез характерних елементів першоджерел та елементів-носіїв тенденцій моди;
- візуалізація дизайнерських рішень у двомірних ескізах;
- матеріалізація у тривимірних моделях.

Структура алгоритму узагальненої методики проектування може бути представлена на основі системного підходу трьома основними етапами та експериментальним етапом з декількома підзадачами у кожному [4].

На першому етапі системного підходу формується планування проекту, визначається методологія дослідження характерних рис першоджерел, уточнюється алгоритм побудовою дизайнерського рішення і формулюється підхід до експериментальної оцінки результатів проектування. Цей етап має загальнометодологічний характер.

Другий етап – етап аналізу і класифікації, в ході якого досліджуються матеріали та виконується класифікація творчого джерела й тенденцій світової моди. Далі будуються узагальнені типізовані елементи першоджерела та узагальнені типізовані елементи одягу за світовими тенденціями моди провідних країн світу. Знайдені узагальнені (типізовані) елементи творчого першоджерела та сучасного костюма виконують роль вихідних елементів для творчого синтезу.

На третьому етапі відбувається творчий синтез узагальнених елементів першоджерел та елементів-носіїв характерних рис світових тенденцій моди. Отримані

синтезовані елементи мають риси творчого першоджерела та відповідають напрямам моди, що дозволяє успішно використати їх у нових дизайнерських рішеннях сучасної колекції.

Завершальним етапом є експериментальний етап. У нього входять експериментальна перевірка на моделях під час демонстрації моделей і суб'єктивна оцінка ефективності знайдених рішень.

Оскільки логічна модель дизайну заснована на абстрактних поняттях «морфологія» та «аксіологія» речі, треба знайти цілісний ефективний механізм генерації дизайнерських рішень, що відображає морфологію та аксіологію дизайнерських творів. У ролі такого механізму, що також здатний ефективно забезпечити інтеграцію художньо-естетичної та утилітарної складових фешн-проекту, обрано тандем морфологічного аналізу та творчого синтезу.

У морфологічному аналізі використовуються два типи об'єктів – вихідні прототипи, які повинні бути поліпшені, та творчі першоджерела. Для підвищення якісних характеристик об'єкта, що проектується, здійснюється комбінування типізованих елементів, які представляють вихідний прототип, з типізованими елементами, за допомогою яких представлено творче першоджерело. Із комбінацій елементів відбираються ті, що мають найкращі якості. Таким шляхом можна гармонійно об'єднати найкращі художньо-естетичні та утилітарні параметри прототипу та творчого першоджерела. У результаті з безлічі пар вихідних елементів будуть обрані комбінації з найкращими характеристиками, які у процесі творчого синтезу утворять нові об'єкти з художньо-естетичними й утилітарними характеристиками, збалансованими відповідно до заданих критеріїв. У результаті оптимального балансування характеристик різної природи деякі показники синтезованого об'єкта (відповідно заданим пріоритетам) будуть кращі відповідних показників прототипу, а інтегральна оцінка дизайнерського рішення буде вищою інтегральної оцінки вихідного об'єкта.

Цінною властивістю морфологічного аналізу є поєднання аналітичних і евристичних механізмів його проведення. У результаті їх гнучкого об'єднання в одному процесі з'являється можливість формального урахування всієї безлічі комбінацій вхідних елементів (аналітична складова), а також інтуїтивного відбору і творчого поєднання перспективних комбінацій елементів із параметрами, які володіють найбільш високим потенціалом ефективного створення інноваційного дизайнерського рішення (евристична складова) [5, с. 152, 153].

Таким чином, у межах естетико-утилітарної концепції фешн-дизайну запропоновано методику художнього проектування, у яку вбудований ефективний механізм інтеграції художньо-естетичного та функціонально-конструктивного підходів щодо проектування. Проблему органічної інтеграції художньо-естетичної та утилітарної складових фешн-проекту вирішено на основі модифікації узагальненої методики художнього проектування, заснованої на тандемі морфологічного аналізу – творчого синтезу типізованих елементів першоджерела та елементів-носіїв тенденцій моди.

Перспективи подальших досліджень полягають у визначенні та деталізації індикаторів, що характеризують групи художньо-естетичних та утилітарних складових

фешн-проекту, з наступним використанням поширеної системи індикативних параметрів для удосконалення методики морфологічного аналізу – творчого синтезу дизайнерських рішень сучасного одягу.

Література:

1. Бараи Л. А. Аксиологические аспекты дизайна в сфере межсубъектных отношений / Бараи Л. А. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 4 (10) : в 3-х ч. – Ч. II. – С. 16–18.
2. Безмоздин Л. И. В мире дизайна / Безмоздин Л. И. – Ташкент : Фан, 1990. – 325 с.
3. Гардабхадзе І. А. Оцінка результатів дизайн-проектів на основі моделі збалансованого трикутника ефективності / Гардабхадзе І. А. // Питання культурології : зб. наук. праць. – вип. 30. – Київ : КНУКіМ, 2014 р. – С. 184–191.
4. Гардабхадзе І. А. Аналіз факторів підвищення ефективності процесів створення сучасного одягу / Гардабхадзе І. А. // «Вісник» КНУТД. – 2009. – № 6. – С. 119–123.
5. Гардабхадзе І. А. Дизайн-проекування. Сучасний одяг: науковий підхід до вирішення проблем дизайну [Рекомендовано МОН України як навчальний посібник з курсу «Дизайн-проекування»] / Гардабхадзе І. А. – Київ : «Издательский дом Виниченко», 2013. – 275 с.
6. Давидова В. В. Опыт системного рассмотрения костюма / Давыдова В. В. // Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». – Вып. № 12. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 287–290.
7. Козлова Т. В. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды / Т. В. Козлова, Л. Б. Рытвинская, З. Н. Тимашева. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – Москва : Лёгпромбытиздат, 1990. – 318 с.
8. Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века : учеб. пособ. для ВУЗов / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. – Москва : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с.
9. Коробцева М. А. Проектирование одежды. Импрессивный подход / Коробцева М. А. – Москва : «Гном и Д», 2001. – 160 с.
10. Косенко О. И. Анализ научных подходов к эволюции формы костюма [Электронный ресурс] / О. И. Косенко. – Режим доступа: <http://www.icp-ua.com/ru/node/1249>. – Дата доступа 10.02.2012. – Загл. с экрана.
11. Кузнецова И. А. Импрессивный подход на примере дизайна одежды [Электронный ресурс] / И. А. Кузнецова, Е. В. Бессарабова, С. Л. Тарнавская // Наукові нотатки. – 2008. – Вип. 22. – Т. 2. – С. 176–184. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Np/2002_2009/naunot15.htm. – Дата доступа: 25.03.2012. – Назва з екрана.
12. Мильман А. Л. Мода как форма театрализации жизни: (эстетические аспекты проектирования костюма) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.16 / А. Л. Мильман. – Москва, 1998. – 184 с.
13. Петушкова Г. И. Трансформативное формообразование в дизайне костюма / Г. И. Петушкова. – Москва : МГУДТ, 2010. – 201 с.
14. Пойдина Т. В. Аксиологические аспекты проектной культуры и формирование проектно-компетентной культуры студентов в системе профессионального обучения (дизайн) / Пойдина Т. В. // Известия АлтГУ. – № 2 (82). – Т. 2. – Барнаул : АлтГУ, 2014. – С. 189–193.
15. Сайт института технической эстетики. Грашин А. А. Утилитарные и эстетические начала в проектном дизайне / А. А. Грашин, В. ф. Рунге [Электронный ресурс]. – режим доступа: www.advtech.ru/vniite/stat21.doc. – дата доступа -15.12.2015. – заглавие с экрана.
16. Самоненко О. С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: автореферат

дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн / О. С. Самоненко. – Санкт-Петербург, 2011. – 24 с. **17.** Самоненко О. С. Творчество дизайнера костюма: ассоциативно-образный аспект // Вестник Челябинского государственного университета. – № 17. – Филология. Искусствоведение. Вып. 44 – Челябинск : Изд. ЧГУ, 2010. – С. 180–184. **18.** Секачева О. В. Выявление образно-информационной структуры современной российской моды : дис. ... канд. техн. наук : 05.19.07 / О. В. Секачева. – Москва, 1999. – 196 с. **19.** Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра искусствоведения : 17.00.06 / В. Ф. Сидоренко. – Москва, 1990. – 32 с. **20.** Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття : навч. посіб. для студ. навч. закл. мистецтва і легкої пром-сті, художників, мистецтвознавців / З. Тканко, О. Коровицький. – Л. : Вид-во «Брати Сиротинські і К», 2000. – 96 с. **21.** Чупріна Н. В. Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. техн. наук : 05.19.04 / Н. В. Чупріна. – Київ : КНУТД, 2001. – 15 с.

УДК 780.614.13+7.071.2(477,81)

*Зущенко Наталія Андріївна,
старший викладач кафедри бандури та кобзарського мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв*

АНАТОЛІЙ ЮХИМОВИЧ ГРИЦАЙ – ЗАСНОВНИК ПРОФЕСІЙНОГО АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА НА РІВНЕНЩИНІ

Стаття містить реконструкцію основних етапів життєвого шляху та діяльності бандуриста, викладача, диригента, громадського діяча, фундатора професійного бандурного виконавства на Рівненщині – А. Ю. Грицяя. У контексті дослідження здійснено аналіз засад формування його творчої особистості та характеру виконавського, викладацького, композиторського, організаційного та диригентського досвіду.

Ключові слова: фундатор професійного бандурного виконавства, педагогічна діяльність, бандурне виконавство, професіоналізація освіти.

Статья содержит реконструкцию основных этапов жизненного пути и деятельности бандуриста, преподавателя, дирижера, общественного деятеля, основателя профессионального бандурного исполнительства в Ровенской области – А. Е. Грицяя. В контексте исследования осуществлен анализ принципов формирования его личности и характера исполнительского, преподавательского, композиторского, организационного и дирижерского опыта.

Ключевые слова: основатель профессионального бандурного исполнительства, педагогическая деятельность, бандурное исполнительство, профессионализация образования.

The article includes the reconstruction of the main life phases and activities of bandura player, teacher, conductor, public figure, the founder of professional bandura performance in the Rivne region – Anatoly Gritsai. In the context of the research the principles which formed his creative personality and the character of his performing, teaching, composing, conducting and organizing experience were analyzed.

Key words: founder of professional bandura performance, educational activities, bandura performance, professionalization of education.

У сер. ХХ ст. в Україні відбулося значне піднесення бандурного мистецтва, що було зумовлене процесом його професіоналізації, центрами якої стали щойно відкриті класи бандури в Київській (1950 р.) та Львівській (1954 р.) консерваторіях. Результатом їх роботи стало забезпечення професійними кадрами класів бандури в розгалуженій системі спеціалізованих музичних навчальних закладів і започаткування двох академічних виконавських шкіл, які плідно працюють і дотепер.

Бандура стала одним із найпопулярніших інструментів у мистецькому житті сучасного Рівного. Відомі рівненські бандуристи – заслужена артистка України Галина

Топоровська, Оксана Крук, Назар Волощук, Мирослава Очеретяна, Тетяна Бенедюк, сестри Ірина та Наталія Євтушок та ін. виявляють виконавську активність і наполегливість у розвитку професійного бандурного виконавства. Та найбільший внесок у популяризацію бандурного виконавства на Рівненщині вніс бандурист, викладач, громадський діяч, композитор, поет – Анатолій Юхимович Грицай. Саме завдяки його праці відбулося піднесення академічного бандурного виконавства на Рівненщині професійний рівень.

Творчу діяльність А. Ю. Грицяя досліджували українські мистецтвознавці, культурні діячі, журналісти. Так, А. І. Дацков присвятив одну зі своїх праць життю та творчій діяльності Анатолія Юхимовича Грицяя. Т. Прокопович проаналізувала спадщину видатного бандуриста та композитора. Пропагандист українського кобзарства і бандури, меценат Микола Володимирович Досінчук-Чорний висвітлив творчу та громадську діяльність А. Грицяя.

Аналіз вказаних праць дає підстави стверджувати, що нині не існує спеціального науково дослідження, яке б комплексно висвітлило творчу спадщину видатного бандуриста та композитора. Потребують виявлення та висвітлення деякі маловідомі факти життя і творчості бандуриста. Адже саме А. Ю. Грицай був першим професійним бандуристом на Рівненщині.

Мета статті – висвітлити шляхи формування особистості А. Ю. Грицяя у широкому культурному контексті.

Завдання статті – долідити творчий вклад А. Ю. Грицяя в розвиток бандурного мистецтва в Україні.

З дитинства А. Ю. Грицай відчув потяг і любов до музики, до слова та письменства. Від старшої сестри, яка здобувала освіту в Київському музичному училищі, навчився грати на кобзі. Але справжньої виконавської майстерності А. Ю. Грицяю допоміг набути його вчитель, відомий в Україні виконавець-кобзар, диригент і педагог В. А. Кабачок.

У 1952 р. Анатолій Грицай закінчив Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра і вступив до Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, де продовжував навчатися у В. А. Кабачка. Він зі своєю сестрою Раєю часто бували в гостях у свого вчителя, який був не просто викладачем зі спеціальності, а батьком, якого вони в дитинстві не мали. В. Кабачок був учителем життя, який зумів відкрити двері у безмежний світ мистецтва своїм учням.

Під час навчання в консерваторії Анатолій Юхимович розпочав свою артистичну та педагогічну діяльність. Він працював викладачем по класу бандури в Київській вечірній музичній школі для дорослих, а згодом, коли В. Кабачок почав хворіти, адже роки репресій дали про себе знати, він викладав у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра (1955–1956). Грав на бандурі в оркестрі славетного народного хору під керівництвом Григорія Верьовки та ансамблю пісні і танцю під керівництвом Павла Вірського, гастролював, утверджував себе як майбутній бандурист і педагог. За роки навчання в Києві він вбирав у себе всі знання, які могли знадобитися у майбутньому, спілкувався з кращими музикантами і слухав високопрофесійних виконавців. Також у консерваторії В. Кабачком було створене перше чоловіче тріо у складі А. Маціяки, А. Грицяя та В. Лапшина, котрі вели активну спільну виконавську діяльність. 15 червня

1957 р. пішов з життя В. А. Кабачок, і тому А. Грицай закінчував консерваторію в класі народного артиста України А. М. Бобиря.

Анатолій Юхимович їде за направленням працювати в Рівненське музичне училище, де починає буквально «з нуля», адже, класу бандури як такого ні в училищі, ні в музичних школах не було. Йому судилося стати першим у цьому краї бандуристом-педагогом, який усе своє життя віддав на вівтар педагогіки і невмирущого кобзарського мистецтва.

У гуртках художньої самодіяльності бандура не мала широкого розповсюдження через брак професійних музикантів і значний дефіцит цих інструментів у продажу. І лише з приїздом Анатолія Грицяя цей легендарний інструмент почав здобувати справжню популярність.

До приїзду А. Грицяя у Рівне (1958 р.) в музичному училищі працювало тільки три відділи: хоровий, духовий і народний. На останньому вже працював його колега і товариш Ю. М. Глотко. Першими ученицями Анатолія Юхимовича стали Віра Бордюг і Мирослава Хомкова. А учень класу домри Йосип Яницький перевівся в клас молодого педагога і став першим його випускником. Згодом уся його родина стала кобзарською. Йосип Яницький – залужений діяч мистецтв, його дружина Марія і син Тарас – заслужені артисти України, син Роман – соліст національної капели бандуристів ім. П. Майбороди.

Учнів А. Грицяя багато, насамперед, на Рівненщині. Варто зазначити, що в усіх 35 дитячих музичних школах і музичних закладах є його вихованці, які викладають, пропагують і підносять справу кобзарського мистецтва. Чимало їх і в усій Україні: у Львові і Полтаві, у Чернівцях і Севастополі, у Черкасах і Вінниці, у Миколаєві і Києві. . . Це артисти філармоній, керівники й учасники творчих колективів, викладачі музичних шкіл. Багато з них стали лауреатами різноманітних мистецьких конкурсів. Серед його учнів: Катерина Маслій, Тетяна Бенедюк (вчитель бандури музичної школи № 1, учасник тріо «Срібна терція»), Світлана Чабан, Людмила Фусик (учитель класу бандури музичної школи № 1), Тамара Мирук (учитель музичної школи № 2), заслужені артисти України Галина Топоровська, Василь Пиндик, Йосип Яницькай, заслужена артистка республіки Крим Вікторія Накорнесва, заслужений працівник культури України Валентина Кузьменко і багато ін.

У Анатолія Юхимовича був зошит, в якому він записував усіх своїх випускників і їхні здобутки на творчій ниві протягом життя. Таких записів було понад 100, там він зазначав подальше місце роботи, різні газетні статті про їхню діяльність. Поряд з основною педагогічною роботою в музичному училищі, він у різні роки викладав у Рівненському державному педагогічному інституті культури (нині РДГУ), ДМШ №1 ім. М. В. Лисенка.

Він організовував різноманітні концерти, де виступав і сам, і зі своїми учнями, вони грали в різних навчальних закладах, трудових колективах міста та області. Після кожного академконцерту студенти виконували кращі твори в дитячій музичній школі №1 і №2. На всіх творчих зустрічах Анатолій Юхимович розповідав про бандуру, її історію, демонстрував її звучання, показував її переваги. Він завжди прагнув донести українське слово до публіки.

Велика заслуга Анатолія Грицяя в організації ансамблів бандуристів: дуетів, тріо, квартетів. Зокрема найвідомішим став «Золотий квартет» у складі Євгенії Висоцької,

Наталки Грицай, Ніни Марчук та Євгенії Ігнатієвої. У цьому квартеті співала його дружина Наталка. У 1959 р. на конкурсі в Білорусії дівчата отримали срібну медаль та визнання вимогливої публіки. Виступаючи на конкурсі Всесоюзного фестивалю самодіяльної народної творчості 1967 р., присвяченого 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції, вони отримали «Золоті медалі». За таку високу нагороду квартет назвали «Золотим».

У 1960 р. їх знімали у фільмі про самодіяльність в Україні, в телепередачі «Карусель» у Москві. А згодом вони записувалися на Національному радіо в Києві та їздили в Ленінград для участі у фестивалі «Білі ночі». Квартет виступав і був добре знаний по всій Україні та за її межами. Їх неодноразово вітали оплесками вдячності за неповторний український спів жителів Німеччини, Польщі, Чехії, Угорщини, Болгарії, Будапешта, Ленінграда та ін. Проіснував квартет 25 років, постійно радує концертами слухачів. 19 грудня 1983 р. відбувся ювілейний концерт ансамблю.

«Золотий» квартет був гордістю Рівненщини. Їх любили і шанували за натхненну пісню, за правдиве українське слово. Ті старання Анатолія Грицай згодом дали свої результати. Учні Анатолія Юхимовича почали створювати свої колективи або стали учасниками в ансамблях різного складу. Більшість ансамблів міста та області є його «дітищем», адже він спонукав до створення таких колективів своїх вихованців. Для багатьох із них писав аранжування пісень.

Рівненська капела бандуристок у Будинку творчої самодіяльності була заснована Анатолієм Юхимовичем навесні 1971 р. Капела неодноразово виступала по Львівському та Київському телебаченню. У виконанні колективу часто звучали твори по обласному та республіканському радіо. Колектив двічі ставав золотим лауреатом фестивалів самодіяльної художньої творчості, брав участь у трьох урядових концертах, шість разів виступав на сцені Київського палацу «Україна», тричі під час звітних концертів Рівненщини. Капела часто з'являлася перед глядачами з власними концертними програмами, частина з яких складалася з двох відділів. Бандуристки неодноразово виступали в Мокві, Мінську та Києві. Колектив постійно давав концерти в Рівному та області. Завдяки активній концертній діяльності, учасники капели набували великої концертної практики, сценічного досвіду та вміння працювати в ансамблі. Загальний репертуар колективу становив понад 100 творів, з яких 20 – композиції Анатолія Юхимовича.

Не маючи звань і нагород, будучи старшим викладачем, він став Великим Учителем. І не тільки для бандуристів, а й для багатьох, які не займалися в його класі, проте мали змогу грати в самодіяльній капелі, а ще для багатьох поколінь студентів, завдяки постійно діючій художньо-публіцистичній виставці, яку він організував у музичному училищі більше 40 років поспіль на громадських засадах. А. Грицай був членом Всеукраїнського товариства «Просвіта». А з 1994 р. очолював Рівненське обласне відділення Національної спілки кобзарів України. Він систематично публікував музично-критичні статті та поезію в обласній і республіканській пресі.

Без перебільшення Анатолія Юхимовича можна назвати літописцем концертного життя класу бандури, училища та концертно-театрального життя міста і області. Живе Анатолій Грицай у тих багатотомних щоденниках, які вів ще зі шкільних років, і в листах,

які, власне, є віддзеркаленням його роботи, помислів, роздумів, сприйняття світу. Перечитуючи їх, потрапляєш у своєрідне біополе високої духовності, інтелігентності. І ті мудрі його слова знову глибоко впадають у душу. «Ми – нація Бояна, козака Мамаю, Марусі Чурай, ми – нація Соломії Крушельницької, Мишуги, Бориса Гмирі, ми – нація Шевченка, Франка, Лесі Українки, ми – нація Мазепи, Петлюри і Бандери, ми – народ Лисенка, Кошиця та Авдієвського, ми – сама Пісня, Дума, Поезія. І все це при тому, що ми дали супротив всім заборонам, які сипалися на нас, як з рогу достатку...» (08.08.2003 р.) [10, с. 5].

Досліджуючи особистість Анатолія Грицяя як композитора, доволі складно відокремити його від бандури. Перебираючи струни бандури, він глибоко вкорінював у своїй душі українську смисложиттєвість. «Бандура – гарячий подих століть, який ми відчуваємо, коли серцем припадаємо до грому віщих струн,» – говорив Анатолій Юхимович [10, с. 5].

Враховуючи недостатню забезпеченість класу бандури педагогічним репертуаром, Анатолій Грицяй на високому професійному рівні писав оригінальні композиції та обробки українських народних пісень для голосу в супроводі бандури. Також було написано декілька інструментальних п'єс («Скерцо», «Варіації», обробки українських народних пісень) для учнів музичних шкіл.

Ці твори є досить цінними у художньому плані. Вокальні мініатюри Анатолія Грицяя – ціла галерея образів, крізь які прозирає духовний образ українства. Добираючи поезію до своїх композицій, Анатолій Юхимович передусім віддавав перевагу тим, які пробуджують правдиві людські почуття – радість і смуток, ніжність і зворушливість, любов до ближнього і відданість суспільним ідеалам. Добрий знавець українських музичних традицій і природи співу, композитор досягнув органічного поєднання словесного та звукового ряду. Розкриваючи зміст вірша, Анатолій Грицяй знаходив переконливі у кожному нюансі музичні інтонації, цікаві гармонічні, ритмічні та фактурні рішення.

Анатолій Юхимович не систематизував власні твори. Він часто не зазначав свого авторства в рукописах. Проте вшанування і належна оцінка композиторському спадку А. Грицяя, – це, насамперед, виконання його творів, яке давно вже перейшло межі класу бандури в Рівному. Нині твори Анатолія Юхимовича звучать у різних регіонах України та за її межами.

Пісенна творчість складає основну частину творчого доробку А. Грицяя. Він не раз звертався до поезій славнозвісної української поетеси Лесі Українки. Чимало співаків виконували пісні Анатолія Грицяя на слова Володимира Сосюри та Дмитра Павличка «Не стелися, тумане» та «Колискова». Привертала увагу композитора і тексти рівненських поетів, зокрема Надії Хільчук та Івана Пащука – «Ой летіли гуси», «Співає Полісся». Особливою популярністю користувалася пісня «Вербиченька», слова і музика Анатолія Грицяя. Величезним внеском Анатолія Грицяя в розвиток бандурного мистецтва є написання ним дитячих творів для бандуристів-початківців. Він добре відчував, як заняття музикою зробити цікавими і корисними, тому створював для дітей пісні з доступними текстами та зрозумілими музичними образами. На цих мініатюрах виховувалися всі бандуристи Рівненщини, адже майже всі викладачі музичних шкіл області є або його учнями, або учнями його учнів.

Анатолій Грицай працював над створенням репертуару для дітей з 1931 р. до кінця життя. Створені пісні у процесі роботи Анатолія Грицай із учнями педагогічної практики РМУ, враховуючи музичні здібності і виконавські особливості бандуристів-початківців. Першу збірку творів було видано після смерті автора в 2007 р. – «Бринять душі моєї струни». В яку увійшли авторські твори й обробки українських народних пісень. У цьому ж році було видано «Варіації» на тему української народної пісні «Там, де ятрань круто в'ється».

З-понад 500 виявлених поезій, залишених Анатолієм Грицаєм, у спадщину нам, більшість, як вже згадувалося, прямо чи побічно описують, прославляють бандуру як персоніфікаційний образ виразника мислення, душі і серця поета. Та чимало поезій іншого спрямування, інших за тематикою, за способами віршування [9, с. 7]. Низка віршів присвячена видатним особам, бандуристам Сергію Баштану, Андрію Бобирю, Михайлу Барану, Людмилі Посікірі, Миколі Чорному, своєму вчителю Володимирі Андрійовичу Кабачку, поету Олексі Ющенку, своїм учням – Галині Топоровській та багатьом іншим. Часто писав Анатолій Юхимович свої присвяти вночі перед приїздом когось із відомих особистостей у Рівне. Багато з тих шедеврів розлетілися в листах по всій Україні і світу. Можливо згодом старанний збирач спадщини Анатолія Юхимовича їх віднайде.

У 2008 р. вийшов збірник його поезій «Бандура – душа моя», що вміщує його найкращі вибрані твори. Збірник містить три розділи – у першому зібрано поезію про бандуру, у другому розділі – сонети та лірика, а третій містить вірші-мініатюри.

Із 2011 р. дитячий обласний конкурс бандуристів носить ім'я А. Ю. Грицай. Він проводиться щороку в Рівненському музичному училищі РДГУ. Його головними організаторами є вихованці А. Грицай – Г. М. Топоровська (голова обласного відділення Національної спілки кобзарів України, викладач-методист Рівненського музичного училища РДГУ, заслужена артистка України) та Н. О. Волощук (заступник голови обласного відділення Національної спілки кобзарів України). Конкурс сприяє виявленню та підтримці талановитих виконавців-бандуристів і популяризації творчості А. Ю. Грицай на Рівненщині.

Отже, творчий доробок А. Грицай мимоволі піднімає культурологічний аспект аналізу. Адже його можна розглядати як зримий свідок і мистецький документ духовного життя українців у період радянської доби. Більшість творів композитором була написана у 1970–1980 рр. Разом із тим твори Анатолія Юхимовича дивовижним чином передають нам атмосферу часу, в якому він працював. Часу, який сам митець сприймав як очікування весни для українства, період пробудження національної свідомості спільноти, історично приреченої на самостійну державу. Його творча діяльність надзвичайно багата та різноманітна і потребує подальшого дослідження.

Література:

1. Баштан С. В. Бандуристе, орле сизий: Віночок спогадів про Володимира Кабачка / С. В. Баштан, Л. Я. Іваненко. – Київ : Муз. Україна, 1995. – 134 с. 2. Береза Ю. Просто Анатолій Грицай / Ю. Береза // Рівне плюс. – 1998. – №35. – С.7. 3. Береза Ю. Струни багатой душі / Ю. Береза // Вільне слово. – 1995. – №25. – С.3. 4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Ваврик О. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221с. 5. Гайдамашко А. Бандура –

доля моя, щастя моє / Бандура А. // Вісті Рівненщини. – 1992. – №14. – С.4. **6.** Гайдамашко А. Творчі ритми Анатолія Грицяя / Гайдамашко А. // Народна творчість. – 1997. – №7. – С.9. **7.** Гайдамашко А. Через ту бандуру... / Гайдамашко А. // Вільне слово. – 1998. – №2. – С.5. **8.** Гайдамашко А. Творчі ритми Анатолія Грицяя / А. Гайдамашко // Народна творчість. – 1997. – №7. – С.6. **9.** Грицай А. Бандура – душа моя / А. Грицай. – Рівне, 2008. – С. 99 – 101. **10.** Грицай А. Бринять душі моєї струни: Педагогічний репертуар для бандури / Ред. - упор. Т. Ю. Прокопович. – Рівне, 2007. – 80 с. **11.** Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народного інструментального мистецтва України. – Київ : НМАУ, 2008. – 404 с. **12.** Дацков А. Анатолій Грицай. – Рівне, 2000. – 30 с. **13.** Дацков А. Бандура живе скрізь, де живе Українець / А. Бандура // Робітничка газета – 1992. – № 22. – С.5. **14.** Дацков А. Одержимість / А. Дацков // Вісті Рівненщини. – 1997. – №37. – С. 5. **15.** Дацков А. Фанат? Дивак? Подвижник! / А. Дацков // Сім днів. – 1995. – № 13. – С.8–9.

УДК : 069 : 7(477.41)

*Кузьменко Андрій Володимирович,
кандидат історичних наук,
провідний науковий співробітник,
«Музей історії Української Православної Церкви» НІЕЗ «Переяслав»*

ХУДОЖНЄ ГУТНЕ СКЛО З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ»

Здійснено спробу інтерпретації виробів Київського заводу художнього скла з фондів НІЕЗ «Переяслав» як творів мистецтва. На прикладі проаналізованих музейних предметів продемонстровано напрями роботи, техніки та стилі, характерні для творчості київських художників у 1970 – 1980-х рр.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, гутне скло, історія гутного скловиробництва, Київський завод художнього скла, НІЕЗ «Переяслав», фондова колекція, інтерпретація творів мистецтва.

Предпринята попытка интерпретации изделий Киевского завода художественного стекла из фондов НИЭЗ «Переяслав» как произведений искусства. На примере проанализированных музейных предметов продемонстрировано направления работы, техники и стили, характерные для творчества киевских художников в 1970 – 1980-х гг.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, гутное стекло, история художественного стеклоделия, Киевский завод художественного стекла, НИЭЗ «Переяслав», фондовая коллекция, интерпретация произведений искусства.

An attempt of interpretation of products of the Kiev plant of art glass from funds NHER «Pereyaslav» as works of art is made. On the example of the analysed museum subjects it is shown the areas of work, technicians and styles, characteristic for works of the Kiev artists in the 1970s – 1980s.

Key words: arts and crafts, blown glass, blown glass manufacturing history, Kiev plant of art glass, NHER «Pereyaslav», fund collection, interpretation of works of art.

Традиції, втілені у творах мистецтва, є тими струнами душі українського народу, які характерно виражають його ментальність та закладають міцний підмурок для становлення духовно багатой, висококультурної та інтелектуальної нації. Яскравим явищем розвитку художньої культури в Україні постає українське художнє гутне скло [7].

Історіографія розвитку гутництва в Україні представлена досить спорадичними студіями [13]. Так, відомості про українське виробництво скла у XVI–XVII ст. знаходимо ще в праці архідиякона Павла Алепського [1], який подорожував Україною за гетьманування Богдана Хмельницького. У другій половині XIX ст. відомий історик Володимир Антонович у своїй праці використав архівні матеріали про виготовлення скла [3]. У перші десятиріччя XX ст. Вікентій Хвойка на основі археологічних розкопок

дослідив київські скляні майстерні XI ст. [33]. У цей період архівіст Вадим Модзалевський відстежив початок, розвиток та занепад гутного скловиробництва на Чернігівщині, охарактеризувавши внутрішнє життя гут [16].

У другій половині XX ст. Володимир Рожанківський студіював розвиток гутництва в Україні у XVI–XVII ст. [19]. Він також дав узагальнюючу характеристику українського художнього скла [20; 21]. У 1958 р. співробітниками історичного музею в Переяславі-Хмельницькому, під час розкопок на дитинці були виявлені залишки однієї із склоробних майстерень часів Давньоруської держави, про що зазначається у відповідній публікації [23, с. 146-147]. Монографія Фаїни Петрякової, яка побачила світ у 1975 р., присвячена гутному промислу XVI–XVIII ст. у Правобережній Україні [18].

За доби незалежності окремих аспектів розвитку гутного скловиробництва в Україні у своїх студіях торкалися такі дослідники, як Лариса Виноградська [4], Остап Ханко [30], Святослав Мартинюк [15], Володимир Коваль [9], Олена Харитонова [32; 31], Юлія Курдина [12; 13]. Висвітлення ж діяльності Київського заводу художнього скла відбувалось переважно крізь призму загального огляду продукції заводу, творчості окремих художників та їхніх персональних виставок, ілюстрацій у альбомах тощо [11; 17]. Чи не єдиною спробою простежити тенденції розвитку київської школи художнього скла упродовж 1950-х – 1990-х рр. була дисертація Олени Сом-Сердюкової, захищена у 2000 р. [27]. Проте дослідниця зосередилася переважно на узагальненій характеристиці доробку київських художників та на пошуку традиційних художньо-стильових особливостей київської школи художнього скла.

Таким чином, короткий аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчує, що творча спадщина художників Київського заводу досліджувалася фрагментарно, здебільшого у контексті дотичних мистецтвознавчих студій, при цьому аспект інтерпретації виробів заводу в якості творів мистецтва залишався недостатньо висвітленим.

Мета статті – здійснити спробу інтерпретації виробів Київського заводу художнього скла з фондового зібрання НІЕЗ «Переяслав» як творів мистецтва та продемонструвати напрями, техніки й стилі, характерні для творчості київських художників у 1970-х – 1980-х рр.

Успадкувавши традиції з часів Давньоруської держави, українське гутництво відродилося в середині XX ст., переважно у творчості провідних майстрів та художників Львова і Києва [22; 29, с. 1026]. Одне з чільних місць у цьому процесі посіла продукція Київського заводу художнього скла [10], яка яскраво презентує регіональні особливості гутного промислу на сучасному етапі.

У фондах Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» зберігається унікальна колекція авторських робіт художників київського заводу, виготовлених впродовж 70–80-х рр. XX ст. Частина робіт експонується у різних музеях Заповідника, проте найбільш яскраві з них, які репрезентативно представляють окремі техніки, стилі та напрями виробництва, тривалий час зберігалися у фондосховищах та не були доступними широкому загалу. Така обставина зумовлює потребу популяризації цих музейних предметів, що й визначає актуальність питань, піднятих у статті.



Сусанна Сміян. Комплекти:
«Ю. О. Гагарін», «Стиковка»,
«Міжнародний скіпаж»



Сусанна Сміян.
Композиція «Фантазія»



Сусанна Сміян.
Композиція «Салют»

Так, Сусанна Костянтинівна Сміян (нар. 1940) першою серед київських художників звернулася до пластично-просторових форм, близьких до скульптури, застосувавши інноваційний для заводу прийом обробки виробів. Зокрема, художниця використовувала ефект контрастних кольорових смуг, розріджених ниток та «мілліфіорі», приглушуючи цей декор матовою поверхнею, утвореною шляхом піскоструминної обробки [28; 24]. У фондовій колекції НІЕЗ «Переяслав» твори Сусанни Сміян представлені комплектами виробів на космічну тематику та декоративними вазами. Так, крізь призму авторського сприйняття світ високих технологій постає перед нами у живих мистецьких формах. Вклавши свою любов та майстерність у ці витвори мистецтва, художниця ніби наближає далеку космічну тематику до земної людини, надаючи ідеї мирного освоєння космосу нової життєдайної сили. Глибину своєї уяви, яка розкриває таємниці безкінечних метаморфозів космічного простору, майстриня втілила у вазах «Фантазія» та «Салют».



Сусанна Сміян.
Комплект декоративних ваз

Навіть комплект декоративних ваз С. К. Сміян виконала у вигляді дивовижних грибів інопланетного походження, які ніби продовжують жити в лабораторних умовах на Землі. Фантастичні відтінки зеленого кольору разом з темно-коричневими елементами композиції контрастно вплили на звичайну пластичність скла, вказуючи нам про можливу спорідненість таких організмів із земними формами життя.

Головний скульптор Київського заводу художнього скла Альберт Григорович Балабін (1934–2004) тривалий час залишався в Україні єдиним митцем, який створював свої роботи від задуму до втілення в скломасі, без допомоги майстрів. При цьому художник принципово не тиражував своїх авторських робіт і ніколи не використовував форми для їх створення. Будучи тісно пов'язаним із виробництвом, Альберт Балабін завжди виступав проти суто утилітарного призначення скла [2].



Альберт Балабін.
Скульптура «Лісовик»



Альберт Балабін. Рибки декоративні



Альберт Балабін.
Ваза «Павичі»

У фондах Заповідника зберігаються композиції А. Г. Балабіна, виконані у характерному для його творчості стилі. Так, у скульптурі «Лісовик» митець відійшов від усталеного сприйняття образу лісового володаря як фігури тьмяної, понурої та не виразної. Застосовуючи характерні форми та техніку, А. Г. Балабіну вдалося надати цьому загадковому персонажу нового змісту. Містична постать лісовика, яку художник підніс до рівня справжнього лісового царя, розкривається перед глядачем за рахунок гри кольору, що особливо яскраво забезпечує відповідне освітлення.



Альберт Балабін. Скульптура «Бегемоти»

Майстерність і вишуканість А. Г. Балабіна як видатного митця виразилася у вмінні виразно використати фізичні властивості скла при виборі художніх образів. Навіть образ такої, на перший погляд, досить грубої тварини як бегемот при вдалій інтерпретації та стилізації А. Г. Балабіним постає перед нами як вираз естетичної довершеності. Штучна видовженість форм та вдало обране тонування скла надає фігуркам бегемотів особливого шарму витонченості, делікатності та навіть ноток аристократичної вальяжності, ніби засвідчуючи приналежність цих красенів до вищого світу.

Особливість творчості А. Г. Балабіна полягає у тому, що в його роботи захоуєшся з першого погляду, вони притягують увагу гіпнотично. Ця характеристика яскраво простежується при спогляданні «Рибок декоративних». Майстерно використовуючи пластичні властивості скла та абсолютну красу відтінків синього та фіолетового кольорів у кристалі, художник яскраво передав характер водяної стихії та її мешканців. Центром композиції є риби, які гармонійно постають із царства води, підкреслюючи його фантастичну загадковість, казковість і недосяжність для людини земної.

Навіть у вазі А. Г. Балабін зумів вписати містичний танок із хвостів павичів у вирі з сріблястого морозяного розсипу, який ніби символізує відхід пізньої осені та поступове поглинання її холодною королевою зимою.



Василь Міцлер. Композиція «Відлуння»

Привертають увагу також оригінальні роботи Міцлера Василя Миколайовича.

Художник майстерно використав особливі властивості скла, передаючи характер м'якої, піддатливої та водночас пружної маси, що наче вловила та закарбувала в собі довжину хвилі «Відлуння», яка залишила характерні кільця на всіх предметах. Під впливом цієї хвилі об'єкти композиції набувають нової якості, постаючи як живі субстанції. Сферична форма кожного предмета, заворожуюча прозорість скла із вкрапленнями зеленого та темно-бурого кольорів ніби нагадує нам, що життя на Землі зародилося у воді та, навіть, наводять на думки про причетність до цього процесу інопланетних цивілізацій.



Володимир
Геншке.
Ваза декоративна

Справжній талант Геншке Володимира Миколайовича (1925–1984) втілювався у кольоровому склі вільного формування, хоча він і не здобув художньої освіти. У низці його творів простежується пошук виразливо-художніх можливостей чистої форми та аскетично-стриманих кольорових вирішень. В. М. Геншке особливу увагу приділяв краплеподібній формі [25]. Ці тенденції презентує «Ваза декоративна», виготовлена художником, яка зберігається у фондах НІЕЗ «Переяслав». У своєму виробі майстер наче зупинив мить, у якій стікаюча крапля вранішньої роси щойно доторкнулася до благодатного нектару, частково увібрала його в себе та задзвеніла прозорістю скла.



Павло Аверков. Набір «Полтавський»

Аверков Павло Петрович (нар. 1924) найбільше відомий як автор творів на шевченківську тематику [8]. Його замишування українською літературою та культурою також знайшло відображення у напорчуд колоритному комплекті з фондів Заповідника. Набір «Полтавський» неначе втілює кращі традиції українського гутництва минулих століть. Простота форм у поєднанні з лаконічними, проте яскравими кольоровими рішеннями на фоні молочного заповнення скла залишають незабутнє відчуття радості

та свята власне в українському сприйнятті цих категорій. Графини, кухлі, цукерниця, ваза для печива, що поєднують народні та модерні мотиви мимоволі занурюють нас у побут минулих епох, яскраво передаючи звучання душі українського народу, виплеканої в колиці української літературної мови, на Полтавщині. Ці предмети справедливо можна асоціювати з процвітанням української родини та успішним господарюванням.



Світлана Голембовська. Набір питтєвий

Голембовська Світлана Владиславівна (нар. 1927) належить до когорти провідних майстрів київської школи художнього скла. Вона першою серед художників заводу освоїла декоративний прийом «кольорова крихта» [6], який також використано в її роботах, що зберігаються у фондах НІЕЗ «Переяслав». Оригінальна техніка виконання «Набору питтєвого» дає можливість, при його

спогляданні, доторкнутися до безкінечного руху матерії. Глядач неначе зненацька застав хорівод з проекції фотонів на склі, який цієї ж миті завмер, демонструючи калейдоскоп мажорних емоцій творця цих предметів. Композиція безлічі кольорових вкраплень відкриває нам цей рух не просто як гру кольору, десятикратно підсилену прозорістю скла, а як впорядковану систему, створену невідомою розумною субстанцією, яка своєю волею оживила скло в такий спосіб.

Вироби Митяєвої Лідії Мефодіївни (1923–1996), крім функціональності, завжди несуть смислове навантаження та висловлюють різні відтінки естетичного почуття [14]. Цей принцип покладено й в основу робіт художниці, які зберігаються у фондах Заповідника.



Лідія Митяєва.
Ваза «Червона»



Лідія Митяєва.
Ваза «Смуґаста»

Майстерно використано художницею унікальні пластичні властивості гутного скла, дозволили їй стилізувати вазу у вигляді рідкісної квітки. Особливе враження справляє контрастне та водночас лаконічне кольорове вирішення, де гутне скло колоритно передає «звучання» червоного кольору на фоні стриманого, напівпрозорого темно-зеленого.

Неначе пронизана електричними розрядами синява водоспаду розділяє «Смуґасту» вазу на два начала, утворюючи молочно-блакитний туман на її внутрішніх стінках. У цьому виробі Л. М. Митяєва продемонструвала у звичайному на перший погляд предметі, виготовленому з гутного скла, оригінальні можливості застосування техніки «міллефіорі».

Затинайко Володимир Тихонович (нар. 1937) пропрацював на заводі 30 років провідним художником та активно сприяв становленню київської школи художнього скла [5; 26]. Для творчості митця характерні святкові колорити (від дзвінких до ніжних відтінків), використання основного тону сульфідного підкольору для досягнення гармонії у поєднанні різних барв кольорового скла. Художній доробок В. Т. Затинайка, що зберігається у фондах НІЕЗ «Переяслав», репрезентує основні техніки, в яких він працював.



Володимир Затинайко.
Композиція «Березень»



Володимир Затинайко.
Бокали декоративні

Так, уява митця сконцентрувала його враження про перший місяць весни у композиції «Березень», де властивості гутного скла допомогли передати особливості переходу води з одного фізичного стану в інший. Яскраві елементи композиції цих виробів – це мовби останні танучі крижинки березня, лагідно зглажені весняним теплом. Вони заграли насиченими кольорами весняної блакиті, відкривши погляду минулорічне листя, яке проглядається крізь прозору весняну воду.

На перший погляд звичні форми «Бокалів декоративних» підкреслені оригінальним кольоровим рішенням їхніх ніжок та вишуканим оздобленням у вигляді квіточок, виконаних у характерній гутній техніці.

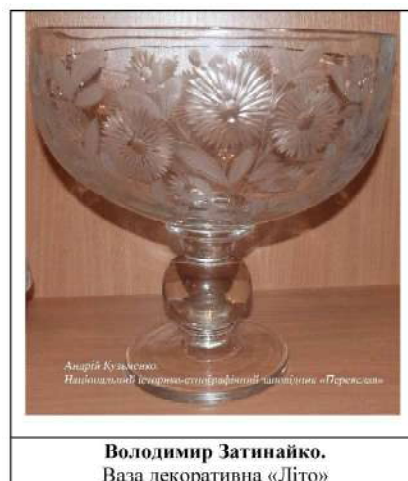


Володимир Затинайко.
Композиція «Червоний мак»



Володимир Затинайко.
Декоративна композиція «Іскри»

Використання добірного червоного кольору на вінцях та заповнення ним напівпрозорих квіток маку на ніжках предметів, у поєднанні з дзвінкою прозорістю скла надають предметам композиції «Червоний мак» декорованих за принципом чотирибічної симетрії, особливого шарму елегантності та шляхетності.



Яскраві можливості гутного скла демонструє декоративна композиція «Іскри», де на фоні палаючого червоно-малинового тла творять композицію дивовижні сплетіння рідкої скляної маси з контрастних темних і білих кольорів, даруючи родючий ґрунт для уяви та фантазії глядача.

Дещо інший підхід В. Т. Затинайко застосував у композиції «Квіти жовтню», в якій осінні квіти «звучать» за рахунок прозорості скла. Похмурий коричневий колір розкішних квітів і поступова зміна на трьох вазах тональності фону неба від прозорого до прозоро-фіолетового символізують настання пізньої осені та поступове відмирання природи. Саме цей ефект нагадує глядачеві про невпинний поступ часу та спонукає цінувати кожну мить життя.

Буяння ж квітів літа художник вигравіював на декоративній вазі, виконаній з кристалю та повністю прозорого гутного скла. У цьому творі, за рахунок його об'ємної, глибокої форми, митець також передав і багатство літньої пори. Не використовуючи жодних кольорів, В. Т. Затинайко наче залишив на розсуд глядача широку палітру барв світла у склі для реалізації його творчої уяви.



Із тематикою квітів також пов'язана композиція В. Т. Затинайка «Троянди». Пом'якшені рельєфні форми, приглушені матовою поверхнею скла, отриманою за рахунок його піскоструминної обробки, передають вранішній сон прекрасних квітів. Сповнені ніжності та романтичності, вони створюють особливу, затишну атмосферу.

При цьому внутрішня, блискуча поверхня предметів композиції дозволяє проникаючому світлу додати трояндам живості, наче спонукаючи їх до пробудження.

