

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

ВІСНИК КНУКіМ

СЕРІЯ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 33

Засновано 1999 року

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКіМ

2015

УДК 7.01

В 535

Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць. Вип. 33 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2015. – 194 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 №7 від 20 жовтня 2015 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

ОЛНА DANYLENKO

ANCIENT ROMAN TRADITIONS IN THE DECORATION OF ENVIRONMENT.....5

БАЛАБАН О. І.

ВІДМІННІСТЬ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО ТЕАТРІВ.....11

БЕЗРУЧКО О. В.

ДРУГИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ І КІНОПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ О. Я. КАПЛЕРА НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ НАПРИКІНЦІ 20-Х РР. – ПЕР. ПОЛ. 30-Х РР. ХХ СТ.....17

ВАКУЛЕНКО О. М.

П'ЄР ЦУРХЕР-МАРГОЛЄ – ФУНДАТОР СТАНДАРТІВ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОГРАМИ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ.....25

ВАРИВОНЧИК А. В.

КЕРАМІКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНИ.....31

ВИШОТРАВКА Л. І.

РОЛЬ ВИХОВНОГО МЕТОДУ А. БУРНОНВІЛЯ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНИХ АРТИСТІВ БАЛЕТУ.....39

ВОСКОВОЙНИКОВА Ю. В.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ Д. БОРТНЯНСЬКОГО: ТЕМБРОВИЙ АСПЕКТ.....46

КИРИЛЕНКО К. М.

ФУНДАМЕНТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ КОНТЕНТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ЗНАННЯ.....52

КРАВЕЦЬ А. А.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНТОНІНИ ВАСИЛЬЄВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....60

ЛІШАФАЙ О. О.

ЗВУКОЗОРОВИЙ СИНТЕЗ У КІНО І НА ТЕЛЕБАЧЕННІ ТА МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ.....66

ЛОЛІНА Н. А.

ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА: ГЕНЕЗА ТА ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ.....75

МЕМАРНЕ М. В.

ТЕХНІКА АПЛІКАЦІЇ: ВІД НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ДО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ.....84

МОЖЕНКО М. В.

ДИГІТАЛІЗАЦІЯ МЕДІА І СУЧАСНА АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА.....91

ПЛАХОТНЮК В. Г.	
МУЗИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ 60–70 РР. ХХ СТ. ТА ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ РОЗВИТКУ ПОП-КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ.....	99
РАДЕНКО Ю. В.	
ОСНОВНІ ЕТАПИ ПІДГОТОВКИ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ДО ВИКОНАННЯ.....	107
РУДЕНКО Я. В.	
АНАЛІЗ РЕПЕРТУАРУ Р. КИРИЧЕНКО (ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ).....	114
РЯЗАНЦЕВ Л. В.	
ТЕХНІКА ЛЕЙТМОТИВІВ У КІНОМУЗИЦІ.....	124
СЕЛЕЗНЬОВА А. В.	
ОСНОВИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЇ ВЕСІЛЬНОГО РУШНИКА.....	131
СОВГИРА Т. І.	
ЖАНРОВА «ПАЛІТРА» ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ.....	140
СТАНИЧНОВ О. О.	
ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ ДОБИ МОДЕРНУ.....	147
СТРЕЛЬЧУК В. О.	
ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ.....	155
ХЛИСТУН О. С.	
РЕЖИСУРА УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ: СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОСТІ.....	160
ЧУРПІТА Т. М.	
ДІЯЛЬНІСТЬ М. ТРЕГУБОВА В КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ І БАЛЕТУ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА (1937–1940).....	166
ШКОЛЬНА О. В.	
ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФАЇНИ ПЕТРЯКОВОЇ (23.09.1931 – 05.06.2002)...	174
ШМАЛЕНКО О. О.	
АНСАМБЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА»: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	182
ІВАЩЕНКО І. В.	
ТЕАТР У ТВОРЧОСТІ ІМПРЕСІОНІСТІВ.....	188

UDK 72.032(37)

*Olha Danylenko,
postgraduate at Kyiv National University of Culture and Arts*

ANCIENT ROMAN TRADITIONS IN THE DECORATION OF ENVIRONMENT

The article describes the evolution of the existence of the Roman traditions in the decoration of environment. Inherited from the Greeks, the ideas of humanism are claimed to have contributed to awakening the personality, as well as to the creative development of the architectural thought. Due to this, the urban town-planning canons and traditions of the Roman decorative art were entrenched at such a high level that they are adhered to at the present stage either, while being creatively developed and improved.

Key words: ancient culture, Rome, Roman traditions, environment, persistence, decoration.

The traditions of ancient culture have always attracted the attention of experts in different fields, such as archaeologists, historians, art historians, literary scholars, lawyers and others. This interest is explained by the significant value of the ancient cultural heritage, because it is the cultural basis of modern Europe, the so-called «cradle» of European culture. Virtually all modern art – from selection of materials to color schemes, from spatial proportions to the aesthetic arrangement of engineering systems of the premises – is based on ancient traditions and continues to develop them today. In this connection, the research approach based on the peculiarities of the reasons of persistence of ancient Greek and Roman traditions in the decoration of environment and their aesthetic content seems legitimate.

Persistent (from Lat. *persistere* – to stay) – existing for a long time; staying almost unchanged through the evolution. The ancient city represented a clear harmonic structure of material objects with natural landscape in the background. Classical Greek house with patio covered from the outside formed plastic form and indicated a plastic dynamic space that Rome would later make huge and spectacular, expanding and improving it [4, p. 149].

Culturological literature has repeatedly raised the issue of considering the Roman achievements either a cultural or civilizational phenomenon. So, O. Spengler attributed all Roman-related phenomena to the «era of civilization»: they only appreciate material accomplishments; their ideas are only aimed at practical benefit, which represents a spiritual feature that is not typical for the mentality of the Greeks. «The Greek soul and the Roman mind – that's how different culture and civilization are. And it is not only true of antiquity. Again and again there is this kind of strong-minded but non-metaphysical people. They hold the spiritual and material destiny of each subsequent era» [10, c. 164]. Perceiving ancient culture in general as an integrated self-sufficient civilization, A. Toynbee, too, did not recognize the independent and original significance of Roman culture, considering it only a crisis stage of ancient civilization [9].

This view, going back to the concept of the «Greek miracle» and to the idea of ancient Greek culture as an inaccessible sample of the highest degree that is followed by a long

desolation period, is still prevalent. Therefore, those who share similar views regard Roman culture as the one mainly adopting Greek patterns and using other cultures' old ideas.

This perception of ancient Roman culture is unfair. In their development, both Greek and Roman cultures were based upon the ancient civil community, whose livelihoods were guided by certain values, lying in unbreakable unity of the Roman community and indissoluble connection between the welfare of the individual and that of the whole community. Under the conditions of democracy, selfless service to the community appears natural because this attitude of the ancient city residents contributes to its considerable rise, compared to the state which is ruled by the king with all the rest of its inhabitants being his slaves. Besides, the idea of freedom and independence for the city and its residents (notwithstanding different interpretations of freedom) was always contraposed by the Romans to slavery. Value symbol of the community's association was its gods and heroes who cared about it, its members, in particular, and who required to be treated with respect. These supernatural essences were not seen by the Romans as ferocious deities that once set up and would forever guard the established world order, as observed in other nations. This attitude to the gods in Greece and Rome created the opportunity to conduct free search in the field of artistic solutions of the internal space of the human dwelling, its aesthetic organization, and in sciences, such as philosophy, art and religion itself that would be free from dogmas and canons, although the living conditions of the ancient community eliminated the possibility of large temple household formations or priestly castes. Against this background, it should be noted that the architecture and art organization of Greek cities and of Rome itself played a significant role in the development of the art of decoration, ability to appropriately organize internal space of the premises, which largely determined the methods of modern design art and science and the ways of mutual influence between the two cultures, including the impact of the Greek cultural tradition over Roman culture [3, p. 8].

The article is to study the practical foundations of stability of Roman traditions in the decoration of environment and their socio-aesthetic content.

Culture of ancient Greece is the first of dynamic cultures of the ancient world. An important place among the samples of ancient arts and crafts belongs to proto-design of marble slabs and mosaic floors. In particular, in the gallery of the Hellenistic period in ancient Corinth, there was an exquisite marble mosaic decorating the floor - an athlete and a charming seated woman, who probably represented Corinth.

Rome, being a million-plus capital of a powerful world state that was politically and economically prosperous, significantly promoted, among other things, the development of architecture. The increasing complexity of social life and growth of social needs caused progress in all spheres of life in the state, particularly in the construction industry, facilitating activation of the process of technical invention, resulting in improving construction equipment and expanding the volumes of construction; spiritual sphere was marked with the qualitative evolution of compositional means, designer architectural forms, and enrichment of the arsenal of decorative tools.

Delian style was characterized by dismemberment of walls through architectural details: magnificent pilasters, columns, capitals, cornices and caryatids. The wall body sometimes included big pictures – multi-subject compositions representing mainly

mythological themes. Luxury of architectural design was mainly prevalent in the interior premises grouped around a courtyard - peristyle. In the houses of Roman aristocracy, the yard was surrounded with a marble colonnade and decorated with flowers, fountains and fine statues.

Decorative art of ancient Roman civilization developed from Etruscan design of monumental sarcophagi with sculpted lids for centuries. The latter, made of stone or terracotta, were decorated with pilasters, rosettes, cornices, and crowned with statues of the deceased, whose portraits were incredibly precise.

In general, contemporary culturologists and aestheticians see the Roman architectural ideal as decoratively cold, indifferent to the basic ideological model. Ancient Roman architecture sought to integrate art space through the constructions of arches and domes, thus satisfying the need for surface design using a variety of means to achieve artistic expression. Depending on the complexity of the task and environmental conditions, masters of the past would use rhythm and metric, symmetry and asymmetry, statics and dynamics, together with considerate aesthetic combination of natural and artificial materials.

Unlike the Greeks, the Romans were content with banal construction of the wall decorated with valuable materials, relief, paintings, etc. We see that the color palette of Roman building materials, as well as decorative and sculptural design of public buildings is richer than the Greek one. A striking example of polychromic decoration of Roman architectural objects is the colorful capitals in Herculaneum, which were largely preserved under a layer of volcanic tuff during the eruption of the volcano. In a local luxurious house with deer, they are made of pieces of colored stone and marble of different size, with a clear red rosette on the white abaca background, and pale pink spotted acanthus leaves placed over the blackness of the drum [8, p. 477].

The influence of Hellenistic culture can be traced back in ancient Roman history of the Republican period (the 3rd – 1st centuries BC), when religious buildings were built mostly according to the Ionic order, with decorative compositions (friezes) of architectural buildings arranged by ornamental motifs (predominantly garlands). During this cultural and historical period, walls of residential and public buildings were often decorated with bright, cheerful paintings of Pompeii decorative style.

Neat Corinthian buildings were occasionally decorated with friezes that were covered with reliefs (grand Temple of Antoninus and Faustina); the internal triangular pediments of frontons were also sometimes decorated with plastic (Pantheon building). Besides, public buildings were frequently decorated with relief compositions, such as the saturated with decorative plastic Colonnade of the Forum of Nerva (otherwise, The Transition Forum - Forum Transitorium: The Forum – «pass»), which connected Arhilet, the residential area of ancient Rome, with the Roman Forum, whose design was complemented with friezes and panels.

The end of the Republican period was marked with high taste of interior design of buildings. Geometric and floral patterns in decoration and narrative images covering huge floors impress with their inimitable beauty. These unique polychromic works of high performing technology were complemented with exquisite artistic images on the ceilings, where the square, seldom polygonal or round, deepening between the beams was decorated

with variously colored or bronze rosettes and stucco, in which the ornament was combined with shaped image and picturesque thematic panels.

Palaces of ancient Roman nobles were arranged with particular luxury and colorfulness. The wealth of gold-plated moldings in their interiors harmonized with the luster of bronze doors and column caps.

The Imperial period in the history of ancient Rome (the 1st century BC – the 5th century AD) was marked with monumental architectural construction. Using concrete, a strong building material, facilitated the construction of gigantic architectural structures that were seen as the decorative sculptural pieces of art.

Numerous triumphal arches and columns built to commemorate the victories of conquest by the Roman state appeared not only in Italy but also in the provinces: in Gaul, Dacia, Africa and Asia Minor. Quantitative and qualitative scale of the erected buildings required training of many professionals: carpenters (*fabritagnarii*), blacksmiths (*ferrarii*), brickmakers (*figularii*) and others [6, p. 121]. Attention is drawn to the establishment of certain formalism in the decoration of buildings, especially characteristic of this era. Perhaps this is one of the reasons for A. Losev to characterize the Roman ideal as «empty» in the sense of alienation from the visible body-eidos of its cosmological content [5, p. 20]. «The Roman classical ideal has a look of proud nobility, independence and some specific disinterest in the eternal..., inner impotence, spiritual doom, some sad hopes and fruitless memories» – said the scientist [5, p. 21]. Significantly, the direction of the Roman aesthetics of architectural space is limited to the design of the surface; this is why the overlapping of the artistic space in Roman buildings was considered by A. Losev empty, shapeless and inhuman [5].

On the other hand, wide-scale expansions (military, mythological and religious) were accompanied by supersensible public eroticism with faked aesthetics of spectacular sadism. In order to satisfy unbridled passions of the Roman plebs under the slogan «bread and circuses», in 75-80 AD Rome was built a huge amphitheater, Colosseum (48.5 meter high ellipsoid building with 190 and 156 meter axes) holding 50 thousand spectators. Another surviving amphitheater in the small town of Pompeii, with axes of 135 meters, could hold up to 200 thousand people. Bloody gladiatorial fights and besteriaries (killing animals) gathered crowds of spectators; that is why amphitheaters were of such impressive dimensions [2, p. 314–315].

During the reign of Octavian, Roman Senate built the Altar of Peace on the Champ de Mars in Rome in honor of the Roman goddess of Peace (19-9 BC), which was decorated with reliefs dedicated to the goddess. A unique monument of Roman architecture was the Pantheon – «The Temple of all the Roman Gods», which was being built for many centuries.

Sculptural art of Imperial Rome is represented primarily by images of the people in power and members of their families. Majestic, up to the level of pomposity, and somewhat allegorized are the sculptures of Octavian Augustus depicted mostly as an orator or Jupiter. The surviving statue of a young man, Antinous, from Bithynia, Asia Minor (during the reign of Emperor Hadrian – the 2nd century AD), is attributed to the origins of the realistic sculptural portrait by the contemporary fine art experts.

The postal and transport connection between Rome and other cities and provinces of the empire, such as ancient Greece, was carried out using day outrunners. In the interest of

regenerative physical and mental relaxation of the latter, the potential of wayside inns and hotels was involved. The above mentioned was especially intensified after Rome had conquered the lands of Greece. The new owners, in particular, used recreational potential of the hotel with its 160 rooms and sculpture galleries, a stadium and a theater holding 17 thousand viewers in the ancient Greek city of Epidaurus (the area related to the origin of the god of healing, Asclepius (Aesculapius)).

He became especially popular when, in 293 BC, Rome was embraced by terrible plague. According to the ancient narration, Romans deducted in the books of the Roman Sibyl that plague would only vanish when Aesculapius came to their city. Epidaurus was visited by the ambassadors to the sacred serpent god who, according to the legend, went voluntarily to the ship of the Romans and, on her arrival in Rome, chose Tiber island to be her dwelling [7, p. 41].

The travels of the Romans were increasingly becoming recreational and cognitive-entertaining, related to visiting remedial mineral springs, outstanding architectural monuments, theaters, etc. The above mentioned required building the hotel network allocating «shelters» for patricians and plebeians. Interestingly, the Roman law claimed these institutions responsible for damage or loss of the customer's possessions. For example, the hosts were held responsible to make sure each guest's possessions were safe, and all the residents went through compulsory registration, etc. [1].

Accumulation of luxury in everyday life of the Roman aristocracy at the end of the first century BC and especially in the first century AD put forward higher requirements for quality of the household items. In particular, pieces of furniture, kitchenware and toilet items found in the villas and houses of Pompeii are works of superb artistry of material and spiritual culture.

The above mentioned fully applies to items of household consumption of the first centuries AD discovered during archaeological excavations on the territory of the ancient cities of the northern Black Sea region, which experienced the rise of civilization in the era of the Roman Empire. Pottery of the Roman period was marked with its qualitative specificity in terms of technology and nature of the ornament. Hellenistic «black varnish» dishes were followed by «black varnish» bowls, pitchers and plates. They were skillfully produced and decorated with relief images. An elegant and yet simple pot of brick-red color was found in one of the graves in Kerch (ancient Panticapaeum). The pot was decorated with relief: a heron, arching his neck, is catching the worm with his beak [2, p. 358–360]. This modest motif of decorating ceramics complied in its style with the mentality of the Roman artist at the turn of the Roman Republic and Imperial eras.

Thus, the practical basis of Roman traditions in the decoration of environment was established back in the ancient Greek culture. The standard of beauty formed in antiquity allowed Greek and Roman traditions to exist for a long time, staying almost unchanged in their core in the evolution process. Inherited from the Greeks, ideas of humanism gave inspiration to the best Roman artists; the concept of human became more concrete. Due to this, urban canons and traditions of decorative art were entrenched at such a high level that they are adhered to at the present stage, while being creatively developed and improved. Discovered and developed methods of using both natural (stone, wood) and artificial (concrete) building and finishing materials helped reinforce the creative flight of architectural thought, as well as the awakening of the individual artist. Huge cities, engineering structures,

historic relief became an expression of this fracture. Therefore, the significance of Roman architecture in the history of human culture, its social and aesthetic content cannot be overemphasized. A promising area of research in this regard may be studying features of arts and crafts of ancient Rome.

References:

1. V. Abramov. *History of tourism: a textbook.* / V. Abramov, M. Tonkoshkur. – Kharkiv: Publishing House «Fort», 2010. - p. 286.
2. A. Voshchenina. *Ancient art. Historical Essay* / A. Voshchenina. – Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Arts, 1962. – P. 395.
3. *Ancient Roman Culture. In two volumes. Vol. 1.* – Moscow: Nauka, 1985. - p. 432.
4. Y. Lehenkyi. *Design: culturology and aesthetics* / Y. Lehenkyi; Kyiv State University of Technology and Design. – Kyiv: KSUTD, 2000. – P. 272.
5. A. Losev. *Hellenistic Roman aesthetics* / A. Losev. - Moscow: Mysl, 2002. – P. 704.
6. V. Serheev. *Essays on the History of Ancient Rome* / V. Serheev; Part 1 – Kyiv: Radianska shkola, 1940. – P. 316.
7. *The dictionary of ancient mythology* / comp. by I. Kozovyyk, O. Ponomariv; introduction article by A. Biletskyi; Ed. by A. Biletskyi. – 2nd ed. – Kyiv: Naukova dumka, 1989. – P. 240.
8. V. Tymofiienko. *History of Architecture of the Ancient World: Textbook for Universities* / V. Tymofiienko. – Kyiv: Naukova dumka, 2006. – P. 512.
9. A. Toynbee. *Understanding history* / A. Toynbee – Moscow: Progress, 1991. – P. 731.
10. O. Spengler. *Decline of Europe. Essays on morphology of world history. Vol. 1. Gestalt and reality* / O. Spengler; translated from German, introduction article and annotation by K. Svasian. – Moscow: Mysl, 1998. – P. 663.

УДК 792(477+470)

*Балабан Олександр Ілліч,
заслужений артист України,
доцент, завідувач кафедри акторів кіно
факультету кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВІДМІННІСТЬ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО ТЕАТРІВ

*«Заперечуєте мою систему... А яку ви обстоюєте? (Критикувати), не маючи за душею своєї власної конструктивної концепції, не знаючи, що ствердити, бо ж заперечити всякий може... ... (Ви) не зробили ширших принципіальних висновків, а саме – про порочність всієї системи російського провінційного ремісничого театру – театру, мало сказати, старого чи буржуазного, але театру закостенілого, аморфного...»
Лесь Курбас «Про російський провінційний театр», 1924 р.*

У статті розкриваються теоретичні і практичні підходи до використання засобів театрального мистецтва у навчанні акторів і режисерів. Особливу увагу звернено на необхідність активнішого впровадження різних театральних методик у практику навчання.

Ключові слова: театральне мистецтво, соціальна взаємодія, фахова освіта, соціально-виховна практика.

В статье раскрываются теоретические и практические подходы к использованию методологий театрального искусства в обучении актеров и режиссеров. Особое внимание обращено на необходимость более активного внедрения разных театральных методик в практику обучения.

Ключевые слова: театральное искусство, социальное взаимодействие, специализированное образование, социально-воспитательная практика.

The article describes theoretical and practical approaches about the using of theater of actors and producers. Particular attention is paid to the need for more active implementation of theatrical techniques in the social and educational practices.

Key words: performing arts, social interaction, professional education, social and educational practices.

У ХХІ ст. зростає роль видовищних видів мистецтва у соціалізації особи, її самовизначенні. Факти свідчать, що українські театр і кіно знаходяться в стані глибокої системної кризи. І, в першу чергу, це стосується театральної та кіноосвіти.

Про виховні та освітні практики акторів та режисерів пишуть Ю. Бобошко, В. Васканян, В. Гайдабура, В. Заболотна, В. Кісін, М. Крапівка, Н. Корнієнко, В. Курбанов, О. Левченко, Г. Липківська, О. Макаруч, Е. Митницький, І. Негрескул, Ю. Портола, Н. Чечель та ін.

У вищезазначених дослідженнях увага зосереджується більшою мірою на естетичній функції театрального мистецтва і лише побіжно – на соціальній та ментальній, суттєво недооцінюється потенціал різноманітних засобів сценічного мистецтва.

Мета статті – визначити підходи до подолання недоліків в системі української фахової театральної та кіно освіти. А саме: недооцінки ментальної та загальноосвітньої складових, витоків українського театрального мистецтва, різних методологій у процесі професійного виховання акторів і режисерів у системі української фахової театральної та кіно освіти.

«Серйозність – це виверт тіла, покликаний схвати вади духу».
(Ларошфуко)

Нині українські актори та режисери переважно неконкурентоспроможні. Більшість із них існує в глибокій «естетично-духовній провінції».

Не буду торкатися «публіцистичних» причин, які призвели до такого становища, а хочу визначити деякі суто творчі проблеми.

Основа національного театру – національна драматургія. Вона відображає ментальні риси певної нації. Таким чином, її сценічна реалізація вимагає відповідно певної театральної методи. Російський театр розпочався з постановок розважальних – переважно за французькими водевілями.

Перші українські п'єси «Володимир» Феофана Прокоповича та написана викладачами Києво-Могилянської академії наприкінці XVI ст. «Житіє св. Антонія» написано в традиціях західно-європейського театру ієзуїтів і розглядають філософські, «космічні» питання духовного буття. Вони пронизані духом містицизму та «казковості» українських стародавніх переказів.

Батько російської драматургії О. Островський писав п'єси суто побутові, до речі, витоки його творчості в тому ж водевілі. Це добре вибудовані історії, де не знаєш «чим казка скінчиться» і слідкуєш за сюжетом, де дійсно важливо знати, – гарячий самоварчик чи ні.

Кращі зразки української драматургії ніякого відношення до побуту не мають. Це український романтизм. Часто, як в античній трагедії, ми вже з перших сторінок знаємо фінал історії. Тобто для українського театру важливе не «що» (відбувається), а «як».

Російський театр – це конфлікт на кухні, або у вітальні, або між кухнею і вітальною. Українська драма – від М. Кропивницького до М. Куліша, від М. Старицького до І. Франка, від Лесі Українки до В. Винниченка – це космос, це простір, неозорий степ, це не шепотіння по кутках, а зойк на юру. Таких художньо-виразних, вбивчих узагальнень, якими пронизані п'єси М. Куліша, не досяг в своїх п'єсах навіть найбільш модерний з російських драматургів Л. Андрєєв. Символістську мелодраму В. Винниченка можна порівнювати хіба що з п'єсами Г. Ібсена.

Постановку цих та багатьох інших п'єс українських драматургів, постановку п'єс Ж. Кокто, А. Камю, Ж.-П. Сартра, М. де Гельдерода, Г. Ібсена, К. Гоцці, тощо не можна адекватно здійснити за т. зв. системою К. Станіславського, що її схвалив та затвердив Йосиф Віссаріонович. Творчі інтереси та пошуки К. Станіславського знаходилися виключно

в галузі побутово-реалістичного театру. Для цього він підбирав відповідну драматургію, або «підганяв» драматичний твір «під себе». Згадаймо, що А. Чехов був вкрай невдоволений постановками у МХАТі своїх комедій, які К. Станіславський трактував як глибоко психологічні драми з життя російської інтелігенції. Або інший приклад, постановка п'єси Т. Уїльямса «Трамвай бажань». Блискучий послідовник К. Станіславського А. Гончаров поставив блискучу виставу. Але для того, щоб втілити свій задум, йому довелося викреслити з тексту автора всю містичну складову твору. У результаті вийшла прекрасна побутова вистава, що мало відповідала задуму та філософському навантаженню літературної першооснови.

За канонізованою системою не можна було адекватно втілити навіть таких російських авторів як О. Блок, М. Гумільов, В. Маяковський тощо. Та К. Станіславський, треба надати йому належне, цього робити і не намагався, він працював над тим, що було цікаво йому і не намагався «кувалдою відкрити англійський замок».

Інша справа «станіславщина»... Лише один приклад, містичну філософську надскладну феєрію Л. Українки принизливо спростили до рівня дитячої новорічної вистави. Та всю українську драматургію, в якій вирують єврипідівські пристрасті, яка пронизана містицизмом, вертепністю дискредитували прийомами дрібно-побутового театру. Шекспіру «дописали» сцени з відьмами і це піднесло п'єсу на вищий рівень, а в постановках за геніальною п'єсою М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю ...» аналогічні сцени викреслюють.

Коротше кажучи, різниця між російською та українською драматургією така ж, як між росіянку 16 ст., що їй було заборонено дивитись з вікна на вулицю, а тільки на внутрішню частину подвір'я, і українкою, що в тім же столітті з 15-и років бігала на вечірки і ночівки та домінувала в родині.

Уявіть, що було б сьогодні з грузинським театром, якби грузинських акторів примусили існувати на сцені в темпо-ритмічному та голосовому режимі акторів МХАТу 50-х рр., тобто вимагали грати в межах російського, а не грузинського темпераменту... (?) А українських акторів примусили і ПРИМУШУЮТЬ. Український театр і так страждав, – читайте Леся Курбаса, – і страждає від «українського сценічного жлобства».

І для початку, необхідно істотно доповнити, а частково і змінити відповідні навчальні програми з акторської та режисерської спеціалізацій, з метою вивчення та запровадження в практичний ужиток вчення про театр великого українського театрального режисера, реформатора і педагога Леся Курбаса.

Національний темперамент – це не щось ілюзорне, а абсолютно конкретна дієва річ. Та навіщо далеко ходити, як тільки Анатолій Васил'єв вирішив вийти «за рамки обыденного» (Піранделло «Десять персонажів в пошуках автора»), він залучив до постановки саме українських акторів.

Отже, сліпе аматорське копіювання лише, більш-менш точно зафіксованих на папері, репетиційних прийомів К. Станіславського; фактичне нехтування творчим надбанням В. Мейєрхольда, Б. Брехта, Г. Крега, Е. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова, Є. Гротовського, та, головне, Леся Курбаса; суттєва недооцінка значення ментальної складової (ідентичності, національного темпераменту) – головні чинники, які негативно впливають на підготовку сучасних акторів і режисерів театру та кіно в українських відповідних вищих навчальних закладах.

«Академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закалу. ... Навіть провінція ... зараз тягнеться в українському театрі до п'єс т. зв. європейського театру і з особливим інтересом ставиться до тих постановок, в яких намічається новий театр».

(Леся Курбас «Крах академічних театрів», 12.09.1923 р.)

Український театр й досі живе за сталінською моделлю, тобто – всеохоплююча уніфікація та «вождизм» в усіх галузях, в тому числі і в мистецтві. Тобто, з першого по останній день перебування в сучасному українському відповідному вузі, тільки одна мантра: «Как сказал великий К. С. Станиславский, как завещал великий К. С. Станиславский, как писал великий К. С. Станиславский».

Нічого не маю проти Костянтина Сергійовича. Метода, як метода, – одна з багатьох. Хіба що, як на акторське сприйняття, слів забагато, тому давно вже мало хто читав, тим більше розібрався, що там й до чого. А якщо серйозно, нотатки К. Станіславського – література для 30-річних акторів посередніх здібностей.

Театральна експресія більш відповідає ментальності українського актора, аніж затверджена Й. Сталіним школа російського побутового театру. Не треба забувати, що Театр Леся Курбаса вже існував, а записки пана Алексєєва ще не були ані написані, ані поширені, завдяки учнівській старанності мадам М. Кнебель. Не можу не акцентувати, що М. Заньковецька саме через суттєву відмінність української та російської акторських шкіл відмовилася від роботи в Москві.

Експресія – це яскраве вираження почуттів, настрою, думок людини. Театр та експресія нерозривно поєднані, при цьому перший можна сприймати як різновид останньої і навпаки. Необхідно навчитися керувати своїм тілом, голосом і емоціями, правильно розрахувати сцену, правильно вести себе в кадрі. Театральна експресія, один зі способів самовираження та самоутвердження, ідентифікації себе як спільноти митців. Актор та режисер театру та кіно повинен володіти і поєднувати найактуальніші техніки, бути готовим практично до будь-якої творчої роботи в театрі, кіно та телебаченні.

Творчість актора є творчість пластичних форм у просторі, відзначає Е. Гротовський. Мистецтво актора – це вміння правильно використовувати виразні засоби свого тіла. На нашу думку, шлях до образу і до почуття треба починати не з переживання, не «зсередини», а ззовні – з руху. Зокрема рух актора, натренованого, що володіє музичною ритмічністю і легкою рефлекторною збудливістю, актора, природні дані якого розвинені систематичним професійним тренінгом.

До подібних висновків дійшов М. Чехов, відзначаючи феномен «психологічного жесту», що полягає в тому, що акторові необхідно породити зовні виразні, перебільшені жести і рухи, потім вони в більш скупому, майже згорнутому вигляді, допоможуть зробити роль виразною та яскравою.

Нині, акторська і режисерська над-довіра до тексту і слова на сцені залишає в тіні візуальні можливості театральної експресії. Завданням є повернення акторові його тіла, його фізичних можливостей та його відчуття театру як тривимірного або навіть чотирьохвимірного мистецтва. Актор у просторі: ритмічне положення акторського тіла, його рухів і жестів відповідно предметів і сценічного простору – головне правило тривимірності театрального мистецтва, яке «нібито послідовники» К. Станіславського намагаються не пам'ятати і не враховувати у своїй творчості.

Будь-яка одноманітність у мистецтві та й в суспільстві веде в глухий кут. Тоталітаризм і «сірість владуутримуючих» закрили шлях до розвитку українського театрального та кіномистецтва майже на ціле століття. З важкої руки К. Станіславського в нашому мистецькому соціумі було дискредитоване ім'я Гордона Крега (хоча те, що актори МХАТ не зрозуміли майстра – проблема їх керманича, а не видатного англійського режисера). В. Мейєрхольда вбили. О. Таїрову позбавили життя, закривши шлях до сцени. Є. Вахтангов «вчасно» помер і був призначений вірним послідовником К. Станіславського, хоча за життя очолив «заколот молодих» проти МЕТРА та його театральних уподобань. Б. Брехта не помітили і виштовхнули з СРСР. М. Чехов емігрував «от греха подальше» і створив акторську школу в Голлівуді. Лесь Курбас згинув на Соловках.

«Суть театру можна пізнати лише через театр», – писав видатний театральний режисер Джорджо Стреллер. Так театральний режисер визначив деяку беззахисність театру: *«живе одну мить і відразу згорає»*.

Театр – це один із найдавніших видів мистецтва дає змогу людині за допомогою рухів, слів, жестів, одягу та «мови» тіла у лаконічній і розважливій формі відобразити увесь навколишній світ та, напевно, усю гаму її внутрішніх переживань.

Різноманітність творчих функцій актора та режисера, вимагає такого ж багатства творчих засобів і здібностей фахівця.

Теорія Арто передбачає *«...точное знание актером своего тела и умение управлять зрительской реакцией, эмоциональным состоянием публики...»*

Визначальним у своїй теорії «епічного театру» Брехт робить розум. *«Епічний театр, – говорить драматург, – апелює не стільки до почуттів, скільки до розуму глядача»*. При цьому Брехт не відмовляється від прагнення впливати також на почуття та емоції. Основним принципом брехтівського епічного театру є ефект відчуження.

Вагомими є теоретичні настанови всесвітньвідомого англійського режисера, художника і теоретика театру Едварда Гордона Крега, який переконує, що *«вистава – це створення великих зорових ефектів»*.

Випускник Віденського університету Лесь Курбас, певно, під впливом народженої Першою Світовою течії експресіонізму (крик), запропонував світу методу театральної експресії.

Нині ці та інші методи необхідно широко використовувати для виховання різнобічно підготовлених та обізнаних професіоналів на плечі яких ляже завдання відродити український театр і кіно.

Надзвичайно важливою є роль театру та кіно для налагодження повноцінного спілкування людей, занурення покоління у світ віртуальних взаємин. Співучасть у візуальних мистецьких діях забезпечує простір самовираження, психологічного захисту, що робить театральне та кіно мистецтво важливим чинником гармонізації суспільства. Дуже важливі як найширше використання засобів театру у формуванні особистості та впровадження сучасних театральних методик, зокрема методи театральної експресії, у сучасну мистецько-педагогічну практику.

Література:

1. Арто А. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вступ. статья Вадима Максимова; коммент. Вадима Максимова и*

Александра Зубкова. – Санкт-Петербург; Москва : Симпозиум, 2000. – 440 с. **2.** Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Бобошко Ю. М. – Київ : Мистецтво, 1987. – 197 с. **3.** Брехт Б. Про мистецтво театру : збірка / Бертольд Брехт. – Київ : Мистецтво, 1977. – С. 244. **4.** Вахтангов Е. Б. Матеріали і статті / Вахтангов Е. Б. – Москва : Искусство, 1978. **5.** Гротовский Е. Действие буквально. [Выступление на конференции в обществе Костюшко. Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. «Dialog». 1979, № 9, Варшава ; перевод с польского В. Климовского. <http://www.gnozis.info/?q=node/4339> **6.** Гротовский Е. Искусство как средство передвижения. <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm> **7.** Дидро Д. Парадокс об актёре / Дени Дидро // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – Москва : Худ. лит., 1980. **8.** Крапівка М. В. Основи сценічного та екранного мистецтва. Тези лекцій. Мелітопол. держ. педагог. університет ім. Б. Хмельницького <http://socgim.mdpu.org.ua/> **9.** Крег Г. Про мистецтво театру / Гордон Крег ; пер. з англ. – Київ : Мистецтво, 1974. **10.** Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – Київ : Вид-во Соломії Павличко, 2001. – 917 с. **11.** Лабінський М. Г. Лесь Курбас : спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. – Київ : Мистецтво, 1969. – 358 с. **12.** Мейерхольд В. Э. Статті, письма, речи, беседы в 2-х т. – Москва : Искусство, 1968. – 792 с. **13.** Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми т. / Станиславский К. С. – Москва : Искусство, 1954–1961. **14.** Стреллер Дж. Театр для людей / Стреллер Дж. – Москва : Молодая гвардия, 1984. **15.** Таиров А. Я. О театре / Таиров А. Я. – Москва : Искусство, 1970. **16.** Чехов М. Об искусстве актёра / Михаил Чехов. – Москва : Искусство, 1999. – 271 с. **17.** Чечель Н. Акторська школа Лєся Курбаса і кіно http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=694 **18.** Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. / Сергей Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1964–1971. **19.** Якобсон П. М. Об экспрессии в искусстве актёра // *Вопр. психол.* 1977. – № 1. – С. 86–95.

УДК 791.03'06(477)

*Безручко Олександр Вікторович,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри режисери телебачення
факультету кіно і телебачення*

Київського національного університету культури і мистецтв

**ДРУГИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ І КІНОПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
О. Я. КАПЛЕРА НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ
НАПРИКІНЦІ 20-Х РР. – ПЕР. ПОЛ. 30-Х РР. ХХ СТ.**

У цій статті досліджено маловідомий другий період творчої діяльності в Україні відомого радянського сценариста, режисера, ведучого телепрограм і кінопедагога Олексія (Лазаря) Яковича Каплера – робота режисером і сценаристом на Київській кінофабриці наприкінці 20-х рр. – пер. пол. 30-х рр. ХХ ст. Наведено список художніх й агітаційних хронікальних фільмів, знятих О. Каплером у Києві; уточнено їх назву, вид та роки виходу на екрани.

Ключові слова: Олексій (Лазар) Якович Каплер, Київська кінофабрика, кінорежисер, сценарист, кінематограф, агітаційний фільм, художній фільм, Олександр Петрович Довженко.

В этой статье исследован малоизвестный второй период творческой деятельности в Украине известного советского сценариста, режиссера, ведущего телепрограмм и кинопедагога Алексея (Лазаря) Яковлевича Каплера – работа режиссером и сценаристом на Киевской кинофабрике в конце 20-х гг. – в первой половине 30-х гг. ХХ ст. Приведен список художественных и агитационных хроникальных фильмов, снятых А. Каплером в Киеве; уточнено их название, вид и года выхода на экраны.

Ключевые слова: Алексей (Лазарь) Яковлевич Каплер, Киевская кинофабрика, кинорежиссер, сценарист, кинематограф, агитационный фильм, художественный фильм, Александр Петрович Довженко.

In this article is investigational the unknown second period of creative activity in Ukraine of the famous soviet scenario writer, stage-director, anchorman of telecasts and cinemateacher Oleksij (Lazarus) Jakovlevich Kapler – is work by a stage-director and scenario writer on the Kyiv film studios at the end of 20th – in the first half 30th of XX century. The author is specified the list over of feature and agitation chronicle films, which Oleksij Kapler made as film director in Kyiv; their names, kind and years of premiere.

Key words: Oleksij (Lazarus) Jakovlevich Kapler, Kyiv film studios, film director, scenario writer, cinema, agitation film, feature film, Oleksandr Petrovich Dovzhenko.

Проблема, якій присвячується досліджувався полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями фактично не досліджувалася другий період творчої діяльності в

Україні відомого радянського кінодіяча, українського і російського сценариста, кінорежисера, актора, кінопедагога, ведучого надзвичайно популярної в СРСР телепрограми «Кінопанорама», лауреата Державних (Сталінських) премій СРСР (1941 – за участь в сценарії фільмів: «Ленін в Жовтні» та «Ленін у 1918 році»), заслуженого діяча мистецтв РРФСР (1969) Олексія (Лазаря) Яковича Каплера (11.10.1904, Київ – 11.09.1979, Москва) – його робота режисером і сценаристом на Київській кінофабриці наприкінці 20-х рр. – у пер. пол. 30-х рр. ХХ ст.

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: проаналізувати та дослідити маловідомі сторінки життя, творчості та кінопедагогічної діяльності відомого радянського кінодіяча, українського і російського сценариста, кінорежисера, актора, кінопедагога О. Я. Каплера.

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

Науковими завданнями цієї статті є дослідження другого періоду творчої діяльності в Україні О. Я. Каплера: реконструювати творчу діяльність в якості режисера і сценариста на Київській кінофабриці наприкінці 20-х рр. – пер. пол. 30-х рр. ХХ ст.; навести список художніх й агітаційних хронікальних фільмів, знятих митцем в Києві; уточнити назву, вид та рік виходу на екрани першого фільму, знятого О. Каплером в якості режисера-постановника; відновити специфіку педагогічної роботи Каплера в якості художнього керівника студентів Київського державного інституту кінематографії під час проходження ними безперервної виробничої практики на Київській кінофабриці; проаналізувати причини залишення України та перекваліфікації зі сценариста-режисера на сценариста.

Побутує думка, що 1930 р. Олексій Каплер дебютував як режисер-постановник соціально-побутовою драмою «Право на жінку» (інші назви – «Жінка», «Моя жінка», «Студентка», «Делегатка»), сценарій до якої він написав разом із Миколою Бажаном. Проте в результаті опрацювання автором цієї статті тогочасної фахової преси було з'ясовано, що це різні фільми, які мали схожі назви та невеликий часовий відрізок між їхнім виходом. Тому і сталася помилка.

Так, в другому номері 1929 р. головного журналу української кінематографії кінця 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. «Кіно» була віднайдена редакційна стаття «Фільми до перевиборів», в якій, зокрема, зазначалося: «Протягом грудня місяця Київська фабрика виготовила чимало агітаційних хронікальних фільмів до перевиборчої кампанії. Вже випущено 4 агітки: «Мрії, мої мрії» (сатира на куркуля), поставник С. Власенко, оператор Г. Химченко. «Село веселе» – постава режисера Г. Гричера з оператором Ю. Тамарським; «Двоє» (працездатний та непрацездатний член Ради) – постановник М. Белінський, оператор В. Окуліч. «Жінка (роля жінки в Радах) – постава А. Каплера з оператором Я. Кулішем. Крім того випущено фільми «Звіт Харківського Окрвиконкому» (постава Л. Френкеля, оператор І. Рона) та «Звіт Харківської Міськради» (постава Д. Дальського, оператор Д. Сода). Найближчими днями виходить «Звіт Київського Окрвиконкому (постановник М. Капчніський, оператор П. Горбенко). Таким чином протягом грудня зроблено 7 агітаційних фільмів» [8].

Отже, восени 1928 року О. Каплеру було довірено як режисеру-постановнику відзняти один з семи запланованих агітаційних хронікальних фільмів до перевиборчої кампанії (т. зв. агітки), що він успішно і виконав, успішно здавши керівництву свою короткометражну агітку «Жінка» (зазвичай вони не були повнометражними). У цьому агітпромівському фільмі, як повідомлялося у статті, йшлося про роль жінки в Радах. Судячи з контексту перша стрічка Каплера могла мати другу назву – «Делегатка». Таким чином, дебют Олексія Каплера як режисера-постановника відбувся не 1930 року, а 1928 року.

О. Каплер був чудовим режисером, про що свідчать спогади Г. Григор'єва: «Людина високої культури, м'якої вдачі, талановитий майстер, він полонив нас відразу і вся група з піднесенням працювала над фільмом» [1, с. 166].

Дебютний короткометражний фільм О. Каплера сподобався керівництву, був показаний у кінотеатрах, скоріш за все, як це практикувалося в Радянському Союзі, в якості «кіножурналу» перед сеансами повнометражних художніх фільмів. Зважаючи на позитивний перший досвід в середині 1929 року Олексій Каплер отримав право на зйомки свого першого повнометражного художнього фільму «Студентка». Знаходимо підтвердження цьому у спареному 9–10 номері журналу «Кіно» у статті з красномовною назвою «Що ставитиме Київська кінофабрика»: «Повнометражний художній юнацький фільм «Студентка», що трактує про розкріпачення жінки на тлі студентського побуту, ставитиме режисер О. Каплер за сценарієм М. Бажана» [9].

Таким чином, 1929 року О. Каплер мав приступити до зйомок повнометражного художнього фільму за сценарієм М. Бажана (за іншими даними – написаний спільно з Миколою Бажаном) «Студентка», що він відразу і зробив. Про зйомки цього фільму знаходимо інформацію в тогочасній кінематографічній пресі у листопаді 1929 року: «На Київській кінофабриці ВУФКУ реж. Каплер кінчає постановку свого нового фільму «Студентка». Сценарій, що його написав М. Бажан, трактує проблему нової людини, якій доводиться переборювати чимало перепон, щоб одвоювати собі певне місце» [6]. Ілюструвалася стаття кадром з цього фільму, на якому було зображено виконавицю головної ролі Тетяна Златогорову (Таїсія Гольдберг, 1912–1950), яка стала першою дружиною, монтажером і співавтором сценаріїв наступних стрічок Олексія Каплера.

У першому номері журналу «Кіно» за 1930 рік надруковано чотири згадки про цей фільм (дві статті і дві фотографії, що їх ілюструють), правда із двома різними назвами: «Студентка» та «Моя жінка». Така ситуація абсолютно припустима в кіномистецтві. Професійні кінематографісти знають, що дуже часто робота над фільмом починається з однією назвою (т. зв. робочою), яку потім до завершення картини можуть декілька разів змінювати. А в деяких випадках змінювали назву навіть і після виходу картини на екрани, як це, наприклад, трапилося з фільмом Ігоря Савченка: під час підготовки до зйомок робоча назва була «Визволення Криму», під час завершення та демонстрації у кінотеатрах СРСР у 40-х рр. ХХ ст. – «Третій удар», після вилучення деяких сцен у добу боротьби з культом особистості Сталіна фільм отримав нову назву – «Південний вузол». Перемонтовував фільм «Третій удар» у 50-ті рр. І. П. Шмарук, який у 40-ві рр. працював на цій стрічці помічником режисера, адже режисер-постановник І. А. Савченко на той час вже помер. Особливо багато назв мали радянські стрічки у

20–30-ті рр. ХХ ст. Так, наприклад, фільм О. П. Довженка «Ягідка кохання» (1926) мав принаймні ще дві назви: «Перукар Жан Ковбасюк» та «Одруження Капки», а фільм цього ж режисера «Арсенал», в якому Олексій Каплер працював асистентом режисера, мав ще одну назву – «Січневе повстання у Кисві 1918 року». Надзвичайно мала ймовірність, хоча не можна відкидати й такий варіант, що О. Каплер працював відразу над двома ігровими картинами. Так, до речі, планував у 1937 році вчинити О. Довженко, знімаючи нав'язаного Й. Сталіним «Щорса», проте мріючи одночасно запуститися ще й з омріяним «Тарасом Бульбою», що й було зафіксовано в тематичному плані Київської кіностудії, оприлюдненому в газеті «За більшовицький фільм» [7]. Проте поєднувати зйомки фільму, який замовив сам Сталін з якимось іншим (навіть, якби режисеру допомагали його учні – режисери-лаборанти) не дозволили навіть тогочасному улюбленцю вождя – Довженку.

У великій оглядовій статті Г. Лойка «Фабрика працює» розповідалося про фільми, над якими 1930 року працювали режисери київської кінофабрики, зокрема й про стрічку О. Каплера «Моя жінка»: «Закінчують фільмувати, чи вже монтують такі художні фільми – насамперед, новий твір О. Довженка «Земля». Фільм про сучасне село, поема про його героїв, його будівників. Потім «Квартал передмістя» Г. Грічера (комсомольський побут на тлі невеликого провінційного міста), «Хліб» Шпиковського, «Вітер з порогів» (будування Дніпрельстану – ось тло цього фільму) Кордюма, «Моя жінка» Каплера, «Агромінімум» (культурфільм) О. Перегуди тощо» [4, с. 9]. Ця стаття була проілюстрована кадрами з фільмів, серед яких був кадр з стрічки О. Каплера «Моя жінка», на якому був зображений маленький хлопчик в оточенні гусей (найімовірніше, син головної героїні), а не виконавиця головної ролі Т. Златогорова [2].

У цьому ж номері журналу через п'ять сторінок новий фільм О. Каплера проходив під назвою «Студентка». У ній розповідалося про роботу художника цього фільму С. Зарицького, який побудував для зйомок унікальний макет: «До картини «Студентка», що її кінчає фільмувати на Київській кінофабриці режисер О. Каплер, художник С. Зарицький дав надзвичайно цікавий макет частини залізничної колії з мостом, що ним вночі проходить потяг, відбиваючись у воді.

Декорацію усю цілком побудовано в павільйоні фабрики. Всі деталі: від моделі паротягу й вагонів, до роликів на телеграфних стовпах, виготовлено штучно у масштабі 1/20 нормальних розмірів. Макет вражає своєю реальністю, як бачимо на поданій світлині.

Коли б не постать художника, що йому цей макет забрав шість днів упертої напруженої праці, то глядачеві й на думку не спало б, що це щось інше, а не справжнє фото справжньої залізниці» [5].

Знову ж таки, ця стаття підкріплювалася фотографією художника фільму «Студентка» С. Зарицького на фоні побудованого ним макету.

Забігаючи наперед зазначимо, що О. Каплер творчо підходив до зйомок кожного свого фільму, а тому у наступну стрічку придумав епізод зі штучним ангелом, який створили працівники бутафорського цеху, звичайно ж за ескізом художника-постановника. Як згадував Г. Григор'єв: «В групі я виконував обов'язки помічника режисера. Тут потрібні були не так творчі здібності, як добрі ноги, здатність швидко орієнтуватись.

Багато я побігав до бутафорського цеху, поки там створили штучного ангела, який уві сні заспокоював директора шахти солодкими речами» [1, с. 166].

У повнометражній ігровій стрічці Олексія Каплера «Студентка» (інші назви – «Моя жінка», «Право на жінку»), яка збереглася у Держфільмофонді без п'ятої з шести частин, розповідається про становлення нової радянської жінки: героїня фільму кидає чоловіка, який не дозволяє їй вчитися, забирає з собою дитину і поступає в медінститут. Дитина захворює і вмирає, але навіть це потрясіння не в змозі повернути жінку до колишнього життя: вона продовжує навчання в інституті і стає хірургом.

Після організації 1930 року Київського державного інституту кінематографії (КДКІ) студентів направляли на безперервну виробничу практику (БВП) на Київську кінофабрику. Один із них – Григорій Григор'єв – згадував, що в якості помічника режисера «кілька місяців 1932 року провів на практиці в групі режисера О. Я. Каплера. Він поставив фільм про Донбас «Шахта 14-18» [1, с. 166].

Проте за іншими даними Олексій Каплер знімав у 1931 році т. зв. агітпропфільм (агітаційно-пропагандистський фільм) «Шахта 12-18» (інша назва – «Донбас»), співавтором сценарію і монтажером в якому була його дружина Тетяна Златогорова.

Отже, або Григорій Григор'єв переплутав і описував роботу у стрічці Олексія Каплера у 1931 році на стрічці «Шахта 12-18», або ж, як впливає з його спогадів, студент практикувався в наступній режисерській роботі О. Каплера, де, як і в попередній стрічці, був директор шахти та трохи інші цифри в назві.

Скоріш за все, Г. Григор'єв, працюючи над мемуарами через більше, ніж три десятиліття після описуваних ним подій, припустився дві помилки: сплутав роки і одну цифру в назві стрічки. Тим не менш, його спогади надзвичайно важливі для дослідження. Так, зокрема, можемо дізнатися, що перша дружина О. Каплера та його універсальна помічниця на зйомках Т. Златогорова, незважаючи на достатньо юний вік – дев'ятнадцять років, була не просто чудовим фахівцем, але й доброю людиною, гарним педагогом, яка могла передавати свої знання студентам-кінематографістам безпосередньо під час роботи, про що з вдячністю згадував Г. Григор'єв: «Златогорова почала вчити мене монтажній справі. Я дуже вподобав цей процес. Пошуки кращого, роздуми, навіть помилки – все це викликало нестерпне бажання добитися свого, знайти найліпший варіант. Лише тепер я зрозумів, як можна висидіти цілу добу за монтажним столом і не відчувати втоми» [1, с. 166].

Після закінчення цього фільму Тетяна Златогорова вже більше не знімалася як актриса, зосередившись на інших кіноспеціальностях. Серед акторів цієї стрічки можна відзначити надзвичайно талановитого і популярного актора Ігоря Володимировича Льїнського (24.07.1901, Москва – 13.01.1987, Москва), який вже прославився у фільмах «Аеліта» (1924), «Папіросниця з Моссельпрому» (1924), «Закройщик з Торжка» (1925), «Міс Менд» (1926, «Пригоди трьох репортерів»), «Процес про три мільйони» (1926), «Поцілунок Мері Пікфорд» (1927, «Король екрану»), «Чашка чаю» (1927, «Зачинені двері»), «Арештуйте мене»), «Лялька з мільйонами» (1928), «Свято Святого Йоргена» (1930), «Механічний зрадник» (1931).

О. Каплер та О. Довженко були у товариських стосунках ще на Одеській кінофабриці, такими ж їхні взаємовідносини залишилися і на Київській кінофабриці.

Про це може свідчити стаття Олексія Каплера «Арифметика», в якій він, підтримуючи Довженка, гостро покритикував погану творчу атмосферу Київської кінофабрики: «На Київській кінофабриці погана атмосфера. Від цієї поганої атмосфери будуть не кашляти, а ставити погані картини.

У керівних товаришів про це говорить радянська громадськість, говорить маса глядачів, говорить здоровий розум і необхідність.

Хто ж надихав у стіни фабрики цю погану, загрозово погану атмосферу?» [3].

О. Довженко ратував за покращання умов роботи, в першу чергу, створення спеціальної творчої атмосфери: чистота на знімальному майданчику, відсутність зайвого і непотрібного галасу, сварки, той же висаджений біля першого павільйону сад, який повинен був стати не лише майданчиком для натурних зйомок, а, насамперед, місцем позитивної енергії, що своєю красою надихала кінематографістів створювати чисті і добрі фільми.

Як і Олександр Довженко, Олексій Каплер умів створювати гарну атмосферу як на знімальному майданчику, так і поза ним: «Добре було організовано роботу в групі мого керівника Каплера. Людина високої творчої енергії й натхнення, Олексій Якович давав приклад усім членам групи і своєю витриманістю, і організаторськими здібностями, і ставленням до акторів та творчого колективу. В часи дозвілля він завжди веселий і привітний, викликав симпатії всіх, хто його знав, – не даремно користувався загальною пошаною на студії. І завжди, коли заходила розмова про нього, я чув від режисерів та інших робітників студії:

– А! Льоня Каплер. Душа-чоловік!» [1, с. 166–167].

З одного боку, своєю надтактовністю Олексій Каплер зумів навіть не образити Дзигу Вертова, чия творчість не дуже подобалася Каплеру: «Дзига Вертов (оговорюю: особисто для мене ніяк не припустимо, що йому надають багато уваги і що з його робіт можна зробити багато корисних висновків (хоч би й від протилежного), – у нас його роботи не обмірковуються, у нас його принципові настановлення не виходять за межі Правлінського кабінету» [3].

У той же час, колишній завідувач культурним відділом спілки Рабис Олексій Каплер не побоявся покритикувати у своїй статті й керівництво АРРКу (Асоціації робітників революційної кінематографії): «Київський АРРК нічого не робить. Бо АРРК не позачасова та позапросторова організація – живе в тій же атмосфері фабрики, складається з тих же кінематографістів, що виховуються на кошторисах та календарях.

І коли можна робити підсумок не в останньому рядку статті я роблю його:

«АРРК знає, що все, про що я говорив, – правда» [3].

Насамкінець О. Каплер у доступній формі оприлюднив в головному кіножурналі України міркування О. Довженка щодо «арифметики», коли $1=1$ або $1=100$: «Уявимо, що Київська кінофабрика склала умову на соціалістичне змагання з іншою організацією. Скажемо з Держкінопромом Грузії.

В умовах цій – сто пакетів: про зниження собівартості, про економію плівки, про скорочення знімальних годин і т. д. Один з пакетів – і про випуск добрих картин.

Тепер уявимо собі, що фабрика виконає дев'яносто дев'ять пактів і не виконаємо одного – ну, скажемо, про економію плівки.

Це буде визначати, що дев'яносто дев'ять пактів виконано, а один не виконаний.

Може бути другий випадок: виконані будуть, знов таки дев'яносто дев'ять пактів, а невиконаний один – про випуск добрих картин.

Це буде визначати, що ні один пункт не виконано і все соціалістичне змагання провалилось.

Своєрідна арифметика, де один пункт не виконано і все соціалістичне змагання провалилось. Своєрідна арифметика, де один дорівнює то одному, то сотні. Де дев'яносто дев'ять дорівнюють то дев'яносто дев'яти, то нулю.

Цю арифметику якось виклав мені Олександр Петрович Довженко.

Правий Олександр Петрович і помиляються Євтушевський, Малінін, Буренін та керівники фабрики, що такої арифметики не розуміють» [3].

Зважаючи на наведену цитату, О. Каплер не лише підтримав О. Довженка у суперечці, яка відбулася на одному з зібрань Київської кінофабрики, але й не побоявся назвати поіменно людей, яким байдужа була ідея створення правильної організації знімального процесу. Така принципова позиція Олексія Каплера не була лише паперовою декларацією, а, як згадував учасник зйомок стрічки «Шахта 12-18» Григорій Григор'єв, базувалася на власній мистецькій позиції правильної організації творчого процесу: «Зйомки завжди були старанно підготовлені. І тільки глибока зосередженість і серйозність режисера свідчили, що й він, хоч і приховано, а нервується... Та в усіх випадках, коли інший лаявся б, підтягував кого треба, він спокійно давав пояснення, вказівки, не ображаючи людей» [1, с. 166–167].

Олексій Каплер був розумною, творчою, працьовитою і сміливою людиною, проте, скоріш за все, остання риса інколи приводила до негативних наслідків. На жаль, останній фільм О. Каплера «Шахта 12-18» (інша назва – «Донбас») був зустрінутий кінокерівництвом не дуже гарно і, за деякими свідченнями, стрічка навіть не вийшла на екрани, а відразу потрапила на т. зв. полицю. Не виключено, що постаралися знищити такого гарного, проте гострого на слівце режисера, висміяні в статті «Арифметика» кінематографісти та дирекція Київської кінофабрики та АРРКу (Асоціації робітників революційної кінематографії).

Позитивна копія останньої режисерської роботи Олексія Каплера нині втрачена, проте негатив зберігся в Держфільмофонді Російської Федерації «Білі стовпи», що дає можливість при потребі відновити цю стрічку.

Режисер-постановник Олексій Каплер ще деякий час побув на Київській кінофабриці без запуску нових картин (а, відповідно, і з мінімальною зарплатою, на яку важко було прожити, особливо в страшні часи Голодомору 1932–1933 рр.), а потім, як, до речі й Олександр Довженко, був вимушений перебиратися до Росії, сподіваючись, що на Московській кінофабриці зможе писати сценарії та знімати за ними фільми як режисер.

Проте цим сподіванням не вдалося реалізуватися. Якщо в Україні О.Я. Каплер був режисером і сценаристом (при домінуванні першої спеціальності), то в Росії він став винятково сценаристом. Хоча, потрібно зазначити, що став досить успішним драматургом, який увійшов в історію радянського кінематографу як один із перших сценаристів «кіноленініани». Для об'єктивності зазначимо, що сценарії Олексія Каплера

і не на ленінську тематику також були затребуваними на усіх кінофабриках Радянського Союзу.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено другу частину українського періоду творчої діяльності О. Я. Каплера на Київській кінофабриці наприкінці 20-х рр. – пер. пол. 30-х рр. ХХ ст.; реконструйовано творчу діяльність на Київській кінофабриці в якості режисера і сценариста; наведено список художніх й агітаційних хронікальних фільмів, знятих митцем у Києві; уточнено назву, вид і рік виходу на екрани першого фільму, знятого О. Каплером в якості режисера-постановника; відновлено специфіку педагогічної роботи Каплера в якості художнього керівника студентів Київського державного інституту кінематографії під час проходження ними безперервної виробничої практики на Київській кінофабриці; проаналізовано причини залишення України та перекваліфікації з сценариста-режисера на сценариста.

Тим не менш, перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки специфіка першої періоду творчої діяльності Олексія (Лазаря) Яковича Каплера в Києві та Одесі у 20-х рр. ХХ ст. фактично не досліджувалася.

Література:

- 1. Григор'єв Г. П. Що було, те бачив: спогади / Григор'єв Г. П. – Київ : Радянський письменник, 1966. – 231 с.*
- 2. Кадр з фільму О. Каплера «Моя жінка» // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 9.*
- 3. Каплер О. Арифметика / Каплер О. // Кіно. – 1929. – № 21–22. – С. 4.*
- 4. Лойко Г. Фабрика працює / Лойко Г. // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 8–9.*
- 5. Поїзд-ліліпут : [ред. ст.] // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 14.*
- 6. «Студентка» : [ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 21–22. – С. 14.*
- 7. Тематичний план 1937 року – на широке обговорення : [ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1936. – 3 червня.*
- 8. Фільми до перевиборів : [ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 2. – С. 14.*
- 9. Що ставитиме Київська кінофабрика : [ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 9–10. – С. 14.*

УДК 78.085.325+793.33

*Вакуленко Олеся Михайлівна,
доцент кафедри бальної хореографії
Київського національного
університету культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

П'ЄР ЦУРХЕР-МАРГОЛЄ – ФУНДАТОР СТАНДАРТІВ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОГРАМИ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

У статті аналізується розвиток латиноамериканської програми бального танцю за сприяння відомого англійського хореографа П'єра Жана Філіпа Цурхер-Марголе, який своєю творчістю та діяльністю в Імператорському товаристві вчителів танців (ISTD) відстоював автентичне виконавство популярних і сьогодні бальних танців.

Ключові слова: бальний танець, латиноамериканська програма, румба, самба, ча-ча-ча, танцюрист, стандартизація, техніка танцю.

В статье анализируется развитие латиноамериканской программы бального танца при содействии известного английского хореографа Пьера Жана Филиппа Цурхер-Марголе, который своим творчеством и деятельностью в Императорском обществе учителей танцев (ISTD) отстаивала аутентичное исполнительство популярных и сегодня бальных танцев.

Ключевые слова: бальный танец, латиноамериканская программа, румба, самба, ча-ча-ча, танцор, стандартизация, техникатанца.

The article analyzes the development of the Latin American program of ballroomdance, with the assistance of renowned British choreographer Pierre Jean Philippe Zurcher-Margola who with his creativity and work of the Imperil society of teacher sof dancing (ISTD) defended authentic performance popular today and ballroomdancing.

Key words: ballroomdance, Latin, Rumba, Samba, cha-cha-cha, dancer, standardization, dancetechnique.

Життя і творчість П'єра Жана Філіпа Цурхер-Марголе на сьогодні недостатньо досліджене мистецтвознавцями, а його діяльність – не висвітлена повноцінно: замало публікацій у періодичних та наукових виданнях. Між тим, Месьє П'єр, а саме так до нього зверталися колеги та учні, зробив вагомий внесок не тільки в англійську, латиноамериканську хореографічні школи, а й школи усього світу, відстоюючи автентичність танців, досліджуючи техніку їх виконання; як громадянин, у роки війни сприяв антифашистській діяльності, а в повоєнний час – поширенню культури хореографії.

Саме він домігся затвердження латиноамериканської програми бальних танців та її стандартизації Міжнародною Радою (ICBD), популяризації кубинської румби, ча-ча-ча,

самби тощо. Як відомо, в 1904 році в Лондонському готелі Сесіл в Ковент-Гардені працювало Імперське Товариство Вчителів Танцю (the Imperial Society of Teachers of Dancing – ISTD), яке очолював Роберт Морріс Кромптон. Перший конгрес Товариства відбувся в 1906 році, а надалі, окрім років війни, – кожен рік; з вересня 1907 року оргкомітет друкував номери «Журналу танцю».

Перший чемпіонат світу з бальних танців відбувся в Парижі у 1909 році за сприяння Каміля де Реналья [1, с. 7]. Програму склали чотири танці, а саме: Boston, TurKeyTrot, One-step і Tango. В процесі еволюції бального танцю змінилися його різновиди, популярними стали окремі з них, які й увійшли в європейську конкурсну програму: повільний вальс, танго, повільний фокстрот, швидкий фокстрот або квікстеп, а згодом віденський вальс. Латиноамериканська програма (ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль та джайв) була сформована лише на початку 50-х років ХХ століття [2, 16].

А між тим, латиноамериканські танці (байон, мамбо, каліпсо, самба, конга, бамба, ча-ча-ча, меренга, пасодобль, тамуре, пачанга, сега, румба, ламбада, сальса та ін.), набули розповсюдження в Європі вже в 20–30-ті роки ХХ століття, завдяки неординарності темпів і ритмів, виразності та можливості імпровізації при виконанні танцювальних фігур [3].

С. Бакіна зазначає, що з популяризацією латиноамериканської програми бального танцю багато танцюристів зверталися до першоджерела та намагалися запровадити нові «етнічні» елементи та рухи в загальноприйнятий англійський стиль виконання (наприклад, так званий «кубинський» рух, що виходить з емоційного центру грудної клітини і продовжується в тазу та стегнах), задля надання більшої свободи виконавцям та емоційного вираження [4, с. 34].

На початку 50-х років ХХ ст. латиноамериканські танці синтезували з класичною хореографією; вони були стандартизовані та включені до Міжнародної програми змагань з бальних танців [4, с. 34]. У 1948 році вийшов підручник Ф. Берроуза з латиноамериканських танців «Theory & Technique of Latin-American Dancing», який містив виклад технічних основ їх виконання [5, с. 8].

У стандартизації латиноамериканської програми бальних танців неабияке значення відіграла діяльність П'єра Жана Філіпа Цюрхер-Марголе (*Месьє П'єр, або просто П'єр. – Авт.*) – професійного танцюриста, вчителя танців, який був головним відповідальним за подання латиноамериканських танців в Англії та їх кодифікації для Міжнародної ради бальних танців (*згодом – Всесвітньої Ради Танцю (WDC). – Авт.*) [6].

Як відомо, саме в Парижі П'єр Цюрхер-Марголе захопився латиноамериканською музикою і танцями, у виконанні кубинських емігрантів у нічних клубах, але невдовзі він був змушений переїхати в Ліверпуль, де працював у французькій консульській службі, а згодом – в Лондон. Після Першої світової війни (1918) Месьє П'єр розпочав кар'єру виконавця бальних танців [7, с. 62], а вже на початку 20-х років, досвідчений танцюрист став вчителем бальних танців у лондонських танцзалах. У репертуарі були й латиноамериканські танці – аргентинське танго, пасадобль та самба та ін.

П'єр Цюрхер-Марголе невдовзі здобув репутацію провідного спеціаліста саме латиноамериканських танців, а його студія відтоді знаходилася на Ріджен-Стріт [7, с. 62]. З появою в його житті Доріс Левель, яка стала партнером, розпочався новий етап творчості: тричі на тиждень у лондонських ресторанах, нічних клубах та майданчиках вони демонстрували латиноамериканські танці перед вдячною публікою.

Бальну румбу, а саме так називали музику й танець, які насправді лише нагадували кубинську, на той час виконували в Америці та Європі. «Сон» – стиль кубинської музики поєднував музичні елементи кампесіно (*фермерів іспанського походження*) з африканськими ритмами й ударними інструментами (*музикою африканських рабів*).

У 1932 році в лондонському кафе де Парі, Месьє П'єр став свідком презентації румби, яку влаштували подружжям Шаполь. Кубинський оркестр Дона Азпіазу тоді виконав хіт кубинської музики Сімонса Мойеса «*Peanut Vendor*», з участю Хуліо де ла Куева (*труба*), Антоніо Мачін (*вокал*) та ін. [8, с. 79]. Це справило на П'єра неабияке враження, і невдовзі він відправився в Париж, щоб подивитися на виконання танцюристами кубинської румби в *CabineCubaine* клубі [9, с. 137]. Саме тоді він і пересвідчився, що при виконанні танцю застосована американська система (*так звана квадратна румба на один такт*), яку й пропагував надалі як виконавець та викладач [10, с. 298].

У роки Другої світової війни в студії Месьє П'єра продовжувалися навчання та показові виступи танцюристів, періодично, щоправда, відбувалися й збори організації «Вільна Франція», заснованої Шарль де Голем у червні 1940 року в Лондоні. У повоєнні роки студія зайняла приміщення на GreekStreet в Сохо.

У 1947 році Месьє П'єр, Дорис Левель та Дорис Ніколс заснували при Імператорському товаристві (ISTD) класи латиноамериканських танців, у яких невдовзі працювали і Г. Уолш, Д. Петрідіс, а згодом С. Френсіс, У. Лерд, Е. Ромен, П. Спенсер та ін. Саме вони й були причетні до створення системи проведення експертизи, розробки навчально-методичних програм тощо. Месьє П'єр в 1947 році виїхав на Кубу, де познайомився з Пепе Ріверою – визнаним майстром кубинської румби. На заняттях він дізнався про різновиди цього танцю, про специфіку виконавської техніки тощо. Як відомо, особливістю стилю кубинської румби є перш за все ритмічний малюнок, який починається з другого такту (*в квадратній румбі – з першого. – Авт.*).

Після тривалих досліджень, Месьє П'єр повертається в Лондон і надає перевагу саме кубинській румбі (*sistamacubano*), яка значно переважала як у техніці виконання, так і в стилістиці. Дебати з цього приводу тривали аж вісім років і лише в 1955 – румбу стандартизували за критеріями, які запропонував у звіті Месьє П'єр.

