

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

ВІСНИК

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 31

Засновано 1999 року

**КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКІМ
2014**

УДК 7.01

В 535

Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. – Вип. 31 / Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2014. – 124 с. – Серія «Мистецтвознавство».

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 28 листопада 2014 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
Репін 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. Чигоріна, 14, к. 6.
Київський національний університет культури і мистецтв,
видавничо-редакційний відділ, тел.: 528–22–63.

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.

ISSN 2410-1176 © Київський національний університет культури і мистецтв, 2014 ©
Автори статей, 2014

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

БГУС О. О.	
СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ У ЛИТВИ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ.....	5
ВАРИВОДА А. Г.	
ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ. (за матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника).....	11
ВЕЖБОВСЬКА Л. Р.	
НОВИЙ ФІГУРАТИВ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ПРИСУТНІСТЬ ВІДСУТНЬОГО.....	19
ВСТРИНСЬКА А. В.	
СТИЛІ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ СТАНДАРТИЗОВАНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ.....	27
ГАМАЛІЯ К. М.	
РОЗВИТОК ЗНАНЬ ЗА ЧАСІВ АНТИЧНОСТІ: НАУКА І ТЕХНІКА ДАВНЬОГО РИМУ.....	34
ГРІНЬЄ Т. Б.	
МУЗИЧНА ЕКСЦЕНТРИКА НА ЕСТРАДІ ТА У ЦИРКУ.....	42
ІВАНОВ О. К.	
НА ШЛЯХУ ПІЗНАННЯ ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ (науково-дослідницькі здобутки О. П. Макаренка).....	48
КАРАВАЦЬКА Л. І.	
МАЙСТЕР ОПЕРНОГО ХОРУ: СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ Л. М. ВЕНЕДИКТОВА.....	55
КОМПАНЄЄТС М. О.	
ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕБ-САЙТУ.....	64
МЕМАРНЕ М. В.	
ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ П'ЄРА КАРДЕНА В КОНТЕКСТІ МОДНИХ ІННОВАЦІЙ.....	69
НІКОЛАСВА Т. О.	
ЕТАПИ В ТВОРЧОСТІ ДОРЕВОЛЮЦІЙНОГО ПЕРІОДУ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА І ГРАФІКА І. К. ДРЯПАЧЕНКА.....	76
НАЗАРКЕВИЧ Є. П.	
ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СТЕРЕОСКОПІ ТА СТЕРЕОСКОПІЧНОГО ЖИВОПИСУ.....	84
РУДЕНКО Я. В.	
ТВОРЧІСТЬ РАЇСИ КИРИЧЕНКО ЯК УНІКАЛЬНА ФОРМА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	92

СИНЬКО Г. П.	
ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	99
СОВГИРА Т. І.	
ФЕНОМЕН «ТЕЛЕЕСТРАДА» У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦЬКОЇ КРИТИКИ.....	105
ТАТАРЕНКО М. Г.	
ТРАДИЦІЇ У ПОСТМОДЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ І. КІПАНА.....	112
ФІНГЕР О. М.	
УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ 30-Х РР. ХХ СТ.....	117

УДК 793.322(474.5) (091)

Бігус О. О.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ У ЛИТВІ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Стаття досліджує процеси становлення та розвитку сучасного танцю в Литві. Проаналізовано творчість відомих литовських хореографів.

Ключові слова: танець, сучасний танець, хореографія, хореограф, танцювальна вистава, студія, танцювальний колектив.

Статья исследует процессы становления и развития современного танца в Литве. Проанализировано творчество известных литовских хореографов.

Ключевые слова: танец, современный танец, хореография, хореограф, танцевальный спектакль, студия, танцевальный коллектив.

It is said in the article about the processes of birth and development of modern dance in Lithuania. The creative activity of famous Lithuanian choreographers is also analyzed here.

Key words: dance, modern dance, choreography, choreographer, dance performance, a studio, a dancing group.

Сучасне хореографічне мистецтво сьогодні не лише користується популярністю в різних країнах світу, а й набуває дедалі більшого наукового інтересу.

В Україні сучасному танцю присвячені праці Ю. Станішевського, О. Чепалова, Д. Шарикова, О. Маншиліна та ін. У них розглядається сучасний танець у загальному, а також його побутування в Україні, що ж до розвитку сучасної хореографії у сусідніх країнах, наприклад, у Литві, то ця тема у нас чекає на своє висвітлення. Цим зумовлений вибір теми дослідження: розвиток сучасного танцю у пострадянських країнах.

Дана стаття присвячена дослідженню процесів зародження і становлення сучасного танцю у Литві, здійсненому на основі аналізу діяльності провідних литовських балетмейстерів та танцювальних колективів. Зважаючи на те, що сучасне хореографічне мистецтво сьогодні перебуває на стадії динамічного розвитку і в Україні, важливо вивчати і аналізувати тенденції генезису сучасної хореографії у країнах близького зарубіжжя, оскільки цей вид мистецтва в різних країнах, зокрема і в нашій, має багато спільних особливостей. Це, у свою чергу, сприятиме виявленню шляхів та тенденцій подальшого розвитку хореографії в Україні, а також, слугуватиме орієнтиром у пошуку і формуванні нових танцювальних форм.

Отже, відомо, що початок сучасного танцю в Литві тісно пов'язаний з німецьким *Ausdrucktanz* – виразним танцем. Вперше литовська публіка побачила його у виконанні молоді танцівниці Дануте Насвітіте 1939 р. в Каунасі, де в той час вирувало культурне життя Литви.

Д. Насвітїте (1916–1983) вчилася танцю у Німеччині. Як одна із засновників сучасного хореографічного мистецтва у Литві, свою творчу діяльність вона почала зі знайомства з тодішнім директором Берлінської державної опери Р. фон Лабаном, який рекомендував дев'ятнадцятилітню танцівницю до однієї із кращих шкіл виразного танцю – школу Ютти Кламт. Тут викладались різні техніки танцю модерн, проводились заняття вільного руху, розслаблення тіла, володіння простором. Велика увага приділялась імпровізації. Учні самостійно створювали рухи, танці, придумували костюми, підбирали тему і музику для власних виступів.

У Литовському державному театрі (в м. Каунас, 1939 р.) відбувся сольний концерт Д. Насвітїте, який, за словами литовського балетного критика А. Рузгайте, «оживив спокійну каунаську публіку. Прихильники класичного балету були шоковані голими ногами солістки, «небалетною» музикою, спрощеною лексикою танцю – пробіжки, пружинні присідання, важкуваті стрибки. Молоді ж, навпаки, подобалась природність танцю, нові теми, незвичайні, у порівнянні з балетними, довгі, широкі спідниці, розкутість рухів» [3, с. 157].

Того ж року Д. Насвітїте створює «Студію ритмічної гімнастики і художнього танцю», яка через рік дала перший публічний концерт своїх учениць, на якому були продемонстровані елементи виразного танцю, поєднані у своєрідні композиції.

Тодішні суспільно-політичні події в Литві і за її межами не могли не впливати на діяльність митців. Але незважаючи на всі складнощі, хореографічна культура, зокрема, і сучасна, продовжувала свій розвиток. У 1941–1943 рр. Д. Насвітїте і її учениці організовували концерти в різних містах Литви. Репертуар студії змінювався – у ньому утвердився стилізований литовський народний танець. У 1944 р. Насвітїте виїхала до Німеччини, а далі – в Австралію. Керівництво студією перейняла її вихованка К.-К. Дауйотайте. У 1969 р. колектив Дауйотайте отримав звання «зразкового» і назву «Соната».

Слід зазначити, що виразний танець, народжений у Німеччині, в СРСР не був затребуваний – свобода не приймалась новою владою в жодному вираженні. Виразний танець був побудований на вільному русі, актуалізував нові підходи до музики, асоціювався зі словом «вільний», що в окупованій Литві мало окреме значення. В Литві, як і у всьому СРСР, серед видів хореографії визнавався лише класичний балет, а також, сценічний народний танець. Тому сучасній хореографії часто приходилось виживати.