Прості та вишукані форми «Набору для напоїв» у першу чергу асоціюються з життєвою силою та красою стиглих плодів. Такий ефект забезпечує відповідна стилізація глечика та кувала з використанням кольорового скла. Вишневий колір, збагачений золотим відливом, в поєднанні з напиленням світло-сизих відтінків внутрішніх поверхонь цих предметів, які підкреслені прозорими зеленими ручками, справляють яскраве враження.



Іван Ковалишина.
Композиція «Весняний наспів»

Високі художні можливості гутного скла та кришталю демонструє композиція «Весняний наспів» Ковалишина Ігора Івановича, автор якої є представником нечисельної когорти майстрів матового гравірування на Київському заводі художнього скла. Предмети, виготовлені у формі краплі води, дзвінка прозорість якої неначе на мить відобразила дивовижний сюжет про пробудження провісниками весни – птахами своїм співом матінки-природи, яка ще не прокинулася після холодного зимового сну. Обрана художником техніка, при неоднаковому освітленні та фоні, розкриває в композиції різні періоди доби.



Володимир Затинайко.
Набір для напоїв

Володимир Затинайко.
Набір для напоїв



Іван Зарицький.
Композиція «Сутінки» (предмет 1)



Іван Зарицький.
Композиція «Сутінки»
(предмет 2)

Особливо містичному періоду доби присвячена композиція «Сутінки» Зарицького Івана Васильовича, в минулому головного художника заводу. Автору вдалося передати контраст амбівалентних емоцій, пов'язаних з асоціаціями, що виникають унаслідок замилювання дивовижними картинками, які творять оголені дерева на фоні загадкового вечірнього неба та підсиленням прадавнім відчуттям підсвідомого страху людини перед настанням темряви. Навіяні такими асоціаціями загадкові образи, утворені темним гутним склом на фоні містичного неба з кольорового кришталю, знайшли втілення у двох предметах, які при комплексному експонуванні демонструють різні стадії настання сутінок.



Авторський стиль І. В. Зарицького простежується і в його роботі «Садок вишневий». Усі чотири предмети композиції презентують грайливий всесвіт з пелюсток вишневого цвіту, виконаних у техніці «кольорової крихти», які рухливо нависають над стовбурами дерев з гутного скла та ефектно контрастують на фоні живописного раю, народженого весняними нотами кольорового скла.

Отже, огляд виробів з художнього гутного скла, що зберігаються у фондах НІЕЗ «Переяслав», демонструє досить строкате розмаїття технік, в яких працювали їхні автори. Копітка праця, яку київські митці вклали у створення оригінальних, колоритних творів, компенсувалася художніми можливостями гутного скла. За рахунок таких його властивостей як прозорість, переломлення світла, багатство кольорової палітри, особлива глибина та дзвінкість кольору майстрам вдалося реалізувати низку ефектів, що розкривають та ілюструють тематики наукових досягнень у космічній галузі та в галузі фізики, початок революційного прориву яких припав на період розквіту в діяльності Київського заводу художнього скла. У залежності від тематичної спрямованості, запропонована у статті інтерпретація предметів мистецтва реалізована як крізь призму філософії актуальних тенденцій у сучасній науці, так і в аспекті вираження ментальних рис українського народу, які ґрунтуються на глибоких традиціях, закарбованих у багатій спадщині української культури.

Література:

1. Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским : в 5 т. / Павел Алеппский. – Москва : О-во истор. и древн. рос. при Моск. ун-те, 1896–1900. – Т. 1 : От Алеппо до земли казаков. – X., 156 с.
2. Альберт Григорьевич Балабин [Электронный ресурс] / Артхив. – [Б. м.] : Archive.com, cop. 2015. – Режим доступа : https://archive.ru/artists/43493~Albert_Grigorevich_Balabin. – (Художники).
3. Антонович В. Б. О промышленности Юго-западного края в XVIII столетии : Чит. в общ. собр. [Юго-зап.] отд. [Имп. Рус. геогр. о-ва] 12 апр. 1873 г. / [Соч.] Д. чл. В. Б. Антоновича / Антонович В. Б. : Унив. тип., 1873. – 13 с.
4. Виноградська Л. І. До історії керамічного та скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. / Виноградська Л. І. // Археологія. – Київ, 1997. – № 2. – С. 129–140.
5. Виставка художнього скла Володимира Затинайка [Електронний ресурс] / Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» ; Богдан Гдаль. – [К.], 2011–. – Режим доступу : <http://honchar.org.ua/events/vystavka-hudozhnoho-skla-volodymyra-zatynajka>. – Загол. з екрану.
6. Голембовская (Болзан) Светлана Владиславовна [Электронный ресурс] / Artru.info. – СПб., 2015–. – Режим доступа : <http://artru.info/ar/bio/5828/>.
7. Гутники-склярі

вибралися зі своїх майстерень [Електронний ресурс] / Високий Замок. Щоденна газета online. – Львів, 2013. – Режим доступу : <http://wz.lviv.ua/photo/578-hutnyky-skliari-vybralysia-zi-svoikh-maisteren>. **8.** Аверков Павло Петрович [Електронний ресурс] : Історія України IX-XVIII ст. Першоджерела та інтерпретації / Ізборник. – [Україна], 2008. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn03.htm>. **9.** Коваль В. Вмєсто предисловия (попытка классификации бутылок) / В. Коваль // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні : зб. наук. ст. – Київ : ХІК, 2005. – Вип. 14. – С. 288–309. **10.** Корнієнко Н. І. Київський завод художнього скла [Електронний ресурс] / Н. І. Корнієнко ; Журнал ukr:sovfartor. – [Україна] : ukr:sovfartor, [2015]. – Режим доступу до журн. : <http://ukr:sovfartor.com/dekorativno-prikladne-mistectvo/sklo-krishtal/87-kivskij-zavod-hudozhnogo-skla.html>. – Загол. з екрану. **11.** Корнієнко Н. І. Сучасне українське декоративне мистецтво [Зображ. матеріал] : альбом / Корнієнко Н. І. – Київ : Мистецтво, 1976. – 2 с. – 23 арк. **12.** Курдина Ю. Західноукраїнське гутництво як складова частина європейського склови робництва / Юлія Курдина // Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – 2013. – С. 190–195. **13.** Курдина Ю. Роль унівської лісової гутти в розвитку гутництва на західноукраїнських землях (остання третина XV – перша половина XVIII ст.) [Текст] / Ю. Курдина // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – Вип. 2. – Ч. 2. – С. 8–13. **14.** Лидия Мефодиевна Митяева (Пахарева) [Електронний ресурс] / Архив. – [Б. м.] : Artchive.com, cop. 2015–. – Режим доступу : [https://artchive.ru/artists/46662~Lidija_Mefodieвна_Mitjaeva_\(Pakhareva\)](https://artchive.ru/artists/46662~Lidija_Mefodieвна_Mitjaeva_(Pakhareva)). **15.** Мартинюк С. Давнє скло в Україні [Текст] / Мартинюк С. // Скло України. – Київ : Світ успіху, 2004. – С. 176–196. **16.** Модзалевський В. Гутти на Чернігівщині / В. Модзалевський ; за ред. та передм. акад. М. Біляшівського. – Київ : Друкарня УАН, 1926. – 193 с. **17.** Петрякова Ф. С. Сучасне українське художнє скло [Зображ. матеріал] : альбом / авт. вступ. ст. В. А. Щербак. – Київ : Мистецтво, 1980. – 214 с. : іл. **18.** Петрякова Ф. С. Українське гутнє скло / Ф. С. Петрякова ; [відп. ред. А. Ф. Будзан]. – К. : Наук. думка, 1975. – 159 с. : іл. – Бібліогр. : с. 141–147. **19.** Рожанківський В. Скляне гутництво на Україні в XVI – XVII ст. / В. Рожанківський / Рожанківський В. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – Т. 4. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 81–99. **20.** Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло / В. Ф. Рожанківський ; Л. В. Долинський. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 151 с. **21.** Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло / Рожанківський В. Ф. – Київ : АН УРСР, 1959. – 152 с. **22.** Семенів І. Гутнє скло – дівоча справа? [Електронний ресурс] / АРАТТА. Український національний портал. 2006-2015. – [Україна] : АРАТТА, 2006–. – Режим доступу : http://www.aratta-ukraine.com/news_ua.php?id=1434. **23.** Сікорський М. І. Склоробна майстерня IX ст. у Переяславі-Хмельницькому / Сікорський М. І. // Дослідження з слов'яно-руської археології. – Київ : Наукова думка, 1976. – С. 146–150. **24.** Сміян Сусанна Костянтинівна [Електронний ресурс] / КОНСХУ. – К., cop. 2015. – Режим доступу : <http://konshu.org/section/decor/smiyan-susana.html>. **25.** Сом-Сердюкова О. М. Генішке Володимир Миколайович [Електронний ресурс] / Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. – К., 2006 – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=29095. **26.** Сом-Сердюкова О. М. Затинайко Володимир Тихонович [Електронний ресурс] / Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. – Київ, 2010. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15713. **27.** Сом-Сердюкова О. М. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Олена Миколаївна Сом-Сердюкова. – Львів, 2000. – 18 с. **28.** Сусанна Константиновна Сміян [Електронний ресурс] / Архив. – [Б. м.] : Artchive.com, cop. 2015. – Режим доступу : https://artchive.ru/artists/67659~Susanna_Konstantinovna_Smejjan. **29.** Фур Р.

Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові: література та джерела [Текст] / Р. Фур // Народознавчі зошити. – № 6. – 2011. – С. 1025–1030. 30. Ханко О. В. Гутне скло XVII–XVIII століть з Полтави [Текст] / О. В. Ханко // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава : Археологія, 2001. – № 2 (10). – Археологія козацької доби. – С. 125–127. 31. Харитонова О. В. Скло козацьких пам'яток України XVII–XVIII ст. : джерелознавчий аспект [Текст] : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.06 / Олена Вікторівна Харитонова. – Д., 2010. – 19 с. 32. Харитонова О. В. Українське гутне скло як об'єкт дослідження у вітчизняній історіографії [Текст] / О. В. Харитонова // Музейний вісник. – Запоріжжя : Дике Поле, 2008 – С. 143–149. 33. Хвойка В. В. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена [Текст] / Хвойка В. В. – Київ : Ін-т археології НАНУ, 2008. – 158, [2] с.

УДК 780.8:780.616.433:78.083.4:7.035(477)«18/19»

*Лігус Ольга Марківна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

**СТИЛЬОВИЙ ПОСТУП РОМАНТИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ
ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.
(на прикладі еволюції жанру пісні без слів)**

У статті досліджується проблема стильового поступу романтизму в українській фортепіанній музиці XIX – поч. XX стст. на прикладі еволюції жанру пісні без слів – одного з найяскравіших репрезентантів романтичного стилю. Пісні без слів українських композиторів (Й. Витвицького, Т. Шпаковського, М. Лисенка, Я. Степового С. Людкевича), написані на різних етапах романтичної епохи, розглядаються в еволюційному русі в контексті європейського романтизму. На підставі компаративного аналізу виявлено жанрово-стилістичні риси, що свідчать про типологічну спільність розвитку романтизму в різних національних культурах, про вплив творчості Ф. Мендельсона на український романтизм, та навпаки, виокремлено відмінні ознаки, які констатують оригінальність жанрових трактувань українських митців. Визначено, що кульмінацією розвитку романтизму в еволюції цього жанру стали пісні без слів М. Лисенка (ор. 10 № 1, 2), у яких композитор створив український національний жанровий різновид.

Ключові слова: стиль, жанр, романтизм, еволюція, українська фортепіанна музика, пісня без слів, національний різновид жанру.

В статье исследуется проблема стилиевой динамики романтизма в украинской фортепианной музыке XIX – нач. XX вв. на примере эволюции жанра песни без слов – одного из ярчайших репрезентантов романтического стиля. Песни без слов украинских композиторов (И. Витвицкого, Т. Шпаковского, Н. Лысенко, Я. Степового С. Людкевича), написанные на разных этапах романтической эпохи, рассматриваются в эволюционном процессе в контексте европейского романтизма. На основе компаративного анализа выявлены общие жанрово-стилистические черты, которые свидетельствуют о типологической общности развития романтизма в разных национальных культурах, о влиянии творчества Ф. Мендельсона на украинский романтизм, и наоборот, выделены отличительные качества, констатирующие оригинальность жанровых трактовок украинских композиторов. Определено, что кульминацией романтизма в эволюции этого жанра стали песни без слов Н. Лысенко (ор. 10 № 1, 2), в которых композитор создал украинский национальный жанровый инвариант.

Ключевые слова: стиль, жанр, романтизм, эволюция, украинская фортепианная музыка, песня без слов, национальный инвариант жанра.

The article deals with the analysis of dynamics of Romanticism in Ukrainian piano music of 19th century – the beginning of 20th century by the example of evolution of the genre song without words – one of the most prominent representatives of the romantic style. Songs without words written by Ukrainian composers (I. Vytvytskyi, T. Shpakovskyi, M. Lysenko, I. Stepovyi, and S. Lyudkevych) in different periods of romantic epoch are considered in the evolutionary process in the context of European Romanticism. Based on the comparative analysis the genre-stylistic peculiarities are defined, which indicate the typological commonality of the development of Romanticism in different national cultures, the influence of F. Mendelsohn's creative work on the Ukrainian Romanticism, and vice versa: the distinctive features were defined, which express the uniqueness of the genre song without words interpretations by Ukrainian artists. It is defined that the culmination of Romanticism in evolution of this genre are songs without words written by M. Lysenko (op. 10 № 1, 2), in which the composer has created the Ukrainian national version of this genre.

Key words: style, genre, Romanticism, evolution, Ukrainian piano music, song without words, national version of genre.

Звернення до теми українського романтизму викликане необхідністю вивчення маловідомих сторінок історії вітчизняного мистецтва. Незважаючи на наявність низки праць, в яких розглядалися музичні твори XIX ст., епохи романтизму, стильова специфіка композиторської спадщини цього, чи не найважливішого в нашій культурі періоду, упродовж якого сформувалася й еволюціонувала національна музична класика, досі залишається малодослідженою. Однією з причин цього було тривале невизнання романтизму в радянський час, коли через упередженість та ідеологічну заангажованість наукової думки під сумнів ставився сам факт його існування, не кажучи вже про наявність широкої наукової проблематики, зокрема національно-стильових аспектів цього історико-культурного феномену.

Дослідження стильових процесів епохи Романтизму активізувалося лише в XXI ст. Так, Л. Корній уперше розглянула еволюцію українського музичного романтизму на тлі історичних, соціальних і культурних процесів XIX ст. [9]; Л. Кияновська дослідила стильову еволюцію в музичній культурі Галичини XIX – XX стст. [7]. Питання романтизму в українській музичній культурі XIX ст. порушено і в колективній праці науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України [6].

Погоджуючись із позицією сучасного музикознавства пізнавати художні явища в історико-культурному розвитку, вважаємо перспективним дослідження проблеми стильового поступу романтизму в українській фортеп'яній музиці, в якій цей стиль проявився особливо виразно.

Стильовий поступ – складний багаторівневий процес, утворений різними складовими, на кожній із яких, за логікою організації частин і цілого, позначається стан стильового розвитку. Оскільки в ієрархічній системі музичних компонентів «каталізатором» стилю аксіоматично вважається жанр, відповідно, чітке уявлення про характер стильових змін дає картина еволюції жанрів. Враховуючи той історичний факт, що протягом XIX – поч. XX стст. в Україні (як і в інших європейських країнах)

інтенсивно розвивалася фортепіанна музика, є підстави вважати, що еволюція фортепіанних жанрів послідовно відбиває стильовий поступ українського романтизму. Відповідно, означену проблему доцільно дослідити на прикладі еволюції жанрових домінант – тих жанрів, які переважали та активно розвивалися у фортепіанній творчості українських композиторів упродовж окресленого періоду.

Однією з таких жанрових домінант була пісня без слів, провідний фортепіанний жанр епохи романтизму. Започаткований Ф. Мендельсоном у 30-х роках ХІХ ст., цей жанр упродовж цілого століття розвивався в музиці різних національних культур, увібравши весь образно-емоційний спектр романтичної естетики. До жанру пісні без слів, зокрема, зверталися французькі романтики К. Сен-Санс, Г. Форе, Ш. Алкан, російські – І. Ласковський, А. Рубінштейн та П. Чайковський, фінські – Я. Сібеліус та Е. Мелартін, українські – Й. Витвицький, Т. Шпаковський, М. Лисенко, Д. Січинський, Я. Степовий, С. Людкевич.

Популярність пісні без слів була зумовлена передусім її генетичним зв'язком із первинним жанром фольклору – піснею, що була основним інтонаційним джерелом романтичної творчості. Крім того, сама концепція жанру та його модель, створені Ф. Мендельсоном, виявилися прийнятними музичною культурою завдяки таким романтичним особливостям як камерність форми (тип фортепіанної мініатюри), універсальність піаністичної техніки, розрахованої як на побутово-аматорське, так і професійне виконання, та багатство образного змісту. К. Зенкін, який досліджував пісні без слів Ф. Мендельсона в контексті розвитку фортепіанної мініатюри, класифікував їх за образно-змістовими та жанрово-інтонаційними ознаками на чотири контрастні групи: а) хорова пісня; б) сольна лірична пісня-романс; в) поемні (баладні та скерцозні) ускладнення пісенної основи; г) «жанрове скерцо» [4, с. 69]. Крім того, всередині цих умовно визначених груп простежується поєднання різножанрових витоків, визначених самим автором музики: німецької народної пісні, венеціанської гондольєри, мисливської пісні, колискової, траурного маршу.

Різноманітні втілення пісні без слів одержала в українській фортепіанній музиці епохи романтизму. Романс без слів «Тихий вечір над морем» Т. Шпаковського, Пісня без слів «Сльоза» Й. Витвицького, пісні без слів М. Лисенка (ор. 10 № 1, 2), Я. Степового (ор. 9 № 3) та С. Людкевича («Баркарола») становлять еволюційну шкалу, на якій позначилася специфіка розвитку стильових ознак українського музичного романтизму.

Пісням без слів українських композиторів епохи романтизму ще не присвячувалися спеціальні дослідження, але у вітчизняному музикознавстві є праці й розвідки, які певним чином стосуються окремих творів цього жанру. Так, у дослідженні В. Клини пісні без слів Й. Витвицького, М. Лисенка, С. Людкевича та Я. Степового згадуються у загальному контексті фортепіанних творів українських композиторів ХІХ–ХХ стст. [8, с. 10–15]. Дві пісні без слів М. Лисенка (ор. 10) розглядалися Л. Корній з погляду специфіки романтичного стилю цього композитора [9, с. 444–446]. Авторка визначила в них ознаки загально-романтичної та питомо-національної української образності та стилістики. Національну самобутність згаданих п'єс М. Лисенка відзначали й І. Зінків та Б. Фільц [6, с. 416]. Обидва Лисенкові твори також привернули увагу Н. Рябухи, яка вивчала феномен жанру мініатюри на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ стст. [12, с. 102–105].

Керуючись постулатом М. Михайлова «еволюція жанрів є результатом стильової еволюції» [11, с. 102], у цій статті вперше ставиться мета виявити стильовий поступ українського музичного романтизму на прикладі еволюції жанру пісні без слів. Для цього пісні без слів згаданих українських композиторів розглядаються у відповідному жанровому контексті європейського музичного романтизму. Для розкриття проблеми еволюції цього жанру обрано історично-порівняльний метод дослідження, який полягає у виявленні спільних та відмінних ознак між піснями без слів, написаними українськими митцями, та піснями без слів романтиків інших національних культур, зокрема, Ф. Мендельсона, зачинателя цього жанру.

В основу дослідження жанрово-еволюційного процесу покладено концепцію історичного розвитку жанру М. Арановського, згідно з якою жанр як музично-історичний об'єкт «переживає» три етапи: формування, стабілізації та дестабілізації [1, с. 5]. Підводячи стильові узагальнення, автор статті спирається на положення Л. Корній щодо основних тенденцій в еволюції українського романтизму [9, с. 15]: засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (стильова адаптація) та формування нових стильових ознак (стильова генерація). Терміни «стильова адаптація» та «стильова генерація» уперше були використані С. Тишком [13, с. 6].

Беручи до уваги той об'єктивний факт, що в розвитку українського романтизму домінував процес адаптації, у процесі виявлення еволюційних змін невідворотно виникає проблема взаємодії традиції та новаторства. Спираючись на науковий досвід О. Зінькевич у вивченні цієї проблеми [5], у піснях без слів українських романтиків визначаємо такі рівні прояву інонаціонального творчого впливу: а) орієнтація на сталу жанрову модель; б) запозичення специфічних рис музичної мови або ж цілого жанрово-стилістичного комплексу. Використовуючи термін «жанрова модель», посилаємося на визначення А. Баєвої, згідно з яким «модель жанру» трактується як жанровий зразок, у якому наявні викристалізовані змістові, композиційні та стилістичні параметри [2, с. 128]. Такою жанровою моделлю для українських композиторів слугували пісні без слів Ф. Мендельсона.

Відомо, що пісні без слів Ф. Мендельсона почали друкуватися в Україні вже з кінця 30-х років ХІХ ст., тобто невдовзі після появи перших опусів цих п'єс. Зважаючи на характерні тенденції розвитку романтизму в українській музичній культурі першої половини ХІХ ст., можна припустити, що ці твори, подібно до інших жанрових зразків європейської романтичної фортеп'яної мініатюри, не тільки швидко ввійшли в український музичний побут і концертне життя, а й асимілювалися в аматорській та професійній творчості.

В архівах зберігаються два жанрових варіанти пісні без слів, які з'явилися у сер. ХІХ ст.: романс без слів «Тихий вечір над морем», написаний Т. Шпаковським, та пісня без слів «Сльоза» Й. Витвицького (обидва твори згадуються в «Історії української музики» [6, с. 364, 387]).

Ці твори мають програмні назви, що характерно для розвитку української фортеп'яної творчості сер. ХІХ ст. Оскільки цих п'єс немає в нашому розпорядженні, відповідно, визначити їхні жанрово-стилістичні особливості не уявляється можливим. Проте ознайомлення з іншими творами Т. Шпаковського та Й. Витвицького (зокрема з

«Інтермеццо-мазуркою», «Українською рапсодією» Т. Шпаковського та «Коломийкою», «Шумкою» та «Другою українською шумкою» Й. Витвицького), так само, як і біографічні відомості про цих музикантів, певним чином проливають світло на загальний технічний і художній рівень їхньої творчості загалом, в тому числі й згаданих пісень без слів.

Отже, зважаючи на той факт, що Т. Шпаковський був блискучим піаністом, який виконував власні твори, можна припустити, що Романс без слів «Тихий вечір над морем» має концертний характер, подібно до інших згаданих п'єс цього митця. Вірогідно, у цьому творі, так само, як у Інтермеццо-мазурці та Українській рапсодії, виразно простежується наслідування жанровим, образно-композиційним і стилістичним традиціям Ф. Мендельсона, в якого Т. Шпаковський навчався у Лейпцигу. Водночас жанрове визначення п'єси романс без слів, як і у випадку з назвою його рапсодії («українська»), підкреслює тяжіння композитора до українських національних жанрово-інтонаційних джерел. Імовірно, образність, фактура та стилістика цього твору певним чином апелюють до жанру романсу.

На відміну від Т. Шпаковського, Й. Витвицький був аматором, який писав музику переважно для домашнього репертуару. Його твори загалом позначені камерністю і простотою форми, невибагливістю фактури і стилістики. Припускаємо, що не є винятком і пісня без слів «Сльоза», в основі якої – «українська народнопісенна мелодія у вигляді звичайного аранжування» [6, с. 363–364].

Підсумовуючи сказане, формування жанру пісні без слів в українській фортепіанній музиці романтизму відбувалося в середині ХІХ ст. у творчості Т. Шпаковського та Й. Витвицького. Жанрові трактування цих композиторів, імовірно, були різними, зважаючи на істотну відмінність стильової манери кожного з митців. У творі Т. Шпаковського, вірогідно, переважають універсально-романтичні ознаки художнього письма (зокрема, лейпцизької музичної традиції середини ХІХ ст.), а в пісні без слів Й. Витвицького – українські народно-жанрові риси. При всій уявній відмінності, обидва твори об'єднані програмністю ліричного змісту, характерною для української музичної культури того часу: пейзажного (Т. Шпаковський) та сентиментального (Й. Витвицький).

Наступний етап еволюції пісні без слів в українській музиці романтизму пов'язаний із творчістю М. Лисенка. Дві його пісні без слів (ор. 10), написані в середині 70-х років ХІХ ст., демонструють різні грані одного лірико-психологічного образу з яскраво вираженим українським національним забарвленням. При цьому обидві пісні без слів написані в традиціях фортепіанної мініатюри зрілого романтизму, ввібравши характерні ознаки жанрової моделі пісні без слів Ф. Мендельсона. Ці твори мають тричастинну форму з динамічною репризою, що притаманна більшості фортепіанних п'єс європейських композиторів-романтиків, кантиленну мелодіку (вокального та інструментального характеру), вирізняються колористичною гармонією та багатством фактурних прийомів. Від жанрової моделі Ф. Мендельсона обидві п'єси успадукували простоту і невимушеність пісенної мелодії, універсальність фортепіанної техніки (яка хоч і не передбачала концертного виконання, але все ж вимагала від виконавця досить майстерного володіння інструментом), а також різноманітні принципи тематичного розвитку та стилістичні ознаки.

У Першій пісні без слів (ор. 10 № 1) особливо виразно проявилася стихія української народної пісні. Її вплив простежується на різних рівнях твору: у специфіці структури, драматургії, мелодики, гармонії та фактури. Особливістю драматургії п'єси є варіантний принцип тематичного розвитку, внаслідок якого відбувається оновлення тематизму, його перехід у нову якість, і врешті – динамізація образу в репризі. Такий тип розвитку тематизму характеризує більшість пісень без слів Ф. Мендельсона. Імовірно, М. Лисенко, добре знаючи ці твори, орієнтувався на загальні ознаки жанрової моделі німецького романтика. Принаймні відомо, що під час навчання у Лейпцизькій консерваторії, він вивчав і грав твори Ф. Мендельсона. Про це, зокрема, пише Л. Гнатюк [3].

Водночас варіантне розгортання тематизму, що вирізняє драматургію цієї пісні без слів, властиве й українському народнопісенному стилю, який М. Лисенко успадкував на генетичному рівні. Особливості стилістики й фактури також свідчать про свідому орієнтацію композитора на український фольклор. Так, основна тема за своєю структурою, інтонаційністю, ладовою специфікою і гармонічним складом є доволі близькою до української ліричної протяжної народної пісні. На це вказують такі її ознаки: строфічність будови (a + b + b1), неквапливий розмірений темп і характер розгортання мелодичної лінії, оздобленої щемливими затриманнями і форшлагами, широта дихання з поступовим збільшенням діапазону мелодії, рівновага ритмічних формул, забарвлення паралельним мажором з його медіантою в рамках панівного гармонічного мінору (e-moll), використання переінтонування і перегармонізації як засобів розвитку. Основна тема цього твору є зразком «фортепіанної кантилени з українською національною специфікою» [9, с. 443], цілком відповідаючи характеристиці української народнопісенної лірики, яку дав сам композитор: «у мелодії українській – здебільшого (коли можна так висловитися) сугубо мінорній, з мелізмами, що нагадують не фантастичність прикрас, а переважно надірваний зойк, з дрібними інтервалами й характерними, несподівано сміливими підвищеннями, з рисунком симетричним і правильним, ритмом здебільшого постійним – відбився, як у дзеркалі, тип українця, миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [10, с. 31].

Фольклорної якості надає цій музиці й специфіка фактури, що нагадує партитуру українського народно-хорового багатоголосся. Тема твору починається одноголосно, наче зачин хорової пісні, але дедалі «обростає» підголосками, які формують лінії нових самостійних голосів. Особливу увагу М. Лисенко приділяє нижнім голосам: увиразнює їх поступовим мелодичним рухом (як діатонічним, так і хроматичним) та активною ритмікою. У цій поліфонічно насиченій фактурі все ж виділяється чотириголосний склад, у якому помітно дотримання композитором академічних правил голосоведіння.

Орієнтація М. Лисенка на народну пісню в її хоровому звучанні була своєрідним продовженням традиції жанру Ф. Мендельсона, який створив цілу групу пісень без слів саме в характері народно-хорової пісні (ор. 19 № 3, 4, ор. 38 № 4, ор. 53 № 5, ор. 62 № 4, ор. 102 № 6). Однак жанрові трактування цих композиторів виявилися різними, зважаючи на істотну відмінність національних традицій українського й німецького народного хорового співу. Якщо лейпцизький романтик передав хорове звучання через

гомофонно-гармонічний склад мислення, характерний для німецького народного багатоголосся, то М. Лисенко спирався на ті поліфонічні засоби, які зумовлені природою українського народно-хорового співу.

Українське національне мислення М. Лисенка самобутньо проявилось й у Другій пісні без слів (ор. 10 № 2). На відміну від першої п'єси цього опусу, в якій сконцентровано суто ліричну якість української народної пісні, цей твір має різножанрові народнопісенні витoki: пісню-романс та лірико-побутову пісню. Жанрово-інтонаційне багатство тематизму зумовило, відповідно, більш складну драматургію, побудовану на вільному розвитку контрастного тематичного матеріалу. У цьому сенсі український композитор продовжив традицію Ф. Мендельсона, в піснях без слів якого панівна тема часто сусідує з епізодами, контрастними за образністю, інтонаційністю та фактурою (зокрема, це пісні без слів: ор. 19 № 4, ор. 30 № 9, ор. 38 № 16, ор. 53 № 23).

У структурному плані Друга пісня без слів має традиційну для зрілої романтичної мініатюри тричастинну форму з контрастною серединою, динамічною репризою та кодою. З погляду інтонаційної специфіки, основна тема, що розвивається у крайніх розділах твору, синтезує жанрові ознаки пісні-романсу та української народної пісні. Романсова природа тематизму проявляється у поступовому русі мелодії з широким диханням, врівноваженою ритмікою і чітким фразуванням, підкресленим кадансами. Разом з тим, унісонне звучання кадансу вказує на зв'язок із традицією українського народного багатоголосся. Народне забарвлення цієї теми особливо відчутне в кадансі другого періоду, оздобленого характерними для хорового співу підголосками.

Колорит української народної пісні проявився і в тематизмі середнього розділу, який композитор теж наділив ознаками українського народно-хорового співу. Ця частина, хоч і побудована на розвитку одного з тематичних елементів основної теми, але має контрастне звучання по відношенню до крайніх розділів. Контраст утворюється, передусім, за рахунок зміни тональності й фактурного викладу. Виразного народного звучання їй надають ладова мінливість, модалізми, які утворюються в процесі перегармонізації мелодії, активний підголосковий рух.

Жанрово-стилістичний аналіз двох пісень без слів (ор. 10) М. Лисенка виявив, що український композитор значно збагатив цей романтичний жанр українською національною характеристичністю, спираючись, при цьому, на загальні образні, композиційні та стилістичні ознаки жанрової моделі Ф. Мендельсона. З погляду жанрово-еволюційного процесу це дає підстави виокремити обидві п'єси як етап стабілізації жанру та його модифікації у напрямку набуття української національної якості звучання. Найбільш органічно ознаки жанрової модифікації проявилися у Першій пісні без слів, у якій Лисенкові вдалося створити український національний різновид цього жанру.

Останній етап еволюції жанру пісні без слів (1910-і роки) представлений творчістю Я. Степового (Пісня без слів ор. 9 № 3) та С. Людкевича (Пісня без слів «Баркароля»). Ці твори вирізняє емоційно-напружений тонус, породжений психологізацією художнього змісту. При цьому, вираженням суб'єктивного начала тут виступає не так романтична почуттєвість, як рафінований інтелектуалізм та психологічна заостреність, притаманні естетиці епохи «Fin de siecle». Її характерні ознаки – примат підсвідомого,

химерного, зумовлений почуттям розгубленості героя перед «сутінками цивілізації» [14] на початку XX ст., його схильність до споглядання і рефлексії якраз і визначили образно-емоційну якість пісень без слів Я. Степового та С. Людкевича. Невипадково в обох п'єсах панує похмурий присмерковий настрій, підкреслений мінорною тональністю та низьким регістром фортепіано. У Пісні без слів Я. Степового затьмарений колорит передає стан глибокої задумливості, цілісність якого час від часу порушується тимчасовими спалахами химерних спогадів-видінь. У Пісні ж без слів С. Людкевича, в якій домінує безперервний бурхливий рух, темні барви, навпаки, надають звучанню драматичного характеру.

Оновлення образно-емоційної сфери жанру спричинило пошук відповідних засобів драматургії і стилістики. Зокрема, визначальною драматургічною особливістю обох творів стало подолання інерції традиційного пісенного розгортання. Особливо це помітно в Пісні без слів Я. Степового, в якій автор уникає характерного для кантילени плавного мелодичного руху. Інтонаційний малюнок основної теми нагадує ламану лінію, утворену різноспрямованими терцієвими, квартовими, тритоновими й септимовими ходами:

III – VII# – V – VII# – V – I – III – V – IV# – V – III – I – IV# – V – III – V – VII# – V.

Рвучкості мелодичної лінії сприяє і ритмічна нестабільність, виражена чергуванням синкопованих сегментів із фразами, утвореними рівним рухом шістнадцятих на розвиткових ділянках твору. Усе це, а також, тональна нестійкість, підсилена частими еліптичними зворотами та контрастними зіставленнями далеких тональностей, «скерцозні» інтонації пасажів середньої частини твору вказують на інструментальний спосіб розгортання тематичного матеріалу.

Відхід від традиційної пісенності жанру спостерігається і в Пісні без слів С. Людкевича, незважаючи на жанрове уточнення автора «Баркарола», яке апелює, власне, до пісенних витоків. Італійська назва вказує також на прямий зв'язок цього твору з жанровою традицією Ф. Мендельсона, серед пісень без слів якого – три пісні венеціанського гондольєра. Подібно до Ф. Мендельсона, український композитор поєднав у своєму творі ознаки сольної ліричної пісні-романсу та клавірної прелюдії. Так само, як у Ф. Мендельсона «прелюдійність» має тут «бахівські» риси: фігураційний рух та імпровізаційний характер драматургічного розвитку. Спільним для обох композиторів є також вибір двочастинної форми, характерної як для жанру побутової пісні, так і для ранньокласичних клавірних творів, зокрема, прелюдій Й. С. Баха, на які орієнтувався у своїй творчості Ф. Мендельсон.

Та якщо пісні венеціанського гондольєра тісніше пов'язані з побутовою піснею (зважаючи хоча би на певну автономність ліній мелодії і гармонічного супроводу), то прелюдійність «Баркароли» С. Людкевича має інструментально-поліфонічний характер і спосіб вислову. Порівняно із п'єсами Ф. Мендельсона фігураційний рух фактурного викладу тут значно інтенсивніший, його інтонаційні формули з «остинатним» басом та обіграванням зменшених гармоній, наближаються до характерних фігураційних прийомів прелюдій Й. С. Баха, зокрема, Прелюдії c-moll із циклу 24 прелюдій і фуг (I том Добре Темперованого Клавіру). Так само, як і в Й. С. Баха, мелодика «Баркароли», в цілому, є доволі статичною. Розташована у верхньому голосі акордово-поліфонічної

фактури, вона суцільно підпорядкована гармонічному розвитку. Лише в кульмінаційній зоні композитор надає їй більшої активності і пластики, виразніше виділяючи щемливі інтонації предйомів і затримань, характерних для італійської народної пісні. Загалом же, мінорна тональність мелодії, її низхідний рух на фоні бурхливих фактурних фігурацій підсилюють драматичний характер твору.

Таким чином, у піснях без слів Я. Степового та С. Людкевича спостерігається дестабілізація жанрової моделі XIX ст., зумовлена зміною естетико-художніх орієнтирів в епоху «*Fin de siecle*». Трансформація образно-емоційної сфери жанру в обох випадках привела до руйнації характерної ознаки жанру пісні без слів – ліричної мелодійності, внаслідок чого жанр утратив генетичний зв'язок із пісенними витоками.

Отже, в еволюції жанру пісні без слів в українській фортепіанній музиці романтизму простежуються три етапи. На першому етапі (40–60 р. р. XIX ст.) відбувалося формування жанрових ознак у творчості Т. Шпаковського та Й. Витвицького. Ці п'єси становили різні шляхи розвитку жанру: універсально-романтичний (Т. Шпаковський) та національний з опорою на українські народно-жанрові джерела (Й. Витвицький). У стильовому відношенні у творах обох композиторів домінували адаптаційні процеси, зумовлені опануванням жанрової стилістики фортепіанної мініатюри європейського романтизму і, зокрема, пісень без слів Ф. Мендельсона.

Другий етап, позначений стабілізацією і модифікацією жанру, пов'язаний із творчістю М. Лисенка. Дві його пісні без слів (ор. 10), написані в 70-х роках XIX ст. свідчать про досконале оволодіння формою і стилістикою жанрової моделі європейської романтичної мініатюри. Крім того, у цих творах яскраво проявилася характерна тенденція зрілого романтизму – створення національної якості жанру. Обидві п'єси М. Лисенка наділиві українською національною характеристичністю, спираючись на образність та інтонаційність народної пісні. Найбільш органічно жанрова модифікація проявилася у Першій пісні без слів цього опусу, в якій композитору вдалося створити український національний різновид цього жанру. Виходячи з цього, для другого етапу було характерно як засвоєння стильових ознак, так і стильова генерація.

На останньому етапі (1910-ті роки) простежується дестабілізація жанру. Пісні без слів Я. Степового та С. Людкевича демонструють відхід від романтичної жанрової моделі XIX ст., увібравши розмаїті ознаки мистецтва епохи «*Fin de siecle*». Інтелектуалізація і психологічна загостреність образного змісту цих творів сприяли пригніченню якості ліричної кантиленності, яка генетично властива пісенному жанру. Таким чином, у піснях без слів Я. Степового та С. Людкевича цей жанр значно віддалився від своїх витоків. У стильовому відношенні в обох творах спостерігається органічне взаємопроникнення універсально-романтичних і українських національних ознак художнього письма, що вказує на злиття тенденцій стильової адаптації та генерації індивідуальних національно-виразних стилів.

Пропонованою статтею відкриваються нові наукові обрії у вивченні романтизму, зокрема його національного дискурсу. Виявлені ознаки стильового поступу романтизму в українській фортепіанній музиці на прикладі еволюції жанру пісні без слів мають загальний характер і можуть бути використані у вивченні стильових аспектів українського музичного романтизму на прикладі інших жанрів.

Література:

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 гг. : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград : Сов. композитор, 1979. – 287 с. 2. Баева А. Принципы моделирования жанра и музыкальной драматургии в опере Стравинского «Похождения повесы» / А. Баева // Музыкальный современник : сб. ст. – Вып. 6. – Москва : Сов. композитор, 1987. – С. 127–147. 3. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Гнатюк Лариса Анастасіївна ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1994. – 206 с. 4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва, 1997. – 415 с. 5. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства / Е. Зинькевич // Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении : сб. науч. труд. – Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1985. – С. 65–80. 6. Історія української музики: У 6 т., Т. 2: XIX ст. [голова ред. Колегії Г. А. Скрипник]. – / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 800 с. 7. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : монографія / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с. 8. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клин. – Київ : Наукова думка, 1980. – 313 с. 9. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. III. – XIX ст. / Л. П. Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – 478 с. 10. Лисенко М. В. Характерні музичні особливості українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм [Ред., передмова та примітки М. Гордійчука]. – / М. В. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1955. – 88 с. 11. Михайлов М. К. Силь в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 264 с. 12. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Н. О. Рябуха ; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2004. – 20 с. 13. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко – Киев : Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. – 117 с. 14. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / О. Шпенглер ; [пер. с нем. Н. Ф. Гарелин; Авт. комментарии Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов; Худ. обл. М. В. Драко]. – Минск : Попурри, 1998. – 688 с.

*Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

МАСОВЕ СВЯТО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЛЮДИНИ В РАДЯНСЬКУ ДОБУ

У статті досліджуються особливості системи масових свят, яку впроваджувала радянська влада в Києві з метою політико-виховної роботи з населенням та формування колективного свята ідеологічного характеру. Таким чином, на перший план виходили державні, загальнополітичні свята, які утверджували комуністичні ідеали і цінності, трудові та революційні традиції, що призводило до нівелювання етнічної основи українських свят.

Ключові слова: свято, обряд, традиція, радянська обрядова система, радянські масові свята.

В статье исследуются особенности системы массовых праздников, которую внедряла советская власть в Киеве с целью политико-воспитательной работы с населением и формирования коллективного праздника идеологического характера. Таким образом, на первый план выходили государственные, общеполитические праздники, которые утверждали коммунистические идеалы и ценности, трудовые и революционные традиции, что приводило к нивелированию этнической основы украинских праздников.

Ключевые слова: праздник, обряд, традиция, советская обрядовая система, советские массовые праздники.

The article examines the peculiarities of the system of mass holidays which was applied by the Soviet authorities in Kiev with the aim of political and educational work with the population and the formation of a collective celebration of an ideological nature. So, on the first plan out of the state, political holidays that illustrated the Communist ideals and values, labour and revolutionary traditions that led to the leveling of the ethnic basis of Ukrainian holidays.

Key words: celebration, ceremony, tradition, the Soviet mass celebration, the Soviet ceremonial system.

Протягом десятиліть радянська влада намагалася впроваджувати нові свята та обряди, змінити значення старих традицій, щоб викоренити етнічну культуру українців, національні цінності, сформовані протягом тисячоліть, з метою побудувати зовсім нове соціальне суспільство, у якому культивувався образ СРСР як демократичної держави нового такту.

Система обрядів, яку впроваджувала радянська влада в Києві, була однією з результативних форм політико-виховної роботи з населенням. Термінологія («радянська культура», «обрядовість»), яка відображала в собі радянський тоталітарний режим,

взагалі заперечувала навіть саму можливість існування релігійних вірувань та обрядів, які не відповідали соціалістичному способу життя. Це, у свою чергу, призвело до певної руйнації національної свідомості, історичної пам'яті, духовності українського народу.

Метою дослідження є аналіз процесів і методів впровадження радянської системи масових свят в умовах Києва.

Такі автори як Д. Генкин, Н. Лобачева, М. Устинова, В. Борисенко, О. Стешенко, О. Курочкін, В. Зінич, Д. Угринович та ін. намагалися розкрити поняття масового свята радянського періоду, а також піднімали проблеми розвитку українських свят у зазначений період.

Незважаючи на наявність певного наукового доробку з цієї проблематики, можна твердити, що питання радянзації масових свят і відновлення національної етнічної обрядової пам'яті є актуальним і, на жаль, недостатньо висвітленим у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві.

У Києві, як і в цілому в УРСР, протягом десятиліть формувалася досить розгалужена система радянських свят і обрядів: дитячих, молодіжних, побутових, трудових, революційних, державних. Традиції, які сповідувала радянська влада, були спрямовані, з одного боку, на викорінення релігійного, родинно-обрядового циклу обрядів, а з іншого – на формування колективного свята ідеологічного характеру. Так, на перший план виходили державні, загальнополітичні свята, які ілюстрували комуністичні ідеали і цінності, трудові та революційні традиції радянського народу [14].

Усі процеси, які мали на меті створення нової системи обрядів і видалення з етнічної культури українців релігійних і сімейних свят, поступово формували колективну свідомість, а також створювали необхідні умови для того, щоб спільні цінності значно переважали над особистими, родинними зв'язками. Ідеальним результатом розвитку вказаних процесів було досягнення будь-яким радянським святом всезагального відчуття прагнення до єдиної мети [2]. На думку вчених Н. Лобачевої, М. Устиної, у процесі становлення соціалістичних цінностей, відносин і культури в цілому кожний обряд чи свято повинні виконувати, перш за все, виховну функцію. Тільки після цього мова буде йти про емоційне сприйняття населенням запропонованих обрядів [9]. Тому слід зазначити, що всі ці нововведення, в першу чергу, були покликані виконувати ідеологічно-виховну функцію, формуючи суспільні настрої та впливаючи на свідомість, а при цьому не враховували думку широких верств населення.

Важливо відзначити головні фактори, за якими ідентифікували радянські традиції. Так, радянським, а отже, допустимим, вважався обряд, структура та зміст якого були радянськими, а елементи народної традиційної обрядовості використовувалися лише для підсилення емоційного сприйняття. Окрім цього, обряд мав будуватися на основі вироблених партією визначень радянської культури, тобто обряд або свято мало бути інтернаціональним – однаково рідним для представників усіх народів. Відповідно ті свята, що не містили в собі вищевказаних ознак існувати не могли [13].

Формування суто радянської системи традицій було необхідним для того, щоб відбулося закріплення образу СРСР як єдиної та могутньої держави. Для цього були створені загальнорадянські символи й атрибути: Герб і Прапор СРСР, Гімн Радянського

Союзу, скульптури та портрети В. Леніна, К. Маркса, Ф. Енгельса тощо. Використання цих атрибутів було обов'язковим для проведення кожного радянського свята, які впроваджувалися в повсякденне життя з другої половини ХХ ст. Були випадки, коли інструкції з проведення свят доходили до абсурду і позбавляли місцевих культурних працівників ініціативи та самостійності. Так, у рекомендації до урочистого вручення молоді паспорта громадянина СРСР зазначалося про обов'язкове використання радянської символіки: державного прапора СРСР та Української республіки, герба республіки. «Стіл на сцені бажано вкрити скатеркою червоного, синього чи зеленого кольору. Вода, квіти чи інші аксесуари на столі недоцільні, хоча взагалі інтер'єр повинен бути прикрашений живими квітами» [15]. Але, для того, щоб обряд мав не тільки революційне забарвлення, а й національне, використання елементів української символіки в деяких випадках віталось. Так, при проведенні свят було дозволено використовувати національні мелодії та пісні українських композиторів, але сам обряд мав вміщати в собі головні інтернаціональні риси. Дуже часто масові свята та обряди в Україні озвучувалися російською мовою. Таким чином, здійснювалася «інтеграції російської культури» в іноетнічне середовище [9].

Характерним був пошук радянським керівництвом методів і способів, які б пришвидшили втілення в життя нової радянської обрядовості. Одним із таких способів було наділення радянської обрядовості частиною елементів, характерних для української традиційної культури. Прикладом цього може служити використання перероблених колядок і щедрівок. На відміну від традиційних, головну роль у нових щедрівках відігравали теми комуністичної партії, Леніна.