Між тим, з Куби він привіз і танець – ча-ча-ча, схожий на румбу, але ритмічно динамічніший тощо.

Існує кілька версій походження танцю: 1) він походить від назви рослини, стручки якої називали «ча-ча», а виготовляли з них музичні інструменти, своєрідні брязкальця, що відбивали ритм; 2) трансформативний варіант кубинського танцю *гуарача* – мамбо з гуеро-ритмом, що виконували на музичному інструменті, зробленому з сухого гарбуза й палички із зазубринками.

Проте найбільш достовірною вважається третя версія – ритм танцю виник унаслідок розвитку кубинського музичного стилю *дасон*. У 1953 році кубинський композитор Е. Хоррін написав музичну композицію «*Laenganadora*», яка настільки сподобалася танцюристам, що вони стали імпровізувати під неї фразу ча-ча-ча, а в кубинському оркестрі з'явився ударний музичний інструмент родини ідіофонів – *гуїро* з високим та різким тріскотінням звуку. Назва танцю асоціюється зі звуком кроків танцюристів під час виконання рухів.

Саме Месьє П'єр запропонував виконувати ча-ча-ча, четверта доля якого розділена навпіл, а початок не з першої, а з другої; темп – 120 ударів за хвилину. Вага тіла переноситься танцюристом на пальці ніг, а перший крок – сильніший і виразніший, порівняно з іншими чотирма.

Ча-ча-ча має спільні корені з румбою, але більш швидкий і грайливий ритм; кроки робляться на кожен удар, після чого обов'язково коліна випрямляють; окрім цього характерним є інтенсивний рух стегон. Піднімання та опускання при русі вздовж підлоги не виконують; дозволяється відкрита променадна і відкрита контрпроменадна позиція в парах тощо. До того ж, для виконання необхідна невелика площа, бо танцюристи рухаються на одному місці, а завдяки рухам на носках, з перенесенням ваги вперед, створюють відчуття легкості.

У 1956 році Месьє П'єр вніс певні коригування в основні рухи самби, після чого танець здобув світову популярність, його внесли до латиноамериканської програми спортивних бальних танців, хоча в Бразилії ця версія залишалася маловідомою за назвою «міжнародна самба» (*порт. o samba internacional*), рухи в якому засновані на па та запозичені з *машише (бразильського танго)*, і не завжди співпадають з ритмом самби, оскільки нерідко супроводжуються музикою фламенко, ча-ча-ча і сальса. Для парної спортивної самби характерний синкопований ритм, полі- та перехресні ритми, а поліфонія досягається ударними інструментами.

Історія виникнення танцю самба бере початок з XVI століття, коли португальці завезли з Конго і Анголи рабів у Бразилію. Саме їх культура та звичаї продовжили свій розвиток у нових колоніальних умовах. Як засвідчують історики, популярною на той час серед рабів були саме емболада (*Embolada*) та батука (*Batuque*), яку, до речі, заборонив король Іспанії Мануель I. У 30-ті роки XVIII століття утворився новий танець *Lundu*, внаслідок комбінування рухів, запозичених із попередніх танців.

Lundu – ритуальний парний танець, який виконується під акомпанемент гітари і барабанів. Він значно складніший, ніж попередники (*коливання корпусом, стегон*) але, здобувши популярність аристократії і середнього класу, став національним танцем Бразилії, а після трансформацій (*виконувався в закритій танцювальній позиції*) отримав назву *ZembaQueca*, про що свідчать записи від 1885 року. Відомо також, що в 70-ті роки XIX століття *ZembaQueca* поєднали з бразильським танго *Матчіш (Maxixe)*, яке виконували під музику хабанери. На початку XX століття не меншу популярність мали й аргентинське та уругвайське танго, щоправда, саме *Матчіш* став поштовхом для створення самби – танцю, характерного для ритму бразильських музичних інструментів (*tamborim, cabaca, reco-reco* тощо). У європейських танцювальних залах самба з'явилася вже в першій половині 20-х років XX століття, хоча популярність здобула лише після Другої світової війни.

Експресивний характер бального танцю самба досягається частою зміною положень партнерів та рухомістю стегон, а швидке переміщення ваги тіла – згинанням та випрямленням колін. Тактова схема хореографії: «*a-slow, slow, a-slow, slow*»; стандартизовані *па* танцюристів: *бота фогу (від назви району Ріо-де-Жанейро – Botafogo), корта жака (cortajaca), обертання (volta), швидкий рух (whisk) та схрещування (cruzado)*.

22 вересня 1950 року в Единбурзі (Шотландія) Філіп Дж. Річардсон на загальних зборах проголосив про заснування Міжнародної Ради бальних танців (ICBD) [11]. У доповіді він обґрунтував мету організації, яка повинна узгодити вимоги проведення чемпіонатів світу з бальних танців та здійснювати їх організаційне керівництво. Засновниками Міжнародної ради стали представники європейських країн: Австрії, Бельгії, Данії, Франції, Германії, Великобританії, Голландії, Ірландії, Італії, Норвегії, Швейцарії, а також Австралії, Південної Африки, Цейлону та Японії.

Згідно з рішенням Міжнародної ради, до латиноамериканської програми увійшли п'ять танців, чотири з них (*самба, ча-ча-ча, румба та джайв*) південноамериканські, кубинські та США, вже зазнали впливу європейського та негритянського фольклору, на відміну від іспано-французького *пасодобля*. Відповідно до стандартів міжнародних федерацій, повинна існувати єдина загальноприйнята техніка, ритм та темп виконання танців латиноамериканської програми: *самба (темп – 50–52 такти за хвилину), ча-ча-ча (темп – 30–32 такти за хвилину, розмір танцю 4/4), румба (темп – 25–27 тактів за хвилину), пасодобль (темп – 60–62 тактів за хвилину), джайв (темп – 42–44 тактів за хвилину)*. При виконанні румби, ча-ча-ча та джайву танцюристи залишаються на одному місці, з можливим переміщенням на танцмайданчику, поверненням на початкову позицію. Натомість *самба та пасодобль* виконуються з просуванням по лінії танцю.

З ім'ям П'єра Жана Філіпа Цюрхер-Марголе – професійного танцюриста та викладача танців, тісно пов'язані творчі здобутки не тільки майстрів англійської бальної хореографії, а й світової.

Після смерті Месьє П'єра – П'єр Жан Філіп Цюрхер-Марголе (Лондон, 1963), Доріс Ніколс, опублікувала статтю, в якій стверджує, що «латиноамериканський світ танцю він (П'єр Жан Філіп Цюрхер-Марголе. – *Авт.*) настільки підніс та посприяв його поширенню, що імена «П'єр» і «Латинська Америка» стали практично синонімом» [7, 62].

Література:

1. Кузовникова Т. Б. *Конкурсный европейский бальный танец: учебное пособие* / Т. Б. Кузовникова ; Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств. – 2012. – 168 с.
2. Попов С. Г. *Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы!: учебно-практическое пособие* / С. Г. Попов, С. П. Ковалев, Е. Р. Яшина; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте РФ. – Москва : Альянс МедиаСтратегия. – 2013. – 98 с.
3. Цветкова Л. Ю. *Методика викладання класичного танцю: підручник* // Л. Ю. Цветкова. – 2-ге вид. – Київ : Альтерпрес, 2007. – 324 с.
4. Бакина С. Ю. *Тенденции развития латиноамериканской программы спортивного бального танца* / С. Ю. Бакина // *Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития: II Межвузовская научно-практическая конференция*. – 28 февраля 2014 г. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2014. – 92 с.
5. Кузовникова Т. Б. *Конкурсный европейский бальный танец* / Т. Б. Кузовникова // Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств. – 2012. – 168 с.
6. Mayer V. *Historical committee [Electronic resource]* // *World Dance Council*. – Mode of access: <http://www.wcdance.com/index.php/education/historical-committee>. – Last access: 2015. – Title from the screen.
7. *Imperial Society of Teachers of Dancing [Electronic resource]* //

*100 years of dance : a history of the ISTD. – Mode of access: <http://www.istd.org/about-us/history/100-years-of-dance>. – Last access: 2015. – Title from the screen. 8. Radames G. // *Diccionario enciclopedico de la musica en Cuba [Encyclopedic Dictionary of Music in Cuba] : 4 vols. – Havana : Editorial Letras Cubanas, 2007. – Vol. 1. – 292 p.* 9. Spencer F. *Comedancing / Frank Spencer. – London, 1968. – 137 p.* 10. Zurcher-Margolle P. *The basic steps of the rumba / P. Zurcher-Margolle // Richardson PJS (ed). The Dancing Times : Double Xmas issue. – 1934. – № 12. – P. 298–299.* 11. Wainwright, Lyndon. *The story of British popular dance / Lyndon Wainwright. – Brighton : International Dance Publications, 1996.**

УДК 738.3(477)

*Варивончик Анастасія Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського університету ім. Б. Грінченка*

КЕРАМІКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНИ

Одним з найдревніших різновидів народної творчості, як відомо, є кераміка. Стаття присвячена особливостям розвитку цього мистецтва в контексті художніх промислів України, зокрема гончарства.

Ключові слова: кераміка, гончар, гончарство, промисел, художність.

Одним из самых древних видов народного творчества, как известно, является керамика. Статья посвящена особенностям развития этого искусства в контексте художественных промыслов Украины, в частности гончарства.

Ключевые слова: керамика, гончар, гончарство, промысел, художественность.

One of the most ancient forms of folk art is ceramics. The article focuses on the evolution of this art in the context of the arts and crafts of Ukraine, known as pottery.

Key words: ceramics, Potter, pottery, craft, artistry.

Про традиційне народне мистецтво загалом та його різні галузі, види і різновиди існує значний корпус наукових досліджень. Так, про мистецтво вишивання писали Л. Кравчук (1969), М. Новицка (1972), Т. Кара-Васильєва (1993, 2000). Вишивання як поширений вид народної творчості ретельно проаналізувала Р. Захарчук-Чугай (1988) та ін., 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). У цих та інших публікаціях тематики ідеться 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 яких 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.

Мета статті – висвітлити обставини виникнення та відстежити історичну еволюцію унікального українського художнього промислу – гончарства.

Слово *кераміка* грецького походження. Ним означаються вироби з глини (глина грец. – *κεραμεικος*) та її сумішами з іншими мінеральними додатками, зокрема окислами неорганічних сполук. Залежно від складу цих сумішей розрізняють такі види кераміки: фарфор (порцеляна), фаянс, теракота, майоліка тощо.

Слово і поняття *кераміка* та похідні від них – *кераміст* – майстер керамічного виробництва, *керамічний виріб* тощо – широко відомі у світі. На жаль, менш відомі, і не лише у світі, а й в Україні їхні українські аналоги – *гончар*, *гончарство*, *гончарний виріб*, *гончарний круг* тощо. Принаймні вони менш «шановані», ніж їхні іноземні «двійники»: через своє нібито «приземлене» (бо місцеве) походження. Водночас ці слова і відповідні поняття є унікальним джерелом інформації не тільки про початки кераміки як виду народного мистецтва, але й про начала зображального мистецтва взагалі і про витоки такого, вочевидь віддаленого від матеріального виробництва явища, як *магія*.

«Не святі горшки ліплять» – категорично стверджує українське народне прислів'я. Якщо не «святі», то хто? На думку С. Безклубенка, – звичайні, принаймні з виду, люди. Власне – колись «ліпили», або «клеїли», з глини, як «ліплять» та «клеять» нині, з борошняного тіста, вареники, *горшки*. «Що ліпили, то це так, – уточнює автор «Всезагальної теорії та історії мистецтва», – але самопочатково – не горшки, а – чари» [1]. Що таке «чари»? «Пригадайте, – зауважує дослідник, – колись надпопулярні пісні: «Гей, наливайте повнії чари...», або «Як засядем, браття, коло чари, як засядем, браття, при меду...», або й «Кришталева чара, срібная креш». Це вже потім, дуже з згодом, з обміління та здрібненням часу, вони перетворилися на чарки, чарчини та чарочки. А самопочатково це були саме чари – улюблений, коли не єдиний, посуд наших давніх предків» [2].

Колись слово *чара* слугувало для загального означення посуду. На це недвозначно натякає і другоназва досить поширеного сучасного кухонного посуду: в деяких місцевостях України, наприклад, на Поділлі, ще й сьогодні *чарою* (наголос на другому складі – *чарá*) називають *сковороду*. Саме так – *чарá* (чи *чáра*) – йменувався основний посуд наших предків. У ньому готували страви (наїдки первісно «з *трави*», *тобто з поживних рослин*; процес «пищеварення» й досі та не випадково у нас називається недвозначного походження словом «*травлення*») та *напої* (*на, пий! напій*). Слід цього життєво важливого «кухонного начиння» сьогодні виразно простежується в поширеному *українському* прізвищі *Гончар*, що, безсумнівно, походить від означення занять людини, яка не тільки «ліпила» *чари*, але й випалювала їх у *горні* (від *горіти*): *горн чар* > *гончар*. Від першої частини цього слова ведуть свій родовід наші *гор(н)щики* та *горнята*. Від другої – «*наша*» *магія* [2].

Саме від старовинного найменування кухонного посуду бере свій початок і означення гостини: *чарування*, яке первісно не означало нічого іншого, крім *пригощання* тим, що було приготовлене (зварене) у *чарі* (порівняйте сьогодинське *чаркування*). Звідси ж походять і загальне *найменування* того *варива* (наїдку чи напою), яким люди *причащали* (*частували*) своїх гостей, – *чари*. Ті, хто вмів готувати добрячі «чари», дістали відповідні прозвиська *чародіїв*, *чарівників*, *чарівниць*, подібно, як і означення стану чи *вигляду* особи, що скуштувала особливих «чарів» (*о(д)-трави*, *о(д)т-рути*) – *зачарований*, а також і означення здатності приводити інших у такий стан (зачарованості) – *чарівність*... [2]. На думку дослідника, оскільки від мови прадавніх предків сучасних українців беруть початок (як це довів ще у другій половині XIX ст. М. Красуский [7] всі інші індоєвропейські мови, з нашої «чари» (тобто від

явищ, пов'язаних з «чаруванням», – чари, чарівність) походять такі іноземні слова, як грецьке *χάρισμα* (харизма), – милість, божественний дар, благодать), французьке «шарм» та навіть назви міфічних давньогрецьких істот – богинь краси, грації і витонченості – Харить, які згодом повернулись до нас «з еміграції» іменами Харитон та Харитина. . . Щоправда, для процесу приведення людини в особливий стан, відомий у нас справдана як «зачарованість», греки застосували власне слово, яке також фундаментально пов'язане з куховаренням: магіс (μαγίς) чашка, миска, тарілка. Тобто аналог нашої прадавньої чари. Звідси й означення цього процесу – магія.

Та повернемося до витоків, до початків. Коли люди почали виготовляти горщики, то робили їх «від руки»: справді, як уже зазначалося, «ліпили». По-різному, але саме ліпили – як ліплять вареники, калачі, бублики. Подекуди спочатку плели «скелет» посудини, скажімо, з лози, далі «нарощували м'ясо», обмазували «кістяк» глиною, потім сушили на сонці. В інших місцях спочатку катали глиняні бублики різного розміру, а далі викладали їх один на одного: «клеїли» горщика. І в тому і в іншому разі, коли на зміну сушіння на сонці настало обпалювання цих виробів, після випалу на них залишалися сліди того, як їх робили, – смуги в місцях склейки, сітка від слідів згорілої лози чи трав'яного мотуззя, з якого виготовляли «кістяк». Варто замислитись над тим, що й сьогодні в Японії найвишуканіший керамічний посуд у національному стилі називається «дзьмон», що в перекладі означає «слід мотузка» [7].

Коли через багато століть був винайдений гончарний круг, виріб з'являвся з-під руки гончара відразу – цілісний, після випалу на ньому стали зображати лінії, схожі на ті, які колись за необхідністю з'являлись мимохіть. Таким чином кераміка стала одним з витоків і зображального – орнаментального – мистецтва. Саме такою – «мальованою» – була проукраїнська кераміка в добу трипільської культури (з кінця енеоліту 2500–2000 рр. до н. е.) [4].

У князівські часи (X – XIII стст.) випалювання набуло широкого застосування, в XI столітті вітчизняні майстри опановують спосіб обробки каоліну. У XVII – XVIII стст. важливе місце, окрім посуду з вишуканим орнаментом, займають фігурні вироби: ліплені фігурки людей, тварин, предмети релігійного вжитку. Удосконалюється технічна кераміка будівельного призначення: деталі архітектури, орнаментика, кахлі якими вкладались «килимкові» узорі [4].

У XIV – XV ст., у часи чварів та розбрату, економічного занепаду, виробництво кераміки в Україні зазнало спаду. Та вже наприкінці XV ст. розпочалось відродження: організовуються гончарні цехи, урізноманітнюються виробничі техніки, розповсюджуються посуд з поливою. У XVII – XVIII стст. промисловість керамічних виробів на Гетьманщині та Поділлі започатковується стиль так званого українського бароко, елементи якого привнесли декоративність, насиченість кольорів, з'являються нові декоративні мотиви та конструктивні форми.

Історія українського гончарства XVII – XVIII стст. має особливості, пов'язані, зокрема, з розташуванням покладів придатної глини. Природно більшого розвитку гончарне мистецтво набуває в регіонах, багатих на природні ресурси: Сокальщина, східне Поділля, Полтавщина, західне Поділля, Чернігівщина, Полісся, Підляштя, Слобожанщина, Київщина, Закарпаття, Буковина. Типові керамічні вироби з цих

місцевостей – різні види посуду (куманці, горщики, миски); декоративний посуд, скульптура (леви, баранці, півники), іграшки (свищики, коники та ін.) тощо. Сформовані у ті часи центри гончарного мистецтва збереглися до ХХ століття – Козелець, Ніжин, Стародуб, Чернігів, Ічня, Батурин на Чернігівщині; Опішня, Комишна, Хорол – на Полтавщині; Дерезня, Кам’янець, Бар, Шаргород, Летичів, Зіньків, Смотрич, Янів; Миколаїв – на Поділлі; Стрий, Яворів, Вишня, Судова – у Галичині [4].

Наприкінці ХІХ ст. територія Львівщини нараховувала майже три десятки гончарних артілей, найвідоміші з яких функціонували в населених пунктах Сокаль, Миколаїв, Потеличі, Гавареччина, Білий Камінь, Стара Сіль, Судова, Вишня, Лагодів, Шпиколоси, Гологори, Гаї-Смоленські та ін. У цих артілях майстри виготовляли вироби на гончарному крузі та ліпили в ручну, розписували, поєднуючи сірувато-коричневі або охристі поверхні черепка з «пательками» блискучої поливи, найчастіше темно-зеленого, світло-зеленого або жовтого кольорів. Кожний виріб оздоблювався геометрично-орнаментальним малюнком, у якому химерно поєднувалися кола та спіралі з крапками, прямими чи хвилястими лініями, підкреслюючи індивідуальність та рукотворність майстра.

Особливим витвором гончарного промислу на Львівщині була неполивна, так звана «димлена» (чорнодимлена, чорнолощена, «задимлена», «чорна», «закурена», «сива») кераміка. Виготовляли її у селі Гавареччина Золочівського району. На початку ХХ ст. тут працювало понад сто майстрів, у 1930-х р. – 60, у 70-х – 30, у 80-х – 3–4. Вироби «димленої кераміки» свого часу регулярно експонувались на багатьох міжнародних спеціальних виставках [3].

Історія української кераміки відзначається не тільки різноманітними виробами і якістю, але й людьми, подвижниками, корифеями, майстрами.

Вагомий внесок у розвиток кераміки належить Івану Левинському (6.07.1851 – 4.07.1919). Іван Левинський видатний архітектор, підприємцем, педагог. У 1889 році розпочала роботу «артіль кахлевих печей Івана Левинського», яка першою на території Західної України налагоджує випуск облицювальних плиток цегли та дахівки (черепиці) різного гатунку, наступною був відкритий великий цех з виготовлення кахлів для печей і майоліки. У 1894 р. в цеху Левинського, який розпочинав керамічне виробництво з п’ятьма співробітниками, працювало вже 25 осіб. У 1912 р., у час її піднесення, до складу фабрики входило вже кілька цехів, з ознаками спеціалізованих осередків виробництва: «фабрика кахлів», «фабрика посуду», «фабрика будівельної майоліки» тощо [3].

Вироби «фабрик» І. Левинського задовольняли місцевий попит і гідно конкурували з керамічними заводами Європи завдяки впровадженню технологічних новацій. Зокрема тут було налагоджене спершу експериментальне виготовлення «штучного каменю» та гіпсу, випуск яких згодом посідає важливе місце в загальній продукції. Фабрика виготовляла найрізноманітніші будівельні матеріали, тиражувала облицювальні керамічні плити для інтер’єру, декоративні блюда та панно, побутовий посуд, вази, свічники та інші елементом облаштування побуту. Постачаючи будівельну кераміку, вироби якої оздоблювалися декором, стилізованим під особливості традиційних мистецтв Гуцульщини (орнаменти ткацтва, вишивки, гравірування по металу, різьблення

по дереву тощо). Вироби фабрики сприяли збереженню і підтримці національних традицій Гуцульщини надання національного колориту архітектурі стилю «модерн», що знаходив дедалі більше поширення завдяки високому мистецькому рівню керамічні вироби фабрики Левинського удостоювалися численних нагород на міжнародних і українських виставках [3].

У цей час бурхливого розвитку керамічне виробництво набуває також і в центральних регіонах України. Виникають нові та набувають подальшого розвитку центри гончарного виробництва (на Полтавщині – в Опішні, на Чернігівщині – в Олешні, на Поділлі, Бар, Гайсин, Летичів).

Початок ХХ століття позначився активною роботою губернських земств щодо підтримки промислів, в тому числі й художніх. На базі майстерень створюються керамічні школи (в Полтавській губернії Глинська й Миргородська, в Подільській – Кам'янець-Подільська). Важливу роль у цій справі відігравали професійні митці – художники (зокрема В. Кричевський та О. Сластіон) та керамісти західних регіонів, залучені до роботи в майстернях центральної України (Осип та Микола Білоскурські, Ю. Лебішак), що неабияк посприяло у пошуках та становленні національного українського стилю [6].

На Полтавщині потужним осередком керамічного виробництва стає опішнянський район тут гончарством займалися 1218 родин. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. тут проживало більше половини всіх гончарів цього краю. У цій місцевості кожна третя сім'я займалася гончарством. За переписом 1910 року, 1562 родини мали менше ніж по одній десятині придатної для обробки землі. 1071 родина не могли прожити з свого господарства і тому були вимушені працювати в наймах. Багато осіб займалися ремісництвом: у 1910 році в Опішні налічувалось 407 гончарів, які працювали в тяжких умовах (12–14 годин на добу) [6].

Наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття у багатьох осередках гончарного виробництва були створені артілі та цехи, у яких зберігались та примножувались родинні традиції. У 20-х роках на Полтавщині було зафіксовано 1500 «гончарських» родин. В Опішні разом з навколишніми селами кількість гончарів становила 70% населення.

У 1927 році радянська влада бере курс на колективізацію гончарного промислу, і гончарів, як і всіх кустарів, зобов'язали працювати в артілях та колгоспних гончарнях. В Опішні перша артіль виникла ще 1929 р. («Художній керамік»), а в 1932 році засновується артіль «Червоний гончар», яка спеціалізується переважно на виробництві кухонному посуду. На початку 20-х років створюються гончарні артілі на Житомирщині («Троянда», 1923), Поділлі (артілі «Горщик», 1926) та ще три артілі.

У 30-х роках ХХ ст. опішнянська артіль «Художній керамік» бере активну участь у Всеукраїнській виставці (1935 р.), на якій її вироби були відзначені дипломом І ст., а у 1937 р. – у Міжнародній виставці в Парижі (Франція), удостоїлися диплому ІІ ст. Провідними майстрами 1930–1940-х рр. на підприємстві «Художній керамік» були З. Коломієць, Т. Наливайко, І. Задорожний, М. Сердюченко, М. Каша, Н. Оначко та ін. [6].

У часи Другої світової війни німецька окупаційна адміністрація, попри очікування, не заборонила гончарний промисел в Україні, оскільки виявилась зацікавленою у виготовленні керамічних виробів для вивозу їх до Німеччини. За цих обставин деяким

майстрам навіть вдалося організувати навчання гончарній справі молоді, тим самим рятуючи її від вивезення до Німеччини.

По закінченню війни радянська влада перейшла від політики колективізації народних промислів до їх одержавлення та індустріалізації. Відтак з'явилися у всіх республіках колишнього СРСР Міністерства місцевої промисловості, в обов'язок яких було покладено опікування народними промислами, в тому числі художніми, укрупнення артіль, перетворення їх на фабрики з цехами.

Відповідно до урядової постанови «Про промислову кооперацію» (1960) промислові артілі «реорганізували» у фабрики та заводи. Так, у результаті об'єднання вищезгаданої артілі «Художній керамік» з артіллю «Червоний гончар» та опішнянським райпобуткомбінатом було утворено завод «Художній керамік», який у 1962 році передано в підпорядкування Міністерству місцевої промисловості (як і більшість підприємств народних художніх промислів) [6].

Перетворення колишніх артілей на фабрики та заводи супроводжувалось запровадженням механізації виробничих процесів, що означало втілення ручної праці, а отже, – нівеляції художніх особливостей виробів, перетворення творів мистецтва на стандартні продукти «ширвжитку» [6]. Усупереч загальній тенденції індустріальній стандартизації у творчо-експериментальних лабораторіях новостворених індустріальних виробництв невтомні митці віднаходили шляхи й способи для виготовлення індивідуальних, авторських виробів – справжніх шедеврів керамічного мистецтва.

Зазначене стосується як хатнього посуду, так і «дрібної керамічної пластики», яку представляли два види виробів: анімалістична іграшка – стилізовані фігурки тварин та птахів з розписом та сюжетні зображення, тематику яких живлять народні казки, пісні, літературні твори. Видатним майстром тематичної пластики зарекомендував себе заслужений майстер народної творчості України А. Сенлюченко. Підприємство з 1967 року експортувало вироби в Бельгію, Канаду, Данію, Італію, НДР, Румунію, Угорщину, Японію [6].

З 1988 року опішнянський завод перебував у складі виробничого об'єднання «Укрхудожпром». У 1989 році провідні керамічні підприємства – заводи «Художній керамік» в Опішному (Полтавської області), Маньківці (Черкаської області) та Берегові (Закарпатської області) – об'єднали. Створене об'єднання вилучили з підпорядкування Укрхудожпрому, проте залишили в системі Міністерства місцевої промисловості.

У радянські часи опішнянська кераміка здобула широку популярність. Завдяки різноманітності форм, високій художньо-технічній якості вона не знала конкуренції на місцевих ринках і експортувалася за кордон. Гончарний художній посуд займав провідне місце в асортименті продукції заводу. Переважно це були глечики різних форм і розмірів, макітри, миски, горщики (вазони) для квітів. У розписах переважали рослинні мотиви квіткового орнаменту, компоновані зазвичай у вигляді вінка з переплетінням розеток квітів, бутонів, грон винограду, листям або ж своєрідні за композиціями букети з цих же елементів. У колірній гамі опішнянської кераміки переважають коричнево-червоні й охристі кольори із вкрапленнями зеленого і синього.

Своєрідною «родзинкою» в продукції опішнянських майстрів були ліпні посудини у вигляді тварин. Найпоширеніші була фігурки барана, лева, бика, коня, оленя. Основні

частини посудин виготовлялися на гончарному крузі, а за тим уже справа була за руками майстра. Кожен майстер у процесі роботи створював свій пластичний варіант типової конструктивної форми і декоративного оздоблення, що було однією з привабливих рис декоративної пластики Опішні [5].

З 2002 року у роботі опішнянських керамістів настають кардинальні зміни у зв'язку зі зміною форми власності. Державний завод «Художній керамік» перетворився на приватну фірму «Гончарний круг», у якій працює невелика кількість людей. Друге керамічне опішнянське підприємство – завод «Керамік», де виробляли гончарний посуд, – на початку ХХІ століття також припинило свою роботу [5].

Значними центрами української кераміки віддавна були не тільки виробництва художньої промисловості на Полтавщині, а й у Косівському районі Івано-Франківської області та у центрі Закарпаття-Ужгороді. Керамічні цехи Косівського виробничо-художнього об'єднання та ужгородської фабрики «Художпром», були в складі багатогалузевих підприємств, проте яскравість і національна самобутність художнього образу керамічних виробів цих закладів здобули їм славу типових явищ українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Гончарі Гуцульщини (Косів, Покуття, Прістин та ін.) успадкували споконвічні традиції, які сприяли виявленню та збагаченню стилістичних рис місцевої кераміки. Однією з найвідоміших була артіль «Гуцульщина», до якої входили майстри з Косова, Кутів та навколишніх сіл. У 1940 році майстри цього закладу брали участь у Всесоюзній сільськогосподарській виставці (м. Москва), проте війна перервала роботу колективу.

Після визволення від німецько-фашистських загарбників у серпні 1944 року артіль відновила свою роботу. Першим і головним напрямом знову став розвиток художнього виробництва за національними традиціями. У розвиток гуцульської кераміки вклали чимало сил багато місцевих видатних майстрів, зокрема члени родинних династій гончарного мистецтва – Тутурушів, Волошуків, Совіздранюків та ін.

У 1968 році було створене виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина» на базі виробничого «злиття» косівської одноіменної артілі (директор М. Горбовий) та артілі ім. Т. Шевченка на основі яких було коопоб'єднання «Гуцульське мистецтво» (під керівництвом М Куреленко). Згодом до цього підприємства були приєднані артілі з Кутів та інших селищ (Яблунів, Пістин, Річка).

На «Гуцульщині» майстри створювали різноманітні вироби побутового та декоративного призначення. Широкогорлі глеки («дзбанки») і маленькі з вузьким горлечком, дисковидні фляги – «плесканки», з чотирма опорами миски з вузьким дном і високими крутими берегами, кільцеподібні «калачі», триріжкові свічники (трійці) та ін. Головна визначна пам'ятка косівської кераміки – своєрідний декоративний розпис, у візерунках якого – геометричні і рослинні мотиви. В індивідуальних творчих роботах майстрів були сюжетні розписи із зображенням тварин і птахів, музикантів, сцен народних гулянь. На підприємстві поряд з народними майстрами працювали випускники Косівського технікуму народних художніх промислів А. Билянська, Н. Скорецкий, А. Аронець. Вони були ядром творчого колективу косівських керамістів [5]. Наприкінці 90-х років ХХ століття підприємство «Гуцульщина» потерпає від економічної кризи і з часом закривається; майстри залишаються без роботи і зарплатні.

На Закарпатті віддавна існували ремісничі (гончарні) школи-майстерні з дворічним навчанням. В Ужгороді вони працювали з 1890 по 1920 р., у Хусті – з 1902 по 1914р, у Виноградіві – з 1892 по 1906 р. Існували школи-майстерні також в Мукачевому та Береговому. У цих навчально-виробничих закладах виготовляли: вази, миски, баклаги, які розмальовували, застосовуючи зелену, білу, синю, червону фарби, орнаментами, що імітували вишивку, різьбу по дереву.

Після зникнення радянської влади виробництва художніх промислів не витримали умов ринкової конкуренції. Порушились традиційні виробничі та економічні (збут продукції), виникли проблеми з постачанням сировини, технічно застаріло обладнання, була втрачена підтримка держави цього сектору економіки та культури, що й призвело до поступової ліквідації виробничо-художніх об'єднань.

Література:

1. Безклубенко С. Д. *Всезагальна теорія та історія мистецтва* / С. Безклубенко. – Київ, 2003. – 261 с.
2. Безклубенко С. *Вступ до культурології. Теоретичне дослідження.* / С. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2015. – 508 с.:іл.
3. Голубець О. *Львівська кераміка* / О. Голубець. – Київ : Наукова думка, 1991. – С. 120.
4. *Мистецькі статті «Кераміка і гончарство»* [Електронний ресурс] / М. Назаренко // Назва з титул. екрану. – Режим доступу:<http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=702>.
5. Киселева Н. *Художні промисли України: [альбом]* / Киселева Н. – Київ : Мистецтво, 1979. – 253 с.
6. Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. *Гончарство. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 4* [голов. ред. І. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2011. – 512 с.
7. Красуский М. *Древность малороссийского языка* / Одесса, тип. Ульриха, 1880. – С. 28.
8. Лащук Ю. *Закарпатська народна кераміка* / Ю Лащук – Ужгород: Закарпатське обл. книжково-газетне вид-во, 1960. – 62 с.
9. Сакович І. *Народна кераміка скульптура Радянської України* / І. Сакович – Київ : Наукова думка, 1970. – 87 с.
10. Щербак В. *Сучасна українська майоліка* / В. Щербак – Київ : Наукова думка, 1974 – 192 с.

УДК 792.82:371.4(489)

*Вишотравка Людмила Іванівна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри класичної хореографії
Київський національний університет культури і мистецтв*

РОЛЬ ВИХОВНОГО МЕТОДУ А. БУРНОНВІЛЯ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНИХ АРТИСТІВ БАЛЕТУ

У статті проаналізовано особливості педагогічного методу датського танцівника і балетмейстера Августа Бурнонвіля (1805–1879), який розвинувся у період становлення і розквіту художньо-стилістичних принципів романтичного балету. Виявлено зв'язки між його системою навчання танцівників і сучасною вітчизняною школою виховання артистів балету.

Ключові слова: Август Бурнонвіль, «урок Бурнонвіля», датський балет, французька хореографічна школа.

В статье проанализировано особенности педагогического метода датского танцовщика и балетмейстера Августа Бурнонвиля (1805–1879), развившегося в период становления и расцвета художественно-стилистических принципов романтического балета. Определена связь между его системой обучения танцовщиков и современной отечественной школой воспитания артистов балета.

Ключевые слова: Август Бурнонвиль, «урок Бурнонвиля», датский балет, французская хореографическая школа.

In the article the specialities of the pedagogical method of the Danish dancer and choreographer August Bournonville (1805-1879) are analyzed. There are some links noticed between his system of teaching dancers and modern native school of training the artists.

Key words: August Bournonville, «Bournonville's lesson», Danish ballet, French choreographic school.

Сучасна вітчизняна методика викладання класичного танцю через систему спадкоємності її кращих виконавців і педагогів сягає школи видатного датського хореографа Августа Бурнонвіля (1805–1879). Йому судилося стати одним з найвідоміших представників романтичного напрямку в європейському балеті ХІХ століття, танцювальна майстерність якого відрізнялася силою, легкістю, музикальністю, мімічної виразністю і великою віртуозністю. Сформульований ним метод, що згодом отримав назву «урок Бурнонвіля», досі використовується у світовій педагогічній практиці. Метою цієї наукової статті став аналіз виховної системи Августа Бурнонвіля як теоретичного і практичного першоджерела, на основі якого розвинулися сучасні системи навчання класичному танцю, відтворення спадкоємних зв'язків між педагогічними розробками датського хореографа і вітчизняним методом професійної підготовки артистів балету. Необхідність у неупередженому об'єктивному аналізі

впливів передових здобутків європейської хореографічної культури XIX століття на формування українського балетного театру XIX–XXI сторіч обумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз наукових джерел доводить, що найбільш повну інформацію про життя і творчість А. Бурнонвіля можна почерпнути, насамперед, з його автобіографічних записок «Моє театральне життя» (опубліковано у збірнику «Класики хореографії», Ленінград, 1937 р.) [2]. У мемуарах зібрано спогади артиста про роки його навчання в Парижі, подорожі різними європейськими містами, описані враження від сучасників – відомих педагогів, танцівників, балетмейстерів, громадських і культурних діячів.

Серед зарубіжних авторів ґрунтовним дослідженням особистого життя і сценічних досягнень А. Бурнонвіля вирізняється монографія датського мистецтвознавця, історика балету Алана Фрідерічіа – «Август Бурнонвиль: балетмейстер, який відбив у своїй творчості ідеали і боротьбу століття», перекладена російською мовою і видана в Москві у 1983 році [11].

Творчість Августа Бурнонвіля вивчалася радянськими вченими-театрознавцями Юрієм Слонімським [8], Вірою Красовською [4; 5; 6] і Миколою Ельшешем [12]. У їхніх роботах висвітлено принципи роботи балетмейстера, виявлено зв'язки його мистецтва з минулим і сьогоденням, дано об'єктивну оцінку його внеску у розвиток світового танцювального мистецтва. На думку пострадянських мистецтвознавців – Євгена Валукіна [3, с. 3] і Валентини Пасютинської [7, с. 31–32], артистична діяльність датського танцівника, його педагогічні навички увійшли до золотого фонду світових хореографічних доробків, на аналізі яких вдосконалювалася російська школа класичного танцю.

Початкову хореографічну освіту Август Бурнонвиль здобув під керівництвом батька – танцівника і балетмейстера Антуана Бурнонвіля (1760–1843). Завдяки батькові Август опанував солідну хореографічну школу, підпорядковану естетиці театру другої половини XVIII століття і жорстким вимогам новеррівської реформи. Антуан Бурнонвиль заохочував участь сина у драматичних спектаклях, музичних п'єсах і водевілях, вважаючи, що вони прищеплюють танцівникам почуття сцени, розвивають уяву. Одночасно Август Бурнонвиль займався в загальноосвітній школі, систематично брав уроки музики і малювання.

У п'ятнадцятирічному віці юнак разом із батьком вирушив до Парижа – центру тогочасного європейського мистецтва. Там він познайомився з провідними театрами французької столиці, разом з батьком відвідував класи Огюста Вестріса, Жана-Франсуа Кулона, Жозефа Мазілу. Саме тут юному артистові стала зрозумілою різниця між французькою й італійською пантомімою.

У 1824 році Август Бурнонвиль знову приїжджає до Парижа для удосконалення власної майстерності. Потрібно відзначити, що незважаючи на беззаперечну повагу танцівника до власного батька, а також вчителя батька – Жана-Жоржа Новерра, їх обох він вважав «реакціонерами» з причин їх фанатичної відданості балетній формі і техніці. Зовсім іншим був його паризький учитель – Огюст Вестріс. А. Бурнонвиль писав про нього: «Для учнів, які досягли вже певної майстерності, уроки його були неоціненні. Марія Тальоні, Фанні Ельслер і Карлотта Грізі, будучи вже заслуженими артистами,

часто заглядали в його школу. Вимогливий щодо витонченості і характерності, він був м'яким у своїх судженнях, і охоче визнавав талановитість у будь-якому жанрі. Вміючи збуджувати в нас спрагу змагання, він був самою добродушністю і ніколи не дозволяв собі проявляти роздратування... » [2, с. 309].

Про уроки свого вчителя Огюста Вестріса Август Бурнонвіль залишив цінні записи в зошиті, який він вів під час навчання танцю в Парижі. Рукопис з 17 сторінок під назвою «*Methode de Vestris*» містив опис і класифікацію понад 140 танцювальних рухів. Зафіксувавши вправи французької школи свого знаменитого наставника, Бурнонвіль тим самим вберіг їх від повного забуття. Окреме місце серед них посідали комбінації, розраховані на розвиток елевації і балону. Мистецтвознавець Віра Красовська, зокрема, зазначала: якщо стрибок батька Огюста Вестріса – Гаєтано, був ривком з місця вгору, як правило, прикрашений заносками, то його син започаткував стрибки з розбігу вдалину (стрибки, що розсікали і покривали простір). Саме така техніка підготувала академічний танець XIX століття [5, с. 234].

Після закінчення навчання Август Бурнонвіль в числі небагатьох учнів залишився в трупі Гранд опера, де йому пощастило танцювати з Марією Тальоні й набути неоціненного партнерського досвіду. З 1830 по 1877 роки (з перервами) він займав місце першого танцівника і директора Датського королівського балету. Відомо, що в 1855–1856 роках хореограф виступав у Відні, в 1861–1864 – у Стокгольмі.

Август Бурнонвіль вражав сучасників своєю технічною віртуозністю. Танець у його виконанні був настільки виразним, що ним захоплювалися навіть найскептичніше налаштовані глядачі. Відомий драматург, яскравий представник датської інтелектуальної еліти середини XIX століття, Мейр Гольдшмідт так описував сценічну майстерність танцівника: «Для мене було справжньою духовною насолодою бачити, як танцює Бурнонвіль. Його рухам була притаманна не лише легкість, гнучкість, енергія, душа, пристрасть. Я не перебільшу, якщо скажу, що в окремі миті я відчував таке саме почуття, як при читанні класиків: так абсолютно поєднувався зміст танцю і музики з формою. З невимовною точністю хронометра його тіло могло звиватися в дикій, палкій пристрасті, а на останній ноті, на останньому такті завмирати мармуровою статуєю. Це раптове припинення руху справляло враження удару, немов лопалася пружина, і шторм, океан оплесків потрясав зал...» [11, с. 173].

Варто наголосити, що головним майданчиком для роботи трупи Датського королівського балету, так само як і місцем перебування дитячої балетної школи була Консерваторія. Хореографічна майстерня для дітей перебувала під загальним наглядом Августа Бурнонвіля. Згідно його щоденників, він регулярно відвідував заняття інших педагогів, викладав сам. За свідченням Алана Фрідерічія, в його записках можна неодноразово зустріти вислів «мій клас» [11, с. 207]. Відомо, що школа була поділена на два відділення – початкове і клас вдосконалення. У кожному з них відбувалися щоденні двогодинні уроки. Згідно методики Бурнонвіля, хлопчики і дівчатка за невеликим винятком, вивчали однакові рухи, що обумовлювалося бажанням хореографа бачити в датському балеті загальне творче начало як у танцівників, так і у балерин. Еміль Хансен, один з вихованців Августа Бурнонвіля, який пройшов школу датського балету від дитячої студії до класу вдосконалення, писав про педагогічні вимоги свого

вчителя: «Його школа була геніальна, і про це може судити лише той, хто мав, як я велике щастя протягом кількох років щодня спостерігати за його роботою. Він був видатним, талановитим педагогом. Ні раніше, ні пізніше не було такого хореографа. Навіть великий балетмейстер Тальоні, діяльність якого я вивчав, може зайняти після Бурнонвіля лише третє або четверте місце...» Пізніше той самий автор зазначав: «Подумати тільки, як він навчив нас виконувати найскладніші па! Він підіймався зі стільця, виходив на середину залу, ставав перед нами, тупав правою ногою по підлозі і говорив лише одне слово – голосно і рішуче – «Сміливіше!» І це надавало нам справжньої сміливості...» [11, с. 248].

Слід відзначити, що активну викладацьку діяльність Август Бурнонвиль почав у період становлення і розвитку художньо-стилістичних принципів романтичного балету, що відбилося на системі виховання акторів і формуванні їхньої техніки і сценічних прийомів. Зв'язок між школою і сценою був дуже тісним: навчальні комбінації нерідко включалися в сценічні танцювальні композиції. У системі викладання А. Бурнонвіля особлива увага приділялася розвитку елевації, легкості стрибка, м'якості приземлень. Стрибкова легкість багато в чому обумовлювалася силою стоп. Виховання координації та апломбу були завжди в полі зору педагога так само, як і турбота про вдосконалення техніки дрібних рухів і заносок, віртуозним виконанням яких славляться і нині представники датської школи.

У педагогічній методиці Бурнонвіля на відміну від багатьох інших шкіл велике значення надавалося віртуозності чоловічого танцю. «Коли вивчаєш хореографічні начерки Бурнонвіля, – писав А. Фрідерічіа, – неминуче відзначаєш в чоловічому танці великі стрибкові комбінації, які ми бачимо у виступах окремих сучасних віртуозів зі світовим ім'ям [...]. Датські учні Бурнонвіля, які за традицією прямували до Берліна і Парижа, не добилися там великого визнання. Там не було потреби в танцівниках-чоловіках. Конкуренція балерин повністю витіснила чоловічий віртуозний танець. Фердинанд Хоппе, Сігурд Лунд, Харальд Шарфф, Вільгельм Функ і деякі інші артисти трупи Бурнонвіля стояли, імовірно, на тому самому високому рівні віртуозності, що і світові знаменитості нашого часу. Але вони не могли знайти собі кращого місця для виступів, ніж Копенгаген...» [11, с. 124]. Виняток з усіх учнів Бурнонвіля склав, лише швед Християн Йогансон, який після Стокгольму продовжив свою кар'єру в Санкт-Петербурзі і став однією з найбільших знакових фігур в історії російського балету.

В основі школи Бурнонвіля – французька танцювальна граматики з її культом витонченості і граційності. Для кожного дня тижня призначався певний цикл рухів і комбінацій. Учні знали їх і могли у разі потреби без педагога повторювати школу будь-якого дня. Приміром, у понеділок, після вихідного дня, навантаження на м'язи було помірним, до кінця тижня воно зростало. Наприкінці кожного уроку пророблялися чоловічі і жіночі варіації, які А. Бурнонвиль переносив у власні балети. Особливим шиком школи був стиль виконання найважчих рухів немов «між іншим» (на відміну від французької традиції, де чітко виділялися кульмінаційні па) [9].

Великою заслугою у збереженні методики Августа Бурнонвіля стала педагогічна діяльність одного з послідовників хореографа – Ханса Бека, який очолив датський балет у 1894 році. Він записав уже відомі йому па, звертався до пам'яті старших колег.

У 1944 році він виклав основи датської школи класичного танцю в книзі «З життя і танцю». Однак Х. Бек не систематизував накопичений матеріал. У Бурнонвіля на кожен день припадали певні вправи. Але за записами Бека дуже приблизно можна стверджувати, що в той чи інший день домінуюче місце займав певний рух. Крім того, зі сфери уваги Х. Бека випала школа для дітей. Тому картина технічної системи Бурнонвіля досі залишається неповною.

У концепцію навчання російських танцівників «урок Бурнонвіля» потрапив і розвинувся завдяки педагогічній майстерності, згадуваного нами вище, Християна Йогансона. На відміну від більшості іноземців, які залучалися до трупи Маріїнського Імператорського театру і відразу починали викладання, Х. Йогансон двадцять чотири роки придивлявся до російських виконавців, прагнучи досягнути риси їхнього мистецтва. Лише після того, як у нього виникли певні узагальнення, він став відвідувати училище і вивчати російську танцювальну методику, присвятивши цьому ще дев'ять років свого життя. Тільки після закінчення цього терміну, в 1869 році, Х. Йогансон розпочав викладання. Перші його учні, випущені зі стін Санкт-Петербурзького Імператорського театального училища наприкінці 1870-х років відразу підтвердили правильність педагогічних методів свого вчителя. Вихований за системою Вестріса і Бурнонвіля, яка вважалася неперевершеною в Західній Європі, Йогансон настільки її змінив, підпорядковуючи вимогам російської хореографічної естетики, що, коли на початку ХХ століття вона повернулася в Париж, французи її не впізнали. Один з найгеніальніших балетмейстерів початку ХХ століття Михайло Фокін, учасник «Російських сезонів» у Парижі, учень Миколи Легата і Павла Гердта (вихованці Х. Йогансона) не випадково називав своїми хореографічними «предками» Вестріса, Бурнонвіля і Блазіса [10, с. 51]. Він писав про професійні традиції своєї школи: «Християн Петрович Йогансон, що влаштував «клас удосконалення артисток і артистів», був учнем датського балетмейстера Августа Бурнонвіля, сина Антуана Бурнонвіля, який, у свою чергу, вчився у Новерра разом з Вестрісом. Таким чином, спадкоємний зв'язок з першоджерелом класичного балету, з мистецтвом Новерра, Вестріса, Гарделя, Бурнонвіля ще зберігався в мій час старими майстрами, що працювали з нами...» [10, с. 43].

Основними законами викладацької методики Йогансона, за словами історика театру Ю. Бахрушина, були: індивідуальний підхід до учня; найсуворіша вимогливість у роботі; меншою мірою розвиток природних даних танцівників, більшою – усунення їхніх недоліків; виховання в артистів уміння виходити з будь-якого незручного становища на сцені; розгляд техніки як засобу виразності, а не самоцілі; постійне вдосконалення системи навчання і творче ставлення до викладання. Індивідуальний підхід Йогансона простягався до того, що він, який славився бездоганною академічністю форми свого танцю, іноді відкидав її заради збереження яскравих особливостей учня. Християн Йогансон беззастережно засуджував безглуздий техніцизм італійської школи, але уважно стежив за її танцем. Він не боявся переносити в свій клас те, що вважав корисним для розвитку мистецтва сценічного танцю. Приміром, висміюючи італійців за їх прагнення зменшити емоційність на користь техніці, він, однак, негайно ввів у свій клас їх манеру тримати голову при обертаннях [1, с. 210]. Творча складова у Х. Йогансона була настільки безмежною, що, за словами, його учнів, він за всю свою довголітню

педагогічну практику жодного разу не повторив уроку. Його фантазія у винаході танцювальних комбінацій у класі не мала меж, причому кожен з рухів логічно і гармонійно впливав з попереднього. Варто зауважити, що на відміну від свого вчителя – Августа Бурнонвіля, Християн Йогансон забороняв записувати задані ним комбінації, вказуючи на те, що вони розраховані лише на даний урок і персонально стосуються тільки тих учнів, які зайняті у класі. Разом з тим, він широко заохочував своїх вихованців створювати нові танцювальні зв'язки для самих себе [1, с. 211]. Серед учнів Х. Йогансона назвемо такі відомі імена як Г. Павлова, Т. Карсавіна, П. Гердт, М. Легат, А. Ваганова і багато інших.

Якщо говорити про зв'язок методу Бурнонвіля з сучасною вітчизняною школою балету, то, безумовно, педагогічні розробки датського хореографа лежать в основі методу виховання сучасних українських артистів балету. Головним носієм танцювальних прийомів Бурнонвіля, в огранюванні Х. Йогансона, стала учениця останнього – Агрипина Ваганова. Її педагогічний стиль і методи привнесли в українську хореографічну педагогіку відомі учениці: А. Васильєва, Г. Кирилова, Н. Верікундова, Г. Березова та ін. Ним вдалося виховати нове покоління артистів балету (В. Калиновська, О. Потапова, А. Лагода, І. Лукашова, В. Ковтун, Т. Таякіна, Л. Сморгачова, Р. Хилько, Т. Боровик, М. Прядченко та ін.), які в свою чергу вплинули на формування сучасних вітчизняних виконавців (Г. Дорош, Н. Лабезнікова, Н. Мацак, К. Кухар, Д. Недак, В. Ян, А. Шевченко та ін.).

Отже, творчий і педагогічний почерк Августа Бурнонвіля формувався у складний період оновлення європейського театрального мистецтва. Змінювалися стилі танцю, репертуар, художні орієнтації. На тлі нової театральної естетики Бурнонвілю вдалося зберегти кращі традиції від школи Жана-Жоржа Новерра і одночасно привнести в неї передромантичні тенденції свого наставника Огюста Вестріса. Танцівники, вихованці А. Бурнонвіля, володіли прекрасною сценічною дисципліною, відмінною виучкою, виразним відтворенням дрібних, сполучних рухів, віртуозним виконанням різних заносок. Добре розвинена пальцева техніка надавала жіночим танцям закінченість і легкість.

Через систему спадкоємності, від виконавців і педагогів російської балетної школи, хореографічний метод Августа Бурнонвіля в його окремих складових увійшов до вітчизняної системи навчання класичному танцю. Цей процес, певна річ, вимагає більш глибоко мистецтвознавчого аналізу й потребує подальшого відображення отриманих результатів у спеціалізованих монографіях з теорії та історії вітчизняної хореографічної педагогіки.

Література:

1. Бахрушин Ю. *История русского балета* / Бахрушин Ю. [3-е изд., доп.]. – Москва : Просвещение, 1977. – 287 с.
2. Бурнонвиль А. *Моя театральная жизнь* / Бурнонвиль А. // *Классики хореографии : сборник* / Отв. ред. Е. Чеснакова. – Ленинград : Искусство, 1937. – С. 249–330.
3. Валукин Е. *Мужской классический танец : учеб. пособ.* / Валукин Е. – Москва : ГИТИС, 1987. – 103 с.
4. Красовская В. *Бурнонвиль, Август* / Красовская В. // *Балет: энциклопедия.* – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 98.
5. Красовская В. *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Преромантизм* / Красовская В. – Ленинград : Искусство, 1983. – 431 с.
6. Красовская В. *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм* / Красовская В. – Москва : «АРТ СТУД РФ», 1996. – 432 с.
7. Пасютинская В. *Волшебный мир танца* / Пасютинская В. – Москва : Просвещение,

*РОЛЬ ВИХОВНОГО МЕТОДУ А. БУРНОНВИЛЯ
У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНИХ АРТИСТІВ БАЛЕТУ*

1985. – 223 с. **8.** Слонимский Ю. Балетмейстер Бурнонвиль / Слонимский Ю. // *Классики хореографии : сборник / Отв. ред. Е. Чеснакова.* – Ленинград: Искусство, 1937. – С. 245–248. **9.** Трускиновская Д. Август Бурнонвиль / Трускиновская Д. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/bournonville.html> **10.** Фокин М. Против течения / Фокин М. [ред. Г. Н. Добровольская]. – 2-е изд., доп. и испр. – Ленинград : Искусство, 1981. – 510 с. **11.** Фридеричиа А. Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / Фридеричиа А. – Москва : Радуга, 1983. – 272 с. **12.** Эльяш Н. Август Бурнонвиль – датский балетмейстер / Эльяш Н. // Фридеричиа А. Август Бурнонвиль [вступ. статья]. – Москва : Радуга, 1983. – С. 7–22.

УДК 78.087.68 : 781.22 : 781.6(477.4)

*Воскобойнікова Юлія Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорознавства та хорового диригування
Харківської державної академії культури*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ Д. БОРТНЯНСЬКОГО: ТЕМБРОВИЙ АСПЕКТ

У статті аналізуються фактори, які детермінують специфіку інтерпретації творів Д. Бортнянського, зокрема у контексті тембрових питань. За допомогою методів сучасної теорії інтерпретації, теоретичних положень фонopedичного методу В. Ємельянова та практичного регентського досвіду у дослідженні пропонується новий науковий погляд на темброву модель звучання Придворної співацької капели часів керівництва Д. Бортнянського, на основі якої визначено принципи богослужбового інтерпретування таких творів з максимальним наближенням до церковної традиції.

Ключові слова: духовний концерт, Д. Бортнянський, інтерпретація, тембр, фальцет.

В статье анализируются факторы, влияющие на специфику интерпретации произведений Д. Бортнянского, в частности, в контексте тембровых вопросов. С привлечением методов современной теории интерпретации, теоретических положений фонopedического метода В. Емельянова и практического регентского опыта в исследовании предлагается новый научный взгляд на тембровую модель звучания Придворной певческой капеллы периода руководства Д. Бортнянского, на основе которого определены принципы богослужебного интерпретирования таких сочинений с максимальным приближением к церковной традиции.

Ключевые слова: духовный концерт, Д. Бортнянский, интерпретация, тембр, фальцет.

The Article analyzes the factors which influence on the specificity of interpretations of the D. Bortnyanskiy's compositions, in particular, in the context of timbre's issues. With the involvement of methods of the modern interpretation theory and the theoretical statements of V. Emelianov's phonopedic method, as well as the practical knowledge of a regent, the research proposes a new scientific look at the model of timbre sound of the Court Chapel during the period of D. Bortnyanskiy direction. On its base, the principles of liturgical interpretation of such compositions with maximum approach to the church tradition were defined.

Key words: spiritual concert, D. Bortnyanskiy, interpretation, timbre, falsetto.

Інтерпретування богослужбової хорової музики – питання, з яким стикаються як світські виконавці, працюючи з цим репертуаром, так і регенти церковних хорів. Православна богослужбова музика на різних етапах свого існування мала різну жанрово-

стильову специфіку, і кореляція його музичного компонента з молитовним була різною. Відродження вітчизняного церковно-хорового співу на межі ХХ–ХХІ стст. актуалізувало проблему відповідності музичної інтерпретації духовної музики богослужбовому контекстові.

На науковому рівні проблеми інтерпретування богослужбової музики церковних композиторів цілеспрямовано не досліджувалися. Теоретичну базу для такої розвідки складають роботи В. Москаленка [9] та О. Котляревської [6] з музичної інтерпретації, роботи В. Медушевського щодо етики і філософії богослужбового співу [8]. Окремі відомості про інтерпретацію творів означеного періоду та жанрово-стильову специфіку духовного хорового концерту можна знайти у дисертації І. Свиридової [12], дослідженнях О. Лобзакової [7], О. Попової [11], А. Ковальова [5], Є. Д'яченко [3], а також інтерв'ю з відомими регентами (аудіо- та відеозаписи) [1; 2].

Мета статті – проаналізувати темброву специфіку творів Д. Бортнянського і за допомогою сучасної теорії інтерпретації та практичного регентського досвіду сформулювати методи та прийоми богослужбового інтерпретування таких творів з максимальним наближенням до церковної традиції (у широкому сенсі).

Полеміку щодо можливості та правомірності виконання за богослужінням творів, написаних у руслі західноєвропейських традицій, ми залишимо за межами цієї статті. «Яблуко розбрату» – концертна спадщина таких композиторів як Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель та ін. – на наш погляд, стало таким внаслідок кількох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Об'єктивно твори цих майстрів дійсно написані у світській манері. Не менш об'єктивно і те, що їх стиль не є зразком аскетичної церковно-хорової практики. Але суб'єктивною є думка про те, що твори цих майстрів взагалі мають бути заборонені в Церкві. У цьому дослідженні хотілося б питання поставити інакше: а чи правильно ми співаємо твори класиків у наших храмах? І взагалі, чи правдиве уявлення маємо про них?

Склад хору. Якщо пригадати історію хорової музики докладніше, то варто врахувати той факт, що свою музику Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель писали не для сучасного мішаного складу. Цей факт є абсолютно відомим. У той час жіночі голоси у церковних хорах існували лише у жіночих монастирях. Отже, відомі партитури українських хорових класиків не були розраховані на тембр, яким співає змішаний хор. На перший погляд, це незначна деталь, але, незважаючи на подібність діапазону, жіночі та хлоп'ячі голоси дуже відрізняються.

Механізм звукоутворення дитини має певну специфіку, яка пов'язана як з параметрами голосових зв'язок (їх довжиною, товщиною), рухливістю черпаловидних хрящів, зрілістю вокального м'яза та інших фізіологічних кондицій, так і зі структурою ротової порожнини, яка дещо відрізняється від її дорослого стану. Докладніше ці відмінності розглянемо далі, але відразу варто зазначити, що ця специфіка має темброві наслідки – звук дитячої верхньої теситури суттєво – а іноді і принципово – відрізняється від жіночого тембру, яким ці твори почали виконуватися з кінця ХІХ – поч. ХХ ст., коли О. Архангельський замінив у церковному хорі дитячі голоси жіночими.

Другою важливою відмінністю сучасного виконання творів, що розглядаються, є значне **підвищення камертона**. Сучасне «ля» звучить значно вище, ніж «ля» ХVІІІ ст.

Це також важливо, адже діапазонні можливості людського голосу навряд чи змінилися за цей час, принаймні у медичній фоніатричній літературі не знайдено такої інформації. Втім спів у високій теситурі досить чутливий до підвищення навіть на півтону, не говорячи про тон. Таким чином, твори, написані до зміни камертона, варто виконувати на тон нижче, щоб не утворювати теситури, непригаманної їм початково.

Третя відмінність є не такою критичною, але і вона може вплинути на інтерпретування класичних духовних творів: **уявлення про темпи** з XVIII ст. також змінилися. Якщо не вказано точний метроном (а він не вказаний), ми маємо спиратися на маркування «помірно», «рухливо» та ін. Як визначають історики-музикознавці (і цьому є, навіть, підтвердження у медичній літературі), сучасна людина живе у рухливішому темпі, ніж її предки. Отже, всі темпи варто розраховувати з поправкою на цей факт.

Тепер повернемося до **тембрових питань**, адже знання про «підвищений» сучасний камертон і необхідність транспонування, а також про темпову корекцію партитур, уже досить поширені серед диригентів-хормейстерів і регентів.

Структура голосового тембру – тобто розуміння того, що він із себе уявляє, як формується, чим і як керується та ін. – по суті, є «білою плямою» сучасної хорової теорії. Більше того, навіть, питання про регістри голосового апарату є дискусійними, хоча нині існує багато методів досить достовірного дослідження цих питань. На жаль, хорова теорія і нині спирається переважно на емоційні оцінки, асоціації та інші художні уявлення, що само по собі не є проблемою, але потребує наукового підґрунтя – в області фізики, акустики, фізіології та інших наук.

20-річний власний досвід роботи з хором і вивчення літератури з питань голосової теорії сформували наше уявлення про голосові регістри. У роботі ми будемо дотримуватися висновків В. Ємельянова – відомого фонопедагога, автора багатьох теоретичних і практичних розробок у сфері фонопедичного методу розвитку голосу. Спираючись на рентгенографічні, ендоназальні, томографічні та інші об'єктивні обстеження роботи голосового апарату людини, він виокремлює три основні регістри – грудний, фальцетний і свистковий. У деяких вокальних теоріях фальцетний регістр вважається притаманним лише чоловічим голосам, але В. Ємельянов аргументовано доводить, що він доступний і для жіночих, і для дитячих голосів [4].

Взагалі кондиції дитячих голосів дослідник вважає найближчими до природних механізмів звукоутворення, оскільки у них в активному стані зберігаються сигнали домовної комунікації – свист, писк, виск, шипіння та ін. Сигнали домовної комунікації у дітей є автоматизованими, некерованими, характеризуються значним динамічним діапазоном. Втім особливістю дитячої фонації у таких режимах є її значна ефективність – досягнення значного результату при незначних витратах зусиль, що є малодосажливим для дорослих людей. В. Ємельянов вважає, що ці якості можна зберігати шляхом використання певних тренінгів і вправ.

Фальцетний регістр (або фальцетний режим роботи голосового апарату) – це такий співацький механізм звукоутворення, при якому коливання голосових зв'язок відбувається не всім їх обсягом, а частково (так зване, «крайове змикання»). Фальцет (від слова «фальш») довго вважався хибним варіантом звучання, «фальшивим голосом».

Але з часом, після появи сопранистів, набув певної популярності і мав великий вплив на співацьку культуру Європи, а через неї за допомогою запрошуваних вчителів – на російську та українську вокальну культури.

Дослідники вокальної манери придворної співацької капели визначають декілька цікавих фактів. Наприклад, італієць В. Манфредіні, який працював над постановкою голосів у капелі, вбачав у голосі наявність, так званих, природних і фальшивих тонів, які деякі дослідники вважають перехідними звуками. Але, якщо звернутися до італійської мови, то в естетиці того часу «фальшивим» або «несправжнім» називали фальцетний регістр (від італ. *falsetto* або *false*). В. Манфредіні також наполягає на особливій важливості м'якого переходу від природного звуку до, так званих, «фальшивих тонів», що додатково підтверджує, що йдеться не про 2–3 перехідних звука, а саме про фальцет.

Італійська вокальна школа того часу вихована на методиках віртуозного співу, в якому у високій теситурі використовувався або фальцетний режим голосоутворення, або фізіологічні можливості співаків-кастратів.

Фальцетистами були дорослі чоловіки, які мали розвинутий співацький апарат і дихання, але при співі використовували крайове змикання голосових складок. До недавнього часу існувало уявлення про те, що крайове змикання зв'язок забезпечується неповним зближенням черпаловидних хрящів або утворенням веретеноподібної щілини між зв'язками під час співу. Але у такому випадку звук повинен мати виражений сип. Таке явище досить часто трапляється, переважно серед не дуже розвинутих голосів (В. Ємельянов його класифікує як «в'ялий фальцет», або «фоніатричний фальцет» [4]). Питання ж про існування жіночого фальцету, яке турбувало фахівців досить довгий час, нарешті з'ясовано апаратними методами (відеоендоскопія). Так, у жінок фальцетний режим також є, але його механізм дещо інший: при змиканні черпаловидних хрящів зв'язки також змикаються, але до звукових коливань вони залучаються не усією товщиною, а лише зонами, найближчими до контактної поверхні. Саме тому методисти, які спиралися лише на слухові уявлення про фальцет як про сиплуватий, майже безвібротний, бідний обертонами звук, не знайшовши адекватного тембру у жінок, діагностували його відсутність. Втім механізм фальцетного звукоутворення (якщо говорити про вокально якісне звучання) у чоловіків і жінок однаковий – коливання лише тих зон, якими зв'язки змикаються, без залучення у цей процес усього тіла зв'язки. З розуміння цього процесу випливає, що найбільшими природними фальцетними можливостями володіють люди з товстими зв'язками (переважно, низькі голоси), їх високою еластичністю (що забезпечує рухливість) та розвинутою м'язовою тканиною, яка входить до складу голосової складки.

Специфіка вокальної фізіології кастратів полягала не лише у збереженні голосових зв'язок у домутаційному стані завдяки припиненню росту гортані, але й у тому, що при стримуванні гормонального розвитку виникали нетипові якості голосового апарату: поєднання невеликої довжини зв'язок (затримка росту перстнеподібного хряща) з їх недитячою товщиною, що забезпечувало високу витривалість, а також можливість якісного крайового змикання (як тепер стало зрозумілим, завдяки достатній масі тканин зв'язок), водночас менший отвір гортані при повному дорослому об'ємі легенів

дозволяв витримувати набагато довші музичні фрази. Таким чином, зрозуміло, що італійські викладачі, працюючи з дітьми Придворної капели, спиралися на певні вокальні еталони, в основі яких був фальцетний механізм звукоутворення.

Звук Капели сучасники найчастіше описують, порівнюючи його із звучанням органа – інструмента, який має дуже широкий спектр обертонів і специфічний «духовий» тембр [10]. Це додатково підтверджує гіпотезу, що хор мав дуже гарні, звучні низькі чоловічі голоси з великою кількістю обертонів і м'які фальцетні верхні дитячі партії, можливо, навіть, із залученням свисткового регістру у високій теситурі, адже він вже був відомий у вокальній практиці.

Визначення тембру як «органного» свідчить не лише про якість вокалізації, але й про **характер динаміки та штрихів**. У багатьох сучасних записах творів Д. Бортнянського виконавцями використовуються рухливі динамічні нюанси, акценти, дрібне фразування, проте така манера аніяк не може бути асоційована із звучанням органа – інструмента з невеликим спектром видів атаки звука і відсутністю надто гнучкої динамічної палітри. Враховуючи, що значна частина нюансів у партитурах майстрів XVIII–XIX стет. проставлена редакторами, а не авторами, можна взяти під сумнів необхідність їх ретельного виконання. «За» такий підхід говорить також факт, який багатьма дослідниками залишається за межами уваги: саме Д. Бортнянський, діяльність якого часто розглядається лише у контексті композиторської творчості в жанрі духовного хорового концерту, систематизував і гармонізував той церковно-співацький вжиток, яким ми користуємося і понині; той самий скромний вжиток, який не передбачає яскравих нюансів, особливих штрихів, гармоній тощо. Звісно, духовний концерт – це жанр парадний, презентаційний, проте очевидно, що Д. Бортнянський добре розумів потреби богослужіння і не писав творів, які б суттєво «випадали» з богослужбового контексту. Отже, інтерпретація його авторських творів напевно повинна відбуватися шляхом аскетичнішого прочитання, ніж те, яке було притаманним хоровому виконавству пострадянського періоду.

За результатами дослідження сформульовано такі висновки:

- сучасний мішаний хор за своїм звучанням не відповідає тій вокальній манері, яка з високою вірогідністю була притаманна Придворній співацькій капелі часів Д. Бортнянського;

- його твори, які отримали новий камертон і темпи з уже визначених причин та були передані жіночим голосам з іншою вокальною механікою, стали звучати з іншим тембровим забарвленням і напруженістю – тобто взагалі звучати інакше, що значною мірою спровокувало їх темброву «секулярність»;

- особистість Д. Бортнянського та його церковна діяльність говорять про неможливість (або малу вірогідність) авторської акцентуації «секулярних засад» (таких як швидкі та яскраві зміни динаміки, використання гіпертрофованих штрихів і фразувальних акцентів).

Проблема секулярності виконання творів класиків жанру духовного хорового концерту значною мірою пов'язана з малою поширеністю хорового складу, що був притаманний тому періоду. Аналіз співацької фізіології надав можливості змоделювати звучання Придворної співацької капели часів Д. Бортнянського та дійти висновку, що

його темброве забарвлення та вокальні можливості були досить специфічними у порівнянні з сучасним мішаним хоровим складом.