Помітно, що Дауйотайте для постановок підбирала різноманітну музику: литовських композиторів, зарубіжних класиків – Чюрленіса, Чайковського, Шопена, Бетховена. Але без можливості отримати більше інформації із закордонних країн, де танець модерн бурхливо розвивався у різних напрямках, репертуар колективу ставав одноманітним. 1984 р. К. Дауйотайте відсторонили від роботи з колективом.

У 1979 р. від «Сонати» відділилася група танцівниць на чолі з Б. Летукайте. З цієї групи виріс єдиний у Литві муніципальний театр танцю «Аура», яким і до сьогодні керує Б. Летукайте.

Треба відзначити, що, хоч у хореографії Б. Летукайте і були присутні штрихи виразного танцю, у неї, все ж таки, викристалізувався новий стиль, близький до стилю американського танцю модерн, джаз-танцю. Теми композицій, як помічають у своїх

дослідженнях В. Мозурайте і Є. Медина, стають більш розважальними [3, с. 159]. До нової трупі прийшло чимало дівчат із художньої гімнастики, що, безумовно, вплинуло на стиль виступів. Відтак, визначальними характеристиками «Аури» стали «спортивність» танцю, його ритмічність, графічна пластичність.

У 1989 р. Летукайте організувала перший каунаський міжнародний фестиваль танцю модерн, який щороку проводиться в Каунасі у жовтні, а з 2011 р. фестиваль отримав назву «Аура». Сьогодні рівень даного фестивалю досить високий і не поступається іншим, які проводяться у середньоєвропейських країнах.

Позитивним зрушенням є те, що на поч. 90-х рр. ХХ ст. до Литви почали приїжджати іноземні, а особливо часто – американські, педагоги і хореографи. Вони проводили цікаві і корисні семінари з різних технік сучасного танцю та імпрровізацій. Так, у результаті співпраці, у репертуарі студії з'явилися вистави, поставлені: американкою Т. Рогофф («Міграції»), швейцарським хореографом К.-Я. Рулен («Чорно-біле»), «Після бурі», «Відблиски», «Кроки»), шотландцем Р. Мелдумом («Долина вітрів», «Сповідь Ізабель Гуді»), англійкою Т. Маклорг («Пісні, які я співала»), італійкою Дж. Валенті («Così fan tutti») та ін. Безперечно, нові хореографи принесли нові теми, нові образи, новий стиль виконання. Трупа театру, до речі, як і зараз, була дуже сильною. Так, 1995 р. «Аура» стала першим (і до сьогодні єдиним) у країні муніципальним театром сучасного танцю.

Особливо варто відзначити вистави, поставлені самою Б. Летукайте, – «Extremum mobile» (2001) і «Асептична зона, або Литовські переспіви» (2003). Ці твори виникли з імпрровізації танцівників театру. Хореографія театру характеризується сильними енергійними стрибками, майже чоловічою пластикою дівчат, цікавим партнерингом, синхронністю рухів. І майже повністю зникли сліди німецького виразного танцю.

«Аура» бере участь у багатьох перформансах та творчих заходах у Каунасі, імпрровізує на виставах із живою музикою.

Незважаючи на статус театру, «Аура» все ж залишається перш за все танцювальним, а не театральним колективом. Це пояснюється тим, що дотації та гранти міністерства культури в Литві можуть отримати лише театри, тому хореографи вимушені іменувати свою трупу «театром», навіть якщо вони здійснюють винятково композиції чистого танцю.

У 2011 р. Б. Летукайте спробувала здійснити постановки театрального дійства. Але танцювальні вистави «Медеї» та «Море» були не дуже вдалимими з точки зору режисерських підходів.

«Аура» сьогодні бере участь у міжнародних конкурсах та фестивалях і здобуває призи та дипломи з різних країн.

Важливу роль у становленні сучасного танцю у Литві відіграла А. Нагіневічюте, ще одна учениця К. Дауйотайте. У 1989 р. створила свій колектив сучасного танцю «Флюїдус». Всі її мініатюри і вистави («Стіна», «Бігти... значить бігти, або швидко прийти», «Не підіймай голови», «Fata morgana», «Fata morgana II») дуже відрізняються від стилю, якого вона навчилася у Дауйотайте.

У 1998 р. А. Нагіневічюте почала викладати техніку сучасного танцю, композицію та імпрровізацію в Литовській академії музики і театру. Стала першим хореографом

сучасного танцю, який отримав за свою постановку («Processus», 2002) премію міністерства культури Литви (згодом перейменовану в «Золотий хрест сцени»). Цією премією були нагороджені ще дві її роботи: «Вагітна тиша» (2004) та «Місяць не звертає уваги на собак, які лають» (2008).

Цікавими та креативними проявили себе учні Нагіневичюте: П. Лисаускас, Т. Гурявичюс, Д. Петкунайте, А. Раманаускайте, П. Тамоле, Р. Буткус.

Як зазначають дослідниці В. Мозурайте і Є. Медина, з 1967 р. у Вільнюсі працював самодіяльний балетний колектив «Полекіс» [3, с. 167], яким керувала тодішня балерина державного академічного театру опери і балету О. Юодишене. У 1980 р. колектив починає співпрацю з молодим хореографом Ю. Сморігінасом, який одним із перших у Литві розпочав ставити мініатюри і одноактні балети у стилі, який поєднав елементи сучасного танцю і сучасного балету. Невдовзі «Полекіс» став напівпрофесійним колективом. Він був експериментальним поприщем для Сморігінаса, який здійснив тут постановки: «Сповідь» і «Три настрої» на муз. Баха, «Весняні вітри» на муз. Вівальді, «Вечорниця відьом» на муз. Корія та ін.

«Полекіс» до сих пір називають трупною класичного і сучасного танцю. Його колишні учасники – Б. Баневічюте, І. Пачесайте, С. Мікалаускайте – стали професійними танцівниками і хореографами сучасного танцю.

Окремого аналізу заслуговує творчість вищезгаданого хореографа Ю. Сморігінаса, танцівника державного академічного театру опери і балету Литви, який свою балетмейстерську діяльність в сфері сучасного танцю розпочав у 1981 р. та вже перша його одноактна вистава «Дорога» відзначилась неординарністю. Не менш яскравими і креативними були і наступні його вистави та мініатюри: «Птаха на вітрі» (1986), «Чотири драми» («Requiem», «Дім Альби», «Федра», «Pieta») (1988) та ін. Цікавою є його двоактна вистава «Макбет» (1989), поставлена на сцені оперного театру у Вільнюсі. До більш пізніх робіт Сморігінаса належать: «Останні обряди язичників» (1989), «Жінки, які танцюють» (1995), «Життя артиста» (1998), «Carmina burana» (1996), «Мое життя» (2003). У них хореограф вдало поєднав традиції балетного театру і американський модерн.

У 2000 р. Сморігінас створює «Театр хореографічних проєктів «Вільнюський балет», для якого поставив одноактні вистави: «Листи хореографа до М.К.Ч.» (2001), «боГема» (2003), «Суламита» (2005), «Ідіот» (2007), «Федра» (2009), «Гейша» (2010), «Мата Харі» (2012).

Отже, вищезгадані колективи – «Аура», «Флюїдус», «Полекіс» – та хореографи: Д. Насвітіте, К. Дауйотайте, Б. Летукайте, А. Нагіневічюте, Ю. Сморігінас – були біля витоків сучасного танцю Литви в роки першої незалежності (1918–1940) і в радянський час та торували шлях тим хореографам, які почали працювати вже в роки другої незалежності (із 1990).

Розвитку сучасного танцю в Литві сприяли дві організації – Центр інформації танцю Литви та Литовська академія музики і театру.

Так, у 1995 р. у Вільнюсі створено Центр інформації танцю Литви, завданням якого став пошук і розповсюдження інформації про розвиток сучасного танцю в Литві і за кордоном. У 1996 р. започатковано фестиваль «Проект нового танцю Литви».

Із 1997 р. даний Центр щорічно почав організовувати міжнародний фестиваль «Новий балтійський танець», який отримав велику популярність. З 2000 р. організовується літня школа сучасного танцю.