Подібне відбувалося з багатьма народними святами, які начебто очищалися «від шкідливих ідеологічних, зокрема релігійних, нашарувань» [11]. Так, свято Івана Купала могло відкриватися урочистим підняттям прапора із зображенням голуба.

Формування та становлення радянської культури та свят зокрема проходило під пильним контролем культармійців, працівників ідеологічних закладів. На цьому етапі бібліотеки та клуби виконували провідні функції у процесі формування радянської свідомості. Ці заклади, окрім вирішення питань дозвілля, свят та урочистостей, виконували роль пропагандиско-ідеологічних закладів і відігравали одну з важливих функцій духовного формування молоді. Для здійснення ефективної пропаганди нової системи свят та обрядів партійне керівництво розробило цілий ряд заходів, які цілеспрямовано впроваджувалися в життя киян. Для того, щоб полегшити роботу культпрацівникам, видавалися великими тиражами різноманітні книги, брошури, сценарії та методичні посібники. Окрім того, проводилися методичні семінари, організовувалися з'їзди завідувачів клубів, викладачів, бібліотекарів. На таких з'їздах зазвичай розглядалися способи та методи проведення тієї чи іншої події. Метою проведення цих заходів було ознайомлення працівників, які були причетні до впровадження в життя населення радянської системи обрядів, з теоретичними питаннями обрядознавства і закріплення практичних рекомендацій до повсюдного втілення в побут рекомендованих Комісією нових громадянських свят, навчити кадри відповідно до інструкції їх правильно проводити та організовувати [15]. У бібліотеках проводилися літературні вечори, читацькі конференції, огляди книг тощо. У клубах – наочні агітації,

бесіди, лекції, тематичні вечори. Не дивлячись на те, заробітна плата культпрацівників була малою, дана посада давала можливість отримати певні пільги, зокрема житло відповідно до постанови Ради Міністрів Української РСР, а Київський технікум підготовки культосвітніх працівників давав можливість отримати освіту молоді [3].

Важливою прикметою радянського способу життя була організація демонстрацій, святкових мітингів, змістом яких було схвалення політики, яку проводила тодішня влада. На сторінках періодичних видань прописувалися заклики до прискорення економічного розвитку, до боротьби з «буржуазною» ідеологією, що стоїть на заваді загального радянського «світлого майбутнього». У таких закладах як палаци культури, кінотеатри, школи, ленінські кімнати тощо проводилися кінофестивалі, читацькі конференції, тематичні виставки, які пропагували ленінські ідеї, політику КПРС [5]. Ідеологічна пропаганда була всеохоплюючою.

Радянізація святково-обрядової системи була покликана сприяти ідеологічному забезпеченню господарських планів. У 1964 р. в Москві на Всесоюзній нараді-семінарі, за ініціативою ЦК КПРС було вперше поставлене питання про централізоване створення і втілення в життя радянської обрядової системи. Рішення цієї наради було таким: вивчати, вдосконалювати й популяризувати радянські свята та обряди. Важливість прийняття цього рішення підтверджував той факт, що робота з цих питань була поставлена на державну, цілеспрямовано керовану основу.

Підтвердженням серйозності намірів радянського керівництва було створення в 1964 р. при Міністерстві культури Української РСР республіканської художньої ради з вивчення і впровадження радянських свят і обрядів. Далі, в 1969 р. її було перетворено у Комісію з радянських традицій, свят і обрядів при Раді Міністрів УРСР. Таке перетворення було здійснено задля об'єднання зусиль всіх міністерств, відомств, різноманітних спілок і результативної дієвості [1]. Створена комісія, у відповідності з рішеннями ЦК Компартії Президіуму Верховної Ради і Ради Міністрів УРСР, вивчала, розробляла та впроваджувала нові радянські обряди та свята, крім цього вона займалася координуванням діяльності міністерств, відомств, обласних рад депутатів трудящих і їх обрядових комісій, творчих союзів та інших наукових і суспільних організацій республіки з розвитку радянської обрядності як важливого засобу комуністичного виховання трудящих [15].

Зрозуміло, що ця установа була створена для того, щоб контролювати загальні процеси у святково-обрядовій сфері населення та проводячи централізовану політику, спрямовану проти самобутніх традицій українського народу. Згадана комісія спроектувала та поширила типові конкретні рекомендації-сценарії, які використовувалися як основа для відповідних церемоніалів на всій території України.

Утворивши дану Комісію та Комісії при виконавчих комітетах Рад народних депутатів, радянська влада забезпечила себе цілісною структурою, яка мала всі можливості для здійснення централізованого підвищення ідейно-морального та естетичного впливу соціалістичної обрядовості на всі вікові та соціально-професійні групи населення.

Новостворена установа, не зволікаючи, відразу розпочала виконувати свої прями обов'язки, тобто втілювати в життя нову радянську обрядовість, а також оспівувати

образ радянської людини. У першу чергу, до цієї акції було залучено ЗМІ. Аналіз журналів і газет радянського періоду показав, що почали з'являтися численні рубрики, в яких було представлено процес «оновлення» радянського суспільства: «Новий час – нові обряди», «Нові звичаї – нові обряди» тощо. Окрім цього, видання містили інформацію про традиційні українські свята як ілюстрацію для висвітлення процесу трансформації старих свят у «нові радянські свята»[8; 10]. Телебачення відіграло важливу роль у впровадженні нових тенденцій, особливо це було помітно в кін. 70-х рр. Зміст телепрограм містив інформацію про роботу обрядових комісій, про роль громадських організацій у вивченні та впровадженні нової обрядової системи в містах і трудових колективах [13].

Влаштувавши масові свята, які були присвячені історично значущим подіям, таким як річниця Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, ювілеї створення СРСР, 50-ти і 60-ти річчя Великого Жовтня чи 100-річчя з дня народження В. Леніна, радянське керівництво прагнуло демонструвати єдність партії та народу, процвітання радянського устрою тощо. Варто відзначити, що такі заходи слугували потужною рекламою, яка давала можливість зомбувати людей, а також створювала необхідні умови для здійснення контролю над всіма сферами людської діяльності. Активно пропагувалася ідея про те, що радянська людина, яка веде активний спосіб життя, виражає свою громадянську позицію, ставлення до певної події у колі друзів і в трудовому колективі, мала відчувати себе частиною великої соціальної спільноти – радянського народу [2].

Прикладом доведення ефективності діяльності культпрацівників може служити той факт, що під час святкування Першого Травня велика кількість жителів Києва зібралися на демонстрації з плакатами «Хай живе комуністична партія», «Слава Леніну» тощо. Масові свята не обходилися без підведення підсумків соціалістичних змагань, промов на честь лідерів Комуністичної партії. У рамках святкування проводилися концерти, на яких також славилася Комуністична партія, Уряд, Комсомол. Свято Першого Травня за своїм змістом цілком відповідало визначенню радянського свята, як особливого багатогранного суспільного явища, яке відображало життя в цілому всього суспільства [2]. Зазначене свято є прикладом суто радянського свята, яке було покликано здійснювати ідейне об'єднання людей, насадження політичних, моральних та естетичних поглядів партійного керівництва.

У наступні роки політика радянської влади не змінила свого спрямування, тобто процес насадження власної ідеології і далі розгортався відповідно до старих принципів, видозміненими були лише методи, які застосовували при втіленні в життя поставлених цілей. Відбувалося здійснення суцільної секуляризації та переідеологізації свят.

Із сер. 60-х рр. почалася криза радянської політики в культурній сфері. У цей період, який назвали «хрущовською відлигою», неочікувано для радянського керівництва, відбувається поступове відродження українських традицій. Помітною була акумуляція традиційної культури в межах можливого, а також синтез старих і нових обрядів. Зрозуміло було, що партійне керівництво не могло чинити опір цим процесам і було змушене погоджуватися на можливість використання народної творчості, народних звичаїв і обрядів. Київський обком КПУ України у протоколі від 16 червня 1956 р.

вказував на одноманітність ювілеїв та радянських свят [4]. Відповідно елементи української символіки, народні звичаї, традиції використовувалися з метою посилення художньо-образного, емоційного впливу комуністичної ідеології на всі верстви населення. Звичайно, що такі заходи радянської влади певним чином реанімували етнокультуру, але, водночас, використання лише певних народних елементів в обряді призводило до перекручування і сприйняття українського як меншовартісного.

Розуміючи, що стрімке відродження української культури може підірвати авторитет радянської ідеології, комуністичне керівництво пішло на нові дії. Починаючи з кін. 60-х рр., у Києві управління культури видає накази, в яких наголошувалося на здійсненні конкретних заходів щодо поліпшення атеїстичної пропаганди та впровадження нової радянської обрядовості. Відповідно до цього наказу, вже у 1967 р. в усіх районах Києва проводилися спеціальні семінари. Метою проведення цих семінарів було розкриття питання атеїстичного виховання серед населення, а також аналізувалася ефективність заходів зі впровадження радянської обрядовості [6].

Кін. 70-х – поч. 80-х рр. ХХ ст. позначився кризовими тенденціями у радянському обрядотворенні. Ознаки такої кризи проявлялися у ставленні людей до організації та проведення різноманітних ювілеїв, річниць чи державних свят. Склалася така ситуація, що навіть у брежневські часи, часи масового розчарування радянською ідеологією, продовжувала розгортатися пропаганда впровадження радянської обрядової системи. Так, у 1983 р. на пленумі ЦК КПРС наголошувалося на наполегливому впровадженні радянської обрядовості. Перший секретар ЦК КПУ В. Щербицький зазначав, що радянська обрядовість відображає ідеї нового суспільного устрою, нового побуту, нових відносин між людьми, а соціалістичні обряди спонукають радянську людину до соціальної активності, корисної громадської діяльності. На думку В. Щербицького, соціалістичні свята і обряди дають відповідь на ключові світоглядні питання про сенс життя, людське щастя і сприяють утвердженню науково-матеріалістичного світорозуміння [16].

Висновки. Зрозумілим є той факт, що різка заборона функціонування старих традицій, обрядів і звичаїв та заміна їх т. зв. «новими», рівнозначна «підрізуванню коріння» [16] народній ідейності, моралі, світогляду. Процеси, які мали на меті заміну традиційної культури на нову, створену для політизації суспільства, пропагування комуністичного режиму, стирання відмінностей між народами призвели до руйнації історичної пам'яті, духовності народу. Наслідком таких змін стали негативні прояви в духовному та матеріальному житті українського народу, що проявляється в нігілістичному ставленні до навколишнього середовища, в неповазі до старших, у зневірі в духовних цінностях тощо.

Таким чином, вищезазначені процеси творення соціалістичної обрядовості сприяли формуванню рис нової спільноти, яка отримала назву «радянський народ». Усі ці процеси поступово витісняли елементи етнічної культури, що, у свою чергу, призвело до руйнації національної свідомості. Особливо процес руйнації відчували на собі жителі Києва, які переживали потужний вплив радянського міста.

Та, не зважаючи на активну та цілеспрямовану діяльність радянського керівництва зі впровадження нової ідеології, сприйняття її населенням було неоднозначним. Люди розуміли, що не завжди те, що прославлялося звідусіль, відповідало дійсності.

Сьогодення є яскравим доказом того, що український народ сприймав насаджувану систему обрядів не так, як описувалося в документах партійного керівництва.

Література:

1. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалі святково-обрядової культури українців / Борисенко В. – Київ : Унісерв, 2000. – С. 7.
2. Генкин Д. М. Массовые праздники / Генкин Д. М. – Москва : Просвещение, 1975. – С. 53.
3. Державний архів Київської області : Ф. – Р-4791. – Оп.2. – Спр. 92. – Арк. 1.
4. Державний архів Київської області: Ф. – 880. – Оп.11. – Спр. 92. – Арк. 22 – 24.
5. Державний архів Київської області : Ф. – 880. – Оп.12. – Спр. 2118. – Арк.483.
6. Державний архів Київської області: Ф. – 4791. – Оп. 2. – Спр. 629. – Арк. 58 – 61.
7. Зінич В. Т. Соціалістичні перетворення – паростки нового комуністичного в культурі та побуті робітників Радянської України / Зінич В. Т. – Київ – 1963. – 76 с.
8. Зоц В. Від ілюзій до реальності / Зоц В. // Соціалістична культура. – 1978. – № 6. – С. 26–27.
9. Лобачева Н. П. Задачи этнографической науки в разработке, внедрении и совершенствовании социалистической обрядности / Н. П. Лобачева, М. Я. Устинова // Советская этнография. – 1986. – №2. – С. 24–46.
10. Орлова Є. А. Современная городская культура и человек / Є. А. Орлова–М. : Наука, 1987. – 192 с.
11. Стешенко О. Добрий світ традицій / О. Стешенко // Соціалістична культура. – 1971. – №5. – С. 27.
12. Угринович Д. М. Обряды за и против / Угринович Д. М. – Москва : Политиздат, 1975. – С 176.
13. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України: Ф. – 2, – Оп.14. – Спр. 817. – Арк.83.
14. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України: Ф. – 2. – Оп.14. – Спр. 819. – Арк. 6.
15. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України: Ф. – 2, – Оп.14. – Спр. 821. – Арк.36–37.
16. Щербицкий В. XXV съезд КПСС о совершенствовании социалистического образа жизни и формировании нового человека / Щербицкий В. – Москва : Политиздат, 1977. – С. 217.

УДК 7.01: 677.37(560)

*Отрох Наталія Володимирівна,
кандидат історичних наук,
Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова*

ТУРЕЦЬКІ ШОВКОВІ ТКАНИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ І РЕЛІГІЙНІЙ КУЛЬТУРІ XVII–XVIII СТ.

У статті розглянуто типи та особливості османських тканин, сфери їх застосування та орнаментальні мотиви. Автор дійшов висновку, що культура османів була вкрай сприйнятливою і відкритою для впливів і поширення на інші країни. Окреслені шляхи, якими потрапляв турецький шовк на територію сучасної України. Досліджено специфіку використання та роль турецького шовку в українській художній і релігійній культурі XVII–XVIII стст.

Ключові слова: шовк, орнамент, саз, чинтамані, чатма, камка, оксамит, зербаф, атлас.

В статье рассмотрены типы и особенности османских тканей, сферы их применения и орнаментальные мотивы. Автор пришел к выводу, что культура османов была достаточно открытой и восприимчивой для влияния и распространения на другие страны. Обозначены пути, по которым попадал турецкий шолк на территорию современной Украины. Исследована специфика использования и роль турецкого шелка в украинской художественной и религиозной культуре XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: шелк, орнамент, саз, чинтамани, чатма, камка, бархат, зербаф, атлас.

The article discusses the types and characteristics of Ottoman cloth scope and ornamental motifs. An author came to the conclusion, that a culture of Turkish was extremely receptive and open for influences and distribution on other countries. Outlined ways the Turkish guy-sutures got that on territory of modern Ukraine. Investigated the use and the specific role of silk in Turkish Ukrainian art and religious culture XVII–XVIII centuries.

Key words: silk, ornament, saz, Chintamani, chatma, damask, velvet, zerbaф, satin.

Вплив османського костюма, включаючи тканини та орнаменти, поширився далеко за межі Оттоманської Порти. Персонажів, одягнених в османські тканини, можна побачити на флорентійських і венеційських картинах епохи Ренесансу. Елементи османського костюма міцно утвердилися в культурі балканських народів, а також в культурі Болгарії, Польщі та Румунії.

Український одяг XVII–XVIII стст. – як світський так і духовний – важко уявити без турецьких впливів. Турецькі тканини використовували заможні українці, козаки здобували одяг як військові трофеї, козацька старшина отримувала подарунки від татарської та турецької верхівки. Починаючи з др. пол. XV ст., багато літургійних та

євхаристичних виробів, у тому числі й облачення православної церкви, створювалися в османських майстернях.

Мета даної статті – розкрити специфіку та роль турецького шовку в українській художній і релігійній культурі XVII–XVIII стст.

Серед останніх досліджень турецького шовкового текстилю можна виділити колективну працю «Мистецтво османського шовківництва», видану турецькими дослідниками. У книзі розглядається історія турецького шовку з 1288 по 1918 рр., подано цінний ілюстративний матеріал [10].

Осередками вивчення турецького шовку османського періоду стали музейні установи, у фондах яких зберігаються означені зразки. Наприклад, Текстильний музей у Вашингтоні, округ Колумбія, придбав шовкові турецькі наволочки (тип тканини чатма) на подушки, покривала, як і музеї декоративного або прикладного мистецтва в Парижі, Кельні, Відні та Гамбурзі.

Викладач Університету Вірджинії Аманда Філіпс присвятила низку наукових розвідок османському оксамиту [12].

Османська імперія, що простягалася на три континенти, являла собою культурний простір, в якому змішувалися, здавалося б, несумісні художні традиції: Китаю, Персії, Індії, арабського Сходу і християнського Заходу. Виробництво тканин в Османській імперії з погляду техніки, матеріалів, якості виконання й орнаменталістики досягло високого рівня в XVI ст. Імперія пройшла кілька важливих етапів у своєму культурному розвитку від заснування і до періоду кін. XVIII – поч. XIX стст., коли почав переважати вплив Європи. З одного боку, в османську культуру очевидний внесок анатолійських сельджуків, з іншого боку, Османська імперія, розташовуючись на торговому шляху, який пов'язував Схід і Захід, активно вбирала в себе інші культурні традиції. Після захоплення Константинополя, османи, що заволоділи столицею Візантійської імперії, потрапили у візантійське культурне середовище й одночасно засвоювали традиції індійського й іранського мистецтва. Цей вплив був настільки великим, що досі дослідникам дуже складно розрізнити ранні турецькі й іранські тканини.

Місто Бурса було першою столицею Османської держави (1326–1365) і важливим перевалочним пунктом на євразійському торговельному шляху, що дозволяло османам бути посередниками у торгівлі шовком-сирцем. Через ці території проходили кокони або незабарвлені шовкові нитки, вироблені в північних провінціях Ірану Сефевідів; коли європейські купці (в основному італійські) купували шовк, турки стягували податок. Зниження експорту іранського шовку-сирцю в сер. XVI ст. у зв'язку з політичною боротьбою спровокувало початок внутрішнього шовківництва в Османській імперії.

Починаючи з XVI ст. відзначається бурхливе зростання текстильного виробництва. Його основними центрами стали Бурса і Стамбул, де крім лляних, виробляли і шовкові тканини. У районі Бурси вдалося акліматизувати шовкового хробака. Указами султана суворо регламентувалося виробництво сировини і тканини (вага пряжі, тканини і ціни на них) [11].

Більшу частину виробництва становили однотонні шовкові тканини, виконані в техніці блискучого атласу з малюнком. Такі матерії вважалися свого роду символом Османської імперії. Існували три різновиди подібних тканин: чатма, оксамит (кадіфе),

серасер, камка (кемха). Перелічені тканини випускалися в різних районах, і в кожному з них культивувалися особливі техніки виконання й оригінальні малюнки, а також побутували місцеві традиції, пов'язані із носінням шовку. У XV й на поч. XVI стст. найрозкішнішою шовковою тканиною визнавали оксамит, пізніше його місце зайняла камка, а в др. пол. XVI ст. з'явилася дорогоцінна парча, яка витіснила камку. Шовковий оксамит (кадіфе) – монохромний оксамит з однаковим рівнем ворсу, який виготовлявся в XIV–XV стст. в Бурсі, а з XVII ст. – в Стамбулі, користувався особливим попитом у Європі. Найбільш цінний і поширений вид османського оксамиту називався «чатма» – рельєфний різновид, який поєднував гладку поверхню фону й ворсову структуру візерунка з локальним включенням золотих і срібних ниток. Відмінність оксамиту «чатма» від простого оксамиту полягала в тому, що мотиви на «чатма» були рельєфними, «піднятими» над основою. Серед оксамиту «чатма» найкращою вважалася тканина з подвійною основою, виткана золотою або срібною ниткою, а також поєднання металевих і шовкових ниток [6].

Виробництво шовку мало величезне значення для Османської імперії, і тому для організації державного виробництва шовку та збору податків були докладені великі зусилля, а за контроль над прибутками від торгівлі шовком велися часті війни [11].

Шовк займав особливе місце в османських церемоніях і громадському побуті як показник високого соціального становища. Шовковими тканинами деякі вищі державні чиновники отримували частину своєї платні. Шовк з давніх часів асоціювався з розкішню й багатством. Навіть рай у Корані описується як місце з шовковими подушками і килимами. У масовій свідомості шовк був настільки пов'язаний з пожадливістю і розкішню, що ранній іслам навіть забороняв чоловікам носити шовковий одяг. Формально дотримуючись цієї заборони, чоловіки одягали шовкове плаття не на голе тіло, а поверх бавовняного або лляного нижнього одягу [6].

З текстилю, що використовувався для оббивки меблів робили також наволочки на подушки для сидіння в приймальнях у палацових павільйонах і будинках знаті, а також для інтер'єрів наметів під час військових кампаній [11, с. 6].

Шовкові ковдри виготовлялися в Османській імперії з XVI до поч. XIX стст. Спочатку шовк зшивався з тонкою лляною тканиною, пізніше гаптований вишитий шовк кріпився на грубій бавовняній тканині. Такі ковдри використовувалися для накривання ліжка, іноді заміняли штори [9, с. 220].

Ще одним напрямом текстильного виробництва Османської імперії було виготовлення килимів. Килими для східної культури – це не тільки напрямок мистецтва, а й невід'ємна частина життя як заможних людей, так і простолюду. Килими в Османській імперії використовувалися скрізь: для молитов у мечетях, для прикрашання стін, розстеляли на підлозі, на килимі спали, приймали гостей тощо.

Оригінальність справжнього килима в тому, що його не тчуть на верстаті, а в'яжуть власноруч: до натягнутих ниток основи руками прив'язують короткі шматки вовняної або шовкової нитки, відмінність плетіння полягає у тому, яким типом вузла скористується майстер. Турецький вузол, т. зв. герді, відрізняється від перського (сеіех) тим, то в ньому короткі вовняні або шовкові нитки переплітаються з двома сусідніми нитками основи, тоді як в перському вузлі ці нитки переплітаються лише з однією з двох.

Традиції килимарства були привнесені в Османську імперію туркменами, які мігрували в Анатолію з Центральної Азії. Як правило, розрізняють два типи

анатолійських килимів: з геометричними малюнками й емблемами, що беруть початок, безперечно, від традицій тюркських кочівників; килими, малюнок на яких запозичений з інших джерел, наприклад, з архітектурної декорації і, пізніше, з книжкового оформлення. Серед останніх, орієнтовані на продаж килими з візерунками, зірками, малюнками і фігурами, званими «пташиними». Більшість килимів зіткані в червоних, синіх, темно-синіх, коричневих, жовтих і білих барвах.

Геометричні прикраси використовували у всіх аспектах повсякденного життя турків від архітектури до ремесел. На килимах геометричні прикраси домінували за принципом нескінченності зайнятого переплетення форм у композиції.

На турецьких килимах здебільшого зустрічаються квадрати, ромби і зигзаги, характерні також для мистецтва Кавказу, Ірану тощо. Геометричний орнамент у турецькому мистецтві переважав до XIII ст. Подальші зміни, як не дивно, були пов'язані з широким поширенням ідей суфізму серед різних верств мусульманського суспільства. Геометричні прикраси відбивають єдність філософії існування аскетико-містичного періоду суфізму, що набув поширення в Анатолії після Ібн Арабі, а вегетативні прикраси в орнаментах почали вживатись під впливом філософії Мевлана Джалал ад-Дін Румі (вираження почуттів через символи природи) [2].

Образні прикраси є найбільш цікавими елементами сельджукського мистецтва, вони демонструють як повсякденне життя (наприклад, розваги, полювання), так і є включеннями до орнаментів із символічним значенням. Людські фігури, живописання левів, ведмедів, кроликів, гірських козлів, павичів, коней і міфічних істот були представлені на камені, штукатурці, плитці, тканині. Надприродні істоти, такі як сирени, гарпії, грифи, дракони і двоголові орли, символізували захист, владу, багатство, родючість, світло, удачу; всесвіт, планети і сузір'я зодіаку використовувалися в якості образних прикрас, які поєднувалися з шаманськими символами Центральної Азії та іранськими художніми мотивами.

У оздоблені килимів переважали геометричні орнаменти, винятки становили килими, які ткали на замовлення заможних турків, на них геометричні моделі замінювалися фігурами тварин, які були образним відображенням прикрас періоду. По периметру килимів розміщували візерунки з куфічного письма.

Орнаментальні мотиви турецьких шовкових тканин справили значний вплив на європейську стилістику.

Так, ще під час правління Сулеймана I були розроблені стилізовані квіткові візерунки, знакові для класичного стилю Османської імперії.

Найпопулярнішими першовзірцями орнаментів були варіації квіткових мотивів, що характеризуються хвилястими вертикальними стеблами з квітучими пальметами, гвоздиками, тонкими півоніями або гранатами. Гратчастий візерунок, створений переплетінням стебел квітів, став популярним за часів правління Сулеймана I і активно використовувався в архітектурному декорі плитки з міста Ізнік [11].

Орнамент з «живою» решіткою, яка чергується з великими квітковими голівками, пов'язаний з т. зв. «Коронкою Стефана», прекрасно ілюструє обмін ідеями і декоративними мотивами між Сходом і Заходом у результаті створення тканин османськими ткачами на експорт, орієнтованих на модні тенденції тогочасної Європи [9, с. 180–181].

Т. зв. стиль саз, який був популярним у Туреччині протягом XVI–XVII стст., вплинув і на текстильний дизайн. Він реалізовувався у хвилеподібному викладені мотивів і нерівних краях на листі й квітах. Цей стиль пов'язаний з творчістю придворного живописця Шах Кулі, який емігрував з Ірану і служив при дворі Сулеймана I. Кара Мемі, улюблений учень і наступник Шах Кулі, додав до репертуару стилю квіткові мотиви, в тому числі гвоздики, троянди, тюльпани, гіацинти і вишні. Вони залишалися улюбленими мотивами всього «тюльпанового періоду» Ахмеда III (1703–1730).

На шовкових тканинах зустрічаються також різні квітучі дерева з довгими гілками, частіше кипариси; в стилі таких композицій помітний китайський вплив, а саме такі сюжети як чинтамані (три перлини, з'єднаних у формі трикутника) і «губи Будди» (дві хвилеподібні лінії) [5, с. 87].

Чинтамані у перекладі з санскриту значить «сприятливий камінь», мотив виник у буддійській образності, зокрема у такому стилі виконано картини в печерах Центральної Азії. Елементи дизайну з чинтамані називають «тигровими смугами» і «леопардовими плямами». Іноді чинтамані поєднується з квітковими елементами в тонкому балансі двох відмінних стилів, хвилясті лінії і кругові елементи розділяються квітами, щоб створити особливі мотиви. У будь-якому поєднанні елементи чинтамані покликані захистити власника і збагатити його духовно [10].

Наприкінці XVII – на поч. XVIII стст. османське мистецтво відчуває деякий вплив перського, а потім європейського мистецтва. Перебування посольства Мехмед-ефенді в Парижі сприяло виникненню у Франції моди, що отримала назву «алятюрка» (пo-турецьки, на турецький лад), яка реалізувалася у декоративному мистецтві, архітектурі та одягу.

Шовк, придбаний європейськими купцями, часто використовувався для оздоблення палаців або церков по всій Європі, пошиття як світського, так і сакрального одягу, його носили високопоставлені чиновники, у нього загортали церковні реліквії. Слід сказати, що й угорці, і поляки теж відчували турецький вплив, оскільки їм доводилося воювати з турками або спілкуватися з ними. І не тільки вони сприйняли елементи оттоманського костюма, але й вся Європа.

Турецьку «моду» українці засвоювали як за посередництва Польщі, особливо реєстрове козацтво, так і безпосередньо через турків і татар. Шовкові й бавовняні тканини на територію України в основному завозили зі Сходу: з Китаю, Індії, Персії, Туреччини, Закавказзя, Середньої Азії, а також з Криму. На торгових площах великих міст можна було придбати різноманітні привізні матеріали для одягу – оксамит, парчу, прошву, стрічки, шнури тощо. Імпортні речі коштували дуже дорого, тому незаможні громадяни використовували їх лише для святкових очіпків або запасок, прикрашали ними верхній одяг або деякі елементи орнаменту, творчо переробляли на вишивку або набійку. Люди більш заможні використовували шовкові тканини (тафту, камку, оксамит, атлас, алтабас тощо) і для пошиття буденного одягу.

Із турецьких матерії були поширеними алтабаси, в яких металеві нитки превалювали, надаючи тканині вигляд кованиго металевого листа. Відомі також смугасті алтабаси із золотими смугами по кольоровому ґрунту і різнобарвними «травками» в золотих смугах. Утім, цінувалися алтабаси саме за ефектність металевої поверхні.

До вельми коштовних золотих тканин східного походження (привозилася з Персії й Туреччини) належав також «зербаф» (або «изорбаф» з рос.) (від перс. «зербафт» («зер» – золото і «бафт» – тканина, від бафтен – ткати), – шовкова парчева тканина, заткана суцільно тонкими золотими й срібними нитками (обвитими золотою або срібною біттю – плющеним дротом), зі складними узорами шовковими, срібними і золотими.

З другої декади XVIII ст. у Росії зербафи вже відомі під назвою «парча» (з перс. *partsche* – зербаф, а також шматок, або з тат. *parca* – парча, узор), що проникає тоді ж до українського лексикону, уживаючись паралельно з традиційною назвою «злотоглав» [4, с. 148–149].

Турецький оксамит зазвичай був різних відтінків червоного кольору з крупними золотими, срібними або різнобарвними шовковими витканими узорами, що склалися з рослинних елементів, майже завжди об'єднаних у геометричні фігури. Східні оксамити використовувалися головним чином на оббивку святкового кінського убору старшини: подушок, крилець, чапраків, тебенюк, повстей, а також на верхній одяг.

Завдяки тугості та зносостійкості, камка використовувалася старшиною на пошиття святкового й службового верхнього одягу (жупанів і кунтушів), підпанцирних стьобаних каптанів, іноді йшла на підбій до коштовних кунтушів.

Турецькі атласи були переважно чисто шовкові, дуже цупкі й гладкі, одноколірні, однак зустрічалися також узорчаті різнобарвні й коштовні золоті. Останні в більшості випадків мали в забарвленні малиновий колір у поєднанні з блакитним і зеленим, а також пряденим золотом і сріблом.

Атлас мав широку сферу застосування. Його використовували на пошиття й оздоблення (на «лиштви», підпушку) святкового і вихідного верхнього одягу (каптанів, жупанів, кунтушів), на підбій і підпушку до представницьких дорогих опанчей і «вілчур», виготовлення святкових поясів; заможна старшина також шила з атласу святкові шаровари [4, с. 160].

Залежно від місця виробництва усім узористим матеріям були притаманні певні схеми оформлення забарвлення й орнаментативності.

Для турецьких тканин характерні різкі контрасти в декорі і крупний, дещо важкий, візерунок. Улюбленими елементами орнаменту були дещо стилізовані тюльпани, плоди шипшини, гвоздика й плоди граната, зазвичай об'єднані у геометричні фігури, найчастіше зіркоподібної форми або у вигляді кіл, овалів, замкнених в клейма пальмет. У XVIII ст. узор тканин стає дрібнішим. Однак гама кольорів турецьких тканин була обмежена і одноманітна: домінують відтінки червоного кольору в поєднанні із золотом та зеленими або блакитними деталями [1, с. 368].

Шовкові тканини турецького походження увійшли в широкий вжиток і козаків. Д. Яворницький писав: «Розбивши татар чи турків, пограбувавши панів чи євреїв, козаки повертаючись на Січ, привозили з собою безліч грошей, одягу й дорогих тканин. Відомості, що дійшли до нашого часу свідчать, що саме з одягу здобували собі запорізькі козаки на війні – шуби, жупани, шаровари, сорочки, смушкові шкіри тощо» [8, с. 157].

Нема сумніву, що крій запорізького одягу, особливо високих шапок, широких шароварів, довгих жупанів і широких поясів, східного походження і запозичений ними

в татар і турків. Це запозичення здійснювалося або захопленням під час наїздів, або купівлею, шляхом дарування з боку вищих татарських і турецьких властей запорізьким козакам [8, с. 163].

«Польські письменники XVIII ст. відзначали, що запорізькі козаки носили широкі шаровари з золотим галуном замість опушки, суконні з відкидним рукавом полукунтуші, білі шовкові жупани, шовкові з золотими китицями пояси й високі шапки зі смушковими околицями сірого кольору і червоним шовковим верхом, який закінчувався китицею. За описами інших очевидців, одяг запорожців складався з жупана, зробленого із сукна різних кольорів, шовкового каптана також різних кольорів, яскравої черкески (схожа з жупаном), шароварів, шовкового кушака, шапки-кабардинки з видри і кошлатої вовняної бурки-вільчури. На ноги взувалися сап'янові чоботи» [3, с. 47, 50].

Широкі пояси з матерії були обов'язковою деталлю костюма вищого козацтва України, як і польського панства в XVII–XVIII стст. Найпоширенішими серед запорожців були турецькі й перські пояси, які привозили вірменські купці. Пояси носили обов'язково: ходити без пояса вважалось непристойним. Окрім опояски на сорочці носили широкі пояси (кушаки) на верхньому одязі. У небагатих людей пояси були тафтяні; у багатих вони робилися з дорогих матерії та прикрашалися цінностями. Пояси були смугасті, (наприклад білі з коричневими і вишневими смугами почергово або блакитні, коричневі і вишневі смуги з золотом), і в кожній смугі розташовувалися своєрідні візерунки. За східними взірцями на Україні засновували у XVIII ст. мануфактури, що виготовляли золототкані шовкові, т. зв. кунтушеві пояси [7, с. 68].

До наших часів зберіглося дуже мало східних тканин XVI–XVII стст. Лише те, що з запорозьких куренів і «мальованих скринь» старшини перейшло до церков, зберіглося по ризницях, хоча у зіпсутому вигляді, оскільки було переробленим на речі культового вжитку.

Отже, культура османів була вкрай сприйнятливою і відкритою для впливів і поширення на інші країни. Османська орнаментика легко впізнається, як і костюм тюрків. На території України широко використовували тканини турецького походження для виготовлення одягу, сакральних речей, оздоблення інтер'єрів і готові шовкові речі, які здобувалися козаками в якості трофеїв, або отримувалися як подарунки. Кольори таких тканин були різноманітними, але переважав червоний із багатьма відтінками. Навіть духовні особи носили рясні червоних кольорів. Найпопулярнішими шовковими матеріями були ті, що ткалися разом із золотом і сріблом із зображенням візерунків і фігур.

Література:

1. Левинсон-Нечаева М. *Одежда и ткани XVI–XVII веков* / Левинсон-Нечаева М. // *Государственная Оружейная палата Московского Кремля: сб. науч. трудов.* – Москва, 1954. – С. 307–384.
2. *Матеріали Музею турецького й османського мистецтва в м. Стамбул. Туреччина.*
3. Ніколаєва Т. О. *Історія українського костюма* / Ніколаєва Т. О. – Київ : Либідь, 1996. – 176 с.
4. Славутич Є. *Шовкові тканини в костюмах військової еліти і урядовців Української козацької держави та їхня тогочасна місцева термінологія* / Славутич Є. // *Історико-географічні дослідження в Україні : зб. наук. праць* – 2007. – Вип. 10. – С. 143–180.
5. Стайнова М. *Тенденции в культурно и идейно развитие в*

ТУРЕЦЬКІ ШОВКОВІ ТКАНИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ І
РЕЛІГІЙНІЙ КУЛЬТУРІ XVII–XVIII СТ.

османското общество през двадесете години на XVIII в. (1718–1730) / М. Стайнова. – *Studia Balcanica*. – № 13.– 1977. – С. 72–94. **6.** Эртюрк Н. Искусство костюма эпохи Османской империи XVI–XVIII вв. [Електронний ресурс] / Н. Эртюрк : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04. – Москва, 2005. – 143 с.– Режим доступа: <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/iskusstvo-kostjuma-jepohi-osmanskoj-imperii-xvi-xviii-vv.html>. – Дата доступа: 21.11.2015. – [Без суцільної пагінації]. **7.** Школьна О. Шовк у побуті українців XVII–XIX століть і питання його музейного експонування / Школьна О. // *Питання історії, науки і техніки*. – 2014.–№ 3. – С. 61–73. **8.** Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків / Яворницький Д. І. ; пер. з рос. І. І. Сварника. – Львів : Світ, 1990. – 319 с. **9.** Erber Christian *A Wealth of silk and velvet: Ottoman fabrics and embroideries/ Christian Erber*. – Bremen : Edition Temmen, 1992. – 288 p. **10.** *İpek: Osmanlı dokuma sanatı? / Atasoy Nurhan, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan*. – Londra : Azimuth Editions Limited, 2001. – Sayıs – 360. **11.** *Nazanin Hedayat Munroe Silks from Ottoman Turkey / Department of Islamic Art, The Metropolitan Museum of Art*. –Url: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tott/hd_tott.htm. **12.** Phillips Amanda *The historiography of Ottoman velvets, 2011–1572: scholars, craftsmen, consumers / Amanda Phillips // Journal of Art Historiography*. – № 6. – 2012. – P. 1–26.

УДК 783.2; 781.24

*Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ЧИННИКИ ПОЯВИ ПАРТЕСНОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРАВОСЛАВНІЙ ЦЕРКВІ

Стаття присвячена соціально-історичним чинникам появи багатоголосного церковного співу в українській православній церкві. Досліджено перший етап поширення європейської нотації та тонально-гармонічного багатоголосся на українських теренах.

Ключові слова: церковні братства, багатоголосний спів, європейська нотація, григоріанський хорал.

Статья посвящена социально-историческим факторам появления многоголосного церковного пения в украинской православной церкви. Исследовано первый этап распространения европейской нотации и тонально-гармонического многоголосия на украинской территории.

Ключевые слова: церковные братства, многоголосное пение, европейская нотация, григорианский хорал.

The article is devoted to the social and historical factors emergence of polyphonic church music in the Ukrainian Orthodox Church. Research first phase distribution of European notation and tonal harmonic polyphony on Ukrainian territory.

Key words: religious brotherhood, polyphonic singing, European notation, Gregorian chant.

Новим етапом у розвитку православної церковної музики було поширення на українських теренах партесного співу. Партесний спів (з лат. *partes* – «частини», «партії», «голоси») – вид церковного багатоголосного хорового співу [9]. Ця багатоголосна музика становила синтез досягнень хорової європейської культури та національного православного співу. Ініціаторами введення партесного співу в Україні стали православні церковні братства. Відкриваючи школи при монастирях, вони запроваджували вивчення партесного співу в братських і церковних хорах та запроваджували його в церковне богослужіння.

Побутування партесного співу в богослужінні української православної церкви досліджували українські та іноземні вчені: В. Разумовський, О. Барвінський, І. Гарднер, Я. Ісаєвич, Д. Мартинов, А. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський та ін. Створення цілісної картини побутування партесного співу в українській православній церкві неможливо здійснити поза висвітленням соціально-історичних чинників, які сприяли його появі в Україні. Значна частина партесних творів, які зберігаються в рукописах, не розшифровані та не опубліковані. Тому партесна музика на сьогодні ще недостатньо досліджена в

українському мистецтвознавстві. Нашим завданням є проаналізувати соціально-історичні чинники появи партесного співу в українському православному богослужінні, а також дослідити перший етап поширення багатоголосного співу на українських землях.

Передумовами поширення партесного співу була експансія Польщі проти західних руських князівств та поступова їхня полонізація. Першим під польський удар потрапило Галицько-Волинське князівство, яке з 1253 р. після коронації Данила Романовича стало називатися Руським королівством. У період феодалної роздробленості Русі воно стає одним із найбільших руських князівств і є спадкоємцем Київської династії.

За правління польського короля Казимира III розпочинається експансія на західні руські землі. Так, у 1340 р. він організував перший похід польсько-угорських військ на Королівство Русі. З цього часу Польща починає проводити загарбницьку політику до Галицького князівства, захоплюючи руські землі та намагаючись поширити католицьку віру на захоплених територіях. У цей період була заснована Львівська католицька архієпископія (1362). При наступному польському королі Людовіку, в 1375 р., виникають ще чотири єпископства: Галицьке, Перемишлянське, Луцьке та Кам'янецьке. При цьому два останні виникають на територіях, які не входили до складу Польського королівства, але польська влада заявляла претензії як на свій спадок від галицьких князів. У перший період заснування на руських землях католицьких єпископств, їх паства була досить малочисленною і складалася в основному із польських колоністів. Польські королі, намагаючись закріпитися на руських землях, надають заснованим єпископствам ряд привілеїв, дарують маєтки, збирають на їх користь податки. Їхні кафедральні собори заснують у відібраних православних церквах [1].

У 1413 р. була укладена Городельська унія між польським королем Владиславом II Ягайлом та великим князем литовським Вітовтом, у місті Городлі. За начебто благими намірами, ця унія надавала переваги тільки тому, хто сповідував християнську віру за вченням Римської церкви, тобто католикам. «Схизматики та інші невірні», а саме православні ніяких привілеїв не здобували. Усі католицькі соборні і приходські церкви у Великому князівстві Литовському отримували такі ж права і свободи, як і в Польщі. Згідно з цією унією всі посади воєвод, кастелянів та інших урядовців надавалися тільки особам католицького віросповідання. Унія з православними розглядалася ієзуїтами як перехідна ланка до католицької віри. Тому за планами польських католиків українське населення мало бути полонізованим через перехід від православної віри спочатку в уніатство, а потім у католицизм.

Тиск шляхти, невдачі Великого князівства Литовського у Лівонській війні 1558–1583 рр., прагнення отримати військову допомогу з боку Польщі в боротьбі з Московією примусили литовських магнатів піти на переговори з Польщею. 24 травня 1569 р. вони склали присягу Короні Польській. Потім було оголошено про приєднання до Польського королівства Київського і Брацлавського воєводств. Під Литвою залишилися тільки північно-західні руські землі: Берестейщина і Пінщина.

28 червня 1569 р. була підписана Люблінська унія, Польське королівство і Велике князівство Литовське об'єдналися в єдину державу – Річ Посполиту. Українські землі, що увійшли до складу Польщі, були поділені на Подільське, Брацлавське, Белзьке, Руське (з центром у Львові), Волинське (з центром у Луцьку) та Київське воєводства.

Католицька церква прагнула збільшити кількість своїх прихильників, тому в Україні засновували єзуїтські школи й колегіуми. Вони сприяли поширенню освіти: багато українців отримали змогу, закінчивши їх, навчатися в західноєвропейських університетах. Проте, платою за освіченість ставало, в більшості випадків, зречення рідної мови та батьківської віри [7].

У цих католицьких і протестантських школах, колегіумах та університетах православна українська молодь знайомилась і засвоювала католицький григоріанський хорал разом із чотириголосними протестантськими піснями. У другій половині XVI ст. друкуються цілі нотні збірки, які поширювалися на території Галичини та Волині. Це твори католицького композитора Себастьяна Фельштинського (родом з-під Самбора), протестантського педагога Йогана Шпангенберга. Їхні збірки мали шалену популярність і багаторазово перевидавались у Кракові [5, с. 50].

Наприкінці XVI ст. польський уряд в котре розпочинає переслідування Православної церкви. Польський король Сигизмунд керований іезуїтами проводить широкомасштабну експансію на православних з метою підкорення їх Римській церкві. Йому вдалося залучити на свій бік Київського митрополита Михайла Рогозу та більшу частину православних єпископів, які перебували на захоплених Річчю Посполитою руських землях. На першому етапі, а саме з другої половини XVI і до другої половини XVII ст., це більше мало вигляд урядових інтриг, часткового насильства, аніж систематичного гніту зведеного в норми закону. Польський уряд змушений був зважати на могутній православний опір як з боку простого населення – селян та козацтва, так і православних дворянських родів. Усі вони на той час були єдиним фронтом опору католицизму. Інколи керуючись політичними планами, деякі польські королі, намагалися загравати із пригніченим народом для боротьби з могутньою польською шляхтою. Так, польський король Володислав IV, прагнучи залучити козаків до участі в польсько-московській війні, видав, усупереч позиції польських магнатів у сеймі, так звані «Статті для заспокоєння руського народу». У цих «Статтях» було узаконено існування на території України двох українських митрополій – православної і греко-католицької, першу з яких, після укладення Берестейської унії 1596 р., польська влада трактувала як незаконну [3].

Поширенню католицької віри на українських теренах частково сприяла церковна криза серед православного духовенства. Дослідник О. Барвінський у своєму дослідженні зазначає, що більшість нижчого духовенства стали бідними і мусили обробляти землю власними руками. Старости та дідичі накладали на них різні повинності, а архіереї накладали на них різні податки, били та замикали у в'язниці. Священики отримували парафії не від своїх владик, а від дідичів, стаючи повністю від них залежними, навіть у духовних справах. Повага до нижчого духовенства серед простого народу значно впала так, що порядні люди не бажали вступати в цей стан. Інакша ситуація була з духовними ієрархами. Вищі духовні посади займають багаті шляхтичі, ігноруючи давнє виборне право і отримуючи посади від польського короля за свої вислуги та підкупи. Церковні владика обкладали своїх прихідських священиків податками, і, якщо ті не в змозі були їх сплатити, забороняли їм правити служби, а церкви закривали. У гонитві за матеріальними статками, церковні ієрархи не цураються виступати в судових трибуналах на розправах, подаючи позови та апеляцію на відсудження чужого майна.

На захоплених українських землях було знищено виборність духовенства і на зміну прийшло польське право патронату. Через деякий час всі вищі посади зайняли люди невідгодовані, без покликання, які дбали тільки про свої статки і зовсім не опікувались духовними питаннями. Селянство, втративши свої давні громадські права, не могло повною мірою протистояти католицькому наступу. Тільки міщани у великих містах, маючи певний рівень освіти, згуртовані в цехові організації та спілки за магдебурзькою хартією, змогли протистояти і реорганізувати діяльність церковних братств на захист православної віри [2].