Для наближення виконання до авторської тембрової концепції варто або використовувати мішаний склад чоловічого типу (чоловіки + хор хлопчиків), або цілеспрямовано працювати з жіночими партіями над досягненням специфічного фальцетного звучання, яке забезпечить м'який, багатий обертонами, негучний тембр у високій теситурі при збереженні гнучкості та рухливості вокалізації. Крім того, важливим є обережне ставлення до динамічних та штрихових прийомів, зорієнтоване на їх виконання без притаманних багатьом інтерпретаціям афектів. Така методика тембрового інтерпретування буде відповідати вокальній манері церковного співу Придворної співацької капели та буде мати культурозберігаюче значення.

Література:

1. *Беседа двух регентов: московского и минского. – Часть 1. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.obitel-minsk.by/_oid100104392.html*
2. *Беседа двух регентов: московского и минского. Часть 2. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.obitel-minsk.by/_oid100104539.html*
3. Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры: дисс. ... канд. культурологии / Е. Дьяченко. – Москва, 2010. – 166 с.
4. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. Емельянов. – 6-е изд. – Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2010. – 192 с.
5. Ковалёв А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков: Специфика жанра и организация цикла: дисс. ... канд. иск. / А. Ковалёв. – Москва, 2004. – 295 с.
6. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис. ... канд. иск. – Киев, 1996. – 196 с.
7. Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: дисс. канд. иск. / Е. Лобзакова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 174 с.
8. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению / В. Медушевский. – Минск, 2000. – 269 с.
9. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дисс. ... докт. иск. / В. Москаленко. – Киев, 1994. – 212 с.
10. Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков / К. Никольская-Береговская. – Москва : «Языки русской культуры», 1998. – 192 с.
11. Попова Е. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: дисс. ... канд. иск. / Е. Попова. – Москва, 2011. – 205 с.
12. Свиридова И. Русский духовный концерт. История и теория жанра: дисс. ... канд. искусствоведения / И. Свиридова. – Саратов, 2009. – 288 с.

УДК 378.67:378.147”312”

*Кириленко Катерина Михайлівна,
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії*

Київського національного університету культури і мистецтв

ФУНДАМЕНТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ КОНТЕНТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ЗНАННЯ

Стаття присвячена вивченню світоглядних основ процесів фундаменталізації, засад, на яких можливо зреалізувати принципи фундаменталізації в мистецтвознавчій освіті. Автор аналізує два підходи до розуміння фундаменталізації: фундаменталізація «вшир» і фундаменталізація «вглиб»; аргументує, що фундаменталізація мистецтвознавчого знання та його відображення в змісті вищої освіти є можливою на ґрунті поєднання природничо-наукового та гуманітарного знання.

Ключеві слова: фундаменталізація, природничо-наукове та гуманітарне знання, інноваційні мультидисциплінарні дидактичні комплекси.

Статья посвящена изучению мировоззренческих основ процессов фундаментализации, основ, на которых возможно реализовать принципы фундаментализации в искусствоведческом образовании. Автор анализирует два подхода к пониманию фундаментализации: фундаментализация «вширь» и фундаментализация «вглубь»; аргументирует, что фундаментализация искусствоведческого знания и его отражение в содержании высшего образования возможна на почве сочетания естественнонаучного и гуманитарного знания.

Ключевые слова: фундаментализация, естественнонаучное и гуманитарное знание, инновационные мультидисциплинарные дидактические комплексы.

The article is dedicated to the study of ideological processes of fundamentalization and principles, on which we can realize principles of fundamentalization in art education. The author analyzes two approaches to understanding of fundamentalization: fundamentalization «breadth» and fundamentalization «deep»; argues that fundamentalization of art knowledge and its reflection in the content of higher education is possible on the basis of a combination of nature and humanitarian knowledge.

Key words: fundamentalization, science and humanitarian knowledge, innovative multidisciplinary educational complex.

Фундаментальна освіта загалом та фундаментальна освіта в галузі мистецтвознавства зокрема має ґрунтуватися на органічній єдності природничо-наукової та гуманітарної складових, що дозволяє усвідомити закони природи і суспільства, створити цілісну картину світу та є науковою основою подальшої практичної діяльності майбутніх фахівців. Зміст освіти як педагогічно адаптований соціально-культурний досвід людства має включати в себе не тільки знання та вміння здійснювати репродуктивну та

продуктивну діяльність, а й досвід творчої діяльності. Формування здатності особистості до самоосвіти та творчості є важливою характеристикою фундаменталізації освіти.

Термін «фундаментальний», зазвичай, трактується як ґрунтовний чи глибокий. Уперше концепція фундаментальної освіти була чітко сформульована В. Гумбольдтом на поч. ХІХ ст. Він зазначав, що предметом такої освіти мають бути ті фундаментальні знання, які, по-перше, вже є здобутком фундаментальної науки і, по-друге, які вона нині відкриває на своєму передньому краї. Тобто передбачалося, що освіта має бути безпосередньо вбудована в наукові дослідження. У наступному ця модель освіти отримала свою реалізацію в кращих університетах світу.

Відомий фахівець університетської освіти, філософ освіти Карл Ясперс у своїй праці «Ідея університету» (1949) зазначав, що всередині університету як інституції люди об'єднані між собою покликанням як шукати, так і передавати істину у науковий спосіб. Дослідження як шлях пошуку істини є основним призначенням університету. Іншим призначенням є її викладання, оскільки істина має передаватися.

Фундаменталізація освіти нині є однією з основних вимог часу, це стратегічний напрямок розвитку освіти ХХІ ст., спрямований на ґрунтовну підготовку тих, хто навчається, розвиток їх творчих здібностей, забезпечення оптимальних умов для розвитку наукового мислення, формування внутрішньої потреби саморозвитку і самоосвіти майбутніх фахівців [2].

За визначенням, яке дає Енциклопедія освіти (головний редактор В. Г. Кремень) [4], фундаменталізація освіти взагалі означає цілісне бачення природи, людини, суспільства в контексті міждисциплінарного діалогу, якісно нові цілі освіти, нові принципи відбору і систематизації знань, нову якість освіченості особистості і суспільства, подолання розмежованості двох культур – природничо-наукової і гуманітарної. Фундаменталізація – це осягнення глибинних, сутнісних основ і зв'язків між різноманітними процесами навколишнього світу. Фундаменталізація освіти передбачає створення умов для формування гнучкого і багатогранного наукового мислення, способів адекватного сприйняття дійсності, внутрішньої потреби в саморозвитку та самоосвіті. За С. У. Гончаренком, це акцентування уваги на засвоєнні найістотніших, фундаментальних, стійких і довготривалих знань, котрі лежать в основі цілісного сприйняття наукової картини сучасного світу, репрезентованого світом космосу, світом людини й суспільства, світом людської цивілізації і глобальних фундаментальних процесів, які в них відбуваються [3].

Існує два підходи до розуміння фундаменталізації освіти. Перший підхід відстоює розуміння фундаментальності освіти як більш поглибленої підготовки тих, хто навчається, за певним напрямом (так звана «фундаменталізація вглиб»). Такий підхід періодично успішно розвивався у межах традиційної університетської системи освіти.

Наприклад, з погляду Н. Кузнецової [6], фундаментальність передбачає:

1) виокремлення певного достатнього кола питань з основоположних областей знань певної галузі науки і загальноосвітніх дисциплін, без чого немислима інтелігентна людина;

2) вивчення цього кола питань із повним обґрунтуванням, необхідними посиланнями і без логічних прогалин;

3) виокремлення набору головних законів і понять, що слугуватиме основою для вивчення цих дисциплін.

Цей набір може трансформуватися, оскільки розвиток науки змінює пріоритети між окремими її досягненнями. Більш того, навіть у загальнонавчаних фундаментальних науках далеко не всі результати є основоположними, необхідними для вивчення.

Інший погляд на поняття «фундаментальність освіти» як «освіта вшир» полягає в тому, що освіта розглядається як синтез різнобічної гуманітарної і природничо-наукової освіти на основі оволодіння фундаментальними знаннями. У межах такого розуміння терміна лежить достатньо поширена точка зору: фундаментальність означає сполучення фактологічної, світоглядної і методологічної сторін вивчення предмета, що відбувається на науковій основі. Фундаментальність підготовки передбачає оволодіння узагальненими видами діяльності, що забезпечує розв'язання багатьох окремих задач певної області. При цьому зазначимо, що, на нашу думку, не менш важливим складником у межах такого розуміння фундаментальності освіти є культурологічний складник.

С. У. Гончаренко відносить до групи фундаментальних наук ті науки, чії основні означення, поняття і закони первинні, не є наслідком інших наук, і які безпосередньо відображають, систематизують, синтезують у закони й закономірності факти, явища природи або суспільства [3]. На нашу думку, культурологічне та мистецтвознавче знання в сучасному світі є саме фундаментальним знанням.

Фундаментальність знань означає їх універсальність, інваріантність, системність, проблемність, значущість, спрямованість на цілісне сприйняття навколишнього світу. Фундаменталізація передбачає зведення великого обсягу інформації до певних стрижневих ідей, на яких ґрунтуються ці знання. Освіта стає фундаментальною, якщо вона базується на інтеграції сутнісних основ і зв'язків між об'єктами і процесами і дає ґрунтовні знання про ці зв'язки.

Враховуючи значний науковий доробок, що представлений не лише працями зазначених вище авторів, виникає нагальна необхідність його аналізу в контексті впровадження ідей фундаментальної освіти в освітній простір мистецтвознавчих спеціальностей, а також пошук шляхів впровадження культурологічного та мистецтвознавчого знання як знання фундаментального в широке освітнє середовище, що є метою цього дослідження. Це є актуальним з одного боку, в силу діалектично пов'язаних між собою процесів глобалізації та локалізації, які визначають характер розвитку сучасного мистецтва загалом, а, з іншого, – з огляду на важливість навчання та виховання таких спеціалістів у галузі мистецтвознавства, які були б здатні не лише фіксувати зазначені процеси в розвитку сучасного мистецтва, але й формувати глибинний контент, що є широко затребуваний нині.

Під фундаменталізацією вищої освіти ми розуміємо системне і комплексне збагачення навчального процесу фундаментальними знаннями та методами творчого мислення, виробленими фундаментальними науками, причому вища освіта сама повинна постійно збагачуватися досягненнями цих наук. Постає необхідність у здійсненні фундаменталізації освіти, спрямованої на освоєння найістотніших знань, що лежать в основі сучасної наукової картини світу, формування здатності мислити системно та творчо, будувати професійну діяльність відповідно до законів фундаментальної науки.

Аналізуючи проблему фундаменталізації освіти, Н. Кузнецова [6] виділяє: пріоритетні цілі та стрижневі ідеї освіти, що виконують регулятивну функцію; провідну роль загальнотеоретичних дисциплін як бази для вивчення прикладних курсів, їх фундаментальних теорій, законів, понять, що забезпечують свідоме засвоєння навчальних матеріалів; міждисциплінарну інтеграцію та універсальні методи пізнання, які є основою формування системних знань і узагальнених умінь, наукового світогляду та системного мислення, інтелекту і ціннісного ставлення до навчання, а також інструментом добування нових знань і способів дій, творчого цільового їх застосування у житті та професійній діяльності.

Відповідно до концепції С. У. Гончаренка [3], освіта може вважатися фундаментальною, якщо вона є процесом нелінійної взаємодії людини з інтелектуальним середовищем, при якому особистість сприймає його для збагачення власного внутрішнього світу і завдяки цьому розвивається для росту потенціалу самого середовища. Звідси, на думку науковця, завдання фундаментальної освіти полягає у забезпеченні оптимальних умов для виховання у майбутніх фахівців гнучкого і багатогранного наукового мислення, освоєння наукової інформаційної бази та сучасної методології осмислення дійсності, а також у створенні внутрішньої потреби в саморозвитку та самоосвіті протягом усього життя людини.

Нині під фундаменталізацією освіти слід розуміти таку діяльність суб'єктів освітнього процесу, яка спрямована на формування:

– універсальних та інваріантних елементів культури особистості, які забезпечують якісно новий рівень її культури, сприяють її адаптації до умов життя, що стрімко змінюються;

– стрижневих і системоутворюючих знань й умінь, які забезпечують взаємозв'язок і взаємодію елементів освітнього процесу, на основі яких можна самостійно знаходити і приймати відповідальні рішення в умовах, коли людина має справу з постійно новими викликами;

– цілісної гуманітарної та природничо-наукової освіти для усвідомлення законів природи і суспільства, для створення єдиної світоглядної системи;

– оптимального інтелектуального середовища для формування узагальнених способів мислення і діяльності, для розвитку гнучкого і багатогранного мислення особистості, формування внутрішньої потреби в саморозвитку та самоосвіті протягом усього свого життя;

– уміння здійснювати взаємодію з інформаційним середовищем, при якому відбувається наповнення навчально-пізнавальної діяльності особистісним сенсом;

– готовності особистості застосовувати свої знання та вміння як у стандартних, так і нестандартних ситуаціях.

Посилаючись на дослідження Н. Кузнецової [6], вкажемо на окремі рівні розгляду проблеми. Перший рівень – цілісність фундаментальної освіти як ядро і кінцева мета нової освітньої парадигми. Цей рівень може бути досягнутий у ході тривалої еволюції існуючої системи освіти, розвитку взаємодії природничих, технічних і гуманітарних наук, створення ідеалу цілісної культури. Про цей рівень фундаменталізації можна говорити як про тенденцію, його досягнення можливе лише при вирішенні більш

вузьких завдань забезпечення цілісності на нижчих рівнях: на другому (цілісність природничо-наукової освіти) і третьому (цілісність кожної зі складових дисциплін наукового напрямку) рівнях.

Виокремимо чи не найважливіший аспект фундаменталізації сучасної науки і освіти як складників культури:

– фундаменталізація гуманітарної науки і освіти природознавством, що нині так стрімко еволюціонує;

– фундаменталізація природознавства засобами гуманітарного знання є магістральним напрямом становлення інноваційної культури (у т. ч. науки і освіти) та її подальшої соціалізації. Це обумовлено загальною тенденцією інтеграції гуманітарного і природничо-наукового знання та їх еволюцією в єдине наукове знання про реальний світ: природу і суспільство.

Тож фундаменталізація є базовою узагальнюючою науковою категорією і поліфункціональним освітнім феноменом; вона є провідною тенденцією розвитку освіти, теоретико-методологічним підходом до забезпечення її якості, фактором і умовою підготовки кваліфікованих фахівців; є методологічним принципом проектування освітнього процесу, організаційно-педагогічною метою освітньої системи. Фундаменталізація є найважливіший напрямом підвищення якості освіти, а саме поняття фундаменталізації можна визначити як суттєвий компонент поліпарадигмальної вищої освіти, що забезпечує, з одного боку, психологічний фундамент для освоєння професійних мистецьких дисциплін за рахунок глибокого і системного освоєння фактологічної, світоглядної та методологічної сторін комплексу базових науково-теоретичних дисциплін, з іншого боку – системність, узагальненість і внутрішню єдність навчального матеріалу, побудованого на основі органічної єдності всіх складових освіти і має інноваційний характер.

Фундаменталізація призводить до посилення взаємозв'язку теоретичної та практичної підготовки майбутніх фахівців у галузі мистецтвознавства до майбутньої професійної діяльності. Вона передбачає створення системи освіти, яка спрямована на формування й засвоєння студентами інваріантних, методологічно важливих, системних, довготривалих, функціональних знань, орієнтацію на висвітлення глибинних, сутнісних зв'язків і засад, оволодіння узагальненими видами діяльності і спрямована на становлення у студентів цілісної наукової картини навколишнього світу як ментальної парадигми, забезпечення основ для розвитку загальної культури, творчої самореалізації, інтелектуального зростання особистості студента, його інноваційного мислення й діяльності.

Фундаменталізація мистецтвознавчого знання ґрунтується на таких підвалинах. Загальноновизнаним є поділ культури на природничо-наукову та гуманітарну культуру. Предмет вивчення першої – природні властивості, зв'язки речей та взаємодії між ними, продуктом її діяльності є природничі та технічні науки. Гуманітарна культура вивчає світ і людину у ньому як осереддя духовних процесів. Її складниками є гуманітарні науки, які вивчають: релігію, філософію, мистецтво, культуру, мораль, право і т. д.

Втім, гуманітарна та природничо-наукова форми культури перебувають у нерозривній єдності. Кожна з них створена людиною, яка є істотою цілісною чи біосоціальною. Тож цілісним має бути і знання, яким вона володіє, і яке свого часу

диференціювалося на природничо-наукове і гуманітарне. Крім цього, ці типи культури формують світогляд людей. А світогляд як система уявлень людини про світ та про своє місце у ньому також апіорі цілісний. Тож гуманітарні та природничо-наукові знання мають бути зкореговані. Природничо-науковий і гуманітарний типи культур мають багато спільних чи перехресних проблем, важливість розв'язання яких стимулює їх до співпраці. Вже не обговорюваним є той факт, що сучасний рівень розвитку природознавства є неможливим без його гуманітарної експертизи. Людина завжди власну діяльність обумовлює певними принципами та ідеями; які мусять ґрунтуватися на основних гуманітарних цінностях, інакше діяльність людини буде носити руйнівний характер. А можливості діяльності сучасної людини є практично безмежними, так само безмежними стали і потенційні можливості руйнації. Не лише природничо-наукове знання нині потребує гуманітарної складової, гуманітарні знання також потребують означеного синтезу. Зазначимо хоча б широкі можливості сучасних технологій і засобів розповсюдження знання.

Очевидною є спільність історичного шляху природничо-наукової та гуманітарної культур, а також взаємоузгодженість тих проблем, які в процесі власного розвитку вони з'ясовують. Так, перехід природознавства на поч. ХХ ст. від класичного до некласичного етапу свого розвитку відповідає аналогічній трансформації гуманітарної культури: від класичної до посткласичної культур філософської парадигми. Модернізм як мистецький напрям, що в свою чергу є сукупністю окремих мистецьких стилів, пропагував подолання класики в мистецтві та у філософії, його лозунг «Змішування кордонів!» виявився співзвучним природничо-науковим пошукам цього часу, пригадаємо, що природознавство на цьому етапі відмовляється від опису реальності «як вона є», пропагує натомість її «реконструкцію» відповідно до можливостей людини та тих цілей, які вона переслідує.

Некласичний етап розвитку природничих і гуманітарних наук не лише перебував у полоні спільних світоглядних постулатів, але й засвідчив відносність критеріїв розмежування цих наук. Зокрема, з'ясувалося, що категорії суб'єкта та об'єкта пізнання не є чітко протиставленими одна одній, так, у дослідженнях мікросвіту теоретичний опис квантового об'єкта обов'язково включає посилання на спостерігача і засоби спостереження, оскільки є залежним від них. Реалії часу засвідчили, що попередньо сформована індиферентність природознавства як науки про природу до соціальних цінностей не є продуктивною нині; роль науки різко зростає в житті суспільства, тому нагально постає питання як її соціальної суті, так і соціальних наслідків її застосування. Тобто раціональний науковий пошук є взаємопов'язаним з цінностями, які сповідує людина, з її духовними потребами.

Сувора демаркація природничо-наукової та гуманітарної культур, характерна для ХІХ – пер. пол. ХХ ст., нині все більше знівельовується. Тенденція до подолання загрозливого розриву двох типів культур формується об'єктивно, «природним» ходом розвитку подій у соціокультурній сфері. Єдність природничо-наукової та гуманітарної культур і відповідних їм типів наук проявляється нині в наступному:

– у посиленій увазі, яка притаманна як науковцям, так і громадсько-політичним діячам до вивчення соціоприродних симбіозів, до пріоритетного поєднання духовних пошуків і науково-технічних як шляху до розширення можливостей сучасного людства;

- у появі «симбіотичних» наук: екології, соціобіології, біоетики та ін., навіть екофемінізму;
- у здійсненні гуманітарних експертиз природничо-наукового знання та технічних досягнень сучасного людства;
- у формуванні спільної для гуманітарних і природничих наук методології пізнання, заснованої на ідеях синергетики;
- у гуманітаризації природничо-наукової та технічної освіти, а також у фундаменталізації природознавством гуманітарної освіти;
- у пошуку хоч і диференційованої, але все ж єдиної системи цінностей, яка б гарантувала сучасній людині майбутнє, що опинилося під загрозою навіть у своїй короткій перспективі;
- у пошуку об'єднуючих факторів для сучасного світового співтовариства як у політиці, так і в економіці, як в релігії, так і в мистецтві.

Варто зазначити, що, незважаючи на всю незаперечність тенденції зближення природничо-наукової та гуманітарної культур, мова зовсім не йде про повне їх злиття. Стосунки між ними вибудовуються на основі принципу доповнюваності, який сформулював свого часу Нільс Бор на прикладі вивчення фізичних об'єктів, і який пізніше почав широко використовуватися в значно ширшому контексті. Процес зближення гуманітарної і природничої форм культури називають творенням єдиної інноваційної культури. Під терміном «інноваційна культура» розуміють особливу форму сучасної культури, яка постала унаслідок особливої ролі інновацій у цій культурі, унаслідок як свідомого, так і інтуїтивного пошуку сучасною людиною нових духовних підвалин свого життя. У такому потрактуванні терміна інноваційна культура постає окремою особливою формою культури загалом, яка формується на даному етапі її розвитку. Відомий вітчизняний дослідник А. В. Світзинський, автор праці «Синергетична концепція культури», що була надрукована у Луцьку 2008 року, відстоює думку про те, що синергетична єдність у культурі постає не лише як єдність природничого та гуманітарного знання, а ще й як єдність раціонального та позараціонального начал.

Висновками цього дослідження є такі тези: єдність природничо-наукової та гуманітарної форм культури становить базу процесів фундаменталізації, що відбуваються у сучасному світі загалом та у сфері мистецтва зокрема. Реалізація цих принципів має бути представлена в мистецтвознавстві як галузі сучасного гуманітарного знання. Відповідно до цих принципів слід побудувати систему мистецтвознавчої освіти. Перспективами подальшого дослідження в цьому напрямку мають стати пошуки конкретних шляхів реалізації викладених міркувань. На думку автора, найбільш перспективним напрямком є пошук предметного наповнення та навчально-методичного забезпечення синкретичних навчальних курсів, які прийнято називати інноваційними мультидисциплінарними дидактичними комплексами. Прикладом продуктивного вивчення таких дисциплін є досвід роботи Київського національного університету культури і мистецтв, у якому вже декілька років поспіль успішно впроваджено у навчальний процес на рівні магістерської підготовки інтегральний курс «Культура і наука» [5].

Література:

1. Бор Н. *Философия естествознания и культура народов* / Бор Н. // *Избр. тр.* – Москва, 1970. – Т. 2. – С. 280–288. 2. Гончаренко С. У. *Педагогічні дослідження : метод.*

ФУНДАМЕНТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ КОНТЕНТ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ЗНАННЯ

поради молодим науковцям / С. У. Гончаренко. – Вінниця : ДОВ «Вінниця», 2008. – 278 с.

3. Гончаренко С. У. Фундаменталізація освіти як дидактичний принцип / Гончаренко С. У. // Шлях освіти. – 2008. – № 1. – С. 2–6.

4. Енциклопедія освіти / голов. ред. В. Г. Кремень. – Київ : Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.

5. Кириленко К. М. Природознавство і культура (мультидисциплінарний освітній контент) : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. / Кириленко К. М. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2013. – 120 с.

6. Кузнецова Н. Е. Фундаментализация как фактор повышения качества университетского педагогического образования / Н. Е. Кузнецова // Академ. чтения. – 2001. – Вып. 2. – С. 37–42.

7. Світзинський А. В. Синергетична концепція культури / А. В. Світзинський. – Луцьк, 2008. – 698 с.

УДК 792.82(477)

*Кравець Антоніна Анатоліївна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНТОНІНИ ВАСИЛЬЄВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті в хронологічному порядку висвітлено артистичні здобутки видатної української балерини першої половини ХХ століття – Антоніни Васильєвої (1910–1989). Визначено її творчі контакти з відомими радянськими балетмейстерами, проаналізовано кращі балетні ролі.

Ключові слова: український балет, танцювальна культура, хореографічні експерименти, артистична діяльність.

В данной статье в хронологическом порядке отражены артистические достижения выдающейся украинской балерины первой половины ХХ века – Антонины Васильевой (1910–1989). Определены ее творческие контакты с известными советскими балетмейстерами, проанализированы лучшие балетные роли.

Ключевые слова: украинский балет, танцевальная культура, хореографические эксперименты, артистическая деятельность.

In this paper, in chronological order reflected artistic achievements of outstanding Ukrainian ballet dancer of the first half of the twentieth century - Antonina Vasilyeva (1910–1989). Determine its creative contacts with well-known Soviet choreographers, analyzed the best ballet roles.

Key words: Ukrainian ballet, dance culture, dance experiments, artistic activities.

Історія українського танцювального мистецтва першої половини ХХ століття нараховує чимало постатей легендарних танцівниць, які сприяли поширенню надбань вітчизняної хореографічної культури (К. Васіна, Н. Верекундова, Р. Єницька, Є. Єршова, З. Лур'є, А. Мінчин, Р. Савицька, Н. Скорульська, І. Соніна, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна). Заслужене місце серед них посідає ім'я славетної української артистки, солістки Державного академічного театру опери та балету УСРР ім. Тараса Шевченка (нині – Національна опера України ім. Т. Шевченка) – Антоніни Васильєвої. Незважаючи на те, що сценічний доробок балерини був предметом обговорення балетознавців минулого століття, відсутність сучасних наукових студій про життєвий і творчий шлях танцівниці обумовлює актуальність публікації.

Метою статті став об'єктивний і неупереджений аналіз діяльності А. Васильєвої з погляду пострадянського мистецтвознавства, міркування щодо її артистичної спадщини в контексті розвитку вітчизняної культури ХХ століття.

Аналіз наукових джерел доводить, що більшість інформації про сценічне мистецтво балерини було оприлюднено в радянський період. У культурологічних розвідках О. Бердовського [1], М. Загайкевич [4], Н. Кошари [6] розглянуто її виконавський стиль, психологічну наповненість, створених нею балетних партій. У роботах Г. Мар'яновської та О. Подчекаєва [7–8] проаналізовано мистецтво сценічного перевтілення А. Васильєвої, її вміння виразити драматичність образів, розкрити їх духовну сутність. Серед сучасних науковців, які досліджували творчий доробок балерини, виділимо мистецтвознавців Ю. Станішевського [9–11], В. Туркевича [3; 12], Є. Коваленко [5]. Ними розглянуто творчу співпрацю артистки з відомими балетмейстерами (Агрипина Ваганова, Федір Лопухов, Леонід Якобсон, Галина Березова, Михайло Мойсеєв, Вахтанг Чабукіані, Сергій Сергєєв, Вахтанг Вронський), висвітлено її новаторські пошуки в трактуванні ролей радянського балетного репертуару, зацентровано на притаманній їй здібності тонкого відчуття ліричної природи класичного танцю.

Антоніна Іванівна Васильєва народилася 14 (27 грудня) 1910 року в Петербурзі. Професійну балетну освіту здобула в Ленінградському хореографічному училищі в класі Агрипини Ваганової. Після закінчення навчального осередку в 1930 році випускницю прийняли солісткою в Ленінградський академічний театр опери та балету ім. С. М. Кірова. Першою її великою роллю стала Тао Хоа в балеті «Червоний мак» (муз. Рейнгольда Глієра). Згодом до репертуару артистки увійшли паритії Феї кошек, Діамантів («Спляча красуня», муз. Петра Чайковського), Амура («Полум'я Парижа», муз. Бориса Асаф'єва), Хлопчини («Болт», муз. Дмитра Шостаковича).

Робота в театрі ім. С. М. Кірова не заважала А. Васильєвій одночасно пробувати себе в нових ролях на сцені Ленінградського Малого театру опери та балету. Відомо, що в квітні 1935 року вона станцювала там партію Зіни на прем'єрному показі балету «Світлий струмок» (хореографія Федіра Лопухова, муз. Дмитра Шостаковича). Мініатюрна, легка, з високим стрибком, вона поряд з виконанням класичних партій, охоче брала участь у сучасних постановках, зокрема, в балетмейстерських експериментах Леоніда Якобсона [7, с. 3].

Паралельно зі сценічною діяльністю Антоніна Васильєва викладала у Ленінградському хореографічному училищі. Згодом, отриманий педагогічний досвід допоміг артистці у формуванні нової плеяди балетних танцівників в Україні.

Протягом 1935–1937 років Антоніна Васильєва працювала солісткою Одеського театру опери та балету. Варто відзначити, що до середини 1930-х років в балетних постановках різноманітних хореографічних драм досить часто втрачалися специфічні образно-поетичні засоби виразності. У балетмейстерських рішеннях спостерігалися іноді відверті запозичення цілих картин і композицій з московських та ленінградських спектаклів, часом спрощених чи, навіть, спотворених. Разом з тим існували і вдалі цілісні «перенесення», в яких відчувалося «прагнення до оригінальної самостійної хореографічної інтерпретації відомих творів» [11, с. 98]. Одним з таких спектаклів на одеській сцені стала вистава «Бахчисарайський фонтан» балетмейстера Ростислава Захарова у постановці Михайла Мойсеєва (муз. Бориса Асаф'єва). Антоніна Васильєва виконала в цій виставі партію цнотливої і замріяної Марії (партнери – (Гірей) А. Терехов,

(Вацлав) М. Єгоров). За твердженням вітчизняного мистецтвознавця Юрія Станішевського, «у хореографічній образ Марії А. Васильєва внесла деталі лєнінградського спектаклю і насамперед акторські знахідки Г. Уланової» [11, с. 99].

Новий період творчого піднесення танцівниці розпочався в 1937 році, коли її було переведено до Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Тут вона розпочала свою сольну кар'єру новою версією «Бахчисарайського фонтану» у постановці Галини Березової (партнери – (Гірей) М. Трегубов, (Вацлав) А. Жмарьов). Пізніше взяла участь у постановках «Лебединого озера» (Одетта) та «Сплячої красуні» (Аврора). Куратором і консультантом проектів виступила мистецький керівник колишнього Маріїнського театру, професор Агрипина Ваганова.

Для київської труп роботи над втіленням академічних перлин світової хореографічної спадщини перетворилася на професійну школу опанування кращих традицій лєнінградської сцени, сприяла піднесенню її виконавської культури і танцювальної майстерності. Приміром, «Лебедине озеро» спиралося на балетмейстерську інтерпретацію А. Ваганової, де старанно зберігалися танцювальні шедеври Льва Іванова і Маріуса Петіпа, було відновлено музичні епізоди, вилучені з партитури П. Чайковського диригентом Р. Дріго, умовну пантоміму та жестикуляцію замінено пластичним речитативом. Разом з тим, балетмейстер-постановник спектаклів – Галина Березова – продемонструвала у виставах й особисте їх бачення: ретельно розробила логіку розвитку дії, внесла деякі зміни в рішення першого і третього актів, звільнила «лебедині» картини від мисливців, поставила перед танцівниками складні психологічні завдання. Аналізуючи партію Одети у виконанні А. Васильєвої, критики відзначали її багатогранний артистичний талант, неповторну акторську самобутність, високе мистецтво пластичного перевтілення, вміння правдиво і точно окреслювати людські характери. «Ніколи не порушуючи суворої чистоти ліній і форм класичної лєксики, – писав про балерину Ю. Станішевський, – вона наповнювала їх зворушливою теплотою, тремтливою ніжністю, надаючи граціозності, поетичності і щирості почуттів кожному танцювальному рухові й позі. Вона стала взірцем високої культури і професійної майстерності для київського балету...» [10, с. 354].

У листопаді 1939 року Антоніна Васильєва взяла участь у київській прем'єрі балету «Лауренсія» де виконала роль Паскуали (муз. Олександра Крейна, постановка Вахтанга Чабукіані). У наступному, 1940 році, станцювала головну партію в балеті «Лілея». Виставу було створено балетмейстером Галиною Березовою у співавторстві з композитором Костянтином Данькевичем та диригентом Яковом Розенштейном за мотивами творів Тараса Шевченка [4, с. 92]. Спектакль став якісно новим етапом у розвитку сценічної кар'єри танцівниці, тому що героїко-романтична «Лілея» створювалася «в той історично важливий для вітчизняного балету час, коли художні принципи реалізму широко утверджувалися в балетмейстерській і акторській творчості, коли театри активно працювали над створенням оригінального репертуару, а балетні партитури сучасних композиторів дедалі більше приваблювали постановників і виконавців своєю ідейно-художньою зрілістю» [10, с. 360]. У романтичних танцювальних ансамблях і сольних варіаціях А. Васильєва мовою рухів змогла переконливо «розказати» про гірку долю Шевченкових героїнь – простих українських дівчат. Лірико-

драматична, пройнята тугою лейттема Лілеї поєднувалася з пластичними мотивами Катерини (з однойменної поеми) та маленької русалочки («Причинна») спліталася у багатопланову хореографічну симфонію, де варіації солістки гармонізували з різноманітними ансамблями кордебалету. Критики писали про танцівницю: «Васильєва піднялася до справжнього трагізму: її гра глибоко хвилювала правдивістю психологічних деталей і великою емоційною наснагою. Кожний танцювальний рух дістав виразне мімічне забарвлення, а кожний жест – чіткій хореографічний малюнок. Акторська майстерність допомогла балерині дотриматись художньої міри в пошуках достовірності пластичного образу» [11, 131]. На думку Ю. Станішевського, майстриня академічного танцю, Антоніна Васильєва «не лише відчула пластичні інтонації українського хореографічного фольклору, що проймали всю її партію, а й глибоко перевтілилася в образ ніжної і мужньої дівчини і створила правдивий національний характер. Тендітна юна Лілея, що справді нагадувала чарівну квітку, ставала центральною постаттю романтично-фантастичної картини сну, а її граціозний, замріяно-несміливий напіварабеск, що раптом переходив у широкий закличний арабеск, ставав головною пластичною лейттемою русалок, які варіювали, повторювали й емоційно забарвлювали цей промовистий рух класичного танцю» [10, 366].

Варто зауважити, що виконавці головних партій – А. Васильєва і О. Соболев (Степан) – старанно зберегли у своїх партнерських дуетах характер українського національного танцю. Це позначилось, передусім, на манері рухів корпусу, рук і голови. Підняті на пуанти, типові для народного танцю рухи – вихилятник, вірвовочка, припадання, «зальотне па» зазвучали поетичніше і органічно злилися з мовою класичної хореографії. У танцювальних дуетах Лілеї і Степана обидва танцівника виступали як рівноправні партнери. Кожен з героїв мав хореографічний лейтмотив, розвивав власну пластичну тему. Для Лілеї А. Васильєвої закруглені, м'які, ніжні і часом дрібні рухи ніг стали стрижнем хореографічного тексту. Слід підкреслити, що після участі у балеті «Лілея» А. Васильєвій (першій серед вітчизняних танцівниць) було присвоєно почесне звання заслуженої артистки УРСР.

1940-ві роки ознаменувалися для Антоніни Васильєвої дружньою співпрацею з балетмейстером Сергієм Сергєєвим. У 1943 році на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка ним було поставлено вистави «Коппелія» (муз. Лео Деліба) та «Бісова ніч» (муз. Володимира Йориша). У першій з них танцівниця виконала роль Сванільди, у другій – партію Ганнусі. Незважаючи на те, що в останній постановці С. Сергєєва, на думку балетознавців, було чимало наївно-ілюстративних епізодів, невдалих мізансцен і відверто карикатурних персонажів, що порушували стильову єдність вистави, академічний танець Антоніни Васильєвої, винахідливо розквітчений різноманітними українськими хореографічними візерунками був схвально сприйнятий театральними критиками. У 1944 році С. Сергєєв запросив А. Васильєву на роль Лізи у виставу «Марна пересторога» (муз. Петера Гертеля), а в 1946 – на ролі Раймонди, Есмеральди та Попелюшки в однойменних балетах Олександра Глазунова, Цезаря Пуні (обробка Рейнгольда Глієра) та Сергія Прокоф'єва.

У березні 1946 року столиця УРСР широко відзначила 75-річний ювілей від дня народження Лесі Українки. Театр опери та балету ім. Т. Шевченка підготував до свята

прем'єру балету «Лісова пісня» за однойменним твором поетеси на музику композитора Михайла Скорульського. Антоніна Васильєва втілила у спектаклі образ лісової Мавки, позначений високою поетичністю і тонким психологізмом. За свідченням критиків, артистка зіграла з глибоким ліризмом і щирістю кожний танцювальний епізод, кожен пантомімічну сцену. «У пластиці її танцю, – відзначав Ю. Станішевський, – відчувалася музика вірша драматичної поеми, а рухи й пози були пройняті певним настроєм...» [11, 157]. Незважаючи на те, що пластичний малюнок балерини мав небагато елементів українського танцювального фольклору, партія продемонстрована артисткою, мала глибинні народні мотиви. Спільно з балетмейстером, Антоніна Васильєва знайшла переконливу пластичну характеристику лісової Мавки, в якій поєднала задушевність, приховану внутрішню силу і чистоту простої української дівчини, з казковою тендітністю і чарівною грацією фантастичної істоти [11, 157]. За створення образу Мавки в «Лісовій пісні» балерину було удостоєно звання народної артистки УСРР, а через два роки нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора.

Одними з останніх ролей Антоніни Васильєвої стали партія Джульєтти у спектаклі «Ромео і Джульєтта» (муз. Сергія Прокоф'єва) та Ростислави в однойменному балеті на музику українського композитора Германа Жуковського. Обидві вистави було поставлено в Києві у 1955 році балетмейстером Вахтангом Вронським. Основою його балетних драм стала класична хореографічна лексика, збагачена пластичними монологіями і діалогами солістів. Розгорнуті масові сцени слугували тлом для розкриття високих емоційних почуттів головних героїв [9, 393]. В «Ростиславі» А. Васильєва переконливо і багатогранно окреслила характер її головної героїні – відважної слов'янки, користуючись класичною лексикою з елементами російського хореографічного фольклору. З приводу виконавської майстерності артистки в «Ромео і Джульєтті», радянські мистецтвознавці відзначали, що «зрілий» балетний вік танцівниці (45 років) не заважив їй створити на сцені зворушливий образ ніжної і тендітної Джульєтти Капулетті.

Після закінчення артистичної кар'єри у 1956 році Антоніна Васильєва перейшла на педагогічну роботу в Київське хореографічне училище. Протягом 1966–1972 років була художнім керівником навчального закладу. У 1965 році спільно з Євгеном Зайцевим поставила на сцені Донецького театру опери та балету вистави «Лебедине озеро» та «Попелюшка».

Про останній період життя славетної танцівниці відомо, що з 1989 року вона мешкала в Тель-Авіві (Ізраїль); померла у 1997 році.

Отже, з ім'ям легендарної української балерини Антоніни Васильєвої пов'язана ціла епоха розквіту вітчизняного жіночого виконавства першої половини ХХ століття. Вихована на суворих засадах академізму ленінградської школи, вона розпочала свою творчу кар'єру на сцені Ленінградського академічного театру опери та балету ім. С. М. Кірова. Згодом була переведена до Одеси, де у співпраці з балетмейстером М. Мойсеєвим створила декілька оригінальних ролей в балетах на музику радянських композиторів. З танцювальною трупією Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка пов'язаний розквіт артистичного таланту А. Васильєвої. Тут вона стала першою виконавицею партії Лілеї (з однойменного балету за мотивами творчості Т. Шевченка)

та лісової Мавки («Лісова пісня» за твором Лесі Українки). Висока академічно довершена техніка поєднувалася у сценічній майстерності А. Васильєвої із внутрішньою змістовністю образу, вмінням передати його поетичну піднесеність. Безумовно, огляд творчості Антоніни Васильєвої не може обмежуватися лише даною публікацією і, певна річ, вимагає більш глибокого мистецтвознавчого аналізу з подальшим викладенням наукових результатів у монографіях, присвячених історії української хореографії.

Література:

1. Бердовський О. *Перша Мавка* / О. Бердовський // *Вечірній Київ*. – 1972. – 15 липня. – С. 4.
2. Васильєва Антоніна Іванівна // *Балет: Енциклопедія* / гл. ред. Ю. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 109.
3. Васильєва Антоніна Іванівна // *В кн.: В.Д. Туркевич. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: довідник; Біографічний ін-т НАН України*. – Київ : Интеграл, 1999. – С. 44–45.
4. Загайкевич М. *Українська балетна музика* / М. Загайкевич; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Рильського. – Київ : Наукова думка, 1969. – 230 с.
5. Коваленко Є. *Інтерпретаційний потенціал хореографічної шевченкіани* / Є. Коваленко // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. – 2014. – Вип. 14. – С. 119–127.
6. Кошара Н. *Не попирай своєю душою цвітень...* / Н. Кошара // *Рабочая газета*. – 1987. – 24 септєбря. – С. 3.
7. Марьяновская Г. *Артистка, педагог* / Г. Марьяновская // *Правда Украины*. – 1965. – 3 апреля. – С. 3.
8. Подчекаєв О. *Солістка балету* / О. Подчекаєв // *Україна*. – 1949. – № 2. – С. 35.
9. Станишевський Ю. *Очень «авторитетный» галаконцерт* / Ю. Станишевський // *Зеркало недели*. – 1996. – 20 септєбря. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ochen_avtoritetnyu_galakontsert.html.
10. Станишевський Ю. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с.
11. Станишевський Ю. *Український балетний театр* / Ю. Станишевський. – Київ : Музична Україна, 2008. – 411 с.
12. Туркевич В. *Радість другого захоплення* / В. Туркевич // *Радянська освіта*. – 1975. – 26 листоп. – С. 2.

УДК 7:534.85

*Лішафай Олександр Олексійович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЗВУКОЗОРОВИЙ СИНТЕЗ У КІНО І НА ТЕЛЕБАЧЕННІ ТА МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ

У статті обґрунтовано роль, місце та доцільність використання звукозорового синтезу в синтетичних видах мистецтва – кіно і звукорежисури. Проаналізовано історію розвитку кінематографу, специфіку роботи режисерів і звукорежисерів у створенні звукозорового синтезу, значення акустики в кіномистецтві, телебаченні та мультимедіа.

Ключові слова: мистецтво, звук, режиссер, звукорежисура.

В статье обоснована роль, место и целесообразность использования звукозрительного синтеза в синтетических видах искусства – кино и звукорежиссура. Проанализированна история развития кинематографа, специфика работы режиссеров и звукорежиссеров в создании звукозрительного синтеза, значение акустики в киноискусстве, телевидении и мультимедиа.

Ключевые слова: искусство, звук, режиссер, звукорежиссура.

The article gives proof of the position, role, appropriateness of using of audiovisual synthesis in the synthetic types of the art of the film and sound design. It analyzes the history of development of the cinematography, the features of directors' and sound producers' activity in the creation of audiovisual synthesis, the meaning of acoustics and communication in the art of the film, on television and multimedia.

Key words: sound design, art, sound, director.

Поява фотографії, кіно та телефільмів, а нині різноманітної відеопродукції та інших візуальних і мультимедійних творів мистецтва розкривають характер і спрямованість руху загальноестетичних процесів і демонструють тенденції розвитку культури в глобалізованому світі.

Вивчення проблеми взаємозв'язку кінематографічного мистецтва зі словесним відбувається у контексті різних науково-проблемних полів, що висувають ряд поглядів, – літературознавчого (структурного, семіотичного, компаративного), кінознавчого і психологічного – А. Бергсон, Ж. Епштейн, С. Ейзенштейн, М. Ромм; кінодраматургічного – А. Щербак, Л. Мороз-Погрібна, В. Харитонов, Л. Кавун; культурологічного – Н. Зорка, О. Бабишкін, А. Щербак, М. Сулима, Ю. Цив'ян, О. Тарасов, Я. Поліщук; мистецтвознавчого – Л. Генералюк; лінгвістичного – В. Можаєва та ін. Однак питання розуміння художнього твору за допомогою акустики, тобто процесу роботи звукорежисера та його можливості, значущість застосування мультимедійних технологій в естетизації звуку, недостатньо досліджене. Метою цієї статті є історичний аналіз розвитку кінематографу в межах звукового і зорового синтезу, а також сучасних мультимедійних технологій і засобів, що забезпечують звукозоровий синтез в кіно та на ТБ.

Виникнення кінематографу наприкінці XIX ст. стало визначною подією в історії світової культури. Проте й Україна не стояла осторонь цього процесу, зазначимо, що в 90-х рр. XIX ст. наші співвітчизники мали значні досягнення у кінематографічній справі. Характерною особливістю українського дореволюційного кіно, був його тісний зв'язок з театром: український кінематограф екранізував відомі п'єси національно-культурної спадщини. У XX ст. зі встановленням радянської влади ситуація змінилася, руйнація попередньої системи приватного кінопідприємництва зумовила пошук нових форм і методів виразу в кінематографі.

Період радянського кінематографу досліджували І. Іоффе, І. Мусскій, Д. Мінчонок, В. Курбанов, Е. Кампус, А. Рутковський, Р. Юренев. Теоретичну та методологічну цінність представляють роботи Г. Александрова, І. Дунаєвського, С. Ейзенштейна, Г. Кузнецова, В. Кулешова, В. Пудовкіна, О. Довженка, І. Корнієнка та ін. Слід відзначити появу звукового кіно у жовтні 1929 р. у Ленінграді, де був відкритий перший у СРСР кінотеатр з демонстрацією звукових фільмів. Першими використовувати звук у фільмах почали режисери документального кіно. Життя країни, досягнення людей різних професій висвітлювалися в кіножурналах: «Соціалістичне село», «Радянське мистецтво», «Наука і техніка», «Піонерія» та ін. Виходили і повнометражні звукові фільми: «План великих робіт» А. Роома, «Олімпіада мистецтв» В. Єрофєєва та І. Беляєва, «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») Д. Вертова тощо [10, с. 28]. Уже в ті часи режисери та звукорежисери за допомогою технічних засобів намагалися передати слухачам не тільки мистецтво виконавця, але й відчуття навколишнього оточення: звуки природи чи атмосферу сценічної дії. При цьому, поряд з можливостями апаратури і психофізіологічних особливостей людського слуху, вони намагалися враховувати специфіку сприйняття звуку через динамік і особливості прослуховування та перегляду, що обумовлювало обробку звукової інформації. Глядач чекав появи звукових художніх фільмів, але виробництво звукових фільмів почалося не відразу, адже це був досить тривалий процес [3].

Вивчаючи велику кількість наукових джерел можна довести що, класиком і родоначальником українського кінематографу є Олександр Довженко [5]. Його творчість вплинула на розвиток світового кіномистецтва, а на його картинах вчать режисери у провідних кіноакадеміях світу.

Особливе місце у творчості О. Довженко припадає на 30–40-х рр. XX ст. Це період праці над художніми стрічками «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) і літературних сценаріїв «Арсенал» (1929), «Аероград» (1934), аж до написання в 40–50-х рр. безпосередньо художньо-літературних творів – «Зачарована Десна» (1942–1948), «Земля» (1952). У творчому поступі О. Довженка самотньо виражено трансформацію митця-режисера у письменника, що проявилася у формі літературного сценарію; він прагнув до утвердження сценарію «як повноцінного літературного жанру в усіх деталях» [5, с. 14], що визначає високу якість художньої кінематографії.

«Організація кольору в русі – це те нове, що принесла у світ кольорова кінематографія». 29 березня 1947 р., під час роботи над фільмом «Мічурін», Довженко записав у Щоденнику: «Весь час на різних художніх радах порівнюють кольорове кіно з малярством. Невірно, поверхове порівняння. Малярство статичне. Колір в кіно

процесуальний, динамічний. Він існує в стані невинного руху. Отже, колір ближче до музики, ніж до малярства. Він є – зорова музика» [5, с. 455]. Два роки раніше він написав статтю «Колір прийшов», де цю проблему розкрив на прикладах невдалого, невмілого використання кольору в кіно. Колір – це новий зображальний засіб, з яким кіно дістало «багатющі можливості живописної культури». Завдяки приходу кольору, на його думку, кіно «вступило до найвідраднішого періоду свого розвитку». «Кольоровий фільм – це новий шлях, пробитий у природу, а не в позолочену раму твору станкового живопису. О. Довженко здійснював теоретичне осмислення поетики кіно, музикальності, стверджуючи, що колір чимось наблизив кінематографію до музики» [6, с. 67].

Довженко розумів, що повноцінне використання кольору та звуку на екрані залежить від технічних можливостей, зокрема від того, наскільки якісно буде надруковано копію фільму. Не меншою мірою естетика кольорового фільму залежить від рівня смаку режисера. І «коли ми навчимося міцно тримати в руках палітру, розмови про те, більше чи менше потрібно кольору у фільмі, природним чи відповідно підправленим повинен бути колір предметів, чи кольорові фільми повинні являти собою ідеальної чистоти вікно у видимий світ, чи, навпаки, – бути чарівними вікнами, крізь які видніється зовсім інший світ, – всі ці розмови припиняться або вірніше сказати, переключаться в іншу площину» [6, с. 121–122].

Режисери радянської доби враховували специфіку сприйняття звуку, кольору, руху тощо. Іван Кавалерідзе – видатний український скульптор, кінорежисер, драматург. Мав доробок художніх фільмів, який складає близько 20 кінострічок. Неодноразово радянська влада звинувачувала режисера в «націоналістичному ухилі». «Коліївщина» – не перший фільм І. Кавалерідзе, але саме ця стрічка принесла йому славу великого режисера. Як кінорежисер він поставив «Перекоп», «Коліївщина», «Прометей», «Григорій Сковорода», «Повія» (за твором Панаса Мирного) та ін. Визнання здобули його фільми-опери «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937), які й нині є кращими кіноекранізаціями творів І. Котляревського та С. Гулака-Артемівського. Варто згадати про стрічку «Злива» або «Офорти до історії Гайдамаччини». Цей історичний фільм-драма 1929 р. випуску був знятий за мотивами поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». У фільмі митець розробив та застосував унікальну зображальну систему – синтез скульптури та кінематографії, формотворчим елементом якої було світло. Проте, за «нез'ясованих обставин», фільм загубився і до наших часів не зберігся.

Одним з перших теоретиків радянського кіномистецтва був І. Іоффе, який здійснив узагальнення художнього матеріалу в період становлення звукових фільмів. У своїй публікації «Основи музичної драматургії: Музика радянського кіно» він дослідив проблеми музичної драматургії в радянському кінематографі, взаємозв'язок звуку, музики; співвідношення зображувального та звукового рядів, а також особливості сценічного та екранного виконавства. Іоффе зазначав: «Кіно вбирає в себе багатовіковий досвід театру, драматичного та музичного, та бере відпрацьовані ним форми для втілення сюжетних ситуацій...» [7, с. 132].

Кіно продукувало образ, останній породжував емоцію, що забезпечувало образіві довге життя в підсвідомості глядача (за потреби показ художніх стрічок міг бути багаторазовим) [3].

У кінопросторі відбувалася постійна робота з цільовою аудиторією, що споживала звукові фільми, яскраві святкові синтетичні видовища (музична кінокомедія). У кінотворі поєднувалися сюжет, діалоги, музика, танець, спів. Уже в цьому жанрі звук, акустика, музика виконували важливу смислову й композиційну функції. Нерідко музичний і звуковий ритми разом з іншими ритмами кінотвору (екранний рух, слово, монтаж) формували жанр музичної кінокомедії.

Поступово удосконалювалося функціонування звукотехнічного обладнання, можливості електроакустичної передачі звуків, уміння враховувати відмінності якості звучання від натурального тощо. Відбуваються зміни у використанні кіноапаратів і плівок.

На різних етапах розвитку радянського фільму відбувались зміни у структурі фільму, пов'язані з синтезом драматургії, музики (вокальної, інструментальної), хореографії, зорового рішення, звуко-акустичних знахідок тощо [9].

За роки війни було створено низку документальних фільмів, фіксує події значущих битв і етапів Другої світової війни: «Розгром німецьких військ під Москвою» (1942), «Сталінград» (1943), «Орловська битва» (1943), «Битва за нашу Радянську Україну» (1943), «Берлін» (1945), «Розгром Японії» (1945). У створенні документальних фільмів брали участь відомі режиссери художньої кінематографії: С. Герасимов, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархі, І. Хейфіц.

До фільмів про Другу світову війну належать «Третій удар» (1948), режисер І. Савченко, «Зірка» (1949), режисер А. Іванов.

Враховано особливості сприйняття звуку у фільмах «Кам'яний хрест», «Захар Беркут» Леоніда Осики. Леоніда Осика називають одним з найкращих представників т. зв. «поетичного кіно».

Володарі декількох кінонагород стрічки «Кам'яний хрест» (1968) і «Захар Беркут» (1972), зняті за творами українських класиків Василя Стефаника та Івана Франка, відразу стають популярними не тільки в Україні, але й в усьому Радянському Союзі. Чудова режисура, геніальна гра акторів (І. Миколайчук, Д. Льченко, Б. Брондуков, К. Степанков) роблять ці фільми цікавими й для сучасного глядача.

Заслуговує на увагу й останній фільм Л. Осики «Гетьманські клейноди», знятий 1993 р. за повістю Богдана Лепкого «Крутіж».

Майстерне поєднання звукового і зорового ряду простежуємо у фільмах «Назар Стодоля», «Лісова пісня» режисера Віктора Івченко. Він працював у Львівському театрі імені Заньковецької (1937–1953) та на Київській кіностудії ім. О. Довженка (1953–1972), зняв 14 повнометражних художніх картин. Напоєні народним духом і величним українським словом стрічки «Назар Стодоля» та «Лісова пісня» варті того, щоб їх дивитися й передивлятися.

Не можна також не згадати про двосерійний фільм «Надзвичайна подія» – психологічний шпигунський «екшн», нагороджений премією на II Всесоюзному кінофестивалі в Києві, драму «Іванна» (премія на III Всесоюзному кінофестивалі в Мінську) та екранізацію за одноіменною повістю О. Толстого «Гадюка», за яку режисер отримав Державну премію ім. Т. Шевченка.

«Іду до тебе» (1971) – фільм режисера Миколи Мащенко – розповідає про трагічне кохання та розкриває багатогранну постать української поетеси Лесі Українки. У фільмі

розкрито не тільки ліричні переживання поетеси, але й її велика любов до України, до рідної мови, що є «душею народу».

Його фільм «Комісари» не тільки здобув велику популярність в СРСР, а й був представлений на МКФ «Нове в мові кіно» в Італії, а на його «Як гартувалася сталь» виховувалися цілі покоління.

За фільм «Шлях до Софії» він отримав ряд державних нагород Болгарії, а за фільм «Овод» – орден Командора від Президента Італії та Державну премію ім. Т. Шевченка. Останній фільм митця, знятий 2008 р. – це відома історична епопея «Богдан-Зіновій Хмельницький».

«Тіні забутих предків», «Українська рапсодія» – фільми Сергія Параджанова. Під час українського періоду творчості Параджанов зняв такі шедеври як «Наталія Ужвій», «Золоті руки», «Думка» (усі – 1957), «Українська рапсодія» (1961), «Квітка на камені» (1962), «Київські фрески» (1966). Але найбільшого міжнародного визнання приніс режисеру фільм за повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», який отримав 39 міжнародних нагород та 28 призів на кінофестивалях (24 гран-прі) у двадцять одній країні світу.

У 1980-і рр. Параджанов активно займався художнім колажем, малюнками, інсталяціями. У 1989 р. він приступив до роботи над черговим фільмом – «Сповідь», який мав стати автобіографічним. Однак зняти його режисер так і не встиг.

Роман Гургенович Балаян як режисер дебютував у 1973 р., поставивши фільм «Ефект Ромашкіна». Серед картин Р. Балаяна – «Бірюк» (1977), «Польоти уві сні і наяву» (1982), «Бережи мене, мій талісман» (1986). Режисер зазначає, що починаючи з 88-го року, всі фільми знімав за російські гроші. «Леді Макбет» зняв на «Мосфільмі». «Першу любов» знімав в Росії. «Два місяці, три сонця» – за російські гроші, «Ніч світла» – за російські гроші. Це всі російські фільми [13]. «Райські птахи» (2000) – притча про гірку долю творчої інтелігенції за часів СРСР.

Кіра Муратова – сценарист, заслужена артистка УРСР, багаторазовий лауреат премії «Ніка», всесоюзних кінофестивалів, Головної премії Мистецтв Берлінської Академії, кавалер ордена Ярослава Мудрого. Вона – один з найбільш неоднозначних режисерів, які працюють у жанрі «арт-хаус». Відома такими резонансними фільмами як «Короткі зустрічі», «Довгі проводи», «Мелодія для шарманки», «Астенічний синдром» та іншими. У 1989 р. Кіра Георгіївна випускає фільм «Астенічний синдром», що мав великий резонанс і приніс їй небувалу популярність. У 1991 р. режисер випускає картину «Чутливий мільйонер», що отримала премію «Кінотавр» на фестивалі в Сочі у 1992 р. Фільм «Увлеченья» (1994) отримує відразу дві «Ніки» в номінаціях «Кращий ігровий фільм» і «Краща режисура». У 1997 р. виходить її фільм «Три історії», удостоєний премії фестивалю «Кінотавр» у номінації «Спеціальні призи за режисуру». У наступні роки Кіра Георгіївна знімала різноманітне авторське кіно – комедії «Другорядні люди» і «Чеховські мотиви», драму «Настроювач», сумну казку «Мелодія для шарманки». У 2012 р. Кіра Муратова закінчила зйомки свого 21-го фільму – мелодрами, що отримала назву «Кінопроби. Однокурсники».

Комп'ютерні технології, що динамічно розвиваються, надали звукорежисерові та режисерові широкі творчі можливості в реалізації художнього задуму. Вони дозволили

створювати нові оригінальні звуки, різноманітні акустичні простори, сприяли поліпшенню якості звукозапису.

Цифровий світ став реальністю, а творчість – усе більше доступною, вийшовши за межі професійних студій [1].

Створення й постійне вдосконалювання професійних програм запису, монтажу й обробки аудіоданих не тільки для спеціалізованих звукових робочих станцій, але й для персонального комп'ютера домашньої студії значною мірою визначає особливості сучасної звукорежисури.

Поєднанням акустичних просторів вирізняються фільми режисера Івана Миколайчука – «Вавилон ХХ», «Така пізня, така тепла осінь». Як режисеру йому дозволили зняти тільки дві картини. «Вавилон ХХ» та «Така пізня, така тепла осінь» є зовсім несхожими, протилежними за характером. Динамічний, наповнений фантастичними образами та алегоріями «Вавилон ХХ» є трагіфарсом, який ще називають кінематографічним «народним бароко». Фільм отримав Гран-прі фестивалю «Молодість» і приз МКФ у Душанбе.

Спокійна й романтична стрічка «Така пізня, така тепла осінь» розповідає про пізне, щире, сумне кохання та напоєна живописною карпатською природою та ліричними піснями тріо Мареничів.

Юрій Ілленко – сценарист, кінорежисер, актор, оператор, продюсер, народний артист України 1987 р., академік Академії мистецтв України 1996 р., лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка 1991 р., а також Всесоюзного кінофестивалю в номінаціях «Приз за операторську роботу» і «Приз за режисуру» 1981 р., Каннського кінофестивалю в номінації Приз ФІПРЕССІ 1990 р. [8].

Серед видатних робіт Ілленка – «Білий птах з чорною ознакою», «Свято печеної картоплі», «Лісова пісня», «Легенда про княгиню Ольгу», «Лебедине озеро», «Зона». Він за документальний фільм про Сергія Параджанова «Параджанов. Партитура Христа до-мажор» 1994 р. отримав Диплом МКФ «Золотий витязь» в Югославії [8]. Автор лібрето балетів «Прометей», «Ольга», роману-сценарію «Агасфер. Хроніка другого пришествя Христа» 1994 р., монографії «Парадигма кіно» 1999 р. Фільм Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» був обраний для показу на Берлінському міжнародному кінофестивалі 2003 р. [12].

Фільм Бориса Івченка «Пропала грамота» називають чи не найкращим описом українського психологічного архетипу в кінематографі. Автор передає в карнавальних формах і символах відчуття могутньої єдності народу, його силу і волю до життя, відчуття безперервного часового плину і вічного оновлення світу.

Багато дослідників кінець ХХ ст. називають «вершиною кіномистецтва». Кіномистецтво є наймасовішим видом мистецтва, улюбленим мистецтвом. Воно досліджувало всі сторони життя людини, роблячи основний наголос на аналіз його моральних якостей.

Видатними кінорежисерами в Німеччині були Ф. Мурнау, режисер фільму «Остання людина». У Франції з'явилися фільми Ж. Фейдера, Ж. Ренуара, Р. Клера.

Кіномистецтво завдяки своїй масовій природі та емоційній насиченості відіграло провідну роль в оповіданні про духовне становлення людини. Чим напруженішою стає

атмосфера часу, тим більше уваги приділялося особистісному початку, аналізу внутрішнього світу своїх героїв.

На рубіжі 60–70-х рр. ХХ ст. у зв'язку із загостренням політичної боротьби стала зростати кількість фільмів, в яких ставилися гострі соціальні питання, а на поч. 70-х рр. з'явився новий напрям – політичне кіно.

Політична та антифашистська теми були провідними в італійському кіно і в 70-х рр. ХХ ст. Вони звучать у фільмах Бернарда Бертолуччі (телефільмах «Стратегія павука» і «Комформіст», 1970, епопеї «ХХ століття», 1976), Флорестапо Ваїчіні («Вбивство Маттеотті», 1973), Етторе Сколи («Ми так любили один одного», 1975; «Незвичайний день», 1977) та ін.

У ці роки з'являються фільми у новому жанрі – «політичного детективу». У них виявлялася корупція службовців державного апарату, зв'язок поліції, суду, прокуратури з мафією тощо. Ці теми знайшли віддзеркалення у фільмах Даміано Даміані («Зізнання поліцейського комісара прокуророві республіки», 1971, приз МКФ в Москві; «Я боюся», 1977; «Людина на колінах», 1979); Франческо Розі («Справа Маттеї», 1972; «Ясновельможних трупи», 1976); Луїджі Дзампа («Шановні люди», 1975) та ін.

Актуалізувалися фільми про життя села («Батько-господар», 1977, «Дерево для черевиків», 1978, Ерманно Ольмі та ін.). Засудження фашистських зрадників і лівого екстремізму у фільмі Л. Вісконті «Сімейний портрет в інтер'єрі» (1974). Ф. Фелліні «Рим» (1972) і «Амаркорд» (1974), в яких він говорить про особисту пам'ять художника, тісно пов'язану з подіями історії, соціальною проблематикою. М. Антоніоні режиссер фільму про проблеми молоді – «Фотозбільшення» («Блоу-ап», 1967, Великобританія) і «Забриски Поинт» (1970, США).

Федеріко Фелліні – італійський кінорежисер, чия творчість визначила обличчя європейського кінематографа др. пол. ХХ ст. Протягом чотирьох десятиліть, з 1954 р. і до своєї смерті в 1993 р., Федеріко Фелліні був визнаним представником європейського кіно у світовій кіноіндустрії. Він отримав чотири «Оскара» в категорії «Кращий іноземний фільм», у 1952 р. Фелліні знімає перший самостійний фільм – «Білий шейх».

У Франції вже в сер. 70-х рр. ХХ ст. на телеекрани виходило близько 500 фільмів на рік, і це число постійно збільшувалося. Телевізійні компанії починають фінансувати частину кінопродукції. Кіноперегляд поступово переміщувався в затишну домашню оселю. Однак нові технології були здатні не тільки, щоб перемістити глядача з кінотеатрів, вони ж допомогли і повернути його.

Удосконалення техніки кіно, новітнє обладнання для кінозалів, використання сучасних форматів, залучення комп'ютерних технологій стали засобом підвищення інтересу до театру, кіно, естради і тощо.

Медіатехнології, поєднуючи елементи аудіальної, візуальної та кінестетичної інформації, стимулювали виникнення у глядачів психологічного феномену кінестезії – міжсенсорних асоціацій, провокували розвиток інтегративного типу мислення.

Нині цифрові технології залучають як при створенні, так і при проектуванні фільму, мультимедійних продуктів. Нову якість отримав у кіно звук – він стає стереофонічним, створюючи для глядача ефект присутності, поміщаючи його в звукове середовище

фільму. Саундтреки відомих фільмів починають окреме існування, подібно до того, як колись самостійне життя отримували улюблені пісні з фільмів.

Застосування комп'ютерних технологій значно розширило можливості кіно. Нові технології стали використовуватися не тільки у створенні масштабних блокбастерів. Режисери та постановники, звукорежисери стали застосовувати комп'ютер для створення нових засобів виразності в кіно та мультимедіа, дозволяючи змінювати саме зображення, маніпулюючи простором і часом. Нині створено нові можливості для обробки багатоканального звуку. Застосовуються музичні технології: грав-темпотрек і віртуальна обробка MIDI. Технологія Еластичного Аудіо, автоматизація MIDI та аудіо, нові MIDI плагіни, нові підходи до озвучки відео, програмування макросів та застосування нових можливостей нотних редакторів тощо.

Кіно Франції представлено низкою імен. Леос Каракс – режиссер фільму «Погана кров» (1986). У 1994 р. вийшов фільм Люка Бессона «Леон», що отримав визнання глядачів і критики. Режисерові вдалося створити вражаючий фільм із психологічно тонко розробленими характерами героїв, відтворити на екрані силу любові та життя. У ці роки у французькому кінематографі працюють режисери і з інших країн Європи, які з тих чи інших причин покинули свою країну.

У XX ст. відбувається розвиток мистецтва польських режисерів і звукорежисерів. Кшиштоф Кислевський, один з найбільш яскравих режисерів польського кіно, зняв у Франції фільм «Подвійне життя Вероніки» (1991).

Анджей Вайда – знаменитий польський режисер театру і кіно (кінорежисер, сценарист). Його включено в авангард найвинятковіших світових режисерів, він особливо цінний за вміння створювати інтелектуальні і душевні роботи.

Визнання отримали корифеї італійського кіно – Вісконті, Росселіні, де Сіка, Джерми, Пазоліні. Загальний рівень італійських фільмів помітно знизився. У пошуках виходу з кризи режисери-ремісники звертаються до тих жанрів, які традиційно мали успіх у глядачів: детективів, комедій, музичних фільмів. Саме вони і становили більшу частину продукції в італійському кіно цього періоду, хоча кращі фільми продовжували отримати нагороди на фестивалях у всьому світі.

Існують базові правила роботи зі звуком, які підтверджені практикою. Творчий процес, створення звукової палітри аудіовізуального добутку багато в чому визначається особистістю художника-звукорежисера, його індивідуальним почерком. Він може як творчо використати вже знайдені раніше фонографічні прийоми, так і шукати нові, опираючись на теоретичні знання, практичний досвід і навички. Майстерність звукорежисера неможлива без постійного вдосконалювання володіння палітрою своєї творчості, без нарощування досвіду в процесі осмислення власних творчих успіхів і невдач.

Отже, кін. XX – поч. XXI ст. принесли глобальну естетичну модель, яка видозмінила в нове видовище – кіно та мультимедіа. Усі існуючі раніше кінематографічні моделі на поч. XX ст. так чи інакше фальсифікували реальність. Режисер і звукорежисер брали ті чи інші «відбитки реальності» і монтували їх у відповідності зі своєю мистецькою концепцією. Глядач вірив у цю історію вже в силу її візуальної та акустичної природи. Екранна культура, маніпулюючи образами, створює

відчуття довіри. Заснована на архетипах, система символічних образів «підключає» до сприйняття того, що відбувається на екрані кожного глядача.

Серед вітчизняних та європейських режисерів варто відзначити О. Довженка, І. Кавлеридзе, К. Муратову, С. Параджанова та ін. Серед польських – Єжи Гофмана, Кшиштофа Кислевського, Анджея Вайду, Януша Каменські, Єжи Сколімовського. Серед італійських – Вісконті, Росселіні, де Сіка, Джерми, Пазоліні.

При створенні фільмів на поч. ХХІ ст. широко використовувалися комп'ютерні технології, що дало можливість показати на екрані різні трюки, перетворення, відтворити нереальний світ і настільки ж нереальних персонажів. Звукорежисер створює в співтворчості з режиссером і композитором звукову сферу аудіовізуального добутку, реалізуючи багатий спектр художньо-виразних засобів і можливостей сучасних технологій. Згідно з творчим задумом режисера, він формує драматургічно обґрунтовані звукові акценти, контрапункти до зображення, звуковий лейтмотив (лейттему, лейтобраз, лойттембр), конструює звукові мізансцени, що володіють просторовістю, фоноколористикою і гучностною динамікою, створює звукові контрасти й напливи тощо.

Фахове сполучення в кіно та мультимедіа-мистецтвах невичерпних можливостей комп'ютерної техніки сприяє активному залученню глядача до художніх образів, до аудіо-візуальних художніх цінностей.