Важливим етапом у розвитку сучасного танцю в Литві стало відкриття в 1998 р., на факультеті театру і кіно Литовської академії музики і театру, спеціальності «актор-танцівник». Це було необхідно для підготовки професійних виконавців сучасного танцю. Перший курс за новою спеціальністю набрала талановитий хореограф А. Холіна, випускниця ДІТМ (ГИТИС). Відомі її вистави та мініатюри: «Четверо маленьких дівчаток», «Танці божевільних дівчиць», «Чорний лебідь», вистава «Медея» (1996), вистава «Пісні жінок» (1998), вистава «Tango in fa» (2000). Серед її сюжетних вистав: «Дім Бернарди Альби» (2000), «Ромео і Джульєтта» (2003), «Кармен» (1998), «Отелло» (2006), «Анна Кареніна» (2010), «П'ять стихій» (2007), «Чоловіки і жінки» (2009) та ін.

До цього періоду відносимо і творчість випускника Холіної, Г. Іванаускаса, який теж творив у жанрі комерційного розважального танцтеатру. В 2005 р. ним створений «Театр Гітіса Іванаускаса». Серед його вистав: «Праба» (2005), «Чоловіки у білих спідницях» (2006), «Я тебе дуже люблю» (2007), «Червоні чоботи» (2009), «Птахи» (2011) та ін.

Треба відзначити і творчість литовського хореографа і танцівника В. Янкаускаса, двічі переможця «Золотого хреста сцени» (вистави «Затонувши долина» (2003), «Бденія» (2009). У 2008 р. створив «Танцтеатр Вітіса Янкаускаса». Яскравістю і особливим почерком відзначаються вистави обдарованого хореографа: «Краплі в криницю» (1998), «Пісні середньовічного парубка» (2000), «Зречення» (2001), «Вістка» (2007), «Полум'я над холодною горою» (2010) та ін.

Одним із найцікавіших хореографів ХХІ ст. вважають Л. Юодкайте. Серед талановитих та перспективних хореографів і танцівників – П. Лісаускас, Т. Гурявічюс, Е. Стундіте, Б. Урбетіте, І. Дамбраускайте, Р. Буткус, А. Пулкаунінкас та ін.

Отже, сучасний танець у Литві не зупиняється у своєму розвитку, постійно перебуваючи у пошуку нових форм і стилів, щоразу відкриваючи нові обличчя молодих хореографів.

Сьогодні ціла плеяда балетмейстерів і танцівників дбає про утвердження сучасного хореографічного мистецтва у Литві та інших країнах Східної Європи. Подальшого вивчення потребують чимало цікавих аспектів хореографії та творчих біографій митців.

Література:

1. *Балет: Енциклопедія / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.*
2. *Васенина Е. Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М. : Emergency Exit, 2004. – 214 с.*
3. *Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства / Е. Васенина. – М. : Редакция журнала «Балет», 2013. – 321 с.*
4. *Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории / Е. Я. Суриц; Гос. институт искусствознания Мин. культуры и массовых коммуникаций РФ: Институт танца (Екатеринбург). – Екатеринбург : Урал, 2004. – 392 с.*
5. *Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов; Харк. Державна акад. культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.*
6. *Чепалов О. Специфіка аналізу постмодерного танцю // Вісник державної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв, 2007. – № 1. – С. 42–47. 7. Dance words / ed. Preston-Dunlop V. – 2 nd ed. – Amsterdam : Harwood academic, 1998. – 718. – (Choreography and dance studies. Vol. 8). 8. International encyclopedia of dance: 6 vols / Ed. by Selma Jeanne Cohen S. J. and others. – New York : Oxford University Press, 1998. 9. Reynolds N., McCormick M. No fixed points: dance in the twentieth century / Reynolds N., McCormick M. – New Haven [etc.]: Yale university press, 2003. – 907 p.

УДК 745 “16”:281.(477-25)

*Варивода А. Г.,
старший науковий співробітник
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*

**ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ
ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ.
(за матеріалами колекції національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника)**

У статті розглядаються особливості іконографії теми Страстей Христових у гаптуванні українських богослужбових тканин та священницьких риз XVII ст. Здійснено стилістичний аналіз гаптованих творів із зображеннями страсних сюжетів з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Ключові слова: іконографія, гаптування, богослужбові тканини, літургія.

В статье рассматриваются особенности иконографии темы Страстей Христовых в золотном шитье украинских богослужебных тканей и облачений XVII ст. Проведено стилистический анализ вышитых произведений с изображениями страстных сюжетов из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.

Ключевые слова: иконография, шитье, богослужебные ткани, литургия.

This article describes the specific characteristics of the iconography of the theme of Christ's Passion in goldwork embroidery Ukrainian liturgical fabrics and priestly vestments of the XVII century. The author analyses the style of embroidered works from the collection of the Kyiv-Pechersk National Historical and Culture Preserve.

Key words: iconography, embroidery, liturgical fabric liturgy.

Увагу багатьох, хто цікавиться історією українського мистецтва, привертає традиція церковного гаптування – вишивки золотими та срібними нитками риз і тканин, призначених для відправи літургії – головного християнського богослужіння. Найбільш яскравого розквіту українське церковне гаптування мало впродовж XVII–XVIII ст. В комплексі з такими провідними видами сакрального мистецтва, як монументальний живопис, іконопис, металообробка та сницарство, гаптування створювало неповторну духовно-емоційну атмосферу інтер'єру українського барокового храму. Численні пам'ятки церковного гаптування (переважно кийвських осередків шитва та Лівобережної України), представлені в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника як унікальними творами, так і речами масового виробництва, свідчать про надзвичайну популярність цього виду мистецтва, зумовлену інтенсивністю художнього життя та розквітом меценатства на українських землях в означений період.

Актуальність вивчення українського церковного гаптування як унікального та специфічного різновиду сакрального мистецтва викликана постійно зростаючим

*ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ.
(за матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)*

інтересом до національної культурної спадщини – великої сили для консолідації та соборності українського суспільства, особливо в кризові періоди його розвитку. Церковне гаптування, яке ще кілька десятиліть тому вважалося вимерлим видом мистецтва, переживає сьогодні період відродження. Формування фахового теоретичного підґрунтя на основі чисельних пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника є необхідною умовою для подальшого розвитку українського церковного гаптування та набуває актуальності в світлі пошуку національних форм релігійного самовираження.

Мета даної статті полягає у висвітленні особливостей іконографії теми Страстей Христових в українському церковному гаптуванні XVII ст. на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Розвиток страсної іконографії в творах сакрального шитва неодноразово висвітлювалося в працях українських вчених. Чинники, що вплинули на формування композиційних схем страсних сюжетів, та іконографічні джерела низки гаптованих творів розглядаються Т. Кара-Васильєвою. Зображення сцен Страсного циклу на літургійних покробах зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького докладно аналізуються Р. Косів. Дослідниця залучає широкий історико-культурний та богословський контекст, який висвітлює взаємозв'язок між символікою літургійних обрядів та поширенням страсних сюжетів в оформленні сакральних тканин.

Проте і досі актуальною залишається необхідність комплексного підходу до вивчення церковного гаптування, що передбачає, зокрема, поглиблене вивчення впливу літургійного богослов'я на історію виникнення, становлення символіки та поширення окремих іконографічних сюжетів шитва. Дослідження страсної іконографії в контексті традиції спомину страждань та смерті Христа в літургії дозволить виявити богословські мотиви для художнього осмислення даної теми в творах українського церковного гаптування XVII ст.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше до уваги фахівців буде представлено низку пам'яток українського церковного гаптування XVII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Час інтенсивного розвитку іконографії циклу Страстей Христових в українському образотворчому мистецтві припадає на період Пізнього Середньовіччя. Найбільш ранні зразки страсних сцен, які послідовно ілюструють Хресний шлях Спасителя від "В'їзду до Єрусалиму" до "Воскресіння", відомі за монументальними розписами. Це фрески XIV ст. з нави церкви св. Іоанна Богослова в Луцьку, фрески вівтаря Троїцької каплиці в Люблінському замку (1418 р.) [15, с. 242].