Після введення Берестейської унії (1596) польські ієзуїти приймали всі міри до поступового нівелювання відмінностей між уніатами і католиками. Одним із важливих засобів зманювання православних і уніатів в католицьку віру було латинське оформлення богослужіння. У цей період польсько-католицька церковна культура досягла високого рівня розвитку завдячуючи багатьом європейським країнам, таким як Італії, Німеччині, Франції. Відповідно православній церковній монодії тяжко було протистояти польським католикам в богослужбовій співочій практиці, з його багатоголосними хорами та інструментальною музикою, серед якої особливе місце займала органна. Спочатку православні священнослужетелі називали католицький партесний спів «проклятим» [10, с. 207–208]. Так, відомий ревнитель благочестя афонський чернець Іван Вишенський протестував проти партесного багатоголосся в наступних різких виразах: «Латинський сморід з церкви вижену. Єдиною піснею Бога славте!». Таке несприйняття партесного співу було пов'язано з непримиренною боротьбою православних священників проти засилля католицької віри. Але згодом цей спів перестав піддаватися нападкам і вважатися таким собі підозрілим явищем в середовищі православних. Мелетій Смотрицький писав старцю Печерського монастиря Антонію Мутиловському: «Говорите, о проклята проклята унія! А чи давно говорили: о, клятий іскусний спів», це свідчить, зокрема, про те, що партесний спів, який вважався раніше «проклятим», вже визнається явищем цілком православним [8].

Більш системний характер боротьби проти уній та запровадження багатоголосного співу почалося з активною діяльністю православних церковних братств. У великих містах братства мали духовну та матеріальну підтримку від заможних городян та української шляхти, що давало їм змогу активно вести боротьбу проти католицизму та уніатства, а також запроваджувати досягнення європейської науки та музичної освіти. Наймогутнішими були православні церковні братства у Львові, Луцьку, Могильові, Києві.

Братства по-діловому перейняли досвід єзуїтів, активізували свою діяльність, почали надавати допомогу парафіяльній церкві в оздобленні й організації урочистих богослужінь. Уже з перших кроків братчики зрозуміли, що освіта – найкраща зброя для захисту своєї віри, подальшої діяльності та утвердження в суспільстві.

Під тиском прогресивних сил України польський король Стефан Баторій дозволив Віленському братству відкривати школи, а з 1585 р. це право поширювалося на всі братства Великого князівства Литовського та Галичини. Того ж року було зроблено перший набір до Львівської братської школи, а невдовзі такі заклади почали працювати у Рогатині, Городку, Перемишлі, Луцьку, Вінниці, Немирові, Кам'янці-Подільському, Кременці, Києві. При братствах працювали друкарні, зокрема Львівська, Віленська, Київська, Могилівська та ін.

Братські школи, які були організовані при православних монастирях та церквах в основному готували чтеців, співаків та священнослужителів. В цих школах учні вивчали св. письмо, арифметику, граматику, руську мову, важливе значення також приділялося і церковному співу. А саме, партесному співу, який ставав все більш популярним серед українського народу.

Засвоєння латинських концертних форм партесного співу почалося у Львівській братській школі, відкритій наприкінці XVI ст., яку в уставі було названо «школою для заняття вільними мистецтвами», з яких четвертим вважалася музика. Львівське Успенське братство, при якому було відкрито школу, подбало про свою незалежність, одержавши ставропігію від східних патріархів з метою отримання права на рішучі зміни в сфері культури та освіти. Естетична доктрина нової музичної освіти в Львівській школі випливала з нового мистецтва, орієнтованого на суто музичну, емоційну виразність. До вчителів школи висувалися вимоги доброго знання музики, що збіглося з освітніми новаціями західноєвропейського протестантизму.

Наприкінці XVI – початку XVII ст. Православна церква починає запроваджувати багатоголосний спів в богослужінні, щоб протистояти «солодкому звучанню мусикійських органів» [10, с. 207]. Ці нововведення знайшли підтримку з боку Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса (1594–1598) і Константинопольського патріарха Кирила Лукаріса (1614), які благословили братчиків на «музичне співання, то есть нотное», тобто на навчання та виконання в церкві партесного співу за латино-польськими зразками.

Як зазначає Ю. Ясиновський, Львівська братська школа стала осередком створення оновленої музичної граматики, позбавленої схоластики й теоретизації, властивих деяким латинським посібникам, а головне, братські школи сприяли освоєнню техніки партесного концертного співу [13].

Засновуючи школи, православні братства турбувалися не тільки про високий рівень освіти, але і про організацію хорів, покращення їхньої професійної майстерності. На початку XVI ст. багатоголосний спів почав широко використовуватися в православному богослужінні. Це було зроблено на протигагу уніатським церквам, які перші почали використовувати партесний спів на своїх службах.

Д. Разумовський вказував на те, що луцькі братчики в 1624 р. вимагали від Ігумена Луцького братського монастиря аби він турбувався про дітей здібних до співу. У 1627 р. в бібліотеці православного Луцького братства зберігалися піснеспіви, розписані для п'яти, шести та восьми голосів. Це означає те, що церковні братства з раннього дитинства привчали своїх дітей до богослужбового співу. Таку ж турботу проявляли православні церковні братства у Могильові, Вільно, а пізніше і київське братство, яке тривалий час засуджувало партесний спів.

Київське братство було засноване в 1615 р., в нього увійшло багато заможних міщан і частина руської шляхти, а через рік до нього приєднується гетьман Петро Сагайдачний разом з усім військом Запорізьким. Як і інші братства, Київське Богоявленське братство ставило своїм завданням боротьбу проти полонізації, воно стало значною перешкодою для запровадження унії в Україні. За ініціативи Київського Богоявленського братства в Україні було відновлено православну церковну ієрархію,

ліквідовану після проголошення Брестської церковної унії 1596 р. При братстві було відкрито Київську братську школу. У 1632 р. з нею було об'єднано школу Києво-Печерської Лаври, що поклало початок Києво-Могилянській колегії [6]. У Києво-братській школі за участі козацтва починає формуватися новий напрям у розвитку партесного співу, а саме синтезування «мусикиї» з імпровізаційним гуртовим співом, так формується багатоголосна псальма [12].

У православних церквах Польсько-Литовської держави почали використовувати багатоголосний спів, по-своєму переосмисливши здобутки західноєвропейської хорової та інструментальної музики. Виконавцями партесної музики були спеціально навчені хлопчики та дорослі професійні співці. Залучення жіночих голосів до виконання не практикувалось. Кількість голосів (партій) коливалась від 3 до 12, в окремих випадках досягала 48 [9]. При цьому І. Гарднер вказує, що такий спів відсторонював паству від участі в богослужінні і вони ставали пасивними слухачами [4, с. 18].

Наприкінці XVI ст. на українських теренах в богослужбову співочу практику вводиться лінійна нотація. Самим давнім на сьогодні є Супральський Ірмологіон, який має лінійну нотацію і датується 1601 р. Це свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. в практику православного богослужіння входить європейська лінійна нотація.

Приблизно за півстоліття до появи партесного співу стара крюкова нотація почала замінюватися на нотолінійну, близьку сучасній. Так почали записувати знаменний розспів і саме ця форма запису дозволила його розшифрувати в XX ст. Коли з'явився партесний спів, цю ж нотацію («київське знам'я») почали використовувати для запису партесної музики. Новітні дослідження авторитетних у цій галузі вчених показують, що на початковому етапі відбулося сплавлення поспівок знаменної одноголосної і нової багатоголосної музичної фактури [9].

Характерною особливістю, відзначав І. Гарднер, є те, що лінійна нотація була запозичена не з григоріанського співу польської католицької церкви, а з європейської світської музики, яка використовувала на той час п'ятилінійний нотопис. Дослідник І. Граднер ставить цілий ряд запитань, на які в нього немає відповіді, зокрема: коли був запроваджений багатоголосний спів в українській православній церкві, до прийняття унії, чи після? Як виконувався стовповий спів на початку XVII ст. – одноголосно, як він був записаний в богослужбових співочих книгах, чи неодноголосно, наприклад в терцію? [4, с. 21].

Виникнення київської нотації пов'язують із розмежуванням норм нотопису: для запису прикладного, ірмолойного богослужбового співу та для партесних, концертних форм багатоголосся. Як відомо, з другої половини XVI ст. в українській церковній музиці була проведена реформа нотного запису і почала використовуватися п'ятилінійна нотація, яка була незалежною від мелодичних формул гласових поспівок та точно фіксувала кожен звук мелодії і поступово витіснила невменнубезлінійну нотацію.

У XVII ст. зміни нотопису торкнулися запису ритмічних тривалостей (довгі ноти типу «лонга» та «бревіс» були основою для дуже повільних темпів і поступово вийшли з ужитку у партесному співі, основними одиницями ритму стали ціла нота, півнота, чверть, вісімка в умовах нової акцентної метрики) та ключів. Реформа вимагала запису ірмолойних наспівів лише у ключі С на 3-й лінійці нотного стану; щодо інших позицій

ключа С, то їх використовували для фіксації різних хорових партій у багатоголосі з постійним складом голосів [11].

Дослідник І. Гарднер вважав, що богослужіння поступово перестає сприйматися як спів, воно стає певною прикрасою і втрачає органічний зв'язок із самим богослужінням [4, с. 81]. Ми згодні з думкою дослідника, і вбачаємо в цьому певну еволюцію, яка є характерною для будь-якого явища, навіть щодо православного богослужіння. Подібні процеси, а саме запровадження партесного співу і поступовий відхід від традиційної монодії, відбулися набагато раніше в європейських країнах. У результаті богослужбовий спів, який мав сакральну функцію та прикладне значення набрав рис естетичного значення, яка є головною функцією в мистецтві.

Відповідно, в Україні музичне мистецтво набувало нових рис і прагнуло вдовольнити не тільки релігійну, а й естетичну свідомість у ті часи. Український православний богослужбовий спів збагачується європейським нотописом та тонально-гармонічним багатоголоссям. Але українські митці, засвоївши досягнення західноєвропейської техніки церковного хорового письма та синтезувавши їх із національними традиціями (давньоукраїнськими монодіями, кантами, фольклором), створили власну модель церковної партесної музики.

Література

1. Антонович В. Б. *Монографии по истории Западной и Юго-Западной России* / В. Б. Антонович. – Київ, 1885. – Т. 1. – 351 с.
2. Барвінський О. *Ставропигійське братство Успенське у Львові* / О. Барвінський. – Львів, 1886. – 77 с.
3. Володислав IV [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>. – Назва з екрана.
4. Гарднер И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви* / И. А. Гарднер. – Москва, 2004. – Т. 1. – 495 с.
5. Ісаєвич Я. *Братства і українська музична культура XVI – XVIII століть* / Я. Ісаєвич. – Українське музикознавство. – Вип. 6. – Київ : Муз. Україна, 1971. – С. 48–57.
6. Київське Богоявленське братство [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>. – Назва з екрана.
7. Люблінська унія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>. – Назва з екрана.
8. Мартынов В. *История богослужбного пения* / Мартынов В. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://krotov.info/libr_min/13_m/ar/typov_v_005.htm.
9. *Партесний спів* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>. – Назва з екрана.
10. Разумовский Д. В. *Церковное пение в России* / Д. В. Разумовский. – Москва. 1-й вып. – 1867; 2-й вып. – 1868; 3-й вып. – 1869. – 362 с.
11. *Українська духовна музика* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/5_4.html. – Назва з екрана.
12. Цалай-Якименко А. *Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого* / А. Цалай-Якименко. – *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Scientifica*. – Bydgoszcz, 1969. – S. 357.
13. Ясіновський Ю. *Пісенний фольклор і музичне мистецтво* / Ю. Ясіновський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult246.htm>. – Назва з екрана.

*Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ЕВОЛЮЦІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ ТА ЙОГО ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ

У статті досліджено історичні етапи розвитку технології станкового живопису. Розглянуто різні напрями формування шкіл станкового живопису. Проаналізовано засоби і матеріали, необхідні для створення живописних картин.

Ключові слова: живопис, художник, творчість, технологія, основа, ґрунт, фарба, пігмент.

В статье исследуются исторические этапы развития технологии станковой живописи. Рассмотрены различные направления формирования школ станковой живописи. Проанализированы средства и материалы необходимые для создания живописных картин.

Ключевые слова: живопись, художник, творчество, технология, основа, ґрунт, краска, пігмент.

The article examines the historical stages of technology development of easel painting. Different directions of forming schools of easel painting are considered. Resources and materials needed to create beautiful paintings are analyzed.

Key words: art, artist, creative, technology, foundation, primer, paint, pigment.

Точної відповіді на запитання «коли виник живопис» (у розумінні звичної хронології – місяць, рік, день тощо) нема й ніколи, напевне, не буде, – зазначає у монографії професор С. Безклубенко [1]. Проте судити про історичний час появи людської діяльності, пов'язаної з використанням барвників для створення певних зображень, можна цілком вірогідно, аналізуючи виразні сліди цієї діяльності: від первісного живопису на кістках мамонтів до печерного живопису. Живопис – один з найдавніших видів образотворчого мистецтва, який дійшов до нас крізь століття еволюції: від петрогліфів і наскельних розписів в епоху палеоліту до новітніх напрямків живопису ХХІ ст. У живописі як у мистецтві закладено найширше коло можливостей втілення ідей і задумів. У ході розвитку різних жанрів і технік живопису (наприклад, живопис восковими барвниками – енкаустика, різновиди темпер, живопис маслом) накопичені незліченні духовні скарби.

Художниця Т. Хвостенко досліджує у монографії історію і технологію енкаустичного живопису. Її батько В. Хвостенко розробив технологію та прийоми сучасної енкаустики. Головним предметом його пошуків було створення рецептури захисного покриття – ганозіса [2].

Підсумком ХІХ ст. в розрізі техніки західноєвропейського живопису стала праця Е. Бергера «Матеріали з історії розвитку техніки живопису», яка була перевидана в 1961 р. [3].

У цей же час геніальним художником Жан-Жоржем Вібером була написана книга «Живопис і його засоби», у якій він розкриває методи техніки живопису, розповідає про застосування різних фарб, фарбувальних сумішей, про закони колориту (перевидана в 1961 р. та в 2004 р.) [4].

Шляхи розвитку настінного живопису, деякі поняття техніки живопису, трьохстадійний метод станкового живопису, п'ять коренів живописності, досвід освоєння трьохстадійного методу живопису, а також методи і техніка роботи восковими, смолисто-олійними і силікатними фарбами аналізуються графіком Л. Фейнбергом і мистецтвознавцем Ю. Гренбергом [5].

У роботі О. Орлової і Т. Фомічової розглянуто теоретичні основи хімічних реакцій, що відбуваються при отриманні основних плівкоутворювальних речовин і пігментів, а також представлені типові технологічні схеми їх виробництва. Наведено відомості про плівкоутворювальні речовини і пігментовані лакофарбові матеріали [6].

Як головну мету навчальний посібник А. Шадуріна «Матеріали і техніка живопису» визначає систематизацію та узагальнення відомостей щодо техніки і технології в роботі акварельними фарбами та гуашшю з урахуванням особливостей викладання студентам цієї дисципліни [7].

Мета ж цієї статті – дослідити історичні етапи розвитку технології станкового живопису та проаналізувати засоби і матеріали, необхідні для створення живописних картин.

Свої особливості мав живопис єгипетської цивілізації – яскравий і неординарний. Усі картини єгипетських художників ніби підпорядковані певній схемі: людей було прийнято малювати в профіль, а саму фігуру – руки, ноги, частину тулуба – в анфас. Природа на картинах живописців Єгипту також виглядала досить схематично. Древні художники-єгиптяни не вміли відтворювати весь спектр кольорів, їхні відтінки та півтони. Однак основні фарби, які вони виготовляли з мінералів – біла, чорна, червона, синя, жовта і зелена – довго не втрачали кольору. Для збереження малюнки покривали шаром смоли – так вони зберігалися значно довше. Живопис Стародавнього Єгипту, який можна охарактеризувати більш як монументальний, прикрашав гробниці і релігійні будівлі, а також будівлі, де жили знатні городяни.

Давньогрецька цивілізація подарувала нам багату історичну спадщину в галузі культури і мистецтва. Роки, коли грецька держава процвітала, були і розквітом живопису. Відомі грецькі художники – це Аполлодор Афінський, Зевкеїс, Паррасій, Тіманф. На думку фахівців, Аполлодор Афінський був творцем унікальної техніки світлотіні в живописі. Згодом ця техніка була втрачена. Вона була заново відтворена тільки в епоху Відродження. Античність у живописі відображала прагнення людини показати світ таким, яким вона його бачить. Саме тоді зародилися перші особливості живопису: принципи світлотіні, елементи перспективи, з'явилися об'ємно-просторові живописні зображення, що призвело до розкриття нових тематичних можливостей відображати дійсність

живописними засобами. У стародавні часи живопис не відокремлювалася від архітектури і скульптури, слугував переважно як прикраса культових споруд, жител або гробниць.

Середньовіччя привнесли в живопис нові віяння і фарби. Живопис Середньовіччя переважно відображав релігійні мотиви. Середньовічним картинам був притаманний символізм і виразність контурів у поєднанні з експресією здебільшого локальних, але звучних кольорів. Символіка кольору в середньовічного живопису відіграла велику роль, а тло полотен і фресок було, як правило, абстрактно-умовним або золотим. Його таємниче мерехтіння символізувало втілення божественної ідеї в картині.

В епоху Ренесансу роль живопису помітно зростає. У цей період отримали наукове обґрунтування система світлотіні, лінійна і повітряна перспектива в картині. Почуття гармонії світобудови і антропоцентризм відбилися в композиціях на релігійні і міфологічні сюжети, в історичних і побутових сценах, в портретах.

У XVII–XVIII ст. європейський живопис ускладнюється. З'являються національні школи, зі своїми традиціями й особливостями. Проголошуються нові суспільно-цивільні ідеали, психологічна проблематика в картині поглиблюється, на полотні переноситься відчуття конфлікту особистості з навколишнім світом. У цей час формується чітка система жанрів живопису: пейзаж, портрет, натюрморт, побутовий жанр.

Авторський живопис і графіка сформували свої системи живопису: від динамічного живопису бароко з його незамкненими, спіралевидними композиціями або рококо з вишуканою грою нюансів кольору і світлих тонів до живопису класицизму з чітким, ясним малюнком.

У XIX ст. живопис починає відігравати активну роль у житті суспільства. Виникає новий напрямок – романтизм з його спрямованістю до свободи і «нескінченного», жадаючи досконалості і оновлення. Живопис романтизму цікавиться драматичними подіями історії та сучасності, його відрізняють контрастність світла і тіні, насиченість колориту.

Справжній переворот у живописному мистецтві приходить з появою імпресіонізму. Авторський живопис на тривалі роки стає «заручником» цього стилю. Імпресіонізму властиве неупереджене і найбільш природне відображення реальності світу, його миттєвостей, мінливості і рухливості, передання живописцями-імпресіоністами швидкоплинних вражень шляхом «змішування чистих кольорів» і ефектності передачі фактури. З появою імпресіонізму художники виходять писати свої картини на пленер.

На межі XIX–XX ст. розвиток живопису особливо ускладнюється. З'являються різні модерністські та реалістичні течії, що посідають своє місце у розвитку живопису. Виникає абстрактний живопис (абстракціонізм, авангардизм, андеграунд). Стає притаманним активне вираження авторського ставлення художника до світу, його відмова від «образотворчості». Абстракціонізм вдається до умовності кольору, декоративності, асоціативності композиційних рішень із властивою йому емоційною геометризацією та утрируванням форм.

У XX ст. і на початку XXI ст. пошук нових способів втілення ідей і задумів у живопису продовжується. Авторський живопис все більше прагне до самовираження

за допомогою досягнень науково-технічного прогресу, таких, як створення картини за допомогою цифрових технологій. Це, безсумнівно, має призвести до появи нових течій і напрямів у сучасному живописі, однак живопис маслом донині залишається однією з улюблених технік майстрів-художників.

Історичні дослідження в XIX ст. привели до появи низки творів на тематику техніки живопису. Серед них – це праці І. Меріме, П. Монтабера, Ч. Істлейка, М. Мерріфільда, Д. Ровінського [8].

Майстри живопису останнього часу не обтяжують себе ні підготовкою основи, ні приготуванням фарб (вони навіть звільнилися від покриття закінченого твору лаком). Процес роботи над картиною кардинально спростився, так як живописець має справу лише з готовими фарбами та пензлями. Саме в цей період з'являються численні інструкції з «техніки живопису» (по роботі з фарбами) і виникають різноманітні рекомендації по технології живопису. Для живописців попередніх епох створення картини було досить складним технологічним процесом, який передбачав обробку і підготовку матеріалів основи, ґрунту, пігментів та ін. Тому проаналізуємо в комплексі історичні етапи технології живопису та кожного структурного елементу картини – основу, ґрунт, малюнок, живописний шар фарб і захисний шар, а також розглянемо еволюцію цих процесів та «живописних технік», викликаних змінами сполучного матеріалу (енкаустика – темпера – масло), проаналізуємо їхню роль не тільки у функціонально-технологічному, а й у художньому плані [5].

Незважаючи на все розмаїття манер і технічних прийомів, ілюзія об'єму в картині досягається за допомогою трьох основних прийомів: роботою темною фарбою по білому ґрунту, білилами по темному ґрунту і сумішшю фарб, приготовлених на палітрі.

У роботі по білому ґрунту світлотінь, за допомогою якої створюють форму, будується за рахунок криючих і лесіровочних фарб. Світлі ділянки отримують завдяки просвічуванню білого ґрунту, а тіні – через перекриття ґрунту непрозорим шаром фарб. Перехід від світла до тіні зазвичай досягався штрихуванням пензлем дрібними «сплавленими» мазками, що додають необхідну м'якість. На білих ґрунтах пензлем робився тонкий лесіровочний «малюнок», призначенням якого був розподіл по площині основних мас світла і тіні, що можна побачити на деяких незакінчених картинах старих майстрів, а іноді на поперечному перерізі частинок шару фарб, узятих разом з ґрунтом.

У переважній більшості випадків, за основу живопису використовували дерево, тканину, камінь (для настінного живопису), метал, папір, пергамент, рідше – кістку, шкіру та інші матеріали.

Дерево використовували як основу під живопис ще в античності: на дерев'яних дошках, за свідченням Плінія, писали грецькі живописці. Особливо високо цінувалося тоді кипарисове, кедрове, ебенове, самшитове і оливкове дерево, яке, на думку античних живописців, було найбільш міцним, не схильним до гниття і не схильним до розтріскування. Пліній вважав найбільш міцними модрина, дуб, каштан і горіх. До нас дійшли найдавніші твори станкового живопису на дереві, які належать до I–III ст. н. е. Це так звані фаюмські портрети, виявлені лише в кінці XIX ст. на території Стародавнього Єгипту. Вони написані на тонких пластинках з деревини смоковниці, кипариса, ліванського кедра, пінії, сосни і модрини. В епоху Середньовіччя і пізніше

для виготовлення основ під живопис в Європі використовують деревину інших дерев. Італійці, наприклад, брали за основу м'яке, ніжне дерево – липу або вербу. Не менш важливою ознакою, що характеризує основу, є товщина дошки. Товщина дощечок, на яких написані найкращі фаюмські портрети, не перевищує 2 мм. Християнські ікони VI–VIII ст. написані в техніці енкаустики на дошках завтовшки 10–12 мм. Водночас в Італії епохи раннього Відродження, як пізніше і в Київській Русі, для живопису брали дуже товсті дошки. Картини на дошках північних майстрів, які писали на дереві твердих порід, значно тонші: невеликі і середнього формату твори художників XVII ст. написані на дошках завтовшки 8–10 мм.

Важливою характеристикою основи є спосіб обробки тильної сторони дошки. Відомо, що в VII–IX ст. теслі в Західній Європі користувалися сокирою, різними стамесками, скобелем, а з XIV ст. – рубанком. За часів Паломіно підготовка дощок спростилася. Їх спилювали та підрівнювали рашпілем і шліфували, ніякої подальшої обробки вони не вимагали і відразу ж були готові до нанесення ґрунту. Картини XVI ст. часто мають зворотний бік настільки гладеньким, що можна прийти до висновку, що їх виготовлення не обійшлася без застосування рубанка. Разом з тим грубо оброблені дошки (наприклад, з цільного горіха, шириною до 70–75 см) часто можна зустріти серед болгарських ікон аж до XVIII ст. В Італії дошки використовувались художниками в часи Рафаеля, а в Голландії – і в часи Рубенса. Виготовлення дошок в Голландії для живопису вважалося дуже відповідальним процесом і тому уряд монополізував його – тільки кращі столярі виконували цю роботу. Під загрозою штрафу навіть було заборонено писати на дошках, які були виготовлені в неурядових майстернях. У технологію підготовки дошок входять процеси з'єднання-зшивання, склеювання, шпонування та ін.

Одним із художніх елементів малярства на дереві здавна слугували рами. Рами накладалися на дошку і кріпилися до неї цвяхами до ґрунтовки основи, на вже заґрунтовану дошку або після завершення роботи над картиною. У XII–XV ст. широко були поширені рами з виїмками, в які вставлялася основа. Такі рами ґрунтувались і розписувались. Тому їх іноді можна сплутати з рамами, вирубаними разом з основою. У XVI ст. набувають поширення рами з жолобом, в який вставлялась картина і таким чином утримувалась в ній. Рама виконувала функцію зміцнення основи, не давала дошкам жолобитись. Так, А. Дюрер для написаної ним середній частині вівтаря «Вознесіння і коронування Марії» замовляє раму і рекомендує власнику картини скріпити її гвинтами, «щоб картина не потріскалася». У спеціальні рами, що з'єднують дошки, укладені великі вівтарні картини Рубенса та інших художників.

Не однаковим у різний час був формат картин. В одних школах, наприклад, у флорентійців епохи раннього Відродження, був популярний круглий формат – тондо, тоді як венеціанці уникали його. Якщо для XV–XVI ст. тондо було досить типовим, то з початку XVII ст. воно витісняється овалом, який безперервно розвивається у бік все більш витягнутого силуету.

Живопис на тканині набув поширення значно пізніше, ніж на дереві. Широке застосування тканих основ було обумовлено не тільки міркуваннями кращої транспортабельності творів, але й визначалося переходом від темперного живопису

до масляного. Використання для основи нового матеріалу давало змогу варіювати з його структурою залежно від живописних завдань, які стояли перед художниками різних епох.

Дерев'яна дошка, вкрита гладко відшліфованим шаром ґрунту, не впливала на побудову фактури живопису. Точніше, вона сприяла створенню гладенької поверхні у всіх його технологічних варіантах. Тканина, що слугувала проміжним шаром в живописі на дошках і покрита також шаром ґрунту, грала лише допоміжну роль, надаючи міцність твору. Роль текстильної основи вже зовсім інша. Структура тканини багато в чому визначає характер живописної поверхні і одночасно вибір тканини тієї чи іншої структури, що залежав від задуму та особливостей живописної манери майстра. Тому якщо основа з дерева може свідчити про походження і часу створення твору, то характер основи з тканини говорить про індивідуальні схильності художника. Таким чином, основа з тканини – це вже один із тих матеріальних елементів картини, який бере участь у формуванні індивідуальної манери, або «почерку», художника в широкому сенсі слова. Тому визначення характерних особливостей тканини має неодмінно входити в коло питань, що підлягають технологічному дослідженню.

Основи з тканин використовували спочатку паралельно з основами з дерева. Проте з часом дерево практично було витіснене основою з тканини і стало потім досить рідко застосовуватися в живописі.

До XIX ст. сировиною для тканини основи слугували переважно льон та конопля. Правда, у творах XIV–XVII ст. неодноразово трапляються вказівки на застосування в якості основи для живопису шовку. На шовку написані деякі твори А. Дюрера, Г. Рені, Н. Пуссена та інших художників. У XIX ст., коли вимоги до ремісничо-технічної сторони живопису знизилися, в якості основи стали застосовувати тканину з бавовни, джуту, вовни. На тонких довгих полотнах полотняного переплетіння написані твори Гуго ван дер Гуса (помер в бл. 1420/1425–1482), А. Дюрера (1471–1528), А. Мантеньї (1431–1506). Цей тип полотна переважав у Європі до кінця XVI ст. Венеціанці XV–XVI ст. писали на грубому небіленому полотні, переважно саржевого переплетіння. На такому полотні в пізній період творчості любив писати Тіціан, що використовував структуру полотна як один з елементів у побудові фактури живопису. Застосовували таку основу Веронезе і Тінторетто. Наприкінці XVI і в XVII ст. в Італії широко використовували полотно полотняного переплетення з більш грубою і дуже рідкісною пряжею, що нагадувала сітку. Навпаки, в Іспанії використовували щільні полотна саржевого переплетення. Зауважимо, що тканина такого типу дуже часто використовувалася в європейському живопису.

Для картин першої половини XIX ст. типові середньозернисті полотна полотняного переплетення. Наприкінці XIX – початку XX ст. вибір полотна перестав бути випадковим. На тонких дрібнозернистих лляних полотнах зазвичай писали тільки невеликі картини. Застосовувалося полотно полотняного переплетення і значно рідше – саржевого. Найбільше було розповсюджене полотно середньої зернистості. До кінця XIX ст. у вжиток увійшли грубі полотна, які використовувались для живописних робіт великого розміру (картини І. Рєпіна, В. Сурикова, В. Васнецова, В. Серова та інших художників).

Пропонувались також прядив'яні полотна, але відзначалося небажаність застосування в якості основи для живопису бавовняної тканини.

Так як проклеєне і навіть заґрунтоване полотно залишається значною мірою еластичним і незручним для подальшої роботи, йому необхідно було надати необхідну жорсткість. Цю функцію виконували дерев'яні підрамники, які виготовлялись по різних технологіях.

У минулому майстри деяких шкіл використовували для живопису основи з металу. Незважаючи на міцність цього матеріалу, живопис на металі не набув великого поширення, що пояснюється значним збільшенням ваги живописного твору. У цьому ж причина і невеликого розміру таких картин. Збереження творів живопису на металі має специфіку. Хоча металеві основи, на відміну від дерева і полотна, практично не схильні до деформації під дією температури і вологості, та в процесі зберігання живописний шар на металі уражається корозією. На деяких картинах, написаних, наприклад, на міді, можна побачити темні плями – наслідок взаємодії металу, пігментів і вільних кислот, що містяться в речовині фарб. Недоліком мідних основ є також їх погане зчеплення з шаром фарб. Правда, іноді на поверхні міді утворюється шар олеата або резіната міді, що дає дуже міцне зчеплення живописного шару з основою.

Крім дерева, полотна і металу, основою для живопису часто слугували пергамент і папір. Незважаючи на те, що в Європі аж до VII ст. в якості матеріалу для написання картин широко використовували папірус, вже в перші століття нашої ери набуває поширення новий матеріал – пергамент. Більш міцний і еластичний, він поступово витіснив папірус з Єгипту. В епоху Середньовіччя в різних країнах виготовляли пергамент, що відрізнявся високою якістю і гарним зовнішнім виглядом. Білий з обох сторін пергамент називали німецьким. Пергамент з Бургундії був зазвичай різного кольору, в плямах і рідко вживався під живопис. Пергамент, одна сторона якого була білою, а інша – жовтою (або рудою), називали італійським. Зустрічається пергамент, пофарбований у пурпурний, фіолетовий і рідше – в інші кольори.

Незрівнянно більш широке, ніж пергамент, застосування в живопису мали папір та картон. Переїнявши у китайців секрет приготування паперу, араби передали його європейським країнам. Завойовуючи узбережжя Північної Африки і просуваючись на захід, араби принесли мистецтво виготовлення паперу в підкорену ними Іспанію, де в 1154 р. була виготовлена перша в Європі партія паперу. Очевидно, з Іспанії виробництво паперу перейшло до Франції, де його почали виробляти в 1189 році. Виробництво паперу в Італії почалося лише в XIII ст., коли в Генуї (1235), а потім в Фабріано (1276) були побудовані перші паперові млини. У Німеччині починаючи з XIII ст. користувалися тільки привізним папером. Лише з 1390 р. німецький папір зміг за якістю конкурувати з французьким та італійським. У Голландії перші паперові фабрики з'явилися наприкінці XVI ст. До кінця XVII ст., коли ще не було налагоджено власне виробництво, Англія завозила папір з Франції. Більшість країн центральної та східної Європи освоїло виробництво паперу лише в XVI ст.

До найбільш старих живописних робіт на папері (не рахуючи, зрозуміло, середньовічних мініатюр) відноситься етюд голови школи Леонардо да Вінчі, що знаходиться в Луврі.

На білому і світло-коричневому папері типу «ватман» написана переважна більшість пейзажних етюдів О. Іванова і С. Щедрина. На папері та картоні писав свої невеликі твори П. Федотов. Спочатку у вигляді виключення, а потім все частіше використовував картон і папір В. Перов. На папері написано велику кількість етюдів та ескізів М. Ге. Цей же матеріал використовували І. Шишкін, К. Васильєв, О. Саврасов. Проклеєний желатином папір – звичайна основа в етюдів І. Левітана.

Всі різновиди ґрунтів живопису, за світлотехнічними характеристиками, можна розділити на три основні категорії: світлі ґрунти (білі, кремові, перлинно-сірі); темні ґрунти (від червоного до темно-червоно-коричневого); ґрунти, колір яких майже не відіграє ролі в процесі створення твору.

Протягом декількох століть ґрунт картин європейських майстрів, незалежно від того, чи був він крейдяним або гіпсовим, зберігав свій натуральний білий колір. Значення білого ґрунту для живопису дуже велике. Разом з тим повністю його властивості виявляються лише в тому випадку, якщо по ньому пишуть прозорими фарбами, які завдяки світловідбиваючим якостям ґрунту набувають своєрідного «внутрішнього світіння». Для густих, непрозорих або корпусно покладених фарб колір ґрунту практично не має значення. Деякі майстри вважають, що найкраща ґрунтовка для дерева і полотна складається з свинцевих білил і невеликої кількості охри, сурику або «іншої підходящої фарби».

Підготовчий малюнок живописця на ґрунті не є елементом структурної побудови картини, хоча в окремих випадках він може бути відзначений як самостійний шар у дослідженні поперечного перерізу живопису. Типовим прийомом нанесення малюнку в ранньому європейському живопису було процарапування ґрунту голкою або іншим гострим предметом. Такий малюнок зазвичай наносився для позначення меж позолоти, контуру фігур, архітектурних деталей фону, основних складок драпіровок і обмежував побудову форми тоном.

І нарешті, шар фарб (живописний шар) – це той основний структурний елемент картини, підготовка до якого здійснюється розглянутими вище технологічними операціями, покликаними забезпечити майбутнього твору найкраще і найбільш тривале зберігання. Саме на цій стадії технологічного процесу створення картини максимально проявляється та єдність ідеї, матеріалу і технічних прийомів, ступінь гармонійного втілення якого і є в кінцевому рахунку ознакою майстерності, яка визначає художній рівень закінченого твору і що дозволяє поставити його в ряд живописних шедеврів або звести до рівня ремісничої підробки.

Найпершими фарбами були різнокольорові глини: червона, біла, жовта і блакитна. Трохи пізніше фарби стали робити з мінералів і рослин. Відвар цибулиння, оболонка волоських горіхів, кора дуба давали коричневу фарбу. Кора барбарису і вільхи, молочайні рослини – жовту, а червону фарбу отримували з деяких ягід. Різні способи приготування фарб передавалися з покоління в покоління, від художника до художника.

Основою фарби (масляної, темперної та ін.), яка визначає колір, є пігмент – тонко натертий кольоровий порошок мінерального або органічного походження або штучно приготовлений хімічним шляхом. Органічні забарвлені речовини прийнято називати барвниками, а неорганічні – пігментами. Пігменти – це забарвлені речовини, практично

не розчинні як в звичайних розчинниках (вода, спирт, олія), так і в інших різних розчинах. Від них слід відрізняти барвники – органічні барвники, які можуть бути розчинні у названих розчинниках, так і не розчинні в них. Остання властивість дозволяє використовувати деякі органічні барвники як пігменти для приготування художніх фарб.

Забарвлені речовини, або мінеральні пігменти природного походження, являють собою оксиди або солі металів, зафіксованих на мінеральній основі природним шляхом (червоні, жовті й зелені землі, ультрамарин, малахіт і ін.). Процес їх приготування зводився зазвичай до збагачення природної сировини шляхом відділення сторонніх домішок (механічне дроблення, відмулювання) і подальшого перетирання очищеного продукту з водою до отримання пігментних часток необхідного розміру. Іноді вдавалися до проколювання деяких мінеральних пігментів для досягнення ними іншого кольору. У пігментах мінерального походження складного складу хромофором, тобто речовиною, яка визначає колір, є зазвичай одне із хімічних з'єднань. Наприклад, колір жовтих охр визначається сполуками заліза, хоча деякі охри містять марганець. Червоні і зелені землі також зобов'язані своїм кольором залізу. Мідні руди мають красиве синє і зелене забарвлення. Однією з найкрасивіших мідних синіх фарб є азурит – синя вуглекисла мідь (або карбонат міді). Для отримання цього пігменту достатньо лише добре розтерти підходящі зразки мінералу. Малахіт – також мідна руда – розтертий в порошок, він дає зелений пігмент. Здавна існували штучно приготовані пігменти, отримані хімічним шляхом (яр-мідянка, олександрійська фріта, синя смальта, свинцево-олов'яниста жовта і ін.). Відомі також пігменти, які отримували як у вигляді мінеральної сировини, так і готували штучним шляхом (свинцеві білила, ртутна кіновар, азурит та інші).

Пігменти рослинного походження (шафран, краплак, індиго та інші) отримували шляхом їх вилучення з різних частин деяких рослин (листя, квітів, коренів і кори). Здійснювалося це зазвичай двома шляхами. Перший шлях – екстрагування в рідинах (кип'ятінням або вимочуванням) фарбувальних речовин, які містяться в рослинах, і подальша їх сублімація або осадження у вигляді тонкого порошку на мінеральну основу (наприклад, глинозем або крейду). У минулому був досить популярний метод екстрагування фарбувальних речовин з пофарбованих (синіх і червоних) тканин. Отримана при цьому речовина також осідає на мінеральну основу. Пігменти, одержані таким шляхом, зазвичай прийнято називати «лаками». Другий шлях – випалювання або карбонізація (одержання лампової кіптяви, виноградної чорної і т. п.). Пігменти тваринного походження механічно витягували з різних органів деяких тварин організмів (кармін, кашеніль, пурпур) або отримували їх випалюванням (палена кістка, слонова кістка) [8].

За оптичними властивостями, фарби (і пігменти) здавна було прийнято ділити на дві категорії – прозорі і непрозорі або лесіровочні і криючі. Криючі фарби абсолютно приховують ґрунт або нижні шари фарби, а лесіровочні створюють нові колірні відтінки.

Палітра художників сьогодні нараховує десятки пігментів різного кольору, а от видатний художник Пітер Пауел Рубенс на початку XVII ст. у створенні живописних полотен використовував лише 15 пігментів.

Дослідження пігментів, якими користувалися до кінця XVII ст., показують, що більше ніж за півтори тисячі років розвитку європейського станкового живопису палітра художників майже не змінювалася. XVIII ст. – це той рубіж, за яким почалося інтенсивне збагачення асортименту фарб. Особливо це стало характерно для наступного століття. Крім того, протягом кількох століть відбувався поступовий перехід до промислового виробництва художніх матеріалів, в тому числі і фарб. Такі основні технологічні особливості класичного станкового живопису.

Література:

- 1. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко – Київ, 2003. – 261 с.*
- 2. Хвостенко Т. В. Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия / Т. В. Хвостенко – Москва : Советский художник, 1985. – 160 с.*
- 3. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер – Москва : Академия художеств СССР, 1961 – 512 с.*
- 4. Вибер Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 232 с.*
- 5. Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 322 с.*
- 6. Орлова О. В. Технология лаков и красок: учеб. для техникумов / О. В. Орлова, Т. Н. Фомичев. – Москва : Химия, 1990. – 384 с.*
- 7. Шадури А. В. Материалы и техника живописи: учеб. пособ. / А. В. Шадури – Барнаул : Издательство АлтГТУ, 2007. – 105 с.*
- 8. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование: монография / Ю. И. Гренберг – Москва : Изобр. искусство, 1982. – 320 с.*

УДК 78.083. 5

*Пудов Гліб Олександрович,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
відділ народного мистецтва Російського музею*

О ДВУХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

У статті розглядаються дві розписні скрині – витвори українського народного мистецтва з числа тих, що нині перебувають у Російському музеї. Автор аналізує вироби на широкому історичному тлі, визначає їхні художні та технічні особливості. У науковий обіг вводиться кілька нових імен і фактів.

Ключові слова: Україна, народне прикладне мистецтво, скриня, майстер.

В статье рассматриваются две скрини – произведения украинского народного искусства из числа находящихся ныне в Русском музее. Автор анализирует изделия на широком историческом фоне, определяет их художественные и технические особенности. В научный оборот вводится несколько новых имен и фактов.

Ключевые слова: Украина, народное прикладное искусство, скриня, мастер.

The article is dedicated to the chests from Ukraine. These chests are the masterpieces of the Ukrainian folk art. An author analyses these artistic items on a wide historical background, determines his artistic and technical features and introduces in science several new names and facts.

Key words: Ukraine, folk applied art, chest, master.

История конкретных художественных предметов зачастую приобретает немалое значение – на ее основе можно прояснить те или иные аспекты истории искусства, скорректировать представление об особенностях стиля и технологии. Однако далеко не всегда в исследованиях встречаются всесторонние исследования изделий. Зачастую вещи, имеющие музейное значение, теряются за общими формулировками.

Вопросами истории украинской скрини как предмета искусства и этнографии, а также общей истории украинских народных росписей занимались известные ученые: В. М. Василенко, А. Ф. Будзан, Б. С. Бутник-Северский, Ю. Ф. Лашук, Р. П. Гарасимчук, Я. Е. Риженко, М. Е. Станкевич, Л. Г. Орел, М. В. Юр и мн. др., однако в их трудах отсутствует детальный анализ художественных и технических особенностей расписных скринь.

Данная статья посвящена двум произведениям украинского народного творчества – расписным скриням. Автор предпринял попытку максимально подробно проследить их провенанс, проанализировать художественные и технические особенности.

Первые сведения об украинских скринях можно встретить в трудах представителей земства, описывавших во II половине XIX века различные кустарные промыслы Украины. Однако основы именно научного исследования скринь значительно позднее, уже во

II половине XX столетия, заложил А. Ф. Будзан. Он вкратце описал их историю, определил роль и значение в истории украинского народного искусства, предпринял попытку классификации. Несмотря на общее непреходящее научное значение работ А. Ф. Будзана, некоторые их положения нуждаются в уточнении и пересмотре. Ценные в научном отношении статьи и монографии Л. Г. Орел посвящены росписям по дереву. Исследователь определила их общие и локальные художественные особенности, раскрыла характер украшения различных предметов быта. Но скрини в ее работах либо находятся в ряду других украшаемых росписью произведений, либо исследователь более всего рассматривает свадебные скрини, не затрагивая хозяйственных, дорожных и других. Непосредственное отношение к теме настоящей статьи имеют работы М. В. Юр. Она раскрыла основные приемы живописного украшения скринь, их колористические особенности, национальную специфику, связь с другими видами народного искусства. Однако ее труды, как и работы Л. Г. Орел, касались только свадебных скринь.

Работы названных исследователей стали опорой при работе над настоящей статьей.

На Украине существуют длительные традиции изготовления скринь [1, с. 112; 2, с. 60]. Само слово «скриня» известно с XI века. И. Э. Бломквист считает его заимствованием из немецкого языка, в котором оно появилось из латыни (*skrinium* – ящик круглой формы для хранения рукописей) [3, с. 430]. На протяжении веков этот предмет интерьера занимал почетное место в дворянских и купеческих домах. Считается, что первые расписные скрини изготавливались во Львове в XVI–XVII веках в цеховых мастерских. Художественное оформление скринь в ту пору соответствовало стилям, преобладающим в прикладном искусстве того или иного периода [5, с. 29–30].

Надо отметить, что скрини издавна употреблялись украинскими торговыми людьми в дальних поездках. Судя по данным книги Московской большой таможни (1693–1694 гг.), в сундуках, скринях, кринах перевозились «мыла турецкие», «кумачи красные турецкие», «тафта уская турецкая», «пояса шолковые турецкие», «перлы немецкие простые», драгоценные камни, пистолеты и прочие товары [4, с. 78, 83, 86].

В XIX ст. скриня стала одним из самых значительных предметов крестьянского хозяйства. Несмотря на то, что производство расписных скринь существовало почти в каждом уезде, наибольшего развития промысел достиг в центральной и южной частях Украины [5, с. 76–77].

Скрини считались семейной реликвией. Они использовались во время свадебного обряда [6], в них хранили одежду, деньги, они также служили кухонной мебелью. В хатах скрини ставились на видное место. Но в помещениях, отапливаемых «по-черному», они находились в чулане (чтоб не покрывались сажой). В крестьянских семьях у всех девушек были собственные сундучки, в которые складывалось приданое. Как и в других странах, скриня на Украине служила показателем зажиточности семьи. Н. Н. Соболев писал в 1934 году: «На Украине еще и до сих пор в большом ходу расписанные букетами цветов скрини, в которых женщины держат свое добро и которые служат украшением каждой хаты» [7, с. 324].

Основываясь на классификациях скринь, предложенных другими исследователями (А. Ф. Будзан, Я. Е. Риженко, Ю. Ф. Лашук), М. В. Юр разделила скрини на высокие, средние и низкие, при этом каждый тип имеет по четыре подтипа [8, с. 71–74].

Известно, что одними из самых значительных в художественном отношении были полтавские скрыни. Это факт находит объяснение в развитии кустарных промыслов в Полтаве и Полтавской губернии в конце XIX – начале XX века. По сведениям на 1913 год, в Полтавской губернии насчитывалось 130 000 кустарей [9, с. 78–79; 10; 11]. Вообще художественная жизнь в ту пору была активной, в 1891 году по инициативе профессора В. В. Докучаева открылся Полтавский краеведческий музей.

По сведениям на конец XIX столетия, наиболее развитыми центрами производства сундуков в Полтавской губернии были Кременчугский, Полтавский, Пирятинский и Прилукский уезды. В остальных уездах также делали сундуки, но не в таком большом количестве. Чаще это было занятием крестьян в свободное от полевых работ время, в расчете на местного покупателя [12, с. 79, 83, 158, 162, 175, 177, 184, 194, 196, 201, 202, 206, 210], хотя существовали и другие категории мастеров-скрынников.

Распись полтавских скрынь достаточно разнообразна по колориту, встречаются синие, коричневые, зеленые фоны. М. В. Юр разделила полтавские скрыни на три типа: высокие (вертикальные боковые стороны, плоская крышка, наличие колес; зауженные книзу боковые стороны, плоская крышка, наличие планки на лицевой стороне и колес), средние (зауженные боковые стороны, плоская крышка, наличие планки на лицевой стороне или цоколя), низкие (вертикальные боковые стороны, плоская крышка) [5, с. 79].