Література:

1. Актуальні питання кінематографу, театру медіа : монографія / ред. О. В. Безручко, Н. І. Зикун. – Київ : КиМУ, 2014. – 344 с. **2.** Десятник Г. О. Кіно-телемистецтво. Вступ до спеціальності : навч. посіб. / Десятник Г. О. – Київ : КиМУ, 2015. – 157 с. **3.** Десятник Г. О. Види, жанри і типи екранної творчості. Словник-довідник / Десятник Г. О. – Київ : КиМУ, 2013. – 323 с. **4.** Десятник Г. О. Екранна творчість : навч. словник-довідник / Десятник Г. О. – Київ : КиМУ, 2014. – 331 с. **5.** Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956) : зб. творів / Довженко О. П. – Київ : Дніпро, 2008. – 501 с. **6.** Берест Б. Олександр Довженко : критична монографія / Берест Б. – Нью-Йорк, 1961. – 128 с. **7.** Иоффе И. И Основы музыкальной драматургии : музыка советского кино / Иоффе И. И. – Ленинград : ГМНИИ, 1938. – С. 132. **8.** Ілленко Ю. (1936–2010) [Фільмографія]. – Режим доступу <http://www.ex.ua/view/1547332?r=70538,23775>. – Назва з екрана. **9.** Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов – Москва : Изд-во: Афиша Индастриз, 2004. – 447 с. **10.** Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення комуністичної партії та радянського уряду 1917–1959 рр. : зб. документів : у 2-х т. – Т. 1. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. – С. 28. **11.** Огнева Т. К. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій поч. ХХ ст. / Огнева Т. К. [ред. Русин М. Ю.]. – Київ : Вадекс, 2014. – 431 с. **12.** Про майстра кадру і метафори : пам'яті Юрія Ілленка / С. Архипчук та ін. Марія Миколайчук, Сергій Якутович, Людмила Лемешева, Вадим Скуратівський, Віктор Жадько ; підготувала Надія Тисячна // День. – 2010. – 25–26 черв. (№ 110/111). – С. 9. **13.** Балаян Р. Нужно призадуматься о киногофонде [Електронний ресурс] / Р. Балаян – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/lyudi/2008-08-12/39977>. – Загл. с екрана. **14.** Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі : монографія / Г. Чміль, Н. Корабльова. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. – 255 с.

УДК 745.04/7.031

*Лоліна Надія Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну середовища
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА: ГЕНЕЗА ТА ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ

Стаття присвячена малодослідженій проблемі у вітчизняній науці, пов'язаній із традиційним народним мистецтвом, а саме писанкою. Аналізується геометричний орнамент писанки.

Ключові слова: орнамент, розпис, писанка, традиція, декоративно-прикладне мистецтво, народна творчість.

Статья посвящена малоизученной проблеме в отечественной науке, связанной с традиционным народным искусством, а именно писанкой. Анализируется геометрический орнамент писанки.

Ключевые слова: орнамент, роспись, писанка, традиция, декоративно-прикладное искусство, народное творчество.

The article is dedicated to the slightly studied probleatic question in science, associated with the function of the traditional folk arts, namely pysanka. Has been analyzed the pysanka's geometrical ornament.

Key words: ornament, painting, pysanka, tradition, decorative painting, Folk Art, artistic creativity.

Орнаментальне мистецтво досліджували в своїх роботах А. Гінзбург («Побудова візерунків», 1929), А. Філіппов («Побудова орнаменту з великим числом варіантів», 1937), С. Алексєєв («Архітектурний орнамент», 1954), Е. Кільчевська («Від образотворчості до орнаменту», 1968), Ю. Герчук («Що таке орнамент», 1998). Про історичні аспекти орнаменту, орнамент окремих країн та художні стилі орнаменту писали М. Лоренц («Орнамент всіх часів та стилів», 1898), Е. Маковський («До історії народного орнаменту», 1899), Т. Соколова «Орнамент – почерк епохи», 1972), З. Тараян («Символи симетрії орнаменту в вірменському прикладному мистецтві», 1989), Л. Буткевич («Історія орнаменту», 2004).

Про орнамент у декоративно-прикладному мистецтві писали Я. Запаско («Декоративно-ужиткове мистецтво: словник», 2000), Л. Дорогова («Декоративно-прикладное искусство», 1970). Український народний орнамент досліджували О. Косачева («Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки» 1879), О. Зарембський («Народне мистецтво подільських українців» 1928), О. Найдєн («Орнамент українського розпису» 1989), А. Антонович («Український орнамент» 1993), А. Кульчицька («Орнамент трипільської культури і української вишивки ХХ ст.» 1995), М. Селівачов («Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика,

типологія» 2005). Але комплексне дослідження етнонаціональних особливостей орнаменту, його місця та ролі в художньому розвитку людства поки що відсутнє. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Мета статті – висвітлити обставини виникнення та відстежити особливості геометричного орнаменту писанки – унікального українського народного мистецтва. Це допоможе розкрити питання генези та становлення орнаменту в цілому, – мистецтва, що є невідомою частиною художньої діяльності людини від стародавніх часів до сьогодення.

Про писанкарство йдеться в статтях Л. Гури («Українське народне писанкарство», 1994), О. Гуцуляка («Про таємничу символіку писанки», 1994), Є. Гайова («Проблеми збереження традиції писанкового орнаменту на Яворівщині», 1994), О.

Соломченка («Писанкарство карпатського краю», 1997), Т. Осадчої («Про українські писанки – сто років тому», 1999), З. Іваницької («Писанка: 300 образів», 2001), Н. Нагловської («Лемківська писанка», 2002).

Альбоми з розпису писанки із описом знаків та символів виходили під авторством С. Кулжинського («Опис колекції народних писанок», 1899), М. Скорика («Бойківські писанки», 1945), Е. Біняшевського («Українські писанки» 1968), Л. Манько («Українська народна писанка», 2005).

У цих та інших публікаціях даної тематики йдеться про зміст, особливості структури орнаменту, його традиційність та усталеність, зокрема збереження орнаментального забарвлення від покоління до покоління. Але мало хто з-поміж авторів, – навіть тих, у назвах праць яких є термін «орнаментальне забарвлення писанки», – звертає увагу саме на особливості орнаменту, його геометричну сутність, хоча саме орнамент традиційної народної писанки здавна зумовлює його естетичне та символічне значення в художній культурі.

В орнаментах традиційної писанки переплелися давня духовна культура наших пращурів, рештки релігійних вірувань та художньої творчості сьогодення. Звертання до першоджерел народного життя, розуміння важливості шанобливого та турботливого ставлення до природи, яка була невід’ємною частиною прадавніх вірувань, може стати в нагоді при вирішенні настанов відтворення цілісності української сучасності. Серед багатства різних проявів української художньої культури невичерпним джерелом знань про світоглядну культуру наших пращурів – давніх слов’ян, постає декоративний орнаментальний розпис на поверхні курячого яйця – писанки.

Постійні зміни в художній культурі, все інноваційне, що проявляється в мінливому процесі художньої творчості – є відтворенням паралельного пошуку нового шляху в пізнанні світу, яким живе і творить художник, що супроводжується відтворенням нових вражень, думок, ідей, які є спробами автора виразити власне тлумачення світу. Орнамент відтворює характеристики культури, що сформували специфіку його художньої форми та структурних особливостей його мотивів, відіграє основну роль в декоративному забарвленні писанки.

Важливим є поглиблення теоретичних знань і відомостей не тільки стосовно орнаменту та декоративного забарвлення народного мистецтва, скільки народних традицій та звичаїв, що відіграє роль в осмисленому використанні етнічних мотивів в сучасній творчості. Окрім того, зростання національної ідеї та відображення цієї ідеї

в засобах художньої творчості лише збагачує та поглиблює духовну сторону сучасної буденності українського народу. Як зазначає С. Кримський: «Ця проблема зростання духовності має не тільки універсальні, а й національно-регіональні ракурси, бо у взаємопов'язаному світі ХХІ столітті» [4, 6].

Вивчення декоративно-прикладного мистецтва з періоду його зародження, аналіз його значення, починаючи з епохи первісного суспільства, дослідження характеристик того ладу, що спричинив появу окремого орнаментального мистецтва, стає актуальною метою сучасного науковця, архітектора, мистецтвознавця чи художника.

На підставі проаналізованих археологічних знахідок, не має певного ствердження, що вищезазначені рештки прадавніх ритуальних яєць мають стосунок до сучасної писанки, бо малюнки та розписи на шкарлупах не збереглися, а отже, не має підстав вважати, що вони там були присутні. Нестача матеріальних підтверджень рештків писанок ранніх періодів дає змогу лише зробити припущення, що орнаменти давньої писанки ідентичні до сучасних. Таке припущення можна ще зробити виходячи з того, що писанки, які є в наявності в експозиціях музеїв та, які були зафіксовані етнографами протягом останніх ста років (перший альбом – 1899 року), демонструють притаманну їм статичність у плані змін орнаментального забарвлення. Визначний український антрополог Хв. Вовк у 1872 році вперше звертає увагу на писанковий орнамент, проводячи численні паралелі його структурної суті з орнаментальним розписом первісної кераміки. Маємо на увазі лише припущення, що, як і решта ритуальних елементів, які були традиційно поховані разом із прадавніми слов'янами: ритуальна кераміка, одяг, прикраси, знаряддя та зброя і мали численні гаптування та нанесення великої кількості орнаментів, знаків та символів, яйця, що присутні в похованнях, також мали на собі елементи сакральної язичницької символіки.



Рис. 1. Давня писанка княжої доби, знайдена під час розкопок решток церков на Царинці (с. Кринос – давній Галич) 1992 р. (Галицька археологічна експедиція, керівник Ю. Лукомський). XII–XIII ст. [5].

Важливою для розуміння генези орнаментальних мотивів прадавніх слов'ян є дослідження «Орнаментация Черняхівської кераміки», проведене Е. Симоновичем та опубліковане у 1964 році, в якому автор акцентує увагу на поступовому закладенні традиції орнаментального декорування керамічного посуду прадавніми слов'янами, за

*ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА:
ГЕНЕЗА ТА ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ*

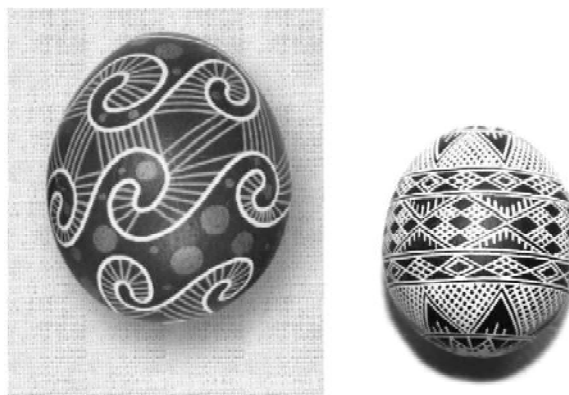
допомогою якого вони проявляли свою прадавню світоглядну культуру. Окремим питанням, яке досліджує автор є питання семантики орнаментів даного культурного нашарування, що включило аналіз геометричних та лінійних орнаментальних мотивів, які є особливостями Черняхівської кераміки.

В. Петров, беручи участь у розкопках Масловського могильнику на р. Товмач (за матеріалами розкопок П. Смоличеві та С. Галичанко в 1926, 1928 та 1929 рр.), зазначає про соціально-майновий розподіл похованих людей, що підкреслювалося речами із поховань «безумовно, ритуальними речами [3, 161]». Так, у похованнях Масловського могильнику знайдено рештки курячих яєць, що «лежали в шести похованнях [3, 162]». В одному з поховань «було знайдено п'ять яєць і вони лежали в своєрідному порядку в два ряди, на деякій відстані одне від іншого» [Там само].

Починаючи із часу палеоліту розвивається геометричний малюнок, у символах якого відображено світогляд людей первіснообщинного ладу. Порівнюючи елементи орнаменту на галунках із Мас д'Азиля, знайдені П'єттом, з багато-орнаментованим бивнем мамонта Кирилівської стоянки в м. Києві та рядом предметів з Мізинської палеолітичної стоянки на Чернігівщині (рис.1), оздоблених прекрасним за своєю довершеністю орнаментом, що присутній в незмінному вигляді в сучасній писанці (рис. 2, 3), що сприяє ознайомленню сучасника із знаками, із допомогою яких, наші пращури ідентифікували духовний початок, навколишнє середовище, тобто природу, всесвіт та його будову, своє місце в ньому.



*Рис.2. Меандр, виритуваний на браслеті зі слонової кістки, Мізин,
Чернігівщина*



*Рис.3. «Безкінечник», писанка Чернігівщина
«Зірка», писанка, Волинь*

У неоліті було створено художній арсенал образів, мотивів, елементів, за допомогою якого первісна людина зображувала своє світосприйняття, свої вірування та страхи. Згодом вони стають основою народного орнаменту в різних видах мистецтва в майбутньому, зокрема в мистецтві писанки, яка є носієм прихованих у її символах магічних та ритуальних тематик, що в змозі розкрити прадавні звичаї та традиції у сфері культури прадавньої людини. Писанка відіграє важливу роль у багатьох ритуалах та обрядах давніх слов'ян, де міф виступає як пояснення або обґрунтування здійснюваного обряду, його витлумачення [6, 119–120].

Усі орнаменти писанок мають три основні фундаментальні символи, що відтворюють розуміння побудови Всесвіту: коло, квадрат (ромб) та у вигляді хреста або восьмикутника світова вісь. Вони можуть бути задіяні в загальному орнаментальному вирішенні як конструктивний каркас, його основні композиційні елементи або допоміжні елементи основних конструкцій. Звідси – три основні типи орнаментів писанок: круговий, ключовий чи плетінка, загальна композиційна схема яких вважається досить сталою та традиційною.

Основні схеми-сітки вирішення орнаментального малюнку писанки були систематизовані Ерастом Володимировичем Біняшевським:

«...а) поділу поверхні писанки вздовж навіпіл. (Орнаментальні мотиви розташовано в центрі кожної із двох частин. Поділ може бути уявним, утворюватися меридіально-кільцевою лінією або орнаментованим пасочком);

б) поздовжнього поділу «меридіанами» на сегменти;

в) поділу впоперек навіпіл (орнаментальне оформлення звичайно розвивається від «бігунів» до «екватора»);

г) поділу на поперечно-широтні паси однакової чи різної ширини з самостійним оформленням «бігунів»;

д) одночасного поділу «меридіанами» та «широтами» (варіанти: чотири «меридіани» та «екватор»; один меридіональний пас-кільце та один екваторіальний пас);

е) поділу на чотири сферичні чотирикутники, центри яких розташовані за шаховим порядком;

є) поділу поверхні писанки на 24 та 48 «клинчиків» (що, до речі, є найскладнішим завданням в галузі рішень народної сферичної геометрії. Крім двох «бігунів» на протилежних кінцях писанки утворюються ще два «бігуни» на протилежних пунктах «екваторіальної» лінії. Між обома парами «бігунів» накреслюють по вісім «меридіанів». У пунктах, де перетинаються обидва «екватори», утворюються два нові «бігуни», які з'єднуються додатково чотирма «меридіанами», і таким чином поверхня писанки поділяється на 24 «клинчики». Якщо на «екваторіальній» лінії утворити вісім «бігунів» – маємо композицію, відому під назвою «28 клинчиків»);

ж) діагонального поділу писанки з діагональним напрямком орнаментів. (При цьому писанка в меридіанному напрямку охоплюється одним кільцем, а друге кладеться не під простим кутом до першого, а скісно)» [1, 94].

У межах цих основних схем поділу композицій писанок на регулярні ділянки народні майстри відтворюють старі композиції та створюють незлічену кількість нових композиційних шедеврів.

*ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА:
ГЕНЕЗА ТА ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ*

Орнаментальні форми розміщують на полях за вертикаллю, діагоналлю, радіусом, сегментарно, розташовують у шаховому порядку, повторюють хаотично. Один і той самий знак може бути використаний у протилежних напрямках ритмів писанкового орнаменту. При цьому, якщо орнаменту в цілому притаманна ритмічна будова, то орнаменти писанок дають змогу говорити про поняття ритмічного темпу. Орнаментальні мотиви, що за своєю будовою в основі мають ламаний хрест, свастику, створюють уявний рух – обертання двох половин яйця в протилежні боки.

Орнамент писанки може будуватися на основі прямої та зворотної симетрії, що виділяє писанковий розпис від інших декоративних видів художньої творчості. Як зазначив С. Кулжинський, саме строга симетрія виступає головною умовою тендітності писанкових форм, що кидається в очі і викликає загальний захват. Орнаментальні форми поділяють на великі, малі та проміжні. До великих, що складають головні акценти писанкового розпису, належать хрест, свастика, дерево, восьмикутна зірка, вазони, берегиня. Однак елементи вищезгаданих знаків можуть бути представлені як малі форми при залученні їх разом в орнаментальній композиції.

Із плином часу змістовий бік магічно-ритуального значення назв писанок та писанкових мотивів почав втрачати свій сенс, і, згодом, писанки отримали християнські та світські назви: «престольна», «голгофа», «попові ризи», «дівоче серце», «заплакані очі» і т.д. іноді назва писанки залежала від основного елемента орнаментального мотиву: «маки», «зорі», «панни».

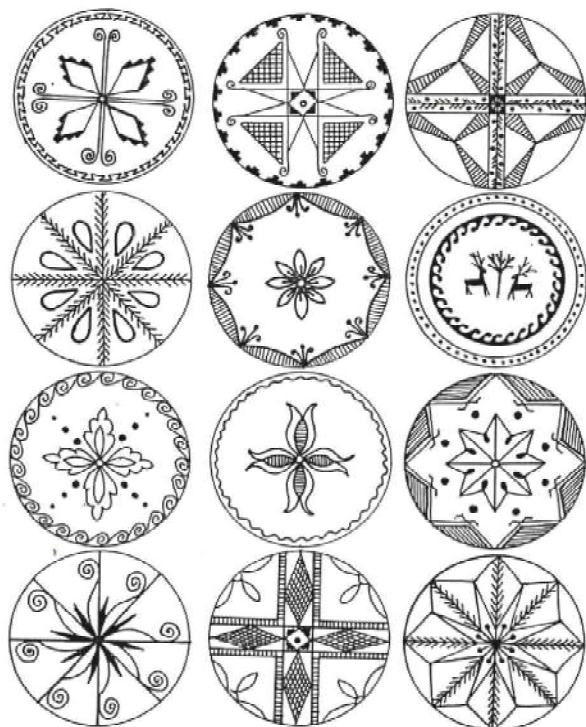


Рис.4. Приклади узорів писанок із залучанням геометричних та рослинних мотивів різного рівня декоративності (Івано-Франківськ).

Орнаменти писанок та їх елементи заповнювалися чи обрамлювалися штрихами, лініями, смугами, крапками; у деяких випадках, фон має нерівне живописне фарбування, іноді писанка має крапочки і краплі, клякни і штрихування. Таке детальне заповнення залитих площин орнаментальних елементів є відтворенням ускладненого світосприйняття. Посеред писанкових термінів та назв є «ільчисте письмо» – решітчасте заповнення всіх елементів орнаменту, що присутнє в більшості писанок західних регіонів.

Писанка розписана особливими барвами, знаками, символами, що складають орнаментальні композиції і приховують у собі магічний відбиток минулих культурних нашарувань. Науковці, розмірковуючи над феноменом писанки, з'ясували, що слово «писати» дуже прадавнє, і воно означає не тільки «нанесення знаків на поверхню предмета», а в глибинній своїй суті – «означення тієї сутності речі, яку не можливо проявити лише за зовнішнім сприйняттям». У слові «писати» той же корінь, що у слові «пістрявий», яке має значення «червоний», «кривавий». Як відомо в усіх стародавніх мовах, зокрема і в Біблії, слово «кров» («несеш») означає ще й життя, душу (Левіт 17:14). Отже, наші пращури, що наносили на курячі яйця певні червоні, а щонайперше то були кров'яні, смуги і знаки, тим самим позначали писанку як предмет, що схожий на камінець і має в собі таємницю життєдайної сили, безсмертну субстанцію, іскру, що асоціюється з душею. В якості червоної фарби, найчастіше використовувалася вохра, яка в силу кольорового забарвлення символізувала кров [2, 12]. Відомо, що русичі розфарбовували в червоний колір свої щити, наносили вохрою охоронні символи та знаки. У багатьох народів світу існує нетрадиційний лікувальний метод змащування тіла хворого маслами, змішані з червоною пудрою, що надає ослабленому віком чи хворобою життєдайної сили. У багатьох вирішеннях кольорової гами інтер'єру кімнат для хворих у лікарнях та приватних клініках також застосовують відтінки червоного та допоміжних кольорів, вважаючи цілющим вплив цього кольору на людський організм. У наших предків – індоаріїв – слово «писати» набуло з давніх-давен символічного значення «прикрашати» (традиційне нанесення червоною вохрою символічних крапочок на долоні та пальці нареченої в день весілля в Індії). Археологічні розкопки на території сучасної України свідчать про використання червоної вохри як ритуального фарбування померлого, про що є відомості в археологічних нотатках В. Хвойко, С. Галіченко, П. Смолічева, В. Петрова та ін. [3]. Крім того, аналогія етимологічного зв'язку червоного кольору з поняттям прикрашеного, красивого легко простежується в російській мові: «красна» дівчина – «прекрасна», «красива».

У писанці, яка виступала символом весни, відродження життєвих сил, любові та міцності, в якості основного кольору фонового забарвлення використовувалася червона фарба. У цьому зберігається традиція принесення писанок в жертву стародавнім Богам, попередньо змащуючи їх в кров жертвних тварин. Ця традиція трансформувалася в традицію дарування писанки як символ любові та символ заручення, згодом традиція дарування та жертвності трансформується в традицію обміну крашанками (фарбованими соком буряка та цибулинного лушпиння) на Великдень. Так, крашанка (біле яйце) фарбована в лушпиння, що дає червоний колір, на Черкащині має назву «кровинка», а яйце темнішого відтінку (коричневе куряче яйце) називають «запечене».

*ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА:
ГЕНЕЗА ТА ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ*

У своїй статті «Про таємничу символіку писанки» О. Гуцуляк [2, 12] у домінуванні червоних кольорів в писанковому тлі вбачає її безсумнівну належності до культу сонця.



Рис.5-6. Авторські роботи. Приватна колекція, США 2000 рр.



Рис.7-8. Авторські роботи. Приватна колекція, Франція 2004 рр.

Орнаментальні мотиви писанки становлять звіт традиційних малюнків, що зберігають численні семантично-символічні значення. Кожна писанка, створена сучасною писанкаркою або писанкарем, зберігає свої прийоми поділу поверхні, що декорується, будови нанесених мотивів, їх положення на поверхні, яке відповідає прадавнім тлумаченням світобудови, зберігаючи стародавні коди орнаментальних структур, продовжуючи цю давню традицію в сучасному мистецькому просторі.

Сприйняття орнаменту як невід’ємної частини сучасної художньої культури, в якій відбиваються всі характерні ознаки часу або епохи, ускладнено тим, що в сучасній художній культурі відсутній якийсь конкретний єдиний художній стиль. Поліфонічність художніх стилів сьогодення створює ускладнене сприйняття мистецьких виробів та мистецьких процесів. Напроти, в писанці зберігаються ритмічні закономірності та композиційні вирішення, сформовані в прадавні часи, без втручання сучасних нашарувань – у цьому полягає феноменальність орнаменту української народної писанки. Кожний символ виражає багато тем, а кожна тема розкривається багатьма символами, створюючи закінчений орнаментальний «текст». Збереження прадавніх назв та тлумачень орнаментів прадавньої символіки, що використовуються в писанковому розписі, надає

можливість розкрити не тільки значення орнаменту писанки, а й орнаменту в цілому. Культурне полотно «снують символічна основа та тематичний уток» [7, 10]. Сплетіння символів та тем є багатим сховищем інформації не тільки в аспекті природного середовища, як воно вивчається і оцінюється виконавцем ритуалу, але й етичних, естетичних, політичних, правових ідей, ідеалах і правилах.

Давність історії існування орнаментальних мотивів та їх елементів доводить важливу самобутність українського етносу із його самодостатньою та розвинутою культурою. Оминаючи питання розпису писанки як процесу із практичного погляду, не чіпляючи сумісні моменти виготовлення фарбників та зазначення поетапності виконання розпису, чому присвячено велику кількість літератури, слід зосередити увагу науковців саме на таких невід'ємних складових писанкового розпису, як орнаментальні мотиви та елементи. Загальний брак наукових досліджень генези орнаменту свідчить про потребу подальших вивчень символічного значення орнаментальних мотивів писанки та інших видів народної творчості.

Література:

1. Биняшевский Э. В. Украинские писанки / Э. В. Биняшевский. – Київ : Мистецтво, 1968. – 93 с.
2. Гуцуляк О. Про таємничу символіку писанки / О. Гуцуляк // Писанка. – 1994. – № 3. – С. 12.
3. Древности эпохи сложения вост. славянства. Материалы и исследования по археологии СССР, № 116 / под ред. Б. А. Рыбакова. – Москва : Наука, 1964. – 363 с.
4. Кримський С. Б. Заклики духовності XXI ст. / С. Б. Кримський. – Київ : КМ Академія, 2003. – 32 с.
5. Манько В. Українська народна писанка / В. Манько. – Львів : Свічадо, 2005. – 80 с.
6. Могильний А. П. Культура і особистість / А. П. Могильний. – Київ : Вища школа, 2002. – 303 с.
7. Тернер В. Символ и ритуал / В. Тернер. – Москва : Наука, 1983. – 277 с.

*Мемарне Медея Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач*

Київського національного університету культури і мистецтв

ТЕХНІКА АПЛІКАЦІЇ: ВІД НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ДО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

У статті розглядається одна з найдавніших технік декоративно-прикладного мистецтва – аплікація, її походження та зміни в процесі еволюції від народної творчості до сучасного дизайну; шляхом порівняння технічних та художньо-стилістичних особливостей різних видів аплікації уточнено співвідношення понять «аплікація», «декупаж», «інкрустація», «інтарсія», «маркетрі».

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, мода, народна культура, художні техніки, техніка аплікації.

В статье рассматривается одна из самых древних техник декоративно-прикладного искусства – аппликация, ее происхождения и изменения в процессе эволюции от народного творчества до современного дизайна; путем сравнения технических и художественно-стилистических особенностей различных видов аппликации уточнено соотношение понятий «аппликация», «декупаж», «инкрустация», «интарсия», «маркетри».

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн, мода, народная культура, художественные техники, техника аппликации.

This article discusses one of the most ancient techniques of arts and crafts – application, its origin and changes in the course of evolution from folk art to modern design; by comparing the technical and artistic and stylistic features of different types of applications clarified relationship between the concepts «application», «decoupage», «inlay», «intarsia», «marquetry».

Key words: arts and crafts, design, fashion, popular culture, art equipment, machinery applications.

Декорування побутових речей та одягу – важлива частина прикладного мистецтва та дизайну, адже декоративні елементи є невід’ємною складовою сучасної моди. Важлива частина народної художньої культури, декоративно-орнаментальне мистецтво виробило низку технік оздоблення предметів вжитку, серед яких однією з найдавніших є аплікація. У сучасній моді, де істотно місце належить декору, аплікація отримала нове життя, про що свідчить інтерес до цієї техніки з боку сучасних дизайнерів. У синтезі з іншими художніми техніками аплікація впливає на стилістику, характер вбрання, імідж у цілому. З’явившись у давнину, аплікація набуває вагомого значення для розробки одягу за новітніми технологіями.

За умов постійного пошуку нових засобів декору колекцій одягу та побутових речей, аплікація потребує більш детального розгляду та систематизації даних і в

художньо-практичному аспекті, і в науковому зокрема, з'ясування її нових художніх можливостей як засобу декоративно-ужиткового мистецтва, який має тисячолітній досвід застосування, сталі технічні параметри та традиції використання; істотне місце належить також перегляду понять, пов'язаних з зазначеною технікою, для уточнення наукового апарату.

Походження аплікації, її історичні мистецькі прототипи та виток відображають дослідження скіфської культури [1]. Традиції застосування мистецтва аплікації у народному одязі розглянула О. Бобрикова, яка приділила увагу вивченню технологій та особливостей художнього оздоблення народного одягу та взуття народів Крайньої Півночі [2]. Декорування аплікацією народного одягу кримських татар розглянула Н. Акчурина-Муфтїєва, яка підкреслила технологічний характер декору як орнаментального шитва і виділила низку притаманних народному татарському мистецтву орнаментальних мотивів, зокрема, «козь» («око»), «кунеш» («сонце»), «к'аранфіль» («гвоздика») та ін. [3, 43, 44, 48]. Аплікація як елемент самотутніх взірців народного мистецтва народів гірських територій України – русинів, гуралів, лемків, бойків, гуцулів є предметом вивчення дослідників народної культури Карпат, зокрема, Я. Олексюк-Тихоліз гуцульського одягу [4], Х. Нагорняк вбрання на Покутті [5].

Як специфічну техніку декоративно-прикладного мистецтва аплікацію розглянуто у посібниках з мистецької практики [6, с. 31–34], зокрема педагогічних, де в цій техніці педагоги та психологи вбачають широкі можливості естетичного виховання та розвитку психо-моторних якостей у дітей [7].

У довідково-енциклопедичних виданнях, зокрема спеціальних, аплікацію характеризують як техніку сюжетних або орнаментальних композицій на папері, картоні, полотні наклеюванням або нашиванням різнокольорових клаптиків, паперу, тканини, шкіри та інших матеріалів, які створюють задуманий художником образ [8, с. 34], створення зображень наклеюванням (нашиванням) на тканину (папір) різнокольорових шматочків якогось матеріалу; зображення, візерунок, створений таким чином [9, с. 23] тощо.

Мета статті – дослідити розвиток аплікації від техніки народного мистецтва до професійного декоративно-прикладного та сучасного дизайну, здійснити порівняльний аналіз відомих різновидів технік для уточнення змісту термінів «інкрустація», «інтарсія», «маркетрі».

Історія аплікації сягає V–III ст. до н. е.: в курганах Алтаю знайдено предмети вжитку – повстяні килими, сідла, одяг, оздоблені такою технікою. Стіну дому-зруба царського Пазирикського кургану вкривав великий килим-шатро з білої повстини з багатими різноманітними аплікаціями. Збереглися, наприклад, зображення фантастичної людини-звіра в синьому вбранні, яка бореться із птахом-феніксом, дивовижні орнаментальні композиції кінських чепраків, якими вкривали сідла. Дослідники вважають, що пазирикські аплікації створені біженцями з Передньої Азії, носіями скіфської культури [1].

У народному одязі представників Азії, Сходу, Крайньої Півночі аплікація впродовж віків залишається провідним видом декору. Зокрема ненці, коряки, чукчі, ханти, мансі, евенки традиційно оздоблюють нею хутряний одяг, взуття, сумки, предмети вжитку, які зшивають нитками-жилами, досягаючи мистецького шву на внутрішній та

зовнішній стороні [2]. Техніка аплікації полягає в накладанні одного матеріалу на інший, який слугує основою. Як правило, матеріал, що накладають, відрізняється від основи за кольором або фактурою. Мистецтво шитва цих народів походить з вишивки декоративними швами, серед яких найдавнішим є шитво підшийним волосом оленя у вигляді рівних стежків, рельєфного джгутика, зигзугу. Такими швами обшивалися елементи орнаментів-аплікацій, для яких згодом почали застосовувати шовкові та бавовняні нитки, здобуті в китайців та росіян. У цей період художні шви, які є основою аплікації як різновиду вишивки, набули виключного розмаїття: розрізняли стебельчасті, «козлик», «назад голкою», тамбур, «косичка», «ламана лінія», вертикальні стежки, обмотка нитки іншою ниткою та багато ін. Їх поєднували з ремінцями, китицями, металевими підвісками, бубонцями тощо. Народні майстрині Крайньої Півночі використовували способи аплікації шкірою на шкірі, хутро на шкірі, шкіра на хутрі, бавовняна тканина або сукно на тканині, хутрі, шкірі. Аплікації з сукна характерні для сезонного одягу, зимового взуття, начиння якутів, юкагірів, евенків, евенів. Каптани-пальта, сукні і халати хантів, нагрудники юкагірів, попони якутів, оздоблені аплікаціями – справжні твори мистецтва, де узорні смуги з білої тканини контрастують за кольором з тканиною костюма. Без будь-якого трафарету майстриня складає узор і пришиває його рівними, як на швейній машині, стежками. Оригінальний прийом відрізняє традиційне декорування аплікаціями знаменитих чукотських м'ячів у вигляді круглих розеток з мандарки та білого камусу, які прикріплюють до шкіряної основи поперековими стежками. Традиційно північні народи поєднують аплікацію також з бісером у вигляді композицій з розеток, геометричних та рослинних візерунків.

Нині аплікацією (лат. *applicatio* — накладання, приєднання) називають техніку декоративно-прикладного мистецтва, яка полягає в отриманні зображення шляхом вирізання, нашивання, наклеювання елементів. Такими елементами можуть бути фігури, узорні композиції з спеціально підготовлених шматків шкіри, тканини, паперу, рослин. Їх накладають на основу-фон, якою є тканина, шкіра, замша, дерево, папір (картон), фольга. Для аплікації використовують такі матеріали: папір (картон), тканину (бавовна, шовк, оксамит, шнури); шкіру (замша, сап'ян); хутро (повстина, фетр); скло (бісер, стрази, шматочки люстерка); пластмаси, пластиліну. Операції з обробки паперу можуть включати: згинання, різання, обривання, наклеювання.

Своєрідність аплікації полягає в тому, що елементи зображення вирізують із одного матеріалу і накладають на тло з того самого або іншого матеріалу, наприклад, з тканини, накладеної на папір, або соломи, поєднаної з деревом, різнокольорового паперу, наклеєного на картон. Для паперу, тканини, картону використовують ножиці, ніж, лезо. Щоб закріпити фон зображенням, використовують різні клеї. Тканину з тканиною з'єднують за допомогою ниток, а дерево до дерева або фольгу до дерева прикріплюють цвяшками.

Аплікація, як будь-яка техніка, має свої особливості, притаманні тільки їй. Так, наприклад, аплікацією не прийнято передавати тонкі переливи кольору, як це притаманно акварелі; не можна використовувати в аплікації довгі й тонкі штрихи, як це характерне для гравюри. Аплікація вимагає спрощених, узагальнених лаконічних форм і їхнього декоративного трактування. Як зображувальну техніку, аплікацію відрізняє силуетність,

площинність, однорідність кольорової плями (локальність), узагальненість у трактуванні образу. Задум композиції в аплікації вирає саме за рахунок узагальнення форми й кольору, в той час як велика кількість деталей заважає цілісності роботи.

Для аплікації з паперу та картону підходить будь-який папір, за винятком дуже тонкого, хоча в наш час винайдено техніки роботи з дуже тонкими матеріалами. Найкращий клей для паперу – клейстер з картопляного або пшеничного борошна. Деталі композиції вирізають за означеними контурами, розміченими на основі. Папір прикладають до основи, наклеєну деталь розгладжують чистою ганчіркою і накладають прес.

Аплікацію з тканини як вишивку скріплюють та обробляють нитками. Такий спосіб нині використовують для прикрашання одягу, килимів, накидок, накривок. На тканину-основу приметують нитками вирізану з другої тканини прикрасу і пришивають. Якщо аплікація з тканини має основою папір, картон або дерево, її спеціально готують: підбирають тканину, яка легко крохмалиться – ситець, штапель, байку або штучні, які утримують форму. Після крохмалення, вологу тканину прасують, а після затвердіння вирізають потрібні для аплікації деталі. Аплікацію на папері оформлюють у картонну рамку.

Аплікація, яка тривалий час була пріоритетом народної творчості і знайшла широке застосування в народному костюмі та сільському побуті, а й в аматорському рукоділлі городянок, в результаті чого виник нині один із поширених способів аплікації – декупаж (фр. *decouper* – вирізувати), техніка декору предметів, у якій створена композиція – сюжетний або абстрактний малюнок, орнамент (зазвичай вирізаний), надалі вкривають лаком для ефектного вигляду і витривалості [10].

Витоки декупажу вбачають у Середньовіччі, де вперше про нього згадують німецькі джерела XV ст. як про вирізані картинки для прикрашання меблів. У XVII ст., коли в Європі у моду увійшли меблі з інкрустаціями у «китайському» та «японському» стилі, венеційські майстри наклеювали вирізані зображення на поверхню меблів і вкривали їх лаком у 30–40 шарів. У такий спосіб імітували коштовні східні інкрустації, що робило меблі значно дешевшими. Такі оздоблення називали *Arte povera* – «мистецтво для бідних». Нині унікальні взірці «арте повера» є антикварною цінністю і коштують величезні суми, однак число охочих їх мати з кожним роком зростає. Отже, і нині їм, як модному тренду, наслідують сучасні меблеві дизайнери.

У Франції декупаж був модний і при дворі французького короля Людовіка XVI. Для Марії Антуанети та придворних дам відповідні роботи для декорування меблів робили навіть А. Ватто та Ж. О. Фрагонар – найвидатніші французькі митці доби рококо.

В Англії декупаж поширився у Вікторіанську добу, коли стали друкувати набори з аркушами для вирізання. Відтак ця техніка проникла майже в кожний дім. У середині XIX ст. захоплення нею стало масовим. Англійки полюбили сентиментальні мотиви у вигляді квітів, пасторальних сцен, окремих фігурок, зображень маленьких янголят. З Англії декупаж як хобі «перевезли» до Америки, де ним масово захопилися в період між Першою та Другою світовою війнами.

Нині техніку декупажу використовують у декорі аксесуарів (сумочки, капелюхи), предметів побуту (ялинокві прикраси, сонячні годинники, шкатулки), посуду (підноси,

ємності), пакувань та ін. Декупажем прикрашають також ексклюзивні речі інтер'єру та одягу. Відповідно до стилістичних тенденцій в інтер'єрі в сучасному декупажі переважають тенденції, що отримали назви «прованс» за назвою південної провінції Франції. «Прованс» сповнений французької вишуканості, де переважають світлі пастельні тони поверхні вершково-оливково-лавандової «гами», з елементами потертостей, які отримують техніками «зістарювання»; «вікторіанський стиль» (англійський), де вироби коліру темного зелені або бордо мають оздоблення у вигляді позолочених рельєфів, його основні мотиви – це примхливо розроблені образи янголів, красуні-дівчата, пишні букети; «шеббі-шик» – з англійської «поношений», «потертий», наче тронутий історією «булих розкошів», що вдало поєднується з предметами, взірцями високих новітніх технологій; «сімплісіті» – з англійської «простий стиль міста», підкреслено «сюїхвилинний» і демократичний, що використовує для створення речей газетний та журнальний папір з характерними неоробленими деталями – «неохайними», «рваними» краями та швами; «мілітарі» – використовує мотиви військової тематики, характерні кольори – зелений, коричневий, хакі, бронзування тощо; «етно» – використовує мотиви та елементи етнокультур народів світу [11].

Стилістичне розмаїття сучасного декупажу досягається різноманітністю сучасних матеріалів, що дозволяють декорувати будь-яку поверхню – керамічну, металеву, пластмасову, дерев'яну, воскову, інші, досягаючи певними техніками ефекту бронзування, каширування, крекле. Окрім традиційних матеріалів та технік, нині використовуються досить незвичні засоби та матеріали, наприклад, серветки. «Серветочна техніка» передбачає роботу із дуже «капризним» матеріалом – перфорованим, зафарбованим, декорованим надтонким папером.

Для технічного виконання деяких композицій активно застосовують так звані декупажні карти – спеціально підготовлені зображення, надруковані типографським способом на спеціальному папері. До цього напряму можна також віднести декупаж з тканин та на тканині з використанням комп'ютерних технологій, що дозволяють відтворити тривимірний декупаж, а також віддруковані на принтері або копії рисунки. Окремо можна розглянути можливості художнього та об'ємного декупажу із застосуванням модельної маси.

Повертаючись до традиційних аплікацій, варто відзначити дуже поширений її вид – аплікацію із соломи: нарізане пшеничне стебло розм'якшують у теплій воді, розрізають, розгладжують, розкладають між двома аркушами паперу і притискають пресом. Солому наклеюють на фанеру, дошку або товстий картон за позначками. Закінчивши роботу, дошку з композицією при бажанні вкривають прозорим лаком, який закріплює роботу та надає поверхні блиску. Однак роботу можна і не лакувати – природна соломка гарно виглядає сама собою.

Різновидом аплікації подекуди вважають і техніки, які використовують у декорування меблів – *інкрустацію*, *інтарсію*, *маркетрі*. Варто, однак, звернути увагу на те, що у фаховому колі відповідний декор меблів називають терміном «накладка», що одзначає роботи, коли на відміну від аплікації, декор не накладають, а врізають у поверхню. Уточнення назв технік дозволяє уникнути неточностей щодо їх змісту. Так, інкрустація на дереві – це техніка, де деревина слугує фоном, а деталі, які накладають,

зазвичай мають не дерев'яне походження; інтарсія – техніка, яку застосовують для коштовних меблів, передбачає використання шпони із різних порід деревини (фактурно-колеристичні показники), які врізають мозаїчним способом за певним малюнком; маркетрі – техніка, що поєднує інтарсію та облицювання, тобто процес наклеювання художніх деталей набору на поверхню виробу, поряд із врізанням частини елементів декору. Наприклад, комоди англійської роботи XVIII ст., прикрашали маркетрі з горіху, платана, самшиту та інших порід. Водночас, той факт, що маркетрі (від франц. *Marquer* – розмічати, креслити) є різновидом мозаїчної інкрустації по дереву, який використовують не лише для меблів, а й для самостійних композицій, наприклад, панно, свідчить про цю техніку як «полярну» між спеціальною та вільною формою аплікації.

Маркетрі виникло як наслідок винаходу в другій половині XVI ст. верстата для виробництва струганого шпону, де сам шпон стали виробляти із деревини місцевих недорогих порід і цінних привізних. У середині XVII ст. у Франції вперше застосували для облицювання мозаїчні набори, які виготовляли зі шматочків шпона за попереднім малюнком. Ця техніка швидко вкорінилась у країнах Європи і витіснила інтарсію, якою до цього часу користувалися. Найвищого розквіту техніка маркетрі досягла в XVIII ст., коли нею широко прикрашали інтер'єри та меблі, адже тонкі пластинки шпони давали змогу прикрашати мозаїчними наборами не тільки плоскі поверхні, а й криволінійні. Істотну роль у цьому відіграла Франція. З появою знаменитого мебляра Андре Шарля Буля (1642–1732 рр.) у маркетрі поряд зі шпоном цінних порід деревини, стали використовувати вставки з латуні, міді, слонової кістки, панцира черепахи, перламутру. Техніка Ш. Буля полягала в тому, що накладені одна на одну і затиснуті в лещатах платівки з різних матеріалів (наприклад, металу й панцира черепахи) по нанесеному на верхню пластинку малюнку, розпилювали лобзиком або розрізали ножом. Елементи малюнка, вирізані з верхньої пластинки, поєднані з елементами фону, вирізаними з нижньої платівки, у виконанні Ш. Буля набували витончених переплетень у вигляді, переважно, рослинних візерунків.

Талановитий архітектор, художник і гравер, Ш. Буль проектував меблі й виконував всі операції з їх виготовлення і декору. Отже майстерня Ш. Буля, в якій працювали чотири його сина, виросла у ціле меблеве підприємство, що випускало меблі в так званому «стилі Буль». Його великі шафи, комоди, декоративні столики, підставки і футляри для годинників відрізняла сувора величавість форм, багатство і бездоганність оздоблення [12, с. 355–356]. Нині такі взірці – гордість будь якого музею світу.

Отже, «накладка» у деревообробці – це узагальнена назва кількох різновидів аплікації. Аплікація поділяється на групи за формою: об'ємна, площинна; за коліром: одноколірна, багатоколірна, чорно-біла; за тематикою : предметна, сюжетна, декоративна.

У XX ст. істотну увагу аплікації стали приділяти й у фахово-професійній діяльності, де їй знайшлося застосування у дитячому одязі та жіночому вбранні. Аплікацією стали оздоблювали не лише одяг, а й постільну білизну, шиті килими, настінні панно.

Декоративні якості аплікації поступово перетворили її на техніку декорування, яка стала конкурентоспроможною в оздобленні інтер'єру, одягу, аксесуарів, що з появою промислового товарного виробництва відкрило перед аплікацією нові можливості у

дизайні. Останній показ Ukrainian Fashion Week 2014 р. засвідчив не лише сучасний інтерес до цієї дещо призабутої техніки, а й також її нові можливості. У колекції вітчизняного дизайнера А. Тана «Flowers Market» «фішкою» стали люмінесцентні квіти – аплікації у вигляді тюльпанів, кал, лілій, якими було оздоблено сукні, костюмні ансамблі, плащі, пальта [13], запропоновані для широкого вжитку.

Отже, один із давніх способів декоративного оформлення предметів побуту, аплікація залишається актуальною в сучасному прикладному мистецтві та дизайні. Упродовж тисячоліть вона існувала як техніка народного мистецтва, у XVII–XVIII ст. отримала статус професійного мистецтва, а в XX – на поч. XXI ст. – дизайнерської техніки. Технологічні можливості, висока декоративність, стилістична різноманітність дають змогу застосовувати аплікацію у вітчизняній дизайнерській практиці у розмаїтті художніх рішень, засобів та матеріалів.

Література:

1. Артамонов М. И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото / М. И. Артамонов. – Москва : Искусство, 1973. – 280 с.
2. Бобрикова Е. Н. Технология обработки и художественная отделка традиционных изделий / Е. Н. Бобрикова [Электронный ресурс]. – Нарьян – Маар, 2000. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st013.shtml>.
3. Акчурина-Муфтуева Н. Терминологический словарь крымско-татарского декоративно-прикладного искусства / Н. Акчурина-Муфтуева. – Симферополь : Крымучпедгиз, 2007. – 120 с.
4. Олексюк-Тихоліз Я. Б. Гуцульський одяг кінця XIX – початку XX століття. Культурологічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Я. Б. Олексюк-Тихоліз. – Івано-Франківськ, 2012. – 16 с.
5. Нагорняк Х. М. Художньо-конструктивні особливості народного вбрання на Покутті кінця XIX – середини XX століття (історія, типологія, художня система строю) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Х. М. Нагорняк. – Івано-Франківськ, 2012. – 16 с.
6. Свид С. П. Художні техніки / Станіслав Петрович Свид, Вітольда Іванівна Проців. – Київ : Радянська школа, 1977. – 78 с.
7. Энциклопедический словарь юного художника / состав. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. – Москва : Педагогика, 1983. – С. 30–31, 169.
8. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник: у двох томах. – Т. 1. / під ред. Я. Д. Запаско та ін. – Львів : Афіша, 2000. – 364 с.
9. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття / Сергій Безклубенко. – Т. 1. – Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 239 с.
10. Черутти П. Н. Декупаж. Декоративная отделка предметов интерьера, посуды, аксессуаров / Патриция Наве Черутти. – Москва : Ниола-Пресс, 2007. – 157 с.
11. Энциклопедия интерьерных идей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: 4living.ru.
12. Моран А. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней / Анри де Моран. – Москва : Искусство, 1982. – 577 с.
13. Цветочная коллекция от Андре Тана: весна – лето 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: vona.bigmir.net/beauty/trands/406903-Cvetohnaja-kollekcija-ot-Andre-Tana-Vesna-let-2015.

УДК 778.534

*Моженко Микола Володимирович,
старший викладач кафедри звукорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

ДИГІТАЛІЗАЦІЯ МЕДІА І СУЧАСНА АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА

У статті досліджується процес дигіталізації медіа та його вплив на сучасну аудіовізуальну культуру на прикладі використання комп'ютерних програм у кіно-й телевиробництві.

Ключові слова: дигіталізація, нові медіа, цифрові аудіотехнології, комп'ютерний нелінійний монтаж, поствиробництво, кольорокорекція,

В статье исследуется процесс дигитализации медиа и его влияние на современную аудиовизуальную культуру на примере использования компьютерных программ в кино и телепроизводстве.

Ключевые слова: дигитализация, новые медиа, цифровые аудиотехнологии, компьютерный нелинейный монтаж, постпродакшен, цветокоррекция.

The article explores the process digitalization of the media and its influence on contemporary audiovisual culture on the example of the use computer programs in film and TV production.

Key words: digitalization, new media, digital audiot technologies, non-linear video editing, postproduction, grading, color correction.

Сьогодні ми є свідками великої дигітальної медіа-революції – процесу загальної дигіталізації медіа (від англ. digital – цифровий), у результаті якої більшість засобів комунікації та фіксації зовнішнього світу стають цифровими (дигітальними). Це не лише поліпшує якість звуку та зображення відтворюваної музики та фільмів, а й дає змогу користувачеві редагувати їх з допомогою комп'ютерних програм, активно впливати на процес сприйняття культурних артефактів, інтерактивно взаємодіяти з ними, отримувати миттєвий доступ через мережу Інтернет до велетенської бази оцифрованих текстів, зображень, аудіо та відео.

Одним з піонерів дослідження еволюції сучасних медіа був канадський медіа-теоретик Маршал Маклюен, який у своїх працях «Галактика Гутенберга» («The Guttenberg Galaxy», 1962) та «Розуміння медіа» («Understanding Media», 1964) [1, 2], розглядав медіа як важливий фактор розвитку людської цивілізації. «The Medium is the Message» [1, 9] – це відоме висловлювання Маршала Маклюена цифрові медіа сьогодні наповнюють новим сенсом. З'явився навіть термін «new media» – «нові медіа», який описує медіа, які безпосередньо пов'язані з використанням комп'ютерних технологій.

Саме «нові медіа» і стали темою досліджень американського медіа-теоретика Лева Мановича (Lev Manovich, «New Media», 2001, «Software Takes Command» 2013) [3, 4]. У цих роботах розглянуто вплив комп'ютерних технологій на сучасне кіно і

телебачення, а також генезу та особливості нових медіа. У праці фінського дослідника Ерккі Хухтамо («Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа», 2011) [8, 116] розглядається процес еволюції екрану – від вуличних розваг до кіно– та телеекрану і екрану сучасного комп'ютера та мобільних пристроїв.

Серед українських дослідників екранні мистецтва вивчали С. Безклубенко («Відеологія», 2004, «Український енциклопедичний кінословник», 2006), В. Скуратівський («Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття», 1997), В. Горпенко («Архітектоніка фільму», 2000) та ін.

Російські дослідники К. Разлогов («Искусство экрана: от синематографа до Интернета», 2010) [6], А. Мигунов, С. Ерохин («Алгоритмическая эстетика» 2010, «Эстетика цифрового изобразительного искусства», 2010) [5] у своїх роботах розглядали мистецтво в епоху цифрових технологій.

Враховуючи важливе місце дигіталізації медіа в розвитку сучасної аудіовізуальної культури ми і обрали це темою для нашого дослідження.

Мета дослідження – вивчити вплив процесу дигіталізації медіа на сучасну аудіо, кіно- та телеіндустрію, а саме, як прихід у цю сферу комп'ютерних технологій змінив не лише безпосередньо самі медіа-носії, на яких зберігалася аудіо- та відеоінформація, а і як ці технології розширили творчі можливості митців та змінили методи дистрибуції аудіовідеопродукції.

Сьогодні майже повністю відійшли в минуле такі аналогові медіаносії, як вінілові грамплатівки, аудіо- та відеокасети, що були надзвичайно популярними ще 10–30 років тому. Проте й наступне покоління цифрових оптичних медіаносіїв у вигляді CD/DVD–дисків, що прийшли на зміну аналоговим носіям, поступово витісняються цифровими аудіоплеєрами, на кшталт iPod, й музичними стрімінговими аудіосервісами (Apple Music, Google Play Music, Spotify, Pandora). Світ музичної індустрії лише за 40 років пройшов еволюцію від продажу окремих музичних творів на аналогових медіаносіях (грамплатівках, касетах), до їх купівлі у вигляді аудіофайлів через музичні сервіси Apple iTunes Store чи Google Play. На зміну прослуховуванню музичних радіостанцій у середньохвильовому та FM–діапазонах, сьогодні приходить створення власних віртуальних радіостанцій і плейлистів, які слухач може формувати за власними побажаннями, а функцію віртуального ді-джея бере на себе комп'ютерна програма, яка попередньо вивчить музичні смаки.

У сучасних цифрових фотоапаратах замість фотоплівки фотознімки зберігаються у вигляді графічних файлів на твердотілих накопичувачах (флеш-пам'яті), що дає змогу потім легко редагувати зображення та обробляти його в таких програмах, як Adobe Photoshop чи Lightroom, для того, щоб отримати бажаний художній результат.

З друкованою «галактикою Гутенберга» все більше конкурують електронні книги та планшетні комп'ютери. Багато друкованих ЗМІ з паперових носіїв вимушені були перейти на формат Інтернет–сайтів. Журнали, зокрема так звані «глянцеві», сьогодні все частіше верстаються спеціально для планшетів iPad. Завдячуючи всесвітній мережі Інтернет з'явилося й абсолютно нове явище, що значно розширило можливості міжлюдської комунікації – соціальні мережі (Facebook, Twitter, ВКонтакте та багато інших). Сьогодні ми не лише читаємо чужі тексти, а й майже щоденно створюємо

власні – у вигляді блогів, дописів у соцмережах, дискусій у твіттері та чатах. Користувачі також мають можливість ділитися власним аудіо-, фото-, відеоконтентом через такі Інтернет-сервіси, як Youtube, Vimeo, Flickr, Instagram, Sound Cloud.

Мобільні телефони за останнє десятиліття перетворилися в багатофункціональні смартфони, які дають можливість спілкуватися не лише через телефонну мережу, а й через різноманітні Інтернет-сервіси – Skype, Viber, обмінюватися текстовими повідомленнями, які з коротких SMS, вирости у повноцінні діалоги-чати, розбавленні різноманітними піктограмами-емодзі. Завдяки новому годиннику Apple Watch можна малювати безпосередньо на екрані циферблату і відправляти малюнок як повідомлення адресату. Людство наче повертається еволюційним колом у часи наскельних написів та малюнків, нині вже цифрових. Сучасні смартфони не лише за потужністю, а й за можливостями мало поступаються стаціонарним комп'ютерам, а за мобільністю – значно їх перевершують. Користувач Інтернету більше не прикутий сітєвими дротами до робочого столу й може вільно пересуватися, користуючись бездротовими мережами Wi-Fi та новітніми швидкісними форматами мобільного зв'язку – 3G та 4G (LTE), які дають змогу переглядати і транслювати не лише аудіо-, а й відеоконтент.

Не оминула велика дигітальна медіа-революція і сферу кіно та телебачення. Перш за все це стосується процесу перегляду фільмів глядачами, що пройшов шлях від проекції плівки в кінотеатрах та ефірного телебачення до VHS-касет та DVD-відеодисків, на заміну яким сьогодні приходиться скачування фільмів у вигляді відеофайлів з файлообмінних мереж або перегляд їх з допомогою стрімінгових сервісів, таких, як, наприклад, Apple TV.

В Україні розпочався процес переходу з аналогового формату мовлення SECAM на цифровий DVB-T2. Ще раніше на цифрові формати перейшло супутникове та кабельне телебачення. Проте найперспективнішим для розповсюдження цифрового телевізійного сигналу все ж вважається Інтернет. Використання IPTV-протоколу (IPTV – англ. Internet Protocol Television) допомагає переглядати телевізійні канали в стрімінговому режимі на різноманітних пристроях – від кишенькового смартфона до великих стаціонарних телевізорів, під'єднаних до Інтернету. Та й вартість такої телетрансляції значно менша, ніж в ефірного та супутникового телебачення.

Сучасні відеокамери знімають вже повністю в цифрових форматах. Це дає змогу значно здешевити процес теле- й кіновиробництва. Лише у високобюджетному кіно та під час зйомок дорогих рекламних чи музичних роликів режисери можуть знімати фільм на кіноплівку. Це пов'язано, перш за все, з тим, що зображення на кіноплівці ще й сьогодні залишається певним естетичним еталоном, і за своєю якістю не лише не поступається, а й часто перевершує якість матеріалу, відзнятого найсучаснішими цифровими камерами. Окрім того, за більш ніж 120 років свого існування кінотехнології накопичили величезний досвід у створенні високоякісного зображення на екрані, а кіноглядач звик до певного стилю зображення, яке він підсвідомо асоціює саме з кіноплівкою. Тому сьогодні, навіть знімаючи на такі сучасні цифрові кінокамери, як Arri Alexa чи RED, в процесі подальшого монтажу та обробки (постпродакшену) зображення в програмах кольорокорекції, його досить часто стилізують «під кіно». Та й матеріал, відзнятий на кіноплівку, після її проявки одразу оцифровують і весь процес

монтажу та постпродакшену відбувається вже в цифровому вигляді. Ця технологія отримала назву DI (Digital Intermediate), тобто «цифровий посередник». У більшості сучасних кінотеатрів проєкція фільму відбувається вже не з плівкових, а з цифрових кінопроекторів, що забезпечує значно вищу якість зображення на кіноекрані.

Отже, таке бурхливе поширення процесу дигіталізації медіа пов'язане саме з тими перевагами, які надають цифрові технології. Що ж це за переваги?

По-перше – це можливість довготермінового зберігання та тиражування тексту, зображення, звуку без суттєвої втрати їх якості у порівнянні з оригіналом. Збереження інформації у цифровому вигляді дає можливість її, так би мовити, практично «вічного» відтворення. Тобто якість цифрового фото чи звуку не залежить від того носія, на якому вони зберігаються – буде це жорсткий, оптичний диск чи флеш-пам'ять. У процесі цифрового копіювання, скажімо, зображення створюються абсолютно ідентичні копії. У певному розумінні поняття копії та оригіналу втрачають свій сенс. Тобто цифрова інформація – це практично «вічна інформація».

По-друге, найефективнішим інструментом для обробки цифрової інформації є комп'ютер. Термін «мультимедіа» визначає, що в комп'ютері різноманітні медіа – зображення, відео, звук, текст приведені, так би мовити, до єдиного цифрового знаменника і конвертовані в набір цифрових даних – тобто в 1 та 0 в двійковій системі числення, яку використовує комп'ютер. Комп'ютер лише виконує операції з цими 1 та 0 за певними правилами – алгоритмами. Відповідні комп'ютерні програми інтерпретують, що ж значать ці цифрові масиви даних – зображення, звук чи текст і як їх можна видозмінювати. Це надає величезні можливості медіа-художнику для легкого редагування та видозмінення первісного матеріалу, його подальшої творчої обробки, що обмежена лише фантазією художника та програмістів, які створюють подібні програми-медіа редактори.

По-третє, для розповсюдження подібної цифрової медіаінформації можна використовувати одні й ті ж самі цифрові канали комунікації. Найяскравіший приклад – це всевітня мережа Інтернет, заповнена текстовою, аудіо- та відеоінформацією. Цифрові дані досить легко стискати, щоб передавати тими самими каналами комунікації значно більші обсяги медіаінформації, що надає можливість доступу до артефактів величезній кількості користувачів. Тобто дигіталізація медіа дає змогу передавати медіадані на велику відстань, з величезною швидкістю без видимої втрати якості порівняно з оригінальними артефактами.

Процес дигіталізації медіа, чи не в першу чергу, вплинув на технології монтажу відео та кінозображення. Нелінійний комп'ютерний відеомонтаж (НКВ) (англ. NLE – non-linear editing) сьогодні домінує у сфері виробництва відео-, теле- та кінопродукції. Сам термін «нелінійний монтаж» – «non-linear editing» вперше використав Майкл Рубін (Michael Rubin) в своїй книзі «Nonlinear: A Guide to Digital Film and Video Editing» [7, 17].

Технології монтажу пройшли три етапи розвитку, які були пов'язані з використанням різних технологій запису рухомих зображень:

1. Кіномонтаж – це нелінійний монтаж кіноплівки, яка є аналоговим носієм.
2. Лінійний відеомонтаж – послідовний монтаж відеозображення, записаного на аналогових електромагнітних медіа-носіях (бобінах, касетах).

3. Нелінійний комп'ютерний монтаж – монтаж оцифрованого кіно-, і відеозображення за допомогою комп'ютерних програм нелінійного монтажу (NLE).

Під лінійністю ми розуміємо необхідність монтувати фільм або телепрограму саме в тій послідовності, в якій вона вийде на екран. Перемонтаж матеріалу технологічно надзвичайно складний, тому монтувати треба «без права на помилку». Нелінійний монтаж дає змогу починати монтаж з будь-якого місця, легко міняти місцями кадри та цілі сцени, тобто він надає режисерові та монтажерові значно більше творчих можливостей. Про спорідненість кіномонтажу та НКВ говорить ще й такий цікавий факт. Згадаємо дослідження С. Ейзенштейна «Вертикальний монтаж», у якому він малював графіки співвідношення музики та зображення у своєму фільмі «Олександр Невський». Сьогодні ці графіки дуже нагадують інтерфейс програм для нелінійного монтажу. З іншого боку, в цьому інтерфейсі є й елементи, споріднені з системами лінійного монтажу. Інтерфейс сучасних програм НКВ, як і сама технологія, несе в собі, образно кажучи, «гени» кіномонтажу та лінійного відеомонтажу, а цифрові технології дали можливість трансформувати їх на якісно новий рівень. При створенні інтерфейсу програм НКВ використовувались як метафори кіномонтажних операцій (скажімо, терміни «cut», «paste», тобто розрізання та склеювання кінострічки, відображення кліпу на таймлайні у вигляді окремих кінокадрів), так і метафори пульта керування для лінійного відеомонтажу (кнопки «play», «stop», «jog-shuttle»). Звільнившись від недоліків попередніх технологій монтажу, НКВ поєднав потужність комп'ютерної обробки оцифрованих зображень з перевагами класичного кіно- та лінійного відеомонтажу. А якщо врахувати ще й економічний фактор – значно нижчу вартість обладнання – то все це і зробило НКВ сьогодні лідером технологій у сфері монтажу.

Оцифрування рухомого зображення та застосування для його монтажу комп'ютерних програм допомогло не лише вдосконалити монтажний процес, а й використовувати в ньому нові візуальні та аудіоефекти. Усе це вплинуло й на становлення нової візуальної естетики рухомого зображення, яка стала використовувати значно більше монтажних склейок (т. зв. «кліповий монтаж»), змішувати в одному кадрі відзнятий камерою матеріал з анімованою 2- та 3-х вимірною графікою, суміщати в кадрі кілька окремих зображень (від поліекрану до безшовного багат шарового композитингу), активно використовувати кольорокорекцію та грейдинг – тонування та стилізацію зображення. Така «культура реміксу», як визначив її дослідник нових медіа Лев Манович [4, 161], сьогодні панує майже всюди – від голлівудських блокбастерів до анімації для веб-сайтів. Особливо активно вона використовується в сфері реклами та музичного відео.

Хоча перші спроби створити системи для монтажу відео та кінозображення за допомогою комп'ютера були ще в 70-х рр. ХХ ст., технологія НКВ почала активно розвиватися лише на початку 90-х, чому сприяло збільшення потужності персональних комп'ютерів та поява спеціальних відеоплат для оцифрування аналогового відеоматеріалу. Це дало змогу монтувати відеоматеріал на звичайних комп'ютерах, а не на спеціалізованих і дорогих робочих станціях, що значно здешевило процес відеовиробництва й демократизувало його, зробивши доступним для будь-якого користувача персонального комп'ютера.

Особливо бурхливо НКВ почав розвиватися після появи наприкінці 90-х років цифрового відеоформату DV, який поєднав у собі практично професійний рівень зображення з можливістю підключення цифрової відеокамери безпосередньо до комп'ютера за допомогою інтерфейсу FireWire.

Сьогодні відеоформати високої роздільної здатності – HD (High Definition) стали фактично відеостандартом не лише для професійних камер, а вже й навіть для смартфонів. Нині відбувається тестування UHDTV (Ultra High Definition TV) з ще більшою роздільною здатністю зображення в 4K, з'явилися відносно недорогі відеокамери та телевізори для роботи з цим форматом. Звичайно, для монтажу такого високоякісного зображення потрібні потужні комп'ютери та відповідне програмне забезпечення.

Які ж основні різновиди програм використовуються для монтажу та обробки відео?

1. Програми для відеомонтажу (Adobe Premiere Pro CC, Apple Final Cut Pro 7 та X, Avid Media Composer, Edius Pro, Lightworks, Sony Vegas)

2. Програми для композитингу та створення анімованої графіки (Adobe After Effects CC, Apple Motion, The Foundry Nuke, Autodesk Smoke, Autodesk Flame Premium, Fusion)

3. Програми для кольорокорекції (Adobe SpeedGrade CC, DaVinci Resolve, FilmLight Baselight)

4. Програми тривимірної графіки (Autodesk Maya, 3D Max, modo, Maxon Cinema 4D).

5. Програми для створення анімації (Toon Boom Studio, Anime Studio)

6. Програми для DVD-авторингу (Apple DVD Studio Pro, Adobe Encore DVD)

7. Модулі (плагіни) для створення спеціалізованих ефектів (Magic Bullet Looks, Colorista, Mojo, FxFactory, Boris FX, Boris Continuum Complete).

У зв'язку з наявністю такої великої кількості програм постає питання взаємодії між ними в процесі поствиробництва. Адже після монтажу необхідно виконати кольорокорекцію, багатоканальне аудіоредагування, створити титри та заставки. Тому для вирішення проблеми сумісності провідні виробники програмного забезпечення для відеомонтажу пропонують сьогодні спеціальні пакети програм (наприклад, Adobe Creative Cloud чи Apple Final Cut Studio), до складу яких входять не тільки відеоредактори, а й програми для композитингу, кольорокорекції, створення DVD, аудіоредактори і т. д. Це дає змогу користувачам самостійно виконувати майже весь цикл теле-, кіновиробництва – від зйомки до виводу готової продукції на будь-які носії – від Blu-ray та DVD-дисків до розміщення її в Інтернет-сервісах.

Наприклад, нова Adobe Creative Cloud, яка вийшла влітку 2015 р., дає змогу побудувати весь цикл поствиробництва на програмах Adobe. Сценарій створюється в Adobe Story, інджест відео і чорновий монтаж виконується в програмі Prelude, чистовий монтаж – в Premiere Pro, композитинг – в AfterEffects, корекція кольору – в SpeedGrade, запис DVD або Blu-ray дисків – в Encore.

Ґрунтовно перероблена нова версія Adobe Premiere Pro CC забезпечує користувачів високою швидкістю роботи, оновленими монтажними інструментами, й новим модулем для кольорокорекції Lumetri Color, який дозволяє виконувати якісну

кольорокорекцію безпосередньо в Premiere Pro, використовуючи Speed Grade лише для спеціалізованих завдань. Великі надії Adobe також покладає на новий сервіс спільної роботи – Adobe Anywhere, який дає змогу працювати над проектом одночасно кільком фахівцям, навіть через Інтернет.

Іншим відеоредактором, який активно використовується, особливо для монтажу кінофільмів, є Avid Media Composer. Програма з більш ніж 25-річною історією, поєднує в собі помірний консерватизм інтерфейсу з поступовим упровадженням новацій в останніх версіях – це й підтримка високої роздільної здатності до 4K, і нові інструменти для роботи на таймлайн, і можливість ефективної взаємодії з іншим відомим аудіоредактором фірми Avid – ProTools.

Третій відеоредактор із так званої «великої трійки» – Apple Final Cut Pro. Сьогодні під однією назвою випускаються дві різні програми – це класичний Final Cut Pro 7, остання версія якого вийшла ще в 2009 р. і абсолютно новий Final Cut Pro X, який Apple презентувала в 2011 р. В FCPX був запропонований не тільки новий інтерфейс, а ще й, по суті, нова парадигма монтажу, яка, безумовно, має великі перспективи, але не була прийнята прихильно серед професійних відеомонтажерів. FCPX став такою собі «річчю в собі», розрахованою передусім на те, що більшість операцій – монтаж відео, редагування аудіо, корекція кольору буде проводиться в одній монтажній програмі. Тобто цей продукт, призначений для фрілансерів і маленьких студій, але не для великих теле- і кінокомпаній, що мають відпрацьовані професійні робочі процеси.

З іншого боку, за останні кілька років у відеоіндустрії з'явилися нові камери і нові формати, підтримка яких вимагала використання оновлених версій програмного забезпечення, що не міг забезпечити Final Cut Pro 7. Перед користувачами постав вибір – або залишатися на старому Final Cut Pro 7 і мати проблеми з монтажем нових відеоформатів, або перейти на використання інших відеоредакторів.