Починаючи з XV ст., Страсні цикли утворюють окремий ряд іконостасу. Розширені програми Страстей із включенням численних апокрифічних сцен, позначених реаліями тогочасного життя, входять до складу великих збірних ікон "Страсті Господні", що до середини XVII ст. розміщувалися на північній стіні центральної нави українських храмів. Середник таких ікон становила композиція "Розп'яття", яку зусібіч оточували клейма з сюжетами на тему Христових страждань. Кількість композиційних сцен могла коливатися від 7 до 38, а самі ікони на період XVI ст. досягали у висоту та ширину двох або навіть і трьох метрів [14]. Такою ж монументальністю позначалися зображення в клеймах, розраховані як на споглядання зблизька, так і на відстані.

Порівняно з монументальним живописом та іконописом коло сюжетів Страсного циклу в українському церковному гаптуванні XVII ст. було набагато вужчим. Сюжетний репертуар шитва обумовлювався, в першу чергу, тією символікою, якої набували богослужбові тканини та ризи в контексті літургії. Первісна мета використання тканин у літургії була викликана практичною необхідністю. Поступово, із розвитком традиції співвіднесення окремих частин євхаристійної відправи з подіями земного життя Христа, церковні тканини починають включатися в систему символічних значень.

У IV ст. в Антіохії видатний богослов Феодор Мопсуестійський вперше синхронізував зовнішні обряди літургії з кульмінаційними епізодами Христового життя: від шляху на хресну смерть до воскресіння. Великого значення в повчаннях Феодора набула процесія перенесення євхаристичних Дарів з жертovníка на престол (Великий вхід), яку він розглядає як символічну ходу Христа на муки [19, с. 66]. Святі Дари, покладені на престолі, знаменують мертвого Христа у гробі, а розгорнутий під ними літтон (полотнище льняної тканини) – це плащаниця [17].

Започаткована Феодором традиція предметно-зображального тлумачення євхаристії розкривається у творчості патріарха Константинопольського Германа I (630 або 640–733 рр.). В своєму найвідомішому творі – літургійному коментарі “Церковна історія та містичне споглядання” (715–730 рр.) – святий інтерпретує євхаристичне богослужіння в категоріях “зображально-репрезентативної містагогії” і розглядає його як “достовірне відтворення історії спасіння во Христі” [16]. Страсною символікою коментатор позначає не лише окремі моменти відправи, але й сам храм, який означає “земні небеса, де Бог наднебесний живе і ходить” [11, с. 360] та є образом розп’яття, погребіння та воскресіння Христа.

Слідом за Феодором Мопсуестійським патріарх Герман тлумачить Великий вхід як погребіння Христа, що “відбувається так, як це робив Йосиф, що зняв тіло з хреста, намастив, обгорнув чистим полотном і разом з Никодимом поклав у новий гріб” [19, с. 148]. Цілковитим закономірною в цьому контексті виглядає погребальна символіка й тих предметів, що використовуються під час переносу євхаристійних Дарів. Дискос означає руки Йосипа та Никодима, потир – посуд, куди було зібрано кров Христову. Убрус, що лежав на главі Спасителя – це покривець на дискосі, а воздух символізує камінь, “яким Йосип закрити гріб Господень і до якого була прикладена печатка стражі” [8].

Страсною символікою в інтерпретації Германа позначається також богослужбовий одяг священства: епитрахиль – це мотузка, якою було зв’язано Спасителя; фелон без пояса вказує на те, що “сам Христос йшов у такому вигляді на розп’яття, несучи свій хрест” [11, с. 366]; вишивка на рукавах та з боків риз – це пута, якими був зв’язаний Христос та кров, яка вилася з його ребер.

“Церковна історія” патріарха Германа відіграла вирішальну роль не тільки у візантійській містагогії, але й на довгий час визначила напрям інтерпретації євхаристійного богослужіння на Русі. Вже з кінця XI ст. список з давньоболгарського перекладу “Церковної історії” був відомий у слов’янських рукописах під заголовком “Съказаніе цркѣвное” [1, с. 45]. Наведені в “Съказаніі” значення богослужбових предметів та обрядів використовувалися при укладанні тлумачних статей, які входили до рукописних збірників та Кормчих [10].

У ранньомодерний період української історії символіку літургійних обрядів та предметів, наведену патріархом Германом, використовує в своїй книзі “Выклад о церкви и ее тайнах” (1666) відомий проповідник та ігумен Михайлівського Золотоверхого монастиря Феодосій Софонович. Початок тексту “Выкладу...” – “Церковь есть Дом Божий, Место святое, дом молитвы...” – вказує, що основним літературним джерелом його походження була “Толковая Служба” за кормчими Новгородсько-Варсонофієвського типу [1, с. 358].

З тексту “Выкладу...” дізнаємося, що всі три покрови для священних сосудів називалися в цей час на Україні “воздушками”. Перший з них (покривець для дискоса) знаменував плащаницю, другий (покривець для потира) – судар. Третій, найбільший покров – “Аер албо Воздух”, означав камінь, яким був завалений гріб Христа [4].

Як засвідчує корпус гаптованих творів з колекції Заповідника та інших музеїв України, принцип розміщення сюжетів Страсного циклу на українських церковних покровах та ризах XVII ст. був таким: покрови для св. Дарів (воздух та два покривці для потира та дискоса), що знаменували погребальні атрибути Христа, прикрашалися зазвичай композиціями “Розп’яття” та “Покладення до гробу”. Останній сюжет гаптувався і на плащаницях, які використовувалися в обрядах Страсного тижня та нагадували про погребіння Спасителя. На оплеччях фелонів священників, які під час звершення Таїнства Євхаристії уособлювали Христа, могло гаптуватися зображення “Темної вечери”.

Одним з найдавніших сюжетів, що використовувався для оформлення літургійних воздухів, було “Покладення до гробу”. Ця композиція представляла момент останнього прощання із Христом і розповсюдилася у візантійському церковному шитві, починаючи з кінця XIV ст. [5, с. 17–18]. Варіативність іконографії “Покладення до гробу” на гаптованих пам’ятках досягалася за рахунок кількості та місцезосташування постатей пристоячих навколо тіла Христа.

Особливою популярністю в шитві візантійських та створених під безпосереднім впливом Візантії пам’яток кінця XIV – початку XV ст. (грецьких, сербських, молдавських, давньоруських) користувалася іконографія “Покладення до гробу” із зображенням скорботної Богородиці на низенькому стільці в головах Сина. В ногах Спасителя розміщувалася постать Іоанна Богослова, а згодом Йосипа Аримафейського та Никодима. Жінки-мироносиці (одна з них часто зображувалася з розпачливо піднятими руками) гаптувалися позаду Богородиці. Подібна композиція не лише ілюструвала євангельську історію, але й представляла тіло Христа як євхаристичну Жертву. На це вказували постаті ангелів-дияконів з богослужбовими ріпідами та кадилами в руках, зображення ківорія з лампадою над тілом Христа.

За давнім візантійським каноном вигаптовано сцену “Покладення до гробу” на двох воздухах другої половини XVII ст.: з малинового шовку (інв. № КПЛ-Т-884) [3, іл. 1] та зеленого оксамиту (КПЛ-Т-1011) [7, іл. 29] з колекції Заповідника. Сцена “Покладення до гробу” на обох пам’ятках вписана в коло з хвилястим промінням (що є характерною типологічною ознакою саме українських воздухів) і, за виключенням незначних подробиць, має практично однакове композиційне рішення. Урочисто-спокійне дійство розгортається на тлі великого п’ятираменного хреста. В головах погребального ложа з тілом Христа зображено Богородицю та двох жінок-мироносиць,

біля його ніг – Йосипа та Никодима. Із скорботним жестом притуленої до щокі руки схиляється до тіла Вчителя молодий Іоанн Богослов. Між постатями пристоячих вигаптувані два ангели в дияконських стихарях, хрестовидно перев'язаних ораями.