Типичным образцом расписной полтавской скрыни является изделие из собрания отдела народного искусства Русского музея (инв. № Р-1599, размеры 70x110x35,5). Скрыня поступила в 1938 году из петербургского Кустарного музея. В инвентарных книгах указано ее происхождение: «XIX век, Украина». Судя по надписи на внутренней поверхности крышки, скрыня была изготовлена полтавским мастером Петром Кучеренко. О нем на сегодняшний день ничего определенного сказать нельзя, можно лишь выдвинуть версию. В справочных книжках Полтавской губернии начала XX века имя Петра Кучеренко появляется лишь однажды – в 1908 году. Петр Федорович Кучеренко был канцелярским служителем полицейского управления, жившим в Константиноградском уезде Полтавской губернии [13, с. 1]. Не исключено, что именно он был мастером, изготовившим расписную скрыню из Русского музея. Данная версия нуждается в дополнительных изысканиях.

Возможно, скрыня под названием «малороссийский сундук для приданого» экспонировалась на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде (1913) [14, табл. LXXXVII]. Кустарный музей был экспонентом этой выставки, а Полтавские губернские учреждения, связанные с кустарной промышленностью, состояли в оживленной переписке с ее оргкомитетом [15]. В указателе коллекций Кустарного музея, изданном в 1892 году, скрыня еще не числится [16], не упоминается она и среди «вещей, находящихся налицо» в музее в 1902 году [17]. Таким образом, время ее поступления в музей необходимо уточнить – после 1902 года. Вслед за этим уточняется и период создания этого произведения: после 1902 – до 1913 года. Однако не исключено, что скрыня поступила в музей непосредственно с выставки. И. Я. Богуславская писала: «... больше всего Кустарный музей пополнялся с крупных кустарно-промышленных выставок различного ранга и уровня, проходивших в разных городах и, как правило, специально субсидировавшихся. Музей обычно был и организатором таких выставок,

принимая заявки от кустарей, высылая им бланки для выявления места и характера производства, а затем принимая экспонаты и осуществляя саму экспозицию» [18, с. 5–6]. Согласно и этой версии, время и место создания скрыни почти не изменится: до 1913 года, Полтава.

Рассматриваемое изделие имеет плоскую крышку и расположенные несколько под углом боковые стороны. Стенки скреплены «в шип». Ранее скрыня была поставлена на высокое резное основание. Описываемая форма встречается почти на всей территории Украины, и является вполне сложившейся, устоявшейся со временем. Об этом свидетельствуют многочисленные аналогии.

На лицевой стороне (задняя и боковые стенки оставлены без росписи) произведения из Русского музея, представляющей единое декорируемое поле, расположены на светло-коричневом фоне изображения большого куста, состоящего из цветов и листьев (в центре), и четырех небольших ветвей (по углам). Цветовое решение построено на сочетании ярко-желтых, зеленых и черных тонов, придающем внешнему облику изделия изящество и благородство. Яркие, сочные краски не привели в пестроту, аляповатости росписи, что свидетельствует о большом опыте мастера. Четкость, «собранность» композиции достигнута благодаря равновесию тонов и ясно читаемой симметрии. Это, в общем, свойственно народному искусству. Однако несколько суховатая симметричность смягчается стремительным движением растительных побегов. Простота композиции – главный мотив и четыре дополнительных, «поддерживающих» по сторонам – способствует лучшему восприятию росписи. Вероятно, мастер расписывал не только скрыни, но и другие предметы быта, интерьер жилищ и т. д. Живописные изображения вылеплены смелыми, уверенными мазками. Художественное оформление скрыни выдает руку не только опытного, но и талантливого мастера.

Наиболее точную аналогию данному изделию представляет скрыня из с. Васютинцы Полтавской губернии, датируемая концом XIX века. Она целиком крашена в синий цвет, на лицевой стороне выделен прямоугольник зеленого цвета. В нем расположены изображения большого цветущего куста и четырех веточек. С изделием из Русского музея совпадают не только конструкция, но и композиция, многие цветовые сочетания и исполнение конкретных декоративных мотивов (за указание на это изделие и присланный снимок приношу благодарность Марине Владимировне Юр). Художественный уровень рассматриваемых произведений также вполне сопоставим.

В 1938 году из Кустарного музея поступила и вторая скрыня, находящаяся ныне в Русском музее (инв. № Р-1600, размеры 44x182x40; находится в хорошей сохранности, на скрыне есть несколько наклеек с нечитаемыми надписями и написанный красками номер 91). В инвентарной книге указаны время и место ее создания: «XIX век, Украина». Скрыня имеет длинный прямоугольный «ящик» незначительной высоты, установлена на невысокие резные ножки (немного повреждены). Крышка – плоская (крепление крышки к сундуку осуществляется при помощи современных металлических шарниров – вещь явно ремонтировалась на протяжении своей истории), квадратные стены расположены под прямым углом по отношению к крышке. Стенки соединены «в шип». А. Ф. Будзан указывал на происхождение подобных вещей из горных районов Львовщины

[1, с. 115] (по сведениям М. В. Юр, такие скрыни делались на юге Украины и Буковине (из письма автору статьи)). Эта скрыня не свадебная, а скорее хозяйственная, и, вероятнее всего, исполненная по заказу. Роспись ее уникальна, некоторые ее мотивы не встречаются на территории Украины. Возможно, заказчик хотел, чтоб мастер воспроизвел элементы росписи, виденные им (заказчиком) за рубежом. В качестве образца можно привести деревянный шкаф из Этнографического музея Словении (инв. № ЕМ 9377). Его роспись содержит сочетания именно тех декоративных мотивов, которые украшают рассматриваемую скрыню. Идентифицировать эту вещь можно как хозяйственный сундук богатого мещанина, расписанный городским мастером. Датировать ее следует более ранним временем – XVIII век (по мнению М. В. Юр, высказанному в письме автору настоящей статьи).

На лицевой стороне скрыни – изображение гирлянды из цветов и листьев на темно-зеленом фоне. Композиция центрируется изображением кисти винограда, от которой в разные стороны отходят растительные побеги с раскрытыми бутонами полевых цветов. Об истоках этого декоративного мотива в статье А. С. Бежкович указано: «Изображение винограда было широко распространено в украинском церковном декоративном искусстве. Известно его применение еще в Киевской Руси, например, на саргофаге Ярослава Мудрого и в росписи хоров Софийского собора в Киеве» [19, с. 126]. И далее исследователь пишет, что изображение винограда могло перейти в украинское народное искусство из церковного или было разработано на основе непосредственного наблюдения над природой.

Над изображением винограда и по углам лицевой стороны – лента с бантом. Она создает впечатление занавеса. В целом вся композиция на лицевой стороне скрыни напоминает богатый занавес из драгоценных тканей. Несмотря на цветовую и композиционную симметрию, роспись не оставляет впечатления скучной сухости. Этому препятствует легкость, гениальная быстрота, с которой исполнена роспись. Мастер уверенными движениями нанес изображения лепестков, ягод, усиков, отходящих от винограда. Его движения были точны и безошибочны. Плоскостные изображения не смотрятся приклеенными к поверхности скрыни. Оживки придают им движение, создают впечатление непрерывного цветения. Мастер сумел найти равновесие между натуральным мотивом и декоративным элементом, т. е. между реалистичным воспроизведением и стилизацией, и таким образом красота украинской природы нашла яркое выражение в соответствии законам декоративно-прикладного искусства.

На боковых сторонах скрыни – изображения двух груш и кисти винограда, над которыми помещена лента с бантом (подобная изображению ленты на лицевой стороне). Мягкое сочетание приглушенных зеленого и желтого тонов придает художественному решению произведения покой и внутреннюю уравновешенность. Некоторая самостоятельность, даже самодостаточность росписи боковых сторон уподобляет ее образцам других видов и жанров искусства (например, книжной иллюстрации).

На крышке – гирлянда из роз, ромашек, васильков в окружении листьев и растительных побегов. Композицию «держит» изображение розы, от которой в стороны отходят ветви и цветы. Оно точно соответствует изображению винограда, помещенному в центре лицевой стороны сундука. Таким образом общая композиция росписи четко

делится на две половины. Это придает ей четкость и ясность, благоприятствуя восприятию зрителем. Мастер интуитивно нашел идеальное соответствие между формой декорируемой поверхности и орнаментальной композицией. Надо отметить, что последняя обнаруживает непосредственную связь с искусством украинских домовых росписей, подчиняется тем же правилам и законам.

Задняя сторона сундука, как правило, не видная зрителю, также покрыта росписью (она повторяет роспись лицевой стороны). Щедрость украинского мастера не делила поверхности вещи на достойные и не достойные украшения. Неистощимая сила его творчества превратила обыкновенный предмет домашнего хозяйства в произведение искусства. Тщательная роспись задней и боковых сторон еще раз удостоверяет, что перед нами не свадебная скрыня, а хозяйственный сундук, выполненный по специальному заказу.

Как писалось в издании, посвященном петербургской выставке 1913 года, «художественное творчество малороссов, полтавцев в частности, развивалось весьма самобытно и оригинально; на всех предметах домашнего и хозяйственного обихода чувствуется его отпечаток...» [9, с. 80–81]. Рассмотренные скрыни – прекрасные образцы народного искусства Украины, проявление высокого таланта местных мастеров.

Литература:

1. Будзан А. Ф. Українські народні скрині / Будзан А. Ф. // *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Держ. музею етнографії та худ. промислу*. – Київ, 1975. – С. 112–117.
2. Будзан А. Ф. До історії художньої обробки дерева на Україні (V ст. до н.е.-XII ст. н. е.) / Будзан А. Ф. // *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства*. – Вип. 6. – Київ, 1961. – С. 58–66.
3. Бломквист И. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Бломквист И. Э. // *Восточнославянский этнографический сборник. Очерки нар. материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX вв.* / [Отв. ред. д-р ист. наук С. А. Токарев]. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 805 с., 18 л. ил., карт. : ил., карт. ; 27 см. – (Академия наук СССР. Труды Института этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия ; Т. 31).
4. Книги Московской большой таможи – 1693–1694 гг. Новгородская, Астраханская, Малороссийская [Тексты / Археогр. введ. С.И. Саковича]. – Москва : Советская Россия, 1961. – 119 с. ; 21 см. – (Труды Государственного исторического музея; Вып. 38).
5. Юр М. В. Регіональні особливості побутування мальованих скринь (на основі музейних колекцій) / Юр М. В. // *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наук. праць за редакцією д-ра мистецтвознавства М. Р. Селівачова*. – Київ : ТОВ «ХІК», 2010. – 324 с., іл.
6. Юр М. В. Українські мальовані весільні скрині: Типологія, іконографія, художні особливості / *Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; Ін-т проблем сучасн. мист-ва Нац. Акад. мист-в України* / Юр М. В. – Київ : 2010. – 276 с.: іл.
7. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / Соболев Н. Н. – Москва : Сварог и К, 2000. – 480 с + 9 с. ил.
8. Юр М. В. Типологія весільних скринь, декорованих розписом / Юр М. В. // *Народна творчість та етнографія*. – 1998. – № 1.
9. Вторая Всероссийская кустарная выставка под августейшим покровительством государыни императрицы Александры Федоровны, устроенная Главным управлением землеустройства и земледелия в 1913 году. [Обзор] / Глав. упр. Землеустройства и земледелия. – Санкт-Петербург, 1913. – [6], 218 с. ; 20 см

10. Лисенко С. И. Роменский уезд. – Одесса : Полтавск. губ. земство, 1900. – [2], II, 540 с. ; 25 см. – (Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии ; Вып. 2). **11.** Лисенко С. И. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии: Вып. 3 : Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава : Полтавск. губ. земство, 1904. – 194 с. **12.** Кустари и ремесленники Полтавской губернии. По сведениям, собр. в 1898 и 1900 гг./Стат. бюро Полт. губ. земства. – Полтава : типо-лит. Л. Фришберга, 1901. – 359 с. разд. паг., 5 л. карт. ; 25 см. **13.** Справочная книжка по Полтавской губернии на 1907 год. – Полтава : Типо-литогр. губ. правл., 1908. **14.** Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. Петроград, 1914. **15.** РГИА, ф.395, оп.1, д.2335, лл. 111, 191. **16.** Краткий указатель коллекций Кустарного отдела Сельскохозяйственного музея. – Санкт-Петербург, 1892. – [2], 56 с. ; 18 см. **17.** РГИА, ф.400, оп.1, д.36, 34-49об. **18.** Богуславская И. Я. Из истории коллекции народного искусства Русского музея / Богуславская И. Я. // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства : сб. науч. трудов / Гос. Рус. музей; [Сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская]. – Ленинград : ГРМ, 1991. – 159 с. : ил. ; 20 см. **19.** Бежкович А. С. Настенная роспись украинской хаты / Бежкович А. С. // Советская этнография. – 1954. – № 2.

Принятые сокращения

ГРМ – Государственный Русский музей

РГИА – Российский государственный исторический архив

УДК 778.534.4

*Рязанцев Лев Васильович,
заслужений працівник культури України
доцент кафедри звукорежисури,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ФУНКЦІЇ ШУМІВ І ТИШІ В ФІЛЬМІ

У статті систематизовано дані про функції і роль шумів і тиші у звуковому кіно із перших днів появи звукового кіно дотепер, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: звук, фільм, шуми, тиша, функції шумів, функції тиші, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

В статье систематизированы данные о функциях и роли шумов и тишины в звуковом кино с первых дней появления звукового кино до сегодняшних дней, что имеет существенное значение для практики звукового решения фильма.

Ключевые слова: звук, фильм, шумы, тишина, функции шумов, функции тишине, звуковое кино, немое кино, звуковые планы.

The article is a first try to systematize data about functions and role of noise and silence in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: Sound, movie, noise, silence, noise functions, silence functions, sound movie, silent movie, audio plane.

Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює свою власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується і звукового вирішення фільму. Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком. Мистецтва, в яких звук відіграє найбільш суттєву роль є кіно і телебачення.

У цій статті буде розглядатися проблема функції шумів і тиші в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму. Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато.

Вперше розгляд основних проблем існування звуку в звуковому кінофільмі був зроблений С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [6, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж» [5, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в роботах: В. Г. Горпенко [1, с. 71–110], монографія присвячена проблемам режисури екранних мистецтв. У третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; Зоф'ї Лісси [4, с. 133–285], глава «Функции звукового ряда в кино»; В. С. Маньковського [5, с. 48–50], третій розділ «Особенности художественной передачи звука» частково охоплюється і роль шумів у художніх фільмах і програмах;

К. Є. Розлогова [2, с. 65–72], перша глава присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму. Але досі не вирішено в повній мірі, що таке є функція шумів і тиші.

Найбільш досліджена роль музики у фільмі, але кіно і телебачення використовує всі види звуку: мову, музику, шуми, тишу.

Функція шумів. Шуми, так само, як і мова, музика, шуми, тиша, становлять важливий елемент звукового ряду і доповнюють зображення. Необхідно підкреслити, що шуми функціонують у звуковій сфері фільму інакше, ніж музика і мова. Шуми являють собою щось одномоментне, мають значення інформації про щось реальне, вони не розвиваються безупинно, як музика або мова, хоча в деяких випадках це може мати місце і привести до специфічних ефектів. Правда, мова теж функціонує інакше, ніж музика, але і вона вимагає більш тривалого часу, ніж шуми. Довго тривають лише деякі шуми (шум води або лісу, гуркіт візка, поїзда і т. п.). Більшість шумів короткочасні. Якщо їх потрібно продовжити, то це можливо тільки шляхом музичної стилізації або шляхом перекладу в музику. Тоді музика додає до шумового ефекту свій емоційний підтекст і цим розширює його дію. «Шуми – це мова речей, – говорить Шеффер, – їх синтез із музикою – це характерна ознака фільму» [4, с. 266].

Шуми з'явилися тільки в звуковому кіно. Вони завжди перебувають у тісному взаємозв'язку із зображуваними предметами. У німому кіно шуми заміняла музика. У звуковому кіно така заміна виявилася зайвою, тому що ці ефекти можна було подавати в їх природній формі. Як необхідним атрибутом німого фільму була музика, так з самого початку атрибутом звукового фільму стали шуми. Якщо спочатку у звукових фільмах використовували багато шумів і іноді шум був надто гучним, то тепер їх застосовують значно «ощадливіше». Фільм має важливіші завдання, ніж звичайне натуралістичне сполучення шумів із зображеними предметами.

Шум тоді має право на існування і перетворюється в художній засіб, коли він сам що-небудь додає до кадру, а не тільки супроводжує кадр. Натуралістичне використання шумів поступилося місцем їх свідомому добору і композиційному застосуванню. У кіно повинен дотримуватися принцип рівноваги між шумовими ефектами, музикою і мовою; перевага одного з трьох елементів – це ознака окремих кіножанрів.

Шуми повинні функціонувати у звуковій сфері фільму так само, як у житті: вони інформують нас про показані або непоказані явища, стають причиною тих або інших дій і т. п. Лише зрідка вони здобувають більше значення для загального драматургічного розвитку фільму. У кіно на них поширюється той же принцип, що і на мову: ошадливе, лаконічне використання.

Такий підхід відіграє у фільмі важливу роль, навчає бачити по-новому деталі, звертає нашу увагу на якість різних звукових елементів, поглиблює сприйняття деяких життєвих явищ. Підкреслюючи за допомогою технічних засобів специфіку різних шумів життя, кіно загострює наше сприйняття. Ще у фільмі «Під дахами Парижа», режисер Рене Клер [23], показав сцену різанини в кабачку майже без образотворчих кадрів, тільки за допомогою шумів, тому що крізь матове скло вікон бістро глядач бачить лише мигаючі тіні. Зорова сфера обмежена тут «грою тіней», а характеристику сцени дають тільки шуми і заміняють зображення.

Як правило, шуми використовуються у фільмі в таких випадках:

- у зв'язку з деталями дії (наприклад, ляскіт дверима, кроки і т. ін.);
- як задній план дії (вуличний шум, шум лісу, води, шум на вокзалі, у ресторані або на фабриці і т. ін.);
- неіснуючий шум, уявлюваний героєм (сни, галюцинації, марення і т. ін.).

Шуми можуть існувати самотійно або з'являтися на фоні музики, переходити в музику або виникати з неї.

Шуми, пов'язані із зображуваними предметами, допомагають краще вникнути в те, що ми бачимо, зрозуміти просторовий характер зображуваних предметів таким чином, щоб одночасно сприйняти також їх акустичні плани. Цей корелят, будучи збільшений, часом має важливу драматургічну роль, наприклад, стукіт дверей, в які хтось «пішов назавжди», або звук кришки чорнильниці, що захлопується як символ «безповоротного рішення» у фільмі «Чапаєв» режисерів Г. і С. Васильєвих [26].

Іноді шуми сприяють виникненню почуттів єдності з місцем дії. Наприклад, ми чуємо, що ляснули дверцята автомобіля, але бачимо тільки сумне обличчя жінки, яка визирнула у вікно. Якщо ми пов'яжемо ці різні явища разом, то зрозуміємо, що ця жінка із смутком дивиться вслід тому, хто їде в машині; ми розуміємо її сум і одночасно пов'язуємо просторово ці явища. Тут шум сприяє ощадливому використанню кінематографічних засобів. Принцип такої економії визначив ще Рене Клер, коли він говорив: «Навіщо показувати руки, що ляскають, якщо ми чуємо аплодисменти; навіщо показувати оратора, якщо можна показати обличчя його слухачів і їх реакцію на його слова; навіщо показувати бійку в танцювальному залі, якщо можна передати її звуками і показати її ширше, зобразивши, як реагують на цю бійку різні люди. Звукові ефекти повинні бути дібрані таким чином, щоб вони могли замінити зображення» [3, с. 127].

Шуми, що виконують функцію заднього плану, можуть мати ще більш важливе значення, а саме: вони можуть інформувати про важливі для дії моменти. Наприклад, людина, яка заблукала в лісі, чує собачий гавкіт або іржання коней і розуміє, що десь неподалік живуть люди. Така інформація, не порушуючи функції шумового тла, може одночасно виконувати іншу функцію, повідомляючи про зміст наступних сцен. Так, стукіт апарата Морзе може бути тлом для дії, але одночасно вказувати, що кудись передаються важливі звістки. Шуми не тільки відіграють роль конкретного корелята показаних явищ, але і узагальнюють їх, відображаючи атмосферу середовища. Шуми дають уявлення про місце, де розігрується дія.

Звукові плани певною мірою змінюються у своїй якості залежно від місця, де вони відбуваються: кроки в кімнаті звучать інакше, ніж у лісі, на багатолюдній вулиці вдень, або на безлюдній вулиці вночі. Крім того, звукові плани можуть набувати різних відтінків залежно від його значення для дії в цілому, від сформованої ситуації. Цокання годинника, наприклад, може мати будь-який зміст і внаслідок цього звучати щораз по-різному; глядач теж має почути суб'єктивний відтінок ефекту, щоб відчувати настрій сцени або персонажа (очікування, нетерпіння). Пробудити таке почуття – справа звукорежисера, мистецтво якого полягає не тільки в тому, щоб записати звук, але і щоб видозмінити його, підкреслити його характер, пристосувати до змісту сцени і до місця дії.

Так само, як ми говоримо про фотогенічність деяких осіб або предметів, можна говорити і про «фотогенічність» деяких шумів, до яких належать плескіт води, скрип

щаблів тощо. Незалежно від цього шуми можуть бути штучно посилені, ніби «наближені», що зовсім неможливо в театрі, наприклад, подих важкохворого. Подихи, шепіт можуть іноді заповнити все «поле слуху» кіноглядача, не втрачаючи при цьому свого характеру шепоту тощо, хоча вони і чутні у всьому кінозалі. Вони не перебільшені, а підкреслені, наприклад, коли в «Блакитному ангелі» режисера І. фон Штернберґера [11] старий професор дихає на скло окулярів або коли, як це часто буває, в момент напруженого очікування цокає годинник. Техніка фонічного перетворення звуку надає шумам різноманітні виразні можливості.

Часто шуми, особливо звуки природи, набувають винятково виразного характеру, майже «людського». Не випадково шумам властива така символіка. Говоримо ж ми про вітер – виє, про дощ – ридає, про дерева – стогнуть. Іноді шуми мають головне значення для дії. У фільмі «Варшава в 1905 році» режисера Т. Яворського [9] у сцені загального страйку кадр показує неробочу телефонну станцію з її мертвою апаратурою, але звукова сфера передає нашарування різких телефонних дзвінків, що звучать усе сильніше і голосніше. Спустила телефонна станція, її мертві апарати і цей наростаючий шум гнівних і лютих дзвінків, на які ніхто не відповідає, створює у своєму контрасті ефект, що яскраво підкреслює значення страйку, який охопив усі життєві центри великого міста. Подібну ж «симфонію шумів», цього разу «симфонію друкарських машинок», бачимо в одній трюковій сцені у фільмі «Мінливе щастя» режисера А. Мунка [19] стіни машинного бюро розсовуються, кількість «скажено» працюючих друкарок безупинно росте, темп їх роботи все більше прискорюється; такою ж мірою наростає і тріск друкарських машинок, що являє собою чудовий комічний корелят цієї трюкової сцени.

У фільмі «Мій дядько» режисера Ж. Таті [18] шуми, породжувані повною автоматизацією предметів домашнього побуту, переростають у символ сили, що панує над людиною. Підкреслені фонічним перетворенням тріску і стукоту, вони є джерелом численних комічних ефектів. Усі природні шуми повсякденного життя тут збільшені, найбільше тріск і стукіт автоматичних приладів, що повинні полегшувати життя людини, але мають і власне життя. Підкреслення їхнього тріску має прихований зміст; воно саме вказує на «своє життя» автоматів, що відмовляються слухати людину. Порівняння з ніжним вальсом паризьких вулиць дає підставу для своєрідної драматургії двох «слухових світів», для боротьби двох звукових початків.

Шуми часто переплітаються з музикою, що їх стилізує. У фільмі «Аероград» режисера О. Довженко [7] гуркіт пропелерів служить ніби фоном і лейтмотивом всього фільму, воно поперемінно виникає то в музичній стилізації, то у своїй природній формі; в «Баладі про солдата» гуркіт поїзда в одній сцені нашаровується на музику, а в іншій – дається в музичному оформленні в стилізованому вигляді. Таких прикладів багато. Іноді шумом завершується який-небудь тривалий музичний фрагмент. У фільмі «Шахта» режисера Е. Бжозовської [27] досить тривалий музичний уривок, що передає наростання жаху в обваленій шахті, у кульмінації – коли валиться стеля штольні, – переходить в оглушливий гуркіт обвалу породи і вугілля.

Часто один короткочасний шумовий ефект завершує музичну фразу, наприклад, звуком пістолетного пострілу закінчується музичний епізод, що передає, як бігає

сходами юнак, за яким женуться гестапівці. Тут шум функціонує як завершення музичного епізоду і одночасно як символ: це «кінець», виходу немає. Той же засіб (постріл як завершення музичного фрагмента), знаходимо у сцені фільму «Ескапада» режисера Р. Абіба [15], де обидва герої танцюють (музика хоча і служить тут лише заднім планом, але драматургічно важлива); при цьому вони розробляють план втечі, і постріл, що гасить світло, обриває танцювальну музику, танці, всю сцену.

Шуми набувають однозначності тільки завдяки зображенню. Кінорежисери часто використовують їх багатозначність. Наприклад, у фільмі «Пампушка» режисера М. Ромма [21] (за Мопассаном) з пляшки шампанського вилітає пробка: цей звук за своїм «акустичним» змістом близький до звуку пострілу пістолета, щоб у даній ситуації смерті, що загрожує офіцерові, не викликати в глядача асоціації з небезпекою. Тут за допомогою багатозначності шуму асоціаціям кіноглядача надається два зовсім різних відтінки.

Функції тиші. Заслуга звукового кіно, як це не парадоксально, полягає в тому, що воно відкрило драматургічну роль тиші. У німому фільмі музика звучала безупинно і тиша означала тільки відсутність музичного супроводу. Хоча тиша – це відсутність звукового матеріалу, все ж таки вона має свої виразні функції, тому що взаємодіє з навколишніми звуковими елементами. Однаково важлива роль тиші очікування перед початком виконання якого-небудь твору і тиші, що запановує після його закінчення, коли емоції затихають.

При декламації віршів і прози тиша теж має велике значення; мовчання, пауза, невимовлені слова анітрохи не заважають продовженню роботи думки, уяви слухача. Поети, письменники і читці розраховують на це продовження внутрішньої діяльності слухача в миті тиші. Особливу роль тиша має в театрі, де вона може бути «заповнена» виразною жестикуляцією, очікуванням подальшого або роздумом над шойно почутим.

Аналогічні завдання виконує тиша і у кіно. Ще Ч. Чаплін говорив про мовчання як доступне для всіх благо, за допомогою якого можна досягти багато чого. Тиша, пауза – це не руйнування, не знищення звукового ряду, а елементи звукової і музичної виразності. Вони відіграють часто набагато більшу емоційну роль, ніж музика і шуми.

У фільмі тиша має драматургічну виразність, перебуваючи між двома відрізками фільму, заповненими яким-небудь звуковим змістом. У кіно існує ще тиша, що «супроводжує» кадри, яким вона «допомагає», причому кадри надають їй певного драматургічного змісту. Таким чином, у кіно тиша може мати досить різноманітні функції, але вона завжди залишається ефектом, що володіє надзвичайно сильною драматичною напругою. Існують тисячі звуків і тільки одна тиша. Але точно так само, як невимовлені слова можуть «звучати» у тиші тільки у зв'язку з уже вимовленими, так і тиша може «звучати» у кіно тільки в з'єднанні з певним кадром або з певним звуковим явищем, що їй передувало і слідує за нею.

Специфіка кіно в тому і полягає, що його зоровий і звуковий ряд подають все в русі. Тиша є свого роду нерухомістю звукового ряду; поки триває тиша, зупиняється рух звукових явищ. Зрозуміло, така зупинка повинна бути драматургічно виправданою, щоб виступати як засіб драматургії. Простіше всього «граючу» тишу в кіно можна мотивувати її роллю атрибута зорового фактора. Це стосується фільму «Канал» режисера А. Вайда [16], де після сцен оборони останньої своєї ділянки повстанці

спускаються в каналізаційні спорудження передмістя, щоб добратися до вільного району, і їх раптово охоплює тиша підземного світу. Контраст із пальбою на поверхні землі досить красномовний, так само, як і контраст між мороком, що панує внизу, і різким світлом сцен бою. Через якийсь час ця тиша порушується ледь чутними високими нереальними звуками, що підкреслюють безмовність підземних ходів. Тут тиша служить головною темою епізоду і підкреслюється мінімальними звуковими явищами, як це буває часто в житті: ми сприймаємо тишу саме завдяки тому, що чуємо слабкі звуки, які у звичайній обстановці не доходять до нашого сприйняття. Тут тиша в першу чергу служить для характеристики навколишнього світу.

Зовсім інше значення має мертва тиша, що супроводжує кадри зі спустілим полем бою. Тут тиша – це єдино можливий звуковий корелят зорової сфери, але одночасно вона служить і символом смерті, безжиттєвості в зоровій сфері. Це тиша, в якій ще «кричить» все те, що передувало їй у фактично показаних кадрах. Символом смерті людини служить глибока тиша у фільмі «Ми із Кронштадта» режисера Є. Дзигана [17] під час сцени розстрілу матросів: після кожного пострілу чутно, як тіло падає у воду, потім настає мертва тиша, повна напруженого очікування наступного пострілу.

Тій ж меті може служити раптове припинення звукових явищ. У багатьох фільмах про війну можна виявити ефект, коли раптом замовкає польовий телефон. Тиша, що наступила раптово, інформує глядача про те, що людина, яка тільки що передала повідомлення, вбита; вона красномовніше за будь-який кадр. Отже, тиша несе функцію інформації.

Тиша може також функціонувати як явище кульмінації одного з епізодів фільму. Прикладом цього є радянський фільм «Балада про солдата» режисера Г. Чухрая [8]: після довгих мандрівок солдат нарешті приїжджає у рідне село, але на такий короткий строк, що він встигає тільки лічені хвилини побачитися з матір'ю. Мати біжить з поля, син вискакує їй назустріч із вантажівки, що його привезла. Це підкреслюється драматичною музикою, але в той момент, коли вони обіймають один одного, все змовкає. Мати і син стоять у довгих безмовних обіймах. Усі мовчать; ця тиша перейнята хвилюванням двох. Будь-яка форма звуку була б тут занадто грубою, поверхневою, навіть недоречною. Це – тиша драматургічної кульмінації.

У фільмі «Пирогов» режисера Г. Козінцева [22] напружена тиша панує впродовж тривалого епізоду операції, і це теж – тиша кульмінації. Але тиша може також і підготувляти кульмінацію. Тиша перед пострілом під час страти таїть у собі більшу напругу, ніж могла б передати будь-яка музика. Ця конденсована, насичена внутрішньою динамікою тиша останніх хвилин засудженого, одночасно виконує функцію різко контрастного фону, на якому повинен пролунасти настільки важливий для дії звук.

Отже, тиша – це щось значно більше, ніж відсутність звукових явищ. Така тиша очікування панує протягом довгого епізоду у фільмі «Бійка серед чоловіків» режисера Ж. Дассена [10], коли зломники діють у підвалі банку, де знаходяться сейфи. Усе, що вони роблять, відбувається в повній тиші. Ця тиша служить відображенням як навколишнього світу і ситуації, тобто нічної безмовності в будинку банку, так і напруги, очікування результатів роботи гангстерів.

Існує ще тиша пов'язана з несподіванкою і розчаруванням або зняковілістю. Так, у радянському фільмі «Пам'ять серця» режисера Т. Ліознова [20], де збитий і поранений

англійський льотчик повзе в найближче село, але воно виявляється спаленим, покинутим і безлюдним, тиша теж має подвійний сенс: вона характеризує порожнечу, що панує в спаленому німцями селі, і одночасно виражає розчарування пораненого. У фільмі «Ротація» режисера [3] під час сімейного свята один із присутніх заговорив про політику, і ця «неприємна тема» приводить усіх у таку зніяковілість, що стихають застільні розмови.

Тиша, пов'язана з внутрішньою боротьбою жінки, а також безмовність очікування на сліпого у фільмі «Дама і сліпий» режисера Г. Корбшмита [13] оточує героїв фільму, коли вони стоять один проти одного. Сліпий, впізнавши жінку по голосу, вимагає, щоб вона допомогла йому і змінила його долю, а жінка зі страху і бездушся не хоче визнати, що вона його впізнала.

Крім того, у фільмі тиша може служити вираженням суб'єктивної тиші, що відчуває персонаж фільму. Наприклад, у «Прогулянці по старому місту» режисера А. Мунка [24] у той момент, коли дівчинка, сидячи в класі, зацікавилася тим, що відбувається за вікном, вона перестала чути звучні в класі вправи на скрипці, хоча мала б їх чути. Тиша представляє тут не об'єктивний стан зображуваного світу, а вимикання зі свідомості дитини звукових явищ, нецікавих для неї в цей момент.

У такій же функції, цього разу із трагічним значенням, виступає тиша у тій сцені фільму про Бетховена, де композитор втрачає слух. Тут теж тиша уособлює собою тишу, що відчувається суб'єктивно героєм фільму. Іншим прикладом того, як пов'язана із крайнім переляком тиша, суб'єктивно пережита героєм, відзначає кульмінацію, служить сцена з фільму «Діти Хіросіми» режисера К. Сіндо [14]. Учителю повертається через багато років у Хіросіму і згадує момент вибуху атомної бомби. Цокання годинника, що стає все голосніше і голосніше і ніби відміряє останні секунди життя, передує вибуху бомби. Самий вибух відбувається в повній тиші, по екрану пробігає лише яскрава блискавка. Потім, усе ще в тиші, ми бачимо спопелілу квітку, птахів, що каменем падають на землю, нерушливі, позбавлені шкіри обличчя людей, і тільки після цього лунає потужний хор повних жаху людських голосів. Цей прийом не можна назвати реалістичним, але він сприймається тут природним, оскільки все це відбувається лише в спогадах учителя.

Тиша, що представляє саму себе, використана у фільмі «Вікно у двір» режисера А. Хічкока [12]. Кожний шерех у напруженій тиші діє електризуючи: вбивця, який відчуває, що його прикутий до постелі сусід знає, що він тут, з обережністю наближається до його кімнати. Моменти тиші і напруженого очікування відділяються один від одного важкими повільними кроками по сходах, ляскотом дверей, клацанням замка, а потім кожним шумом, викликуваним вбивцею в темній кімнаті. Драматичне використання тиші в цій сцені воістину майстерне. Тиша повинна виконувати тут два завдання: це тиша напруженості, але одночасно вона представляє саму себе.

Зрозуміло, тиша служить у кіно також фоном, на якому відбуваються звукові явища. Крім того, вона відіграє роль «мосту» між різними акустичними явищами, відокремлюючи їх одне від одного. Тиша може бути також засобом продовження настрою попередньої сцени, як генеральна пауза в музичному творі. У цьому випадку тишу коментує зображення, але і вона зі своєї сторони може бути специфічним коментарем до зображення.

Отже, тиша теж може виконувати в кіно досить різноманітні, змістовні і драматургічно важливі функції. На завершення треба сказати, що в результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про використання шумів і тиші у кіно вдалося сформуванати систему функцій шумів і тиші в фільмі з рекомендаціями до їх застосування.

Література:

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : в 5 т. – Т. 3 : Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. II : Сюжетотворення: монографія / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145с. 2. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособ. / отв. ред. К. С. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с. 3. Клер Р. Размышления о киноискусстве : / Клер Р. – Москва : Искусство, 1958. – 230с. 4. Лисса З. Эстетика киномузыки : пер. с нем. / Зофья Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. 5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240с. : ілюстр. 6. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения в 5 т. – Т. 2 : Монтаж / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с. 7. Аероград [Кінофільм] : реж. О. Довженко. – Україна, 1936. 8. Балада про солдата [Кінофільм] : реж. Г. Чухрай. – СРСР, 1959. 9. Варшава в 1905 році [Кінофільм] : реж. Т. Яворський. – Польща, 1955. 10. Бійка серед чоловіків [Кінофільм] : реж. Ж. Дассен. – Франція, 1954. 11. Блакитний ангелі [Кінофільм] : реж. І. фон Штернбергер. – Германия, 1930. 12. Вікно у двір [Кінофільм] : реж. А. Хічкок. – США, 1954. 13. Дама і сліпий [Кінофільм] : реж. Г. Корбимит. – НДР, 1959. 14. Діти Хіросіми [Кінофільм] : реж. К. Сіндо. – Японія, 1953. 15. Ескапада [Кінофільм] : реж. Р. Абіб. – Франція, 1957. 16. Канал [Кінофільм] : реж. А. Вайда. – Польща, 1955. 17. Ми із Кронштадта [Кінофільм] : реж. Є. Дзиган. – СРСР, 1936. 18. Мій дядько [Кінофільм] : реж. Ж. Таті. – Франція, 1958. 19. Мінливе щастя [Кінофільм] : реж. А. Мунк. – Польща, 1959. 20. Пам'ять серця [Кінофільм] : реж. Т. Ліознова. – СРСР, 1958. 21. Пампушка [Кінофільм] : реж. М. Ромм. – СРСР, 1934. 22. Пирогов [Кінофільм] : реж. Г. Козінцев. – СРСР, 1947. 23. Під дахами Парижу [Кінофільм] : реж. Рене Клер. – Франція, 1930. 24. Прогулянци по старому місту [Кінофільм] : реж. А. Мунк. – Польща, 1958. 25. Ротація [Кінофільм] : реж. В. Штаудте. – НДР, 1950. 26. Чапаєв [Кінофільм] : реж. Г. і С. Васильєви. – СРСР, 1934. 27. Шахта [Кінофільм] : реж. Е. Бжозовська. – Польща, 1957.

УДК 739.2(477-25)"19"

*Сапфірова Наталія Миколаївна,
член Міжнародного меморіального фонду Карла Фаберже,
Всеукраїнської громадської організації «Спілка геологів України»
здобувач,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА НАЩАДКІВ Й. МАРШАКА ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ВІХ ЙОГО ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена вивченню епістолярної спадщини ближнього родинного кола київського ювеліра й власника Фабрики художньо-ювелірних виробів Йосипа Абрамовича Маршака. Розглянуто мемуари молодшого сина та онуки Й. Маршака – Олександра Маршака та Неллі Пташкіної. Детальний аналіз аудіозаписів і письмових спогадів О. Маршака й «Щоденника» Н. Пташкіної дозволив суттєво доповнити біографію та портрет Й. Маршака, пролити світло на віхи його творчої діяльності, зв'язки з оточенням і уклад життя родини.

Ключові слова: Йосип Абрамович Маршак, Олександр Маршак, Неллі Пташкіна, мемуари, щоденник.

Статья посвящена изучению эпистолярного наследия ближнего семейного круга киевского ювелира и владельца Фабрики художественно-ювелирных изделий Иосифа Абрамовича Маршака. Рассмотрены мемуары младшего сына и внучки И. Маршака – Александра Маршака и Нелли Пташкиной. Детальный анализ аудиозаписей и письменных воспоминаний А. Маршака и «Дневника» Н. Пташкиной позволил существенно дополнить биографию и портрет И. А. Маршака, пролить свет на вехи его творческой деятельности, связи с окружением и уклад жизни семьи.

Ключевые слова: Иосиф Абрамович Маршак, Александр Маршак, Нелли Пташкина, мемуары, дневник.

The article is devoted to the studying of the family circle's epistolary legacy of Joseph Abramovich Marshak, jeweler from Kiev and art-jewelry factory owner. Considered a memoirs of youngest son and granddaughter I. Marshak – Alexander Marshak and Nelly Ptashkina. Detailed analysis of audio recordings and written memories A. Marshak and «Diary» N. Ptashkina would supplement the biography and portrait I. Marshak, also it shed light on milestones of his creative activity, due to the environment and the lifestyle of the family.

Key words: Joseph Abramovich Marshak, Alexander Marshak, Nelly Ptashkina, memoirs, diary.

У науковий обіг ім'я відомого київського ювеліра і власника Фабрики художньо-ювелірних виробів (1878–1918) Йосипа Абрамовича Маршака (1854–1918) було введено у другій половині ХХ ст. Перша згадка, що містила стислу інформацію про

Й. Маршака, була наведена 1967 р. у праці Т. Гольдберг, Ф. Мішукова, Н. Платонової та М. Постнікової-Лосєвої «Русское золотое и серебряное дело XV–XX вв.» [3]. 1983 року матеріал про ювеліра увійшов до видання М. Постнікової-Лосєвої та ін. [16, 125, 166].

Опубліковані матеріали біографії і дані про роботу Фабрики Й. Маршака, умовно можна поділити на дві групи джерел: перші складаються із доробку вітчизняних та зарубіжних науковців, другі – мемуари та щоденникові записи членів великої родини Й. Маршака.

Серед наукових робіт, присвячених ювелірній справі і життєвому шляху Маршака, слід відзначити публікації Ж. Арустамян [1, с. 63–74], В. Скурлова [11, с. 94–99; 20, с. 33; 21, с. 44; 24, с. 128, 203, 216, 227, 334, 336, 555], С. Палатної і А. Бартош [2, с. 353–367], С. Палатної [15, с. 161–172], В. Ковалінського [10, с. 186–199], В. Кальницького [5, с. 157–170], Т. Ралдугіної [18, с. 394–409].

Статті Ж. Арустамян про фірму Й. Маршака висвітлюють основні віхи становлення фірми, умови праці і нагороди, містять відомості щодо року народження та смерті київського ювеліра, імена його батьків, дружини, дітей, відомості із його заповіту, тощо. У статтях мистецтвознавчо описані експонати колекції Національного історичного музею і Музею історичних коштовностей України – вироби Фабрики Й. Маршака.

Матеріал В. Скурлова про Й. Маршака представлений у декількох науково-ілюстрованих виданнях автора й опублікований у тематичних виданнях. Викладені дані про фірму Й. Маршака доповнюють її історію, показують взаємозв'язки із фірмою К. Фаберже, відділення якої працювало у Києві з 1906 по 1911 р., а також містять раніше не опубліковані факти відносно ділових зв'язків синів Й. Маршака із клієнтами, замовниками та ювелірами – постачальниками із інших регіонів Російської імперії.

Публікації С. Палатної окреслюють перелік деяких значимих ювелірних фірм і магазинів, які з початку ХХ ст. розпочали свою діяльність у Києві на вул. Хрещатик. До переліку входять: Київське відділення фірми Карла Фаберже, Перша Київська ювелірна та художньо-граверна артіль. У статтях визначається і роль фірми Й. Маршака, як основної величини ювелірного ринку Києва кінця ХІХ – початку ХХ ст., з якою будь-якій ювелірній фірмі було досить важко конкурувати у Південно-Західній частині Російської імперії.

Статті В. Ковалінського й В. Кальницького, доповнювали вже опубліковані раніше дані щодо розвитку фірми Й. Маршака в частині виробничих відносин і архітектурних будівель із виробничими приміщеннями Фабрики, магазином і прибутковим будинком, що був зведений у Києві на замовлення Й. Маршака.

Публікація Т. Ралдугіної присвячена срібному вінку із фондів Музею історичних коштовностей України, виробленому на Фабриці Й. Маршака. Матеріал статті доповнює дані про асортиментні групи продукції Фабрики.

Відомості про Й. Маршака були доповнені публікаціями А. Ласкавого [12; 13]. А. Ласкавим було захищено диплом, темою якого була вибрана виробнича діяльність Фабрики Й. Маршака, опубліковано статті, які уточнюють матеріал з виставкової діяльності фірми ті інші аспекти роботи фірми. 2004 року за ініціативи А. Ласкавого було видано репринт преїскуранту Фабрики художньо-ювелірних виробів 1905 р., що надало можливість ознайомитися сучасним фахівцям ювелірної справи з асортиментом Фабрики.

Кожна публікація містила унікальні для обраної теми фотографії, які дають нам уявлення про зовнішність київського ювеліра, фасадну частину Фабрики і магазину Й. Маршака, інших будівель та невелику кількість внутрішніх приміщень, різноманітність асортименту продукції ювелірної Фабрики Й. Маршака.

Порівняльний аналіз текстів дає підстави відзначити перевагу у відображенні професійного шляху київського ювеліра. Вивчення публікацій показало необхідність пошуку свідчень та спогадів членів родини або близького кола друзів, знайомих, співробітників, які би могли пролити світло на відносини Й. Маршака у родинному колі й робочому колективі, і тим самим доповнили портрет характерними рисами особистості і збагатили біографію Й. Маршака.

Мета статті – дослідити епістолярну спадщину членів родини Й. Маршака і доповнити біографію київського ювеліра. Досягнення основної мети потребує виконання таких завдань:

- аналіз мемуарів та щоденникових записів на предмет аутентичних свідчень щодо взаємовідносин у родинному колі й робочому колективі;
- встановлення родинних зв'язків;
- виявлення характерних рис особистості, притаманних Й. Маршаку, і аналіз їх впливу на формування укладу життя, відносин в родині та професійному середовищі.

Результати дослідження ввести до наукового обігу.

Загальні відомості про склад родини Й. Маршака, які систематизовані за вищеперерахованими джерелами, виглядають наступним чином: батьки – Абрам Ісаакович та Феня Шльома Лайзерівна; брати – Мойсей, Борис, Семен, Ізраїль, сестра – Естер; дружина – Лія Файвишівна (Лізавета Федорівна); діти – Ісаак (1879 – не раніше 1954), Володимир, Соломон, Іоакім (1885–1938), Олександр (1892–1975), Фаня (Фаїна Пташкіна), Ганна (Вольф), Раїса (Радзиховська).

За даними мемуарів молодшого сина Й. Маршака – Олександра, походження родини батька пов'язане з Катеринославом. Відповідно, це питання наразі залишається відкритим і потребує подальшого розширеного дослідження. Серед найближчого родинного оточення відомо про братів, сестер, дружину та дітей.

Додаткові дані про родинні зв'язки нам надають оголошення з приводу смерті та похорону Й. Маршака, що були розміщені в кількох номерах газети «Кієвская мысль» у період з 23 серпня по 1 вересня 1918 р. за старим стилем.