Отже, головним результатом дигіталізації кіно- та телевиробництва стала можливість отримання високоякісного зображення на екранах різних розмірів за відносно невелику вартість, величезний потенціал для цифрової обробки зображення і його стилізації за допомогою комп'ютерних програм та значне здешевлення передачі такого високоякісного зображення через різноманітні цифрові канали комунікації.

З викладеного вище можна прогнозувати такі основні тенденції розвитку теле- та кіноіндустрії у найближчому майбутньому:

- поступовий перехід знімальних форматів із сильнокомпресованих (MPEG-2, MPEG-4) до нестиснутих або стиснутих без втрат RAW-форматів, які надають ширші можливості для збереження якості зображення на етапі зйомки та поствиробництва;

- подальше збільшення роздільної здатності телезображення до 4K (Ultra High Definition Television), а згодом і до 8K;

- використання для передачі відеоданих більш ефективних алгоритмів стиснення і новітніх відеокодеків – H.264 та H.265/HEVC;

- зростання ролі кольорокорекції і грейдингу, які використовуються як для поліпшення якості відзнятого зображення, так і для його художньої стилізації;

- Інтернет стане домінуючим каналом для передачі та зберігання відеоданих.

Література:

1. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* / M. McLuhan. – Toronto : University of Toronto Press, 1962. 2. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man* / M. McLuhan. – New York : McGraw Hill, 1964. 3. Manovich L. *The Language of New Media* / L. Manovich. – Cambridge : MIT Press, 2001. 4. Manovich L. *Software Takes Command* / L. Manovich. – New York : Bloomsbury Academic, 2013. 5. Мигунов А.С. Алгоритмическая эстетика / А. С. Мигунов, С. В. Ерохин. – Санкт-Петербург: Алетейа, 2010 – 280 с. 6. Разлогов, К. Э. Искусств экрана: от синемаатографа до Интернета. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2010. – 287 с. 7. Rubin M. *Nonlinear: A Guide to Digital Film and Video Editing* / M. Rubin. – Triad, 1991. 8. Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. ст. – Санкт-Петербург, 2012. – 732с.

УДК 7.038.51:78

*Плахотнюк Вікторія Генріхівна,
кандидат мистецтвознавства,
кафедра музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв*

**МУЗИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ 60–70 РР. ХХ СТ.
ТА ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ РОЗВИТКУ
ПОП-КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ**

У статті подається аналіз етномистецьких напрямів розвитку поп-культури в контексті становлення музичного нонконформізму 60–70 рр. в Україні. Визначаються особливості звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів, етнокультурації як високого професійного мистецтва, засвоєння фольклорних традицій в іншокультурних реаліях, поява нової хвилі етноідентифікації та національної самоідентифікації, звернення до ранніх витоків легітимації етнокультурних й іншокультурних синтез. Характеризується період інституалізації, формування інфраструктури популярної культури, фольклорно-виконавських колективів, формування полістилізму як тенденції до самовизначення.

Ключові слова: поп-культура, етнокультурація, постмодерн, етномистецький напрям, естрада, фольклор, нонконформізм, шлягер.

В статье дается анализ этноискусствоведческих направлений развития поп-культуры в контексте становления музыкального нонконформизма 60–70 годов в Украине. Определяются особенности обращения к глубинным фольклорным измерениям, к этнокультурным влияниям, этнокультурации как высокого профессионального искусства, освоение фольклорных традиций в инокультурных реаліях, появление новой волны этноидентификации и национальной самоидентификации, обращение к ранним истокам легитимации этнокультурных и инокультурных синтез. Характеризуется период институализации, формирования инфраструктуры популярной культуры, фольклорно-исполнительских коллективов, формирование полистилизму как тенденции к самоопределению.

Ключевые слова: поп-культура, этнокультурация, постмодерн, этноискусствоведческое направление, эстрада, фольклор, нонконформизм, шлягер.

The article deals with the analysis of ethno-artistic trends in the development of pop culture in the context of musical nonconformism making in the period of 60s-70s in Ukraine. The peculiarities of the appeal to deep folklore aspects, to ethno-cultural impacts, ethnic and cultural studies as high professional art, learning of folklore traditions in the context of foreign cultural realia, appearance of new wave of ethno identification and national self-identification, appeal to early background of legitimation of ethno-cultural and foreign cultural combinations are defined. The period of instutialization, pop culture infrastructure formation, folklore-performing groups, and polystylism formation as a self-identification tendency are specified.

Key words: pop culture, ethnic and cultural studies, postmodernism, ethno-artistic trend, pop music, folklore, nonconformism, hit-song.

Розглядаючи естраду окремо від музичного процесу, який був надзвичайно драматичним і рушійним саме в 60–70-ті рр., варто зазначити, що цей період для Європи був періодом нонконформізму, тобто молодіжних субкультур, протистояння благочинній культурі батьків і певного протесту. У посттоталітарних країнах, до яких належить і Україна, ситуація була іншою.

Тут протест виникав проти ідеологічного диктату, тиску та всіх тих регулятивних методів, зокрема методу соціалістичного реалізму, який передусім ставив зміст, а форма виглядала лише додатком до ідеологічних імплікацій. Боротьба з формалізмом була розгорнутим походом боротьби проти «відьом», який дуже нагадує середньовічні спалення на багаттях.

Метою дослідження є визначення аспектів формування розвитку музичної поп-культури України у др. пол. ХХ ст. на підставі поєднання музичного потенціалу нонконформізму 60–70-х рр. Поставлена проблема потребує виконання таких завдань:

- проаналізувати етномистецькі напрями розвитку поп-культури в контексті становлення музичного нонконформізму 60–70-х рр. в Україні;
- визначити особливості звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів;
- охарактеризувати період інституалізації, формування інфраструктури популярної культури 60–70-х рр. ХХ ст.

Етномистецькі засади як орієнтація на глибинні реалії фольклору, як єднання просторів культури, високих інтелектуальних поштовхів і разом глибинних етнічних лейтмотивів, які прийшли з дитинства, з рідного села, стали актуальним, єдиним можливим простором формування сучасного музичного, культурного простору. Він не розшаровувався на естраду, виконавство суто класичне видів, яким вважалися традиційні мистецькі жанри, такі як симфонія, опера, оперета.

Але сама по собі естрада, яка в тоталітарну добу була певним екологічним сховищем (згадаємо джаз Л. Утьосова), її інтернаціональність, яка найменше орієнтувалася на етномистецькі витоки, починає змінюватися у напрямках. В одному вимірі відбувається те, що зветься виникненням другого авангарду (перший відбувся в 20-ті рр.), і в музику приходять додекафонія, алеаторика, всі ті новації, які давно на Заході стали провідними темами музикування.

У Росії єдиним, хто певною мірою адаптував і гостро акцентував весь цей перетин авангардних і вже постмодерних, як ми зараз бачимо, реалій, був Дмитро Шостакович. Під його впливом виникають альянзи у різних країнах. В Україні це було неможливо через велику кількість ідеологічних обставин. Якщо подивитися на інші види мистецтва, наприклад, живопис, то тут нонконформізм був ускладнений: він тяжів до авангарду.

О. Соколов зазначає, що авангард у тоталітарних країнах був придушений і вже в посттоталітарному просторі він почав елементарно добудовувати свої конструкції. Добудовуються, тобто продовжують існування ті тенденції, які існували поруч з авангардом, тобто модерн. Полістилізм як постмодерна постанова, або тотальна

еклектика, ще не стає нормою, але він вже починає формуватися як певна орієнтація, що в живописі ще не виявила себе, але в контексті різних видів мистецтв, починає формуватися як тенденція до самовизначення.

Зокрема, музика, як менш заангажований вид мистецтва, все більше починає інтонувати ритми, які приходять з «того боку». По вертикалі культура звертається до архаїчних пластів, до фольклору – це інтенсифікація саме тієї глибинної протокультури, яка найчастіше пов'язується з поганською культурою, з язичництвом, тобто з дохристиянськими часами. Це можна побачити в таких творах як «Золотослов» Л. Дичко. Навіть «Цвіт папороті» Є. Станковича теж більшою мірою характеризує саме звернення до цих протокультурних пластів. По горизонталі – це адаптація іншофольклорних впливів, тобто того, що існує в просторі світового нонконформізму.

Але не все одразу стає легітимним, як образ здійснення митця. Складніше за все відбувалася драматургія виборювання свого «Я» в 48-49 рр., пов'язаних із палкими процесами знищення і, більше того, засудження багатьох митців, які були цілком ідеологічні, але в них знаходили формалізм, примушували їх каятися, а тих, хто не каявся, виключали зі спілки, викреслювали із простору культури. У 37-му р. Б. Лятошинський, нагороджений Сталінською премією, був настільки розкритикований за одну з останніх робіт, що вимушений був встати і сказати: «Я не буду підписуватися під званням «лауреат Сталінської премії», бо така критика просто пригнічує мене». І тоді ця навала відступила [4, с. 302].

У 60-ті рр. почалася інерційна фаза, коли замовчувалася молодь. Ті ж самі Сільвестров, Станкович та ін. здобувають собі ім'я на Заході і лише потім приходять у простір своєї країни на підставах тих імен, які вже знає світ. Як не дивно, ще не впала завіса Схід/Захід, ще існує величезний кордон, ідеологічні й інші перепони між культурами, ні про який діалог не може йти мова, але чутлива молодь не лише прислуховується, але й адаптує, більше того, переживає всі процеси, що здійснюються за кордоном. Створюється своєрідний поштовх, який зветься нонконформізмом, зокрема музичним нонконформізмом, проти конформної ідеологічної маси прославлення, тиражування штампів псевдокласики, яка у ті часи виглядала вже труїзмом і архаїзмом.

О. Зінкевич, яка певною мірою поєднує талант публіциста, прискіпливого критика і толерантного вишуканого інтерпретатора музики, пише, наскільки варварськими були ці заходи. Формалізм був тим ярликом, який вказував, що людина випадає з поля дії методу соціалістичного реалізму. Вона наводить такі факти: «За відомством формалізму проходили: М. Вериківський: «основна лінія його творчості лежить у тематиці минулого, що свідчить про небезпеку відриву митця від сучасності, від тих інтересів, якими живе радянський народ; він приніс народну пісню в свою творчість механістично».

П. Козицький – за те, що оберігав формалістів від заслуженого засудження і пропагував наскрізь формалістичну, ладову теорію Яворського.

М. Гозенпуд: «погано знає життя нашого народу, не вивчає і не цікавиться передовими людьми, виробництвом, колгоспниками тощо».

Г. Таранов: «сумбурність, відсутність красивої мелодії та ясної форми».

І. Белзе – «невежда в вопросах марксистко-ленинської естетики.

М. Тіц: «прищеплює радянській молоді свої потворні буржуазно-декадентські смаки» [4, с. 300–301].

Можна свідчити, що цей період був своєрідною увертюрою до того, щоб виник поштовх протесту, до того, щоб люди, яких ставили на коліна, не лише підвелися, а й ринулися у справжній бій, у наступ на примітивне і безграмотне керування ідеологічних функціонерів музичної культури. До речі, ці функціонери мали посади не лише в спілках композиторів, а й в інших організаціях. Це наскрізна хвороба, яка не лише винищувала, а просто витравлювала все живе, а з іншого боку, здійснювала селекцію. Зазначимо, що зв'язки з фольклором існували завжди, але вони існували на правах герметичної замкненої традиції, залишалися в рамках формульної, жанрової ознаки і не ставали тією генетичною формулою, коли сам національний простір музикування в його фольклорних, глибинних інтонаціях переростає колядки, щедрівки і стає основою генетичного алгоритму української музичної школи. Звичайно, використовувати такі поняття як «генетичний алгоритм» можна лише в метафоричному значенні, але це важливо, бо саме у ті часи формувалися форми впливу, механізми передачі традицій.

О. Зінкевич подає блискучу схему національного простору музикування, яку визначає за кількома формулами: 1. Об'єм національних традицій; 2. Генетична формула; 3. Контакти; 4. Форми впливу; 5. Механізми наслідування. Якщо у 50-ті рр. об'єм національної традиції визначався як замкнений музичний фольклор, то вже у 70–80-х рр. він виходить на розширення зв'язків з іншофольклорними впливами. Виникає професійна композиторська школа під впливом Б. Лятошинського, де види національних мистецтв, народного аматорського і професійного поєднуються в певний музичний симбіоз. Тобто національна традиція не обмежується рамками заданих формул, прописаних ідеологічними нормами жанрових категорій. У 70-ті рр. вже виникає орієнтація на досвід європейського симфонізму – це передусім новітній вітчизняний симфонізм, зокрема симфонізм Шостаковича.

Якщо говорити про контакти, впливи, про взаємодії, то в 50-ті рр. вони цілком вписувалися в межі тоталітарної держави і були незначними, у 70-ті ж починається турбулентний процес всередині національної школи між індивідуальними стильовими системами, а також виникає зв'язок з іншими школами, сучасним європейським контекстом – як симфонічним, так і музичним у цілому.

О. Зінкевич достатньо толерантно показує, що саме музичний процес на межі 50–70-х років відходить від жорсткої формальності, ідеологізму і розгортається простір особистості. Але особистість не завжди була готова для свободи, яка раптом відкрилася. Авторка помічає причинно-наслідкові зв'язки й іманентність: процеси, які відбуваються, починаючи із середини саморозвитку творчості. Вона пише, що не випадково народжуються твори Л. Грабовського, В. Сільвестрова, М. Скорика, вписані в ті ж стабільні часові орієнтири, що й аналогічні явища в російській композиторській школі. «Це фольклоризм («Чотири українські пісні» Грабовського 1959 р.; «Гуцульський триприх» Скорика – 1965 р.), новокласицизм (Перша партита Скорика – 1966 р., Класична увертюра Сільвестрова 1963 р.), авангардна лінія, синтез технік, кітч (Перша симфонія Сільвестрова – 1964 р.)» [57, с. 15].

Отже, розширюється сам простір стилєвих, жанрових і, більше того, міжжанрових та міжстильових адекватій, що виникли в 70-ті рр. Звичайно, вихід музики за межі класичного олімпу передбачений. Його тут же було зорієнтовано на втілення класичних жанрів у простір серединного рівня культури, які традиційно обіймаються поп-культурою, або популярною культурою, в цілому.

Наведемо, за О. Зінкевич, кілька паралелей, що буквально рік за роком визначають, як змінюється позиціонування тематичних орієнтирів та настанови творчості. Так, у 1961 році Домінчен пише кантату «Жива епоха комунізму», Дремлюга – «Пороніно» (симфонічна поема), Данькевич – «Зоря комунізму над миром зійшла» (вокально-симфонічна поема). Їм позиціюються Грабовський із «Симфонічними фресками», Сильвестров із «Фортепіанним квінтетом. П'ять п'єс для фортепіано», які були страшенно розкритиковані за формалізм і буквально примушували автора все більше і більше входити в те, що зветься «андерграуд», тобто в музичне підпілля. У 1962 р. той же Домінчин пише «Славу Союзу Радянському» (кантата), Штогаренко – «Молодіжне тріо», Сильвестров – «Тріаду для фортепіано». Як бачимо, залишається можливість без назв, без позиціонування в ідеологічному просторі здійснювати той формальний пошук, який усі називали формалізмом.

Можемо побачити, що андеграунд існує, це – підпільне мистецтво. Але як не дивно, це мистецтво сприймають на Заході, простір починає розширюватися. Можна твердити, що виникає певна ситуація, коли протягом 60–70-х рр. андеграунд позиціювався, нонконформізм приймав форми підпільного мистецтва і в умовах надзвичайно ідеологічного тиску існував лише як робота «в шухляду», робота, яку не можна виконувати на офіційних підмостках, в оркестрових установах.

Стабілізація тоталітарного суспільства мала свої особливі риси. Потім, після 70-х, тобто після вибуху, виникає нова стабілізація, яка вже має абсолютно іншу іконографію. Ця циклічна стадія певною мірою є закономірною. Важливо помітити, що 70-ті рр. стали певною стадією легітимації всього того, що було зроблено в 60-х.

Тобто все, що лежало «в шухляді», все, що не могло вийти на поверхню, раптом було надруковано. У результаті виник фантом, або феномен, контрпозиції десятиліть. Це не зовсім так. Справа в тому, що сама публічна легітимація і сам феномен входження твору в простір, твору, який був абсолютно протилежний за ідеологічним змістом і за естетичними параметрами, завжди існував в мистецтві.

Сама етнокультурна стихія стала цементуючим моментом еkleктичному просторі культури 70-х років, саме звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів, етнокультурації як високого професійного мистецтва (симфонічного, оперного, естрадного) давало можливість проявити національну ідентичність, створити ту спільноту, яка раптом замінила спільноту ідеологічну. Ідеологічний чинник змінюється, він став етнокультурним.

Нині постає питання: чи є постмодерн і наскільки його можна називати постмодерном? Але те, що ідеологічний тотальний чинник ідентифікації змінився і замість нього прийшов етнокультурний, це можна вважати фактом достатньо однозначним.

Як не дивно, серединний рівень культури був саме адаптивним, позаідеологізованим простором. Саме культура серединного рівня, так звана поп-культура, або популярна

культура, яка вбирала в себе фольклор низових і глибинних хронічних настанов, несла в собі ту красу і ту чистоту, яка саме в 70-ті роки в Україні інституалізувалася.

Виникали перші рок-об'єднання, етномузичні інституції, які обробляли українські пісні, виникали своєрідні проміжні жанрові й стилістичні реальності музичної культури, котрі не мали імен. Вони несли в собі риси гротеску, епатажу, майданної балаганної гри, але разом із тим несли правду, і ця правда, сказана в умовах повного контролю, дуже нагадує Середньовіччя. Проте через відчуття, що фольклор почав витісняти ідеологію, «зверху» відбувалося шельмування теоретиків фольклору.

Нічого не відбувається раптом. Проходить стадія адаптації, перебування в андеграунді, в «підпіллі», а потім відбувається легітимація, коли твори, написані десять років тому, прочитуються нині, звучать нині, і здається, що вони написані вчора.

Цікаво, що майстри, яких зараховують до музичного нонконформізму, вміли все. Так, В. Сільвестров, який не міг захистити як дипломну роботу свою Симфонію № 1 (вона була відхилена), через рік приніс класичну увертюру, написану в моцартівському дусі, і легко захистив її. А такі майстри як Ревуцький, Лятошинський, активно продовжували традицію, яку пов'язують зі скрябіновським романтизмом, тобто, стилем модерн, котрий на Заході російський композитор Стравінський доведе до постмодерних альянсів. Починаючи з «Весни священної», «Петрушки», він доходить вже до поліфонічного звучання, яке не вписується ні в які рамки, відведені навіть авангардним засобам музикування.

Взагалі проблема авангарду, постмодерну в музиці досить не визначена. Якщо в живописі це достатньо структуровано: авангард застосовує передусім геометричні фігури, починається саме зі зламу традиційних конфігурацій, у першу чергу тілесних, то в музиці не можна знайти таких простих і ясних чинників формотворення. Тому постмодерн і авангард частіше за все позначають аморфним терміном «полістилізм».

Одним із засновників такого бачення вважають Шнітке, який у 60–70-х рр. зробив доповідь у Спілці композиторів в Москві. Простір полістилізму, який виникає в 70-ті рр., можна певною мірою визначити як постмодерний, якщо розглядати його як тотальну еkleктику, симбіоз, впливи різних іншокультурних, іншохудожніх та іношфольклорних напрямів. Це свідчить про полістилізм, який дає можливість серединному рівню культури розбудовувати проєкції в не обмеженому не утилітарно-ідеологічному просторі пахмутовських пісень «И на Марсе будут яблони цвести», «И вновь продолжается бой», а у просторі етнокультурно визначеного і самодостатнього космосу.

Зазначимо, що цей період дав можливість втілення в поп-культурі широкого полістилізму. Він характеризується поширенням шлягерів. Як не дивно, саме шлягер став тим синтезуючим типом, достатньо спрощеним і разом універсальним, який поєднав у собі танцювальні, вокальні й метакультурні впливи диско, рок-н-рол, а також твіст, вальс, танго, шейк.

Можна сказати, що така шлягеризація поп-культури була не надокучливою, а слугувала тим ліричним контекстом, який витісняв ідеологічний. У шлягері здійснювалися іншокультурні та іншфольклорні чинники, які можна зазначити як етнокультурацію. «Смерекова хата», «Світ неповторності», «Полісяночка», «Добрий вечір, доле», «Чуєш, мамо», «Скрипка грає» – це шлягерні типи, але вони вже несуть в собі ненав'язливу ладову інтонацію, яка походить від фольклору.

Важливо, що тут відбувається вплив іншокультурних запозичень, зокрема польської, угорської народної музики, все приходить з-за Карпат і Західної України. Так, важливо, що в Україні шлягер став одним із тих розповсюджених типів, який ніс в собі симбіоз, пов'язаний з коломийковим, танцювальним, ледве не реп-інтонаційним простором, простором замовлянь, майже містичним простором.

Усе це сприяло створенню образів ансамблів «Мрія», «Смерічка», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй» та ін. Вони стали буквально носіями етнокультурних синтез, де відбувається вже легітимація простору фольклорної та етномистецької реальності України.

Важливо також зазначити, що легітимація етномистецьких реалій, яка відбувається в 70-ті рр., пов'язана з різними фестивалями і з тими змаганнями, що розгортаються на них. Аматорські, професійні ансамблі, оркестри та інші намагаються здійснити свій вирок на площі, а цією площею стає естрадний, сценічний простір, в якому розгортається широка, на весь Радянський Союз, презентація пісень, шлягерів, популярних мелодій. Зрештою, виникає так званий фольк-рок, це – своєрідна синтетична фаза, що єднає в собі традиції «Beatles», «Rolling Stones» та етнокультурних традицій, на які спираються ті чи інші виконавці. Виникає напрям кантрі, який теж є своєрідним проміжним синтетичним жанром. Він легітимно освячений саме тим нонконформістським рухом, який вже досягає розгорнутої фази входження в свій Zenit.

Тобто, можемо стверджувати, що є надзвичайно важливим поява нової хвилі етноідентифікації та національної самоідентифікації, звернення до ранніх витоків легітимації етнокультурних та іншокультурних синтез.

Ще один чинник, який став генеративним у створенні етномистецьких формувань України в 70-х рр. у різних жанрових контекстах: симфонічних, оперних (як, наприклад, опера «Цвіт папороті» Євгена Станковича), естрадних, творах культури серединного рівня – театралізація. Театральний двійник, який не був протестом на площі, а ставав протестом на театральних підмостках: на естраді, в самодіяльній пісні, у бардівській пісні. Така театралізація мала своєрідний присмак. Шоу-бізнесу ще не існувало, естрада як сценічне мистецтво не була задіяна. Це був рух антиестрадний, якщо сприймати естраду як тоталітарний механізм сценічного втілення вокалу і всіх інших жанрів, виникав театр поза рампою, театр як широка настанова, який знов вписується в простір нонконформізму.

Підсумовуючи, можна сказати, що на межі 60–70-х рр. відбувся вибух, тобто, твори стали легітимізованими і прийшли до глядача й слухача.

Проведене дослідження дає можливість стверджувати, що етнофольклорні та етномистецькі спрямування прийшли в поп-культуру не зненацька, а з їх актуалізацією в жанрах професійної музичної культури. Звернення до протоглибин було плідним і дало можливість нового подиху у формуванні поп-культури як складної, драматичної, фундаментальної, фольклорно означеної культурної традиції, яка походить від давніх часів.

Етномистецькі спрямування розвитку музичної культури України др. пол. ХХ ст. еволюціонують у генеалогічному просторі їх формування. Передусім важливо зазначити, що саме 49–50-й рр. стали тим кардинальним межовим хронологічним

бар'єром, після якого сформувалася генерація музичних нонконформістів. У 60-ті рр. сформувалася інерційна фаза як період праць «у шухляду», де композитори і всі інші не могли втілити свій потенціал, але вже відверто і самовіддано працювали. 70-ті рр. визначаються вибухом поп-культури не тому, що це раптом стало можливо, а тому що нагромаджений потенціал набув можливості свого самоздійснення.

Література:

- 1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры (Рассуждения о судьбах народной песни) / Алексеев Э. Е. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 236 с.*
- 2. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / Дугин А. – Санкт-Петербург : Амфора, 2005. – 495 с.*
- 3. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 440 с.*
- 4. Зинкевич Е. А. Mundus visicae. Тексты и контексты. Избранные статьи / Зинкевич Е. С. – Київ : ТОВ Задруга, 2007. – 616 с.*
- 5. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / Костина А. В. – Москва : ЛКИ, 2008. – 352 с.*
- 6. Ляшенко І. Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй / І.Ф.Ляшенко // Українська художня культура : навчальний посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – Київ : Либідь, 1996. – С. 53 – 76.*

УДК 808.54:801.82

*Раденко Юлія Володимирівна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри режисури телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв*

ОСНОВНІ ЕТАПИ ПІДГОТОВКИ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ДО ВИКОНАННЯ

У статті розглядаються основні принципи роботи над літературним текстом для створення виразного емоційного художнього слова. Аналізуються етапи підготовки студентів від практичного вибору репертуару до роботи над змістом твору.

Ключові слова: художнє слово, літературний текст, репертуар, ідея твору, завдання читця, дія словом.

В статье рассматриваются основные принципы работы над литературным текстом для создания выразительного эмоционального художественного слова. Анализируются этапы подготовки студентов от практического отбора репертуара до работы над содержанием произведения.

Ключевые слова: художественное слово, литературный текст, репертуар, идея произведения, задания чтеца, действие словом.

The article discusses the basic principles of work on literary text to create a compelling emotional art. Discusses the stages of preparation of students to the practical choice of repertoire and working on the content of the work.

Key words: artistic word, literary text, repertoire, idea of work, task of reader, action a word.

У час докорінних змін у всіх сферах життя, у період активних духовних і мистецьких пошуків, коли особливо гостро постає питання відродження і примноження людських цінностей, національних традицій і досягнень, особливо актуальним стає дослідження проблеми роботи виконавців над літературним текстом для створення виразного емоційного художнього слова.

Культура мовлення – неодмінний, невід’ємний складник тривалого процесу підготовки фахівців з кіно-, телемистецтва. Його особливе значення підкреслюється багатьма визначними майстрами театру, кіно і телебачення, багато з яких зізнавалися, що саме мистецтво читання класичних і сучасних літературних творів були головним фактором їхнього творчого формування.

Підготовка літературно-художнього твору до виконання розглядалася у працях К. С. Станіславського («Работа актера над собой», «Работа актера над ролью», 1954–1957), М. О. Кнебель («Слово в творчестве актера», 1954), Ю.А. Васильєва («Воспитание диапазона голоса драматического актера», 1983), В. М. Галендеева («Учение К. С. Станиславского о сценическом слове», 1990), І. К. Білодіда

(«Закономірності розвитку усної літературної мови», 1965), М. С Щепкина («Жизнь и творчество», 1984), А. П. Овчиннікової («П'ять кроків до гарної мови: Мовленнєва комунікація: техніка мовлення», 1997), О. А Гладішевої («Слово в театрі», 2006), І. В. Кропивко («Риторика», 2003), І. П. Козлянінової («Сценическая речь» 2009), О. І. Наконечна («Окремі питання сценічного мовлення в умовах білінгвізму», 2009) та ін.

У цих та інших публікаціях даної тематики йдеться про характер і стиль сценічного мовлення, специфіку існування кількох варіантів зразкової вимови на сцені, про традиції в акторському мовленні тощо. Характерною рисою цих досліджень є те, що в них розглядається комплекс основних вимог до техніки сценічного мовлення. Але мало хто з-поміж авторів звертає увагу саме на принципи роботи над літературним текстом для створення виразного емоційного художнього слова від практичного вибору репертуару до роботи над змістом твору.

Цим і зумовлений вибір теми дослідження: художнє читання.

Мета статті – висвітлити основні принципи роботи над літературним текстом для створення виразного емоційного художнього слова.

Поставлена проблема потребує виконання таких завдань:

- аналізу елементів виконавського мистецтва;
- характеристики загальних законів та основних понять мистецтва екранного мовлення як мистецтва художнього слова;
- аналізу різних методик підходу до роботи на сцені та в кадрі;
- характеристики загальних уявлень щодо історії формування професійних навичок сценічного мовлення;
- аналізу спадковості та взаємин спільного і відмінного різних методик акторського творення.

Безперечним є твердження, що мова – це один з найсильніших засобів дії на співрозмовника і від якості мови залежить майбутнє кожної окремо взятої людини. Ми є свідками стрімкого знищення української мови. На кожному кроці ми чуємо, якою чудовою є українська інтонація, з її співучістю, з її протяжними об'ємними голосними звуками, однак вона все більше витісняється вульгарною мовою з рваним, різким, «гавкаючим» звучанням. Крім того, в мову вливається нескінченний потік побутового сленгу, ми спостерігаємо і, так звану, «русифікацію» та «американізацію» мови. Причому, це виявляється не лише в заміщенні українських слів і значень на англійські, але і в зміні самої інтонації мови.

Ситуація виглядає критичною, але залишається надія на збереження української мови в її значеннях завдяки мистецтву і культурі, які впливаючи на людину емоційно, підсвідомо направляють її у бік освіти.

Етапи роботи над літературним твором передбачають певну послідовність. «Прочитати як слід твір ліричний – зовсім не дрібничка. Для цього треба довго його вивчати, треба душею і серцем відчувати будь-яке слово його – і тоді вже виступати на публічне його читання» [2, с. 130]. Отож, від вибору – до прилюдного виконання твору необхідно пройти тривалий шлях його вивчення.

Зауважуємо, що культура мовлення є невід'ємною частиною професійної культури не тільки актора, диктора, режисера, але і кожного, хто вважає себе культурною

людиною. З цього приводу Ю. А. Васильєв зазначив: «Шлях переходу від побутової, спрощеної мови, властивої більшості тих, що вступають у театральні школи, до виразного, яскравого звучання надзвичайно тривалий, складений і індивідуальний. На шляху цьому виникає безліч проблем, пов'язаних як з пластичною свободою тіла, так і з рухливістю, еластичністю дихальної і голосової мускулатури, з рівнем розвиненості мовного слуху, з різноманітними голосовими, дикційними, вимовними недоліками, часто непомітними в побутовому спілкуванні, але різкими, настирними в умовах сценічного звучання.

Одна з найскладніших проблем – вдосконалення голосових даних, робота, що вимагає поступовості, послідовності в створенні виразного звучання акторських голосів» [1, с. 4].

А далі у цього ж автора читаємо: «Б. Варнеке в дослідженні, присвяченому давньоримському театру, писав, що навіть у давні часи (незважаючи на те, що основним завданням актора була сила голосу, необхідна для озвучування відкритого простору амфітеатру) існувало правило, за яким «голос актора повинен був перебувати у відповідності з індивідуальними особливостями зображуваного ним персонажа» [1, с. 6].

Така увага до варіативності голосу не випадкова. Дійсно, навіть далекі від нашої професії люди, звичайні глядачі втомлюються від одноманітності акторських пристосувань.

Звідси витікає пряма потреба не просто говорити, а говорити грамотно, правильно і красиво. Тому ми знаходимо надзвичайно важливим той факт, що за час навчання, за час збільшення культурного багажу і занурення в творчу атмосферу пізнання прекрасних творів світової літератури, у студента формується почуття мови, виробляється навичка правильної вимови, розвивається логіка мови і накопичується величезний арсенал технічних пристосувань, що дозволяють зробити мову «зряддям художньої виразності.

Художнє слово має величезний вплив на свідомість, почуття, моральність людини за умови правильного вибору літературного твору. Виконання літературних творів – один із самих інтелектуальних видів видовища. У цьому його привабливість і складність. Як можна побачити – воно має дві сторони: власне читання і слухання зразків художнього слова. Друга сторона не менш важлива, ніж перша, оскільки «уміння слухати читців, як уміння слухати музику, дивитися картини і спектаклі, збагачує внутрішній світ людини» [5, с. 144].

Особливість і складність роботи над літературним текстом для створення виразного емоційного художнього слова полягає а тому, що процес практичного вибору репертуару та роботи над змістом твору тісно пов'язаний з психологічними процесами. Тренуючи дихання, удосконалюючи дикцію, усуваючи ознаки діалектів, необхідно пам'ятати, що хороша мова – не самоціль. Правильне дихання, виразний голос, літературна вимова, чітка і зрозуміла вимова звуків – засіб розкриття духовного багатства людини, донесення до глядача усіх нюансів руху його думки, почуття. Звуки мови – «це окремі, самостійні істоти з індивідуальною душею і їм одним властивим звуковим змістом, – писав М. Чехов. – Усі ці «індивідуальності» тисячоліттями впливали на людину, розвиваючи і формуючи апарат його мови. Усі вони жили навколо людини, шукаючи свого вираження через людську мову» [8, с. 218].

Відомий актор і театральний педагог Л. Ф. Макарьєв писав: «Голос людини – це її біографія. Він виховується разом з людиною. Голос – це звук, і тембр, і глибина, і «верх», і «низ», і почуття, і думка. Словом, голос це – «Я», як мене створила природа, навколишнє оточення і я сам. «Мовний голос» – це будівельний матеріал, з якого будується сценічна дія. Це – складова частина, але вирішальна в освіті самого «сценічного людини»... Формування звуку – мови персонажа є завдання роботи над роллю, сторона освіти сценічного людини – творче завдання в роботі над образом» [4, с. 15].

Виховати культурного слухача, як і читача, можна тільки на високих зразках звучного слова. З цього випливає, що у роботі над літературними творами необхідно приділяти велику увагу вибору матеріалу. Воно потребує від виконавця не тільки певного таланту, а ще й широкого кругозору, розвиненого художнього смаку, любові до літератури та її глибокого розуміння.

Нагадаємо: процес оволодіння літературним матеріалом будь-якого жанру називається роботою над текстом; кінцевий результат такої роботи народження яскравого, виразного, емоційного художнього слова.

Зауважуємо, що правильно вибраний твір – успіх виконавця, його творче зростання. Починати треба з тем, близьких, глибоко хвилюючих. Краще починати з творів улюблених письменників, що супроводжують в житті. У виборі репертуару завжди істотну роль відіграє світогляд студента, його характер, його морально-естетичні пошуки, тобто його творча й людська особистість, що прагне до самовираження. «Думаю, що кожен виконавець, – пише Д. М. Журавльов, – не може не говорити у своїй творчості про те, що становить його світогляд, його взаємини з життям, з людьми. Так виникає репертуар» [3, с. 9].

Думається, що необхідно підбирати тексти, які не лише мають високу художню цінність, але і пробуджують фантазію виконавця, зачіпають його емоційну структуру. Проблеми, що піднімаються в тексті, мають бути так само зрозумілі і точно сформульовані, як відповіді на питання: «Що я хочу сказати слухачеві? Заради чого я це буду робити?»

Характерною рисою є те, що мовна програма – поетичні жанри, байка, або епічні жанри художньої літератури – це міні-спектакль. Тут, як і в розгорнутому драматичному творі, діють усі закони «методу фізичних дій», у тому числі і необхідність пропонованих обставин. У виконанні літературного тексту усе ідейне навантаження лягає на виконавця. Як правило, він один втілює авторський задум, доносить надзадачу твору. З цього випливає, що виконавець здійснює все те, що в спектаклі чи фільмі робить режисер разом із акторами, вибудовувавши взаємовідносини і визначаючи завдання усіх учасників видовища.

Зауважуємо, що між мистецтвом виконання художнього слова і драматичним мистецтвом існують суттєві відмінності. Найбільш значними серед особливостей мистецтва художнього слова в порівнянні з акторським мистецтвом є спілкування з глядачами, а не з партнерами; розповідь про події минулого, а не дія в подіях, що безпосередньо відбувається перед глядачами; розповідь «від себе», «від я», з певним відношенням до подій і героїв, а не перевтілення в образ; відсутність фізичної дії.

К. С. Станіславський говорив, що читець, на відміну від актора, не повинен грати або копіювати героя, «зображувати його інтонацію і дикцію». Завдання читця –

розповісти про своїх героїв. При цьому оповідач має чітке відношення до усіх подій, про які говориться в тексті, і знає, навіщо розповідає про них слухачеві зараз, тут, в сьогоденних умовах.

Отже, головні відмінності у творчості читця і актора пов'язані з процесом виконання, втілення твору, з формою і методами передачі його слухачеві, а не з підготовчою роботою над текстом. Ці відмінності охоплюють в основному область виразних засобів, прийомів і «пристосувань» читця, що допомагають йому донести до слухачів зміст у специфічних умовах літературного матеріалу. Ці «пристосування» мають вирішальне значення в мистецтві виконання літературного твору. Сфера їх застосування дуже велика. Серед них – інший характер виконання прямої мови, інші методи характеристики образів, перенесення акцентів, пов'язаних з конкретними творчими завданнями і т. д.

З огляду на вищесказане бачимо, що вибудовувавши дію, ми припускаємо, що виконавець займає позицію автора, а його партнером стає слухач.

Важливо вказати, що в даному розумінні автора головне завдання читця-виконавця – розповісти, не граючи, про людей, про їх характери, переживання, вчинки, про події, що сталися з ними. Для цього використовуються прикмети їх психологічного життя, для слухачів розкривається внутрішній світ героїв, їх думки і почуття. К. С. Станіславський не випадково говорив, що, розповідаючи про людину, читець починає «діяти і переживати за нього». Він активно втручається в життя, хворіючи на біль свого героя, радіючи його радощам, схвильовано ставлячись до всього, що відбувається з ним.

Відібраний текст доцільно читати неспішно, спочатку про себе, а потім вголос. Необхідно осмислити цей текст, визначити подієвий ряд, ставлення до цих подій і персонажа, і виконавця, збудувати лінію дії і спробувати добитися органічного життя в заданих умовах.

Зауважуємо, що у процесі роботи розповідь «збирається» не відразу. Засвоюючи чужий текст, мимоволі доводиться включатися в потік думок і почуттів, народжених у процесі знайомства з текстом. Для створення виразного художнього слова важливе оволодіння деякими технічними прийомами, які використовуються в різних видах мистецтва.

Таким чином, стає зрозумілим, що наступний етап творчої роботи виконавця – ідейно-тематичний аналіз твору. Ідейно-тематичний аналіз твору – осмислення подій (сюжету, його композиції), визначення характеру персонажів, проникнення в почуття і думки автора, вирішення основної проблематики, теми, ідеї через визначення конфлікту.

Важливо вказати, що засоби дії читця на аудиторію обмежені в порівнянні із засобами актора: вони не виходять за рамки словесної дії. Саме це обмеження вимагає ретельного аналізу тексту та серйозної роботи над усіма компонентами словесної дії. Виконавцю літературних текстів так само, як і акторові, потрібні глибоке вивчення обставин і стосунків, ситуацій, другого плану, підтексту, лінії думки.

Варто звернути увагу на те, що українська мова має свою мелодійну систему – особливий набір мелодійних структур. Із цією метою необхідно вивчити ті закони, сценічної мови, які створюють неповторний колорит авторського тексту. Тут на допомогу приходять такі розділи мови як граматики, синтаксис і пунктуація. Крім того, не слід забувати, що в усному мовленні існують ще й свої додаткові правила, за якими

певні групи слів поєднуються в мовні ланки. Тут важко переоцінити значення пауз, які на письмі відзначаються синтаксично, а при перекладі на усну розповідь передаються інтонаційно.

Зауважуємо, що паралельно з інтонаційно-логічним аналізом відбувається поглиблене знайомство з правилами і закономірностями усної мови, які властиві нашій мові.

Велике значення в роботі над текстом є здатність донести думку до глядача. У цьому допоможе логіка мови. Уміння робити логічні паузи, логічні наголоси і правильне прочитання розділових знаків, допоможуть виконавцеві точно виявити думку автора.

Щоб набути навичок логічно виразного звучання мови, необхідно спочатку навчитися розбивати фрази на мовні такти, швидко визначаючи в них основне за змістом. Тут можна скористатися порадою К. С. Станіславського: «Беріть частіше книжку, олівець, читайте і розмічайте прочитане замовними тактами... Розмічування мовних тактів і читання за ними необхідні тому, що вони змушують аналізувати фрази і доходити до їх суті. Без цього не скажеш правильно фрази.

Звичка говорити по тактах зробить вашу мову не тільки стрункою за формою, зрозумілою за передачею, але й глибокою за змістом» [6, с. 148].

Нагадаємо: граматичні паузи – це паузи, пов'язані з розділовими знаками. Розділові знаки є тими умовними позначеннями, які допомагають виконавцеві певною мірою розкрити для себе хід думок автора.

Зважаючи на той факт, що розділові знаки виникли з потреби розділити письмовий текст на певні частини відповідно до смислової структури усної мови. У зв'язку з цим, читаючи «про себе» ми сприймаємо текст, не думаючи про те, чому автор поставив той або інший розділовий знак. Над цим питанням ми замислюємося лише тоді, коли нам належить зробити текст «своїм», засвоїти спосіб автора виражати свої думки, передати його в усній формі.

Найважливіший етап в роботі над текстом – вплив на слухача. Думка є головним збудником почуття. Чим глибше і яскравіше думка, тим гостріше оцінка фактів, тим виразніша і різноманітніша мова. Виховуючи в собі здатність до образного мислення, розвиваючи фантазію, потрібно привчатися вибудовувати свою розповідь за перспективою у визначеній автором логіці, послідовності. І в цьому велику допомогу робить темпоритм.

Повертаючись до думки, що уміння відчутти композицію матеріалу, зосередити увагу на основних етапах розвитку думки, підпорядкувати другорядне головному, розрахувати свої сили і можливості – усе це чітко усвідомлюється в роботі над художнім текстом. Ця робота привчає будувати перспективу розповіді і у зв'язку з нею змінювати акценти в окремих епізодах.

Очевидно, що після осмислення тексту починається визначення подієвого ряду і розбиття його на частини. Важливо вказати, що кожна окрема частина – це одна подія. У зв'язку з цим потрібно освоїти техніку зміни темпоритмічного малюнка від частини до частини, уникаючи монотонного тупцювання на місці, тобто нова частина, нова подія – зміна темпоритму. Чим складніший літературний матеріал, тим різноманітнішою має бути внутрішня інтенсивність життя виконавця, тобто його темп, виражений зовні через швидкість вимовляння тексту (ритм).

Важливо вказати, що специфіка літературного матеріалу, зосереджуючи всю увагу виконавця на словесній дії, привчаючи невпинно тренувати пам'ять та уяву, створює величезні можливості для розвитку цього важливого елементу майстерності – уміння створювати лінію бачення. Запорукою подальших успіхів є єдині з курсом «Майстерність актора» методичні шляхи роботи над словом, де бачення – один з елементів побудови внутрішнього життя героя.

Вичерпне знання описуваної дійсності, детальне розкриття тексту за баченням грають основну роль у роботі над розповіддю. Саме у лінії бачення створюється внутрішнє життя твору. Вони створюють основу для перетворення авторського тексту на свою, особисту розповідь про пережите. Процес створення бачення насичує слова виконавця живими людськими емоціями, включає в роботу підсвідомість, творчу природу людини.

Як було сказано вище, мистецтво читання літературних творів – це єдиний невідимий акт. Із цього приводу у В. М. Галендеева читаємо: «Справа у тому, що в мовному акті нічого не ділиться. Одне не працює без іншого. Дикція не працює без дихання. Вимова здійснюється артикуляцією і підтримується диханням і голосом. Усе це не працює без сенсу і без уяви. І одночасно усе це має комунікативну функцію. І нічого не ділиться» [7, с. 13].

Особливістю мистецтва читця є те, що все, про що він розповідає, є частиною його власної біографії. Він прожив це життя у своїй уяві, силою фантазії зробив її своїм минулим. Події, про які він говорить, змусили його самого глибоко перейнятися цим життям. Це «пережите», багато разів осмислене минуле народжує в ньому ті думки й почуття, які сьогодні, зараз, тут змушують говорити зі слухачем.

На наш погляд, володіння емоційно насиченим образним словом, яке глибоко виявляє думку, постановка активного творчого завдання мобілізує творчу природу виконавця, стимулює техніку, підкоряє її матеріалу і в той же час допомагає зафіксувати знайдені у тренуванні уміння і навички.

Сутність читання літературних творів полягає саме у здатності впливати. Енергетика – це одна з першочергових якостей виконавця. І чим більше енергетичний виконавець, тим він цікавіший для глядача. Недарма для виконавця важливішим є не сам текст, а той внутрішній посыл, який цей текст народжує. Мову можна назвати живою, коли слова промовляються, посилаються з точним завданням, з бажанням щось змінити і в собі, і в оточуючих.

Література:

1. Васильев Ю. А. *Голосоречевой тренинг* / Ю. А. Васильев – Санкт-Петербург, 1996. – 154 с.
2. Гоголь М. В. *Чтения русских поэтов перед публикой (Письмо к Л**)* / М. В. Гоголь – Москва, 1986. – Т. – 6. – С. 130.
3. Журавлев Д. Н. *Об искусстве чтеца* / Д. Н. Журавлев // Сб. «Искусство звучащего слова». – Вып. 1. – Москва, 1986. – С. 9.
4. Макарьев Л. Ф. *С утра до вечера в театре: (Рассказы режиссера)* / Л. Ф. Макарьев – Ленинград : Дет. лит., 1973. – 96 с.
5. Сб. «Искусствозвучающего слова». – Вып. 1. – Москва, 1965. – 144 с.
6. Станиславский К. С. *Работа актера над собой* / К. С. Станиславский – Москва : АРТ, 2007. – С. 148.
7. *Теория и практика сценической речи: Коллективная монография.* – СПб, – 2005. – с. 13.

УДК 78.083:784.4

*Руденко Ярослава Василівна
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв*

АНАЛІЗ РЕПЕРТУАРУ Р. КИРИЧЕНКО (ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ)

У статті розглядаються особливості репертуару Р. Кириченко у контексті жанрово-стильового підходу. Висвітлено основні особливості відбору репертуару співачки, описано художній метод інтерпретації фольклорних та стилізованих пісень.

Ключові слова: українська пісня; художньо-мистецький процес; виконавський стиль; інтерпретація; стилізація; Раїса Кириченко.

В статье рассматриваются особенности репертуара Р. Кириченко в контексте жанрово-стилевого подхода. Освещены основные особенности отбора репертуара певицы, описан художественный метод интерпретации фольклорных и стилизованных песен.

Ключевые слова: украинская песня; художественно-творческий процесс; исполнительский стиль; интерпретация; стилизация; Раиса Кириченко.

This article discusses the features R. Kirichenko's repertoire in the context of genre and stylistic approach. The main features of the selection of singer's repertoire and art method of interpreting folk and stylized songs are described.

Key words: Ukrainian song; artistic and creative process; performing style; interpretation; stylization; Raisa Kirichenko.

Життєвий і творчий шлях народної артистки України Раїси Опанасівни Кириченко (1943–2005), овіяний легендами й славою всенародно улюбленої співачки, є відбиттям долі українського народу ХХ ст.

Творчість співачки є феноменом української виконавської культури. Вона багатогранна й кожному з її сторін можна дати епітет – видатний талант, голос, музикальність, майстерність, артистизм, сила художнього впливу на слухачів. Усе разом складає неповторність творчої індивідуальності співачки, її виконавського стилю. Зрозуміти природу цього феномена – означає пізнати закономірності його формування, з одного боку, і осягнути особливості художнього творчого методу співачки, з іншого.

Дослідження української музики представлені різножанровою літературою. Проте, слід визнати, що за кількістю та глибиною охопленої проблематики вивчення сучасного музичного етномистецтва поступається місцем дослідженням академічного музичного мистецтва та фольклору. Це, зокрема, розвідки Ф. Колесси, К. Квітки, Д. Ревуцького, А. Іваницького, С. Грици, О. Бенч-Шокало, О. Скопцової та ін.

Розвідка Р. Лоцман «Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста» [10] розкриває особливості виховання співаків

у народній манері виконання та сутність українознавчих засад у професійній підготовці виконавців. Стаття М. Ярової «Національне відродження України і виховання молоді засобами народнопісенної творчості» [24] розкриває значення пісенного фольклору як важливої складової відродження України.

Проте розвідок, присвячених творчості Р. Кириченко, на сьогодні обмаль. Це, зокрема, збірка «Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на рубежі ХХ–ХХІ століть» [21], згадування в загальному контексті в декількох наукових працях (Р. Лоцман [9; 10], М. Ярова [24]). Її особистості присвячено багато статей біографічного характеру у енциклопедичних [18; 22], газетно-журнальних (зокрема, стаття А. Недавнього «Жива у пам'яті й любові» [14], інтерв'ю та нариси [5–6]) та інтернет-виданнях [15–16], а також праця Г. Кудряшова «Слово про Раїсу Кириченко» [7].

Мистецтво Р. Кириченко багато в чому визначило розвиток сучасного професійного виконавства в народній традиції, яке на сьогодні не є однорідним явищем. Проблемасольної народно-співочої творчості, розглянутої під кутом зору її стильової характеристики, практично не розроблена. Відсутня поки що і цілісна картина творчості Р. Кириченко та її значення для розвитку художньої культури України, чим і зумовлена тема наукового дослідження.

Метою статті є з'ясування особливостей становлення виконавського стилю Р. Кириченко, виявлення стилістичних особливостей її творчого методу - художньої інтерпретації музично-поетичного змісту пісень.

Художній метод у виконавській творчості невіддільний від становлення художнього образу, що виникає в процесі об'єктивації ідеї твору у варіантах його виконання. Апеляція до визначення виконавства як перекладу «художнього змісту з нехудожньої системи в художню» [12, 140] дає змогу розглядати виконавський стиль Р. Кириченко в контексті художньої інтерпретації семантичних елементів народних пісень. Поняття «нехудожня система» може трактуватися щодо пісні усної традиції як система потенційних художніх можливостей, закладених у значеннєвому полі поетичної й музичної складових тексту. Нескінченне різноманіття уявлень у розумінні й трактуванні співаками узагальненого змісту пісні призводить до різноманіття виконавських версій-варіантів його художнього втілення, тобто до «варіантної множинності виконавства» [Там само].

М. Арановський стверджує, що «інтерпретація настільки невизначених структур, якими є музичні, неминує варіативна, і при цьому у дуже широкому діапазоні. Власне, сама відсутність меж і є джерелом виконавського мистецтва, а нескінченність інтерпретацій свідчить про нескінченність процесу пізнання музичного тексту» [1, 45]. У виконавстві «неминує наявний елемент інтерпретації, суб'єктивної модифікації джерела, що виконується» [1, 49].

Досліджуючи закономірності втілення узагальненої ідеї в музичному й поетичному змісті пісні, можна наблизитися до розуміння закономірностей її інтерпретування виконавцем або виконавцями. Це, у свою чергу, приводить до осмислення виконавського стилю як категорії музичного, «інтонаційного мислення» і «виконавського інтонування» в процесі інтерпретації твору (за Б. Асаф'євим [2]).

Поняття стилю у літературі й мистецтві має кілька рівнів: від «сукупності художніх особливостей, властивих творчості письменника, художника, музиканта» (за [13]), до

визначення «типових для якої-небудь епохи художніх напрямків або тенденцій, що володіють специфічною комбінацією ознак». У широкому значенні розуміння стилю з'являється у вигляді «комплексу явищ змісту й форми» і в трохи обмеженому обсязі зв'язується з «структурою образу й художньої форми» [8]. Незважаючи на це, формально-структурні особливості стилю твору складаються під впливом соціального й культурно-історичного змісту мистецтва, невіддільні від його методів і світогляду художника. Визначення стилю як сукупності «образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, зумовлених єдністю ідейного змісту» [Там само], дає підстави говорити про систему «ознак, за якими така спільність може бути пізнана» [12].

Б. Асаф'єв трактує музичний стиль як незавершену, нестійку форму. Якщо характерні інтонаційні ознаки ряду виразних засобів з «минутих» стають «надовго стійкими», то «з них може виникнути звуко-ритмо-формула вираження, а потім на основі її і якась архітектонічна, конструктивна норма» [2, 11]. Він стверджував, що «стиль поза інтонацією завжди визначається трохи обмежено: то як манера, то як відбір або комплекс засобів вираження» [Там само, 162]. Стиль «як узагальнення виразних засобів» виникає в процесі становлення «думки-ідеї» у музиці, послідовно формуючись у русі «живої інтонації» [Там само, 12]. Саме в інтонуванні співак «здійснює музику: звідси й виростає сугуба важливість стилів виконання. Але виконавська культура має два «відгалуження»: або вона співтворча композиторові, або вона механічно репродукує за нормами техніки нотний запис» [Там само, 92]. Це висловлювання характеризує і фольклорне виконавство, у міру того, як воно переходить у розряд виконавського фольклоризму. Поняття «співтворчість композиторові» цілком можна трактувати як співтворчість у традиційному значенні народної колективної творчості, що включає поняття варіантності.

Виступаючи в ролі інтерпретатора пісень, Р. Кириченко інтуїтивно й усвідомлено прагнула до глибокого «проникнення в загадку чужої свідомості», у суть ідейного змісту, образу й характеру творів. Художньо-образне й інтонаційно-музичне мислення співачки пов'язане з імпровізаційним інтонуванням, вільним володінням і вмінням користуватися в процесі виконання пісень музичними вокально-технічними засобами виразності, різноманітними прийомами й методами інтерпретування, характерними для традиційного народно-співочого виконавства. Ці й інші, не менш важливі ознаки дають підставу розглядати стиль Р. Кириченко як «співтворчість» народному відгалуженню в українській виконавській культурі [Див. 4; 5–6; 15–16]. Виходячи з цього твердження, виникає необхідність апелювати до цілісного інтонаційно-значеннєвого (семантичного) аналізу пісень.

Визначення «музичної мови» фольклору як «семіотичної системи», що має «свою систему знаків», дає В. Гошовський [3]. Говорячи про передачу «певної інформації» за допомогою словесних категорій і «функцій звукової системи», він бачить у наспіві пісні «відбиття квінтесенції поетичного тексту, тобто основної ідеї змісту первинного задуму, що існував спочатку в потенції як думка» [3, 17]. В. Гошовський порівнює вокальний період із реченням у граматиці, яке слугує для передачі закінченої думки.

В аналітичній роботі «Співвідношення поетичного й музичного змісту в народних піснях» Ф. Рубцов розглядає проблему зв'язку слова й музики «під кутом зору музично-значеннєвого аналізу народно-пісенних мелодій» [17, 106]. Пошук автором

обґрунтованого методу «вивчення образного зв'язку тексту й наспіву» базується на закономірності, властивій «співвідношенню тексту й наспіву у всіх народних піснях, а саме: залежність ступені й форми образного взаємозв'язку слова й музики від призначення пісні, що стимулює її створення» [Там само, 110]. Диференційований підхід до аналізу значенневого співвідношення музики й слова в піснях різних жанрів призводить ученого до висновку: «Музика не може знаходити адекватного вираження в словах, вона неперекладна. Тому зміст пісенної мелодики, як такий, не можна тлумачити без звертання до асоціативних вистав, аналогій і здогадів» [Там само, 126].

В. Щуров у книзі «Стильові основи російської народної музики» [23] також розглядає питання про образний зміст народних пісень. Він наводить як приклад ряд цікавих спостережень і узагальнень, приділяючи більшу увагу структурно-композиційним особливостям вірша й наспіву, не стосуючись семантики їх засобів виразності. Зв'язуючи образний зміст творів народної музичної творчості з їхньою жанровою природою й особливостями побутування, автор звертає увагу на комплексний підхід до аналізу конкретних прикладів: «Розглядаючи образне узгодження слова й наспіву в тій або іншій конкретній пісні в певному виконанні, ми звичайно спостерігаємо пряму їхню образну відповідність. Наспів... немов прояснює й підсилює зміст пісенного вірша» [23, 244]. Як виняток наводяться приклади «образної невідповідності» слова наспіву, «така очевидна неузгодженість словесних і музичних компонентів має особливий художній зміст» [Там само].

Міркуючи про структуру й властивості музичного тексту й підводячи підсумок масштабного дослідження даної проблеми, М. Арановський каже про логічний «зв'язок між структурними й семантичними процесами» [1, 324]. Він бачить прояви цього зв'язку в семантиці нерівності структуроутворюючих елементів різних рівнів (мотив, синтагма, музичний сюжет) [Там само, 325]; в апріорних семантичних уявленнях, зумовлених жанром твору [Там само, 330–333]; в «семантичній інтерпретації» інтонації як результату «виразного, осмисленого проголошення» і музичної мови як «надійної бази музичної семантики» [1, 331–333].

Для виявлення ідеї пісні в поетичному тексті доцільний драматургічний аналіз. Сам К. Станіславський характеризував такий аналіз як «процес пізнання п'єси й ролі» [19]. Передумови до його використання криються в джерелах народної творчості. У термінології народних виконавців немає поняття «проспівати» пісню, а є – «зіграти» пісню, повірити в неї й передати цю віру у своїй виставі, тобто інтерпретувати її.

Стверджуючи необхідність драматургічного аналізу, К. Станіславський казав: «мета аналізу в проникливому поглибленні в душу ролі, заради вивчення складених елементів душі, її внутрішньої й зовнішньої природи й усього життя людського духу. Далі ціль аналізу у вивченні зовнішніх умов життя п'єси, оскільки вони впливають на внутрішнє життя людського духу ролі. Аналіз аналізує, розкриває, розглядає, дає; знаходить основну лінію й думку... Аналіз – засіб пізнання, а в нашому мистецтві пізнавати – значить почувати» [20, 227–229].

У підході до аналізу драматургії пісні необхідно використовувати метод «пропонованих обставин», розроблений К. Станіславським. Важливо враховувати умови виникнення й побутування народної пісні (епоху, історичний період з його світоглядами,

віруваннями, морально-етичними нормами поведінки й взаємин людей), продумувати біографію героїв сюжету, визначати ідейно-емоційні й значеннєві завдання тексту, і як завершення процесу аналізу, установити «лінію наскрізної дії» і «надзавдання» виконання [там само, 338–363].

Цілісний інтонаційно-значеннєвий аналіз, вибраний нами як інструмент дослідження виконавського стилю Р. Кириченко, близький до технології концепційного аналізу музики, розробленої Б. Яворським ще у 1908 році, що націлений на «виявлення змістовної сутності» (Цит. за [16]) музичного добутку.

Враховуючи вищезначене, можна стверджувати, що виконавський стиль Р. Кириченко – яскраве, самобутнє явище в історії української музичної культури. Він відбиває закономірності традиційного сольного народного виконавства, що зародився в умовах кореляції колективної й індивідуальної творчості як неминучого процесу становлення, розвитку й трансформації нових видів і жанрів народного музичного мистецтва. Професіоналізм сольного виконавства розцінюється як неминучий підсумок еволюції, обумовленої соціальними тенденціями, що виникають під впливом історичних процесів розвитку суспільства, суспільної й індивідуальної свідомості, а також самосвідомості особистості.

Р. Кириченко – одна із засновників сучасного виконавського «фольклоризму». У її творчості склалися основні напрямки професійного підходу до репертуару, до складання концертної програми й, головне, – до втілення індивідуалізованого семантичного образу, що впливає з музично-поетичного тексту фольклорного або стилізованого твору. Розкриття ідейного задуму за допомогою інтонування завжди сполучене у співачки з побудовою переконливої виконавської концепції [11; 12].

Користуючись термінологією Б. Асаф'єва, можна сказати, що стиль Р. Кириченко виник у результаті «інтонаційно-стильового відбору» семантичних засобів фольклорних творів. Він своїм коріннями сягає в глибинну автентичну основу народно-співочого мистецтва, відбиваючи й інтерпретуючи першоджерело у своєму індивідуалізованому ключі. Виконавський стиль Р. Кириченко визначив «народне» амплуа в естрадно-виконавському жанрі, що стало еталоном для сучасних співаків.

Єдність об'єктивних і суб'єктивних факторів життєвого й творчого шляху визначило формування світогляду й реалізацію творчого феномена співачки. Її мистецтво сходить до джерел сольної народно-співочої творчості, що кореняться в основах жанрової й обрядової систем пісенного фольклору, у способах інтонування й інтерпретування пісень [11].

Незаперечний вплив локальної співочої культури, що відбиває традиції імпровізаційного інтонування в рамках регіональних вокальних норм Полтавщини наявний у манері виконання пісень. Узагальнення семантики інтонаційно-виразних засобів музичної мови, структури, форми й змісту в художній інтерпретації пісень можна розглядати як прояв новаторства виконавського стилю.

У творчості Р. Кириченко знайшли перетворення інтонаційно-стильові особливості двох співочих традицій – селянської й міської. Незважаючи на відмінності жанрів, форм і засобів музичної мови їй вдалося знайти свій шлях у їхній художній реалізації. Пісні в інтерпретації співачки набули семіотичного значення узагальнено-концентрованого вираження образів, думок і сподівань її сучасників.

Відображення автентичної природи пісенного виконавства посідає одне з пріоритетних місць у творчості співачки, головними рисами якого є безпосередність і природність звучання українських пісень, вольовий початок і духовна спрямованість до позитивних моментів. Прагнення зберегти дійсність звучання селянського й міського фольклору приводить до виконання пісень у відкритій розмовній манері із застосуванням різноманітних вокальних прийомів, характерних для музичного діалекту регіонального співочого стилю. Р. Кириченко є першою і єдиною співачкою, що використовувала на концертній естраді прийоми співу в розмежованих регістрах, що розповсюджений у Полтавській області. Додатковою ланкою в ланцюзі елементів, що характеризують органічну цілісність творчого вигляду співачки, є її прихильність до традиційного етнографічного костюму селянок Полтавщини, що побічно впливає на сприйняття виконавського стилю Кириченко як вірогідно народного.

У творчості Р. Кириченко, як і у творчості народних співаків, художня інтерпретація пісень ґрунтується на глибокому розумінні їх змісту, осмисленні ідеї й переживанні музично-поетичного образу. В інтерпретації співачки на перший план виступає художньо-змістовний бік творів. В окремих випадках відбувається переосмислення жанрово-стильової основи автентичних першоджерел («Ой, на горі два дубки», «Ой, гарна я гарна»). Жанрово-стилістичні особливості пісень входять у комплекс виразних засобів і підпорядковані у Р. Кириченко художньому розкриттю тематики їх ідейно-образного змісту.

Уперше в історії естрадного виконавства поряд із традиційним селянським і міським фольклором у репертуарі співачки звучать сучасні пісні (народні й авторські). Творчий підхід до інтерпретації цього пісенного шару «єднав традиційні методи й прийоми виконання з новими формами й жанрами, визначивши, тим самим, деякі напрямки в музичній стилістиці сучасного народного виконавства. У цьому зв'язку Р. Кириченко можна вважати засновником «театру сольної народної пісні», «театру одного актора». Вона може створювати й гротесково-гумористичні, і ліричні образи, поряд з героїко-драматичними образами в піснях різних жанрів і стилів. В інтерпретації пісень драматичного й трагедійного змісту співачка приходить до особливого стилю виконання – сольної психологічної драми.

Важливе драматургічне значення набувають значення виразності темпу й свобода метро-ритму. До характерних ознак співочого стилю Р. Кириченко відноситься типізація виконавських приймань, що сприяють створенню певних, конкретних образів: прийоми темпової прискорення пісень танцювальних і жартівних жанрів; прийоми вокальної виразності, типові для побутового народного виконавства: «скидання», «спади», «під'їзди», ковзання голосу, «бряккіт зв'язуваннями», форшлаги, прийоми контрастного протиставлення (або зіставлення) інтонацій, що асоціативно відбиває відповідні образи думок, почуттів, емоцій, прийоми речитативно-декламаційного й вокально-мовного інтонування, ритмічна свобода, «розтягування» інтонацій за допомогою фермат; прийоми значенневої виразності співочого подиху (цезури, «звучні» паузи), прийоми образної імітації діалогу героїв сюжету й прийоми імітації тембрів голосів, прийоми акторської майстерності («пропоновані обставини виконання», мізансцени, вживання в образ, міміка, жести).

Яскравою ознакою художньої інтерпретації пісень у стилі Р. Кириченко є значенневадинамізація драматургії поетичного тексту: відхід від другорядних або малоістотних деталей поетичного тексту; концентрація уваги на ключових моментах розвитку сюжету; образно-сміслові узагальнення тексту, що наближається до афористичності висловлення.

У результаті аналізу творчості Р. Кириченко знайшло підтвердження те, що саме ідея музично-поетичного змісту є тією платформою, на якій вибудовується виконавська концепція пісень. Виявляється залежність художньої інтерпретації пісень від теми, сюжету, фабульної логіки й надзавдання виконання. Розуміння логіки розвитку музичних засобів виразності підказує хід інтонаційно-образних розв'язків у трактуванні композиційної структури творів. У виконавському стилі Р. Кириченко талант інтерпретатора вбирає в себе талант співачки й акторки, режисера й музичного драматурга.

Розкриття змісту, ідейного задуму в Р. Кириченко настільки досконале, що створює відчуття справжньої вірогідності подій, що відбуваються в пісні, і переживань. Інтонаційну природу музичної мови пісень, що виконуються Раїсою Опанасівною, можна розглядати як базу інтонаційної мови значенневого трактування. Майстерно вишиковуючи інтонаційну драматургію пісень, співачка користується тими, що стали типовими для її виконавського стилю й, до певної міри, новаторськими виразними засобами, прийомами й методами. До них належать: прийоми «занурення» в образно-психологічний стан; вокальні прийоми й інтонаційні обороти, відповідні до змісту й характеру пісні, що виконується; значенневе трактування й драматургічна роль повільного темпу й темпових прискорень; значенневе й драматургічне значення подиху й метро-ритму; значенневе й драматургічне значення кадансів; прийоми значенневої драматургії поетичного тексту; прийоми імпровізаційного інтонування.

Імпровізаційність виконання є однією з важливих особливостей стилю Р. Кириченко. Її специфіка полягає у феномені обдарування самої співачки – у властивостях її музичної пам'яті, здатної втримувати цілісне звучання багатоголосної партитури й окремих її голосів; у конструктивності музичного мислення, що проявляється в чіткому розумінні логіки структурного розвитку наспіву. Імпровізаційний стиль Р. Кириченко сполучений з методом сольної транскрипції багатоголосних пісень, пов'язаний із використанням прийомів наспівів за такими принципами: а) комбінування мелодійного варіанту пісні з окремими інтонаційними елементами основного наспіву і його підголосків; б) чергування мелодійних варіантів передбачуваних підголосків з мелодією основного наспіву. Використання імпровізаційних прийомів має диференційований характер і залежить від жанрово-стильового, фактурного, образного ладу конкретних творів. Р. Кириченко не репродукує заучений наспів. Для неї процес виконання пісень – творчий акт осмислення й психологічного переживання змісту, обумовлений результативністю застосування методів асоціативно-значенневого, імпровізаційного інтонування й одноголосної транскрипції багатоголосних прототипів.

Варіантний метод інтерпретації пісень у творчості Раїси Опанасівни набуває особливого значення як метод адаптації народної творчості в умовах, не властивих традиційному народному виконавству. Підкоряючись законам сценічного мистецтва,

Р. Кириченко, з одного боку, приділяла велику увагу збереженню специфіки народного колориту, з іншого боку – підсилювала роль художньо-образного первня, залучаючи всі засоби музичної й «позамузичної» виразності для реалізації «художньої правди» і фабульної логіки значеннєвого розвитку добутку.

У построчному варіюванні виявляються закономірності народного музичного й поетичного мислення, у якому наявний зв'язок пошуку інтонаційних засобів художньої виразності із семантикою музично-поетичного образу пісні [12]. У виконавському стилі Р. Кириченко ці закономірності переломлюються крізь призму художньої інтерпретації пісні й здобувають образно-одухотворену, варіантно-багатопланову змістовну форму.

Варіантний метод значеннєвого «конструювання» наспіву у Р. Кириченко зумовлений як змінами окремих елементів мелодії, так і цілого комплексу виразних засобів, що складають музичну тканину добутку. Його особливості полягають в «негайному» інтонаційному реагуванні на найменші нюанси драматургії сюжету й підтексту твору, а також характеру втілюваного співацькою образа. Це виявляється в переосмисленні вихідного інтонаційного матеріалу співучої формули й обрисів мелодії інваріанта; у впливі імпровізаційних інтонацій на ладову структуру; в образно-смысловому переломленні метроритму, архітектоніки, темпової драматургії, логіки алогічного розгортання наспіву й трактування кадансів; у формотворній ролі інтонаційно-ритмічних версій наспіву (трансформація форми, структури й принципу розвитку пісенного прототипу); у динамізації композиційного розвитку форми [11; 23].