Поєднання двох тем – літургійного та історичного погребіння Христа в межах одного сюжету для українського церковного гаптування – явище досить рідкісне. Вірогідно, що цей давній візантійський канон набув поширення на українських землях завдяки творам молдавського гаптування, які часто офірувалися до українських церков господарями та воєводами. “Саме через Молдавію, яка в XVI ст. вважалась центром гаптування, Україна багато в чому сприйняла надбання Візантії” [7, с. 109]. Найближчі аналогії розглянутим композиціям знаходимо в гаптуванні молдавських плащаниць XV–XVI ст. (наприклад, плащаниці з монастиря Козія 1395–1396 рр., з монастиря Путна 1490 р. [13, іл. 11, 12], з монастиря Сучавиця 1592–1593 рр. [5, іл. 28]). Окрім подібності композиційного рішення українські воздухи та пам'ятки молдавського шитва об'єднує також ряд деталей: наявність Голгофського хреста та зображення на передньому плані перед труною чотирьох цвяхів, тернового вінця й посудини з миром – атрибутів погребіння Христа (наприклад, плащаниця 1545 р. з монастиря Діонісіат [13, іл. 15]).

Відчутної народної інтерпретації сцена “Покладення до гробу” набуває в гаптуванні воздухів другої половини XVII ст., “які пов'язують із монастирськими осередками Центральної України” [9]. Сцена оплакування Христа на таких пам'ятках доведена до максимальної лаконічності та будується за чітко вираженим принципом симетрії. Горизонтальну вісь композиції утворює зображення лежа із масштабним тілом мертвого Сина Божого, ліворуч і праворуч від якого у дзеркальному відображенні розміщено по дві групи оплакуючих. П'ятираменний Голгофський хрест із знаряддями Страстей та терновим вінцем на середохресті будують вертикальну вісь сцени.

Кожна група предстоячих складається з двох (рідше трьох) постатей. У більшості випадків – це Богородиця, яка обов'язково зображується зліва, та жінки-мироносиці. Інколи замість мироносиць можуть бути зображені Йосип Аримафейський із Никодимом, а самі групи доповнені зображеннями ангелів. Характерною особливістю даної іконографії є також розміщення у підніжжя хреста молодого Іоанна Богослова з довгим розпущеним волоссям та розпачливо здійснятими руками.

У колекції Заповідника зазначений варіант іконографії “Покладення до гробу” представлений у гаптуванні декількох воздухів другої половини XVII – початку XVIII ст. Це, зокрема, воздух 1690 р. Магдалени Макошинської (інв. № КПЛ-Т-1013) [3, іл. 3] та воздух 1691 р. Марини Діомідової (інв. № КПЛ-Т-1008). Обидва покрови, як свідчать написи на їхніх підкладках, були вкладені до Видубецького монастиря за часів ігуменства Пахомія Подлузького. Схожість обох пам'яток прослідковується у виборі однакової тканини (малинового, зруділого до світло-коричневого, атласу), застосуванні тотожних прийомів гаптування, майже однакового розмірі. Це може свідчити на користь походження пам'яток з одного гаптарського осередку. Особу, яка була фундаторкою воздуха 1690 р., можна ідентифікувати, як Марію Магдалину Дасковну, ігуменю Макошинського Покровського дівочого монастиря на Чернігівщині [6].

Важливе місце в оздобленні українських літургійних покровів для потира та дискаса XVII ст. займало також “Розп'яття” – кульмінаційна сцена Страсного циклу, через яку

розкривався жертвний зміст Таїнства Євхаристії. Для українського церковного шитва XVII ст. традиційним було зображення “Розп’яття” в скороченій, так званій сирійській редакції, коли біля хреста зображувалася лише Богородиця та Іоанн Богослов. За композиційним та стилістичним вирішенням більшість гаптованих зображень “Розп’яття” наближаються до гравюр українських стародруків XVII ст., а в окремих випадках навіть виступають їх прямими копіями. Наприклад, композиція “Розп’яття”, розміщена в центрі воздуха із зеленого атласу другої половини XVII ст., що походить з Троїцької церкви м. Ірклієва (інв. № КПЛ-Т-1061) [3, іл. 6]. Не викликає сумнівів, що іконографічним зразком зображення стала копія гравюри майстра ЛТ з київського Служебника 1629 р. [12].

Зображення “Розп’яття” на літургійних тканинах могли набувати яскраво вираженої євхаристійної символіки. Іконографічний варіант “Розп’яття” із зображеннями ангелів, які збирають у чаші кров Спасителя, представлений на опліччі фелону другої половини XVII ст. (інв. № КПЛ-Т-202) з колекції Заповідника. Подібна іконографічна деталь часто зустрічається в зображеннях “Розп’яття” на вівтарних триптихах нідерландських художників XV–початку XVI ст., де в такий спосіб підкреслюється зв’язок Голгофської жертви й Таїнства Євхаристії. Кількість ангелів біля розп’ятого Спасителя могла коливатися від двох (біля рук Христа) до чотирьох (біля кожної рани). Починаючи з XV ст., зображення ангела з чашею біля боку Христа поширюється і на українських збірних іконах “Страсті Христові” в сцені “Розп’яття”.

У гаптованій композиції на опліччі фелону ангелів трое. Всі вони зображені у фронтальному положенні. Лівий верхній ангел тримає в руках два келихи, куди стікає кров з ран в правиці та боку Христа; правий верхній ангел зображений з хусткою та келихом. Ангел біля підніжжя хреста збирає кров з ран у ногах Спасителя. Обабіч хресного дерева традиційно розміщені постаті пристоячих Богородиці та Іоанна Богослова. Скоріше за все, як зразок для гаптованої композиції було використане гравійоване зображення, створене під впливом творів західноєвропейського мистецтва. Зокрема, аналогічні фігури ангелів з чашами присутні на аркушевому дереворізі XVII ст. [18].

З кінця XVII ст. в оздобленні опліч фелоней поширюється ще один сюжет, пов’язаний з темою Страстей Христових – “Таємна вечеря”. В українському церковному мистецтві зображення “Таємної вечері” традиційно входило до Страсного циклу в стінописах та іконах, які відтворювали хронологію подій останніх днів земного життя Христа за синоптичними Євангеліями [15, с. 243]. Відповідно, “Таємна вечеря” розміщувалася після сцени “В’їзд до Єрусалиму” або “Умовіння ніг” та ілюструвала моменти зради Христа Іудою.

Починаючи з XVII ст., зображення “Таємної вечері” займає центральне місце в Страсному ряді іконостасу – над царськими вратами. В цей же час відбуваються зміни в семантичній трактовці сюжету: з історичної фабули акцент переноситься на його літургійну складову, тобто момент встановлення Христом Таїнства Євхаристії. В зв’язку з цим на столі, за яким відбувається вечеря, часто зображуються літургійні предмети: чаша-потир; велика агнична та п’ять маленьких просфор; тарелі, форма яких нагадує дискос тощо. Під впливом західноєвропейської гравюри композиційна побудова сцени “Таємної вечері” набуває видовженого горизонтального формату (замість центричної

*ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ.
(за матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)*

компоновки на іконах XV–XVI ст.) та глибини. Кожен з учасників події наділяється індивідуальною характеристикою, яка передається за допомогою виразів облич та жестів.

У колекції Заповідника сюжет “Таємна вечеря” представлений у гаптуванні опліччя фелону кінця XVII ст. з Києво-Братського монастиря (інв. № КПЛ-Т-195). Сцена останньої трапези Христа з учнями вирішена в традиційній для гаптування XVII ст. манері та техніці: неглибокий простір композиції, побудований з мінімальним урахуванням перспективного скорочення, заповнюють площинно трактовані фігури Христа й апостолів, розподілені на три групи. Центральне місце за столом займає Христос в оточенні апостолів Петра та Іоанна Богослова, який схилився до грудей Спасителя. Інші учні представлені в двох симетричних групах обабіч столу.