Згідно з оголошеннями, Йосип Абрамович доводився шурином та дядьком членам родин Пейсаха Соломоновича Грінштейна, Юлія Яковича Грінштейна, Семена Олександровича Аша [6, с. 1]; дядьком – А. та Ф. Орловським [6, с. 1]; братом – Ізраїлю Абрамовичу Маршаку [7, с. 1]; братом та дядьком – Борису Абрамовичу Маршаку із синами та їх сім'ями [9, с. 1]; двоюрідним братом – подружжю (?) М. і Ц. Шейнбаум [7, с. 1] та Б. і Ф. Яхінсон [6, с. 1]; дядьком – І. Маршаку [9].

Епістолярна спадщина нащадків київського ювеліра на сьогодні складається із мемуарів молодшого сина Й. Маршака – Олександра (1892–1975) і щоденникових записів онуки – Неллі Пташкіної (1903–1920), що фіксує певні додаткові дані про родину майстра та його найближче оточення.

1978 р. рукописи мемуарів Олександра Маршака «История фабрики моего отца» и «Мои ранние воспоминания» було передано до відділу письмових джерел Державного

Історичного музею (Москва) М. Постніковою-Лосєвою. Йї, у свою чергу, рукописи надав відомий паризький антиквар Лев Адольфович Грінберг [19, с. 46–48]. 2003 р. мемуари були оброблені та підготовлені до друку доктором історичних наук А. Афанасьєвим [14, с. 49–53].

Мемуари містять цінні відомості про віхи розвитку виробництва та відносини між шефом і робітниками фірми. Серед них спогади про стан родини, в якій народився Маршак; його перші й наступні кроки на шляху до ювелірної слави – від майстерні до Фабрики художньо-ювелірних виробів. Суттєвим доповненням до відомих фактів є детальний опис модернізації фабричних приміщень і магазину й уточнення щодо організації виробництва. Надана інформація про роботу на фабриці брата Йосипа Абрамовича – Ізраїля Абрамовича; головного бухгалтера фірми – Йосипа Емануїловича Кашука; гравера (виконував також ескізи робіт), а у подальшому завідуючого фабрикою Ізраїля Цивкіна та його брата – Лева. Останній був призначений завідуючим граверним та карбувальним відділом.

У мемуарах Олександра Маршака згадуються художники ювелірних виробів, за ескізами яких виробляли ювелірну продукцію на Фабриці Й. Маршака. Це – М. Шокорєв, М. Завельський (також працював скульптором); скульптори Аронсон із Парижа, князь Трубецький із Санкт-Петербурга. Крім того, за цим же першоджерелом, фіксується перелік спеціальностей робітників, задіяних на фірмі.

Олександр Маршак занотує свої спогади щодо своїх зустрічей у студентські роки в Парижі за період з 1909 по 1913 рр. із званою постаттю у ювелірному світі – І. Рухомовським [14, с. 53].

Мемуари дають змогу оцінити взаємовідносини між Й. Маршаком та його підлеглими. Зокрема, робітники рідко залишали фірму, праця співробітників гідно оцінювалася, що виражалось у цінних подарунках та оплаті праці, особливо до ювілейних дат. Робітники, у свою чергу, на знак подяки, дарували шефу майстерно виконані пам'ятні подарунки. У тексті вище названих мемуарів детально описані два блюда з рисунком та написами, які у стислій формі резюмують сенс роботи і життєвого шляху Й. Маршака.

Варто відзначити блюдо, подароване шефові на честь 25-річного ювілею робітниками фірми у 1903 р., яке було вироблено з дерева, на краях оздоблено вирізаним колоссям. Усередині розташовано барельєф із срібла з портретами Йосипа Абрамовича та його дружини Лізавети Федорівни. Над портретами було прикріплено золоту пластину із зображенням першої майстерні на Подолі, з якої починався самостійний професійний шлях ювеліра. Під портретами золотими накладними буквами зроблено напис псалма: «Посеешь со слезами – пожнешь пением» [мовою оригіналу – Н. С.]. Срібними буквами зазначений перелік авторів подарунка із датами [14, с. 53].

Інші мемуари Олександра Маршака було зафіксовано як аудіозапис. Плівки з аудіозаписом були знайдені оглядачем «Радио Свобода» Іваном Толстим у рамках пошуку свідків Першої світової війни та Жовтневої революції у приватному архіві Нью-Йорка. Запис інтерв'ю із О. Маршаком було зроблено в Парижі 1965 р. кореспондентом «Радио Свобода» Олексієм Малишевим [22; 23].

Два аудіозаписи, а також їх текстові варіанти вперше були викладені на електронному ресурсі. Перший від 7 вересня 2014 р. під назвою «Летающий ювелир»

[мовою оригіналу – Н. С.] інформує про життя сина Й. Маршака Олександра під час Першої світової війни. Цей запис майже не містить даних про батька, але розкриває шлях самого Олександра й проливає світло на роботу власного ювелірного магазину у Парижі [23]. За тим самим першоджерелом випливає, що фірма MARCNAK, яка була відкрита 1920 р. в Парижі, справді була успішною, продукція користувалася попитом не тільки у Європі, а й в Америці.

Другий аудіозапис від 17 березня 2015 р. «Банк в горле, или 58 галстуков Шаляпина» відкриває завісу над долею вимушених емігрантів, серед яких не тільки члени великої родини Й. Маршака, а й відомий російський оперний і камерний співак Ф. Шаляпін [22].

Федора Шаляпіна і Олександра Маршака зв'язували роки дружби. Федір Шаляпін добре розумівся на дорогоцінному камінні та прикрасах і був клієнтом Олександра Маршака. Останній був присутнім на багатьох репетиціях Ф. Шаляпіна, його родинних обідах. Мемуари висвітлюють важке дитинство Федора і дивні повороти долі, що поступово привели співака до світової слави. Ф. Шаляпін призначив О. Маршака розпорядником свого похорону, знаючи свого друга як дуже доброго організатора [23].

Крім того, названі спогади містять подробиці ранніх, а також і більш пізніх років професійної творчості Й. Маршака. Відповідно до інформації з цього першоджерела Й. Маршаку в роки започаткування своєї справи бракувало освіти, але перепони згодом були подолані. Це стало приводом прискіпливого ставлення батьків до обов'язкової освіти своїх дітей. Також у згаданій родині була заведена традиція займатися корисними для розвитку справами – читанням, прогулянками тощо.

Варто відзначити, що у цей відрізок часу О. Маршак був свідком виступів В. Леніна, Л. Троцького, Г. Цейтліна, М. Авксентьєва, В. Маклакова.

Порівняння стилю викладення у рукописах і аудіозаписах дозволяє зробити висновки про приналежність спогадів одній особі, яка була свідком зазначених у першоджерелах подій, що додатково свідчить на користь автентичності мемуарів і дозволяє припустити, що автором був О. Маршак.

Аналіз переважної кількості публікацій дослідників вище наведених мемуарів Олександра Маршака вказує на деякі розбіжності у біографічних даних щодо Й. Маршака. А саме: дата народження – 1854 чи 1855 р.; місце народження Й. Маршака – Катеринослав чи Ігнатівка; вік одруження – 19 чи після 22 років.

Ще одним цінним інформативним джерелом щодо артефактів особистого життя Й. Маршака є «Щоденник» Неллі Пташкіної, онуки Й. Маршака [17]. Інформація була залучена до кола першоджерел щодо родини названого відомого київського ювеліра Н. Сапфіровою у 2015 р.

Неллі Львівна Пташкіна народилася 1903 року у родині дочки Й. Маршака – Фаїни та Пташкіна Лева Ісааковича – кандидата прав, помічника присяжного повіреного й інспектора Саратовського будівного товариства, домовласника [4]. За цими мемуарами стало відомо, що у Неллі був молодший брат Юрій.

«Щоденник» Неллі Пташкіної охоплює період 1918–1920 рр. Перша глава цієї праці присвячена життю авторки у Москві з січня по березень 1918 р. Друга – охоплює період її життя з квітня 1918 по січень 1919 р. в Києві. Перебування у названому місті

та дорога з Києва до Парижу відображені у третій главі окресленого твору – з лютого 1919 по лютий 1920 р.

Загалом, у мемуарах О. Маршака та «Щоденнику» Н. Пташкіної простежується загальна лінія родинних зв'язків, яка об'єднує документальні записи.

Так, Неллі згадує свого дядька Олександра [Маршака] і його жінку Ірину. Як виявилось, останній відіграв вирішальну роль в еміграції родини Пташкіних.

Після більшовицького перевороту О. Маршак мав можливість споглядати з-за кордону за її наслідками і оцінити ризик для своїх родичів. Крім того, він всіляко намагався корегувати настрої, що панували в членів родини Маршака. Рішення про еміграцію в родині Пташкіних було прийнято після усвідомлення неминучості експропріації майна, капіталів, а також початку арештів членів родини. В свою чергу, О. Маршак був змушений підтримати членів родини, гарантуючи їм у Парижі початкове помешкання [17, с. 305–306].

Неллі пише про свої переживання стосовно смерті бабусі й дідуся, а також свідчить про те, що дідусь починав свою справу «майже із нічого», згодом став відомим і поважним членом суспільства. Цікавою для розуміння перебігу тогочасних подій є обшуки житла родини в Києві й інформація цього першоджерела щодо спроб нової влади будь-що отримати діаманти та інші цінності родини. Згаданий в останніх мемуарах щоденник висвітлює власний погляд Н. Пташкіної на події і факти, що вплинули на зміни політичного й економічного устрою радянської держави [17].

Описаний довгий і небезпечний шлях родини Пташкіних від Києва до Парижу ілюструє бурхливі зміни тогочасного життя. Відповідно до цих нотаток тільки у Франції у членів родини поступово почало зароджуватися почуття безпеки і мирного життя. Але, на жаль, 25 липня 1920 р. життя 17-річної Неллі трагічно обірвалося. Це сталося у невеличкому французькому містечку Шамоні біля підніжжя гори Монблан. Похована авторка на кладовищі Монпарнас у Парижі [17, с. 5]. Проте її короткотривале життя протягом якого вона встигла написати мемуари, стали для нас неоціненним джерелом знань про віхи життя і творчості легендарного київського ювелірного дому Й. Маршака.

Відома до теперішнього часу епістолярна спадщина членів родини Й. Маршака є цінним джерелом інформації про історію розвитку й устрою фабрики і магазину. Зокрема, про взаємовідносини між шефом (Й. Маршаком) і робітниками, прізвиська й умови співпраці художників, скульпторів, управляючих відділами та головного бухгалтера, а також щодо родинних зв'язків, події пореволюційного часу у Києві й інших містах Російської імперії.

Мемуари і щоденникові записи О. Маршака та Н. Пташкіної дають змогу відтворити останній рік життя київського ювеліра Й. Маршака і вперше розкривають відносини всередині великої родини, розглядаючи постать епохального ювеліра в іпостасях батька та дідуся. Передана за вище окресленими мемуарами атмосфера епохи, у тому числі доби модерну [25], є надзвичайно цінною у сенсі розуміння стильових пріоритетів продукції фірми Й. Маршака. Для фірми цей період характеризується досягненням найвищих художніх і технологічних результатів та подальшими перемогами у здобутті визнання (міжнародна виставкова діяльність, нагороди). Разом із тим, дані з мемуарів Олександра Маршака мають розбіжності з інформацією, що наведена в публікаціях інших, більш пізніх авторів.

Література:

1. Арустамян Ж. Г. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака / Жанна Гайківна Арустамян // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України : темат. зб. наук. пр. – Київ, 1993. – С. 63–74. 2. Бартош А. Е. История памятного серебряного венка (из фондов Музея исторических драгоценностей Украины) / А. Е. Бартош, С. Г. Палатная // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 18–20 листопада 2013 р. – Київ : Фенікс, 2014. – С. 353–367. 3. Гольдберг Т. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков / Т. Г. Гольдберг, Ф. Я. Мішуков, Н. Г. Платонова, М. М. Постникова-Лосева. – Москва : Наука, 1967. – 350 с. 4. Зёрнов В. П. Записки русского интеллигента [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/366585-zapiski-russkogo-intelligenta.html>. – Название с экрана. 5. Кальницький М. Бизнес и бизнесмены. Кн. I / М. Б. Кальницький. – Киев : Сидоренко В. Б., 2011. – 240 с. 6. Киевская мысль. – 1918. – 23 (10) августа. – № 144. – С. 1. 7. Киевская мысль. – 1918. – 24 (11) августа. – № 145. – С. 1. 8. Киевская мысль. – 1918. – 25 (12) августа. – № 146. – С. 1. 9. Киевская мысль. – 1918. – 1 сентября (19) августа. – № 151. – С. 1. 10. Ковалінський В. В. Київські мініатюри. Книга перша / В. В. Ковалінський. – Вид. друге, доп. – Київ : Товариство «Купола», 2006. – 384 с. 11. Крапивко О. Украинский Фаберже / О. Крапивко, В. Скурлов // ANTIQ.INFO. – 2007. – № 53. – Июнь. – С. 94–99. 12. Ласкавий А. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 1 / Андрей Ласкавий, Виктория Давидюк // Ювелірний бізнес. – 2004. – Июнь. – С. 46–53. 13. Ласкавий А. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 2. / Андрей Леонидович Ласкавий // Ювелірний бізнес. – 2004. – Июль. – С. 40–44. 14. Маршак А. История фабрики моего отца / А. Маршак // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2004. – № 12. – С. 49–53. 15. Палатная С. Г. Филиалы фирмы Фаберже в Украине / С. Г. Палатная // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 10–12 листопада 2008 р. – Київ : Фенікс, 2009. – 272 с. 16. Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. / М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова. – Москва : Наука, 1983. – С. 125, 166. 17. Пташкіна Н. Л. Дневник 1918–1920. – Париж : Ю. Поволоцкий и Ко. – 1922. – 322 с. 18. Ралдугіна Т. П. Срібний вінок із Музею історичних коштовностей України – унікальна історична пам'ятка / Т. П. Ралдугіна // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 18–20 листопада 2013 р. – Київ : Фенікс, 2014. – С. 394–409. 19. Сизова Т. Иосиф Абрамович Маршак и его дело / Т. Сизова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2004. – № 12. – С. 46–48. 20. Скурлов В. В. Ювелір Йосиф Маршак / В. В. Скурлов // Антикварное обозрение. – 2002. – № 4. – С. 33. 21. Скурлов В. В. «Иосифъ Маршакъ». 125 лет. Юбилей великой украинской ювелирной фирмы Иосифа Маршака / В. В. Скурлов // Антикварное обозрение. – 2003. – № 2 (8). – С. 44. 22. Толстой И. Банк в горле, или 58 галстуков Шаляпина [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.svoboda.org/content/transcript/26919789.html>. – Название с экрана. 23. Толстой И. Летящий ювелир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/article/26562885.html>. – Название с экрана. 24. Фаберже Т. Фаберже и петербургские ювелиры / Т. Ф. Фаберже, А. С. Горыня, В. В. Скурлов. – Санкт-Петербург :

*ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА НАЩАДКІВ Й. МАРШАКА ЯК ДЖЕРЕЛО
ВИВЧЕННЯ ВІХ ЙОГО ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ*

Журнал «Нева», 1997. – 704 с. 25. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси : [у 2-х кн.] / О. В. Школьна. – Кн. 1. – Київ : Інтертехнологія, 2011. – 400 с. – Кн. 2, ч. 1 : Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. – Київ : День печати, 2013. – 400 с.

УДК 7.049.1:75

*Фока Марія Володимирівна,
кандидат філологічних наук, докторант,
Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка*

«КАТЕРИНА» Т. ШЕВЧЕНКА: ЗАКОДОВАНИЙ СМИСЛ КАРТИНИ

У статті досліджується закодований смисл картини «Катерина» Т. Шевченка шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого та мистецтвознавчого досвідів. Автор розкриває Т. Шевченка як художника, окреслює зв'язки між поемою «Катерина» та картиною «Катерина», аналізує композицію, колористику, символічні образи та інші ключові аспекти, що дають змогу декодувати внутрішній зміст полотна. Крізь призму осмислення живописної роботи «Катерина» акцентується унікальна риса митця – вміння приховати інформацію за візуальними образами, створити підтекст.

Ключові слова: Т. Шевченко, «Катерина», картина, підтекст.

В статье исследуется закодированный смысл картины «Катерина» Т. Шевченка путем изучения, систематизации и обобщения литературоведческого и искусствоведческого опытов. Автор раскрывает Т. Шевченка как художника, определяет связи между поэмой «Катерина» и картиной «Катерина», анализирует композицию, колористику, символические образы и другие ключевые аспекты, позволяющие декодировать внутреннее содержание полотна. Сквозь призму осмысления живописной работы «Катерина» акцентируется уникальная черта художника – умение скрыть информацию за визуальными образами, создать подтекст.

Ключевые слова: Т. Шевченко, «Катерина», картина, подтекст.

The encode meaning of the picture «Kateryna» by T. Shevchenko through research, systematization and generalization of the literary and art studies experience is under investigation in the paper. The author details T. Shevchenko as a painter, determines the ties between a poem «Kateryna» and a picture «Kateryna», analyzes composition, coloristics, symbolic images, and other key aspects that give a possibility to encode the inner meaning of the canvas. The artist's unique feature – the art of hiding information in visual images, creating subtext – is emphasized in the light of the interpretation of the painting work «Kateryna».

Key words: T. Shevchenko, «Kateryna», picture, subtext.

Іпостась Шевченка-художника потребує більш детального представлення та вивчення, адже важко не погодитись з Д. Антоновичем, що «Шевченко-поет заслони́в собою Шевченка високоталановитого маляра, видатного рисувальника та дуже тонкого й високомайстерного гравера» [1, с. 11]. Геніальність Т. Шевченка в образотворчій сфері засвідчує, наприклад, картина «Катерина», що не лише виконана на високому професійному рівні, а й наповнена глибинними смислами, у тому числі прихованими.

Тим часом, незважаючи на те, що олійне полотно ставало об'єктом вивчення не лише літературознавців (Ю. Барабаш, Л. Генералюк, З. Тарахан-Береза та ін.), але й мистецтвознавців (Д. Антонович, В. Овсійчук, К. Шероцький та ін.), «таємниці» (В. Яцюк) [15, с. 10] полотна залишаються до кінця не розкритими, що у свою чергу притлумлює унікальну рису митця – здатність вкладати та приховувати смисли за візуальними образами, які потребують від глядача декодування для розуміння істинного меседжа художника. У цьому полягає актуальність дослідження.

Метою статті є розкриття закодованого смислу картини «Катерина» Т. Шевченка шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого та мистецтвознавчого досвідів.

Т. Шевченко увійшов в історію українського мистецтва насамперед як геніальний поет, хоча він є також талановитим живописцем. Треба відзначити, що поетична геніальність митця часто зумовлюється талантом художника: словесні картини створюються за правилами живописного мистецтва. Згадаймо, наприклад, початок балади «Тополя»: «По діброві вітер вис,/ Гуляє по полю, / Край дороги гне тополю / До самого долу. / Стан високий, лист широкий – / Нащо зеленіє? / Кругом поле, як те море / Широке, синіє [12, с. 53].

В уяві читача постає яскрава пейзажна картина: зображено діброви та поле, де панорамність і просторовість увиразнюються такими образами, як вітер «гуляє по полю», «Кругом поле, як те море / Широке...»; детально описано високу тополю («стан високий») в самому розквіті («лист широкий»), що стоїть край дороги, похилена аж до землі від сильного вітру («Край дороги гне тополю / До самого долу»); указано на колористику, де домінують синій («поле, як те море / Широке, синіє») та зелений (такою зринає в уяві як діброва, так і тополя («Нащо зеленіє?»)).

Спадщина Шевченка-художника досить різноманітна й багатогранна: автопортрети, портрети сучасників, офорти («Живописна Україна»), серія малюнків «Притча про блудного сина», акварелі, сепії, олійні картини. І серед цих робіт особливе та вагомe місце займає відоме олійне полотно «Катерина».

Погляньмо на картину очима самого художника. Так, у листі до Г. Тарновського від 25 січня 1843 р. Т. Шевченко досить точно описав сюжет своєї роботи: «Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаліком і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запащину, бо вже, знаєте, трошки тее... а москаль дере собі за своїми, тільки курява ляга – собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака моя картина» [13, с. 21–22].

Безперечно, і читаючи лист, і дивлячись на картину, згадується поема «Катерина», де описується світле кохання дівчини-селянки до офіцера-москаля, котрий звабив її та покинув, залишивши вагітною. Цей потужний перегук картини з поетичним твором дає підстави розглядати образ як автоілюстрацію до твору (Ю. Барабаш [2, с. 307–308], О. Новицький [5, с. 75], К. Шероцький [14, с. 37] та ін.). Проте такий підхід значно звужує та збіднює смислове наповнення картини, робить її певною мірою залежною від поетичного слова.

Очевидно, полотно виконане за мотивами, за сюжетом твору, але є абсолютно самосійним твором (Д. Антонович [1, с. 68], Л. Генералюк [3, с. 372] та ін.). Як стверджує, зокрема, В. Касіян, «картина «Катерина» – самостійна композиція, що доповнює його поетичне слово» [4, с. 98]. (І чи не свідчить про таку «автономність» те, що Шевченко-художник обирає той епізод, який оминув у своїй поемі Шевченко-поет: Катерина «попрощалася з своїм москалицюм і вертається в село» [13, с. 21–22]?) Виходячи за межі ілюстрування (виключно супроводження або тлумачення тексту), картина набуває глибшого прочитання.

У картині органічно поєдналися і глибокий зміст, і високомайстерне виконання. Кожен образ і кожна деталь на картині несуть у собі внутрішній зміст, що працюють на глибокий прихований смисл полотна.

Пригляньмося ближче до композиційного й смислового центру картини – постать дівчини. Кожен нюанс змальованої пози створює психологічний портрет, який з особливою тонкістю й увагою прочитує Д. Антонович: «З делікатною ніжністю окреслено груди, плечі і руки, а поверх їх натурально та з надзвичайним смаком розміщено складки широкої білої сорочки; потовщення стану виведено з грацією дерев'яних швабських скульптур, рельєфна голова із засмученим обличчям – без найменшого підкреслення. Лише невеликий нахил голови вперед, очі, спущені долу, та ледве помітний перебіг на вустах передають горе покинутої дівчини з тонкою мистецькою правдою, без домішки, найменшої мелодраматичної афектації. Одне гармонійне ціле з виразом обличчя складає непевний, тонко відчутний рух обох рук, що нерішуче підіймають кінці запаски. Рух голови й рук пов'язані з рухом цілої постаті; від голови розвіваються по вітру нервовим тремтінням дві стрічки, третю зав'язано на персах. [...] Досить великою стопою Катерина твердо ступає по землі, хоч у ході її відчувається також природна грація і м'який ритм» [1, с. 69–70].

Символічною видається колористика святкового одягу. Так, панування червоного (квіти, стрічки, фартух) збуджує подвійне емоційне значення: з одного боку, асоціюється з любов'ю [9, с. 72], з нещасливим коханням, з нездійсненими мріями про щасливе майбутнє (адже відомо, що у весільному костюмі домінував саме червоний [9, с. 88]), з іншої – навіть із смертю [9, с. 72]. Тож червоний збуджує почуття суму й печалі, навіть трагічності.

Водночас білий колір сорочки надає образу ефекту священності, пов'язується «із Божественним, чистим, взагалі світом, красою, душевністю та ін.» [9, с. 14]. До того ж, концепт Божественного сугерується освітленням: сонячне світло опромінює постать дівчини, і це сяяння породжує асоціації з іконописним зображенням Богоматері. У цьому контексті особливо цікавим видається факт, відзначений мистецтвознавцями, про те, що митець зумисне вдавня до копіювання рисунку ніг «Сікстинської мадонни» Рафаеля [див.: 10, с. 267; 8, с. 98; 7, с. 18–19]. Символічною є і назва картини «Катерина», бо це ім'я в перекладі з грецької означає чиста, непорочна й свята. Тож маємо своєрідний «парадокс [...]»: покритка стає символом непорочності» [15, с. 19].

І таке переплетення відчуттів породжує драматизм, де глядач визначається зі своїм ставленням до Катерини – співчуває її стражданням, вірить у чистоту й святість її почуттів, відчуває її духовну красу й людську гідність. І як наслідок, маємо ще один посыл – виступ проти приниження людини.

Тут же на передньому плані зображено діда-ложкаря в білому одязі, що сидить під деревом і проводить поглядом дівчину. Відповідно до законів лінійних перспектив, образ ложкаря надто близько зображений до центральної постаті, що тільки трохи перекривається фігурою дівчини, до того ж, і голова, покрита капелюхом, занадто збільшена. Проте ці технічні «помилки» в малюванні є відомим засобом художньої виразності, що посилює та акцентує художнє значення образу. Зокрема, на думку О. Сидорова, фігура діда символізує образ народу, що виявляє своє мовчазне співчуття Катерині [8, с. 98]. І це співчуття значно увиразнює важке горе дівчини, посилюючи вплив на глядачів.

На другому плані змальовано офіцера-москаля, що їде верхи, поганяючи коня, і обертається, щоб подивитись на Катерину. За тонким і цікавим спостереженням Д. Антоновича, «у позі підкреслено романтичного “злочинця”» [1, с. 70]. «Порівняно з величною постаттю Катерини він виглядає мізерним, іграшковим. Таке зображення зумовлене не лише вимогами перспективи, воно допомагало художникові передати контрастність образів» [11, с. 46], – пояснює З. Тарахан-Береза. Ця контрастність посилюється і на кольоровому рівні: теплі тони образу Катерини та холодні образу офіцера, біла сорочка, червоний фартух та голубувато-зелений мундир на брунатно-зеленому фоні.

Картина наповнена іншими знаковими деталями, які щодо «форми» значно переобтяжують композицію твору, проте щодо «змісту» додатково розкривають ідейні нюанси сюжету. Ось як, для прикладу, декодує В. Яцюк подібні знаки-деталі: «На полотні вона (*сокира як знак смерті*. – М.Ф.) написана так, що разом із березовим цурпалком утворює хрест. То чи не є це, разом із складеними навперехрест руками ложкаря та наближення фігури Катерини, де рамою перетинається дорога для руху вперед, – чи не є це вказівкою на трагічну долю героїні, на близький, передчасний кінець її життєвого шляху?» [15, с. 33]. Подібними за емоційним забарвленням є також такі предмети-символи, як зламані стеблини збіжжя та дубової гілки, пусті колоски, що навіюють враження змарнованого молодого життя, знівченої долі та приреченості. Таким чином, крізь призму долі матері-покритки розкривається любов до простої людини та співчуття до її страждань.

Через образи-символи та знакові деталі образ Катерини набуває більш глибинного значення: не лише вміщує утвердження гідності жінки, а й трактується як образ-символ України, наповнений сакральним значенням. До речі, така подача матері-покритки у вітчизняному образотворчому мистецтві була новаторством. Тож по-новому інтерпретуються вже декодовані образи: маємо протиставлення не тільки української дівчини офіцеру-москалеві, а отже, ширше, Україні – Московії. «Постать Катерини, голова якої фланкована з одного боку козацькими могилами в степу, з іншого – верстовим стовпом, вбирає славне минуле і сьогодення, вона є їх втіленням, образом і символом, в її людській поставі визначена органічна особливість країни, – переконаний В. Овсійчук. – При цьому драма Катерини набуває масштабнішого вияву, в цілому висвітлюючи стан всієї країни протягом тривалого історичного часу. Саме минуле наповнює картину глибшою змістовністю, відраховуючи знаками тривалий період боротьби, страждань, поневірян України. Для пробудження національної свідомості

потрібно було піднести почуття людської гідності, тому в постаті Катерини відбитий класичний ідеал, який для Шевченка був високим зразком...» [6, с. 405].

У такому випадку, як зазначає Л. Генералюк, «навіть чи слід «прив'язувати» до тексту поеми, до її окремих епізодів та персонажів образну систему живописного твору, що має самостійну, добре продуману художником систему символів, яку можна розгорнути в «текст», що корелюватиме [...] з усяким твором, де присутня ідея московського насильства над Україною та потенційному йому спротиву» [3, с. 372].

Заглиблення в образну систему картини (здебільшого архетипного характеру!) та в її смислову наповненість дає підстави зробити висновок, що полотно писалось для певної глядацької аудиторії – українського народу. Вочевидь, саме з цієї причини Т. Шевченко так переживав, аби картина «не помандрувала за яким-небудь москалем (бо це, бачте, моя Катерина)...» [13, с. 21–22].

У такий спосіб при уважному спогляданні полотна у свідомості глядача через багату «національну» інформативність спрацьовуватиме ефект постійного впізнавання та декодування, що в результаті сприятиме розкриттю прихованих смислів та породжуватиме емоційно-смислову енергію естетичного характеру.

Безперечний зв'язок поеми та картини є яскравим ілюструванням того, як одна й та сама ідея втілюється різними засобами вираження в різних видах мистецтва, зокрема в живописі та в літературі. Більше того, «на глядача, якому був відомий зміст поетичного твору, картина повинна була б справляти сильніше і глибше враження, – переконаний В. Яцюк, – оскільки до естетичних переживань, викликаних спогляданням полотна, долучалися б ще й ті, які виникли в його душі під час ознайомлення з текстом поеми» [15, с. 37].

Тим не менш потрібно чітко визначитись, що полотно «Катерина» настільки майстерно довершене та змістовно самодостатнє, що не потребує «супроводу» поеми й не «посилюється» поемою. Цей перегук між «двома “Катеринами”» та постійне посилення на поетичний твір при перегляді живописної роботи притлумлює Шевченка-художника, якому майстерно вдалося повністю відтворити текст і підтекст поеми в картині, можливо, навіть і більше...

Отже, при детальному аналізі певних технічних нюансів (наприклад, композиції, колористики та ін.) та при глибокому зануренні в образну символічну систему живописного твору «Катерина» перед глядачем розкривається цілий імпліцитний пласт, де образ матері-покритки підноситься до Богородиці та ототожнюється з долею України, трагедія дівчини проектується на трагедію українського народу, звідси й прочитується утвердження національного ідеалу та національної ідеї. Тим часом усвідомлення підтексту картини розкриває перед читачем унікальну рису Т. Шевченка як художника – талант створювати підтексти, який за своєю природою та характером є надзвичайним в українському образотворчому мистецтві.

Література:

1. Антонович Д. В. Шевченко-маляр / Д. В. Антонович ; вст. сл. С. А. Гальченка ; післям. Т. І. Андрущенко. – Київ : Україна, 2004. – 269 [3] с., [32] арк. іл. 2. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії / Ю. Барабаш. – Харків : Акта, 2001. – 375 с. 3. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка:

Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – Київ : Наукова думка, 2008. – 542 с. : іл. **4.** Касиян В. Живописное наследие Т. Г. Шевченко / В. Касиян // Шевченко и мировая культура : К 150-летию со дня рождения. – Москва : Наука, 1964. – С. 96–112. **5.** Новицький О. Шевченко як маляр / О. Новицький. – Львів, Москва : Типографія Т-ва І. Н. Кушнеревъ и К., 1914. – 83 с. : іл. **6.** Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / Володимир Овсійчук. – Київ : Дніпро, 2001. – 444, [3] с. : іл. **7.** Селіванов І. До питання про композицію картини Т. Г. Шевченка «Катерина» / І. Селіванов // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 2. – С. 18–19. **8.** Сидоров А. А. Шевченко как живописец, мастер рисунка и гравюры / А. А. Сидоров // Тарас Шевченко. – Москва : АН СССР, 1962. – С. 92–110. **9.** Словник символів / [О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін.]. – Київ : Народознавство, 1997. – 156 с. **10.** Тарас Шевченко. Мистецька спадщина / перед. сл. Д. Стуса, Т. Чуйко ; наук. комент. та упоряд. Ю. Шиленко [та ін.]. – Київ : Мистецтво, 2013. – 351, [1] с. : іл. **11.** Тарахан-Береза З. П. Шевченко – поет і художник / З. П. Тарахан-Береза. – Київ : Наукова думка, 1985. – 183, [4] с. **12.** Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – Київ : Дніпро, 1985. – 622 с. – (Серія «Вершини Світового Письменства», том 50). **13.** Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Шевченко ; Редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Київ : Наукова думка, 2001– . – Т. 6 : Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 632 с. : портр. **14.** Шероцький К. Шевченко-художник / К. Шероцький // Русский библиофил. – Санкт-Петербург – 1914. – Январь. – С. 40–41. **15.** Яцюк В. М. Живопис – моя професія: Шевченкознавчі етюди / В. М. Яцюк. – Київ : Радянський письменник, 1989. – 300 [4] с.: іл.

УДК 791.43

*Цімох Наталія Іванівна,
доцент кафедри тележурналістики, дикторів та ведучих телепрограм,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ІНФОРМАЦІЇ ТА ПЕРСОНОФІКОВАНИЙ ОБРАЗ ВЕДУЧОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УСПІХУ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ПРОГРАМИ

Розглянуто інформаційний жанр інтерв'ю, в якому персоніфікація інформації невід'ємна від особистості. Лише завдяки процесу індивідуального переосмислення вона в тому чи іншому вигляді потрапляє до глядача. Саме від цього процесу залежить успіх телевізійної програми, телевізійного каналу і самого журналіста. З іншого боку, інтерв'ю – різноманітний і непростий жанр, який займає неоднозначну позицію, зокрема в жанровій системі.

Ключові слова: телебачення, жанр, інтерв'ю, персоніфікація, інформація.

Рассмотрен информационный жанр интервью, в котором персонифицированная информация неотделима от личности. Только благодаря процессу индивидуального переосмысления она, в том или ином виде, попадает к зрителю. Именно от этого процесса зависит успех телевизионной программы, телевизионного канала и самого журналиста. Интервью – разнообразный и непростой жанр, который занимает неоднозначную позицию, в частности – в жанровой системе.

Ключевые слова: телевидение, жанр, интервью, персонификация, информация.

Is considered information genre interview in which personal information is inseparable from the individual, because the individual only through the process of rethinking it in one form or another goes to the viewer. It is from this process depends on the success of the television program of the television channel and journalist. On the other hand, the interview – diverse and challenging genre that occupies an ambiguous position, in particular – in the genre system.

Key words: TV genre, interviews, personification, information.

Актуальність теми дослідження визначається місцем, яке займає інтерв'ю у складній і різноманітній системі жанрів. Інтерв'ю (англ. interview – букв. «зустріч, бесіда» від лат. inter – «між, поміж» – префікс, що має значення взаємодії, взаємонаправлення, перебування в контакті. Це бесіда, вибудована за певним планом через безпосередній контакт інтерв'юера з респондентом з обов'язковою фіксацією відповідей. У зв'язку із цим здається доцільним не тільки визначити поняття «інтерв'ю» і його місце в системі журналістських жанрів, але і показати, що невід'ємною складовою успіху будь-якої програми, є персоніфікація інформації та персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера.

«Однією з найактивніших форм комунікації в наші дні стає усна публічна мова і в першу чергу – публічний діалог, найбільш затребуваним типом публічного діалогу в

наші дні став жанр інтерв'ю, що виступає в двох своїх різновидах, інтерв'ю звукове та інтерв'ю друковане», зазначає дослідниця О. Голанова, міркуючи про різноманіття комунікативних ситуацій в сучасній дійсності [3, с. 343]. Інтерв'ю як складова системи засобів масової комунікації займає одну з найвищих позицій по частоті використання і техніці виконання, тому нині воно знаходиться в центрі уваги багатьох досліджень.

Здебільшого мовний жанр інтерв'ю в лінгвостилістиці досліджували в контексті мовознавчого аналізу загальних тенденцій розвитку стилю масової інформації і як особливий вияв його жанрових форм: Г. Солганик, В. Костомаров, В. Вакуров, М. Кохтев, М. Кожина, Л. Шевченко, С. Єрмоленко, С. Чемеркін, М. Черепанов, С. Береснев, С. Потапенко, К. Серажим та ін. Також у лінгвостилістичному аспекті жанр інтерв'ю опосередковано досліджували з позиції лінгвістичного вивчення мовної структури монологічного й діалогічного текстів: І. Гальперин, Т. Дрідзе, Є. Іванчикова, Р. Будагов, Н. Шумарова, В. Матезіус, Л. Кайда, В. Кухаренко, В. Корнєєв, З. Тухарелі та ін. Аналізувалася мова жанру, частково – особливості архітекtonіки і системи кореляцій в тексті. Окрему групу наукових розвідок із питань специфіки функціонування інтерв'ю як методу й жанру становлять журналістські дослідження В. Сиченкова, О. Тертичного, В. Тищенко, В. Горбачук, М. Лукіна, Т. Шумишина, Д. Вовчок, М. Подолян, В. Карпенко та ін. Варто зауважити, що головним критерієм цих досліджень став аналіз мовної специфіки інтерв'ю, а його методологічно-функціональне обґрунтування в контексті професійної діяльності журналістів, персоніфікація інформації та персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера, як невід'ємна складова успіху будь-якої програми, дослідженим не було. Кожна особа, акумулюючи інформацію, так чи інакше персоніфікує її, свідомо чи підсвідомо прагне переповісти співрозмовнику, додаючи до неї власні емоції і думки, співпереживаючи і співвимірюючи її. Персоніфікована інформація невід'ємна від особистості, адже лише завдяки процесу індивідуального переосмислення, вона в тому чи іншому вигляді потрапляє до глядача. Тому, було прийнято рішення дослідити персоніфікацію інформації та персоніфікований образ ведучого в телевізійному жанрі інтерв'ю.

Мета: розглянути жанр інтерв'ю на телебаченні як невід'ємну складову розвитку сучасного медіа простору, розкрити комунікативні стратегії ведення інтерв'ю, з'ясувати, як персоніфікація інформації та персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера впливають на успіх будь-якої програми.

Подача інформації на телебаченні виражається внутрішньою силою кожного журналіста і ведучого телеканалу, який звертається до аудиторії та запрошеного гостя, а саме – персоніфікацією інформації. Найголовніше на телебаченні – це персоналії, адже одноманітні професіонали знижують рейтинг каналу. Вербальне спілкування в кадрі викликає у глядача довіру або навпаки – відчуженість до ведучого. Тому, невід'ємною складовою успіху будь-якої програми є персоніфікація інформації та персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера.

Одним із перших телевізійних дослідників, який помітив тенденцію до персоніфікації на телебаченні, був Володимир Сапак. У своїй книзі «Телебачення і ми» він перераховує і характеризує деякі з властивостей, що дозволяють говорити про персоніфікацію телевізійної інформації: документальність телебачення, імпровізаційність

і інтимність телевізійного спілкування людини в кадрі з телеглядачем. Це ті «кити», на яких ґрунтуються основи персоніфікації і кредиту довіри телеаудиторії до ведучого інтерв'юера. Саме тому, незважаючи на відносно недовгу історію існування і розвитку телебачення, воно стало для багатьох одним із найбільш достовірним, а нерідко і найавторитетнішим джерелом інформації. Інформації, яка прозвучала з телеекрана, звикли беззастережно вірити цілі покоління. І хоча з початку демократичних процесів у нашій країні пройшло вже більше 20 років, аргумент «сказали по телевізору» залишається одним із найвагоміших для дуже великої кількості людей. Саме ця властивість телебачення – здатність викликати довіру? дозволила зробити телеекран інструментом маніпулювання громадською думкою, свідомістю людей [9].

Нині персоніфікація інформації представлена процесом, який широко поширився в сучасному українському і зарубіжному телевізійному мовленні. Характерною рисою українського телебачення є цілеспрямований вплив на масову свідомість і формування громадської думки у відповідності з політикою каналу. Персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера – найбільш зручна фігура для виконання цих завдань. Щоб досягти максимального ефекту своєї діяльності тележурналісти використовують різні прийоми, виразні засоби, мовні тактики.

Телевізійна комунікація вимагає встановлювати особистісні контакти аудиторії з комунікатором, щоб скласти судження про нього і про цінності його повідомлення. Саме цим і пояснюється значення і привабливість для аудиторії телевізійної інформації, персоніфікованої (тобто уособленої) її автором і учасниками подій.

Ведучий повинен сам представляти себе глядачеві як партнера у спілкуванні. Під взаємодією ведучого із аудиторією варто розуміти створення можливості наблизитися до ситуації реального спілкування із глядачем. Оскільки глядацька аудиторія сприймає телевізійну інформацію не лише опосередковано через ведучого (як інформацію проблемну, так і інформацію розважального характеру), а й через його особистість, то неабиякого змісту набуває персоніфікація інформації. Питання зв'язку інформації з тим, як на її подання в ефірі впливає особистість ведучого є досить важливим. Інколи однієї появи ведучого достатньо для того, щоб глядацька увага зосередилася на ньому. І навпаки, людина, яка говорить, здавалося б, цікаві й потрібні речі, не може викликати глядацького інтересу. Ведучий – інтерв'юер телевізійної програми, безумовно, є представником певної соціальної групи, і його взаємодію із аудиторією можна розглядати як «представницьке спілкування».

Знайома людина в кадрі є для глядача, насамперед, орієнтиром у багатому світі телевізійних програм, завдяки чому кожна її поява супроводжується цікавою для глядача інформацією. Найбільш високий рівень персоніфікації тоді, коли інтерв'юер, він же журналіст, виступає як учасник екранізованої дії – бере інтерв'ю, організовує дискусію між двома сторонами, проводить репортаж – розслідування, тим самим стає об'єктом співчутливої ідентифікації. І тут ведучий має бути дуже підготовленим до інтерв'ю, адже інтерв'ю – це заздалегідь прорахована тактична схема. І вдале інтерв'ю неможливе без заздалегідь прогнозованих для себе «несподіваних» поворотів розмови.

Г. Лазутіна наголошує на тому, що до зустрічі з опонентом інтерв'юеру треба дуже ретельно готуватися. Навіть ретельніше, ніж до випуску новин, оскільки будь-

яка форма діалогу повинна бути живою, містити активність обох сторін. У зустрічі вирішальним моментом має бути почуття і усвідомлення відповідальності за кожне сказане слово [7, с. 72]. Не слід забувати, що навіть добре підготовлене інтерв'ю може прийняти неочікувану форму. При підготовці до інтерв'ю на перше запитання журналіст повинен передбачити дві відповіді: позитивну і негативну. Від відповіді залежить кожне наступне запитання, на яке знову ж таки треба передбачити дві протилежні відповіді. Можна зобразити схему, схожу на дерево, де на кожне запитання очікується одна з двох відповідей [6].

Еріх Фромм у своїй праці «Анатомія людської деструктивності» зробив наступні висновки щодо потреб людини (усі вони є стратегічно важливими для сучасних ЗМІ): потреба у спілкуванні, потреба у творчості, пошук ідеального, потреба у відчутті безпеки життя, прагнення до уподібнення, пошук об'єкта поклоніння. Індивід живе у світі суперечливих мотивів, прагнень і очікувань. Йому необхідно співвідносити свою поведінку з персоніфікованим зразком: в основу персоніфікації, як правило, закладається психологічний тип обраної особистості, а також прагнення до освоєння світу. Людина тягнеться до пізнання, до осягнення себе через думки і погляди інших [12].

Для підтвердження вище наведеного дослідження Е. Фромма наведемо деякі приклади відомих імен: Володимир Шнейдеров, з особистістю якого довгий час асоціювалося телебачення загалом; Юрій Левітан: «Внимание! Говорит Москва» (в роки війни); Ігор Кирилов, ведучий програми «Время» (у 70-ті роки минулого століття, коли були ще не ведучі, а диктори, простіше було уявити телебачення без програми «Время», ніж Ігоря Кирилова без краватки).

У даний час персоніфікація інформації представлена процесом, який стрімко поширився в сучасному українському і зарубіжному телевізійному мовленні. Характерною рисою українського телебачення є цілеспрямований вплив на масову свідомість і формування громадської думки у відповідності з політикою каналу. Персоніфікований образ телевізійного інтерв'юера – найбільш зручна фігура для виконання цих завдань. Щоб добитися максимального ефекту своєї діяльності тележурналісти використовують різні прийоми, виразні засоби, мовні тактики.

Телевізійна комунікація вимагає встановлювати особистісні контакти аудиторії з комунікатором, щоб скласти судження про нього і про цінності його повідомлення. Саме цим і пояснюється значення і привабливість для аудиторії телевізійної інформації, персоніфікованої (тобто уособленої) її автором і учасниками подій.

Ведучий повинен сам представляти себе глядачеві як партнера у спілкуванні. Під взаємодією ведучого із аудиторією варто розуміти створення можливості наблизитися до ситуації реального спілкування із глядачем. Оскільки глядацька аудиторія сприймає телевізійну інформацію не лише опосередковано через ведучого (як інформацію проблемну, так і інформацію розважального характеру), а й через його особистість, то неабиякого змісту набуває персоніфікація інформації. Питання зв'язку інформації з тим, як на її подання в ефірі впливає особистість ведучого є досить важливим. Інколи однієї появи ведучого достатньо для того, щоб глядацька увага зосередилася на ньому. І навпаки, людина, яка говорить, здавалося б, цікаві й потрібні речі, не може викликати глядацького інтересу. Ведучий – інтерв'юер телевізійної програми, безумовно, є

представником певної соціальної групи, і його взаємодію із аудиторією можна розглядати як «представницьке спілкування».

Як показує телевізійна практика, відповідність іміджу жанрові й тематиці програми не лише важлива, а й необхідна. Оскільки порушення цієї вимоги призводить до непрофесійності передачі, дисгармонії між образом, поведінкою ведучого і тематикою програми, а найголовніше – до неприйняття з боку глядачів. Варто враховувати той факт, що імідж ведучого є, перш за все, комунікативною категорією, яку можна розділити на вербальну та невербальну. До вербального комунікативного іміджу відносять дикцію, артикуляцію, темпоритм і динаміку мовлення, інтелектуальні, граматичні показники, голос тощо. До невербального комунікативного іміджу ведучого належать міміка, жестикуляція, стиль одягу, зачіска, макіяж.

Потрібно пам'ятати, що, розділяючи імідж на дві комунікативні категорії, ми характеризуємо імідж ведучого в студії під час запису або прямого ефіру. Але не можна обмежувати імідж інтерв'юера тільки студією. Адже ведучий – це особа публічна, і після того, як вимикається камера, він так само, як і під час ефіру повинен намагатися дотримуватися усталеного іміджу, тоді довіра до нього глядачів тільки зростатиме.

М. Василенко наголошує на тому, що найвищий рівень персоніфікації – коли журналіста чекають на екрані заради нього самого, чекають як лідера, який вміє пояснити складні проблеми, як особистість значну в моральному, духовному плані [2, с. 52].