Застосування варіантного методу Р. Кириченко сполучене не тільки з інтерпретацією селянського й міського фольклору, але й з виконанням пісень сучасних їй поетів і композиторів. Стилїстика творчого результату подібного роду нагадує стилїстику авторських пісень, фольклоризованих в автентичному середовищі. Трансформація авторського тексту виражена у привнесенні в музично-поетичну тканину пісні елементів типово фольклорного пісенного інтонування (огласовка приголосних, мовні інтонації, народні вокальні прийоми та штрихи). Поєднання фольклорних інтонаційних елементів з композиторською мелодією сприяло наближенню цих пісень до народної пісенно-музичної стилїстики. Подібна стилїзація органічна, тому що методи, застосовувані співацькою, далекі від зовнішньої формальної, так званої «лубочної» виразності. Інтонаційні й ритмічні засоби, що обираються Р. Кириченко, допомагали відтінити підтекст окремих фраз або речень і розкрити характер твору.

Сприймаючи співочий і сегментний континуум пісні як систему музичної мови, співацька піддає його інтонаційній розробці за допомогою варіантного методу й вишиковує значеннєву драматургію музичного розвитку всієї пісенної композиції. Мотиваційні причини появи тих або інших варіантів бачаться в розв'язанні контекстуальних, психологічних, художньо-естетичних і семантичних завдань.

Варіантний метод інтонування, розглянутий як метод інтерпретації, здобуває риси одного з характерних, типових ознак виконавського стилю Р. Кириченко, який можна трактувати як метод актуалізації художнього змісту добутків.

Особливість виконавського стилю Р. Кириченко впливає з комбінації традиційних основ і новаторських починань у світлі художнього, музично-образного мислення. Ця

обставина може служити підставою для висновку, що у творчому процесі створення художньо цілісного, логічно завершеного твору мистецтва, яким є народна пісня, Р. Кириченко прагнула не тільки акумулювати все краще, але й виявляти найбільш виразні властивості елементів музичної мови, які сприяли найбільш точному й тонкому розкриттю її художнього задуму.

Процес інтерпретації музично-поетичних добутоків у творчості Раїси Опанасівни Кириченко продиктований логікою творчого початку. Глибина й значення багатомірність, масштабність художніх концепцій у виконавській інтерпретації пісень наближається до онтологічного розуміння мистецтва. Це і є якісно-змістовна сторона її виконавського стилю, що характеризує творчу місію Р. Кириченко на певному історичному етапі розвитку української культури – поєднати «непоєднуване» традиційно-побутове українське народно-співоче мистецтво із законами сценічного театральновидовищного мистецтва.

Феномен Р. Кириченко вимагає подальшого всебічного й поглибленого дослідження з метою збагнення багатогранності таланту, психологічних аспектів творчого процесу пісенної інтерпретації, а також вивчення сфер впливу виконавського стилю співачки на сучасні напрямки народного професійного й аматорського мистецтва в Україні й за її межами.

Література:

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 342 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой]. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с.
3. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян ... очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. – Москва : Сов.комп., 1971. – 304 с.
4. Кириченко Р. Пісні [Електронний ресурс] / Р. Кириченко. – Режим доступу: <http://ololo.fm/search/%D0%A0%D0%B0%D1%97%D1%81%D0%B0+%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE>.
5. Кириченко Р. Я вдячна всім, хто вимолив мене у Бога: інтерв'ю [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://www.glas.org.ua/projects/teleportret/kirichenko.html>.
6. Кириченко Р. Я прощаю всіх, хто увеличивал число рубцов на моем сердце: Интервью. [Електронний ресурс] / Р. Кириченко. – Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dbe004156df.html>.
7. Кудряшов Г. О. Слово про Раїсу Кириченко / Г. Кудряшов; Полтав. держ. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка, філол. ф-т, музей Р.Кириченко. – Полтава : Дивосвіт, 2007. – 27 с.
8. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение [Електронний ресурс] / А. Лосев – Режим доступа: http://royallib.com/read/losev_aleksey/forma_stil_viragenie.html#0.
9. Лоцман Р. Сучасний стан українського народнопісенного виконавства (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні) [Електронний ресурс] / Р. Лоцман. – Режим доступу: <http://ruslanalotsman.com.ua/ru/posts/scince/26-suchasnij-stan-ukranskogo-narodnopsennogo-vikonavstva.html>.
10. Лоцман Р. Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста [Електронний ресурс] / Р. Лоцман. – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2290>.
11. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк / Л. А. Мазель. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 1991. – 80 с.
12. Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития // Сб. ст. по материалам Международной научной конференции в 2-х частях: ч. 2. / Гл. ред. Л. В. Савина, ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань : ОПОУ ДНП АИПКП, 2006. – 300 с.

13. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. 14. Недавній А. Жива у пам'яті й любові [Електронний ресурс] / А. Недавній. – режим доступу: <http://www.silskivisti.kiev.ua/19019/print.php?n=19845>. 15. Пісенна творчість Р. Кириченко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://optskit.com.ua/load/5-1-0-13>. 16. Раїса Кириченко: Біографічна довідка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/k/rajisa-kyrychenko.html>. 17. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору / Ф. А. Рубцов. – Москва; Ленинград : СК, 1973. – 221 с. 18. Співаки України. Енциклопедичне видання. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Лисенко І. М. – Київ, 2011. 19. Станиславский К.С. Работа актёра над ролью [Электронный ресурс] / К. Станиславский – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0080.shtml. 20. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8-ми томах / К. Станиславский. – Москва : Искусство, 1954. – Т. 4. – 551 с. 21. Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ–ХХІ століть: зб. наук. пр. / ред.: Г. О. Кудряшов; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. – Полтава, 2013. – 298 с. 22. Українська музична енциклопедія / [редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Т. 1–3. – Київ : Вид-во Ін-ту мистецтвознав., фольклористики та етнології НАН України, 2006–2011. 23. Щуров В. М. Стилевые основы российской народной музыки / В. М. Щуров – Москва : Консерватория, 1998. – 464 с. 24. Ярова М. Національне відродження України і виховання молоді засобами народнопісенної творчості [Електронний ресурс] / М. Ярова. – Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5734/1/Yarova.pdf>.

УДК 791.43:781.5

*Рязанцев Лев Васильович,
заслужений працівник культури України
доцент кафедри звуорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТЕХНІКА ЛЕЙТМОТИВІВ У КІНОМУЗИЦІ

У статті систематизовано дані про техніку лейтмотивів у кіномузиці, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: кіномузика, лейтмотив, звук, кінофільм, музика, звукове кіно, звукові плани.

В статье систематизированы данные о технике лейтмотивов в киномузыке, что имеет существенное значение для практики звукового решения фильма.

Ключевые слова: киномузыка, лейтмотив, звук, фильм, музыка, звуковое кино, звуковые планы.

The article is a try to systematize data about leitmotifs technique in film music that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: film music, the leitmotif, sound, film, music, sound film, sound plans.

Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується і лейтмотивів у кіномузиці.

Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком і музикою. Мистецтва, в яких музика відіграє найбільш суттєву роль є кіно, телебачення, відео.

У цій статті буде розглядатися проблема техніки лейтмотивів у кіномузиці, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми техніки лейтмотивів у кіномузиці у всіх його аспектах, небагато.

Уперше розгляд основних проблем існування звуку і музики в звуковому кінофільмі було зроблено С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [7, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж», [7, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема розробляється сучасними авторами. Так, монографія В. Г. Горпенко [2, с. 71–110] присвячена проблемам режисури екранних мистецтв, у третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; глава «Функции звукового ряда в кино»; Зофьи Лиссы [4, с. 133–285] та В. С. Маньковського [5, с. 28–49] у посібнику «Особенности художественной передачи звука», друга глава, частково охоплює також роль музики в художніх фільмах і програмах; у посібнику К. Є. Розлогова [3, с. 120–197], розглядаються шляхи аудіовізуального синтезу; в посібнику Л. В. Рязанцева [6, с. 21–52] декілька тем присвячено кіномузиці.

Найбільше досліджено роль мови у фільмі, але кіно і телебачення використовує всі види звуку: мова, музика, шуми, тиша. Досі не вирішено в повній мірі, що таке є техніка лейтмотивів у кіномузиці. Спробуємо дослідити це питання.

Перед усім визначимося, що ж таке «лейтмотив». «ЛЕЙТМОТИВ (від нім. *Leitmotiv* – провідний мотив) – порівняно короткий музичний зворот (переважно мелодія, часом – мелодія з гармонізацією, проведена певним інструментом; іноді – окрема гармонія або послідовність гармоній; ритмічна фігура, інструментальний тембр тощо), що неодноразово повторюється протягом музичного твору і слугує прикметою та характеристикою певного персонажу, предмета, явища, почуття чи й певної думки» [1, с. 212].

У кінофільмі лейтмотиви несуть серйозне навантаження, вони можуть не тільки сповіщати про появу героя або про нову ситуацію але й виконувати формообразуючу функцію, можуть виконувати інтеграцію всього кінотвору, а не тільки його звукового ряду. Переривчастий характер кіномузики вимагає особливої органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотивів дуже цьому сприяє. На цьому, в першу чергу, і ґрунтується використання лейтмотивів у створенні форми в кінофільмі: завдяки своїй змістовній навантаженості вони не тільки мають служити характеристиці персонажів і елементам дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд. В опері важливіша перша з цих двох функцій, у фільмі, навпаки, – друга.

Роль лейтмотивів у переривчастому звуковому ряді кіномузики порівнюється з роллю актора: уособлювана актором особистість зберігає своє постійне місце в розвитку фабули вже тому, що глядач дізнається в ній при кожній новій її появі ту ж саму особу; він «грає» навіть тоді, коли його на екрані не видно. Умовне життя кіногероїв залишається для кіноглядача безперервним, хоча самі кіногерої не присутні на екрані безперервно. Аналогічним способом досягається і драматургічна безперервність музики у фільмі, коли справа стосується зв'язку між окремими появами лейтмотивів. Вони з'являються як одні й ті ж або специфічно видозмінені і створюють звуковий зв'язок між минулими і теперішніми кінокадрами, зв'язок музично-драматичного характеру [6].

Однак лейтмотиви виконують у кінофільмі й інші завдання. Так, вони доповнюють характеристику образів, насамперед, такими рисами, якими кінокадри самостійно володіти не можуть. Вони дають національну, соціальну, емоційну характеристику, можуть навіть до певної міри прояснити характер персонажа, намалювати портрет героя з такої сторони, з якої не можна дати його візуально. У фільмі «Гроза», композитор В. Щербачев [13], наприклад, вся атмосфера тупості, надутого чванства, міщанського лицемірства в середовищі російського купецтва середини ХІХ століття музично схарактеризована плаксивими інтонаціями фагота і бас-кларнета в лейтмотиві купця. Застосовано рухливий мотив, він розвивається у фільмі так, як цього вимагає дія, виявляючи то блюзнірство, то жадібність або дурість цього персонажа.

У фільмі «Дон-Кіхот», композитор Кара Караев [15], постійним змінам піддається мотив мандрів; у залежності від змісту сцени і навіть від пейзажу він приймає різний характер: трагічний у сцені, де розбійники закидають Дон-Кіхота камінням, і тонких звучань у сцені смерті Дон-Кіхота.

Виразну характеристику має лейтмотив у кінофільмі «Вавилон XX», композитор І. Миколайчук [10], який супроводжує образ придуркуватого телепня Явтушка. У фільмі «Аероград», композитор Д. Кабалевський [8], вплив лейтмотиву здається особливо яскравим: тут хлопчик-чукча, якого притягує до себе збудоване місто, де він хоче вчитися, постійно супроводжується чукотською піснею, старообрядці – старовинним церковним співом; інший мотив невідступно супроводжує образ самурая, народна пісня – мисливця і т. д. Різкі контрасти між цими лейтмотивами сприяють тому, що вони відображаються в пам'яті глядачів і правильно впливають на глядача як музична характеристика, доповнюючи зоровий образ героїв.

Іноді лейтмотиви застосовуються надто настирливо. Якщо лейтмотиви в безперервній музичній розробці супроводжують весь фільм і ними зловживають, то вони втрачають свої специфічні функції, адже слухач уже не відрізняє їх від безлічі інших мотивів.

Яку важливу драматургічну роль може грати лейтмотив, дозволяє судити американський фільм «Вікно у двір», композитор Ф. Ваксман [11], де мотив композитора кілька разів з'являється як музика в її природній ролі: спочатку фрагментарно і у вигляді імпровізацій, потім виконана композитором на роялі і нарешті – інструментальним ансамблем. Мотив цей має велике драматургічне значення у сцені, де самотня сусідка музиканта відкидає думку про самогубство і вирішує увійти в його кімнату; тут лейтмотив дає зрозуміти глядачеві, що дві самотні людини скоро перестануть бути самотніми. Той же лейтмотив, як основна думка всієї дії, з життєствердною силою звучить у фіналі фільму, коли конфлікти фабули вирішуються благополучно.

Між іншим, лейтмотив відіграє центральну драматургічну роль і в тих випадках, коли у точній відповідності з характером сюжету, в різній формі, в різному інструментуванні, з абсолютно різним емоційним забарвленням він включається в окремі ситуації. Наприклад, у фільмі «Баладі про солдата», композитор М. Зів [9], лейтмотивом героя виконується одним голосом з чіткою інтонацією народної пісні (в заголовних титрах), то чуємо його в кадрі, що зображає перехрестя доріг; до кінця сцени він драматично звучить у литаврах; коли Алёша їде у відпустку до матері, мотив підхоплюють скрипки, потім, трагічно напружений, виконаний усім оркестром, він звучить у сцені повітряного нальоту на поїзд, а пізніше знову дуже потаємно самотньо і сумно, коли солдат дивиться по безлюдній дорозі до фронту і т. д. Основний ліричний тон цього лейтмотиву, який чудово поєднується з чистим, світлим образом героя, надає всьому фільму особливу атмосферу. Отже, цей мотив виконує набагато глибші завдання, ніж «звістку» про героя. Єднальна функція мотиву тут незаперечна. Поряд з лейтмотивом героя в цьому фільмі ясно чується й інший – лейтмотив дівчини; він завжди пов'язаний з цим образом, навіть у сцені, де солдат уже тільки згадує про свою зустріч з нею.

Аналогічним способом модифікується у фільмі «Вітер», композитор М. Каретніков [12] мотив «мандрів» молодих, які пробиваються з тайги до столиці. Його звучання згущується, коли наростають труднощі; він робиться трагічним похоронним маршем, коли гине один з героїв, і виростає до драматичної могутності в епізоді розстрілу групи людей. Коли останнього із тих, хто залишився, живим на носилках виносять на столичну площу, лейтмотив мандрів переходить у мелодію переможної пісні, підводячи оптимістичний підсумок трагічній сцені.

Наведені приклади доводять, що лейтмотиви у своїй щоразу видозміненій формі чимало сприяють розвитку дії і служать інтеграції загальної течії фільму але приклад «Балади про солдата» одночасно показує необхідність обмеження лейтмотивами лише для характеристики головних героїв, причому ці лейтмотиви за своєю звуковою структурою повинні відрізнятися. Крім того, вони повинні сильно контрастувати з музикою в її інших функціях. Особливо наочно ми бачимо це у фільмі «Дама з собачкою», композитор Н. Сімонян [14], де лейтмотив дами, він же і мотив любові, різко протистоїть решті музиці фільму: вульгарному оркестру на пароплаві, музиці домашнього концерту, грі на гітарі в ресторані або на виставі «Гейші» в провінційному театрі.

До техніки лейтмотиву у фільмі повинні пред'являтися дуже високі вимоги щодо драматургії, бо лейтмотиви повинні прояснити основний конфлікт фабули і брати участь у перипетіях дії. Іноді лейтмотив, що символізує конфлікт, кілька разів повертається в незмінному вигляді (наприклад, у фільмі «Швед-лотерейщик», композитор А. Азріель [25], де він символізує надію селянина на великий виграш). Мотив повертається навіть тоді, коли родичі вже йдуть за його труною. Банальний, позбавлений смаку, нарочито вульгарний, він навіть у такій формі звучить досить трагічно.

В американському фільмі про дикий Захід «Мій друг Шейн», композитор В. Янг [18], ми чуємо тільки діалог взаємнопереплєтених і взаємопроникних лейтмотивів прибульця і дружини фермера. Ця музика натякає глядачеві на зародження між ними, можливо ще неусвідомленої, любові. Лейтмотиви як «інформація» тут застосовано незвичайно тонко, бо вони інформують не про персонажів, яких ми бачимо в кадрах, а про щось, чого кадри показати не можуть.

У фільмі «П'ять патронних гільз», композитор І. Верцлау [22], що розповідає про один з епізодів громадянської війни в Іспанії, характер лейтмотивів також відображає основний драматургічний конфлікт. Тут мова йде про «конфлікт» між загоном інтернаціональної бригади і природою, скелястими горами, де переможені революціонери намагаються сховатися. Дії людей супроводжує сухий мотив барабана, до якого приєднується мотив іспанської революційної пісні; пейзаж – пустельні, безводні, спалені сонцем схили вапняних гір – підкреслюється похмурим мотивом самотньої флейти. Перший мотив, що символізує бійців, поступово сповільнюється, у міру того, як вони все більше знемагають від голоду і спраги; чути спочатку дріб барабанів при останньому поверненні мотиву переходить у неприродно аргументований тупіт їхніх кроків, коли вони, смертельно втомлені, тремтячі від лихоманки, пробиваються до своїх; і ще раз він повертається в первісній формі як узагальнення, як символ.

Уже з цих небагатьох прикладів випливає, що лейтмотиви можуть відноситися не тільки до окремих персонажів фільму, а й до певних вузлів дії, ситуацій, емоцій, навіть до загальної ідеї.

І ще одне: примітно, що, наприклад, у лейтмотиві царя Івана з фільму «Іван Грозний», композитор С. Прокоф'єв [16], є щось схоже з переможним гімном Олександрю Невському в однойменному фільмі, так само як і з мотивом Кутузова в опері Прокоф'єва «Війна і мир» і з лейтмотивом в опері Римського-Корсакова «Псковитянка».

Ця спорідненість, на думку автора, вказує на те, що в російській музиці існує в різних жанрах узагальнена характеристика типового образу – «володар і герой». Ми згадали про це, щоб показати, що звуковий образ лейтмотивів визначається типом персонажа і його драматургічною функцією, і що схожість між цими характерами і функціями, природно, породжує відому схожість між лейтмотивами, що їх характеризують [4].

Лейтмотиви являють собою щось не довільно побудоване, а є «знаком» певного змісту, вираженого візуально. Це підсумок певних уявлень, думок, ідей композитора про те, чим вони повинні супроводжуватися. Тільки тому лейтмотиви і можуть виконувати свої завдання в кінофільмі чи в опері. Техніка лейтмотивів повинна здійснювати драматургічний зв'язок між образотворчим кадром і музикою, але вона повинна виникати з розуміння цього зв'язку глядачем. В якості музичної характеристики лейтмотив, який супроводжує образ, може не тільки допомагати об'єднанню зорової сфери зі звуковою, а іноді навіть заміщати першу. Лейтмотиви, зрозуміло, можуть застосовуватися в кінофільмі або синхронно, тобто одночасно з образом, або замість нього; в останньому випадку вони своїм змістом доповнюють зображення за принципом контрапункту [6].

Часом лейтмотив передбачає деякі фрагменти дії або ситуації. Цікавий приклад ми бачимо у фільмі Чапліна «Месьє Верду», композитор Ч. Чаплін [19], де музика щоразу попереджає про новий злочин або про нову жертву злочину ще до того, як воно відбувається. Тривожний мотив виникає завжди в ту хвилину, коли в полі зору пана Верду з'являється ще одна самотня і багата жінка, яка потім стає його жертвою. Цей мотив викликає в нас напружене очікування, він, так би мовити, задалегідь сповіщає про майбутній розвиток дії. У згаданому фільмі «Мій друг Шейн» загрозливий, неймовірно загострений ритмічно, мелодійно та інструментально, надзвичайно характерний мотив завжди звучить перед кожним новим злочином банди. Він виконує дві функції: попереджає про небезпеку і в той же час характеризує учасників банди, вказуючи на те, що небезпека виходить саме від цих людей.

Трапляється, що лейтмотив, пов'язаний із персонажем або ситуацією, завжди звучить в однаковому тембрі, скажімо, в похмурому тембрі контрабасів і фаготів (мотив Рогожина в кінофільмі «Ідіот», композитор М. Крюков [17]) або тільки на губній гармошці (мотив фермера у фільмі «Мій друг Шейн») і т. д. Але в основному форми виконання лейтмотиву змінюються точно, пристосовуючись до фабули, вони передають зміни в настрої персонажа, якого супроводжують. У фільмі «Повернення Максима», композитор Д. Шостакович [23] (друга частина трилогії про Максима), лірична пісенька служить лейтмотивом героя, як у заголовних титрах (звучить інструментально), так і пізніше, коли він співає пісню коханій дівчині, і далі, коли її підхоплюють діти старого токаря, щоб заглушити читання революційної прокламації, а Максим ними диригує. Цю пісеньку виконують також на гармошці в робочому селищі. Лейтмотив незмінно звучить як музика, що відноситься до кінокадру, не втрачаючи, однак, свого значення лейтмотиву.

Аналогічно функціонує як лейтмотив у фільмі «Мулен-Руж», композитор Ж. Орик [20] (історія життя Тулуз-Лотрека), відомий вальс Ж. Оріка, який виконується як в кадрах, що зображують Мулен-Руж, так і за кадром, у найрізноманітніших функціях і формах; у різних сценах він щоразу несе певне висловлювання, яке пробуджує в нас

різноманітні асоціації. При цьому один і той же завжди внутрішньокадровий музичний уривок виконує різні ролі.

Лейтмотиви мають велике значення в «поліфонічній» структурі фільму: завдяки їм одну лінію дії можна зображати тільки візуальними засобами, другу – тільки засобами музики. Таким чином, техніка лейтмотивів збагачує візуально-музичний контрапункт і одночасно концентрує в часі кінематографічне висловлювання.

У кінематографії іноді застосування техніки лейтмотивів робиться дуже вільно, асинхронно, що не відмовляє, однак, від її функції як сполучної ланки всього твору. Наприклад у фільмі «Незламна», композитор Є. Гальперін [21], часте використання однієї і тієї ж мелодії передає тільки настрій, сама ж мелодія не пов'язана ні з чим конкретним. Тут перед нами техніка лейтмотивів очищена, вільна від семантики. У фільмі «головний мотив» відверто не відноситься до кінокадру, джерело його звуку «нелогічне» по відношенню до кінокадру, він коментує не визначені епізоди або ситуації, а щось, що лежить за межами епізодів, за межами показуваної дії, за межами зображуваного світу. У певній мірі він є музичним коментарем до філософського «підтексту» кінофільму в цілому. Він «позначає» в узагальненому вигляді наслідок зображеного конфлікту, бо з самого початку визначає, так би мовити, напрям, в якому вирішиться конфлікт.

Іноді роль лейтмотиву може виконуватися визначеним типом шумових ефектів. Так, у вже згаданому кінофільмі «Вітер» поряд з музичним лейтмотивом мандрів, застосовується шумовий ефект – гуркіт поїздів. Він супроводжує всі тяжкі пригоди групи комсомольців. Глухий гул, скрегіт, виск гальм, шипіння пари, крики натовпу й інші звуки нарастають і слабшають, але завжди створюють фон, на якому розвиваються всі події фільму. Ці шумові ефекти – не тільки необхідний корелят змісту окремих сцен, але й символ самої дороги.

Для того, щоб лейтмотив дійсно став «лейтмотивом», необхідно, щоб зв'язок між певним персонажем або певною ситуацією і музичним мотивом, що їх супроводжує, було встановлено з моменту його першої появи. Так, режисер викликає певні, бажані для нього асоціації глядача. Кожне наступне повторення такого мотиву, нехай навіть у зміненому вигляді, закріплює цей зв'язок і підсилює в нас почуття образного «сенсу» даного мотиву. В думці у нас виникає асоціативна умовність, діюча тільки для даного фільму. Лейтмотиви, що не мають достатньо чіткого музичного малюнку, або зовсім не в змозі викликати бажані асоціації, або роблять це з великими труднощами. Для кіноглядачів, що не володіють достатньою музикальністю, драматургічна дія лейтмотиву так і залишається нерозкритою. Занадто різка і передчасна зміна лейтмотиву може також заважати виникненню очікуваних асоціацій. І нарешті, примітивне застосування техніки лейтмотивів може звести нанівець виконання ним драматургічних функцій [4].

На завершення треба підкреслити, що головним результатом цієї статті є те, що автором сформовано систему понять техніки лейтмотивів у кіномузиці з рекомендаціями їх застосування.

Література:

1. Безклубенко С. Д. *Мистецтво: терміни та поняття: [текст]. – В 2 т. – Т.1 / Безклубенко С. Д. – Київ : Майстер-Принт, 2008. – 145 с.* 2. Горпенко В. Г. *Архітектоніка*

фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: [текст] : [у 5 т.] Т. 3 : Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. – II : Сюжетотворення: монографія / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145 с. 3. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии: [текст] : учеб. пособ. / отв. ред. Розлогов К. Є. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с. 4. Лисса З. Эстетика киномузыки: [текст] ; пер. с нем. / Зофья Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. 5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы: [текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с. : ілюстр. 6. Рязанцев Л. В. Звукорежисура: [текст] : навч. посіб / Л. Рязанцев. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 144 с. 7. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения: [текст] : [в 5 т.]. – Т. 2. : Монтаж / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с. 8. Аероград [Кінофільм]: Режисер – О. Довженко. Композитор – Д. Кобалевський. – УРСР, 1935, «Мосфільм». 9. Балада про солдата [Кінофільм]: Режисер – Г. Чухрай. Композитор. – Москва. – СРСР, 1959. 10. Вавілон ХХ [Кінофільм]: режисер І. Миколайчук, композитор І. Миколайчук. – Україна, 1979. 11. Вікно у двір [Кінофільм]: Режисер – А. Хітчок. Композитор – Ф. Ваксман. – США, 1954. 12. Вітер [Кінофільм]: Режисери – А. Алов, В. Наумов. Композитор – М. Каретніков. – СРСР, 1958. 13. Гроза [Кінофільм]: Режисер – В. Петров. Композитор – В. Щербачьов. – СРСР, 1934. 14. Дама з собачкою [Кінофільм]: Режисер – І. Хейфіц. Композитор – М. Симонян. – СРСР, 1960. 15. Дон-Кіхот- Режисер [Кінофільм]: Г. Козинцев. Композитор – К. Караєв. – СРСР, 1957. 16. Іван Грозний [Кінофільм]: Режисер – С. Ейзенштейн. Композитор – С. Прокоф'єв. – СРСР, 1944. 17. Ідіот – Режисер [Кінофільм]: І. Пир'єв. Композитор – М. Крюков. СРСР, 1958. 18. Мій друг Шейн [Кінофільм]: Режисер – Дж. Стівенс. Композитор – В. Янг. – США, 1953. 19. Мсьє Верду [Кінофільм]: Режисер – Ч. Чаплін. Композитор – Ч. Чаплін. – США, 1947. 20. Мулен Руж [Кінофільм]: режисер – Дж. Хастон. Композитор – Ж. Орик. – Англія, 1952. 21. Незламна [Кінофільм]: Режисер С. Мокрицький, композитор Євгеній Гальперін – Україна, 2015. 22. П'ять патронних гільз [Кінофільм]: Режисер – Ф. Байер. Композитор – І. Верицлау. – НДР, 1960. 23. Повернення Максима [Кінофільм]: Режисер – Г. Козинцев і Л. Трауберг. Композитор – Д. Шостакович. – СРСР, 1936. 24. Хіросима – любов моя [Кінофільм]: Режисер – А. Рене. Композитор – Дж. Фуско і Ж. Делерю. – Франція/Японія, 1958. 25. Швед-лотерейщик [Кінофільм]: Режисер – І. Кунерт. Композитор – А. Азриєль. – НДР, 1961.

УДК: 745:7.016.4

*Селезньова Анна Володимирівна
кандидат технічних наук,
старший викладач кафедри теорії та методики
трудового і професійного навчання
Хмельницького національного університету*

ОСНОВИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЇ ВЕСІЛЬНОГО РУШНИКА

Стаття присвячена виявленню ролі й місця весільного рушника в системі традиційної обрядовості, висвітленню його зв'язку з релігійною культурою. Встановлені традиційні підходи до орнаментальної побудови композиції весільного рушника з позицій семіотики.

Ключові слова: весільний рушник, обрядовість, релігійна культура, орнаментальна побудова, композиція, семіотика.

Статья посвящена выявлению роли и места свадебного рушника в системе традиционного обряда, освещению его связи с религиозной культурой. Установлены традиционные подходы к построению орнаментальной композиции свадебного рушника с позиций семиотики.

Ключевые слова: свадебный рушник, обряд, религиозная культура, орнаментальное построение, композиция, семиотика.

The article is sanctified to the exposure of role and place of wedding towel in the system of traditional ceremony, to illumination of his connection with a religious culture. The set traditional going is near the decorative pattern construction of composition of wedding towel from positions of semiotics.

Key words: wedding towel, ceremony, religious culture, decorative pattern construction, composition, semiotics.

Рушник як особливий предмет високого рівня сакральності, характерний для багатьох народів, здебільшого слов'янської, балтійської та угро-фінської груп. Українці, які належать до слов'ян, акумулювали в надрах традиційної матеріальної і духовної культур великий масив інформації у тканих та вишитих рушниках і цим становлять значний інтерес для всього світу.

Починаючи від народження і до самої смерті, рушник супроводжує людину все її життя. На чистий білий рушник або лише полотно, яке називають «крижмо», приймають дитину під час хрестин, що символізує чистоту новонародженої душі. Довгий прямокутний шмат тканини завжди означав дорогу, шлях, який веде людину по життю [7, 248].

Ще задовго до християнських часів, вважалося, що вишиті рушники – це своєрідний медіатор, посередник між Богом і людиною. Різноманітні візерунки, знаки, символи, що наносилися на полотно, завдяки лініям та кольорам, допомагали людям спілкуватися із вищими силами – духами [4, 180; 6, 45–52; 7, 248].

Весільний рушник – це елемент української весільної обрядовості. Вважається, що стаючи під час вінчання на вишитий рушник, молоді отримують Благословення згори, а збереження його в сім'ї – запорука щасливого сімейного шлюбу [8, 119].

Видатний український етнограф Павло Чубинський під час етнографічної експедиції 1869–1870 рр. на Правобережну Україну зафіксував цікавий звичай «торочення рушників» перед весіллям. У п'ятницю сходилися дружки та старости до хати молодої торочити рушники. Це означало дошивати до вже готових рушників шматки полотна, які залишилися на ткацькому верстаті, з довгими звисаючими нитками. Торочені рушники дарували дружкам-боярм. Під час цієї церемонії вперше просили в Бога благословення: «Благослови, Боже, і отець, і мати, своєму дитяті рушники торочити» [7, 262].

Науковий інтерес до української народної орнаментики та орнаменту українського рушника, зокрема сприяв появі вагомих доробків [1, 385–403; 2, 43–44; 3, 329–340; 4, 203; 6, 45–52; 7, 248; 12, 200]. За останні роки опубліковано низку цікавих матеріалів на цю тему. Варто відзначити роботи О. Никорак [11], Р. Захарчук-Чугай [4]. Особливої уваги заслуговує праця М. Селівачова [13]. Проте окремі питання, що стосуються композиційної побудови, власне, весільного рушника, залишаються не з'ясованими до кінця.

Метою статті є визначення художньо-композиційних особливостей українських весільних рушників. Означена мета вимагає постановки та виконання таких завдань:

- з'ясування наявності відповідних теоретичних розробок з означеної проблематики;

- окреслення основних етапів розробки композиції весільного рушника та обґрунтування використання відповідних етнографічних елементів як основного засобу їх декору.

Недостатнє володіння інформацією про історію національного орнаменту, обмежене використання мотивів-штампів, відсутність професійного підходу до їх стилізації призводить до втрати національного колориту. Творці рушників упродовж століть дотримувались усталених канонів розташування орнаменту. Форма полотна має символічне значення і саме вона диктує вибір зображувальних мотивів, що мають постати на рушнику, згідно з їхнім духовним символічним значенням. Світоглядні уявлення українців завжди мали яскраво виражене релігійне спрямування, і відповідно до цього формувалася система композиційних прийомів орнаментики. Не є виключенням і український весільний рушник.

Композиція українського весільного рушника вимагає правильного підходу до вибору і використання її елементів, до яких належать: матеріал, його розміри, призначення та сама техніка вишивки:

- усі розміри весільного рушника, ширина і довжина, повинні ділитися на сім, оскільки це число здавна вважалося символом святості, союзу Бога і людини, символом щастя, правоти, розуму. Число сім належить до ряду Священних чисел. Усі світи, видимі й невидимі, проявляють себе як семирічні. Найчастіше Древо зображують із сімома гілками, часто в супроводі семикутних зірок (зірок магів, астрологів). Є сім кольорів і сім нот музики, а також сім основних духовних центрів, або чакр, у людини, які теж

ОСНОВИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЇ ВЕСІЛЬНОГО РУШНИКА

співвідносяться з кольорами та нотами. В усіх народів число сім надзвичайно поважалося, оскільки воно лежить в основі всієї еволюції [10, 59–60].

- 1/4 кожної половини рушника повинна бути вишитою, а центр – пустим, оскільки він символізує Боже місце;

- для виготовлення весільного рушника необхідно вибирати спеціальне полотно, ціле, безперервне, як символ дороги сімейного подружнього життя. Ось чому не дозволяється на весільному рушнику виконувати різного виду мережки, тасьми тощо.

Для весілля готували декілька рушників: два для сватів (плечовий), один – під коровай, один – іконний (для благословення молодих), один – під ноги, один – для зав'язування рук молодих під час вінчання та два – для дружки і дружби [7, 248–268].

Орнаментальна побудова композиції весільного рушника, що виконується у техніці «вишивання гладдю» наведена на рис. 1.



Рис. 1 – Орнаментальна побудова композиції весільного рушника у техніці «вишивання гладдю»

Весільний рушник вишивають у три поверхи. Число три, як і сім, належить до священних чисел. Трійка досить часто використовується в числовій символіці рушників. Найчастіше узори на рушниках розташовують вертикально в три ряди, що символізує три світи: підземний, земний та небесний. З іншого погляду, число три – це символ троїстої природи Універсуму (Небо, Земля, Людина). Принцип троїстості відображений в іконографії найпростішого Древа, що нагадує Трійцю (Три Суті).

Основу композиції рушника, вишитого гладдю, найчастіше всього становить Дерево-життя (Світове дерево, Дерево Роду, Дерево, Квітка, Вазон) – усе це наукові та народні назви центрального символу в українському вишиванні. Однак можуть використовуватися й інші орнаменти: ружа, ромашка, калина тощо.

Дерево символізує собою загалом Космос із усіма його проявами, воно символізує безсмертя, нескінченність життя, його розмаїття. Умовно Дерево можна поділити на три

частини – коріння, стовбур і крону, які ідентифікують як три світи: долинний (підземний), земний і горішний (небо). Розподіл дерева на частини також символізує дуальність, полярність Світу – поєднання Духа і Матерії. Стовбур, коріння, гілки – це статична форма, тобто матерія, а квіти, плоди, молоді гілки з листям, бруньки – динамічна субстанція, тобто Дух.

Загалом Древо зображують квітучим, оскільки квіти символізують людське життя, сьогодення, бруньки – зародки майбутніх поколінь, а плоди – людські діяння. По обидва боки Древа, як правило, вишивають багато дрібних елементів різного розміру та форми, які демонструють собою загальну життєву силу – ефір, що наповнює собою простір [10, 61–62].

Угорі Древа (рис. 1) завжди виділена центральна верхня квітка, що символізує Вогонь Життя, який палає постійно, повний несамовитої енергії. Хранителями цього Вогню є два ангели, які в народній інтерпретації постають на рушнику у вигляді пташок. Число два теж має своє символічне значення і простежується на рушнику як двобічна симетрія Древа, пара птахів обабіч нього, парні мотиви – єдність подружнього життя, одне ціле.

Такими ж самими ангелами-хранителя є і предки, які відійшли в потойбічне життя, і їхні душі пильно спостерігають, аби ніщо не зашкодило Родовому Дереву.

Древо, яке зображують на весільному рушнику, ще називають Вазонком, оскільки його вишивають ніби проростаючим із «вазона», горщика. Це символічне зображення Древа Роду, що вирросло з гілочки, відламаної від Світового Древа Життя. Горщик семантично означає першопредка, культуру [9, 51–52; 10, 63; 14, 20–25].

Крім того, семантичного значення набуває і кількість гілок у Древі. Завдяки двобічній симетрії та єдиній центральній квітці найчастіше всього його зображують з непарною кількістю гілок. Під симетрією потрібно розуміти не дзеркальне відображення ідентичних мотивів дерева, а лише урівноваження з обох боків стебла різноманітних за малюнком, але однакових за габаритами елементів [10, 64–65].

Для більшої рівноваги внизу в основі квітки майстри розміщують з обох боків два найбільших у загальній композиції мотиви. Бічні гілки згинаються під тягарем плодів, квіток, які нанизуються на основне стебло. Простежується загальна побудова і пружний, стрімкий рух ліній і форм рослинних елементів. Погляд перебігає від основи елемента вгору до його завершення. Верхівка позначається однією великою квіткою з більш ретельною розробкою деталей або квіткою з трьома гілками, що виходять із неї. Проте є і такі рушники, на яких вишите Древо з парною кількістю квіток угорі.

Найпростіше зображення Древа з трьома гілками, знайдене на кераміці часів трипільської культури.

Древо має узагальнений стилізований образ і ніколи не копіює якусь конкретну рослину, її листя, квіти чи плоди.

Вишивають рушник у такій послідовності:

- спочатку вишивається «бережок», тобто нижня частина рушника;
- потім приступають до виконання основної частини рушника – вінка, Древа Життя чи будь-якого основного орнаменту;
- на наступному етапі виконують розкидку, яка може бути відсутньою;

- завершують вишивання «хвилькою» – тоненькою смужечкою орнаменту, яка об'єднує обидва краї (виконується вибірково).

На рис. 2 зображено весільний рушник, вишитий «хрестом». Його орнаментальна побудова композиції дещо відрізняється від попереднього зразка.

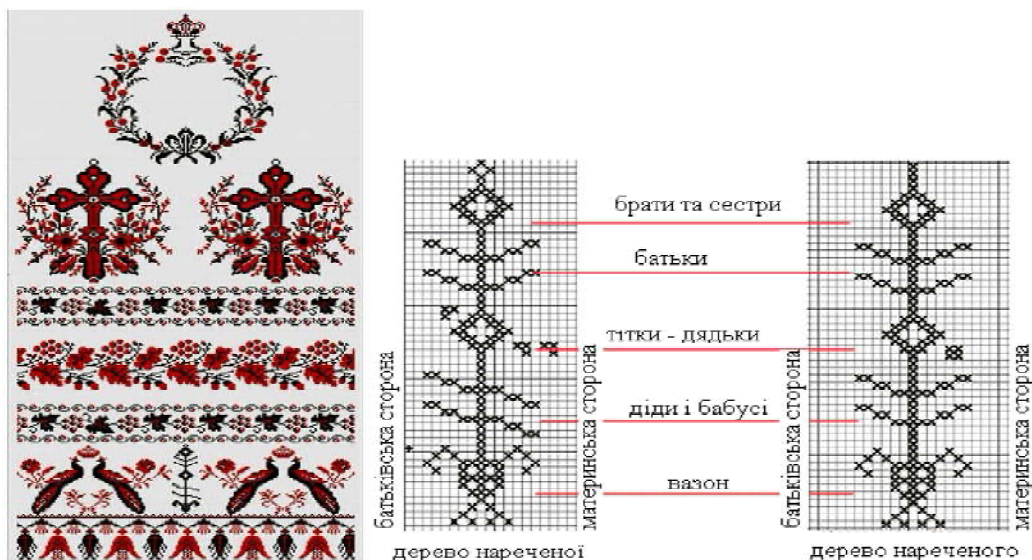


Рис. 2 – Орнаментальна побудова композиції весільного рушника у техніці «вишивання хрестом»

Спільною ознакою для обох варіантів є вишивання рушника в три поверхи:

- перший поверх – Дерево-роду із парою птахів;
- другий поверх – побажання для молодого та молодої;
- третій поверх – обереги (берегині) та весільний вінок з ініціалами молодят.

Спочатку вишивають облямівку рушника у вигляді мережива або китичок.

Потім вишивають Дерево роду, чергуючи з деревами, де попарно сидять птахи. Родове дерево складається з декількох елементів, кожен із яких вишивається за певними правилами: з правого боку – Родове дерево для молодого, з лівого – для молодої (рис. 2). Вазон – перша складова Родового дерева, символізує зв'язок з предками, рідною землею. Ліній, що символізують бабусь та дідусів наречених по батьківській та материнській стороні, усього чотири. Перші гілки – під центральним (батьківським) вузлом позначають бабусю нареченого або нареченої (залежить від сторони), нижні гілки – дідуся. Лінії, спрямовані вгору, позначають живих людей, а ті, що спрямовані вниз – померлих.

На третьому рівні Родового дерева розташовуються тітки і дядьки наречених. Їх позначають вишитим трикутником (тітка), або квадратом (дядько), і розташовують над (молодші за батька (матір)), або під ромбом (старші за батька (матір)), залежно від їхнього віку.

На четвертому рівні розташовуються батьки наречених у вигляді двох ліній. З правої сторони – лінія матері, з лівої сторони – батька.

На рівні верхнього ромбу (дочірній вузол) відмічають братів та сестер, якщо вони є. Їх позначають крапочками (старші – зверху, молодші – знизу, справа – сестри, зліва – брати). Вершина дерева з однієї сторони закінчується виступом – сторона нареченого, а друга сторона петлею – жіноча сторона.

До птахів, що символізують пару й обов’язково розташовують симетрично один напроти одного на весільному рушнику, належать: павичі (символізують сімейне щастя); ластівки (зміцнення домашнього побуту); голуби (ніжність, чистота стосунків); лебеді (вірність, чистота, витонченість) та півні (багатство, добробут, щастя) (рис. 3).

Пави – птахи дуже поважні, бо завжди розсідаються на весільних рушниках і здебільшого мають над собою Боже благословення – вінець чи вінок. Пава – це жар-птиця, що несе в собі сонячну енергію розвитку, тому саме вона – символ сімейного щастя [5, с. 41–44].



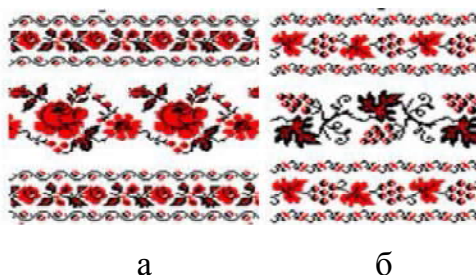
**Рис. 3 – Птахи-пари, що вишиваються на весільному рушнику:
а – павичі; б – голуби; в – лебеді; г – півні**

Також символами шлюбної пари є такі птахи, як соколи, голуби, півні. Характерною ознакою весільного рушника є розташування птахів один до одного голівками. Вони або тримають у дзьобику ягідку калини, або сидять в основі дерева, символу нової сім’ї [14, с. 18–21].

З великою любов’ю наш народ ставиться до ластівки – вірної супутниці людської оселі. Ця пташечка завжди несе добру звістку. Саме вона турбується, щоб людина не пропустила благословенної пори для створення сім’ї та зміцнення господарства.

Птахи – то символи людських душ. Їх вишивали фантастичними, розташовуючи при корені, середині стовбура і гілля з обох боків дерева. Це свідчило про міцність та незнищенність роду.

На другому поверсі рушника вишивають прошву з побажаннями нареченому та нареченій (рис. 4).



**Рис. 4 – Прошви з побажаннями молодят:
а – для нареченої; б – нареченого**

Для нареченої побажання символізують такі мотиви орнаментів, як: троянда – символ краси, лілія – символ непорочності, гвоздика – символ вірності, мак – символ продовження роду.

За легендою, квітка лілії – то символ дівочих чарів, чистоти та цноти. Крім квітки невід’ємною частиною орнаменту також є листок і пуп’янок, що складають нерозривну композицію триєдності. У ній закладено народження, розвиток та безперервність життя. Іноді над квіткою вишивають маленькі крапельки роси, які теж означають запліднення.

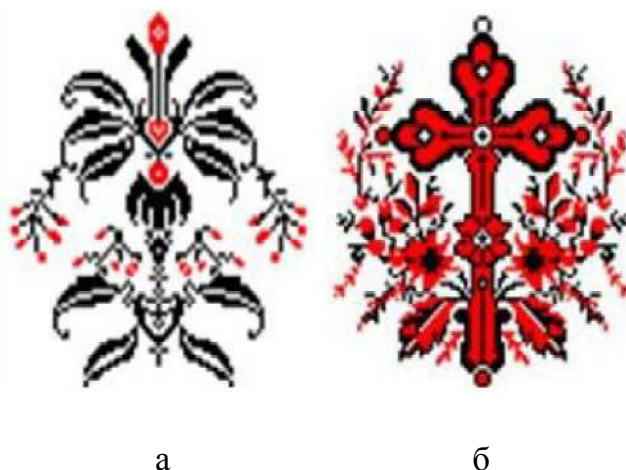
Для нареченого вишивають виноград, як символ багатства, дуб – символ міцності, стійкості, сили. Об’єднують його з калиною – символом безперервності родинного життя.

Символіка винограду розкриває нам радість і красу створення сім’ї. сад-виноград – це життєва нива, на якій чоловік є сіячем, а жінка має обов’язок рости і плекати дерево їхнього роду.

Калина – дерево нашого українського роду. Свою назву має від давньої назви Сонця – Коло. Оскільки ягоди калини червоного кольору, це дерево і стало символом крові та невмирущості роду.

Дуб і калина – мотиви, що найчастіше трапляються на парубочих сорочках і поєднують у собі символи сили і краси, але сили незвичайної, краси невмирущої. Дуб – священне дерево, що уособлювало Перуна, бога сонячної чоловічої енергії, розвитку, життя [5, с. 5–20].

На третьому поверсі розташовуються обереги, берегині. Їх символізують невеликі стилізовані дерева в горщиках, хоча є варіанти вишитих рушників і без них (рис. 5). Берегиня – дорогий український символ. Її створив народ загадковою, могутньою квіткою, яка символізує материнську силу. Крім того, вона уявляє собою жіноче зображення, що пояснюється культом Матері Світу, Матері-природи. Тому Велика Богиня, Праматір всього суцього вважається покровителькою, захисницею кожної родини.



**Рис. 5 – Орнаментальні мотиви-обереги, які вишивають на весільному рушнику:
а – для нареченої; б – для нареченого**

Останній, завершальний етап побудови композиції весільного рушника – це розміщення вінка (весільного кільця), в середині якого вишивають першу літеру імені нареченого та нареченої (рис. 6).



Рис. 6 – Найуживаніші варіанти вишитих вінків (кільця)

Аналіз значної кількості етнографічних матеріалів, що ґрунтуються на глибокому вивченні художньо-матеріальної культури українців, дає підставу стверджувати, що мистецтво вишивки за свою багатовікову історію накопичило не лише значний художньо-естетичний потенціал, а й виробило невичерпний досвід передачі як художніх, так і інформаційних знань, умінь і навичок від покоління до покоління, способи формування творчого ставлення до навколишньої дійсності.

Отже, на основі детального аналізу орнаментальних мотивів та особливостей їхнього застосування можемо стверджувати, що орнаменталія українських народних рушників відбувалася за чіткою традиційною системою, пов'язаною з сакральною, символічною та естетичною функціями.

Література:

1. Антонович Д. Український орнамент [Текст] / Д. Антонович // Українська культура: тексти лекцій / Д. Антонович. – Київ : Либідь, 1993. – С. 385-403.
2. Булгакова Л. Архаїчні мотиви у вишивці вінницьких рушників / Л. Булгакова // V-ті Гончарівські читання. – Київ, 1998. – С. 43-44.
3. Булгакова Л. Поліський рушник XX ст. / Л. Булгакова // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Вип. 2. Овруччина. – Львів, 1999. – С. 329-340.
4. Захарчук-Чугай Раїса Володимирівна. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р. В. Захарчук-Чугай. – Львів : НАН України, Ін-т народознав., 2007. – 335 с. : іл. - ISBN 978-966-02-4574-7.
5. Знаки 155 стародавніх українських вишивок / Упоряд. Та авт. вступ. ст. Т. О. Островська. – Київ : "Соняшник", 1992. – 72 с.
6. Кара-Васильєва Т. В. Традиційне і нове в Полтавському рушнику / Т. В. Кара-Васильєва // Народна творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 45-52. ISSN 0130-6936.
7. Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна. Історія української вишивки: книга-альбом / Т. В. Кара-Васильєва. – Київ : Мистецтво, 2008. – 464 с. : іл. - ISBN 978-966-577-188-3.
8. Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. Д. Чорноморець. – Київ : Либідь, 2002. – 160 с. : іл. – ISBN 966-06-0260-X.
9. Мельничук Ю. Дерево життя у вишивках / Ю. Мельничук // Артанія. – 1998. – № 4. – С. 51-52.
10. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників. / Ю. Мельничук // Народне мистецтво. – 2005. – № 3-4. – С. 59-65.
11. Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей

ОСНОВИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЇ ВЕСІЛЬНОГО РУШНИКА

України) / О. Никорак. – Львів, 2004. – 583 с. **12.** Орел Л. Українські рушники: Історико-культурологічне дослідження / Л. Орел. – Київ : Кальварія, 2003. – 230 с. **13.** Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. / М. Селівачов. – Київ : Редакція вісника “АНТ”, 2005. – 400 с. **14.** Чумарна М. Вишивання долі / М. Чумарна. – Л.: «Апріорі», 2009. – 88 с.

УДК 792.73:7.097

*Совгира Тетяна Ігорівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

ЖАНРОВА «ПАЛІТРА» ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ

У статті розглядаються жанри телевізійної естради. З'ясовується зміст понять «програма», «кліп», «шоу», «екранізація» тощо. На основі теоретичного дослідження особливостей подібності сценічної естради та телебачення виявлено закономірності взаємодії цих мистецтв.

Ключові слова: телевізійна естрада, кліп, шоу, програма.

В статье рассматриваются жанры телевизионной эстрады. Выясняется содержание понятий «программа», «клип», «шоу», «экранизация» и др. На основе теоретического исследования особенностей сходства сценической эстрады и телевидения выявлены закономерности взаимодействия этих искусств.

Ключевые слова: телевизионная эстрада, клип, шоу, программа.

In the articles found out the genres of television variety and investigated maintenance of concepts «program», «clip», «show», «the screen version» etc. Based on the theoretical study features similarities stage variety and television revealed patterns of interaction between this arts.

Key words: television variety, clip, show, program.

Естрадні програми на телебаченні з'явилися вперше приблизно півстоліття тому, і з тих пір їхнє виробництво стрімко зростає, – нині вони становлять значну частку розважальних телевізійних програм.

Тому цілком зрозумілий науковий інтерес до цього явища: його аналізували професор московського університету Е. Г. Багіров («Нариси теорії телебачення») [5], професор ВДІК Н. Горюнова («Художньо-виразні засоби екрану») [10], А. Вартанов («Телевизионные зрелища») [8], С. Безклубенко («Телевизионное кино. Очерк теории») [6], В. Вільчек («Под знаком ТВ») [9]. У цих та інших публікаціях даної тематики розглядаються різні аспекти функціонування творів сценічного естрадного мистецтва на телебаченні, але комплексне дослідження телевізійної естради як особливого продукту взаємодії телебачення та сценічної естради відсутнє. Цим зумовлений вибір теми дослідження: телеестради як продукту взаємодії телебачення та сценічної (театральної) естради.

Мета статті – розглянути жанрові особливості телевізійної естради.

Процес взаємовпливу естради та телебачення розпочався з перших спроб телевізійної екранізації «легких жанрів». Показовою щодо цього є перша музично-тематична передача, присвячена П. І. Чайковському, підготовлена ще у довоєнний час. Використовуючи можливості знімальної техніки, режисер прагне об'єднати номери концерту образотворчим прийомом: «на великий підрамник (приблизно 2,5 м x 1,5 м) натягнуто білу тюль, на якій темною фарбою відтворено широковідомий портрет

композитора. Це прозоре панно розміщене між камерою та знімальним майданчиком. Коли тюль перебуває поза оптичним фокусом, її не видно, – і виконавці, що стоять за нею, чітко вимальовуються на екрані. Коли ж треба «ввести в дію» портрет П. І. Чайковського, оператор «бере у фокус» тюль, – і тоді на екрані з'являється зображення портрета, а за ним виділяються силуети виконавців [12].

З роками естрада на телеекрані зазнає значних змін за формою та способами представлення. Водночас із вдосконаленням мистецтва трансляції сценічних вистав («наїзди», крупні плани тощо) тривають пошуки власне телевізійних форм, заснованих на естрадному матеріалі. Драматургія часто запозичується з традиційної естради, але специфіка естрадних номерів змінюється внаслідок посилення технічної оснащеності телебачення (збільшення рухливості камер, вдосконалення електронного монтажу). Характерними щодо цього є випуски естрадно-телевізійних програм, у яких «екранізації» естрадних номерів (демонстрація задалегідь відзнятих кадрів чи включення прямої трансляції) чергуються з телеінтерв'ю: виконавців запрошують до знімальної студії, де з ними спілкуються ведучі програми. Звичайно, такі програми не можна ще назвати продуктом суто «телевізійної естради», оскільки в них використовували трансляції епізодів естрадних концертів – форм традиційної естради. Але вони, будучи результатом вдалого поєднання специфіки естрадного та телевізійного мистецтв, свідчать про поступове формування «телеестради» як особливого її жанру чи різновиду.

Згодом телебачення, використовуючи художньо-естетичні принципи естради, її форми, вдається до спроб продукування власних творів. Так, у липні 1938 р. на базі передач Експериментального ленінградського телецентру з'явився Телевізійний театр мініатюр, основним репертуаром якого стали малі форми драматургії: коротенькі п'єси, вокальні, хореографічні, розмовні сценки, інтермедії [13].

Театри мініатюр – петербурзький театр художніх пародій і мініатюр «Кривое зеркало» та московський театр-кабаре «Летучая мышь» давали регулярні програми, що склалися з 15–16 мініатюр. Телевізійний театр мініатюр надав небаченої доти популярності А. Райкіну, М. Балієву, В. Хенкіну, Б. Борисову та ін. До епохи «телебачення» естрадні вистави цікавили глядачів не так змістом, як складом виконавців.

З появою телебачення стало можливим зробити естрадний театр постійним, або серійним – з продовженнями. Таким чином, акцент зміщується на драматургію видовища, на її сценарну основу.

Історично ця особливість засобів масового спілкування (комунікації) бере початок з літератури: коли в підписних журналах «Bentley's Miscellany» (Англія) з лютого 1837 р. до березня 1839 р. друкувався роман Чарльза Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» з припискою в кінці фрагмента роману «Далі буде...»

На традиційній, сценічній естраді неможливо зробити «серіал», оскільки для неї властивий стихійний, спонтанний характер аудиторії. Телебачення як видовище «з доставкою додому», пропонує унікальну можливість регулярного послідовного перегляду. Виникла можливість постійного глядача, – а, отже, і постійних персонажів, з якими відбуваються «життєві колізії». Серіальність (у випадку з телевізійною естрадою, на нашу думку, коректний термін «серійність») передбачає відсутність яскраво вираженого зв'язку з моменту, коли телеглядач почав дивитися передачу, та можливість

повтору у будь-який інший момент. Телепрограма «Кабачок «13 стільців», що створена виключно для телевізійного екрана і стала початком трансформації дисперсних, окремих естрадних вистав у серії: коли ситуації змінюються, а персонажі – одні й ті ж.

Гумористична програма «Кабачок «13 стільців» (перший випуск січня 1966 р. – останній жовтень 1980 р.), що вважається найтривалішим телевізійним серіалом в історії СРСР за кількістю серій (133) та хронометражу (приблизно 145 годин ефірного часу), складається з малих форм драматургії: естрадних скетчів, монологів, конференсу ведучого, розіграних на знімальному майданчику.

У цьому контексті важливо відзначити суто телевізійну форму естрадної вистави, яка не має аналогів на сценічній естраді. Програма стала прообразом наступних серійних (!) телевізійних програм: «Городок» за участю Іллі Олейникова та Юрія Стоянова (з 1993 р.), «Файна Україна» (2008 р. – 2010 р.). Вони склалися з естрадних мініатюр, адаптованих для умов телебачення.

При всьому жанровому різноманітті телевізійних програм циклічні та серійні форми стали чи не найважливішою характерною особливістю цього мистецтва. У СРСР перші циклічні та серійні форми виникли вже в середині 50-х рр.: програми з яскраво вираженим імпровізаційним початком – «Весела вікторина», «Вечір веселих запитань», «КВК» («КВН»). У 60–70-і рр. традиції цих передач були продовжені в програмах «А нумо, дівчата!», «Артлото», славнозвісний «Кабачок 13 стільців» та ін. Схожими за природою є програми «Аншлаг» Р. Дубовицької (з 1987 р.), «Сміхопанорама» Є. Петросяна (з 1994 р.) та «Шоу Олени Степаненко. Кицькін дім» О. Степаненко (з 2001 р.), але вони відрізняються від телевізійних театрів мініатюр тим, що композиційно складаються з відеофрагментів, так званих, «живих» естрадних концертів, які чергуються з записаними заздалегідь у студії підводками ведучого. Таким чином, унаслідок монтажу багато естрадних концертів перетворюються на суто телевізійний жанр – телевізійну програму.

З 1962 р. на «блакитних» екранах з'являється суто телевізійне видовище «Голубий вогник», змістовним матеріалом якого є естрадні пісні. Програма являло собою тривалий, багатолітній телевізійний проект, на прикладі якого видно, як поступово (з початку 60-х рр.) змінювалася специфіка телевізійної естради. Спочатку випуски в повній мірі були імпровізаційними, більше того: знімалися режисером В. Черкасовим без багаторазових дублів. З часом ці телевізійні видовища набувають дедалі більших особливостей, властивих саме телебаченню. З цього погляду порівняймо два випуски «Голубого вогника»: у листопаді 1978 р. та у січні 1979 р. При перегляді першого помітно як режисеру вдалося створити атмосферу спілкування глядачів, гостей та артистів, щоправда, за рахунок часткової втрати видовищності. При цьому вдалося зберегти цілісність пластичного середовища. Однак до кінця передачі ця одноманітність образотворчої фактури втомила телеглядача: декораційне оформлення стало здаватися нудним та одноманітним. «Новорічний «вогник» 1979 р. (режисери Е. Озерна та С. Журавльов) знімався в тому ж, листопадовому, оформленні, з додаванням новорічних символів. Тут пластична єдність була зруйнована надмірно дробовим принципом зйомки. Декорація змінювалася так швидко, як й ігрові епізоди та концертні номери: кожний раз постановники прагнули показати нове оформлення. В студії за столиками розсаджувалися гості, які вели між собою розмови на різноманітні теми, а в паузах виступали артисти.

На прикладі «Голубого вогника» та інших аналогічних телевізійних постановок видно, як театралізація естрадної пісні на екрані стає можливою завдяки технічним засобам телевізійної зйомки. Прикладом тут можуть бути перші телевізійні постановки – музичні та літературно-драматичні «Прощальна симфонія», «Осіньна казка», «Екслібрис поета», випущені у Львові на поч. 60-х рр. 20 ст. Саме в ці роки на повний голос заявляє про себе редакція музичних передач, виходить в ефір музична постановочна програма «Українські вечорниці» (35 випусків). Львівське телебачення випускає ряд телевізійних програм, в основі яких народна музична творчість: «Голоси Прикарпаття», «Лемківські мелодії», «Гуцульське весілля», «Лемківське весілля», «Барви Поділля» та ін.

Сучасним аналогом колишньої програми «Голубий вогник» є передача «Наша пісня» («Українська пісня» з 2012 р.), створена зусиллями творчої команди Київського національного університету культури і мистецтв у 2004 р., спрямована на популяризацію української культури, української мови й української пісні. Цікавими у цьому проекті є саме ці пошуки оригінальної форми подання естрадного матеріалу засобами телевізійної зйомки. Через рік після появи на екрані (2005 р.) програма трансформується з формату «Голубого вогника» у формат «хіт-параду» з додаванням телевізійних рубрик (закулісне інтерв'ю з артистами, голосування глядачів – визначення кращих пісень і номерів місяця). Щосезону відбуваються кардинальні трансформації з програмою: з 2007 р. кожна програма стає тематичною, з 2011 р. перед кожним номером виконавця транслюється його коротке досьє, в якому розкриваються цікаві факти біографії, а також з'являється рубрика «Я в шоці», в якій висвітлюються свіжі новини шоу-бізнесу, скандальні плітки про життя артистів естради, з 2012 р. створено новий формат – Батл-шоу «Наша пісня», побудований на протиставленні різних вокальних стилів та жанрів. На прикладі одного проекту видно, наскільки телевізійна естрада переживає процеси трансформації, враховуючи інтереси аудиторії та телевізійні інновації.

Так, внаслідок вдалих спроб театралізувати естрадну пісню за допомогою виражально-зображальних засобів телевізійної зйомки виникає нова форма телевізійної естради – відеокліп (*відеокліп* – (від англ. *clip* – стригти, обривати) – «короткий відеоролік з виконанням естрадної пісні або якого-небудь іншого твору, що супроводжується спеціально змонтованим телевізійним зображенням актора або вокальної групи і використовується як вставний номер у телепередачі»).

Виявити хронологічно перший «кліп» вкрай важко, адже кінозйомка під музику з'явилася відразу ж з винаходом звукового кіно – ще наприкінці 1920-х рр. А ще до того знімалися короткометражні стрічки, спеціально синхронізовані для виконання під музику (наприклад, «Людина-оркестр», 1900 р. та «Меломан», 1903 р. Жоржа Мельєса). Все ж таки чи не найпершим «кліпом» можна вважати фрагмент екранізації історичної драми «Понизовая вольница» Стеньки Разіна довжиною 224 метри і часом демонстрації всього в сім з половиною хвилин. Сюжет складається з шести сцен, розділених довгими і малограмотними написами-інтертитрами. Дія та текст ілюструють популярну російську пісню «Из-за острова на стрежень» – легенду про любов Стеньки Разіна до полоненої перської княжни. Стрічка цілком знята на натурі – в Сестрорецьку під Петербургом, на озері Розлив. Музика, спеціально написана композитором Іпполітовим-Івановим для

симфонічного оркестру супроводжувала проекцію на прем'єрі (кінематограф був німим). Таким чином було створено ілюзію цілісного сприйняття сюжету завдяки монтажу окремих сцен і симфонічної музики. Історики кіно справедливо порівнюють фільм «Стенька Разін» з лубком, проте коріння цього твору не тільки лубочні, тобто йдуть в масову культуру XVIII–XIX стст., але і ще більш глибокі, що могли б підтвердити дослідники російського фольклору [11].

Згодом на «блакитних екранах» з'являються твори, в яких використовується зйомка з кількох камер, доступні в той час спецефекти, іноді навіть є сюжет. Оскільки ці ролики демонструвалися не по телебаченню, а в кінотеатрах, то основною формою був не «кліп» на одну пісню, а міні-фільм з декількох пісень. У 1934 р. був знятий фільм «Веселі хлопці», де був показаний перший мультиплікаційний кліп на пісню «Чорна стрілка». Згодом він показувався окремо, як самостійна одиниця між сеансами. Першим «кліпом», що стосується власне естради, вважається відеоролік, знятий на пісню «Пароход» естрадного співака Леоніда Утьосова (1939 р.).

Телевізійну форму «кліп» правомірно порівняти з одиницею класифікації естрадного мистецтва – номером. Специфіка виявляється досить подібною. Перша спільність проявляється в часовій обмеженості – від 3 до 10 хвилин. Не дивно, адже в основі лежить один і той же матеріал: естрадний (пісні, хореографічні та циркові постановки, розмовні мініатюри тощо). Друга спільна особливість – різножанровість зображувального матеріалу. Далі, схожість проявляється в наявності образності та лаконізмі. Ці твори характеризуються стислістю, сконцентрованістю та завершеністю змісту. І останнє, «номер» і «кліп» є композиційно завершеними, самостійними мистецькими творами, які можуть бути як вставними елементами у програмах (телевізійних чи естрадних), так і набувати самостійного значення.

Як зауважено вище, прийом поєднання естрадної пісні та зображення покладений в основу конкретного жанру (кліпу), а також в основу цілої телевізійної програми. Показовим є розважальна передача «Ранкова пошта», що почала виходити в ефір з 1 вересня 1974 р. за одним форматом і складалася з конференсу (ведучими свого часу були Ю. Ніколаєв, А. Ширвіндт та М. Державін, Є. Шифрін, Т. Веденеєва, А. Акопян, С. Шустницький) та музичних відеороликів. В Україні передача з'явилася з 2011 р., конференсьє якого стали постійні ведучі А. Пугачова та М. Галкін.

Суто телевізійними за своєю специфікою стають не тільки малі форми естрадного мистецтва (мініатюри, естрадні номери), а й великі самостійні видовищні програми. З-поміж телевізійних форм слід виокремити фестивалі мистецтв, зокрема перші обласні фестивалі «Від села до села», «Розквітає талантами Придніпров'я» (1964–1967 рр.) та «Концертний зал «Дружба», народжені музичною редакцією дніпропетровської телевізійної студії [1, с. 85].

Сучасний етап становлення телевізійної естради стає найбільш сприятливим для розквіту саме телевізійних фестивалів мистецтв. «Фабрика зірок» (Новий канал), «Х-фактор» (СТБ), «Україна має талант» (СТБ), «Танцюють усі» (СТБ), «Голос країни» (1+1), «Битва хорів» (1+1), «Одна родина» (Інтер), «Як дві краплі» – усе це оригінальні телевізійні проекти, засновані на естрадному матеріалі. Відмінність цих видовищ полягає у жанровій особливості естрадного матеріалу. Так, «Фабрика зірок», «Х-фактор»,

«Голос країни», «Голос. Діти», «Одна родина», «Хочу у «ВІА-ГРУ»» є вокальними телевізійними проектами, «Танцюють усі», «Танці з зірками» – хореографічними (танцювальними), «Велика різниця», «Як дві краплі», «Шоумастгоуон» – пародійними, «Розсміши коміка» – розмовними проектами. Але всі ці проекти створені лише для телевізійного екрана, на традиційній естраді немає для них місця. Показовим є телевізійний конкурс «Євробачення» (англ. Eurovision Song Contest), який є продуктом передусім естради, але, на відміну від інших фестивалів сучасної пісні («Вернісаж», «Червона рута»), без технічних можливостей телебачення він би не отримав права на існування. Принцип міжнародного голосування країн-учасниць, що покладений в основу драматургії видовища, визначає домінуючу роль телебачення.

Конкурси, фестивалі є зразками естрадного мистецтва, але в процесі телетрансляцій виникає потреба у деяких доповненнях (зйомках інтерв'ю, підводок ведучих, монтажу відеороликів тощо), що призводить до виникнення власне телевізійних видовищ, які знімаються в студії та отримують вигляд телевізійних шоу-програм.

Прикладом є славнозвісна програма «Клуб веселих і кмітливих» (перший випуск 8 листопада 1961 р.), створена як телевізійний проект з урахуванням специфіки зйомки та монтажу. С. Янішевський вказує, що у випадку існування культурної форми КВК в екранному та позаекранному різновидах саме екранний різновид стає провідним щодо визначення напрямів розвитку цієї форми [2, с. 163].

Сучасним аналогом КВК є гумористичне шоу «Ліга сміху» виробництва «Студії Квартал-95» на каналі «1+1» з досить високим рейтингом за комерційною аудиторією каналу «18-54, вся Україна». «Ліга сміху» – це перший телевізійний (!) Чемпіонат України з гумору [3].

У час підготовки цієї статті виявлено, що програми «телевізійної естради» користуються найбільшим попитом серед споживачів. Підтвердженням таких стверджень є дослідження телевізійної аудиторії такими компаніями як ІТК, The Broadcasters' Audience Research Board, GfK Ukraine, «Комунікаційний альянс» тощо. Найбільш помітне збільшення коефіцієнта рейтингових показників мають такі програми у святковий, особливо новорічний, період. Так, з'ясовано, що третій рік поспіль лідером новорічної ночі завдяки проектам «Студії Квартал-95» стає телеканал «1+1».