Абрис композиції досить незвичні й нагадують хрест із розширеними назовні кінцями. Як зазначали дослідниці українського церковного шитва К. Берладіна [2] та Т. Кара-Васильєва [7, с. 120], це пояснюється фактом копіювання малюнка для опліччя з іншої речі – омофору (деталі архієрейського вбрання) другої половини XVII ст. з Києво-Софійського собору. До війни ця непересічна пам’ятка українського церковного шитва зберігалася в колекції тканин та шитва Всеукраїнського Музейного Городка, але подальша її доля залишається невідомою. Наразі ми маємо лише фотографії омофора. Як видно на світлині, зображення “Таємної вечері” містилося в одній з його п’яти хрестовидних нашивок. Всі сюжети були надзвичайно майстерно вписані в форму хреста та з великим смаком вишиті золотними нитками.

Дійсно, порівнявши зображення “Таємної вечері” на обох речах, легко помітити їх композиційну подібність. В той же час, намагаючись пристосувати вписану у хрест композицію до горизонтальної площини опліччя, майстриня досить формально намагається розширити її внутрішній простір, використовуючи для цього зображення архітектурних деталей інтер’єру – підлоги із шаховим малюнком та вікон в арках.

Отже, аналіз теми Страстей Христових в українському церковному гаптуванні XVII ст. засвідчує її тісний зв’язок з символікою літургії. Це знайшло своє відображення як в характері формування сюжетного репертуару, так і в певних особливостях іконографії страсних композицій. Слід відмітити, що із розвитком традиції співвіднесення окремих частин євхаристійної відправи з подіями земного життя Христа церковні тканини починають включатися в систему символічних значень. Часто композиції не лише ілюструють євангельську історію, але й представляють тіло Христа як євхаристичну Жертву. Важливо також, що поєднання двох тем – літургійного та історичного погребіння Христа в межах одного сюжету для українського церковного гаптування – явище досить рідкісне.

Література:

1. Афанасьєва Т. И. Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв. : исследование и тексты / Т. И. Афанасьєва. – М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2012. – 393 с. 2. Берладіна К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. / К. Берладіна // Мистецтвознавство. Зб. Харків. секції наук.-дослід. катедри мистецтвознавства. – Харків, 1928. – Вип. 1. –

ТЕМА СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII СТ.
(за матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)

С. 67. **3.** Варивода А. Г. До питання типології українських воздужів XVII–XIX ст. (за матеріалами колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника) / А. Г. Варивода // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2009. – Вып. 24. – С. 64–74. **4.** Выклад о Церкви святой и о церковных речах, о службе Божой и о вечерни. – К. : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1668. – Арк. 8. **5.** Дроздова О. Э. Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье / О.Э. Дроздова // Убрус. Церковное шитье и современность. – Спб. : Издание золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2005. – Вып. 3. – С. 3–36. **6.** Зайченко В. В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування / В. В. Зайченко // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. – Вып. 14. – Чернігів : Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, 2012. – С. 230. **7.** Кара-Васильєва Т. В. Українське літургійне шитво XVII–XVIII ст. Иконографія. Типологія. Стилїстика / Т. В. Кара-Васильєва. – Львів : Свічадо, 1994. – 254 с. **8.** Катасонова Е. Ю. Материалы к иконографии покровцов в лицевом шитье. Часть 1–2. / Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье и современность. – Спб. : Издание золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни, 2006. – Вып. 5. – С. 4. **9.** Косів Р. Літургійні покрови на чашу й дискос із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Р. Косів. – К. : Майстер Книг, 2013. – С. 38. **10.** Красносельцев Н. “Толковая служба” и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века / Н. Красносельцев // Православный собеседник. – 1878. – Ч. 2. – С. 5. **11.** Писания Святых отцов и Учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. – Спб., 1855. – Т.1. – 450 с. **12.** Пуцко В. Г. Розп’яття в Києво-Печерській гравюрі першої половини XVII ст. Питання іконографії і стилю / В. Г. Пуцко // Могилянські читання 2001 року: Зб. наук. пр.: Літературна і видавнича діяльність Києво-Печерської лаври XI–XX ст. ? К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2002. – С. 162. **13.** Пуцко В. Г. Византийские плащаницы: варианты композиционной схемы / В. Г. Пуцко // Убрус. Церковное шитье. История и современность / Изд. золотошвейной мастерской при Успенском подворье Оптиной пустыни. – Спб., 2006. – Вып. 3. – С. 37–48. **14.** Скоп Л. Федуско Маляр із Самбора ікона “Страсті Господні” з церкви Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобича / Л. Скоп // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Третє читання. – Дрогобич, 2009. – С. 27–35. **15.** Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / В. В. Стасенко. – К. : Либідь, 2003. – 412 с. **16.** Тафт Р. Византийский церковный обряд. Короткий очерк / Пер. с англ. А. А. Чекаловой / Р. Тафт. – Спб. : Алетейя, 2005. – С. 58. **17.** Тафт Р. Великий вход: история перенесения даров и других преданафоральных чинов / Пер с англ. С. Голованов 2-е издание / Р. Тафт. – Омск, 2011. – С. 91. **18.** Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX ст. / О. Шпак. – Львів, 2006. – 224 с. **19.** Шульц Ганс Йоахим. Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів / Пер. з нім. с. Софії Матіяш / Ганс Йоахим Шульц. – Львів : Свічадо, 2002. – 240 с.

УДК 7.038 Малевич

Вежбовська Л. Р.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

НОВИЙ ФІГУРАТИВ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ПРИСУТНІСТЬ ВІДСУТНЬОГО

У статті розглядається проблема останнього періоду творчості Казимира Малевича, що полягає у суперечності між супрематизмом, який художник манифестував як Нове мистецтво (на протизвагу мистецтву образотворчому) – і його поверненням до фігуративу, що мало б стверджувати вичерпаність попереднього періоду. Завданням статті є спроба показати, що супрематизм не лише не зникав із творчості Малевича, але навіть у «новому фігуративі» залишився базовим. Такий підхід дозволяє виявити актуальні для 30-х рр. ХХ ст. змістові акценти, яких митець досягав через поєднання фігуративу і безпредметності.

Ключові слова: супрематизм, авангардне мистецтво, «новий фігуратив».

В статье рассматривается проблема последнего периода творчества Казимира Малевича, которая заключается в противоречии между супрематизмом, манифестированным художником как Новое искусство (в противовес искусству изобразительному) – и его возвращению к фигуративу, из чего следует исчерпанность предыдущего периода. Задачей статьи есть попытка доказать, что супрематизм не только не исчезал из творчества Малевича, но даже в «новом фигуративе» остался основоположным. Такой метод позволяет открыть актуальные для 30-х гг. ХХ в. смысловые акценты, которых художник достигал через сочетание фигуратива и беспредметности.

Ключевые слова: супрематизм, авангардное искусство, «новый фигуратив».

The article is about the last period of Kasimir Malevich art. The problem is in contradiction between suprematism that Malevich manifested as the New Art, and his return to figurative art that would confirm the exhaustion of the previous period. The objective of this article is an attempt to prove that suprematism never disappeared from Malevich art but even stayed basis of his new figurative. This method also allows to reveal semantic accents relevant to the 30-ies of the XX-th century, which the artist reached combining figurative and non-figurative.

Key words: suprematism, avant-garde art, «new figurative».

У даній темі важливий, передусім, український контекст творчості Малевича. І справа не тільки в тому, що в Україні він народився й прожив свої перші 16 років. Важливим є момент його біографії, коли художник у своїй майстерні постає перед реальністю «Чорного квадрата» і змушений визнати, що це і є відповідь на його пошуки «нового сакруму». Почерпнуті в Україні «основи буття» допоможуть Малевичу не тільки збагнути глибину створеного, але й повести цим шляхом інших, повністю змінивши погляд на історію мистецтва.

Українське підгрунття Малевича нині вже доведений факт, який змінив погляд на авангардне мистецтво у західному мистецтвознавстві. І в цьому важко переоцінити значення досліджень українських і французьких мистецтвознавців Д. Горбачова, Ж.-К. Маркаде, В. Маркаде, С. Папети. Саме на їхніх знахідках базується наше дослідження, а також – на теоретичних працях самого Малевича і на власних спостереженнях і дослідженнях творчості Казимира Малевича.