Місце ведучого в системі цінностей телебачення – одне з чільних, якщо не головне. Він як виразник багатьох думок і тенденцій, як постать, що уособлює різні інтереси, має володіти багатьма рисами. Варто зазначити, що «інтерв'юер», як окремий сегмент поліпрофесії, «тележурналіст» формувався за принципом подвійної концептуалізації.

Ведучий – це творча людина, яка надзвичайно обізнана і постійно збагачує свої знання; це професіонал, який досконало володіє голосом, манерою поведінки, роботою із гостем в студії; це універсал, який може виконувати роботу журналіста, редактора, режисера і оператора, а отже, самостійно вирішувати поставлені завдання; це особистість, яку не можливо не слухати і яку б хотілося чути ще не раз; це відповідальний працівник, який дотримується всіх правил, встановлених у редакції чи компанії. Він має одного разу знайти себе і зробити знайдене привабливим. Володимир Познер – яскравий представник саме такого типу інтерв'юерів. Його телевізійна кар'єра розпочалася задовго до того, як простий глядач зробив Володимира Познера ведучим, якого найбільше з усіх колег журналістів цитують на теренах колишнього Радянського Союзу. І це не дарма. Кожен випуск його програми «Познер» можна прирівняти до виходу в читацький світ «Збірки висловів і афоризмів», яка кожного наступного тижня поповнюється новим виданням. Герої його авторської програми готові розказати найбільш сокровенне і відкрити потаємні сторони свого відомого життя. «Познер» – це програма-інтерв'ю.

На сучасному телебаченні більшість ведучих виступають у ролі інтерв'юера як частково (діалог під час ефіру) так і повністю (як автор і ведучий цілої програми). Жанр інтерв'ю набув надзвичайної популярності, адже глядачам цікава особиста думка героїв програм, їхнє ставлення до тих чи інших проблем у суспільстві. Глядач хоче

бачити «справжнє обличчя» відомої персони – ось головний критерій оцінки ведення інтерв'ю. Персоніфікація інтерв'юера, в свою чергу, допомагає глядачу зорієнтуватися на виборі програми: якщо ведучий викликає довіру, надає глядачеві усі відповіді на поставлені ним запитання до кінця інтерв'ю з обраним гостем у студії, то глядач сам буде очікувати на вихід програми в ефір. Для того, щоб глядацька аудиторія автоматично, але при цьому позитивно асоціювала інтерв'юера із певним типом програми, він повинен бути постійно готовим до нестандартних ситуацій, гострих відповідей, несподіваних поворотів діалогу.

О. Кашкіна говорить про те, що особистість ведучого, його фахові якості та вміння разом із усвідомленням поставлених перед ним завдань часто бувають визначальними для успіху програми [4, с. 9].

Знайома людина в кадрі є для глядача, насамперед, орієнтиром у багатому світі телевізійних програм, завдяки чому кожна її поява супроводжується цікавою для глядача інформацією. Найбільш високий рівень персоніфікації тоді, коли інтерв'юер, він же журналіст, є учасником екранізованої дії – бере інтерв'ю, організовує дискусію між двома сторонами, проводить репортаж-розслідування, тим самим стає об'єктом співчутливої ідентифікації. І тут ведучий має бути дуже підготовленим до інтерв'ю, адже інтерв'ю – це заздалегідь прорахована тактична схема. І вдале інтерв'ю неможливе без заздалегідь прогнозованих для себе «несподіваних» поворотів розмови.

О. Самарцев зазначає, що спілкування з кожною новою людиною ведучий програми ніколи не будуватиме за шаблоном попередньої, адже змінюються тема, рівень зацікавленості самого ведучого, особистість співрозмовника, враховується рівень слухацької активності і, як результат всього цього, можливість непередбачуваного [8, с. 68]. У гостях «Познера» глядач постійно очікує на нові цікаві, але, попри все, відомі обличчя нашого часу. Рівень запрошених гостей варіюється від акторів, комедіантів, режисерів (тобто творчих людей) до персон, які створюють політичну історію. Жодну із його програм не можна назвати однаковою, або навіть схожою.

«Більшість людей, які зуміли досягти успіху в житті, вміють говорити, ? помічає «король ефіру» Ларі Кінг: «Не дивно, що правильним є і зворотне. Дорога до успіху – в побуті або в професійній діяльності – вимощена розмовами» [5].

За 25 років виходу програми «LarryKingLive» він взяв інтерв'ю майже у 50 тисяч осіб. 25 років поспіль з понеділка по п'ятницю, в один і той же час, щодня Ларі робив своє шоу. І це було не шоу шоумена Ларі, а шоу Людини, якого інтерв'ював Ларі. Людина в студії була головною дійовою особою, а не просто королем підтяжок. За 25 років в ефірі CNN його програма не змінювала ні час виходу, ні ведучого, а тому потрапила до Книги рекордів Гіннеса. У самого Ларі стільки американських нагород, що навряд чи він сам може їх перерахувати. Нині ж Ларі Кінг – один із найвідоміших інтерв'юерів світу, якого по праву називають «королем інтерв'ю».

Ще одним яскравим прикладом індивідуальності стала популярна американська ведуча Опра Уінфрі (Опра Гейл Вінфрі) – американська актриса і ведуча ток-шоу «Шоу Опри Вінфрі», найвпливовіша людина шоу-бізнесу в 2009 р. за версією журналу Forbes. Опра Вінфрі стала першою жінкою-репортером телебачення Нешвілу і, крім того, першим наймолодшим репортером. У 22 роки Опра вже працювала на телеканалі WJZ,

що у Балтиморі. Із досвідом роботи телеведучою, у 30 років вона ризикує і відправляється до Чикаго, щоб розпочати роботу над ранковим ток-шоу. Опра Вінфрі так прийшлася до душі глядачам та телеканалу, що через рік ток-шоу перейменовують на «The Oprah Winfrey Show».

Шоу Опри Вінфрі вже 25 років в ефірі, це найбільш популярне шоу в Америці. У 140 країнах світу його дивляться біля 70 мільйонів осіб. Запорукою її успіху і шаленої популярності стали: щирість, прагнення зробити світ кращим та відсутність страху перед новими горизонтами.

На особливу увагу серед сучасних телевізійних ведучих українського ефіру заслуговують такі особистості: Андрій Куликов – ведучий каналу ICTV, ТСН, Українська служба Бі – Бі – Сі, Свобода слова (ICTV). Савік Шустер – автор і ведучий соціально-політичного шоу «Шустер live» на каналі «3S.tv», генеральний продюсер продакшн – компанії «Савік Шустер Студія». Євгеній Кісельов – радянський, російський і український журналіст, радник директора Group DF Бориса Краснянського. Ганна Безулик – українська телеведуча, журналіст. Роман Чайка – український телеведучий, журналіст.

Багато дослідників, що освоюють для своїх професійних потреб методику глибокого інтерв'ю, визнають, що інтерв'ювання виявляється важчою справою, ніж вони спочатку припускали. Їх можна зрозуміти. Робота інтерв'юера вимагає постійної концентрації уваги і швидкої реакції. Інтерв'юер повинен правильно розуміти респондента, стежити безперервно за ходом його думки і одночасно фокусувати бесіду на проблемі дослідження. Усе це вимагає майстерності, навичок і дотримання методичних принципів інтерв'ювання.

Література:

1. Багиров Е. Г. Основы телевизионной журналистики / Е. Г. Багиров, Р. А. Борецкий, А. Я. Юровский. – Москва, 1987. – 224 с.
2. Василенко М. Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі : монографія / М. К. Василенко. – Київ : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2006. – 238 с.
3. Голанова Е. И. Устный, публичный диалог: жанр интервью : текст / Е. И. Голанова // Русский язык конца XX столетия. – [2 – е изд.] – Москва : 2000. – 480 с.
4. Кашкина О. В. Функциональный анализ самооценочных высказываний как средства вербализации Я – концепта : на материале интервью немецкой прессы. Текст : автореф. дис. канд. филол. наук / О. В. Кашкина. – Воронеж, 2005. – 24 с.
5. Кинг Л. Как разговаривать с кем угодно, когда угодно и где угодно / Л. Кинг. – Москва : АльпинаБизнес Букс. – 2006. – 206 с.
6. Кукушкина О. В. Речевые Неудачи как продукт речемыслительной деятельности Текст : автореф. дис. д-ра филол. наук / О. В. Кукушкина. – Москва, 1998. – 76 с.
7. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста : [учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Журналистика»] / Лазутина Г. В. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – Москва : Аспект Пресс, 2007. – 240 с.
8. Самарцев О. Р. Актуальные проблемы телевизионной журналистики в условиях современного этапа информационно-компьютерной революции. Текст. : автореф. дис. д-ра филол. наук / О. Р. Самарцев. М., 1999. – 146 с.
9. Саппак В. Телевидение и мы: Четыре беседы, Золотой фонд ТВ-литературы / В. Саппак. – Москва : Аспект Пресс. – 2007.
10. Светлана С. В. Телевизионная речь, функции и структура / С. В. Светлана. – Москва, 1976. – 87 с.
11. Седов К. Ф. Дискурс и личность : эволюция коммуникативной компетенции. Текст. : монографія / К. Ф. Седов. – Москва : Лабиринт, 2004. – 320 с.
12. Фромм Е. Анатомія людської деструктивності / Е. Фромм. – Москва : АСТ, 2004.

УДК 791.43

Чорна Кристина Василівна
здобувач,

Київський національний університет культури і мистецтв

ПРИЙОМИ І МЕТОДИ ВИРОБНИЦТВА ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ В ЖАНРІ ІНФОТЕЙМЕНТ

Йдеться про виникнення нових жанрових утворень, обумовлене історичними умовами розвитку телебачення, суспільною і політичною практикою та про особливості зйомки і монтажу телевізійних програм в жанрі інфотейнмент. Розглядається нове жанрове утворення, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанрово ? творчих процесів у тележурналістиці і режисурі.

Ключові слова: інфотейнмент, новини, жанр, телебачення, зйомка, монтаж.

Речь идет о возникновении новых жанровых образований, которое обусловлено историческими условиями развития телевидения, общественной и политической практикой, а также об особенностях съемки и монтажа телевизионных программ в жанре инфотейнмент. Рассматривается новое жанровое образование, имеющее все основные черты для раскрытия закономерностей жанрово ? творческих процессов в тележурналистике и режиссуре.

Ключевые слова: инфотейнмент, новости, жанр, телевидение, съемка монтаж.

It is the emergence of new genre formations, which is due to historical conditions of the development of television, social and political practices, and the nature of the shooting and editing of television programs in the genre of infotainment. We consider a new genre entity having all the basic features for the disclosure of the laws of the genre – creative processes in television journalism and directing.

Key words: infoteynment, news, genre, television, shooting, installation.

Актуальність дослідження зумовлена виникненням нових жанрових утворень на сучасному телебаченні, зокрема «infotainment» (інфотейнмент –infotainment, від англ., information – інформація і entertainment – розвага) – вид інформаційних програм. Запровадження цього поняття в науковий обіг належить Нейлу Постману із Чиказького університету ? знаменитого дослідника медіакультури і шаленого критика телебачення. Н. Постман вказує на поняття «інфотейнмент» у книзі «Бавитися до смерті» (Neil Postman «Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business», 1985)

Увагу безпосередньо до інфотейнменту з боку наукового співтовариства починають приділяти з другої половини 1980-х років. На прикладах британського і американського телебачення провів дослідження британський професор Д. Туссен у роботі «Новини як розвага: підйом глобального інфотейнменту», в якій він аналізує еволюцію інфотейнменту і деякі його особливості. Питання впливу і взаємодії

інфотейнменту та культури в цілому порушує литовський професор А. Августінайтис у статті «Інфотейнмент: культурний гіпертекст подвійний віртуальності». Італійський дослідник П. Франча також зачіпає цю проблему у дисертаційній роботі «Витоки і вплив інфотейнменту на британське громадське мовлення».

Про інфотейнмент і перспективу його розвитку писали зарубіжні дослідники (журналісти, соціологи, політологи) – П. Еліот, П. Голдінг, Д. Габермас, Л. Дауні, Р. Кайзер, М. Александров, О. Бистрицький, Л. Васільєва, Я. Засурський, Н. Шабаліна, Я. Назарова, Є. Макеєнко, Ю. Ужовська та українські вчені і практики – С. Безклубенко, В. Гоян, М. Недопитанський, Б.Потятиник, Ю. Шаповал та ін. Загальнотеоретичну концепцію з цієї теми розробляли А. Москаленко, В. Різун, В. Здоровега, В. Лизанчук, Ю. Шаповал, І. Саченко, В. Єгоров, Г. Кузнєцов, О. Зернецька, Г. Почепцов, А. Чічановський, В. Шкляр, Е. Багіров, Ю.Габермас та ін.

Незважаючи на це, вітчизняні розробки, що стосуються наукового підходу до проблеми інфотейнменту, мають розрізнений, несистематизований, фрагментарний і переважно вторинний характер. Інфотейнмент не був предметом комплексного науково-практичного дослідження розвитку творчого процесу в таких видах мистецтва, як кіно і телебачення (зокрема в журналістиці та режисурі), а лише окремі його аспекти. У зв'язку з цим очевидна необхідність комплексного осмислення феномена інфотейнменту, динаміки його розвитку і різноманіття форм його втілення на сучасному телебаченні з позицій кіно- і телемистецтва.

Тому було прийнято рішення дослідити генезис та особливості інфотейнменту в телевізійних програмах, зокрема українського телебачення.

Мета дослідження – з'ясувати, як відбувся процес цього жанрового утворення і встановити, чим продиктована потреба його виникнення; на основі архівних джерел, періодики та наукової літератури виявити і систематизувати знання про інфотейнмент, джерела і причини його виникнення, прийоми, методи і функції; проаналізувати методики і принципи виробництва телевізійних програм в жанрі інфотейнмент.

Розгляд даного жанрового утворення є таким, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанрово-творчих процесів у тележурналістиці і режисурі, тому було зроблено акцент саме на цьому жанрі. З'явилися цікаві, нетрадиційні програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. Актуальним питанням є систематизація практичних знань на основі наукового підходу. Зокрема, продюсер новинної служби телекомпанії NBC Ніл Шапіро зазначав, що підсумкові випуски новин потрібно подавати винахідливо, з використанням ефектної зйомки, графіки, фантазії, спецефектів, що було сенсаційним [3], так як в кінці дня (тижня) глядачі, як правило, вже ознайомлені з основними новинами. За цим же принципом працювали ABC («20/20») і CBS («48 години»). А Fox News поклав інфотейнмент в основу концепції всього каналу. Більш детальну інформацію про історію інфотейнменту можна отримати в роботах М. Голядкина [3] і М. Картозії [4]. Але цікавить не стільки історія, скільки той факт, що інфотейнмент виник не через примху продюсерів американських телекомпаній, а під впливом зміни інтересів аудиторії. С. Михайлов зазначає: американське «суспільство втомилося від серйозних матеріалів. Соціологічні дослідження 1970 років засвідчили, що «жорстка» новина вже не цікавить читачів [6].

Канадський філософ М. Маклюен зазначав, що «демократичні свободи дуже значною мірою полягають у тому, що люди стурбовані не політикою, а лупою в голові, волоссям на ногах, млявою роботою кишечника, мало привабливою формою грудей, хворими яснами, зайвою вагою і застійними явищами кровообігу» [5]. В умовах нового інформаційного середовища люди значно менше цікавляться соціальними явищами і проблемами, сприймаючи їх як незначні елементи глобальної мозаїки.

Зниження інтересу суспільства до діяльності інститутів та організацій громадянського суспільства пророкував і соціолог М. Кастельс. За його спостереженнями, процеси, які відбуваються, трансформували характер політичного життя. Лідерство стало більш персоніфікованим, а шлях до влади почав пролягати через створення іміджу, формованого ЗМІ. Суспільство, електорат набули рис «публіки», яка формує запит на розважальну інформацію. «Зрештою, влада, якою володіють мережі засобів масової інформації, займає друге місце після влади потоків, втіленої в структурі і мові цих мереж» [5].

До схожих висновків дійшов і американський соціолог Е. Тоффлер. Як він зазначив, інформаційне суспільство, характеризується недовговічністю цінностей та ідеалів, тимчасовим характером потреб, різким збільшенням обсягу науково-технічної інформації, серйозним підвищенням різноманітності життєвих явищ, великою кількістю субкультур. Світ навколо постійно змінюється з неймовірною швидкістю, що ставить людину на грань його здібностей до адаптації. У результаті, людина впадає в особливий психологічний стан? «футурошок» (шок майбутнього), який «характеризується раптовою, приголомшливою втратою почуття реальності, вмінням орієнтуватися в житті, страхом перед близьким прийдешнім» [8].

Про своє розуміння доцільності методу й перспектив розвитку багато писали журналісти-практики, зокрема М. Картозія, директор праймового мовлення російського телеканалу НТВ.

Перехід до ринкової економіки, комерціалізація ЗМІ сприяли тому, що інформація розважального характеру активно завойовувала головне місце на сторінках газет, журналів, теле- і радіоефірів. Сучасні телекомпанії, зробивши ставку на розвагу, починають активно сповідувати принцип інфотейнменту – нового виду телебачення, покликаним якого є більшою мірою розважати глядача, ніж інформувати. Але як зазначають дослідники, витіснення «серйозної» інформації, є прямим наслідком комерціалізації. Розважальність заважає реалізації інших функцій журналістики і режисури, що нерідко призводить до зниження якості телевізійного продукту. У зв'язку з цим таке явище, як інфотейнмент становить особливий інтерес. Падіння рейтингів інформаційних програм, змусило журналістів змінювати формат телевізійних новин. Зміни торкнулися, по-перше, принципу відбору інформації – знизилася частка «офіціозу», зросла кількість повідомлень на соціальні та культурні теми. По-друге, змінилися способи подачі інформації: в репортажах на перший план стали «витягувати» деталі, цікаві всім глядачам. Серед новин виділилася окрема група – інформаційно-розважальні програми. Піонером у цьому напрямку прийнято вважати щотижневу програму «60 хвилин» (CBS, 80-ті роки ХХ ст. в США), де ведучі першими почали подавати в репортажі своє ставлення до подій, більше того, журналісти почали з'являтися

в кадрі нарівні з героями репортажів, що було абсолютно нетипово для американського телебачення. Досвід CBS підхопили й інші канали.

Однією з перших програм у жанрі інфотеймент на пострадянському просторі називають програму «19:59» (ОРТ, 1996 рік). У «19:59», що виходила в ефір за хвилину до основних випусків новин на інших каналах, була й інформація, і ефектні концертні номери. Ведучих було четверо (на відміну від традиційних одного-двох). Вони не сиділи за столом, а ходили студією. Нетрадиційним для радянської традиційної телешколи був і музичний супровід сюжетів. Наприклад, матеріал з Чечні був «покладений» на популярну в ті часи пісню «Комбат» групи «Любе». А сюжет про русофілів у Латвії супроводжувався шлягером Лайми Вайкуле «Ще не вечір». Втім програма «19:59» проіснувала в ефірі лише кілька тижнів, тому всі про неї забули і не розглядають як приклад російського інфотейменту. Адже й самого терміну «інфотеймент» у 1996 р. ще ніхто не знав [1].

Другою маловідомою спробою створити програму в жанрі інфотейменту була програма Миколи Сванідзе «Дзеркало». Протягом року (2000 – 2001) він запрошував у свою, на перший погляд, інформаційно-аналітичну програму акторів, з фрагментами вистав, циган з піснями і танцями, часом за участю тварин. Але програма не мала успіху.

Обличчям інфотейменту на російському телебаченні називають програму «Намедни», що з'явилася в ефірі телеканалу НТВ восени 2001 р., а її автора і ведучого Леоніда Парфьонова – засновником російського інфотейменту. Відповідно до офіційного сайту НТВ: «Намедни» – це тижнева інформаційно-аналітична авторська програма Леоніда Парфьонова. Події, люди, явища, – усе, про що говорили на тижні в країні і світі. Програма відрізнялася новим для російського телебачення підходом до інформації. Творцям програми було цікаво все, що цікаво її глядачам: високі «паркетні» новини можуть подаватися після матеріалу з російської глибинки, репортаж із гарячої точки – із сюжетом з життя голівудських зірок. «Намедни» по-новому підходить не тільки до змісту, але й до форми. «Високий темп, насичений відеоряд, що доповнює коментарі ведучого, – так, на думку авторів, слід подавати інформацію в новому столітті» [4].

М. Картозія, шеф-редактор НТВ, у статті «Програма «Намедни»: російський інфотеймент» [4] зазначав, що в розробці концепції програми журналісти свідомо орієнтувалися на американський досвід.

Головним завданням розробники передачі оголосили створення «панорами головних новин тижня, їх експрес-аналіз, обговорення, виявлення причинно-наслідкових зв'язків і тенденцій». У цьому завданні немає нічого несподіваного чи революційного. Нетиповими для російського телебачення були методи пред'явлення інформації, покладені в основу концепції програми: скорочення часу сюжету, метафорично-образна трактування подій, «розважальність» новини, підвищений інтерес до деталей, нетипові герої та обставини.

У «фірмових стравах» програми (монті-пайтон, інтерв'ю-кліп) активно використовувалися можливості монтажу. Монті-пайтон – «вживлення» анімованих образів в документальні кадри. Інтерв'ю-кліп – короткий аудіовізуальний твір, розрахований передусім на емоційне сприйняття. І хоча «Намедни» припинили своє існування, вплив програми на

сучасне телебачення триває, концепції і прийоми, розроблені в ній, сьогодні використовуються багатьма журналістами.

Схоже подавалася інформаційна програма «Страна и мир» (автором та керівником якої теж був Леонід Парфьонов) – інформаційна телепрограма, яка виходила на телеканалі НТВ з лютого 2003 по грудень 2004 р. Програма замінила 10-годинний вечірній випуск програми «Сегодня» з Кирилом Поздняковим. Характерними рисами програм «Намедни» та «Страна и мир» були фрагментарність, кліповість монтажу. Формат здебільшого передбачав респектабельність, але здатний рухатися в бік жовтої преси. У «Намедни» чимало уваги приділялося скандальним, «смаженим» новинам, розрахованим на досить невибагливого глядача. Рух у бік бульварності простежується навіть не стільки у виборі теми (пацюки, що тероризують місто; людоджери; школярі, що знімаються в порнофільмах тощо), але й у доборі слів і відеоряду для розкриття теми. Загальні прийоми для більшості сюжетів: пояснення, інтерпретація найчастіше будуються на спрощенні; короткий коментар застосовується замість довгого обговорення; текст може з'єднуватися в ціле завдяки асоціаціям; пріоритет у візуальних знаках, достатня кількість яких маскує відсутність аналізу. Програма пропонувала мову «easy listening & watching». У сюжетах переважала симуляція: у тексті розставлялися знаки інформації, знаки аналітичності і, в підсумку, – імітація позиції.

Усі ці прийоми та методи швидше стосуються зовнішніх ознак жанру і відповідають визначенню інфотейнменту як форми подачі інформації. Саме як «метод подачі інформації», а не як окремий жанр журналістики розглядає інфотейнмент російська дослідниця Л. Васильєва [2].

Але про інфотейнмент у класичному розумінні, якого дотримуються американські дослідники ЗМІ Л. Дауні і Р. Кайзер, котрі представляли основною тематикою жанру історії про зірок [2], у Росії заговорили після появи на телеканалі СТС програми Сергія Майорова «Історії в деталях». Ця програма складалася з двох сюжетів хронометражем по 7–8 хвилин кожен і представляла повноцінні історії про зірок (сучасного шоу-бізнесу, кіно, театру не лише в російському, а й світовому масштабі). У 2004–2006 роках програма ретранслювалася на українському телеканалі ТЕТ.

Перша програма в українському ефірі власного виробництва в жанрі інфотейнмент вийшла в ефір на телеканалі ТЕТ 20 жовтня 2003 р. (хронометраж – 15 хвилин, без ведучого) – «Дивись!» Відповідно до офіційного сайту телеканалу ТЕТ: «Дивись!» – це була єдина в українському ефірі програма власного виробництва у жанрі інфотейнмент – нестандартно про цікавих людей. «Дивись!» ніколи не повторювалася, кожна програма – унікальна, кожна історія розказана спеціально для глядачів телеканалу ТЕТ. Від програми «Історії у деталях» «Дивись!» відрізняла тематичність програм. У кожного випуску була тема і нею об'єднували трьох героїв.

У 2005 р. про опанування жанру «інфотейнмент» заявив новостворений український телеканал К-1 (програма «Один день» була схожою з програмою «Страна и мир» на НТВ) та щотижнева програма «Неймовірні історії кохання», що з'явилася в ефірі телеканалу СТБ. Ще одним прикладом інфотейнменту на українському телебаченні став документальний цикл «Нові українці», який стартував на каналі СТБ 1 травня 2004 р.

У 2008–2011 рр. вироблялася документальна програма з елементами реконструкції подій. «У пошуках істини» (СТБ), рідкісний для України приклад пізнавальної історичної

програми. І з кожним наступним роком на каналі стали з'являтися нові програми в жанрі інфотейнмент: «Документальний детектив», «Паралельний світ», «Містичні історії», «Зіркове життя» «Неймовірна правда про зірок», «Моя правда»

Напрямок роботи в цьому форматі в Україні визнали загальнонаціональні телеканали, де програми та шоу активно використовують прийоми інфотейнменту. Український загальнонаціональний канал «Інтер»: «БУМ»? «Битва українських міст», «Все для тебе», «Знак якості», «Караоке на майдані», «Червоне або чорне», «Майданс», «Модний вирок», «Орел і решка», «Що– Де – Коли?», «Школа доктора Комаровського».

Український телеканал «1+1»: «ТСН Особливе», «Світське життя з Катериною Осадчою», «Перший мільйон», «Я люблю Україну», «Українські сенсації», «Сніданок з 1+1». «Новий канал»: «Підйом», «За гроші», «Кунсткамера», «Один за всіх», «Фактор страху», «Аналіз Крові», «Аферисти», «Парад Порад», «Піранії», «Стажери», «Ревізор», «Хто зверху?», «Абзац!», «Суперінтуїція».

Інфотейнмент став еталоном новизни і цікавості, набув шаленої популярності на телебаченні і помітно виділився з інших, відомих інформаційних телевізійних жанрів. Використовуючи інфотейнмент у численних розважальних програмах про зірок, інформація про життя знаменитостей подавалась у легкій формі. Такі розважальні, легкі для сприйняття шоу почали значно перевищувати рейтинги традиційних випусків новин. Тож редактори новин стали наслідувати цей жанр, подавати новини в рамках інфотейнменту легко, динамічно, не перевантажуючи мозок глядача розумовими зусиллями. Найпопулярніші українські телеканали взяли собі за правило подавати новини з відтінком розважальності: «Подробиці» на Інтері, «Факти» на ICTV, «Репортер» на Новому каналі. Деякі редакції новин (ТСН на 1+1 чи «Вікна» на СТБ) вже давно вийшли за межі «відтінку розважальності», інформаційні випуски на цих телеканалах стали більше нагадувати шоу, а програми вирізнялися легкістю та доступністю викладення. Це стало результатом спроби медійників довести глядачеві, що в Україні і світі є події, люди, явища, здобутки, розповіді про яких, можуть підвищити настрій та життєвий тонус. Інформацію про кризи, катастрофи, хвороби, природні катаклізми, або будь-які негативні явища чи процеси, які так чи інакше відбуваються в державі та суспільстві, подавати в максимально яскравій формі, зосереджуючи увагу аудиторії не на масштабах негараздів і проблем, а на шляхах їх вирішення. І попри політичну, соціальну, екологічну, економічну, продовольчу та інші кризи переконати, що жити потрібно з оптимізмом.

Інфотейнмент в професійних руках телевізійників став неймовірним інструментом для створення видовища, і надав програмам, які представляють події дня або тижня, яскравого забарвлення. Головною перевагою інфотейнменту перед традиційною подачею інформації став аналіз подій у максимально полегшеній формі, подача політичного життя як сфери масової культури, розігрування новин та утримання інтересу масової аудиторії, що сприяло підвищенню рейтингів програм, а відповідно і каналу.

Дуже велика увага приділялася і приділяється зйомкам. Засновники програм відмовилися від школи MTV з рухливою камерою, над якою працювали телеоператори, яка заважала зосередитися на інформації та не давала можливості оцінити естетику кадру, і почали керуватися інформаційною школою з переважанням крупних планів і деталей. Кадр під час інтерв'ю з героєм часто вибудовується за допомогою специфічного

малюнку світла, зважаючи на глибину. Усі ці прийоми не характерні для інформаційних програм. Зміст кадру під час інтерв'ю – не інформаційний, не репортажний, а більш художній, що більше відповідає інфотейменту.

Постановочні плани стали обов'язковим елементом сюжету в жанрі інфотейменту. Для створення якісного відеоряду, щоб встигнути розкадрувати ті чи інші рухи героя, при зйомках однією камерою, потрібно відзняти кілька дублів однієї й тієї ж сцени. Така робота передбачає напруження думки – від створення ідеї, побудови мізансцени до знімального процесу, і вимагає чимало часу. Постановочні кадри так само, як і інші прийоми, пов'язані з кадрами, вимагають виняткової майстерності операторів. Новинна специфіка вимагає швидкості у створенні матеріалу, тому постановочні кадри найчастіше використовують та знімають при записі стендапу. Оскільки на телебаченні картинка важливіша, ніж текст, почали знімати переважно крупні плани і деталі (одна з найважливіших складових інфотейменту). Це тісна співпраця між журналістом, оператором та режисером на усіх етапах підготовки сюжету, а не лише під час зйомки чи монтажу. Також стали ширше використовувати монтажні особливості, зокрема кліповий монтаж. Однак цей кліповий монтаж повинен бути обґрунтований автором матеріалу. Під час побудови тексту і монтажу значну увагу стали приділяти «лайфам» – репераунду (використанню інтершуму як самостійного виражального запису, вживанню по ходу закадрового тексту окремих фраз, реплік, природних сцен, діалогів, тощо, окрім власного тексту журналіста й інтершуму; вся інформація, що звучить в репераунді, повинна бути за композицією, змістом і стилем вписана в загальний контекст сюжету). Такий прийом дає можливість сюжету «дихати», відрізняє сюжет в жанрі інфотейменту від звичайного інформаційного. Вміти якісно, а головне правильно використати «лайф» – це теж особлива наука. Насичений відеоряд: гармонійне поєднання начитки з набором кадрів, наповнених дією, робить сюжети змістовними. Насиченість відеоряду залежить насамперед від місця зйомки. При цьому класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються. Класичні основи поєднання кадрів на те і названі класичними, щоб їх не порушувати, адже це основа основ. Часто фрагменти інтерв'ю проілюстровані відповідним відеорядом. Цей метод застосовують лише у двох випадках. У першому, коли на те, що говорить інтерв'юований, є промовисті кадри, які чітко підтверджують його слова, або ж коли на інтерв'ю є так звані «випадіння» по відео, коли інтерв'юованого просто необхідно «перекрити» іншим відео [10].

Зйомки програм у студії відбуваються за форматом концерту – вар'єте – тільки замість «живих» номерів ведучі оголошують сюжети кореспондентів, з яких і складається більшість ефіру. Наповнення програми умовно можна розділити на дві частини: серйозна та розважальна. Якщо темами сюжетів першої категорії стають невідомі або маловідомі факти політично-економічного та суспільного життя країни і вони характеризуються високим рівнем дотримання журналістських стандартів, то інші, розважальні, іронічно висміюють світське життя у достатньо розкутій манері.

У цілому, сюжети програм характеризує насичений відеоряд, а гармонійне поєднання закадрового тексту з набором кадрів, наповнених дією, робить їх змістовними. Момент зміни кадру (склейка) вже сам собою відвертає увагу глядача.

Під час монтажу сюжетів режисери програми рідко вдаються до спец ефектів (шторки, мікшування, «флеш»), що дозволяє відеоряду бути логічним і виправданим. Найчастіше може використовуватися спец ефект перетворення кольорового зображення на чорно-біле, з тим, щоб відобразити бажання автора перенести героїв сюжету у минуле або додати драматичного настрою. Класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються. Під час монтажу інтерв'ю не використовуються «флеш», перевага надається «перебивкам», що ілюструють деталі на місці запису інтерв'ю. Часто фрагменти інтерв'ю проілюстровані відповідним відеорядом (розкадрований герой, музичний кліп, тощо). Типова помилка під час використання такого прийому – накладання звуку, зокрема, тексту пісні у кліпі на слова, які вимовляє герой в інтерв'ю або на авторський текст, що призводить до нерозбірливого звукового ряду [10].

У програмах-історіях про зірок інфотейнменту властиве також використання асоціативного ряду. Журналісти часто вдаються до такого прийому. Створенню асоціативного відеоряду сприяють так звані «реконструкції» – відновлення подій, що мали місце у минулому, в реальному часі і місці. Часто до «реконструкцій подій» вдаються у сюжетах кримінальної хроніки (згадаймо, Л. Дауні і Р. Кайзер відносили до пріоритетних тем інфотейнменту поряд з історіями про зірок, саме кримінальні сюжети). Реконструкції дають можливість показувати події з минулого героїв.

Та зважаючи на масове поширення інфотейнменту на загальнонаціональних телеканалах і навіть перенасичення ним, усе ж цей новий формат інформаційних випусків досі залишається неосвоєним. Причин цьому немало – одна з них брак кваліфікованих журналістів, які здатні нестандартно мислити, або ще неготовність себе проявити у цьому напрямку. Незважаючи на критику цього формату новин, варто інфотейнменту віддати належне. Адже його розвиток безумовно повинен зробити вітчизняне та особливо регіональне телебачення цікавим.

Література:

1. Беспмятнова Г. Н. Інформаційні проекти Леоніда Парф'юнова на НТВ / Г. Н. Беспмятнова // Акценти. – 2005. – № 1–2. – С. 33.
2. Васильєва Л. А. Робимо новини! / Л. А. Васильєва. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 188 с.
3. Голядкин Н. А. ТВ-інформація в США / Н. А. Голядкин. – МОСКВА : Ін-т підвищ. кваліф. працівників телебачення і радіомовлення, 1995. – 79 с.
4. Картозія М. Програма «Намедни»: російський інфотейнмент / М. Картозія // Меди@льманах. – 2003. – №3. – С. 10–25.
5. Маклюен М. Розуміння Медіа: Розуміння ЗМІ / М. Маклюен. – Москва : Гиперборей, 2007. – 464 с.
6. Михайлов С. А. Журналистика Соединенных Штатов Америки / С. А. Михайлов. – Санкт-Петербург : Изд-во В. А. Михайлова, 2004. – 448 с.
7. Олешко В. Ф. Журналистика как творчество / В. Ф. Олешко. – Москва : РИП-холдинг, 2005. – 221 с.
8. Тоффлер Е. ШОК майбутнього / Елвін Тоффлер. – Москва : АСТ, 2008. – 560 с.
9. Хейзінг Й. Ното Luidens. Людина грає: статті з історії культури / Йохан Хейзінг; пров. Д. Сильвестрова. – Москва : Айрис – Пресс, 2003. – 496 с. – (Серія «Бібліотека історії та культури»).
10. Симоніна Н. «Новітні жанри української тележурналистики: розвиток інфотейнменту» / Н. Симоніна [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://journ.univ.kiev.ua/trk/publikacii/symonina_publ.php.

УДК 745/749(477)"19"

*Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

НИКАНОР ОНАЦЬКИЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ТА МУЗЕЙНІЙ СПРАВІ

Статтю присвячено життєвому і творчому шляху видатного музейника, науковця, мистецтвознавця-дослідника 1910–1930-х рр. Никанора Харитоновича Онацького (1875–1937). Праця названого художника-пейзажиста, педагога і вченого тривалий час замовчувалася, оскільки він був репресований і розстріляний. У дослідженні приділено увагу значущості діяльності Н. Онацького у царині художніх силікатів, зокрема, фарфору-фаянсу і скла.

Ключові слова: Никанор Онацький, Україна, 1910–1930-ті рр., мистецтво фарфору.

Статья посвящена жизненному и творческому пути выдающегося музейщика, научного работника, искусствоведа-исследователя 1910–1930-х гг. Никанора Харитоновича Онацкого (1875–1937). Работа названного художника-пейзажиста, педагога и ученого длительное время замалчивалась, поскольку он был репрессирован и расстрелян. В данном исследовании уделено внимание значимости деятельности Н. Онацкого в области художественных силикатов, в частности, фарфора-фаянса и стекла.

Ключевые слова: Никанор Онацкий, Украина, 1910–1930-е гг., искусство фарфора.

The article is devoted to the life and creativity of the outstanding museum curator, researcher and art critic of the 1910s – 1930s Nicanor Haritonovich Onatsky (1875–1937). Activity of this artist, landscape painter, teacher and scholar a long time was ignored because he was repressed and shot. In this article the importance of the activities of Onatsky in the art of silicates, such as china, earthenware and glass, are researched.

Key words: Nicanor Onatsky, Ukraine, 1910th – 1930th years, the art of porcelain.

У когорті українських митців-універсалів початку ХХ ст. особне місце займає постать художника-пейзажиста Никанора Харитоновича Онацького. Однак творчий доробок майстра, як і його подвижницька праця в музейній справі, зокрема, на ниві наукових розвідок силікатознавства, тривалий час замовчувалися.

Від 1990-х рр. в колишніх країнах СРСР було відкрито спецхрани, що висвітлювали трагічну долю окремих вчених, які потрапили в поле зору КДБ. Ці матеріали, а також розрізнені публікації Н. Онацького, що зберігалися у відомчому архіві Сумського обласного художнього музею, стали підґрунтям для написання перших розвідок про цю персоналію. Так, співробітники останньої згаданої установи Г. Ареф'єва і Н. Юрченко

здійснили низку публікацій протягом 2008–2015 рр., в яких зуміли зібрати розрізнені пазли щодо професійної діяльності названої визначної постаті.

Проте ані стаття до 130-річчя від дня народження музейника-фундатора, що вийшла друком 2005 р. у вигляді окремої брошури на 24 с., ані присвячений цьому видатному митцю журнал 2008 р. і публікація до 140-річчя вченого 2015 р., не розкривають досягнення Н. Онацького у галузі вивчення художніх силікатів [5; 2; 7]. Про вивчення «білого золота» вченим незначною мірою йдеться й у монографічній розвідці С. Скакуна 2006 р.

Мета статті – представити життєвий і творчий шлях Никанора Харитоновича Онацького та з’ясувати значення його праці в дослідженні вітчизняного фарфору.

Н. Онацький – перший дослідник власне української порцеляни, художнього скла, музейник, художник-педагог першої третини ХХ ст. Народився 28 грудня 1874 р. (за новим стилем 9 січня 1975 р.) на Полтавщині (хутір Хоменкове Гадяцького повіту, нині Липоводолинський район Сумської обл.) у багатодітній родині козака-хлібороба. Коли парубку виповнилося 14 років, батько Харитон Климентійович помер. Мати Тетяна Іванівна не мала чим допомогти сину. Тому по закінченню сільської та земської школи в Гадячі (навчався протягом 1880–1891 рр.), протягом семи років Никанор працював на різних роботах і готувався до вступу в Художнє училище технічного малювання імені Сергія Строганова [5; 2].

Навчався він у Москві впродовж 1899–1900 рр., в один рік із іншим представником українського модерну Михайлом Жуком. Як згадував останній, у Строганівці того часу вихідців з Південно-Західного краю сприймали як чужинців, побутові умови проживання в тодішній столиці Російської імперії були досить важкими. І хоча спілкування з такими особистостями, як В. Серов, К. Коровін, М. Врубель, С. Мамонтов, коло художників «Мира искусства» неабияк вплинули на розвиток юного спудея, однак за рік юнак переїздить до південної столиці України.

Тут він вступив до Одеського художнього училища Товариства Красних мистецтв. На той час цей заклад давав високу рисувальну і живописну підготовку. В ОХУ працювали колишні пересувники, представники Товариства Південноросійських художників, зокрема, чільник руху імпресіонізму на Причорноморському узбережжі К. Костанді, відомий пейзажист, майстер краєвидів з храмовою архітектурою Г. Ладиженський, учень І.Рєпіна – фахівець жанрових сцен і ліричних пейзажів П. Нілус. Вони прищепили обдарованому молодому художнику особливе емоційне сприйняття світу, відчуття «душі» окремих предметів, архітектурних споруд, квітів.

За кілька років наполегливих студій в осерді українського імпресіонізму, Никанор зміг долучитися до художніх процесів, пов’язаних із творчістю таких визначних майстрів пензля, як П. Левченко, С. Васильківський, М. Пимоненко, М. Мурашко. Враження від «Салонів Іздебського», праці митців з Києва, Харкова, Москви, Петербурга, Варшави, Вільно сформували творчий діапазон митця – його «чотири октави» в живописі. Після значних творчих досягнень Н. Онацький за кілька років отримав диплом професійного художника і вирішив продовжити мистецьку освіту [7].

Від 1905 р. він навчався в класі живопису та рисунка при вищому художньому училищі при Імператорській академії мистецтв у Петербурзі (викладач – І. Рєпін). Під

час військових подій 1905 р. зблизився з колами пітерських революціонерів. Відомо, що брав участь у постачанні для них зброї з Фінляндії. На тлі буремних часів студентів на рік розпустили по домівках, у результаті чого Никанор Харитонович повернувся до рідного містечка на Сумщині [6].

На 1906 р. він вже перебував у Лебедині. Поринає у революційні події, веде агітаційну роботу, паралельно пише революційно-демократичні вірші, співзвучні часові, насамперед творчості І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки. Активно друкується в тижневику «Рідний край», який видавала мати Лесі Українки Олена Пчілка, його літературні твори входять до антології «Українська муза» [6].

Тут митець одружився із Надією Василівною Кривошеєвою (подружжя мало трьох дітей – Наталію, Андрія і Оксану 1910, 1911, 1915 р.н.). Викладав Н. Онацький у Лебединській чоловічій гімназії, де працював до 1913 р. Упродовж цього ж періоду він брав участь у київській художній виставці 1911 р. (було експоновано 15 його полотен), виконав низку живописних полотен за етнографічною тематикою. Цього ж року, на 50-ті роковини по смерті Кобзаря, відвідав Чернечу гору і познайомився з І. Ядловським, котрий 50 років охороняв Шевченкову могилу [7].

Після одержання Почесного відгуку за твори, виставлені на регіональній виставці 1913 р., Н. Онацький був запрошений на посаду вчителя малювання Сумського реального училища та веде курси географії, малювання та креслення у Сумському кадетському корпусі [5; 2; 6; 7]. З переїздом, 1914 р. він організував першу художню виставку в Сумах (представив 52 твори). Протягом наступних двадцяти років (до 1933 р.) викладав спецдисципліни у різних освітніх закладах міста. Зорганізував у місті художню студію, займався культурним розвитком міста. Співпрацював із Сумськими радянськими командними курсами РСЧА, військовою школою, педтехнікумом (пізніше пед. інститутом) [6].

Від 1919 р. поєднував цю працю із посадою головного експерта з систематизації та укладання описів мистецької колекції київського колекціонера Оскара Гансена, котра була виявлена в одному із сумських маєтків. 1 березня 1920 р. отримав призначення на посаду завідувача майбутнього музею. Наступні два роки працював над створенням установи, її організацією та відкриттям першої експозиції [1; 5; 2; 7].

Упродовж 1923–1929 рр. здійснив археологічні експедиції під проводом М. Макаренка в Охтирці, Тростянці, Славгороді й ін. місцевостях краю. У цей час провадив активну науково-пошукову і дослідну діяльність. На пленумі 1926 р. Всеукраїнського археологічного комітету при Академії наук був обраний уповноваженим у справі охорони пам'яток старовини, мистецтва й природних ресурсів на Сумщині, співпрацював із Українським комітетом охорони пам'яток культури. На 1927 р. за досягнення у музейницькій та педагогічній і творчій роботі Н. Онацький отримав високе звання кореспондента (сучасний відповідник – члена-кореспондента) Українського комітету охорони пам'яток культури при «Укрнауці Н. К. О. УСРР». Цього ж року побачила світ і його перша наукова брошура «Сім років існування Сумського музею» [1; 5; 2; 7].

Від 1929 р. Никанор Онацький перебував у лавах Асоціації художників червоної України (АХЧУ). Поруч із ним тут фігурували такі визначні митці, як Ф. Кричевський,

Г. Світлицький, І. Їжакевич та ін. Саме у цей рік уперше був притягнутий до допитів. 1931 р. встигнув видати низку невеликих базових досліджень-конспектів на основі музейних фондів: «Українське гутницьке скло», «Межигірський фаянс», «Українська порцеляна» [1; 3]. В останній згаданій публікації ввів ним укладений перший невеличкий перелік використаної профільної літератури. Він складався з марочників В. Петрова, А. Селіванова, а також праці з історії російської, української та польської порцеляни останнього й невеличкої розвідки про Волокитине П. Дорошенка.

Окрім систематизації інформації про найбільш відомі вітчизняні виробництва фарфору під однією обкладинкою, Н. Онацький зміг зробити коротенький начерк з історії української тонкої кераміки. Зокрема, представив інформацію про продукцію окремих іміджевих виробництв, занотував у окремому виданні досягнення межигірського фаянсу. Також він застосував ці відомості при укладанні путівника з експозиції художніх силікатів у підпорядкованому йому музеї. Окреслену працю й донині важко переоцінити. Саме з неї розпочалося наукове вивчення власне українського фарфору-фаянсу і скла. Насамперед хронології існування підприємств, типології форм, специфіки декору, пластичного моделювання, художньої мови оздоблення, мистецьких особливостей творів [3].

Згодом, відчувши через особисту загрозу репресій необхідність звільнення, 1 січня 1932 р. Н. Онацький пішов з посади. За час перебування на посаді директора музею в Сумах, він зумів зібрати величезну колекцію раритетів, серед яких – парсунні портрети П. Полуботка, Д. Апостола, офорт Т. Шевченка «У шинку» («Приятелі») і його «Кобзар» з дарчим написом, полотно «Христос на соломі» – частина триптиху П. Рубенса, що нині зберігається в Антверпенському художньому музеї (знайшов роботу у Славгороді, зараз Краснопільського р-ну). Колекція СОХМ за часів Н. Онацького була укомплектована картинами В. Боровиковського, І. Рєпіна, В. Серова тощо [6].