Більше того, за винятком новорічного привітання Президента України, – як телепрограми – «Вечірній квартал» на «1+1» зібрав найбільшу кількість глядачів.

Інші програми власного українського виробництва також користуються великою популярністю, при тому не тільки на теренах України, а й закордоном. Прикладом є розважальна програма «Розсміши коміка», права на адаптацію якої продано іспанській компанії «Magnolia», данській компанії «Mastiff», що входить до групи «Zodiak», нідерландській компанії «Stepping Stone», а також компаніям Франції, Бельгії, Німеччини, Австралії, В'єтнаму, Росії, Литві та Казахстану [4].

Підсумовуючи, можна умовно поділити програми телевізійної естради за жанровими особливостями на такі групи: 1) концерт-дивертисмент, театралізований концерт, бенефісна новела; 2) театральні форми телевізійного естрадного шоу (театри мініатюр, кафе-концерти, кабаре, мюзик-холи, ревію); 3) телевізійні музичні (новинні) шоу-програми (наприклад, «Кращі кліпи MTV», «Гаряча десятка», «Кліпса» та ін.). При

цьому принципами композиційної побудови можуть бути дивертисмент; зв'язка, або театралізація; конферанс ведучого (ведучих).

Основними структурними елементами телеестрадных вистав є номер з відеокліп. Складовими компонентами можуть бути замітка, відеосюжет, інтерв'ю, репортаж, коментар, дискусія, різні типи ведення програми, телевізійні заставки.

Залежно від адресності телеаудиторії змістовий матеріал також може коригуватися.

З огляду на те, що в результаті взаємодії телебачення та естради виникла низка нових дисперсних форм і жанрів, охоплених поняттям «телевізійна естрада», можна зробити припущення, що специфіка останнього є також своєрідною та відмінною від природи її генетичних попередників.

Література:

1. Мащенко І. Г. Телебачення України: Телебачення *de facto* / Іван Гаврилович Мащенко // Твори у 2 т. – Київ, 1998. – Т. 1. – 511 с.
2. Янішевський С. О. КВН як соціокультурне явище: тенева, історія розвитку, сучасний стан: дис. на здоб. наук. ст. канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «теорія та історія культури» / Сергій Олександрович Янішевський. – Київ, 2004. – 185 с.
3. «Ліга сміху» від «Студії Квартал-95» принесла «1+1» високі показники [Електронний ресурс] // Телекритика. – Електронні дані. – 2015. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/rinok/2015-03-03/104437> (Дата звернення: 5.08.2015). – Назва з екрана.
4. «Формат «Розсміши коміка» продано в Іспанію, Данію та Нідерланди» [Електронний ресурс] // Телекритика. – Електронні дані. – 2015. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/rinok/2015-01-28/103018> (Дата звернення: 5.08.2015). – Назва з екрана.
5. Багиров Э. Г. Очерки теории телевидения / Багиров Э. Г. – Москва : Искусство, 2007. – 267 с.
6. Безклубенко С. Д. Телевизионное кино : Очерк теории / Сергей Данилович Безклубенко. – Київ : Мистецтво, 1975. – 280 с.
7. Ванченко Т. П. Технология моделирования культурных программ на телевидении : состояние и перспективы : автореф. дис. на соиск. уч. ступ канд. филологических наук : спец. 24.00.01 «Теория культуры» / Татьяна Петровна Ванченко. – Москва, 1999. – 15 с.
8. Вартанов А. С. Телевизионные зрелища / Анри Суренович Вартанов. – Москва, 1991. – 274 с.
9. Вильчек В. М. Под знаком ТВ / Всеволод Михайлович Вильчек – Москва : Искусство, 1987. – 239 с.
10. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. – Ч. 1. Пластическая выразительность кадра : учеб. пособ. / Горюнова Н. Л. – Москва : ИПК РТР, 2000. – 41 с.
11. Егоров В. В. Телевидение: страницы истории / Вилен Васильевич Егоров. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 105 с.
12. Рухля С. Рождение ОЛТЦ [Электронный ресурс] / Светлана Рухля // Экскурсы в историю телевидения. – Электронные данные. – 2000. – Режим доступа: <http://www.theatre-music.narod.ru/TV/TV.html> (Дата обращения: 8.04.2014). – Название с экрана.
13. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) / Елизаветта Дмитриевна Уварова. – Москва : Искусство, 1983. – 320 с.

УДК 75.04 : 75.01(475)

Станичнов Олег Олегович,
аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ ДОБИ МОДЕРНУ

Стаття присвячена аналізу особливостей жіночого образу на прикладах польських майстрів доби модерну. Розглядаються узагальнені ознаки жіночого образу як об'єкта мистецтва польської сецесії. А також особливу увагу приділено застосуванню композиційних схем, символічним прийомам і колористичним побудовам картин, які були використані митцями польської сецесії. Охарактеризовано основні жіночі образи доби модерну та виявлено дві домінуючі функції цього образу, розглянуто вплив ритму та ліній на трансформацію жіночого портрету на початку ХХ ст. та використання руху ліній на тлі картин.

Ключові слова: стиль сецесія (модерн), жіночий образ, жінка-символ, композиція, ритм, тло, рух.

Статья посвящена анализу особенностей женского образа на примерах польских мастеров эпохи модерн. Рассматриваются обобщенные признаки женского образа как объекта польской сецессии. А также особое внимание уделено применению композиционных схем, символических приемов и колористических построений картин, которые были использованы художниками польской сецессии. Охарактеризованы основные женские образы эпохи модерн, которые использовали две доминирующие функции, рассмотрено влияние ритма и линий на трансформацию женского портрета в начале ХХ века и использование движения линий на фоне картин.

Ключевые слова: стиль сецессия (модерн), женский образ, женщина-символ, композиция, ритм, фон, движение.

The particularities of the woman's image in the Polish painters' portraits of the modern epoch. The article is devoted to the question of analysis of the particularities of the woman's image for examples of the Polish artists of the modern epoch. The article shows the general signs of the woman's image as the art's object. Also, special attention is given to the using of composite structures and coloristic techniques, symbolic constructs of pictures those have been used by artists of Polish Art Nouveau. It was given characteristic of the main woman's image of the modern epoch which used two dominant features of the image. It was considered as a rhythm and lines influenced to the transformation of women's portrait in the early twentieth century and was used traffic of lines on the background of paintings.

Key words: style Secession (Modern), the woman's image, the woman-symbol, the composition, the rhythm, the background, the movement.

На тлі активного розвитку мистецтва та перетворень, які відбувалися в Європі на поч. ХХ ст. мистецтво Польщі стало змінюватися в бік імпресіонізму, декаданству,

символізму. Виникло відчуття, що межа двох століть XIX – XX стст. зламала класичні устої в мистецтві, особливо в образотворчому. Розпочалися експерименти в кожній майстерні митця. Кожен художник вважав своїм обов'язком привнести щось нове в загальну культуру та мистецтво. Таким чином, сецесія у Польщі стала самостійним стилістичним художнім феноменом. Цей стиль змінив композиції, колорит, які вплинули на саме зображення картин. Найбільше зазнав змін жіночий портрет, який трансформувався в жіночий образ. Доцільно було б розглянути яким чином сформувався жіночий образ у польському мистецтві доби сецесії, яких концепцій дотримувалися в Польщі на межі XIX – XX стст., що вплинули на такі зміни жіночого образу, як символізм перетворив класичний жіночий портрет з індивідуальними рисами в образ Жінки сецесії.

Загальний огляд та аналіз вітчизняних робіт з мистецтвознавства формують бачення про модерн, здебільшого український: В. Чепелика, Ю. Бірюльова, Г. Меднікової, Ю. Івашка. Вивченню польського модерну присвячені дослідження В. Ющака (Juszczak W.) і М. Валліса (Wallis M.), К. Вика (Wyka K.). Розвиток жіночого образу в станковому живописі польських майстрів є донині не достатньо дослідженою проблемою вітчизняними мистецтвознавцями. Це підштовхнуло до розглядання цієї тематики в контексті загальноєвропейської культури.

Мета дослідження:

- виявити, що стало поштовхом для змін у жіночому портреті;
- проаналізувати особливості жіночих портретів польської сецесії;
- визначити вплив символізму для формування жіночого образу;
- дослідити які функції виконував жіночий образ в Польщі.

Стиль модерн один з найлюдяніших стилів. Головний образ людини повністю передається жіночою темою. Альфонс Муха став прабатьком образу жінки сецесії: дівчинки, діви, жінки, пишнокосі, з великими очима. Жіночий образ у модерні стає ключовим, естетично привабливим, а вигини жіночого тіла співзвучні з лініями модерну. Модерн створює свій універсальний тип жіночої вроди.

Модернові вдається синтезувати універсальний тип вроди: вітаїстичний та об'ємний. Жіночий образ поєднує в собі й ідею вічного руху, ритму і саму природу – життя. Водночас це неймовірно навантажений у плані смислу образ, що дозволяє розкрити багато символічних і навіть соціальних алюзій, оскільки на межі століть переоцінюється саме місце жінки в суспільстві, її співмірність із чоловіком, її покликання. У світлі нових соціальних трансформацій змінюються пропорції у всій картині світу.

Жінка сприймається, перш за все, як втілення краси, найвищої мети мистецтва модерну, як вічна здатність до метаморфоз, жінка у всій мінливості її станів – коли вона може бути і дівчинкою, і жінкою, і матір'ю. Жінка, яка може бути і святою, і блудницею. Жінка у вічному стані переходу. Чиста вітаїстична енергія на противагу розумному, раціональному чоловічому началу.

У мистецтві модерну вперше переосмислюється жіночий образ. Передаються два полюси жіночої натури:

- жінки-матері;
- жінки-відьми, чарівниці.

Блудниця і діва – протилежні полюси, що накладають відбиток на розвиток жіночого образу періоду сецесії. Формується образ, що містить у собі протиріччя: форма – прекрасна зовнішність; зміст – демонічна сутність. Зовнішня стриманість приховує в собі стихію емоцій. Новий стиль створює міф про жінку, інтегруючи в цей міф елементи реальності. Одночасно реальні сучасниці, намагаючись йти за цим образом, свідомо переймають риси вигаданого, міфічного світу [3, с. 90–93].

Реальність та ілюзія переплітаються. Бути і здаватися стають поняттями рівноцінними – це і є відображення прагнення до переходу одного в інше, властивого стилеві модерн.

Як правило, форма залишається жіночою, але зміст наповнюється чоловічим духом. У цей період з'являється усереднений тип жінки-дівчинки без віку з наївними очима і тілом жінки. Цей тип жінки стилю модерн був розроблений у результаті стилістичних інтерпретацій Альфонса Мухи. Струнка молода жінка, тонка шия і пишне розпущене волосся стають візиткою цього стилю. Основним принципом розробки цього образу була стилізація. Все підкорювалося одному формотворчому началу і підводилося до одного художнього знаменника [6, с. 106].

У загальноєвропейському модерні існувало дві грані жіночого образу: демонічна та ангельська, дві іпостасі: жінка реальна та жінка-символ.

Особливе місце в живописі того періоду належить жіночому портрету.

Головною якістю портрета як і раніше залишається достовірність характеристики персонажа, але з іншого боку, існує усталена мода на той образ, яким треба видаватися. І з цієї точки зору портрет стає портретом ролі персонажа більше, ніж його самого. При цьому таке протиріччя ролі й суті робить ці портрети психологічними.

Яскравий образ жінки представлено в картині польського майстра Юзефа Мегоффера «Співачка». Модель – це сестра майбутньої дружини художника, Ванда Янковська, яка в 1922 році пішла в монастир і прийняла ім'я Богдана. На полотні Мегоффера жінку зображено на тлі декоративної завіси, за якою видно присутніх за кулісами: у тому числі сестру актриси і самого художника. Особливий акцент створює ніжна шаль, яка виділяє фігуру співачки і хвилястими лініями підкреслює її позу. «Співачка» показана перед завісою на повен зріст у природній позі з букетом квітів у руках. Вона ніби об'єднує впливи мистецтва і Мане, і Уїстлера, перероблені, проте, на власний лад. Візерунчасту завісу можна сприймати двоїсто: з одного боку вона може бути прообразом букетів квітів, якими нагороджують артистів, з іншої – це своєрідне відгородження моделі від усього світу. Ця картина привертає увагу висвітленим колоритом, щільною фактурою, візерунчастістю загального рішення.

Характерною рисою робіт Мегоффера є багатий, декоративний фон. Художник писав свою дружину багато разів, розміщуючи її на тлі різноманітних фонів. Одна з таких робіт – це портрет дружини на тлі гобелена, з Пегасом. Картина так і називається «Портрет дружини з Пегасом». Цей мотив художник уперше використав для фриза будинку Товариства Друзів Вітончених Мистецтв у Кракові. Пегаса як символ поетичного натхнення, в композиції фриза супроводжували музи. Мегоффер повертався до цього мотиву багато разів. Пегас на картині – символ творчості і натхнення людини з необмеженими можливостями. Характерною для цього портрета є наявність безлічі

еліпсів: найбільший утворює фігура моделі, наступний – її капелюшок і крила пегаса, і завершують квіти у вигляді кругів. Велика світла пляма умовно ділить полотно навпіл, руки навпаки є маленькою світлою плямою, яка об'єднує композицію. Характерним для работ Мегоффера є відмова від натуралізму і ілюзії глибини на користь ліній і колірних плям. Образ жінки в портретах Мегоффера відрізняється від типового зображення жінки модерну. Але фон, лінія, ритм лінії вказують на їх причетність до модерну [1, с. 31].

У «Портреті дружини з парасолькою» композиція кругова, її перебиває горизонтальна лінія ручки парасольки, яка і є серединою площини картини. Розвиток зеленого кольору починається знизу і триває в русі парасольки, тим самим підкреслюючи кругову композицію. Портрет знаходиться в золотому перетині, а рука моделі урівноважує композиційний центр. Спрацьовує контраст темного силуету одягу, який повторюється у шпильці на волоссі, і темних плямах очей, а також обідка парасольки. Цей обідок підтримує фігуру, щоб та не «зісковзнула» вниз. Чорний фон парасольки підкреслюється рудим кольором волосся і відблиском червоного на обличчі і руці.

«Портрет пані Херсе» вражає своєю своєрідністю. З одного боку він здається академічним, реалістичним. Проте фон є сіруватим гобеленом, розбавленим червоними плямами одягу героїв, які ніби розкривають внутрішній світ моделі. Червоний одяг створює центральну колірну пляму. Чорне хутро підкреслює соціальну значущість моделі, її високий статус, і одночасно є улюбленим прийомом модерну – хвилястими лініями.

Чорний колір хутра знаходить відгук у волоссі, очах, коштовностях на руках. Поза жінки (обличчя, тулуб, руки) створюють лінію, яка повторюється в малюнку гобелена і різьбленні меблів.

«Портрет жінки художника» 1902 року Станіслава Виспянського – яскравий представник польської сецесії. Його портрети відрізняються фактурою, композицією, колоритом від стандарту портретів доби модерн. Перше, що сприймається в цій роботі – чітка лінія, що символізує впевненість, рішучість до дій. Декоративне рішення:

- яскравий зелений одяг з декоративним орнаментом на ньому;
- біла сорочка;
- світлий овал обличчя моделі з темним волоссям, яке зливається з довкіллям.

Фігура затиснена у форматі, чим художник підкреслює важливість цієї персони в його житті.

Рішучий погляд, який привертає увагу глядача, закликає до діалогу, це підкреслене стуленими вустами, що ніби хочуть щось вимовити.

Пластика лінії, гострі кутики мережива, заокругленість лінії плечей – усе це свідчить про характер моделі. Глядач і картина створюють одне ціле. Вони ніби співрозмовники, посередником між ними є художник. Ритм круглих форм в орнаменті співзвучний з формою очей, рум'янцем на обличчі та самого його овалу. А також пологість плечей та комірць сорочки створюють враження постійного колового руху і лише фон створює відчуття спокою.

Ритм світлих плям підводить до обличчя моделі. Цікаво, що порівняно із роботами Мухи чи Клімта, у цій роботі нема вишуканого руху, динаміки.

«Портрет дівчинки», 1893 року – це одна з робіт Виспянського з циклу портретів дівчаток. Діагональна побудова композиції підкреслена позою моделі. Ромашка в руках дівчинки – символ невинності, юності, що розквітає. Блакитний фон із зеленавими відтінками підкреслює світлотність обличчя. Саме воно є композиційним центром картини. Пластичність ліній передається мереживним комірцем, а зелена рослина, яка проглядається за фігурою дівчинки, акцентує увагу на її обличчі. Ритм овальних ліній створено обручем на голові та паском сукні.

Станіслав Радзіковський, лікар за освітою, асистент на медичному факультеті Львівського університету, й водночас художник-аматор, походив з мистецької родини. У вільний час був завзятим театралом, не пропускав жодної прем'єри у Львівському театрі. На початку 1901 року він уперше побачив на сцені Ірену Сольську – і з того дня вже не уявляв свого життя без цієї жінки. «Портрет Ірени Сольської з павичем» Станіслава Радзіковського 1929 року є одним із серії листівок, присвячених цій жінці. Задумка сюжету на всіх роботах фантазійно екзотична, а стиль зображення виразно сецесійний – дивні ліани, таємничі озера, гойдалки у тропічній пустелі, райські фрукти й пташки, античний одяг, дивний лінеарний орнамент. Жіночий образ драматичний і таємничий. На цій роботі представлено два персонажі: сама модель і павич. Жіноча фігура граційна, тонка та пластична, у напівпрозорому одязі, який хвилиною спадає до павича. Павич, що сидить на квітучому дереві, є символом гордого самодостатнього чоловіка. Фон картини, всі предмети довкола моделі надають флер таємничості й загадковості. Фігура жінки розташована на золотому перетині, твердий камінь, на якому сидить модель, надає контрастності з її позою, яка створює враження готовності до руху.

Жіночий образ в сецесії виступає в ролі буквального символу:

- дівоча фігура з розкритими крилами за спиною, жіноча фігура як язичницький ідол, жінка зі змією, скрученою біля ніг (нагадування про первородний гріх) чи з молитовно складеними руками – це замолювання гріхів і сприйняття Божого Духу.

Якщо спробувати систематизувати різновиди жіночих образів польської сецесії, то можна виділити основні:

- пишнокосі з великими очима, вони нагадують «оранжерейні квіти»;
- обличчя схожі на богиню Афіну;
- обличчя жінок із зооморфними формами; жінка-пташка, жінка-кицька, жінки-русалоньки.

У польській сецесії виділяються дві домінуючі функції жіночого образу. Перша – алегорична, коли жіночий образ використовується як метафора, друга функція – декоративна, що перетворює жіночий образ в елемент декору. Як правило, друга функція яскраво проявляється у графіці, рекламі, архітектурі.

Якщо говорити про жіночий образ як об'єкт мистецтва, точці, на якій фокусується погляд художника, то сприйняття його можна розподілити на два напрями, які прагнуть перетнутися.

Перший напрям нівелює жіночий образ до рівня будь-якого іншого об'єкта зображення, наприклад, букета квітів чи яблука. З цього погляду, жіночий образ

рівнозначний букетові, оскільки обидва вони є приводом для зображення і однаково гідні цього. Об'єкт мистецтва, в ролі якого виступає жіночий образ у цьому випадку, є певним інструментом для створення художнього середовища і в цьому трактуванні смислового чи психологічного навантаження не несе. Жіночий образ стає знаком чи емблемою чогось – це напрям, що розвивався від «плакатних» образів.

Другий напрям – жіночий образ як мотив мистецтва, тобто сам твір, сюжет, а не інструмент сюжету. У цьому полягає ряд інших характеристик і, перш за все, психологізм. Якщо жіночий образ – це сюжет, то цей сюжет має бути розробленим, у нього є своя історія: минуле, сьогодення, майбутнє [3, с. 179].

В якості об'єкта жіночий образ повинен бути співзвучним до одного із головних завдань мистецтва: бути привабливим чи викликати захоплення.

Модерн відкидає непорочний образ Діви Марії, але, незважаючи на це, кожен польський художник шукає образ своєї Мадонни.

Пошуки жіночого ідеалу супроводжуються і гострою полемікою з тим ідеалом, який існував у кінці XIX століття. Мода на простих, справжніх жінок, які повинні були втілювати і весь народ, і конкретний образ жінки, на межі століть вичерпує себе. Пафос простоти і природності програє естетиці та споглядальності. Жінка сецесії повинна бути прекрасною та загадковою – лише у цьому випадку вона ЖІНКА. Вона не повинна бути розкритою, зрозумілою до кінця, навіть повністю намальованою – безкінечна мінливість поз, руху, погляду. Техніка художників доби сецесії суттєво відрізнялася від манери майстрів попередніх поколінь, зокрема метра польського живопису – Яна Матейка.

Висновки:

1. Отже, особливістю польського модерну є тяжіння до класичного стилю мистецтва з імпресіоністським ухилом. Поштовхом для змін у жіночому портреті послугували зміни, які відбулися в загальноєвропейській культурі.

2. Із загальноприйнятих стилістичних особливостей модерну польські майстри використовують хвилясті лінії, рослинний орнамент і ритм у створенні жіночого образу.

3. Загальноприйнятий жіночий образ європейського модерну відрізняється від жіночого образу польської сецесії колоритом, композицією, своєрідною фактурою та змістом.

4. Під час вивчення питання були визначені, які функції ніс жіночий образ в Польщі.

5. Підсумовуючи, можна сказати, що майже у кожному жіночому портреті відчувається вплив символізму. Завдяки цьому вони не перестають дивувати своєю оригінальністю та унікальністю.

Література:

1. Adamowicz T. *Jozef Mehoffer. Krajowa agencja wydawnicza.* – Warszawa, 1976. – 47 s.
2. Juszcak W. *Malarstwo polskie. Modernizm.* – Warszawa, 1977. – 356 s.
3. Wallis, M. *Secesja,* – Warszawa: Arkady, 1974, с. 200.
4. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие.* М., «Прогресс», 1974. – 186 с.
5. Добровольский Т. *История польской живописи / Добровольский Т.* – Ossolineum, Варшава, 1975. – 254 с.
6. Сарабьянов Д. *Стиль модерн / Сарабьянов Д. В.* – Москва: Искусство, 1989. – 243 с.
7. Серебровский В. *Что такое «модерн» / Серебровский В.* Москва: Наука и жизнь, 1992. – 197 с.

Список ілюстрацій:

1. J. Mehoffer «Spiewaczka». Portret Wandy Janakowskiej (siostra zony Mehoffera), 1896.
2. J. Mehoffer, «Portret zony z Pegazem», 1913.
3. E. Okon «Portret zony z parasolka», 1909.
4. E. Okon . «Portret Pani Hersey», 1908.
5. St. Wyspianski «Zona artysty w chlopskim kaftanie», 1902.
6. St. Wyspianski «Portret dziewczynki», 1893.
7. St.Radzikovsky. «Portret z Irina Solskiej pavoyu», 1929.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.

УДК 792. 071. 2. 027 : 378. 018

*Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри
режисури естради і масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

У статті розглянуто загальні принципи та умови режисерського тренінгу, де імпровізаційність є важливим фактором та необхідною умовою для вдосконалення психофізичного апарату майбутніх фахівців естрадного мистецтва. Виявлено значення імпровізації в підготовці майбутніх режисерів естради. Наведено приклади режисерського тренінгу для розвитку імпровізації. У результаті дослідження виявлено загальні чинники розвитку імпровізаційних навичок студентів мистецького вишу.

Ключові слова: імпровізація, естрадне мистецтво, режисура естради, режисерський тренінг.

В статье рассмотрены общие принципы и условия режиссерского тренинга, где импровизационность является важным фактором и необходимым условием для усовершенствования психофизического аппарата будущих специалистов эстрадного искусства. Выявлено значение импровизации при подготовке будущих режиссеров эстрады. Приведены примеры режиссерского тренинга на развитие импровизации. В результате исследования выявлены общие факторы развития импровизационных навыков студентов творческого ВУЗа.

Ключевые слова: импровизация, эстрадное искусство, режиссура эстрады, режиссёрский тренинг.

The article deals with the general principles and conditions for the director of the training, where improvisation is an important factor and neobhodimim condition for improving mental and physical device of the future experts of pop art. Revealed the value of improvisation in preparing future filmmakers a platform. Examples of the director of the training on the development of improvisation. The study revealed common factors of the creative improvisational skills of students of the university.

Key words: improvisation, pop art, pop direction, directing the training.

Творчість актора відбувається в безпосередньому спілкуванні з глядачем, тому імпровізаційність – у самій природі театрального мистецтва. Імпровізація (improvisation – несподіваний, раптовий) – це процес створення художнього твору безпосередньо під час його виконання. Імпровізація – засіб вияву спонтанного самопочуття та спонтанної поведінки. Акторська імпровізація спрямована на створення сценічного образу, дії та тексту під час вистави, без використання заздалегідь підготовленого сценарію.

Застосування імпровізації в педагогічній практиці розглядали у своїх дослідженнях В. Петрова, Ю. Стримова, М. Туманішвілі, О. Табакова, П. Фоменко. Особливий інтерес для мистецтвознавців становлять роботи З. Корогодського, І. Коха, Л. Макарьєве, І. Малочевской, Н. Рождественської, В. Соловйова, Т. Сойнікова, Г. Товстоногова, А. Толшина та ін.

Важливим для дослідження є роботи М. Чехова з техніки актора, який розробив особливу систему тренінгу, спрямованого на формування «відчуття і почуття цілого», де особливе значення має вчення про психологічний жест. Також особливу увагу практик театру приділяв здатності до імпровізації. Драматична імпровізація знаходить відображення в сучасних дослідженнях А. Боаля, Г. Лейтц, Дж. Морено та ін. Також особливий інтерес представляють дослідження зарубіжної театральної педагогіки (Г. Аткинс, С. Елдрідж, Р. Джон, К. Джонстон, Е. Річардс та ін.).

У контексті нашого дослідження фундаментальне значення мають театральні практики А. Арто, для якого імпровізація була пошуком абсолютно нової «фізичної мови» й Е. Гротовського, який вимагав від студійців вербальної деконструкції і повної імпровізації за відсутності моделі, всупереч умовності й певним правилам. Також основоположним у цьому процесі є особистий багаторічний педагогічний досвід автора в підготовці майбутніх режисерів естради.

Разом з тим, у сучасному театральному мистецтві досліджувана проблема є актуальною й нині.

Взаємодія театру й естради в сучасному культурному просторі впливає і на театральну педагогіку, коли в системі навчання драматичного актора вводиться естрадний матеріал, використовуються специфічні, властиві тільки естрадному мистецтву прийоми, які, в свою чергу, дають змогу студентам значно розширити палітру виразних засобів, змушують звертатися до синтезу певних умінь і навичок.

Названа тенденція актуальна також під час підготовки майбутніх режисерів у сфері естрадного мистецтва або, як акцентують сучасні дослідники, фахівців відкритого простору [3]. Показовим для цього процесу є підготовка студентів на кафедрі «Режисури естради та масових свят» Київського національного університету культури і мистецтв.

В умовах розвитку театральної педагогіки виникають певні вимоги до підготовки фахівців, обумовлені сучасною театральною практикою. Для справжнього етапу розвитку вищої театральної школи характерне розмаїття методичних прийомів навчання актора, зокрема й застосування імпровізації як важливого і складного процесу формування професійної компетенції майбутніх фахівців.

Специфічні особливості має весь процес розвитку сучасного театру. Студент режисерської спеціалізації, як і актор, поєднує основну діяльність у театрі з роботою в антрепризах, різних театралізованих шоу, бізнес-проектах, ток-шоу, анімаційній діяльності і т. д. Така діяльність вимагає несподіваних творчих пристосувань, креативних імпровізаційних рішень, гнучкості сприйняття і художньої реалізації. Усе це дає можливість зробити сценічну поведінку яскравим і живим. Уміння імпровізувати на задану тему – необхідність акторської і режисерської діяльності, метод роботи над роллю, засіб боротьби з акторськими штампами. Головне в імпровізації – раптовість творчого імпульсу, миттєве знаходження ідеї, теми, рішення. Імпровізація, як і ряд

інших режисерських і акторських якостей, передбачає формування відповідних умінь у театральній школі. Театр і школу об'єднує єдність естетичних принципів і професійних технологій. Завжди театр і школа були взаємозалежні [7].

Мета статті – визначити оптимальні умови для імпровізації у творчому розвитку режисерів естрадної спеціалізації.

Сучасному театральному педагогу слід вирішити важливі фактори режисерської психотехніки, які створюють особливі умови для пробудження в студента здатності до сценічної імпровізації. Цьому приділяється особлива увага в педагогічній практиці кафедри режисури естради та масових свят.

У школі майстерності актора режисерів естради особливе значення має виховання здатності до імпровізації, як одного з найважливіших ознак естрадного мистецтва. Відомий теоретик естрадного мистецтва І. Богданов підкреслює той факт, що не варто плутати це поняття з «приблизністю, зі словесної і пластичної розбещеністю», надалі дослідник акцентує на тому, що «імпровізація - не просто випадкова (як би з натхнення) дія» [1, с. 68].

Порівняльна характеристика мистецтва театру та естради дає змогу визначити відмінності в природі імпровізації, неординарність її першооснови. І якщо в драматичному театрі ці процеси відбуваються всередині сценічної дії, то на естраді додається ще й імпровізація в спілкуванні із залом, що є важливою складовою естрадного мистецтва в цілому. Можна погодитися з твердженням багатьох практиків театрального мистецтва, які акцентують увагу на тому, що здатність творчої людини до імпровізації в певній мірі можна вважати мірилом його таланту, творчого потенціалу, який в свою чергу є «єдністю розуму, волі та емоційної сфери» [6, с. 34].

У цьому контексті становить інтерес ставлення М. Чехова до досліджуваної проблеми. Зі спогадів відомого теоретика і практика театру М. Кнебель, ми дізнаємося, що «його цікавило <...> найбільше – імпровізаційне самопочуття, яке він вважав і основою, і вершиною акторської майстерності. Так само, як і Станіславський, Чехов вважав, що імпровізаційне самопочуття жодною мірою не повинне призводити до анархії, до будь якого свавілля актора. Текст, точність взаємин, навіть мізансцени є непорушною основою, на базі якої актор імпровізує », а вільний актор« <...> у пристосуваннях, у фарбах, в підтексті <...> Актор засвоїть психологію творця, що імпровізує, він знайде себе як художник. Тому виховувати актора треба, в першу чергу, як художника-імпровізатора »[4, с. 62].

У цьому сенсі для студентів, на наш погляд, необхідним буде ряд імпровізаційних вправ, які в педагогічній театральній практиці використовував М. Чехов, що застосовуються на початковому рівні навчання майбутніх режисерів естради. Тренінг можна умовно назвати «Етюд з несподіванками».

Під час виконання студентами цього завдання майстер курсу кидав на сценічний майданчик який-небудь предмет: ручку, пачку цигарок, капелюх і т. д. Виконавець, не перериваючи дії, повинен був моментально відреагувати на появу предмета, обіграти його. Найчастіше поява була алогічною, несподіваною. Як правило, після такої події етюд ішов не за наперед обумовленою сюжетною лінією, а розвивався імпровізаційно у зв'язку з новими пропонованими обставинами, з новим форс-мажором.

Досить часто у своїй практиці М. Чехов звертався до такого прийому, як напрям дії за підказкою педагога. У силу того, що студент не знав, яке завдання він отримає по ходу виконання етюдів, це змушувало його діяти в заданих запропонованих обставинах імпровізаційно.

Досвід педагогічної діяльності кафедри режисури естради та масових свят дає змогу зробити висновок, що основним фактором розвитку імпровізаційного початку студентів насамперед є гра, яка частково асоціюється з фривольністю. Однак, на наш погляд, саме гра є найточнішим описом відчуття імпровізації.

Пріоритетним у режисерському тренінгу є ігрове творче начало і пов'язана з ним творча свобода студента, яка є одним із важливих аспектів розвитку психотехніки майбутнього режисера. У цьому процесі важливо знайти ту «норму» стану тіла, для якої характерний, з одного боку, мобілізаційний стан і допитливість, а з іншого – спокій; з одного боку, відсутність млявості, а з іншого – відсутність скутості, «затиску».

Важливим є також пробудження в студента почуття індивідуальної свободи. У цьому процесі складність полягає в психологічній організації творчого процесу під час проведення режисерського тренінгу. Головним завданням педагога є створення особливої творчої атмосфери, особливого мікроклімату, психологічних умов, у яких свобода і психіка студента будуть спрямовані на більш повну і вільну реалізацію творчого потенціалу. Також особливе місце в цьому складному процесі відводиться вибудуваності й логічній послідовності тренувальних вправ заняття в цілому, що в комплексі становить режисерський тренінг. Для створення безпосередньої атмосфери заняття педагог може застосовувати імпровізаційний експромт – прийом, який використовується тільки в стані свободи. На цьому акцентує увагу у своїй роботі А. Толшин [7].

Важливим принципом і необхідною умовою розвитку імпровізаційного початку є доведення технічних ігрових прийомів до стану навички, коли студент виконує завдання на підсвідомому рівні в певній логічній послідовності, виробляючи системність творчого процесу. І, звичайно ж, демократичність у роботі, де кожен студент має право на помилку. У таких умовах виробляється довіра в діалозі вчителя і учня.

Для розвитку здатності в навчальному процесі активно можуть використовуватися різноманітні вправи на розвиток мислення, сприйняття, почуттів. Розглянемо деякі з них.

«Асоціації». Учасники сидять у колі. Мета всіх – створити ланцюжок пов'язаних асоціацій (в іншому варіанті – незв'язаних). Вправа ускладнюється тим, що ведучий відбиває ритм ударами або олівцем по столу. Хто не встиг – вибуває з гри. У першому варіанті асоціації йдуть по колу, у другому, більш складному, учасники показують рукою на наступного, хто буде говорити. Необхідно досягти повного автоматизму виникнення асоціацій.

Вправа розвиває спонтанність і швидкість виникнення асоціацій, які необхідні для розвитку імпровізаційних навичок.

«Монолог речі». Перший учасник вибирає будь-який предмет, що знаходиться в кімнаті, з яким він себе ідентифікує. Від імені цього предмета необхідно вимовити короткий монолог. Не важливо, якщо й інші учасники будуть вибирати цей же предмет. Можна, щоб наступні учасники продовжували монолог. Дана вправа дозволяє об'єднати потік асоціацій у єдину безперервну розповідь. Тренування довільної і мимовільної

уваги, вміння створювати ланцюг асоціацій, переключатися з одного бачення на інше забезпечують пластичність нервової системи.

«Музично-пластична імпровізація». Мета вправи: домогтися розвитку просторово сприйняття, виховати здатність мислити діючими і подійними категоріями, розвинути почуття ритму, музикальність, відчуття жанру і характеру музики, організацію пластичної виразності. Виконуються 2–3 різнохарактерних музичних фрагменти різних композиторів. Учасники повинні сценічно діяти в характері відповідних мелодій, виправдовуючи логіку дій і вчинків.

Студент в імпровізації може бути в різних станах: веселим і сумним, алогічним і парадоксальним і т. д., але, що найважливіше, як вважають практики театру не нудним, сприймаючи і приймаючи будь-які ігрові пропозиції, на будь-яку тему і в будь-якому жанрі [2].

Специфіка оволодіння тренувальними вправами передбачає включення «трьох двигунів психічного життя»: мислення (внутрішньої мови), дії (вольового акту) і почуття (емоційної пам'яті та відчуттів). Саме ці складові стануть важливими чинниками у вірному і творчому виконанні тієї чи іншої вправи режисерського тренінгу. На думку дослідника Н. Крипчука, важливість його полягає в «створенні умов, максимально наближених до театральної практики спілкування, надання в них студентам статусу суб'єкта навчання через співтворчість з викладачами у виконанні проблемних сценарних, режисерських або акторських завдань [4].

Слід зазначити, що поява творчої думки може відбутися раптово і тільки в системі свідомої, творчої праці на основі тривалого і глибокого осмислення проблеми. Очікування появи творчих думок, що не підкріплене систематичною творчою працею, буде марним і не призведе до актуалізації творчого процесу.

Проведене дослідження не претендує на вичерпне вирішення проблеми розвитку імпровізаційних навичок студентів режисерської спеціалізації, але розглядає один із напрямків її вирішення. Виявлені в статті підходи припускають подальше теоретичне та експериментальне дослідження проблеми розвитку імпровізації, як однієї з важливих складових мистецтва естради в цілому, так як виховання здібностей студентів за допомогою режисерських імпровізаційних тренінгів є передумовою для успішної творчої діяльності на професійній естрадній сцені.

Література:

1. Богданов И. А. *Постановка эстрадного номера : учеб. пособие* / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Глушко С. *Система театральной импровизации* / С. Глушко. – Киев : Освіта України, 2010. – 48 с.
3. Клитин С. С. *Артисты в открытом пространстве : беседы об искусстве эстрады (и не только)* / С. С. Клитин. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2012. – 104 с.
4. Кнебель М. О. *Вся жизнь* / М. О. Кнебель. – Москва : ВТО, 1967. – 587 с.
5. Крипчук М. *Проблеми оптимізації виховання майбутніх режисерів естради та масових видовищ [Електронний ресурс]* / М. Крипчук // *Аспекти мистецької освіти в сучасному українському соціокультурному просторі : матеріали Всеукр. наук. симпозиуму, 24 квітня 2014.* – Київ – Режим доступу: http://www.icr.kiev.ua/ukr/24_kvitnja_2014_r_Naukovii_simpozium.
6. Рождественская Н. *Креативность : пути развития и тренинги* / Н. В. Рождественская, А. В. Толишин. – Санкт-Петербург : Речь, 2006. – 320 с.
7. Толишин А. В. *Импровизация в обучении актёра : учеб. пособ.* / А. В. Толишин. – Санкт-Петербург : ПЕТРОПОЛИС, 2011. – 132 с.

УДК 7846 (477)

*Хлисту́н Олена Сергі́ївна,
кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри шоу-бізнесу,
Київського національного університету культури і мистецтв*

РЕЖИСУРА УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ: СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядаються режисерські стратегії української пісенної естради: театралізація естрадної пісні, поєднання видовищного та розважального в ній, заглиблених в етнокультурну традицію, цілеспрямоване формування індивідуальної стилістики виконавства з урахуванням принципів сучасної драматургії та сценічно-постановочного мистецтва для задоволення зростаючих художньо-естетичних потреб масової концертної аудиторії.

Ключові слова: естрада, естрадна пісня, режисер, стратегія, традиція, видовище, драматургія.

В статье рассматриваются режиссерские стратегии украинской песенной эстрады: театрализация эстрадной песни, объединение зрелищного и развлекательного в ней, углубление в этнокультурную традицию, целенаправленное формирование индивидуальной стилистики исполнительства с учетом принципов современной драматургии и сценически-постановочного искусства для удовлетворения возрастающих художественно-эстетических потребностей массовой концертной аудитории.

Ключевые слова: эстрада, эстрадная песня, режиссер, стратегия, традиция, зрелище, драматургия.

The article examines the director's strategy of the Ukrainian pop song stage: theatricality of the pop song, the combining of the entertainment and amusement in it, the deepening in ethno-cultural tradition, the purposeful formation of individual style of the playing based on the principles of the modern drama and performing arts to meet the growing artistic and aesthetic needs of the mass concert audience. The using of the modern computer technology, the electronic programming and other representative visual facilities promoted the technical improvements to the organization and staging of the pop-concert programs. Their skilful directors to the scenic attraction of the pop-art process made it possible to create an impressive sound and light stage effects.

Key words: variety, pop song, director, strategy, tradition, entertainment, drama.

Естрадна пісня як різновид популярного професійного виконавства є своєрідною опосередковуючою ланкою у широкому діапазоні сценічних жанрів, починаючи з театрального спектаклю до сучасного музично-естрадного ревію. Естрадно-пісенне виконавство зумовлюється специфікою музики як виду мистецтва: повноцінне сприйняття музичних образів лише за майстерного їх відтворення – між авторами і масовою концертною аудиторією.

Будучи живим здійснюваним безпосередньо перед глядачами творчим актом, зазначене виконавство здатне передати найтонші, миттєві почуття, настрої й переживання виконавця. Проте лише на основі ретельного вивчення змісту й глибокого осягнення його внутрішніх закономірностей може виникнути справжня, несумісна зі сваволею свобода режисерсько-виконавської співтворчості. Остання з необхідністю передбачає органічне поєднання високопрофесійної діяльності композитора й поета-пісняря, драматурга, режисера-постановника та співака-артиста.

Зазначена проблематика стала предметом поглибленого дослідження багатьох вітчизняних музико- й театрознавців. Навчальний посібник В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ» стала першою в Україні спробою проаналізувати специфіку роботи режисера над постановкою естрадного концерту, театралізованого видовища та естрадних постановок у порівнянні з театральними, дослідити накопичений у нашій державі досвід підготовки режисерів естради і масових видовищ у вищих культурно-мистецьких навчальних закладах [7].

Російські дослідники, аналізуючи творчий потенціал театру пісні, вважають необхідним створення режисури, здатної ввести вокально-естрадную майстерність у нову якість, коли в одній особі поєднуються всі три професії: драматург, режисер і артист [2, с. 91].

В. Гребельна, вивчаючи пісенну естраду, вбачає основну проблему створення цілісного естрадного вокального номера не в кількості людей, задіяних у ньому, а у дотриманні найважливішого загального принципу, що стосується усіх жанрових різновидів на естраді – створюваний твір естрадного мистецтва має спиратися на такі виразні засоби, які належать винятково конкретному естрадному жанру [5].

М. Мельник у дисертаційній роботі, присвяченій театралізованому тематичному концерту як синтетичному жанру сценічних мистецтв, простежує процес зародження та розвитку естрадно-концертної діяльності як типу видовищного мистецтва й формування професійної вітчизняної режисури у галузі зазначеного виду діяльності [9].

Своєрідною антологією становлення сучасної української музичної естради цілком справедливо вважати мистецтвознавче дослідження М. Поплавського. Знаковою у цьому напрямку, зазначає автор, стала творча співпраця композитора В. Івасюка з ансамблем «Смерічка», співачкою С. Ротару й тріо Мареничів [10], митцями, які здійснили революційний прорив в українському естрадно-пісенному виконавстві.

Аналіз зазначеної літератури засвідчує необхідність подальшого розкриття ролі режисера-постановника естрадної пісні в українському музичному мистецтві у контексті поліаспектності та поліфункціональності останнього, зокрема, стосовно особливостей стратегії режисера у сучасному процесі розробки й реалізації постановки естрадної пісні. Тому метою представленої статті є визначення стратегій творчості режисера у контексті його ролі та функцій під час постановки естрадної пісні.

Феномен естради визначається сучасними українськими культурологами як синтетичний вид мистецтва, який функціонально об'єднує не лише музичні (пісню, інструментальну п'єсу), а й хореографічні (танцювальну мініатюру), театральні (інтермедію, скетч, інсценізований фейлетон) і циркові (жонглювання, еквілібристику, акробатику, дресирування) жанри. Внутрішньо притаманні естрадному мистецтву

конферанс, художнє читання, оригінальний жанр (пантоміма) тощо. Естрадне мистецтво у добу Середньовіччя передувала творчість вагантів, мейстерзінгерів, трубадурів, скоморохів й акторів вертепу. Починаючи з XVIII ст. співаки виконували на дивертисментах улюблені слухачами оперні арії й народні пісні. З початком наступного століття значного поширення набули народні хори у ресторанах і трактирах, з якими виступали солісти: співаки, танцюристи, музиканти, частівники, пізніше куплетисти та ін. артисти розмовного жанру. Наприкінці XIX ст. у різних країнах Європи з'явилися літературно-художні кафе-кабаре, в яких поети, співаки або актори, підіймаючись на столи, пивні діжки або спеціально виготовлені помости, презентували своє мистецтво. Шляхом діяльності мюзік-холів, а також під впливом мистецтва віденської оперети, джазу, негритянського фольклору тощо формувалася сучасна естрадна музика [6, с. 60].

У дореволюційній Росії створювані за прикладом паризьких кафе-концертів ресторани з естрадною програмою, або кафешантани, були настільки популярні, що у 1912 р. було проведено Всеросійську конференцію майстрів відповідного музично-виконавського жанру.

На зламі XIX і XX стст. режисерське мистецтво стало визначальним засобом театральної виразності. А режисерська майстерність позначилася філософською заглибленістю, зокрема в інтерпретаціях музичних творів. Режисерське мистецтво визначально вплинуло на трансформацію театральної практики у жанровому розмаїтті – від кінематографа і балету до авангардної естрадної музики.

Характерною рисою сучасного музично-естрадного жанру стало органічне поєднання належних вокальних здібностей і виконавської техніки, пластики руху й акторської майстерності. «Співати на естраді, – зазначав у зв'язку з цим видатний російський актор і співак, уродженець м. Ніжина М. Бернес, – треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем й усім своїм еством» [1, с. 26]. Усього митець виконав понад 100 пісень, що увійшли до золотого фонду російської естради.

На естрадній сцені за допомогою використання певних, притаманних лише їм виразних засобів успішно виступають і співаки, позбавлені потужного, класично поставленого вокального голосу. До їх числа цілком справедливо відносили також імена видатних майстрів радянської пісенної естради Л. Утьосова і К. Шульженко. Вони увійшли в історію музичної естради саме як артистичні виконавці пісень із високомайстерною творчою індивідуальністю.

У процесі постановки творчих номерів вокально-естрадного репертуару важлива роль належить режисерові, який не вишиковує детальний подієвий ряд за схемою пісні-сценки, а злегка підкреслює потрібні обставини, закладені у тексті пісні. Драматургічна основа сучасної естрадної пісні передовсім конструюється її безпосередніми авторами – поетом і композитором. Проте зазначені особи нерідко виступають і в якості режисера-постановника пісенно-естрадних програм.

Зазначене належною мірою стосується діяльності з організації та режисури перших концертних програм співачки Ю. Пашковської у Львові, Тернополі, здійснюваної композитором, співаком і театральним режисером А. Горчинським, автором широко популярних пісень: «Червона троянда» (слова Л. Татаренка) й «Троянди на пероні» (слова

О. Богачука), «Росте черешня в мамі на городі» (слова М. Луківа) та ін. В. Вовкун уславився як талановитий режисер-постановник фестивалів естрадної пісні «Червона рута» з початку їх заснування й художньо-мистецьких заходів у рамках проведення днів української культури у більш ніж двадцяти країнах світу.

В українському професійному театрі поняття «режисер» виникає у 80-ті рр. XIX ст., у період його бурхливого самоствердження. Однак окремі форми режисерської діяльності, окремі режисерські функції з'явилися разом із виникненням театрального мистецтва і супроводжували його протягом усієї багатовікової історії. Синтетична і колективна природа театру вимагала певного вольового, організаційного, творчого начала, яке могло б цементувати, гармонізувати всі різновидні мистецькі компоненти театрального видовища. Без цього театр не зміг би сформуватися як окремий, самостійний вид мистецтва.

Слід зазначити, що на цьому етапі режисер ще не був відокремлений від антрепренера, актора і, навіть, драматурга. Так, М. Кропивницький був і антрепренером, і режисером, і драматургом, і актором широкого діапазону – від фарсу до трагедії; М. Старицький – керівником і режисером трупи, в якій ставилися, насамперед, написані ним же п'єси й інсценівки; М. Садовський – антрепренером, режисером і першим актором на героїчні та ліричні ролі. У «Товаристві русько-малоруських артистів під керівництвом П. Саксаганського» сам Саксаганський виступав і ролі актора, режисера та хазяїна трупи [9].

Режисерські функції в утилітарному змісті цього поняття сформувалися доволі чітко наприкінці XIX ст., тоді, коли основи сучасної режисури склалися під бурхливим впливом розвитку засобів масової інформації та комунікації. Кінематограф, радіо, телебачення, масові шоу, технізовані вистави та перформенси, які заповнили простір масової культури розвиненого суспільства, починаючи з 1920-х рр., кардинальним чином змінили традиційні театральні напрямки, правила та норми. Стрімкий розвиток мистецького авангарду в усіх його проявах також не міг не вплинути на трансформаційні процеси в режисурі. Усі ці чинники кардинальним чином наблизили режисуру до необхідності розвиватися без огляду на будь-які канони, штампи і стандарти.

Дослідники історії театру XX ст. вважають, що цей період став добою не тільки народження власне режисури як такої, а часом розкриття невідомих доти духовних і філософських глибин режисерської майстерності. Саме тоді стало зрозумілим, що на сцені має значення не тільки зміст, а й форма його подачі, а досить часто вона стає самодостатньою, навіть у режисерських трактовках загальноновизнаних шедеврів.

З погляду суто утилітарного технологія постановки естрадної пісні розроблена досить детально. Однак тут, як і у будь-якому іншому виді мистецтва, не прийнятні жодні рецепти. Усе залежить від художньої індивідуальності режисера, його здатності працювати над собою і передавати цю здатність іншим – виконавцям, колегам, публіці. Лише тоді режисер може вважатися тим, що відповідає вимогам часу.

Технічному удосконаленню організації й постановки естрадно-концертних програм сприяло використання сучасної комп'ютерної техніки, електронного програмування та інших репрезентативно-візуальних засобів. Їх майстерне залучення постановниками до сценічного естрадно-мистецького процесу уможливило створення вражаючих звукових і світлових сценічних ефектів.

Усе зазначене сприяло, зокрема, постановці режисером Б. Шарварком на сцені столичного палацу «Україна» високоякісних концертних програм і всеукраїнських та міжнародних мистецьких фестивалів. Митець здійснював режисуру традиційних концертів «Пісенного вернісажу», днів України на фестивалі «Слов'янський базар» у білоруському місті Вітебську, Днів української культури у Росії, Казахстані та Узбекистані. Концертні програми за режисурою Б. Шарварка позначилися насиченою художньою стилістикою та багатожанровістю, в тому числі й у галузі музичної естради.

Яскравою подією у справі пропаганди української пісенної естради стала діяльність продюсерської агенції «Ростислав-Шоу» (1992), якій вдалося здійснити потужний мистецький проект під назвою «Нова українська хвиля». На жаль, цей проект мав недовге життя у мистецькому просторі України, оскільки українське суспільство виявилось не готовим мислити революційно новими ідеологічними й естетичними категоріями.

Проте успішно реалізується запропонована й очолювана М. Поплавським програма розвитку й популяризації українського національного музично-естрадного мистецтва під концептуальною рубрикою шоу-бізнесу. Реалізації цього завдання сприяє цілеспрямована підготовка у Київському національному університеті культури і мистецтв спеціалістів з естрадного вокалу, продюсерів, імпресаріо, антрепренерів і промоутерів [11]. Причому продюсерами стають, як правило, колишні музиканти з комерційно-адміністративними здібностями.

Характерною для сучасних українських виконавців пісенної естради, зокрема, С. Ротару, стає театралізація її сценічної діяльності. Крім її всесвітньовідомого вокально-виконавського потенціалу, співачка реалізує й прозорі здібності драматичної актриси. Зокрема, у виконанні нею зворушливої пісні «Лебедина вірність» Є. Мартинова на вірші А. Дементьєва висока туга, невимовна словами, бринить чуттєво голосно й пронизливо [3, с. 120–121]. Сюжетна пісня, пісня-етюд, пісня-сценка посідають нині важливе місце у виконавському репертуарі цієї видатної естрадної виконавиці.

Доволі складно й суперечливо відбувається первісне нагромадження капіталу у вітчизняному шоу-бізнесі. Молоді виконавці естрадних пісень сподіваються виступів у ресторанах і нічних клубах на комерційних засадах. Щоправда, якісний рівень цих виступів здебільшого залишає бажати кращого. «Коли під час масових гулянь виступає естрадний співак, музика гримить так, що слів пісні не розібрати, – зауважує слухач із м. Суми. – Одного разу на концерті я стояв неподалік від сцени, й музика так була по вухах, що в мене потім барабанні перетинки тиждень боліли. На концертах класичної музики такого ніколи не буває, а от сучасна естрада є іншою: мабуть, режисери вважають, що чим гучніша музика, тим вона талановитіша? Вважаю, що навпаки» [4].

Керівники багатьох молодіжних музично-естрадних гуртів прагнуть виконавською неординарністю й оригінальним звучанням довести, що й цей напрям сучасної української музики цілком спроможний завоювати європейський мистецький ринок. Наприклад, характерною рисою альбомних композицій естрадно-сольної одиниці Сераса (музиканта, вокаліста, продюсера й діджея П. Ленченка) є використання різних вокальних і real-time – ефектів у спокійному свінгуючому ритмі. Звідси й закономірний нещодавній успіх молодого естрадного митця у молодіжній аудиторії столичної Малої опери [8].

Таким чином, у процесі дослідження художньо-естетичних законів драматургії естрадної пісні важливе значення має зацентрування уваги на цілеспрямованому удосконаленні сценарної бази й сучасних технологіях її реалізації, зважаючи на зростаючі художньо-естетичні запити сучасного слухача.

У режисурі пісенно-естрадного жанру на етнокультурній традиційній основі важливим є органічне поєднання стратегій забезпечення концертної видовищності, організовано-культурної рекреаційності й художньо-естетичної розвивальності молодіжної масової аудиторії. Тому корисним вважаємо поглиблене дослідження й використання досвіду видатних вітчизняних майстрів естрадно-концертної режисури.

Література:

1. Бернес М. Главное – неповторимость / М. Бернес // *Мастера эстрады советуют*. – Москва, 1967. – С. 26.
2. Богданов И. А. *Драматургия эстрадного представления* : [учеб.] / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
3. Виккерс Р. *София Ротару* / Р. Виккерс // *Певцы советской эстрады*. – Москва. – 1985. – Вып. 2. – С. 120–121.
4. *Вы нам писали: Какая жизнь – такой и праздник* // *Рабочая газета*. – 2015. – 4 июня.
5. Гребельная В. М. *Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера* / В. М. Гребельная // *Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18845/1/iurp-2010-84-09.pdf>* С. 63-71.
6. *Естрада* // *Українська Радянська Енциклопедія*. – Київ : Головна редакція УРЕ, 1979. – Т. 4. – С. 60.
7. Зайцев В. П. *Режиссура естради та масових видовищ* : навч. посіб. / В. П. Зайцев – Київ : Дакор, 2003. – 303 с.
8. *Котвіцька К. Нові звуки* / Котвіцька К. // *Україна молода*. – 2015. – 5–6 червня.
9. Мельник М. М. *Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв* : автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. М. Мельник – Київ, 2009. – 19 с.
10. *Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради* / Поплавський М. М. – Київ : Преса України, 2004. – 416 с.
11. *Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика* : [підруч. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв] / М. М. Поплавський – Київ, 2001. – 559 с.

УДК 792 82(477)”1937/1940”

*Чурпіта Тетяна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри класичної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв*

**ДІЯЛЬНІСТЬ М. ТРЕГУБОВА В КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ
АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ І БАЛЕТУ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА
(1937–1940)**

Стаття присвячена діяльності заслуженого артиста УРСР М. Трегубова в Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка з 1937 по 1940 р., простежено професійні пошуки М. Трегубова від соліста балету до асистента балетмейстера, консультанта і постановника танців в оперних виставах. Матеріали розширюють рамки уявлення про творчу діяльність М. Трегубова в зазначений період.

Ключові слова: Микола Трегубов, балетмейстер, соліст балету, консультант, асистент, творча діяльність.

Статья посвящена деятельности заслуженного артиста УССР Н. Трегубова в Киевском государственном академическом театре оперы и балета им. Т. Шевченко с 1937 по 1940 г., отслежены профессиональные искания Н. Трегубова от солиста балета до ассистента балетмейстера, консультанта и постановщика танцев в оперных спектаклях. Материалы расширяют рамки представления о творческой деятельности Н. Трегубова в обозначенный период.

Ключевые слова: Николай Трегубов, балетмейстер, солист балета, консультант, ассистент, творческая деятельность.

The article is devoted to the activity of the Honored Artist of the USSR M. Trehubov in the Kyiv national Taras Shevchenko academic opera and baller theatre from 1937 to 1940, professional searchings of M. Trehubov traced from ballet soloist to assistant of ballet-master, consultant and choreographer in operas. The materials expand the scope of understanding of the creative activity of M. Trehubov in the period.

Key words: Mukola Trehubov, ballet-master, ballet soloist, consultant, assistant, creative activity.

Формування вітчизняної виконавської, балетмейстерської та педагогічної школи тісно пов'язане з ім'ям Миколи Івановича Трегубова (1912–1997) – переважна частина творчого життя якого минула в Україні (1937–1997).

М. Трегубов працював солістом балету, головним балетмейстером, драматичним актором у театрах опери і балету на теренах Радянського Союзу (Ленінград, Київ, Львів, Донецьк, Одеса, П'ятигорськ, Челябінськ) та за кордоном (Польща, ГДР). У його виконавському доробку понад 22 балетних партій, а перелік назв балетів, опер, оперет, поставлених М. Трегубовим, налічує понад 52 найменування.

Масштабність діяльності М. Трегубова не залишилася непоміченою з боку держави. У період «хрущовської відлиги» за досягнення в розвитку театрального та

музичного мистецтва М. Трегубова відзначено Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР (1954), присвоєно звання заслуженого артиста Української РСР (1956), заслуженого діяча мистецтв Української РСР (1964), нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора (1960) [8].

Жодна праця, присвячена розвитку українського балетного мистецтва, не оминає М. Трегубова. Найбільш ґрунтовного осмислення зазнав його балетмейстерський доробок другої половини ХХ ст. в роботах М. Загайкевич («Українська балетна музика», 1969, «Драматургія балету», 1978); Ю. Станішевського («Розквіт українського балету», 1961, «Український Радянський балетний театр», 1925–1975, «Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку», 1986, «Національний академічний театр опери і балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність», 2002); А. Терещенко («Львівський державний академічний театр опери і балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях», 1989).

Про М. Трегубова можна знайти відомості, хоча й обмежені, у фахових універсальних виданнях: словнику-довіднику «Все о балете» (Москва – Ленінград, 1966), енциклопедії «Балет» (Москва, 1981), біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» (Київ, 1999).

Останнім часом з'явилася низка досліджень, присвячених М. Трегубову. Так, відтворено картини життя і творчості митця в працях Н. Захарчук («Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова», 2013); Н. Миронюк («Діяльність М. Трегубова у воєнні роки та її наслідки», 1913, «Постановки М. Трегубова за межами України», 2015). Однак комплексного дослідження діяльності Миколи Івановича Трегубова проведено ще не було. На жаль, практично непоміченими залишаються перші роки творчості хореографа в Україні, зокрема в Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка з 1937 по 1940 р.

Мета статті – на матеріалах періодичних видань відновити картину творчої діяльності Миколи Трегубова в Київському державному театрі опери і балету ім. Т. Шевченка з 1937 по 1940 р.

Після знайомства з особовою справою М. Трегубова, що знаходиться в Київському національному університеті культури і мистецтв, було з'ясовано, що в 1937 році М. Трегубова з Ленінградського державного академічного театру опери і балету ім. С. Кірова Комітет у справах мистецтв направляє до Київського державного академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка [8]. У цей час у театрі продовжується суттєва реорганізація трупи, що пов'язана із перенесенням у 1934 р. столиці України в Київ. Протягом 1935–1936 рр. здійснюється капітальна добудова театру, в якій розміщуються балетні і хорові зали та кілька службових приміщень, при театрі створюється балетна школа (1934) з трирічним курсом навчання для підготовки артистів балету, до колективу запрошуються кращі творчі сили для опанування сучасним репертуаром. Балетна трупа театру збільшується до вісімдесяти артистів, серед яких посаду соліста балету обіймає М. Трегубов [2, 15].

У цьому ж році з Ленінграда запрошують Галину Олексіївну Березову для здійснення на столичній сцені постановки «Лебединого озера» П. Чайковського. У прем'єрному показі, який відбувся в грудні 1937 р., М. Трегубов участі не брав. Його

ім'я як виконавця головної партії Зіґфріда з'являється в театральних програмах Києва з квітня 1939 р. поряд із солістками балету Антоніною Васильєвою – Одеттою, Зінаїдою Лур'є – Одлією [7]. Якщо в літературі виступ А. Васильєвої-Одетти відомий мистецтвознавець Ю. Станішевський називає «успішним дебютом» [13, 87], образ юного Зіґфріда – прекрасно створений артистом О. Соболев – «романтичним і привабливим» [13, 88], то характеристик танцю М. Трегубова, поки що знайти не вдалося. Сьогодні неможливо дізнатися, яким був герой М. Трегубова, але те, що артисту в 1939 р. доручили партію Графа, яку до нього на київській сцені «прекрасно створював» артист О. Соболев [15, 95], свідчить про довіру з боку балетмейстера і керівництва театру. За логікою старої вистави у М. Петіпа принци майже не танцювали, у них не було сольних варіацій, їх роль – бути кавалерами, уважними партнерами, вправно відчувати в просторі і часі складний танець балерини. Від танцівника залежала протяжність рухів, довжина паузи в адажіо-діалозі. Можливо, саме таким комплексом професійних прийомів володів соліст балету М. Трегубов.

Наступною постановкою, в якій брав участь М. Трегубов, був балет П. Чайковського «Спляча красуня», прем'єра якого відбулася 29 – 30 листопада 1937 року. Цей твір вважається вершиною балетної класики ХІХ ст., шедевром Петра Чайковського і Маріуса Петіпа, який був створений за мотивом однієї з відомих казок Шарля Перро. «Спляча красуня» – ідеальний зразок класичного балету, який вимагає від артистів неабияких фізичних даних і виконавської майстерності.

У літературі постановка «Сплячої красуні» на київській сцені в інтерпретації Г. Березової оцінюється як «справжня творча перемога столичного колективу» [15, 96]. Так, наприклад, Ю. Станішевський особливо відзначає «чудові живописні декорації» М. Ушина [13, 88], високу виконавську культуру артисток, що виконували партії добрих фей. Згадує він і «вправних класичних танцівників» – М. Трегубова і А. Жмарьова, які, на його думку, «по-різному створювали образ мужнього й поривчастого принца Дезіре» [15, 96].

Аналізуючи столичну пресу тих часів, знаходимо зовсім інший відгук на постановку «Сплячої красуні». Після прем'єрного показу в газеті «Більшовик» за 1937 р. була надрукована велика стаття С. Павловського «Спляча красуня», в якій робота Г. Березової була оцінена як «неуспіх». Автор статті писав: «Постановник балету в нашому театрі Г. Березова не внесла в цю роботу нової думки, вона не спромоглася тонко, чисто режисерськими засобами дещо освіжити в трактуванні сюжету, образів... І тому від сцени віє холодом байдужого реставраторства» [9]. Рецензент звинуватив балетмейстера в тому, що вона поставила перед артистами завдання не трактувати свій образ, а тільки поновити штамп ролі: «Тому так байдуже й холодно виконують свої ролі женихів Аврори здібні танцюристи: Дельсон, Жмарьов, Підгайний. Тому невиразна постать сміливого Дезіре, збліднена ще й виконавцем Трегубовим» [9].

Автор статті ще глибше занурюється в проблему «неуспіху» вистави і, крім недоліків у роботі постановника, називає ще кілька причин: «Це є наслідок тривалої неуваги до балету від минулого керівництва і управління мистецтв і самого театру. Щорічні зміни керівників балету та плинність основного акторського складу привели до цього» [9].

З театральних програм дізнаємося, що з грудня 1937 року М. Трегубов в балеті «Спляча красуня» разом з А. Васильєвою танцюють дует Голубого птаха і принцеси Флоріни [12]. Партія Голубого птаха – технічно складна, насичена різноманітними стрибками і завершується стрімкою кодою. Відомий російський музикознавець В. Богданов-Березовський, характеризує варіацію Голубого птаха, писав: «Мужская трехдольная вариация в энергичном, напористом темпе с напряженным, „пружинящим” ритмом короткого вступления, помогающим набиранию „форса” (заряда силы) для стремительных и сильных прыжков, поистине магически виртуозна. Она вся в высоком, могучем полете. Танцовщик движется по диагонали от кулис к углу рампы, почти не касаясь пола, паря в воздухе и украшая свой полет блестками виртуозных заносок и антраша» [1, 27]. Вважається, що після виконання дуету Голубого птаха і принцеси Флоріни в танцівників відкриваються нові творчі горизонти, шлях до головних партій. Так сталося і з М. Трегубовим. На жаль, сьогодні неможливо відтворити танець М. Трегубова, але те, що артист міг володіти і величною позою в підтримках балерини, і арсеналом дрібної пластики, коли велике значення має положення кисті, пальців, повороту голови, вміння носити перуку і костюм, виконувати справжній придворний реверанс, і потужним високим стрибком, і технікою виконання заносок – можемо припустити. Саме ці якості виявила Г. Березова в солісті М. Трегубові, доручивши йому партії Голубого птаха і принца Дезіре.

У 1938 р. М. Трегубов працює над роллю «владного» Гірея – центральною фігурою в балеті «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, у постановці Г. Березової. Поряд із ним танцювали солісти: «ніжна» Марія – А. Васильєва, «самовіддана полум'яна Зарема» – З. Лур'є, «поривчастий» Вацлав – А. Жмар'єв [13, 83].

На прем'єру балету відреагували кілька столичних видань. У «Літературній газеті» автор статті К. Дніпров писав: «Постановка „Бахчисарайського фонтану” має для балетного колективу столичної опери насамперед велике виховне значення. Цей спектакль дає широкі можливості розвивати в танцюристів акторську майстерність, виразність, міміку, домагаючись того, щоб пантоміма і танець були такими ж дохідливими і виразними, як і слово в драматичному спектаклі. І пушкінські образи в „Бахчисарайському фонтані” – прекрасний матеріал для виконавців». Рецензент висловив ряд серйозних зауважень щодо самої постановки, а також звинуватив керівництво балету за те, що в театрі панує система невдалого розподілу ролей за «становищем» актора. «Тут не беруть до уваги, чи відповідає актор (хоча б і перший соліст) своїми природними даними і характером тій ролі, яку він має виконувати, чи відчуває він образ» [5].

Щодо партії головного героя, яку виконував артист М. Трегубов, думки в пресі розійшлися. Особливо гострою була критика К. Дніпрова, який вважав, що міміка й акторська гра Трегубова – його найслабше місце. «Перед нами хан Гірей, де володар, тиран, могутній воєначальник, людина великих почуттів, сильної волі, одного руху якого досить, щоб челядь завмирала від страху? Цього образу, так яскраво змальованого Пушкіним, глядач не побачив на сцені. Трегубов не зумів скористатись величезними можливостями своєї ролі. Він змалював свого Гірея слабовільною, немічною людиною, що вигинає груди, як півень, щоб приховати свою слабкість. Всю роль Трегубов побудував на зовнішніх рухах, на байдужій зміні поз», – зауважив автор статті [5].

Схожої думки дотримувався радянський критик-мистецтвознавець А. Гозенбуд. На сторінках газети «Советская Украина» він висловив свою думку щодо виконавців партії головного героя: «В Гирее ни Трегубов, ни Пидгайный не передали мощной воли, неудержимого порыва страсти, растворяющихся в романтической любви к Марии. Они больше позируют, чем раскрывают байронический образ крымского хана. Кроме того, ощущается молодость исполнителя (особенно у Пидгайного), Гирей не юноша, но муж, все узнавший и все испытавший в жизни» [4].

Більш доброзичливо поставився до виступу М. Трегубова автор статті М. Шелюбський, який на сторінках «Пролетарської правди», дав позитивну оцінку артисту: «Роль хана Гірея складається з елементів мімодрами і зовсім не має танцювальних засобів. Артист Трегубов зумів уникнути ходульності і досить виразно окреслити Гірея, охопленого новим для нього почуттям, яке зламало його грубий деспотизм» [17].

Сьогодні скласти уявлення про виконання партії Гірея М. Трегубовим допомагає світлина за 1938 р., на якій фотограф зафіксував хана разом з наляканою Заревою – З. Лур'є. Вся гама переживань артистів, що насичена повнокривою емоційністю, сила і водночас розгубленість пушкінського персонажа відображена на знімку [2, 46].

У тому ж 1938 р. М. Трегубов працює над роллю Володимира (Полоненого) в балеті Б. Асаф'єва «Кавказький полонений» в інтерпретації Г. Березової.