Як зауважує Д. Горбачов, навіть для західних мистецтвознавців Малевич стає зрозумілішим через знайомство з українським народним мистецтвом [12]. Справді, усе життя він любив селян, поряд з якими зростав і з благоговінням вбирав у себе їхню просту і водночас велику мудрість. Саме почерпнуті з цієї народної мудрості кольори і форми, – чорний-червоний-білий, коло-квадрат-хрест, – лягли в основу його супрематичного мистецтва.

Ці прості сутності Казимир Малевич увібрав у себе з дитинства, спостерігаючи, як селяни розписували свої хати і печі кольоровими півниками, кониками та квітами, а то й самому пробуючи щось розписати [2, с. 23]. Мати навчила його традиційної української вишивки хрестиком і він був захоплений тим, як червоними і чорними нитками з найпростіших фігур на полотні білого кольору з'являлися дивовижні візерунки, які тривожили дитячу свідомість. А також пам'ятав благоговіння від ікон. Ікона «на покуті» у кожній хаті наче освячувала все довкола. Оповита білим рушником, вишитим на початку і кінці «порогами» тих же чорних і червоних візерунків – порогами народження і смерті, позначеними кольорами внутрішніх сум'ять і радості становлення, а між ними – біле полотнище шляху, розміром у людське життя: *tabula rassa*. Цей «сакрум» відтворив Малевич і на виставці «0,10», на якій вперше виставив свій «Чорний квадрат на білому тлі»: полотно на сакральному місці – «на покуті».

Значення започаткованого ним супрематизму Малевич шукав усе життя і, фактично, через призму «Чорного квадрата» вибудував новий погляд на історію мистецтва. Результати його досліджень знайшли відбиток у його численних працях, статтях, маніфестах. Одним з найцікавіших є 12 статей, написаних для харківського футуристичного видання «Нова Генерація» протягом 1928-30 рр., які без перебільшення можна назвати історичним підгрунттям нового мистецтва [4]. Так, починаючи свій огляд з імпресіоністів, він знаходить опору нового мистецтва у постімпресіоніста Сезана: його полотна більше не запрошували у спогад, не ткали перед нами ілюзію. Вони самі були реальністю, яка розкривається перед глядачем тут і зараз. Малевич спостеріг, що внесення ілюзії світла Сезан замінив діалогом кольорових плям, інтегрованих особливим сезанівським сіро-синім кольором. Так життя кольорових мас вперше здобувало значення поза сюжетом. Далі Малевич знайшов у живописі деформацію предметів і людської форми, введену кубістами. Така деформація наполягала на проникненні не у видимість, а у справжню суть предметів. Таким чином кубізм, який не лише деформував, але й повністю розбив форму предмета, тобто, зазіхнув на її цілісність, а потім з уламків розбитої форми утворив нову комбінацію, яка дає дивне відчуття першообразу (щоправда, не ідентичного предмету) – це була та мить, коли крізь розламану форму в наполегливому монохромі по-новому з'являлося світло. Руйнування, яке торкнулося образу людини, засвідчило основне: потребу внутрішнього

життя людини увійти у видимий простір мистецтва. Таким чином завданням супрематизму було довершити це починання кубістів, що власне й доводить у своїх статтях Малевич.

Покликання митця Малевич бачив у пошуку нових форм, що відповідають сучасності. На його думку, дар художнику дано для того, щоб принести світові свою частку творчості, а не копіювати вже створене природою. Як писав у праці «Від кубізму до супрематизму», щоб створити мистецтво нове, потрібно було позбавитись сюжету і привчити свідомість бачити в природі не реальні речі і форми, а матеріал, з маси якого треба робити форми, що не мають нічого спільного з натурою [5, с. 41].

Малевич визначає самоцінність *кольору* і *форми* – живописних сутностей, які, на його думку, завжди вбивались сюжетом. Назву своєї теорії Малевич утворив від латинського кореня «suprem», що означало панування, домінування (в даному разі – живопису, живописної сутності). Супрематизм був не стільки утвердженням абстракції, скільки «очищенням» мистецтва від натуралізму. Відтепер натура виливалася на полотно лише будучи перетвореною у свідомості художника – чистою живописною сутністю.

У порушенні цілності речей, проти якої так бунтувала громадськість, К. Малевич бачив руйнування стереотипу. Таким чином, речі вивільнялись від нав'язуваних їм обов'язків і відкривали шлях до безпредметності. Та для К. Малевича було недостатньо зламу форм предметів. На шляху до безпредметності свідомість мала породжувати супрематичні форми, які мали б стати доказом побудови з «нічого» [5, с. 49] – з тієї самої субстанції, з якої Бог створив світ. Так, «Чорний квадрат», за словами художника, – це «обличчя мовою мистецтва» [5, 53].

Художник доходить до висновку, що саме через творче мислення, основою якого є безпредметність, людина здатна на осягнення Бога: дійшовши до нуля, вийти далі у мінус [5, 34] – і очищеними мислеформами знову створити світ. Саме як «нуль форм» означив Малевич «Чорний квадрат на білому тлі», що означало базисну категорію світобуття, спрямовану до чистого споглядання розумом (що власне і є медитація: змусивши замовкнути всі почуття, людина зосереджує думку на понятті, що «саморозкривається» їй у своїй суті). Таким чином, кінцева точка «Чорного квадрата» ставала початковою координатою нової реальності: «Підвішена площина живописного кольору на простирадлі білого полотна дає безпосередньо нашій свідомості сильне відчуття простору. Мене переносить у бездонну пустелю, де відчуваєш творчо пункти всесвіту навколо себе» [7, 192]. Це було медитативне мистецтво, почерпнуте з самозосередження, саморозчинення в даному полотні.

Далі Малевич проходить шлях від найтемнішого, найглибшого, найконцентрованішого «Чорного квадрата» до «Білого квадрату на білому тлі». Через поступове вибілювання він стирає будь-які контрасти і будь-які межі, шукаючи Себе в собі – прообразу звільнення, «відкуплення», за яким «все створіння разом зідхає й разом мучиться аж досі» (Рим., 8:22).

Малевич також звертався до іконопису, в якому багато митців того часу шукали джерел відновлення сакрального сенсу мистецтва. Але якщо у давньому сакральному мистецтві образ мав певним чином «спуститися» на полотно, то тепер художник відчуває необхідність «піднятися» до нього творчою думкою і волею.

Проте безпредметне мистецтво не було вигадкою – воно завжди мало відштовхуватись від природи: саме цей момент був опорним для абстракціоністів. Спостереження за природою переходить у такий спосіб бачення, коли у природі переживається сутнісне – і саме це сутнісне митець перетворює у «кольороформу» на полотні. На перший погляд, здається, що ми говоримо про щось, що уже виходить за рамки мистецтва та переходить у розділ психології. Проте саме цей процес, який завжди приховувався за природою у полотні, в безпредметному мистецтві стає відкритим. І насправді, що ж як не «сутнісне» ми знаходимо у полотнах Рембрандта чи Вермеєра, Веласкеса чи Гойї?

Малевич раптом дав можливість зрозуміти, що в основі його творчості – те ж саме втілення мистецького, що й у інших великих майстрів – і що саме цей момент перетворення якраз і не був поміченим критиками мистецтва. А отже, мистецтво сприймали не зовсім тим, чим воно є насправді, випускаючи з уваги головне його завдання: можливість проявлення непрямого.

Окрім абстрактних композицій Малевич створював супрематичні портрети і автопортрети, що більшою мірою вказують на прив'язаність до природи. Наприклад, у відомій роботі «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» (1915, Державний музей, Амстердам. Полотно, олія 80x62 см) Малевич, фактично, пропонує піти далі, ніж кубісти: здавалось би, він нічого не залишає від природи, але якщо уважно вдивитись у полотно, ми знайдемо в ньому певну есенцію, ідентичну автору. Композиційна рівновага площин неправильної форми, вільно розміщених на білій живописній площині досягається за допомогою кольору. Але самоцінністю полотна є сутнісне, у чому, власне, й проступає авторське «Я».