Активна творча, громадська, педагогічна, музейна, мистецтвознавча праця у ці роки поєднувалась в Никанора Харитоновича із вивченням колишніх маєтків Сумщини, спілкуванням із С. Таранушенком, М. Макаренком, М. Хвильовим, О. Олесем, Ф. Ернстом, братами В. та Ф. Кричевськими, Г. Нарбутом. Творча співпраця з колами митців Центральної України допомагала у праці над атрибуцією сумської музейної колекції. Адже деякі науково-дослідницькі пошуки Н. Онацького цієї доби були співзвучними музейним «хвилям» з Києва. Зокрема, межигірському фаянсу була присвячена велика столична виставка у залах колишнього міського музею 1925 р. Ця ж тема стала окремим напрямком зацікавлень Никанора Харитоновича. До початку 1930-х рр. він досить ґрунтовно встиг дослідити збірку тонкої кераміки підпорядкованого йому музею.

Так, завдяки складеному Н. Онацьким акту про передачу експонатів Художньо-історичного музею від 30 грудня 1931 р. маємо статистичні дані щодо колекції фарфору того часу. Цитуємо: «По відділу порцеляни та іншого посуду українських, російських та закордонних заводів, що записано в інвентарній книзі, ч. V, всього три тисячі сорок дві (3042) речі на суму шість тисяч вісімсот шістьдесят один карбованець двадцять шість коп. (6068-26)» [1].

У рік голодомору Н. Онацький виїхав до Полтави. 1934 р. почав працювати заступником директора Полтавського краєзнавчого музею, де зазнав першого півторамісячного арешту. На 1935 р. встигнув завершити роботу над створення

експозиції доби феодалізму (перед другим арештом і звільненням як колишнього есера). Кілька разів їздив до Харкова, у головнаку, однак ситуації змінити не зміг. 1936 р. Н. Онацького звільнили, згадавши йому минуле есера. Після цього він змушений був існувати у злиднях, не маючи постійної роботи. 4 вересня 1937 р. Никанор Харитонович був заарештований востаннє [1; 6; 5; 2; 7].

Як впливає з даних архівів, розстріляли його 23 листопада цього ж року у Полтаві за сфабрикованою справою. Реабілітований визначний вчений-фарфорознавець майже через двадцять років потому, 2 жовтня 1956 р. Нині ім'я Н. Онацького присвоєно Сумському обласному художньому музею [1; 5; 2; 7]. Діяльність вченого у галузі музейної справи (методологія здійснення досліджень, експозиційна і фондова, реставраційно-консерваційна робота), досягнення в живописі, дослідницька і подвижницька праця з порятунку творів із маєтків Полтавщини-Сумщини цієї визначної особистості – справа окремих досліджень.

Загалом варто зазначити, що нині образотворча спадщина майстра стає все більш поцінованою. Твори митця зберігаються в колекціях державних і приватних музейних збірок України (у Лебедині, Полтаві, Сумах, Харкові, Чугуєві, Дніпропетровську, Києві, Каневі, Львові), Росії (насамперед, у Москві, Новгороді, Ростові-на-Дону) та в закордонних збірках Польщі, Чехії, Югославії, Канади, Великобританії, США [6].

Отже, подвижницька праця в ім'я мистецтва, його збереження й експонування, Никанора Харитоновича Онацького протягом 1910–1930-х рр. коштувала непересічному музейнику і живописцю життя. Проте зроблене ним на ниві вивчення керамології, насамперед «білого золота», заклало підвалини нової ери мистецтвознавчого осмислення високого фарфору й формування наукового розроблених експозицій з творами художніх силікатів в Україні першої половини ХХ ст. Окремі праці вченого, такі, як раритетна його «Українська порцеляна» (один примірник зберігся у збірці Сумського обласного художнього музею, другий є в колекції Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського), «Старовинні кахлі Сумщини» й понині лишаються безцінним джерелом інформації.

Література:

1. Архів Н. Х. Онацького з Сумського художнього музею. Нотатки й окремі аркуші.
2. Н. Онацький / автори тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко // *Галерея искусств.* – 2008. – №21–22 (79–80).
3. Онацький Н. *Українська порцеляна.* – Суми, 1931. – 10 с. (Дар Сумському музею від Н. В. Онацької 10.08.1959 р.).
4. Онацький Никанор Харитонович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%80_%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.
5. Онацький Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) / автори тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко. – Суми : ВТД «Університетська книга», 2005. – 24 с.
6. Скакун В. П. *Митець незвичайної долі : про життя і творчість визначного українського художника, поета, педагога, науковця Никанора Харитоновича Онацького* / В. П. Скакун. – Суми : Суми-1, 2006. – 74 с.
7. Юрченко Н. *Мистецтво Никанора Онацького на тлі епохи* / Н. Юрченко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://creativpodiya.com/posts/14094>.

УДК 687.5”71”

*Шмезельська Юлія Василівна,
викладач кафедри індустрії моди,
Київський національний університет культури і мистецтва*

ЕВОЛЮЦІЯ ПАСТИЖЕРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються особливості розвитку пастижерного мистецтва в різні історичні періоди. Висвітлено малодосліджену проблему естетичного характеру, пов'язану з використанням пастижерних виробів. Зроблено висновок щодо значимості пастижерної справи на сучасному етапі.

Ключові слова: пастиж, пастижерна справа, мистецтво, парик, зачіска, волосся.

В статье рассматриваются особенности развития пастижерного искусства в разные исторические периоды. Освещено малоисследованную проблему эстетического характера, связанную с использованием пастижерных изделий. Сделан вывод о значимости пастижерного дела на современном этапе.

Ключевые слова: пастиж, пастижерное дело, искусство, парик, прическа, волосы.

The characteristics of a postiche art in different historical periods are being analyzed in the article. We studied an unexplored problem of esthetic character which is connected with using of postiche products. The conclusion about significance of postiche case at the present stage was made.

Key words: postiche, postiche case, art, wig, hairdo, hair.

Нині у суспільстві відбувається розвиток та активізація естетичних факторів. Тому на сьогоднішній день усе більше людей звертаються за допомогою до майстрів пастижерної справи. Проблема носить естетичний характер, у деяких людей це пов'язано з частковою або повною втратою волоссяного покриву голови. Через це погіршується моральний і психологічний стан людини, внаслідок чого втрачається працездатність і навіть смак до життя. А інші мають за мету урізноманітнити свою зовнішність за допомогою частої зміни пастижерних виробів.

Сучасні дослідники вивчають та досліджують різні галузі мистецтва: Л. П. Діхнич розглядала питання кіномистецтва; І. І. Оболенська – історію костюма та зачіски; Є. О. Короленко – особливості організації театралізованих свят; М. В. Фока – підтекстові смисли в живописі. Але не менш важливим та малодослідженим є питання зовнішності багатьох людей. Саме тому для дослідження ми обрали тему: «Еволюція пастижерного мистецтва», пов'язану з невід'ємним атрибутом зовнішності людини – зачіскою.

Відродження інтересу до мистецтва пастижу пов'язане з пошуком історичного коріння, його зародженням та потребою сьогодення.

Дане дослідження має свою новизну та актуальність, оскільки естетична проблематика в силу її важливості є водночас проблематикою і естетичною, і

соціальною. Тому актуальність наукової проблеми полягає у тому, що за допомогою такого матеріалу як волосся, можна не тільки задовольнити естетичну потребу людини, а й створити справжній шедевр мистецтва, про що свідчать покази, конкурси та виставки в усьому світі.

У той же час актуальність проблеми ще не була предметом дослідження, вивчення та порівняння, про що свідчить відсутність повноцінної сучасної літератури з пастижерної справи. Матеріал збирається по крупицях і є цінним для майбутніх досліджень у сфері перукарського мистецтва.

Зазначимо, що пастижерні доповнення до зачісок або навіть самі зачіски з пастижу забезпечують втілення найфантастичніших задумів модельєрів, допомагають досягнути несподіваних зорових ефектів. Посилюють естетичність сприйняття зачісок як витворів мистецтва, що є результатом найпопулярніших світових і вітчизняних конкурсів і показів перукарського мистецтва, таких як:

– Всеукраїнський фестиваль молодих дизайнерів зачісок та стилю «Краса врятує світ», який проходить щороку у Київському національному університеті культури і мистецтва;

– Міжнародний фестиваль перукарського мистецтва, моди і дизайну «Кришталевий Янгол»; Чемпіонат України з перукарського мистецтва, нігтьової естетики та макіяжу;

– Міжнародний Фестиваль Краси «Невские Берега»;

– Міжнародний Чемпіонат перукарського мистецтва «Кубок Євразії».

Також найбільш вишукані покази зачісок можна побачити в Парижі на сезонних презентаціях модних тенденцій, які проходять у вересні і лютому у Луврі.

Пастижерна справа є гуманітарною наукою мистецтвознавства, поєднує в собі історію, теорію та художні практики декоративно-прикладного мистецтва та дизайну.

Дизайн досліджує широкий спектр художньо-проектних засобів формування предметно-просторового середовища, стилістику та пластично-образні особливості об'єктів дизайну, методологічні питання дизайну, історико-генетичну та соціально-культурну природу проектно-художньої діяльності дизайнера, сучасні тенденції.

Мета статті – дослідити та проаналізувати еволюцію пастижерної справи, а також вивчити існуючі письмові джерела з пастижерного мистецтва різних епох, їх сучасні видання, а також привернути увагу науковців до проблеми системного підходу у вивченні цієї галузі перукарської справи.

Пастижерна справа є пізнавальною діяльністю людини, тому науковість зумовленої тематики виражається в одержанні, виробленні і систематизації знань для науково-практичної діяльності та життя людини. Рушійна сила людини – це її бажання сподобатися іншим людям. Джерела цієї сили – один із основних законів життя – інстинкт – збереження і продовження роду.

Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:

– характеристики історії виникнення пастижерної справи;

– розкриття основ пастижерної справи на сучасному етапі;

– вирішення естетичної проблеми зовнішності людей різного віку в різні періоди існування.

Отже, при аналітичному погляді на дослідницькі пошуки розкриття пастижерної справи виділяємо два основних підходи: історичний і сучасний.

Варто наголосити, що взагалі термін «пастиж» використовуються спеціалістами і працівниками перукарського мистецтва та означає «ненатуральне» чи «неприродне волосся».

У перекладі з німецької мови «пастиж» означає «підроблене волосся», а «пастижер» – майстер з виготовлення перук. У перукарській теорії та практиці пастижерна справа відокремлюється як самостійний вид робіт. Уміння та навички виготовлення й використання виробів із відрізного чи штучного волосся потрібно кожному фахівцю перукарської справи [2, с. 435].

Зазначимо, що на розвиток перукарського мистецтва в Європі найбільше вплинула Франція. Кожна епоха приносила щось нове, саме в епоху бароко з'явилася нова професія – «пастижер», яка, можливо, існувала раніше, але залишалася поза увагою. Багато в чому цьому завдячувала мода на перуки, які почали носити по всій Європі. Популярні на той час «Берлінські хроніки» докладно розповідали на своїх сторінках про те, що в 1674 р. в Германії поселилися майстри із Франції, які професійно виконували роботи із виготовлення перук. У 1716 р. спеціалістів цієї унікальної професії стало більше, вони об'єдналися в «перуковий цех» [6, с. 4].

Але аналізуючи історію, ми можемо стверджувати, що штучне волосся люди застосовували ще в давні часи, про це свідчать найяскравіші експонати у вигляді історичних перук різних періодів і народів, представлені в музеях Дюссельдорфа (Німеччина), Теплиці (Чехія), Флиссингена (Нідерланди). Нещодавно музей перукарського та пастижерного мистецтва був відкритий у Москві майстром-пастижером С. Е. Мещеряковим [8].

Дослідження історії виникнення пастижерної справи ми розпочинаємо ще з Древнього світу. Чоловіки, щоб хоч якось зовнішньо бути схожими на сильних тварин, надавали своєму вигляду більшої могутності, прикрашали свої голови рогами, пір'ям, вінками із трав, квітів та листя [5, с. 8]. З часом жінки почали збирати шерсть тварин та пір'я птахів, промивали, просушували його і плели так звані перуки. Великі спорудження прикріплювали на голову за допомогою смоли, а іноді і клейкого посліду тварин. Таку перуку неможливо було зняти і через деякий час її просто зрізали разом із волоссям.

Отже, якщо спочатку пастижерні вироби були доцільним засобом захисту, то згодом вироби зі штучного чи відрізного волосся стали предметом розкоші і водночас ознакою певного становища в суспільстві [3, с. 427].

Атрибутами влади для чиновників та знатних людей перука стала у 2600 р. до нашої ери у древньому Єгипті, а потім в Ассирії та Вавилоні. Знайдені при розкопках перуки були зроблені із овечої шерсті, гриви коней, яків і буйволів, пір'я птахів.

У жінок Римської імперії перуки користувалися великою популярністю. Жінка імператора Марка Авреля, Фаустіна, мала в своєму гардеробі декілька сотень різних перук.

Кожна епоха приносила щось нове в розвиток перукарського мистецтва. У XIV–XVII стст. мода на перуки досягла свого апогею, розповсюдившись серед монарших осіб. У Франції навіть був виданий спеціальний закон, який забороняв носити перуки зі світлого волосся всім особам некоролівської крові. А оскільки в гардеробі придворних повинно було бути декілька різних перук, змінилися і способи їх виготовлення.

Аксесуари робили зі стрічок, мережєвих смужок, шовкових ниток, сушеної трави, кори дерев, волокон кукурудзи та коноплі. Дозволити їх собі могли тільки найбільш заможні особи [12].

Що стосується християнської церкви, то вона з самого початку зайняла негативну позицію по відношенню до перук. Церква вважала, що цей модний аксесуар ставив під сумнів порядність жінок, – адже він був призначений для того, щоб зробити їх більш привабливими. Багато священиків ставилися до штучного волосся з презирством, вважаючи «чуже» волосся ледве не обличчям диявола.

У XVI ст. англійська королева Єлизавета перуками стала прикривати своє посивіле волосся. В її гардеробі з'явилося близько 80 перук різного кольору. Оскільки прикладом для наслідування стала сама імператриця, то дозволити собі таку розкіш змогли й інші. Французький король Людовік XIII також почав носити цей корисний аксесуар вимушено: він залишився без волосся через венеричну хворобу і перука стала його спасінням.

Після того, як носіння перуки потрапило під заборону церкви, Людовік XIV був першим, хто почав носити ефектне штучне волосся. Після цього він спеціальним законом наказав придворним робити те ж саме. Поголовне захоплення модними аксесуарами перетворили час правління Людовіка в епоху перук. Перуки свити, безумовно, відрізнялися від перук свого монарха: вони були менших розмірів і отримували прості і зовсім непоетичні назви «під болонку» чи «під пуделя».

При дворі Людовіка працювало близько 5 000 перукарів. Саме завдяки їх старанням була створена «Алонжева перука», яка досягла своєї популярності в XVII ст. Локони цієї перуки спускалися на груди і спину. Носити таку перуку могли тільки члени королівської родини [12].

Така перука була настільки популярною, що її використання є актуальним і в наш час, але не в повсякденному житті, а при винесенні важливих рішень в суді. Саме судді мають право одягати таку перуку.

У Росії перуки ввів у моду Петро I. Жінки від такої ідеї були у захваті, службовці сприймали це як обов'язковість, а духовенство протестувало. Сам Петро I із великим задоволення носив цей модний аксесуар. Його улюблена перука коштувала на той час дуже дешево – всього 5 рублів. Під час персидського походу, в 1722 р. Петро обстригся, а із обрізаного волосся наказав зробити собі нову перуку [6, с. 19].

У ході даного дослідження, порівнюючи історію виникнення та розвиток пастижерної справи з сьогоднішнім, ми можемо зауважити, що тепер ця галузь промисловості працює в основному на охорону здоров'я та мистецтво. Багато і літніх, і молодих людей, яким неспроможні допомогти лікарі, звертаються до тих, чия професія – виготовлення перук. Штучне волосся оберігає голову від будь-якого фізичного впливу і красиво обрамлює обличчя. У ряді випадків воно виявляє деяку психологічну дію, дозволяючи більш упевнено почуватися в товаристві.

На сьогодні вагомими причинами повної чи часткової відсутності волоссяного покриву голови у людей будь-якого віку може бути безліч. При дослідженні цих причин доктор медичних наук В. Г. Корнишева визначає найпоширеніші – це нехтування головними уборами як в холодну пору року, так і влітку, тому що зниження температури і надлишок ультрафіолету теж є шкідливими для волосся. Зловживання кофеїну призводить до

постійного спазму судин шкіри голови, і може стати причиною втрати частини волосся. Хімічна завивка волосся, фарбування їх фарбами на основі аміаку, використання лаків, спреїв, пінок та інших хімічних засобів, часте застосування фена, електрощіпців чи прасок для волосся, незважаючи на те, що виготовляються вони за сучасними, безпечними технологіям, пошкоджують волосні цибулини, структуру волосся і можуть призвести до підвищеного їхнього випадіння, особливо у жінок. Також це може бути раптовий фізичний або емоційний стрес, захворювання щитовидної залози, венеричні захворювання чи хвороби, пов'язані з травмами [9].

Варто наголосити, що саме у таких випадках доречно частково чи повністю, на певний час чи постійно, використовувати в зачісках пастижерні вироби, звертаючись за допомогою до майстрів пастижерної справи. Це можуть бути перуки різного фасону, шиньйони, накладки чоловічі або жіночі, штучні коси, окремі пасма, декоративні прикраси і навіть вії, брови чи вуса.

У свою чергу, сучасний етап розвитку мистецтва пастижа зазначає зовсім нові стандарти його прояву, які пов'язані з високою модою, модою «від кутюр» та арт-колекціями зачісок. Вони виконуються за допомогою пастижа на 90 чи 100 %.

Процес проектування арт-зачісок відбувається за наступним планом:

1. Пошук ідеї (теми).
2. Виконання фор-ескізів.
3. Виконання робочих технологічних карт.
4. Виготовлення допоміжних засобів – каркасів, пастижерних виробів.
5. Пробне виконання арт-зачіски.
6. Внесення коректив та уточнень до ескізу та технологічної карти, виконання остаточного варіанта ескізу та технологічної карти.
7. Підбір моделі, одягу, аксесуарів, макіяжу для створення цілісного образу.
8. Виконання арт-зачіски [4, с. 186].

Дотримуючись цих правил такі, зачіски в своїх колекціях демонструють провідні фахівці перукарської справи. Український стиліст-перукар і професор з науково-прикладного напрямку В. Л. Дюденко та його школа, на Всеукраїнському конкурсі «You Hair Award» представили пастижерні витвори перукарського мистецтва у вигляді метеликів. Своє бачення краси, автори зачісок втілили в життя, поєднуючи в першу чергу яскраві кольори та масивність. Масивність даних зачісок, виражається у щільності заповнення форми крил метеликів. Плавне поєднання елементів зачісок, поступово переходить з одного напрямку форми до іншого, чим підкреслює пластику ліній, які створюють цілісну композицію. Кожна лінія зачісок несе своє образно-емоційне навантаження, здійснює різний психологічний вплив на сприйняття форми. Також розроблена форма метеликів є яскравим прикладом дзеркальної симетрії, найбільш простої для сприйняття.

Для деяких майстрів невичерпним джерелом натхнення є живі істоти. Наприклад, відомого дизайнера із Японії Нагі Нода надихнули на створення зачісок-капелюхів із пастижа такі тварини як собака, кінь, кабан, олень, ведмідь, лев, заєць і слон. Природньо такі капелюшки не призначені для повсякденного носіння. Вони більше схожі на твори мистецтва або на моделі з колекцій сучасних дизайнерів, які можна одягти раз або два для того, щоб привернути увагу [10].

Не менш цікавими є пастижерні роботи представлені на Міжнародному фестивалі краси «Невские Берега» в номінації фантазійна зачіска: «Вологодские кружева», який проходив в місті Санкт-Петербурзі. Майстри виконали фантазійні зачіски у вигляді лебедів і квітів з ажурним плетінням із застосуванням штучного волосся. Аналізуючи роботи, ми можемо сказати, що зачіски розроблялися за допомогою методу аналогії, що передбачає застосування аналогічних положень для одержання нових ідей.

Красу і виразність вдало підкреслює кожна індивідуальна форма, знайдене необхідне сполучення усіх компонентів, характер їх супідрядності і доповнення одного іншим, завдяки чому виявлена художня образність.

Одна із зачісок у вигляді ромашки, яка була спочатку представлена на Міжнародному фестивалі Краси «Невские Берега» у номінації фантазійна зачіска: «Вологодские кружева», а потім зайняла III призове місце на чемпіонаті України з перукарського мистецтва, була розроблена учасником конкурсів Ю. В. Шмегельською.

Робота створювалася протягом трьох місяців. Попередньо для цієї роботи було розроблено 3 000 пастижерних деталей з білого та чорного каніколону. Основою зачіски був каркас у вигляді пелюстків. Зачіску прикрашали срібні блискітки та перламутрові перлини різних розмірів.

Музичні інструменти, але з волосся, були продемонстровані в Мілані на Чемпіонаті світу з перукарського мистецтва. Представив ексклюзивні роботи «Скрипка» та «Рояль» сочинський стиліст Мікаель Рафо, за які і здобув срібло. Цей задум стиліст виношував два роки. Клавіші, скрипичний ключ, пюпітр були прикрашені стразами Сваровського. Форма рояля в стилі капелюха Наполеона підкорила французьке журі. Скрипку майстер виконував 4 місяці. Прикрашають музичний інструмент із волосся також стрази Сваровського. Смичок і струни теж виконані зі штучного волосся і прикрашені стразами [11].

Світ моди настільки багатогранний, що охоплює всі галузі сьогодення. І модні кулінарні витвори не є винятком. Адже навіть на Відбірковому турі Чемпіонату України з перукарського мистецтва «Кубок Києва», який проходив у вересні 2013 р., організаторами конкурсу була запропонована тема «Кондитерські вироби». Майже всі представлені майстрами роботи були у вигляді нетрадиційних тортів з пастижу. Але незважаючи на це, вони були не менш чарівними.

«Кондитери» пастижерного мистецтва оздобили свої витвори по різному. Одна із робіт Ю. В. Шмегельської нагадувала шоколадний торт у шість ярусів, оздоблений перламутровими перлинами, фігурною карамеллю та кольоровими кремовими квітами різних розмірів. Щоб зімітувати форму та прикрасити її, застосовувався об'ємний каркас, відрізне, попередньо пофарбоване натуральне волосся та кольоровий каніколон. Робота посіла 2 призове місце.

Унікальна зачіска з пастижу привернула до себе увагу і була зареєстрована у «Книзі рекордів України» у категорії «Мистецтво вперше». Це найбільша і найвища зачіска у світі «Ейфелева вежа з волосся» заввишки 7,7 метрів, що демонструвалася під час гала-шоу «Париж, я люблю тебе!» в рамках X Фестивалю перукарського мистецтва, моди і дизайну «Кришталевий ангел» у Києві 10 квітня 2011 року [13].

Таким чином яскрава образність, яка викликає бурхливі емоційні враження від показу неординарних, еклектичних зачісок, досягається цілим комплексом засобів: зачіскою, одягом, макіяжем, аксесуарами та прикрасами.

Розробляючи такі складні зачіски з застосуванням пастижа, фахівцеві в першу чергу потрібні уміння створити художній образ, який залежить від здатності образного мислення. Відомий російський художник Є. А. Кібрик, визначаючи значення образного мислення для мистецтва, писав: «Здатність образно мислити рідкісна – це ознака великого таланту і істинного натхнення... Природа художнього образу у тому, що типове проявляється у характерному, загальне у одиничному. Художній образ – це крапля, у якій відображається світ» [4, с. 185].

Проаналізувавши джерела даної статті, можна зробити висновок, що сучасне мистецтво перукарської справи невід'ємне і неможливе без пастижерної справи. Ще в історичний період часу люди користувалися пастижерними винаходами для свого захисту, чи показу заможності.

Ця галузь у першу чергу спрямована на естетичний характер, але, як показує наш аналіз, не менш важливими є медичні аспекти та психологічний стан. Майстри пастижерної справи задовольняють потреби населення, нарощуючи волосся, виготовляючи перуки різного фасону, коси, шиньйони, накладки, вії, вуса чи бороди, корегують зовнішність, завуальовуючи недоліки так підкреслюючи переваги.

Як відомо, пастижерні вироби є експонатами музеїв, історичними матеріалами для вивчення. У театралізованому мистецтві, на естраді чи в кіно теж неможливо створити образ без застосування пастижу.

Також варто наголосити, що мистецтво створення зачісок на сучасному етапі, досягло свого апогею. Ще зовсім недавно неможливо було представити процедуру нарощування волосся чи вії, неможливими були і фантастичні об'ємні зачіски, які створюються для споглядання, а не для споживання, мають яскраво виражену характерність, захоплюють глядача та викликають яскраві емоції, створюючи такі враження, які людина переживає при спогляданні на витвори мистецтва.

Література:

1. *Ветрова А. Парикмахер-стилист /А. Ветрова. – Київ: Фенікс, 2003. – 384 с.*
2. *Основи перукарської справи / Н. А. Горбатюк [та ін.] ; за ред. В. Ф. Орлова. – Київ : Грамота, 2005. – 576 с.*
3. *Гутиря Л. Г. Сучасна перукарська справа / Л. Г. Гутиря ; ред. С. А. П'ятковка. – Харків : Фоліо, 1997. – 464 с.*
4. *Лубянська С. П. Дизайн зачіски : навч. посіб. для проф. тех. навч. закл. / С. П. Лубянська. – Київ : Кондор, 2010 – 216 с.*
5. *Оболенська І. І. Історія перукарської справи / І. І. Оболенська, Л. С. Сургай, С. Б. Шевелюк ; за ред. В. Ф. Орлова. – Київ : Грамота, 2005. – 339 с. : іл.*
6. *Шмегельська Ю. В. Пастиж : навч. метод. посіб. / Ю. В. Шмегельська. – Біла Церква, 2013. – 64 с. : іл.*
7. *Музей прически-красота онлайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.krasota.ru/krasota/articles/show.html>. – Назва з екрана.*
8. *Единственная лекция профессора Корнишевой В. Г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://danimed.spb.ru/2015/edinstvennaya-lektsiya-professora-kornishevoj-v-g-v-kazani/>. – Назва з екрана.*
9. *Шляпки-животные от Наги Нола [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.paperblog.com/shlyapki-zhivotnyie-ot-nagi-poda-408555/>*
10. *Сочинский стилист выиграл серебро на Чемпионате [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://efcate.com/shownews/2011/10/12/>*

185051#ixzz2утпрсn1и. – Назва з екрана. **11.** История парика [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://pariki.ru/articles/article_29.shtml. – Назва з екрана. **12.** Самая большая прическа в мире в виде эйфелевой башни [Электронный ресурс]. – Режим доступу: ninetazu2009.narod.ru/footlike-19-tighten/1.html. – Назва з екрана. **13.** Сыромятникова И. С. История прически : учеб. для театр. худож.-техн. учеб. заведений / И. С. Сыромятникова. – 2-е изд., доп. – Москва : Искусство, 1989. – 302, [1] с. : ил. **14.** Thiers, Jean Baptiste. Histoire des perruques ouç l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus & irrügularitü de celles des ecclüsiastiques / Par m. Jean-Baptiste Thiers. – Avignon : Chambeau, 1777. – 441 p.

УДК 791.44.071(477)''196'':398.8

*Ямборська Катерина Сергіївна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

НАРОДНА МУЗИКА У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА

У статті, присвяченій кінематографічній творчості відомого вітчизняного актора, сценариста і режисера Івана Миколайчука, розглянуто роль і значення народної музики як вагової складової українського поетичного кіно 1960-х років. Проаналізовано один із важливих мистецьких прийомів І. Миколайчука: використання музичного фольклорного матеріалу з метою підсилення емоційного забарвлення сценічної дії.

Ключові слова: Іван Миколайчук, народна пісня, автентична музика, українське поетичне кіно.

В статье, посвященной кинематографическому творчеству известного отечественного актера, сценариста и режиссера Ивана Миколайчука, рассмотрено роль и значение народной музыки, как весомой составляющей украинского поэтического кино 1960-х годов. Проанализирован один из наиболее важных художественных приемов И. Миколайчука: использование музыкального фольклорного материала с целью усиления эмоциональной окраски сценического действия.

Ключевые слова: Иван Миколайчук, народная песня, автентическая музыка, украинское поэтическое кино.

In an article on the cinematography works of famous domestic actor, screenwriter and director John Mykolaychuk (1941–1987), considered the role and importance of folk music as an important part of Ukrainian poetic cinema of the 1960s. Analyzed one of the important artistic techniques I. Mykolaychuk: use of musical folklore material in order to gain emotional coloring stage action.

Key words: John Mykolaychuk, folk song, authentic music, Ukrainian poetic cinema.

Значення діяльності Івана Миколайчука як особистості і творця важко переоцінити. Він не лише повністю присвятив себе кіномистецтву, а й «стимулював творчу енергію інших людей, консолідував художні сили задля художніх досягнень українського кіно в міжнародному масштабі» [1, с. 4]. Основним його ресурсом у роботі над ролями, сценаріями, режисерськими проектами була духовність, багатство внутрішнього світу, невичерпний оптимізм, нестримна фантазія і глибоке знання народного фольклору.

Найтісніше творчість І. Миколайчука була пов'язана з українською народною музичною культурою, що, зокрема, знайшло своє відображення у створених ним (самостійно і в співавторстві) кінострічках «Білий птах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Вавилон-XX», «Така пізня, така тепла осінь». На жаль, у вітчизняній

кінознавчій науці мистецька практика І. Миколайчука залишається до кінця не вивченою. Недостатня вивченість його досвіду у сфері музичного оформлення кінокартин зумовлює актуальність підготовки публікації за означеною темою.

Аналіз наукових джерел доводить, що основні етапи життя і творчості І. Миколайчука обговорювалися в наукових студіях вітчизняних дослідників Л. Брюховецької [1, с. 3–4], О. Бут [2, с. 24–25], О. Дивнич [4, с. 44–45], О. Дубовик [5, с. 152–156], Г. Заславця [6, с. 11], Л. Іванишиної [7, с. 19–20] тощо. Авторами було доведено, що І. Миколайчук завжди залишався національно свідомим митцем, а тому переважну більшість зіграних ним ролей у кіно становили персонажі української літературної класики, наділені такими рисами характеру, як сміливість, бойовий вишкіл, завзяття, кмітливість і почуття гумору. У режисерській професії, як наголошують дослідники, І. Миколайчук спирався не лише на технічні засоби, необхідні для складної кінематографічної роботи, але й був добре обізнаний із широким досвідом своїх попередників і сучасників.

Важливі факти до мистецької та особистої біографії І. Миколайчука знаходимо в дослідницьких роботах О. Красовської [11, с. 9–10], Н. Позняк-Хоменко [13, с. 17–18, 34], О. Пуніної [14, 94–101], О. Ямборко [16, с. 39–41], які підкреслюють, що у сценаріях кіномайстра неабияке значення надавалося органічному поєднанню народної мови і музики – основним виражальним засобам українського поетичного кіно 1960-х років. На окрему увагу в межах історіографії проблеми заслуговують спогади та коментарі дружини актора Марічки Миколайчук [10], [12] та представників художньої інтелігенції, які були особисто знайомі з митцем: акторки Лариси Кадочникової [8, с. 5–7], режисера Федіра Стригуна [15], оператора-постановника Юрія Гармаша [3, с. 11–12], співачки Валентини Ковальської [9].

Незважаючи на великий масив накопиченої інформації щодо творчості І. Миколайчука, вважаємо, що роль і значення народної музики у творчості режисера було розглянуто дослідниками досить побіжно. Саме тому ця проблема заслуговує на ретельніше вивчення.

Народився І. Миколайчук 15 червня 1941 р. в с. Чортория, що на Буковині, в багатодітній сільській родині одним із десяти дітей залізничника Василя Миколайчука. Акторством Іван захопився ще в дитинстві: брав участь у сільській аматорській трупі, яка щомісяця ставила спектаклі для місцевого глядача. Коли настав час визначитися з професією, він на сумнівався. Але остаточно утвердила І. Миколайчука в рішенні любов до народної музики. За його спогадами, він пас вівці, аж раптом почув грузинську пісню «Суліко» з колгоспного репродуктора. Вона настільки вразила юнака, що ледь не того ж дня, він потайки від батьків поїхав до Чернівців із наміром «вчитися на артиста» [13, с. 17–18]. Переконавшись, що навчального закладу спрямування в обласному центрі немає, І. Миколайчук вступив до дирижерського відділення Чернівецького музичного училища. Згодом почав навчатися в студії при Обласному музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської; мріяв про режисерський факультет ВДІКу в Москві, але подати туди документи так і не наважився. 1963 р. Іван Миколайчук вступив до Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого в майстерню Віктора Івченка.

Зніматися талановитий буковинський студент почав з другого курсу. Першими серйозними роботами в кіно стали для нього ролі у фільмах «Сон» (Тарас Шевченко)

Володимира Денисенка та «Тіні забутих предків» (Іван) Сергія Параджанова. Це був час розквіту українського поетичного кіно 1960-х років, і молодий І. Миколайчук став його органічною частиною. «Тіні забутих предків» принесли актору визнання в усьому світові. Кінострічка здобула 39 міжнародних нагород, 28 призів на кінофестивалях (із них 24 гран-прі) у 21 країні.

Акторський досвід спонукав Івана Миколайчука до глибшого осягнення секретів кінематографічної майстерності. «Кіно здавалося мені мистецтвом високим і витонченим, – зазначав сам актор. – Мене вразило, що великі й найбільш напружені, найбільш емоційні епізоди могли розігратися без будь-яких слів, що природною, «нефорсованою» пластикою можна передати найтонші і найневловиміші нюанси. І найбільше потрясіння – крупний план, коли бачиш очі людини і в них читаєш усе...» [13, с. 17–18].

Вагомого значення в процесі створення фільму І. Миколайчук надавав музиці, особливо фольклорній. За спогадами вітчизняного кінокритика Людмили Лемешеві, І. Миколайчук неодноразово згадував про те, що з дитинства записував від буковинських селян пісні та оповідки, яких назбирав понад тисячу [2, с. 24–25]. Він грав на цимбалах, баяні та скрипці, добре розумівся на гармонії співу. Дружина актора, артистка академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки, Марічка Миколайчук, пригадувала: «А як співала його сім'я! Колись Анатолій Авдієвський був у нас вдома – в селі Івана. Запросили солістів, всі співали. А потім як заспівала родина! У чотири голоси! Анатолій Тимофійович був шокований, не міг прийти до тями. Потім у колективі говорив: «Ви чули, як співають Миколайчуки? Абсолютно без музичної освіти». Справді, їхні голоси зливалися так, що виходила неповторна гармонія пісні...» [10].

1971 р. у співавторстві з режисером Ю. Ілленком І. Миколайчук написав сценарій до фільму «Білий птах з чорною ознакою». Великою заслугою кіномайстра стало також виконання в цій стрічці однієї з головних ролей (Петро Дзвонар) та підбір музичного матеріалу. Зокрема, укладач використав народні пісні у виконанні оркестру музикантів-аматорів з с. Глиниця Кіцманського району Чернівецької обл. За ініціативою актора, музичною темою одного з героїв фільму стала українська народна пісня «Причесав си, прилизав си, в білі штані вбрав си...».

1972 р. у фільмі «Пропала грамота» Бориса Івченка Іван Миколайчук виступив не лише виконавцем головної ролі (козак Василь), а й автором сценарія та співрежисером. На жаль, у титрах фільму «Пропала грамота», знятого за мотивами однойменної повісті М. Гоголя, не було вказано ще один твір, який став літературною основою сценарія І. Миколайчука – оповідання іншого українського письменника, Олекси Стороженка – «Закоханий чорт», в якому від особи старого бандуриста розповідалося про любов чорта Трутика до відьми Одарки.

Великою заслугою співрежисера став рівним чином підбір до кінострічки народної музики і співів. Зокрема, у фільмі «Пропала грамота» було використано славнозвісний «Запорізький марш» (музика кобзаря Євгена Адамцевича, оркестрування Віктора Гуцула), який вперше виконав Оркестр народних інструментів України під керівництвом Якова Орлова на сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка 12 квітня 1970 р. Окрасою кінокартини стало звучання бандури Галини

Менкуш (на той час солістки академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки) та гурту автентичних троїстих музик – братів Чередників, яких знайшов сам І. Миколайчук. За свідченням дослідниці О. Бут, саме Солопій Чередник (прадід музикантів), з яким М. Гоголь познайомився під час перебування у Личківці (вулиця, де мешкали козаки у Диканці), став прототипом Черевика [2, с. 24–25].

Не можна не згадати участі І. Миколайчука у створенні відомого на весь світ тріо «Золоті ключі», що також було задіяно в музичному оформленні стрічки «Пропала грамоти». До складу гурту увійшли артистки українського народного хору ім. Г. Верьовки – Валентина Ковальська (перший альт), Марічка Миколайчук (другий альт) та Ніна Матвієнко (сопрано). В Ковальська згадувала про ті часи: «Ми з Ніною Матвієнко побачили Івана [...] на гостинах, там вперше у трьох заспівали пісню «Ой попід гай зелененький брала вдова льон дрібненький», і з благословення Івана народилося тріо, яке згодом дістало назву «Золоті ключі» [...]. Всі були молоді та веселі, обов'язково співали, частенько Марія сама чи удвох з Іваном. Він диригував, прикривши очі, і вони забували про все, що зв'язувало їх з цією грішною землею, голоси переплітались або природно розділялися на терцію, то був їхній Космос. Іван мав музичну освіту, грав на баяні, володів витонченим слухом, тонко відчував голосову гармонію – це сімейне. Пізніше разом з Марічкою навчив нас співати стрілецької «Ой у лісі величезнім страшна битва була, не одна стара мати сина ся позбула...». Українська народна пісня була найвищою суттю його творчості, тож і звучала у фільмах як невід'ємна частина внутрішнього світу особистості. На зйомках фільму «Пропала грамота» порадив нам протяжно заспівати ліричну пісню «Ой розпрягайте, хлопці, коні» та весільну «Благослови, земле» на слова Оксани Бут [...]. У цьому фільмі мала прозвучати ще й відома історична пісня «А вже років двісті», яку ми записували у своєрідній студії на березі річки Псло, що на Полтавщині. Потім з політичних міркувань її було вилучено, і запис, на жаль, пропав безслідно. Іван Миколайчук завжди був у пошуках нових інтонацій голосу, музики, мови, бо що вражає, те й запам'ятовується. Він відходив від традиційного кіно, віддаючи перевагу філософському. Тому і використовував народну пісню, відчуваючи її величезний потенціал, як прийом підсилення значущості події...» [2].

Створене І. Миколайчуком тріо «Золоті ключі» плідно працювало протягом кількох десятиліть. Записало 22 народних піснi в акапельному виконанні на платівку фірми «Мелодія» (1975), яка привернула широку слухацьку аудиторію, отримала значний резонанс, декілька разів тиражувалася, багато примірників портапило за кордон. Згодом співачки записали кілька компакт-дисків, брали участь у телепрограмах на телебаченні; окрім фільму «Пропала грамота», озвучили кінострічки «Женці», «Дівочі мрії», «Тріо «Золоті ключі»; разом із легендарною артисткою Нілою Крюковою гастролювали куточками України.

З початку 1970-х років, коли політичним керівництвом УРСР було ініційовано гоніння на діячів української культури (арешт С. Параджанова, «Тіні забутих предків» оголошуються «неблагонадійними» і знімаються з прокату), фільми за участю І. Миколайчука негласно потрапили під статтю «занадто націоналістичні», а самого актора кваліфікували як «людину, ворожу радянській ідеології». Лише 1979 р. завдяки підтримці заступника

секретаря Харківського обкому КПУ Володимира Івашка, Івану Миколайчуку вдалося отримати дозвіл на зйомки фільму «Вавилон-XX» за мотивами твору В. Земляка «Лебедина зграя». Ця кінострічка стала першим самостійним режисерським дебютом Івана Миколайчука. На думку дослідниці О. Бут, у кінокартині звучання світу, мови і музики набуло майже досконалого значення [2, с. 24–25]. Жанр фільму (поетична притча) сягав джерел фольклорних сказань, традицій романтико-поетичної народної бувальщини, яка поєднувала в собі психологічну реалістичність характерів і вільну умовність форм. В основі композиційної організації матеріалу режисером було покладено принцип поетично-музичної побудови, спорідненої із симфонічним твором; використано прийом органічного поєднання ностальгійної, комедійної та лірико-драматичної частин кінострічки. 1979 р. фільм отримав головний приз кінофестивалю «Молодість» у Києві. 1980 р. на Всесоюзному кінофестивалі в Душанбе стрічка здобула нагороду за «кращу режисуру».

Додамо, що окрім сценарсько-режисерської роботи, І. Миколайчук виступив у «Вавилоні-XX» виконавцем головної ролі (Фабіан) та неперевершеним укладачем музичного матеріалу. До фільму було залучено народні мелодії у виконанні гурту українських троїстих музик, пісенні фольклорні твори записав заслужений артист Молдавської СРСР Микола Сулак. Цікавим є той факт, що 2004 р., рівно через 25 років після прем'єри «Вавилону-XX», відомий вітчизняний гурт «Танок на Майдані Конго» (репкор, хіп-хоп, рок, фанк) випустив музичний альбом «Пожежі міста Вавилон», створений під впливом фільму І. Миколайчука. У проекті також взяли участь такі українські музиканти, як Ірена Карпа, Іво Бобул, Асія Ахат тощо.

Останньою режисерською роботою І. Миколайчука стала кінокартина «Така пізня, така тепла осінь» (сценарій написаний у співавторстві з Віталієм Коротичем). Відзнятий 1981 р. на кіностудії ім. О. Довженка, фільм (сцени з якого занадто часто презнімалися з ідеологічних міркувань), на жаль, уже не мав такого успіху, як «Вавилон-XX». Відійшов режисер і від використання у стрічці фольклорного матеріалу, що, імовірно, зумовлювалося тематикою кінотвору – життя буковинського емігранта в Канаді. Навпаки, І. Миколайчу обрав для музичного оформлення кінокартини естрадні пісні у виконанні тріо «Маренич» («Тиша навкруги...», слова і музика Олександра Багачука) та Дмитра Гнатюка («Чом, чом, земле моя...», слова Костянтини Малицької, музика Дениса Січинського).

У 1983 р. І. Миколайчук створив сценарій до фільму «Небилиці про Івана» і мав намір наступного року приступити до його втілення, але постановку стрічки було дозволено радянськими цензорами лише у 1986-му. Хвороба і передчасна смерть не дали змоги авторові розпочати зйомки. 1989 р., вже після смерті І. Миколайчука фільм зняв його колега Борис Івченко.

Отже, аналіз історіографії проблеми довів, що основні етапи життя і творчості І. Миколайчука обговорювалися в наукових розвідках вітчизняних дослідників. Разом з тим, роль і значення фольклорної музики у роботах кіномайстра було розглянуто науковцями досить побіжно. Значення творчості І. Миколайчука виходить за межі кінематографічного мистецтва, оскільки він залишив яскраву пам'ять по собі в українській культурі загалом, еднаючи своєю творчістю різні види мистецтва.

І. Миколайчук був щільно пов'язаний з українською фольклорною і естрадною музикою. Цьому, безперечно, сприяла наявність у нього професійної музичної освіти і чудове знання українського пісенного та інструментального фольклору. І. Миколайчуку вдалося стати справжнім явищем у вітчизняному кінематографі, що, за словами Вадима Скурагівського, «катастрофічно наближало його до геніальності» [13, с. 18]. Йому таланило без пафосу і зайвого драматизму піднімати з глибин людських характерів найтонше і найсокровенніше. Використовуючи величезний потенціал фольклорної музики, режисер насичував її емоційним колоритом сценічні образи, підсилював драматичну дію, створюючи нове українське філософсько-поетичне кіно другої половини ХХ ст.

Література:

1. Брюховецька Л. Значення творчості Івана Миколайчука / Л. Брюховецька // Іван Миколайчук: біобібліографічний покажчик. – Чернівці, 2011. – С. 3–4.
2. Бут О. Небилиці про Івана. Парафраз / О. Бут // Кіно-театр. – 2011. – № 4. – С. 24–25.
3. Гармаш Ю. Відчуваю ностальгію за «Вавилоном-ХХ» / Ю. Гармаш // Кіно-театр. – 2011. – № 3. – С. 11–12.
4. Дивнич, О. «Мій перший день в Україні». Невідомий Іван Миколайчук / О. Дивнич // Кіно-театр. – 2011. – № 4. – С. 44–45.
5. Дубовик О. На гостини до Івана / О. Дубовик // Міжнародний туризм. – 2011. – № 4. – С. 152–156.
6. Заславець Г. Слово про Івана: відомий і невідомий Іван Миколайчук / Г. Заславець // Культура і життя. – 2013. – 21 червня. – С. 11.
7. Іванишина, Л. Глибокий колодязю... золоті ключі / Л. Іванишина // Кіно-Театр. – 2011. – № 3. – С. 19–20.
8. Кадочникова Л. Він був земною і водночас неземною людиною / Л. Кадочникова // Кіно-театр. – 2011. – № 3. – С. 5–7.
9. Коротя-Ковальська, В. Два крила високого польоту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.nndiuv.org.ua/toprint.html?id=2418>.
10. Константинова Е. Боль и правда об Иване / Е. Константинова // Зеркало недели. – 2011. – 20 мая.
11. Красовська, О. Монтаж як процес пізнання / О. Красовська // Віче. – 2011. – № 11. – С. 9–10.
12. Марія Миколайчук: «Бачу – якесь дівча стало біля могили на коліна й молиться...» // Газета по-українськи. – 2005. – 9 груд.
13. Позняк-Хоменко Н. Іван Миколайчук. Український секс-символ із Божою ознакою / Н. Позняк-Хоменко // Над Бугом і Нарвою. – 2013. – № 5. – С. 17–18, 34.
14. Пуніна О. «Лебедина згряя» Василя Земляка та «Вавилон-ХХ» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіноінтерпретації / О. Пуніна // Слово і час. – 2013. – № 4. – С. 94–101.
15. Федір Стригун: «Івана я боготворив...» // Кіно-театр. – 2011. – № 2.
16. Ямборко О. Побачити себе: образ українця, створений Іваном Миколайчуком / О. Ямборко // Кіно-Театр. – 2012. – № 1. – С. 39–41.