Чимало побоювань виникло у зв'язку з цією виставою. По-перше, було відомо, що з чотирьох дій даного балету тільки дві (перша та четвер) йдуть за змістом пушкінської поеми, а решта (друга й третя дії) є плодом власної фантазії лібретиста. На думку критиків, лібрето з драматургічного боку мало істотні недогляди. На щастя, вистава «Кавказький полонений» в Київському театрі опери і балету переможно розвіяла більшість із цих побоювань. Преса відзначила, що з погляду розкриття ідейної частини вистави третій акт найбільш вдався постановникові [6]. У прем'єрному показі 13 листопада 1938 р. головні ролі виконували: черкешенка – артистка З. Лур'є, Володимир (Полонений) – артист М. Трегубов, Ніна – артистка А. Васильєва, князь Валер'ян – артист М. Дельсон [16, 51].

Критика не обійшла увагою виконавців головних партій і позитивно відгукнулася на виступ артиста М. Трегубова. Є. Кротевич у статті «„Кавказький полонений” на Київській сцені» писав: «З достатнім темпераментом (особливо в третьому акті) створює образ офіцера-протестанта (полоненого) артист Трегубов. Досить хороше віддає він також самотність і розчарованість полоненого» [6].

Доповнити творчий портрет артиста, допомагають світлини. На одній із них зображено сцену з другого акту балету «Кавказький полонений», де Полонений – М. Трегубов, Ніна – А. Васильєва, князь – артист М. Дельсон [16, 50], на іншій: Полонений – М. Трегубов з Ніною – артисткою В. Васиною [2, 47; 14, 351]. Завдяки унікальним знімкам відтворюється картина минулого, розширюється уявлення про творчість артиста, сценічний образ, взаємодію акторів між собою, яка передається в погляді, настрої, жестах.

Під час аналізу театральних програм було з'ясовано, що М. Трегубов паралельно з діяльністю соліста виконував обов'язки асистента балетмейстера в балеті «Спляча красуня» [12]. Асистент – права рука балетмейстера, його помічник з усіх питань. Це

складна і кропітка робота, що потребує різноманітних знань, умінь і навичок, які стосуються не тільки сценічної практики, а й вирішення різноманітних організаційних питань.

Щоб здійснювати обов'язки асистента, необхідно знати задум балетмейстера, характер і стиль твору, хореографічний текст вистави, композицію танців, мізансцен, виконавські можливості артистів, відчувати нюанси в психологічних і пластичних портретах героїв, проводити репетиції з артистами, які беруть участь у постановці, а також з артистами-дублерами та ін. Посада асистента балетмейстера – це трамплін до подальшої самостійної балетмейстерської діяльності. Досі ця посада зберігається в штатному розкладі Національної опери України.

У київському театрі діяльність М. Трегубова не обмежувалася тільки роботою в балетних виставах. Він спробував свої сили і в опері. 5 листопада 1937 р. театр поставив оперу «Піднята цілина» І. Держинського. У творчій групі поряд з режисером Й. Лапицьким, художником Г. Кігель, музичним керівником В. Дранішниковим, балетмейстером М. Дельсоном працював консультантом з танців і М. Трегубов [12, 6].

У пресі опера «Піднята цілина» отримала схвальну оцінку насамперед як перша спроба втілити на сцені музичного театру події сьогодення. Критик А. Гозенбуд ґрунтовно проаналізував постановку, висловив ряд зауважень щодо виконавців головних партій, відзначив цілий ряд вдалих акторських рішень, але на жаль, залишив сам балет поза увагою. У цілому він зазначив, що «Орденоносний театр постановкою „Піднятої цілини” довів, які визначні творчі перспективи й можливості розкриті перед його талановитим колективом» [3].

З театральних програм дізнаємося, що в жовтні 1938 р. М. Трегубов був постановником танців в опері «Русалка» О. Даргомижського [11]. На київській сцені ця лірико-психологічна побутова музична драма йшла з 1868 р. і пережила не одну постановку. У кожній новій виставі видозмінювалась і хореографія. Наприклад, у рецензії на першу постановку балету спостерігаємо негативну оцінку танцювального номеру в другому акті: «Разве мы не вполне правы, назвать пародией на балет отчаянное размахивание и хлопанье руками и неуклюжие курбеты пяти хористок, завернутых в пресмешные тряпки?» [10]. У газеті «Пролетарська правда» за 20 лютого 1931 р. автор рецензії Я. Юрмас позитивно оцінив роботу балету: «Дуже цікаві моменти вистави – це були танці в поставі В. Литвиненка (надто танки слов'янський і циганський під час весілля, що викликали овації від глядачів). Кілька танців (у 1, 2, та 6 відмінах) балетмейстер збудував на ґрунті елементів українського народного танця» [18].

Сьогодні поки не вдалося визначити внесок М. Трегубова в оперу «Русалка» і на питання, чи ставив він нові танці, чи відпрацьовував старі композиції в постановці В. Литвиненка, ще треба шукати відповіді. Але те, що його запросили на місце, яке раніше займав досвідчений балетмейстер, свідчить про те, що керівництво театру в особі М. Трегубова бачило перспективного балетмейстера, здатного продовжити пошуки нових сценічних форм, які б відповідали вимогам часу.

Поряд з М. Трегубовим на київській сцені працювало чимало обдарованих артистів, балетмейстерів із своїм самобутнім почерком (М. Болотов, П. Вірський, А. Жмарьов, Б. Таїров, М. Дельсон, О. Соболев та ін.). Його постійною партнеркою була балерина

лірико-романтичного плану А. Васильєва, яка відзначалася бездоганною класичною технікою, артистизмом, щирістю в переданні почуттів своїх героїнь, внутрішньою наповненістю кожного сценічного образу, досвідчена віртуозка – К. Васіна, балерина високої культури танцю – З. Лур'є. Така співпраця не могла не вплинути на подальшу творчу діяльність М. Трегубова.

Отже, аналізуючи різні джерела можна стверджувати, що в Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка М. Трегубов працював впродовж трьох сезонів (1937–1938, 1938–1939, 1939–1940). За цей період він став активним учасником пошуків інтерпретацій видатних творів, що складають золотий фонд світової хореографічної спадщини. У театрі він був солістом балету, виконував партії Голубого птаха і принца Дезіре в «Сплячій красуні», графа Зігфріда в «Лебединому озері», хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Полоненого в балеті «Кавказький полонений», здійснював роботу асистента балетмейстера в балеті «Спляча красуня», пробував свої сили в операх – «Піднята цілина» І. Держинського і «Русалка» О. Даргомижського, куди його запрошували як консультанта і постановника танців.

У центральних газетах 30-х років ХХ ст. з'являлися і позитивні, і критичні статті на виступи М. Трегубова, що підкреслює інтерес до творчості артиста з боку преси тих часів. Найбільшої уваги зазнали партії принца Дезіре з балету «Спляча красуня», хана Гірея і Полоненого в драм-балетах «Бахчисарайський фонтан» й «Кавказький полонений». Особливо суперечливою була оцінка ролі хана Гірея.

У літературі, що висвітлює питання творчих пошуків Київського оперного театру кінця 30-х років ХХ ст., ім'я М. Трегубова згадується лише в групі майстрів чоловічого танцю без конкретних виконавських характеристик артиста. Пояснити таку стриманість мистецтвознавців в оцінці діяльності М. Трегубова, можна або ідеологією держави щодо репресованих діячів мистецтв (балетмейстер відбував покарання у таборах системи ГУЛАГ з 1945 по 1949 р.), інформацію про яких навмисно вилучали з тексту.

Брак архівних документів за цей період ускладнює пошукові роботи. Немає творчого досьє М. Трегубова в інформаційно-видавничій частині Національної опери України ім. Т. Шевченка, в документальному фонді № 573 Державного архіву-музею літератури і мистецтва. Чимало документів було знищено під час Другої світової війни, частина журналів «Театральна декада» за 1937–1939 рр. згоріла під час пожежі, що сталася в Національній бібліотеці ім. В. І. Вернадського НАН України в 2010 р. Усе це говорить про труднощі написання творчого портрету хореографа, але водночас і обґрунтовує необхідність подібних спроб.

Дослідження творчого доробку М. Трегубова в Київському АТОБ ім. Т. Шевченка (1937–1940) потребує глибокого аналізу й подальших пошукових робіт. Поза увагою залишається виконавська і балетмейстерська творчість М. Трегубова в Оперній студії при Ленінградській Консерваторії ім. М. Римського-Корсакова (1931–1934), Ленінградському театрі опери і балету ім. С. Кірова (1935–1937), Львівському театрі опери і балету (1940–1941), Одеському театрі опери і балету (1958–1970), потребує вивчення педагогічна діяльність М. Трегубова в Київському державному інституті культури ім. О. Є. Корнійчука (1971–1994).

Література:

1. Богданов-Березовский В. М. Уланова / Валерьян Михайлович Богданов-Березовский. – Москва : Искусство, 1961. – 171 с.
2. *Vivat балет* : фотоальбом / упоряд. В. Медведєв. – Київ : Видавництво Раєвського, 1998. – 96 с.
3. Гозенпуд А. Київський ордену Леніна театр опери та балету «Піднята цілина» / А. Гозенпуд // Пролетарська правда. – 1937. – 12 листоп.
4. Гозенпуд А. О романтическом балете («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордену Леніна театра оперы и балета) / А. Гозенпуд // Сов. Украина. – 1938. – 15 трав.
5. Дніпров К. «Бахчисарайський фонтан» – новий спектакль у столичному театрі / К. Дніпров // Літературна газета. – 1938. – 18 трав.
6. Кротевич Є. «Кавказький полонений» / Є Кротевич // Літературна газета. – 1938. – 13 листоп.
7. Лебедине озеро // Театральна декада. Програма театрів Києва – 1939. – № 11, 11 – 20 квіт.
8. Особова справа М. І. Трегубова. – Архів КНУКіМ – Ф. №Р. – 1516. – Оп. № 1 «Л». – Спр. № 195.
9. Павловський С. Спяца красуня // Більшовик. – 1937. – 7 грудня.
10. Паровоз, 1868. – № 2.
11. Русалка // Театральна декада. Програма театрів Києва. – 1938. – № 29, 22 жовтня.
12. Спяца красуня // Театральна декада. Програма театрів Києва. – 1937. – № 8, 1 – 10 грудня.
13. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України, 1925 – 1985: Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 1986. – 240 с.
14. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери і балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с.
15. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр (1925 – 1975) / Ю. О. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 1975. – 224 с.
16. С.Ш. «Кавказький полонений» на сцені Київського ордену Леніна театру опери і балету // Рад музика. – 1938. – № 6. – С. 49 – 51.
17. Шелюбський М. «Бахчисарайський фонтан» / М. Шелюбський // Пролетарська правда. – 1938. – 16 трав.
18. Юрмас Я. Про оперу «Русалка» / Я. Юрмас // Пролетарська правда. – 1931. – 20 лют.

УДК 745/749(477)"19"

*Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецтвознавства
Київського національного університету культури і мистецтв*

**ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФАЇНИ ПЕТРЯКОВОЇ
(23.09.1931 – 05.06.2002)**

Статтю присвячено реаліям життєвого і творчого шляху видатного українського мистецтвознавця Фаїни Сергіївни Петрякової. Дослідниця більш як тридцять років своєї плідної наукової праці віддала вивченню вітчизняних «силікатів» – скла, фарфору, фаянсу, а також групі творів україно-юдаїки.

Ключові слова: Фаїна Петрякова, мистецтвознавець, Україна, ХХ – початок ХХІ століття, фарфор, скло.

Статья посвящена реалиям жизненного и творческого пути выдающегося украинского искусствоведа Фаины Сергеевны Петряковой. Эта ученая более тридцати лет своей плодотворной научной работы отдала исследованию отечественных «силикатов» – стекла, фарфора, фаянса, а также группе произведений украинско-иудаики.

Ключевые слова: Фаина Петрякова, искусствовед, Украина, ХХ – начало ХХІ столетие, фарфор, стекло.

Article is devoted realities of a vital and creative way of outstanding Ukrainian critic Faina Petrjakova. This scientist more than thirty years of the fruitful scientific work has given to research of domestic «silicates» – glasses, porcelain, faience, and also group of products Ukrainian-iudaika.

Key words: Faina Petrjakova, the critic, Ukraine, ХХ – beginning ХХІ century, porcelain, glass.

Деякі сторінки окремих видів мистецтв писалися видатними постатями української науки майже одноосібно. Таким дослідником, що жертвовно віддавала себе вивченню вітчизняного скла, фаянсу, фарфору, була Фаїна Петрякова, пам'ять якої варта більшої уваги.

Серед останніх праць, присвячених життєвому і творчому шляху Фаїни Петрякової, цінними джерелами є розвідки Ярослава Дашкевича, Ганни Врочинської, Ростислави Грималюк, Ольги Школьної [3; 1; 2; 9]. Однак специфічно «відредаговані» тексти з переінакшеним навіть написанням прізвища дослідниці (приміром, Петрикова замість Петрякова) потребують нового етапу повернення до спадщини цієї дослідниці.

Мета статті – розкрити окремі віхи життя Ф. Петрякової, розглянути сутність напрацьованого нею протягом життя творчого доробку.

Народилася Фаїна Сергіївна Петрякова в сім'ї військовослужбовця у Старому Блудові (Білорусь), вищу філологічну освіту отримала в Україні протягом 1949–1954 рр.

(Львівський державний університет імені Івана Франка), завершувала навчання в Росії [9]. Російська культура стала їй близькою, адже під час війни вона з матір'ю жила на Уралі, тому її згущена образність була просякнута специфічною аурою уральських казок Бажова.

Пізніше за русофільство і юдофільство Ф. Петрякова матиме купу недоброзичників, адже сміливо користувалася всім спектром мов, найчастіше віддаючи перевагу російській, а наприкінці життя свідомо прийшла до юдаїзму, релігії своїх предків. Однак в останніх статтях Фаїна Сергіївна болісно згадувала, що задля того, аби присвятити себе святому мистецтву, було необхідно вступати в профком, партію, змінити ім'я і релігію, бо інакше жодного шансу вивчити і дослідити частину спадку матеріальної і духовної культури свого народу не було.

Протягом 1954–1957 рр. за направленням інституту Фаїна Сергіївна працювала викладачем російської мови та літератури у Педагогічному училищі м. Сокаль Львівської області. З 1957, наступні шість років, по 1963 р., повернувшись до Львова, влаштувалася бібліотекарем до міського Будинку офіцерів РА ПрикВО, готуючи себе самотужки до майбутньої праці на ниві мистецтва силами книгозбірки установи. У 1962 р. Фаїна Сергіївна вступила на факультет теорії та історії образотворчого мистецтва Інституту живопису, скульптури й архітектури імені Іллі Рєпіна в Ленінграді [9].

Протягом наступних дванадцяти років займала посаду молодшого наукового співробітника при Львівському державному етнографічному і художньому музеї, змінивши довголітнього завідувача відділом фарфору і скла Льва Володимировича Долинського (03.01.1906, м. Перемишль, Польща – 03.09.1963, Львів), автора першої монографії з історії українського художнього фарфору (1963 р.) [1]. Очевидно, працювати і навчатись у Росії, молода дослідниця могла дозволити собі завдяки підтримці родини, зокрема батька, кадрового офіцера, і матері-єврейці, що дбайливо ставилася до єдиної доньки.

Як зазначає кандидат мистецтвознавства Г. Врочинська, «1963 року Фаїна Петрякова приходить на роботу до Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР (МЄХП) у відділ мистецтвознавства, яким керував Павло Миколайович Жолтовський. Саме під впливом цього талановитого історика мистецтва та філософа, який став «кумиром» Фаїни Сергіївни на все життя, формуються наукові орієнтири майбутньої дослідниці» [1].

Після прийому фондів, актів звірки і упорядкування колекції у найбільш відповідальний час, коли потужно розвивалася галузь й Укрфарфорфаянсклотрест, активно комплектувалися «радянським компонентом» колишні закордонні збірки, Фаїна Сергіївна закінчує Інститут живопису, скульптури й архітектури імені Іллі Рєпіна в Ленінграді (1967) і одразу вступає до аспірантури Московського інституту художньої промисловості на заочне відділення. Протягом цього періоду пише свою першу дисертацію, присвячену склу [3].

З 1972 року починає активно публікуватись у провідних фахових виданнях України, Росії, близького зарубіжжя. Бере участь у конференціях, у тому числі багатьох закордонних. 1972 року світ побачив альбом «Мечислав Павловський» про «родоначальника» львівської школи художнього скла. За безпосередньої участі Фаїни

Сергіївни проходили виставки всіх склярів Львова, пізніше міські симпозиуми з гутного скла, відомі в усьому СРСР та за його межами, «всесоюзні творчі групи художників скла у Львові, у містах Росії та Прибалтики». За три роки був опублікований матеріал кандидатської дисертації під загальною назвою «Українське гутне скло». З 1972 по 1975 р. Фаїною Сергіївною було видано 35 наукових праць, каталогів, статей, монографій. Окремою книгою вийшла монографія з сучасного українського художнього скла (1975) [2].

16 грудня 1975 р. її обирають за конкурсом на заміщення посади старшого наукового співробітника Львівського відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії Національної Академії Наук України (з 1976 р.), працювала на цій посаді впродовж шести років, включно по 1982 р. Протягом 1981–1985 рр. Фаїна Сергіївна видала 15 наукових робіт, у тому числі випускає альбом «Стекло. Художник. Завод», присвячений творчості митців Львівського скляного об'єднання «Райдуга». За цей період підготувала монографію по докторській дисертації «Український художній фарфор (Кінець XVIII – початок XX ст.)» (1985), яка стала справжнім відкриттям і визначним явищем у радянському мистецтвознавстві [1].

Її із задоволенням друкують колеги з найближчого зарубіжжя. Вагомими є три праці, видані з інтервалом у два роки протягом 1985–1989 рр. Наводимо повну бібліографію цих рідкісних фахових публікацій про Корець, Городницю та Баранівку [10–12]. З другої половини 1980-х років, після захисту докторської дисертації, Фаїна Сергіївна «бере активну участь у роботі Спілки художників СРСР, є організатором та учасником багатьох художніх виставок, активним лектором товариства «Знання».

Понад п'ятнадцять років вона була активно задіяна в роботі всесоюзних і республіканських художніх рад, семінарів з проблем різних видів прикладного мистецтва, зокрема з питань скла [1; 2]. Близькою подругою Фаїни Сергіївни була Зінаїда Тищенко, яка завідувала в Києві асортиментним кабінетом при Міністерстві будматеріалів, що курувало продукцію скляних заводів, тому з особливою прихильністю дослідницю чекали в Києві, а також Ленінграді та Москві, де вона вчилася.

Визначного спеціаліста пані Петрякову однаково з приємністю зустрічали у наукових колах України, Білорусії, Росії, Прибалтики, Польщі, Чехії, Ізраїлю, Йорданії, Єгипту, Індії та ще двох десятків країн світу (круз навколо Європи). Загалом, за підрахунком Т. Сангурської, у 29 столицях світу [7]. Особливо дбайливо і прискіпливо Фаїна Сергіївна укладала каталоги, упорядковувала збірки промислових львівських музеїв, досліджувала периферійні збірки, об'їздивши всю територію України.

1991 р. вийшов каталог збірки Львівського музею етнографії та художнього промислу «Український фарфор. 200 років». У цей же час була завершена монографія, кількालітня праця «Український художній фаянс», яка з років перебудови поневірялася по кулуарах видавництва «Наукова думка» в Києві, доки зі зміною відомств книгарні через реструктуризацію не була остаточно загублена. Без пояснень, вибачень і надання інформації про останніх посадовців, причетних до її «зникнення» [9].

Починаючи з 1990 р. Фаїна Петрякова працювала над масштабним проектом виставки «Єврейське традиційне мистецтво XVII – початку XX ст.», що відбулася у залах Музею етнографії та художнього промислу. Виставка мала шалений науковий

резонанс, у результаті якого 1991 р. її показали у Києві, 1993 р. – у Кракові, 1994 р. – у Тель-Авіві. Фаїна Сергіївна була автором ідеї, фахових експлікацій, супровідних текстів з історії збірки. Завдяки її старанням протягом десяти років колекцію Максиміліана Гольдштейна зі Львівського музею етнографії та художнього промислу побачили сотні тисяч євреїв інших країн, зарубіжні колеги з іудаїки, твори увійшли в міжнародний науковий обіг. Фаїна Сергіївна розпочинає працю над новим авторським проектом «Юдаїка в музеях України» [1].

Наприкінці 1990-х років Фаїну Сергіївну вже як доктора наук запросили працювати до Львівської академії мистецтв (нині Національної) викладачем на кафедрі художнього скла. Багатолітній досвід праці в музеї, науковому інституті Національної академії наук України та величезна кількість досліджених пам'яток, десятки друкованих праць уможливили написання Фаїною Сергіївною курсу лекцій для студентів. Дослідниця багато друкувалась у провідних фахових виданнях «Творчество», «Народна творчість та етнографія», «Жовтень».

Паралельно Фаїна Сергіївна не полишала написання ґрунтовних праць з історії українських «художніх силікатів» – скла, фарфору, фаянсу. 1996 р. була завершена праця «Фарфор України в музеях України». У 2000 р. була оприлюднена робота «Києво-Межигір'я – визначний центр фаянсу Європи XIX ст. Епоха. Стиль. Образ». Цього ж року було вміщено статтю Фаїни Петрякової про сучасну ситуацію в художньому склі України у «Віснику ЛНАМ» [9].

Однією з останніх була праця над каталогом фарфорових марок заводів України, що чекає друку. Фаїна Сергіївна також розпочала фундаментальну роботу над матеріалами Будянського фаянсового заводу, яку не встигла завершити у вигляді монографії. Готувалася презентація книги з історії Баранівського фарфорового заводу, точних даних про яку не залишилося. Дослідниця приїздила на завод і з задоволенням запевняла, що праця на фініші. Тим часом у редакціях тільки Києва за перше півріччя 2002 р. вийшло одразу кілька її публікацій.

Останні півтора десятиліття пройшли для Фаїни Сергіївни під зіркою мистецтва та культури євреїв на етнічній території України. Усі свої сили та нестримну енергію вона вкладала в дослідження, атрибуцію, аналіз, методологію мистецтвознавчої науки. Її спадщина – це академічна історія розвитку окремих видів українського мистецтва, – та історія, деякі томи якої укладала Фаїна Сергіївна одноосібно. Понад двадцять столиць світу – такою є географія її пошуків: всюди каталоги, матеріали фондів та експозицій були нею ретельно опрацьовані.

Головним принципом наукового методу дослідження Фаїни Сергіївни була верифікація – перевірка та перепереверірка фактів, на основі яких узагальнюється та систематизується матеріал. Доктор мистецтвознавства, доцент кафедри скла Львівської академії мистецтв, професор Інституту народознавства, Фаїна Сергіївна завжди відстоювала наукову чесність, порядність, коректність. Своїми вчителями вона вважала фахівця з україніки, російського мистецтвознавця родом з Влоцлавека (нині терени Польщі) Володимира Михайловича Василенка та львів'янина родом з Хмельниччини (помер у Москві) Павла Миколайовича Жолтовського, духовним наставником відчувала польського дослідника Ервіна Панофського [7]. Уважно цитувала професорів Дмитра

Івановича Менделєєва, Миколу Андрійовича Бунге, академіка Бориса Савелійовича Лисіна.

Фаїна Сергіївна володіла російською, українською, польською, німецькою, французькою мовами. Невід'ємними супутниками її життя були словники, а також збільшувальне скло (лупа) та точна австрійська металева рулетка, за допомогою яких кожен експонат, що потрапляв до її рук, був ретельно вивчений, замальований, замірний та описаний. Постаць Фаїни Сергіївни в науці була дуже неординарною, надзвичайно яскравою, як і її досить епатажний образ, що надовго нам запам'ятається: вона наголошувала, що «мистецтво кожного народу беззахисне, воно від бога» і продовжувала, що мистецтво вічне, людина сьогочасна. Її власне серце було цілком і повністю покладене на вівтар святого мистецтва [7].

За кілька місяців до рокового 5 червня 2002 р. Фаїна Сергіївна приїздила до Києва на відкриття персональної виставки Андрія Андрійовича Бокотея, видатного скульптора художнього скла. Його твори експонувалися в Національному художньому музеї України у м. Києві перед мандрівкою до французької столиці. Колись Фаїна Сергіївна «відкривала» цього майстра світові. Тому його доробок був їй як дитя, яким вона пишалася. Для вже приреченої Фаїни Сергіївни це стало останнім побаченням з творами видатного майстра [9]. Твори А. Бокотея її вразили, під час фотографування на тлі виставки Фаїна Сергіївна зауважила: «Спочатку твори святого мистецтва, а далі ми» – спокійно сказала вона і відмовилась стати попереду експонатів. (На світлинах збереглася дата – 17.03.2002, Фаїна Сергіївна попросила крім виставки, сфотографувати афішу над входом у НХМУ, яку знімали так, аби до об'єктиву потрапив лев – вона дбала про те, щоб інформація лишилася зафіксованою для майбутніх статей і науковий розвідок, очевидно, планувала написати ще монографію про майстра).

В останні роки життя загроза нависла над збіркою музею художнього скла львівського заводу «Райдуга», ним опікувалася Фаїна Сергіївна, починаючи від ідеї його створення. Її зусиллями був організований спротив ліквідації потужної мистецької збірки, яку намагалися приватизувати. Фаїна Сергіївна активно виступала на телебаченні, вела боротьбу за кожен експонат на шпальтах міських видань, зверталася до чиновників і службовців, намагалася привернути увагу спільноти до аномальної ситуації навколо міського музею скла.

2002 р. вченим секретарем львівського Інституту народознавства НАН України Ганною Врочинською на основі матеріалів особистої справи Фаїни Сергіївни був написаний некролог, невдовзі опублікований у київському часописі АНТ. Тоді ж у «Галицькій Брамі» видали статтю аспірантки вченої Грималюк Ростислави «Бог у деталях». У розширеному і доповненому вигляді публікація під тією ж назвою тогоріч вийшла в УКЖ. Кілька років по тому, 2004 р., у парламентській газеті «Голос України» надрукована стаття автора цих рядків «Срібна нитка Фаїни Петрякової» [9].

Після завершення земного шляху вченої, у її музеї-квартирі за ініціативи єврейської громадськості на чолі з паном Мейлахом Шейхетом й за підтримки міського голови Львова, 2005 р. було створено Науковий центр іудаїки та єврейського мистецтва імені Фаїни Петрякової. Півроку Фаїна Сергіївна не дожила до відродження єврейського музею Одеси, який також веде свій родовід з першої конференції в листопаді 2002 р.

Спілкування з Фаїною Сергіївною наштовхнуло багатьох на поворот у розумінні єврейського мистецтва в контексті розвитку полікультури України. Дуже жваво нині на конференціях науковці цікавляться фаховими розробками Фаїни Сергіївни з української іудаїки, зокрема питанням створення зведеного каталогу іудаїки в музейних збірках України – останньою її працею, її заповітом і настановою. До сьогодні ніхто, крім неї, не зробив такої фахової типології творів юдаїки, не перевершив її напрацювань в галузі історії розвитку ритуальних і церемоніальних предметів з музейних збірок України. Очевидно, секрет унікальності феномену її особистості полягав у титанічних зусиллях, спрямованих на вивчення досвіду західноєвропейських мистецьких шкіл, у тому мішку гречаної крупи, який вона купувала собі на зиму як діабетик, витрачаючи всі кошти не на здоров'я, а заради майбутнього, подорожуючи країнами світу. Фаїна Сергіївна підтримувала контакти з провідними музеями єврейського мистецтва Європи, активно листувалася з ними [7].

Усі набутки Фаїна Петрякова тиражувала засобами наукових публікацій, каталогізації колекцій з іудаїки і прикладного мистецтва, передавала учням під час викладання. Через прямолінійну чесність в науці, як людина, Фаїна Сергіївна нерідко зазнавала втрат. Не лише друзів, а й аспірантів. Спочатку аспіранти до неї не йшли, бо не було кому. Потім їй їх вже не давали. Насамкінець єдиною її аспіранткою стала Ростислава Грималюк, фахівець з львівського вітражу, яка захищала дисертацію вже без Фаїни Сергіївни.

Серед останніх праць відомі публікації: «Юдаїка в сучасному музейному ландшафті України», «Єврейське традиційне мистецтво у Львові» і стаття з «Образотворчого мистецтва» №4 за 1990 р. (про виставку у ЛМЄХП), «Єврейське музейництво Східної Галичини ХХ століття», надрукована на шпальтах газети «Галицька брама» (1997 р.), «Караїми Галича. Проблематика вивчення» (електронна версія). За науковим каталогом Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника нам не вдалося встановити всі вихідні дані надісланих Фаїною Сергіївною ще за життя статей. Але сподіваємося, що повна бібліографія її творів – лише справа часу і зусиль однодумців.

Перу Фаїни Сергіївни належать справжні наукові відкриття, що не лишають байдужими до сьогодні. В останні роки свого життя Фаїна Сергіївна працювала над книгою «Максиміліан Гольдштейн – дослідник і колекціонер», що мислилася як продовження видання визначного львівського збирача іудаїки 1930-х років, тогочасного директору Львівського єврейського музею. Для вивчення колекції Максиміліана Гольдштейна зі збірки ЛМЄХП необхідно було мати її рівень ерудиції, культуру розуміння матеріалу, специфіку національного колориту саме української іудаїки.

Фаїні Сергіївни подеколи перешкоджали, іноді навмисно зачіпали її «за живе», оскільки вона «гасила» людей своїм інтелектом. Їй було властивим робити критичні зауваження, після яких з нею не розмовляли, мстилися, намагалися не контактувати. Фаїна Сергіївна сама страждала від цього, однак не мовчала. Врешті в неї забрали завідування відділом фарфору й скла у ЛМЄХП, «виживали» з наукових видань тощо.

Гортаючи сторінки докторської дисертації дослідниці «Український художній фарфор (кінець ХVІІІ – початок ХХ століття)», звертаємо увагу на її манеру викладу:

«Иные предметы по-своему примечательны», «фарфоровая пластика... исполнена глубокого своеобразия» [9]. Фаїна Сергіївна знаходила в кожному експонаті ту непідробну красу і гармонію, яка живить людину.

У фарфорі, фаянсі, склі, юдаїці Фаїни Сергіївни було настільки забагато, що ніхто не наважувався обирати ці види мистецтва для вивчення, оскільки боялись «не дотягнути», підпасти під критику. Захисти дисертацій за її участю (багато років Фаїна Сергіївна була членом спеціалізованої ради по захисту кандидатських і докторських дисертацій з образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва Львівської національної академії мистецтв, в якій викладала) найчастіше перетворювались у складні випадки. Адже завищені вимоги Фаїни Сергіївни висувала не лише до себе, а й до інших дослідників.

Серед близьких по духу людей були її наукові колеги й подеколи опоненти, з якими часто Фаїна Сергіївна дискутувала: Павло Жолтовський, Борис Возницький, Григорій Островський, Володимир Вуйцик, Ярослав Дашкевич. Серед кількох науковців, яким виявляла особисту прихильність, – Олег Кошовий з Львівського інституту народознавства НАНУ, співробітниця Музею історичних коштовностей України у Києво-Печерській лаврі Тетяна Романовська (Злотник), Тетяна Сангурська, яка писала відгук на докторську дисертацію дослідниці, багатолітній завідувач відділу фарфору й скла київського Музею українського народного декоративно-прикладного мистецтва, фахівець з творів церковного вжитку Вінницького краєзнавчого музею Алла Ліпська та ін.

Як влучно зазначила Т. Сангурська, професійні скло та фарфор України не досліджені багатосторонньо, були ніби й на поверхні, не викликаючи сумніву у своїй значимості. Проте без фахового аналізу, атрибуції, професійного викладу матеріалу – це була насичена якісна рідина, що нагадувала міцний коктейль, поданий у склянці без соломинки. Фаїна Сергіївна була саме тією соломинкою, без якої споживання цього продукту виглядало як пропозиція їжі журавлю з миски або лисиці з глека. До того ж, соломинкою вишуканою, яка доповнювала «смакування» матеріалу часточкою свята, справжнього шарму.

Література:

1. Врочинська Ганна. Некролог Ф. С. Петрякової / Ганна Врочинська. Електронна версія для часопису «АНТ», 2002.
2. Грималюк Р. «Бог у деталях» / Ростислава Грималюк // Галицька брама. – 2002. – №4–6. – Квіт.-трав.-черв. – С. 36.
3. Дашкевич Я. Про Фаїну Петрякову / Я. Дашкевич [Ел. ресурс]. Режим доступу: // <http://www.jewishheritage.org.ua/ua/2662/jaroslav-dashkevych-pro-fajinu-petrjakovi.html>. – [Назва з екрана].
4. Петрякова Ф. Семантико-етимологічний огляд слів «фарфор» і «порцеляна» / Ф. Петрякова // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Т. 1 / відп. ред. М. Селівачов. – Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. – С. 83–88.
5. Петрякова Ф. Кубатура «скульптури» – «пластики» з фарфору: Рецензія на статтю «Миколюк Наталя. Скульптурна пластика королівської мануфактури порцеляни у Відні (1718–1864)» / Ф. Петрякова // Вісник археології, мистецтва, культури / за ред. М. Сагайдака, М. Селівачова. – Київ, 2002. – №7–9. – С. 159–161.
6. Петрякова Ф. Фаянсові писанки Києво-Межигір'я / Ф. Петрякова // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. – Київ: АртЕк, 2002. – С. 106–110.
7. Спогади Т. Є. Сангурської, співробітника НМУНДМ.
8. Художники

ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФАЇНИ ПЕТРЯКОВОЇ (23.09.1931 – 05.06.2002)

- України : енциклопедичний довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова) та ін. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 221. **9.** Школьна О. Срібна нитка Фаїни Петрякової / О. Школьна // *Голос України*. – 2004. – 5 трав. – С. 5.
- 10.** Petryakova Faina. Z dziejow wytworni porcelany w Baranowce (XIX – poczatek XX w.) / Faina Petryakova // *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. – 1985. – №4. – S. 427–435.
- 11.** Petryakova Faina. Z dziejow manufaktury porcelany w Horodnicy (XIX – poczatek XX w.) / Faina Petryakova // *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. – 1987. – №1. – S. 93–114.
- 12.** Petryakova Faina. Z dziejow manufaktury porcelany w Korcu (1790–1831) / Faina Petryakova // *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. – 1989. – №3–4. – S. 513–547.

УДК 78.071.2

*Шмаленко Олеся Олександрівна
старший викладач
Київського національного університету культури і мистецтв*

АНСАМБЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА»: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті досліджено творчість ансамблю «Червона рута». Проаналізовано діяльність ансамблю «Червона рута» в розрізі традицій української естради та популярної музики.

Ключові слова: ансамбль «Червона рута», українська естрада, музичне мистецтво, пісні, популярна музика.

В статье исследовано творчество ансамбля «Червона рута». Проанализирована деятельность ансамбля «Червона рута» в разрезе традиций украинской эстрады и популярной музыки.

Ключевые слова: ансамбль «Червона рута», украинская эстрада, музыкальное искусство, песни, популярная музыка.

The paper deals with creative of ensemble «Chervona Rutha». It analyzes the activities of the group «Chervona Rutha» in the context of the traditions of Ukrainian pop and popular music.

Key words: ensemble «Chervona Rutha», Ukrainian stage, musical art, songs, popular music.

Вокально-естрадне виконавство – явище динамічне. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою [3]. Вивчення процесів становлення й розвитку діяльності ансамблів дає змогу виявити традиції української естради, що є передумовою становлення і розвитку музичного мистецтва в Україні.

Серед музичних колективів 70-х років своєю самобутністю та творчим доробком вирізняється ансамбль «Червона рута».

Деякі аспекти становлення та розвитку ансамблю «Червона рута» як творчої одиниці, оглядова характеристика її виконавської манери знайшли своє відображення в роботах М. Мозгового[5], М. Поплавського[6], О. Сапожнік [7]. Специфіка вокально-ансамблевого виконавства колективу «Червоної рути» як складової естрадного мистецтва опрацьована в роботі С. Чернякової [9]. Проте в цих роботах не досліджено історію створення ансамблю і не опрацьовано творчого феномену ансамблю «Червона рута». Цим зумовлений вибір теми дослідження.

Метою статті є вивчення діяльності ансамблю «Червона Рута» як творчого феномену естрадного вокально-ансамблевого виконавства другої половини ХХ ст.

Основними завданнями дослідження є:

- дослідити діяльність ансамблю «Червона рута»;
- окреслити характерні риси творчості ансамблю «Червона рута»;
- виявити особливості впливу творчості ансамблю «Червона рута» на розвиток української популярної музики.

Матеріалом дослідження є наукові, науково-популярні, навчально-методичні, періодичні видання з історії створення та становлення ансамблю «Червона рута».

Паралельно з формуванням поп-музики в західних країнах, в Україні досягає розквіту радянська естрада. Зростанню популярності української естрадної пісні сприяли розвиток телебачення, вдосконалення звукозаписувальної та звуковідтворювальної техніки.

М. Мозговий зазначав, що, незважаючи на комерціалізацію популярної музики, вітчизняному пісенному мистецтву вдалося зберегти національну самобутність і високий художній рівень [5, с. 4].

Серед визначних суб'єктивних чинників розвитку української пісні на початку 70-х років слід вважати життя і творчість В. Івасюка. Створені ним у другій половині 60-х – на початку 70-х років численні пісні, зокрема «Червона рута» і «Водограй», донині залишаються класикою вітчизняної естрадної музики [5, с. 12]. Пісня «Червона рута» дала назву молодому колективу.

Естрадний вокальний ансамбль – унікальний художній організм, який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, що характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури. Кожен естрадний ансамбль відрізняється особистим стилем виконання, який залежить від змісту музичного твору, складу учасників, використанням інструментів тощо.

Роль кожного учасника в ансамблі більш помітна, ніж у великих виконавських колективах. Виконання різних за стилем партій висувають перед естрадним співаком особливі вимоги. Необхідним стає більш гострий інтонаційний слух, розуміння ускладненої гармонії, гарна музична пам'ять, відмінне почуття ритму, високорозвинені навички ансамблевого співу. Специфіка естрадних ансамблів знайшла відображення в принципах їх комплектування, більш високих критеріях відбору співаків, підвищеній увазі до їх музично-слухових, вокальних та акторських даних [9, с. 10].

Кожен естрадний ансамбль має свої особливості, що створюють його характерний звуковий колорит. Насамперед це своєрідний стиль виконання, що включає співочу манеру, специфічні прийоми виразності. Саме тому естрадному мистецтву притаманні різні інтерпретаційні можливості, які залежать від складу ансамблю і способу художнього мислення, що відбувається у творчому пошуку власної стильової моделі.

Поряд зі змістовною стороною й у безпосередньому зв'язку з нею, висуваються завдання вдосконалювання вокальної техніки, іде пошук нових виразних засобів. «Червона рута» – вокально-інструментальний ансамбль з Чернівців, створений у жовтні 1971 р. при Чернівецькій філармонії трубачем Анатолієм Євдокоменко з музикантів естрадного оркестру Чернівецького університету спеціально для акомпанементу Софії Ротару [2].

Колектив був дуже популярним у колишньому СРСР і за кордоном. Успішно проходили його гастролі за участю Софії Ротару в Болгарії, Чехословаччині, Угорщині, Польщі, ГДР, Фінляндії, Західному Берліні. У репертуарі ансамблю були пісні різних композиторів і авторів, у тому числі «Давай потанцюємо» угорського композитора Габора Прешшера й І.Ковача.

У колективі ансамблю «Червона рута» працювали Анатолій Євдокименко, Олександр Леоненко, Валерій Ляхов, Костянтин Карлов, Володимир Ліньков, Ілля Міський, Валентин Мотов, Георгіна Ляхова, Микола Лепський і інші музиканти. Деякий час музичними керівниками колективу були відомі українські композитори Юрій Шарифов і Валерій Громцев.

Творчий шлях в ансамблі розпочинали такі відомі виконавці, як Аркадій Хоралов і заслужена артистка Молдови Анастасія Лазарюк. З 1976 р. у колективі деякий час працював Валерій Дайнеко (пізніше – учасник ВІА «Пісняри»).

Про рівень майстерності музикантів свідчить отримання Гран-прі на конкурсі виконавців у Ялті в 1981 р. Проте з одинадцяти дисків-гігантів Софії Ротару з «Червоною рутою» було записано тільки чотири.

Переважно колектив «Червона рута» був акомпануючим складом співачки Софії Ротару. За рідкісним виключенням ансамбль працював самостійно без співачки. У їх репертуарі звучали: в першому відділенні – фольклорні гуцульські, буковинські, молдавські, українські пісні, у другому – пісні радянських і зарубіжних авторів.

Сформувавши основу репертуару з популярних пісень ансамблю «Смерічка», серед яких «У Карпатах ходить осінь» Л. Дутківського, «Пісня буде поміж нас», «Водограй», «Червона рута» В. Івасюка, «Залишені квіти» В. Громцева та ін., новостворений вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута» поїхав на гастролі завойовувати всесоюзного глядача [2].

Дебютним став виступ колективу в Зоряному містечку перед радянськими космонавтами. Софія Ротару та ансамбль «Червона рута» вперше заявили про себе як представники цілого напряму радянського естрадного мистецтва. Співачка створює свій унікальний стиль, що характеризується тонким і гармонічним змішанням народного мелосу та сучасних естрадних ритмів. Її відкрита, експресивна, піднята манера виконання, оптимізм і ліричність (не позбавлені і драматичних нот), хвилюючий голос, яскрава зовнішність привертають увагу слухачів.

Після вдалого дебюту в Зоряному містечку колектив виступав на сцені Центрального концертного залу «Росія», Кремлівського палацу і Театру естради [8, с. 135]. Популяризація творчості Софії Ротару офіційною владою, як прикладу інтернаціональної радянської культури (етнічна молдаванка виконувала пісні молдавською, українською та російською мовами), щирі симпатії багатомільйонної публіки забезпечували співачці та колективу постійну аудиторію на радіо, телебаченні та активну концертну діяльність.

Українська естрадна пісня у виконанні ВІА «Червона рута» із солісткою Софією Ротару характеризується використанням різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), у тому числі регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міський романс. На цій основі українська

дослідниця Л. Черкашина акцентує увагу, типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. Серед таких, що домінують, вона називає традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами слід вважати: 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду; 2) радянську ліричну пісню, у тому числі українську; 3) джазове виконавство – інструментальне та вокальне; 4) «традиційну» поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [8, с. 126]. Важливим є те, що кожний конкретний твір дає приклад індивідуального варіанту поєднання зазначених жанрово-стильових джерел, особливо це стосується багатьох українських естрадних популярних пісень [8, с. 141].

В ансамблі «Червона рута» відбувається синтез пісні, танцю, акторської гри, інструментального музикування, пантоміми, декламації, руху, жестів, які безпосередньо впливають із настрою, ритму, внутрішньої емоції пісні і природно передаються у виконанні. Був створений насамперед своєрідний стиль виконання: співоча манера, специфічні прийоми виразності. Саме тому естрадному мистецтву притаманні різні інтерпретаційні можливості, які залежать від складу ансамблю і способу художнього мислення, що відбувається у творчому пошуку власної стильової моделі.

У 1972 р. з програмою «Пісні і танці Країни Рад» Софія Ротару і «Червона рута» беруть участь у турне Польщею. У 1973 р. в Болгарії в м. Бургасі відбувся конкурс «Золотий Орфей», на якому Софія Ротару отримала першу премію, виконавши дві пісні: «Моє місто» Євгенія Доги та «Птах» Т. Русева, Д. Дам'янова болгарською мовою. Пісні в її виконанні «Кодри» і «Моє місто» молдавською мовою були записані у фільмі «Весняні співзвучності – 73». У 1973 р. Софія Ротару вперше виходить лауреатом у фінал фестивалю «Пісня року» з піснею «Моє місто». У 1974 р. – виборює першу премію за виконання польської пісні «Хтось» на фестивалі в Польщі у м. Сопоті.

Починаючи з 1970-х рр. пісні у виконанні Софії Ротару постійно стають лауреатами «Пісні року». Вони створюються кращими композиторами і поетами країни: Арно Бабаджанян «Поверни мені музику», Олексій Мажуков – «А музика звучить» і «Червона стріла», Павло Аєдоницький – «Для тих, хто чекає», Оскар Фельцман – «Тільки тобі», Давід Тухманов – «Лелека на даху», «У домі моєму» і «Вальс», Юрій Саульський – «Звичайна історія» і «Осінь мелодія», Олександра Пахмутова – «Темп», Раймонд Паулс – «Танок на барабані», Олександр Зацепін – «Зовсім, як на Землі» тощо. Софія Ротару була першою виконавицею пісень композитора Євгена Мартінова, таких як «Лебедина вірність», «Яблуні в цвіті» і «Балада про матір». Широко відома «патріотична лінія» у творчості співачки, такі пісні як «Батьківщина моя», «Щастя тобі, Земля моя» вважаються шедеврами патріотичної радянської пісні [2, с. 87].

ВІА «Червона Рута» та співачка Софія Ротару були широко відомі не тільки в Радянському Союзі, але й у Європі. Восени 1982 р. Софія Ротару та ансамбль «Червона рута» виступали в Монреалі, щоденно впродовж цілого місяця. Концерти відбувалися в павільйоні, як частина програми монтреальською щорічного фестивалю «Manandhis World». «Червона рута» на фестивалі виконала 10 українських народних і сучасних пісень, а також дві молдавські пісні. Блискуча техніка інструменталістів, глибоке розуміння і виконання репертуару та надзвичайні вокальні здібності вокалістів

захопили публіку. Аранжування музичного керівника ансамблю Анатолія Євдокименка відзначилося мінливістю інструментальних кольорів та багатою гармонією [6, с. 126]. У коротких, але ефектних солях інструменталісти вміло виявляли свої величкі технічні здібності, особливо в «коломиїці», яка частково нагадує американську музику. «Червона рута» застосовує «поліфонічний» стиль у своїх інструментальних переходах.

Певною мірою ансамбль «Червона рута», підтримуючи «віртуозну» гру одиниць, створював власну цілісну віртуозність та неповторність. Так, співачка-скрипалістка, яка виконувала головні вокальні партії, вирізнялася дуже приємним легким і гнучким мецо-сопрано. І, звичайно, неповторним був соковитий і привабливий альт Софії Ротару, що зачарувала слухачів не тільки першими тонами української сучасної пісні «Вперше» (слова і музика Миколи Лозового), але й зовнішньою красою і постанттю. Своєю мімікою і стриманими, але влучними рухами вона передавала будь-яку емоцію: радість, смуток, тривогу, страждання, любов [5, с. 14].

У 1987 р. почалися творчі незгоди між примомою і колективом. У серпні 1989 р. ансамбль залишив Кримську філармонію, в якій працював з 1975 р., і перейшли під «дах» московського ТО «Галерея». Самостійною «Червоною рудою» тоді стали: заслужена артистка України Георгіна Кампо (вокал, скрипка), Володимир Лінков (клавішні), Валерій Ляхов (гітара), Євген Бесараб (бас), Ілля Міський (скрипка, труба), Дмитро Земляний (вокал, гітара), Віктор Андреев (барабани) [7, с. 41].

На початку 1990 р. «Червона рута» в полтавській студії Максима Дунаєвського «Фестиваль» записала альбом, який поєднав традиційний фолк-рок із незвичним для нього джаз- та хард-роковим саундом. Розпад СРСР та економічна криза призвели до зникнення гурту.

Отже, історія створення і становлення ансамблю «Червона рута» нерозривно пов'язана з написанням однойменної пісні В. Івасюка. Беззаперечно можна стверджувати, що творчість ансамблю «Червона рута» переплітається з творчим шляхом заслуженої артистки України Софії Ротару. Саме з «Червоної рути» починали свій творчий шлях багато відомих виконавців. Характерними ознаками ансамблю «Червона рута» були такі: орієнтація на український фольклор; органічний синтез народнопісенних традицій з ритмами, тембрами, гармонічними засобами біг-біту і традиційної естради; оригінальна виконавська манера; художня досконалість виконання. Колектив по-новому представив звучання національних інструментів – домри, балалайки, жалійки, свистульки, тощо. Так відбулося збагачення тембрової палітри естрадного ансамблю: синтез елементів естрадної, академічної і народної музики. Ці особливості творчої діяльності принесли ансамблю заслужений успіх і визнання.

Подальші дослідження історії створення та еволюції творчості ансамблю «Червона рута» мають бути спрямовані на виокремлення тенденцій розвитку української естради під впливом національних традицій.

Література:

1. Грица С. Й. *Мелос української народної епіки / С. Й. Мелос.* – Київ : Наукова думка, 1979. – 247 с. 2. Маслій М. *Левко Дутковський (Дутківський): «Якби нас не розбили поодиночі: мене, Назарія Яремчука і Василя Зінкевича – ми зробили б набагато більше» / М. Маслій // Своя музика.* – 2008. – № 1(2). 3. Ланіна Т.О. *Історичне формування жанру*

естрадно-вокальний ансамбль на прикладі колективів України [Електронний ресурс] / Т. О. Ланіна. – Режим доступу: <http://int-konf.org/konf022015/1013-lanna-t-o-storichne-formuvannya-zhanru-estradno-vokalniy-ansambl-na-priklad-kolektivv-ukrayini.html>.

4. Міщенко М. М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) / М. М. Міщенко. – Харків : НТУ «ХПІ», 2014. – 156 с. **5.** Мозговий М. П. Тенденції становлення і розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М. П. Мозговий. – Київ, 2007. – 24 с. **6.** Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. – Київ : Преса України, 2004. – 416 с. **7.** Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики. Ч. I. / О. В. Сапожнік. – Київ : ДАКККіМ, 2003. – 154 с. **8.** Черкащина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкащина // Мистецтво та етнос: зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 1991. – С. 126–141. **9.** Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / С. В. Чернікова. – Харків, 2008. – 21 с.

УДК 37.013.73

*Іващенко Ірина Віталіївна,
декан факультету режисури та шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТЕАТР У ТВОРЧОСТІ ІМПРЕСІОНІСТІВ

У статті висвітлена проблема формування образної системи в творчості французьких імпресіоністів та визначено провідну тему їх мистецької спадщини, зокрема, найбільш відомих художників-імпресіоністів, які створили високохудожні театральні образи, спираючись на принцип театралізації – провідний в естетиці імпресіонізму.

Ключові слова: імпресіонізм, експресіонізм, театралізація, художній стиль, художній образ.

В статье изучается проблема формирования образной системы в творчестве французских импрессионистов, в контексте которой, ведущей становится тема театра. На основе исследования произведений, созданных в данном стиле выделяется принцип театрализации, как ведущий в эстетике художников-импрессионистов. Представлен анализ наиболее значимых работ французских художников, создавших высокохудожественные театральные образы.

Ключевые слова: импрессионизм, экспрессионизм, театрализация, художественный стиль, художественный образ.

A critical historical period – the end of XIX – beginning of XX century of momentous social transformations in art and culture; it is a period of formation and development of new artistic styles. It is with impressionism began the birth of a new art, which aimed at finding new images and themes aimed at creating a completely new artistic method and the artistic language. Scientists still have not determined the principles of understanding the style and concept present, as an artistic method.

It is recognized that the characteristic features of impressionism first emerged in the visual arts, and subsequently, – literature and music. Some theorists suggest the hypothesis that in art and literature the tradition of impressionism is still not found its continuation, and thus was formed the stylistic current, which has become the Foundation of symbolism.

The purpose of scientific development is the study of the creative achievements of the French Impressionists, turned to the theatrical theme, and therefore to figure out the principles of staging and artistic vision of the artists of impressionism.

Methodological base of research is formed on the basis of philosophical, cultural and artistic materials, and the basis – is the creative legacy of artists and writers, which reflects the aesthetic principles of impressionism, embodied by the leading themes and images.

Among the theoretical studies devoted to this style, one should mention the work of Diego Martell, the Goncourt brothers, Though. Laforge, James G., Fritsche, John Rewald, A. White, L. Andreev, and others.

One of the first addressed the justification of the principles of impressionism by the critic Diego Martell. The problem of the formation of a new direction in art as a phenomenon, attracted the attention of E. Zola and the Goncourt brothers («Diaries»), and in monographs John Rewald «History of impressionism», the author tried to systematize biographical materials and to characterize the conditions for the creation of works of leading artists and, most importantly, to build up a picture of the era in General, while highlighting the personality of the artist and influence his environment.

Quite original for the style understanding is the philosophical approach. Schlaff, who focused on the interaction of two surfaces – external and internal world of personality, which are mirrored in each other. The attitude expressed multicolor palette and brightness plexus, filled with joy and happiness. This positivist worldview has become one of the main features of artistic thinking of the Impressionists.

The emergence of impressionism, with which, in fact, begins modern art, was due to the conflict and complex socio-historical situation faced by European society. And despite this, the artistic life of France, lived a full life and bright artistic personality are stepping up in his work the search for a new aesthetics. For example, in the visual arts wirsenius paintings C. Monet, A. Renoir, C. Pissarro, A. Sisley, E. Degas, etc. The same thing happens in music and literature.

The Impressionists have strengthened in the art of sensuality, which was later the basis of artistic expressionism. Consequently, the emotional palette of French artists is not only versatile, but also elegant emotional shades that really affects the viewer. The same thing happens with him in the theater when the scene played out the play, and he (the audience) empathize, sense what he saw. To feel part of it! is the principle of compositional expressiveness of the impressionist.

One of the most prominent artists of the impressionist Auguste Renoir, immersed in a theatrical atmosphere, where he found the subjects and themes for his paintings. For example, V. Renoir wrote three portraits of the actress Jeanne of Samara, before making a lot of sketches; Toulouse - Lautrec – portrait of the flamboyant actress Henri Samara, which debuted on the stage of the comedie francaise in 1875 in the Comedy «Tartuffe» by J.-Like. Moliere, playing Dorno, and in the plays: «the Bourgeois gentleman» – Nicole; «the Imaginary patient» – Toinette; «don Juan» – Charlotte. And despite the comedic supporting roles, she was able to reveal his acting talent, and refined artistic nature of the character that has inspired the artist to create paintings.

In 1874, the artist writes one of the most famous works – «In the box», which has changed the concept of the perception of theatrical space – the actor and the audience become equal partners, moreover now the actor looks into the hall, where played the show, life is interpreted as a theatrical performance, with its own plot and characters.

Such a mirror reflection of the stage and the hall are inherent and E. Manet. The plot of the painting «a Bar at the Folies Berger» is the creative peak of an artist played in the huge mirror behind the girls behind the bar. It's like the viewer is watching on the big stage, attack the canvas in a kind of panorama of the life of Montmartre.

Many of the works of A. Renoir – scenes from the life of Parisian Bohemia: «Breakfast of the rowers», «Ball at the Moulin de La Galette», «Dance in Bugul»,

«Parasols», which, perhaps, changing the staging is fun and happy theatrical performances. American artist-present Mary cassatt also involved the theme of the auditorium. Known, for example, her painting "theater In a box" (1882).

The most striking example of impressionism – the stage Edgar Degas, the Artist who was copied on the canvas moments from the life of a dancer or the environment – ballet classes, theatre, variety shows and the like.

The theatre created by Degas, is present in two planes and the artist dramatizes each of them: pink and blue ballerinas in the paintings of «Dancer on stage», «Dancers in pink», «Ballerina in blue» and in a counterbalance – in pictures «Ballet school», «dance Lesson», «the rehearsal room», «ballet class», elevates the scenes and shows the other side of the ballet world, filled with work, hard work, fatigue and frustration.

The artist is a realistic reflection of reality, characters and movements, attains a rational compositions, skillfully plays with color. In contrast to the others, Th. Degas is interested in man and the universe that surrounds it.

Yes, actually, we can describe all, without exception, the Impressionists, because they sought to recreate the world through the prism of their own aesthetics and theatricality of life – the principle of their work. And despite that took impressionism in art history, a fairly short period of time, and yet he made his contribution to the evolution of art and culture of postmodernism.

Переломний історичний період – кін. XIX – поч. XX стст., ознаменований важливими соціальними перетвореннями в мистецтві і культурі; це період становлення і розвитку нових художніх стилів. Саме з імпресіонізму розпочалося зародження нового мистецтва, яке спрямоване на пошук нових образів і тем, націлене на створення абсолютно нового художнього методу та художньої мови. Науковці й досі не визначили принципи осмислення стилю і концепції імпресіоналізму, як художнього методу.

Визнано, що характерні імпресіонізму риси вперше сформувалися в образотворчому мистецтві, а згодом, – літературі та музиці. Деякі теоретики пропонують гіпотезу, що в образотворчому мистецтві та літературі традиції імпресіонізму все ж не знайшли свого продовження, а, відтак, сформувалася стилістична течія, яка стала фундаментом символізму. Принаймні, цю думку відстоюють провідні літературознавці та музикознавців. Темою для дискусій залишилася і проблема, пов'язана з національними особливостями імпресіонізму в творчості митців, вивчення їх стилістичного та художнього новаторства, засобів творення художнього образу. Все це можливе лише при умові визначення художніх принципів у творчості представників імпресіонізму.

Метою наукової статті є дослідження творчих набутоків французьких імпресіоністів, що зверталися до театральної теми, а , відтак, з'ясувати, засади театралізації та її художнє бачення митцями імпресіонізму.

Методологічна база дослідження сформована на основі філософських, культурологічних та мистецтвознавчих матеріалах, а основою – є творча спадщина митців та літераторів, в якій відображені принципи естетики імпресіонізму, втілені провідні теми та образи.

Серед теоретичних досліджень, присвячених вивченню цього стилю, слід назвати роботи Дієго Мартеллі, братів Гонкур, Ж. Лафорга, Г. Джеймса, Фріче, Джона Ревалда, О. Белого, Л. Андрєєва та ін.

Одним з першим звернувся до обґрунтування засад імпресіонізму критик Дієго Мартеллі. Проблема становлення нового напрямку в мистецтві як феномену, привернула увагу і Е. Золя та братів Гонкур («Щоденники»), а в монографії Джона Ревалда «Історія імпресіонізму», автор намагався систематизувати біографічні матеріали та охарактеризувати умови створення провідних творів митців а, найголовніше, відтворити картину епохи в цілому, виділивши при цьому особистість художника та вплив його оточення.

Досить оригінальним для розуміння стилю є філософський підхід І. Шлафа, який акцентував увагу на взаємодії двох площин – зовнішнього і внутрішнього світу особистості, які дзеркально відображаються один в одному. Світосприйняття, виражене багатокольоровою палітрою і яскравістю сплетіння, сповнене радістю і щастям. Подібний позитивізм світосприйняття став однією з головних ознак художнього мислення імпресіоністів.

«Сутність естетики імпресіонізму – в дивовижному вмінні сконденсувати красу, висвітлити глибину унікального явища, факту і відтворити поетику реальності, яка перетвілилася, зігріта теплом людської душі. Так виникає якісно інший, естетично привабливий, насичений одухотвореним сяйвом світ» [2].

Поява імпресіонізму, з якого, власне, і починається сучасне мистецтво, було обумовлено конфліктами та складною соціально-історичною ситуацією, в якій опинилося європейське суспільство. Та не зважаючи на це, художнє життя Франції живе повноцінним життям, а яскраві мистецькі особистості активізують в своїй творчості пошук нової естетики. Наприклад, в образотворчому мистецтві вирізняються картини художників К. Моне, О. Ренуар, К. Піссаро, А. Сіслей, Е. Дега та ін. Те саме відбувається і в музичному мистецтві та художній літературі.

На відміну від академічних традицій, в творчих набутках художників представлено своєрідне розуміння часу, для якого найхарактернішою ознакою є миттєвість, а тому завдання майстра спіймати емоцію, думку, образ, як її вираз, і відтворити його в чистих кольорах, добираючи світлі фарби з палітри. Бр. Гонкур стверджували, що «мистецтво – це увічнення в найвищій, абсолютній, остаточній формі якогось моменту, якоїсь неординарної людської особливості» [3].

Якщо поставити в одну лінію полотна французьких художників, то перед очима розіграється драматична, написана за всіма законами сценарної майстерності, п'єса. Місце дії – Париж, багатолюдний і галасливий, сповнений метушні; не те парадне місто, з маєтками аристократів і банкірів, дорогими театрами і розкішними магазинами, а Париж Еміля Золя – трагічний і чуттєвий а, водночас, – щасливий і творчий. Невеличкі замальовки з життя парижан – веселі свята з друзями, катання в човнах на Сені, сімейні вечори, прогулянки в парку... Все це можна сприймати як мізансцени, а відтак, визначити головну драматургічну лінію цієї живописної вистави. Головні персонажі – яскраві характери та краса буденного життя парижан, відтворені на картинах досконало, витончено і правдиво.

Імпресіоністи посилили в мистецтві чуттєвість, яка склала згодом мистецьку основу експресіонізму. Відтак, емоційна палітра французьких художників не лише багатогранна, але й різниться витонченістю емоційних відтінків, які, насправді, вражають глядача. Те саме відбувається з ним і в театрі, коли на сцені розігрується вистава, а він (глядач) співпереживає, переймаючись побаченим. Відчутти себе співучасником! – це принцип композиційної виразності мистецтва імпресіонізму.

Б. С. Мейлах, досліджуючи особливості художнього сприйняття, стверджував, що «зміст твору завжди протиставляється життєвому досвіду, пов'язується з асоціаціями, які притаманні суб'єкту сприйняття, та залежить від контексту соціального середовища, і від певної ситуації, в якій відбувається акт сприйняття» [4, с. 15].

Один з найяскравіших художників-імпресіоністів – Огюст Ренуар, занурювався в театральну атмосферу, де знаходив сюжети і теми для своїх картин. Наприклад, О. Ренуар написав три портрети актриси Жанни Самарі, зробивши перед тим багато ескізів і замальовок; Тулуз-Лотрек – епатажний портрет актриси Анрі Самарі, яка дебютувала на сцені театру Комеді Франсез у 1875 році в комедії «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, зігравши Доріну, а в п'єсах: «Міщанин у дворянстві» – Ніколь; «Мнимий хворий» – Туанетту; «Дон Жуан» – Шарлоту. І незважаючи на комедійні ролі другого плану, їй вдалося розкрити свій акторський талант, витончену артистичну природу характеру, що й надихнуло художника на створення картини.

Огюст Ренуар, працюючи над першим портретом Жанни Самарі у 1877 р., віддав перевагу рожевому та блакитному, відтінкам смарагдового і золотого, спалахам червоного – палітри кольорів, які дозволили створити образ молодої дівчини, розумної і граціозної. Відтак, полотно заповнилося світлом і повітрям, життєдайним сонячним світлом. Ренуар, який ще ніколи не робив портрет з більшим задоволенням» [5], прагнув тим самим, виразити і своє кредо, в якому домінував життєствердний гуманізм.

Другий портрет актриси, художник завершив у 1878 році. При його перегляді створюється враження, ніби актриса Жанна Самарі виконує іншу роль у виставі, але не Мольєра, а художника О. Ренуара: вечірня сукня вражає білизою шовкової тканини, яка окреслює жіночу фігуру, а високі рукавички та стримані прикраси, як і постать – підкреслюють її шляхетність. Щоправда, зачіска кидається в очі – широкими штрихами пензля художник ненав'язливо, а все ж акцентує увагу, на її неохайності, порушуючи тим самим набуту урочистість.

Актриса, якою захоплюється Ренуар, відтоді грає ролі не на сцені театру, а в картинах художника – «Сніданок гребців», «Гойдалки», «Бал в Мулен де ла Галетт», в яких він розкрив талант не лише живописця, а й режисера, створивши ідеальні мізансцени для нових образів актриси.

У 1874 році художник напише одну з найвідоміших робіт – «В ложі», в якій змінилася концепція сприйняття театального простору – актор і глядач стали рівноцінними партнерами, більше того тепер актор дивиться в залу, де розігрується вистава, тобто життя інтерпретується як театральна постановка, з власним сюжетом та персонажами.

Таке дзеркальне відображення сцени і залу притаманне і К. Мане. Сюжет картини «Бар в Фолі Берже» – творчий пік художника – розігрується у величезному дзеркалі, за

спиною дівчини, що стоїть за стійкою бара. Вона ніби глядач, дивиться на велику сцену, заступаючи в полотні своєрідну панораму з життя Монмартру.

«В ложі» О. Ренуар також похизувався талантом режисера: пані в ложі, не помічає того, що відбувається на сцені, бо замислилася, а її лагідний погляд та легка посмішка, що торкнулася губ, дозволили глядачеві стати співучасником її таємниці. Поряд з нею сидить паризький денді, для якого театр – місце для світських інтриг і тому він прискіпливо вдивляється крізь скло бінокля в залу, сподіваючись знайти там інтригуючі та пікантні теми для розмови у світських салонах.

Багато робіт О. Ренуара – сцени з життя паризької богеми: «Сніданок гребців», «Бал в Мулен де ла Галетт», «Танок в Бужівалі», «Парасольки», в яких, хіба що, змінюються мізансцени веселої та щасливої театральної вистави.

Американська художниця-імпресіоністка Мері Кассат також причетна до теми театральної зали. Відома, наприклад, її картина «В ложі театру» (1882 р.).

Огюст Ренуар – художник, для якого образ людини залишився центральним, хоча інші представники імпресіонізму віддаляються від особистості, занурюючись в природу.

Найяскравіший приклад імпресіонізму – театральні сцени Едгара Дега, Художнику, який списував на полотні миттєвості з життя танцівниці або довколишнє середовище – балетні класи, театральні сцени, вар'єте тощо.

А. Ізергіна зауважила, що «гострий погляд цього дивовижного спостерігача і малювальника, спрямований на вивчення образу людини, багато чого відкриває в людині. А в роботах «Абсент» або «Сварка», Е. Дега ніби торкається психологічних колізій, виписуючи рухи танцівниць або відпрацьовані жести концертних співачок, він розвінчує брехливу красоту балетних фесрій і театральних видовищ» [6].

Театр, створений Дега, присутній в двох площинах і художник драматизує кожну з них: рожеві і блакитні балерини в картинах «Танцівниця на сцені», «Танцівниці в рожевому», «Балерини в блакитному», а на противагу – у картинах «Балетна школа», «Урок танцю», «В репетиційній залі», «В балетному класі», підіймає куліси і показує інший бік балетного життя, сповнений труднощами, важкою працею, втомою і розчарування.

Балерини на них вже не прекрасні сельфіди, а зморені жінки: на лаві розслабляються після багатогодинних репетицій; сутулячись, розминають ступні; вмиваючись нашвидкуруч, переодягаються в танцювальні пачки. Та й обличчя невеселі, а сліди втоми, підкреслив художник залишками макіяжу, що розмивався від поту. Таким чином, вічна тема закулісного життя театру знаходить в творчості Е. Дега нову інтерпретацію:

... Пляшите, красотой не обольщая модной,
Пленяйте мордочкой своей простонародной,
Чаруйте грацией с бесстыдством пополам,
Вы принесли в балет бульваров обаянье,
Отвагу, новизну... [7].

Художник реалістично відтворює дійсність, характери і рухи, досягає раціональної композиції, вправно грає кольором. На противагу іншим, Е. Дега цікавиться людиною і всесвітом, що його оточує.

Про картини Е. Мане свого часу написав Е. Золя: «...я бачу в них людину, яку цікавить все істинне і яка з істинного створює живий світ, світ сповнений своєрідності і сили» [8, с.179].

Так, насправді, можна охарактеризувати всіх, без винятку, імпресіоністів, бо вони прагнули відтворити світ крізь призму власної естетики, а театралізація життя – принцип їх творчості. І не зважаючи, що імпресіонізм зайняв в історії мистецтв досить короткий проміжок часу, а все ж, він зробив свій внесок в еволюцію художньої культури постмодернізму.

Література:

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Андреев Л. Г. – Москва : МГУ, 1980. – 260 с.
2. Импрессионизм. Психология человека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psibook.com/literatura/impressionizm.html>
3. Гонкур Э. и Ж. Дневник : Т. 1 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=197725>
4. Мейлах Б. С. Художественное восприятие как научная проблема / Мейлах Б. С. // Художественное восприятие : сб. I / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л., 1971. – С. 15–16.
5. Огюст Ренуар и Жанна Самари. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.renclassic.ru/Ru/35/1254/>
6. Ревалд Д. История импрессионизма. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://anatomov.ru/Lectures/History_of_Impressionism_by_John_Rewald.pdf
7. Ковалева Э. Импрессионизм. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/isk/20.htm>
8. Золя Э. Собр. соч. в 26 т. / Золя Э. – Москва : Худ. литература, 1960 – Т. 24. – Эдуард Мане. – 1967. – 565 с.
9. Креспель Ж. П. Повседневная жизнь импрессионистов 1863–1883 / Креспель Ж. П. – Москва : Молодая гвардия, 2012. – 326 с.