Після подій 1927 року – закриття ГІНХУКУ і початку переслідування авангардистів – успішне становище Малевича похитнулося. А після закордонної поїздки Малевича 1927 року йому довелося пережити жахливі події у своїй біографії: звинувачення у шпигунстві, кількомісячне ув'язнення в Ленінградській в'язниці ОГПУ, у 1933 – ще один арешт. Малевича випустили, проте тортури, які застосовували до художника, призвели до невиліковної хвороби, від якої він і помер у травні 1935-го [9]. Але тоді ці події змусили Малевича переглянути підхід до творчості.

У Малевича більше не залишалось простору для власне мистецького: тепер через освоєні мистецькі форми він мав висловити маніфест Людини, ствердити гідність у будь-яких умовах. Тому, передчуваючи знищення, він мав передати не лише своє передчуття неминучої трагедії, але й засвідчити для історії соціальну трагедію: злочин проти людяності. Ці свідчення – у всіх його останніх роботах 1928-33 рр.: «Селянський Спас», «Людина, що біжить між мечем і хрестом», «Складне передчуття», образи безликих селян.

Але особливістю цих нових фігуративних робіт було те, що вони склалися із різноманітних комбінацій супрематичних фігур. Це була своєрідна «гра в бісер», яка відкрила нові можливості у самому Малевичі: дар інтуїтивного передбачення, передчуття.

Отже, на полотнах з'явилися постаті. Але вони вже містили в собі супрематичний досвід. Ці фігури були також сповнені незрозумілої тривоги і передчуття, що

пророкувало загибель тих селян, яких він любив – а разом з ними – мудрості й безпосередності, розуміння сил землі. Це фігури-сумніви, фігури передчуття, фігури-молитви. Тло нагадує вироби народного мистецтва – рядна чи килими з кольоровими поперечними смугами. Білі й червоні хатки з чорними дахами раптом перетворювалися у зловісний знак - паски з чорними верхами. Так само люди були позбавлені ликів: з хрестами на головах, чорною порожнечею замість облич, або мертвотно-білими призматичними обличчями.

Так, привчивши свою свідомість до перетворення всього у чисті «мислеформи» кола-квадрата-хреста, Малевич виробив у собі здібність проникати за лаштунки видимого, відкривати проявлення непрявленого. Своїм особливим методом художник досягнув нового бачення: адже якщо людина вправляється у перетворенні, у даному випадку, – натури в асоціативний ряд живописних сутностей, – це розвиває в ній особливу психічну силу, щось більше за саму інтуїцію – здібність передбачення, передчуття. Така особливість справді властива для багатьох митців і поетів, але щодо Малевича ми говоримо про здібність, яка виробилася завдяки його особливому мистецтву, щоденного перетворення натури у абстрактні «мислеформи». Малевич завжди прагнув, щоб твір став одкровенням сучасності і він досягнув своєї мети. Але досягається таке одкровення не за допомогою «візіонерства» (як, наприклад, у Вілема Блейка), а за допомогою саме творчого мислення. Саме це й мав на увазі Малевич, говорячи про «вихід у мінус» за допомогою супрематизму: можливість за допомогою чистого мислення проникнути за лаштунки видимого. Проте саме в цьому творчому методі художник залишається досі незрозумілим в сучасності.

В останньому циклі фігуративних робіт, які, якщо уважно придивитися, насправді складаються з чистих супрематичних елементів, конфлікт переходить у іншу якість і породжує у творі напругу нового змісту. Такі полотна як «Голова», «Жіночий портрет» поки що засвідчують лише можливість бути тлом для проявлення супрематичної композиції. Але Малевич веде нас далі, через поєднання фігуративних і безпредметних елементів конфліктного змісту.

Тут мусимо нагадати суть «живописного реалізму» Казимира Малевича, який найкраще розкривається через теорію кольору Гете [3]. Цю теорію у живописі використовували художники Василь Кандинський, Пауль Клеє. Малевича з природничою працею Гете міг познайомити Василь Кандинський, який не приховував її використання у своїй творчості. Малевич же, зробимо припущення, саме через протилежне її тлумачення на відміну від Кандинського, не наголошував на її використанні [1, с. 35]. Втім, теорія ця була популярна ще в імпресіоністів. В усякому випадку, без розуміння ролі теорії кольору Гете, на нашу думку, сприйняття супрематизму Малевича буде неповним. Не вдаючись у деталі даної праці, зазначимо лише важливі моменти. Зокрема, заслуговує на увагу ідея комплементарних кольорів, як вона викладена у Гете. Згідно з нею, людське око вміщує в собі «заспокоєне світло», яке може викликати «справжні образи у найповнішій темряві» [3, с. 26]. Гете також прийшов до висновку, що важливішим у дії на людину є не той колір, який людина споглядає, а саме комплементарний, який після тривалого споглядання ще якийсь час залишається як світловий відбиток на сітківці ока. Так, якщо ми довго споглядатимемо червоне на

білому («Живописний реалізм селянки в двох вимірах», 1915 р.) – у наших очах він проявиться як зелений світловий образ, ідентичний за формою червоному; «Жовтий квадрат» – проявиться як синій. А що ж станеться з «Чорним квадратом»? Відповідь може знайти кожен самостійно: його протилежністю буде ідентичний за формою світловий образ – і в ньому відсутні будь-які інші відтінки. Тому це також образ відсутнього, порожнечі.

Це не означає, що Малевич завжди і незмінно керувався теорією «протилежного» кольору – іноді очевидним є важливість енергії кольору видимого. Але саме в роботах 27-32 років цю «порожнечу» Малевич робить символічною формою. З огляду на це по іншому читаються його роботи. Наведемо лише кілька прикладів. В роботі «Материнство» (1930) композиційна побудова близька до іконописної, але малюнок залишає складне сугестивне відчуття. Фігура матері складена з лінійно окреслених площин, обличчя – з тих самих ліній і крапок, які komponуються у подобу лику, а у схрещених руках – силуетна форма маленької людини, повністю заштрихована чорним. Якщо довго дивитись на малюнок і відвести погляд на світлу поверхню – у наших очах, знову ж таки, залишиться силуетний світлообраз, або образ «відсутнього». Це і є те, що нас інтригує і миготить тривожним передчуттям – відсутністю Сина. Але й, разом з тим, – його невидимую присутність і потребою віднайти у собі, щоб в антилюдських умовах залишитись Людиною.

Без цього малюнку не повністю зрозуміла інша, олійна картина «Робітниця» 1933 р. Обличчя і руки жіночої постаті модельовані цілком реалістично, у відповідності до імпресіонізму. Щоправда, обличчя також тяжіє до сугестії безликоності, а чорні зіниці очей знову нагадують про супрематизм. Одяг – це частина супрематичної композиції. Не відразу можна збагнути центральну червону площину, що розпростерта поверх білої (натільної сорочки). На білому – смужки жовто-синього і червоно-чорного кольору орнаментального характеру. Через всю силуетну форму фігури робітниці як протилежні полюси полотна і незалежні живописні сутності один до одного простягаються сяючий жовтий (спідниця робітниці) і холодний синій (косинка на голові робітниці). Занурені у чорний колір, вони створюють дивовижний динамічний ефект зустрічного руху (саме тепер розуміємо, що присутність тонких смужок посилює цей ефект. В цих умовах білий колір читається як «вивернутий» зі звичного місця в інших роботах Малевича, де завжди виступав як поверхня, інтегруюча площина, простір для занурення живописних сутностей. Тепер ця площина стиснута, зламана, переміщена з периферії до центру – і, будучи занурена в чорне, дає відчуття цілковитої безвиході. Тепер знову можемо повернутися до центральних супрематичних елементів: ця сама чорна безвихідь «перерізає» надвоє й оточує червону площину – саме життя, енергію (знову ж таки, тут повна протилежність «Живописному реалізму селянки в двох вимірах») – і нагадує нам про хрест. Червоний колір мерехтить нам відлунням зеленого – і саме таким, уподібненим до протилежного в наших очах, Малевич зображує комірець робітниці. І тільки тепер у цій супрематичній «живописній реальності» у повний голос може заявити про себе те, що висловлено у жесті рук: вони тримають образ «відсутнього», але й образ «незримого». Так постає у «новому живописному реалізмі» сакральний образ мадонни, вплетений у дисонуючий реалізм сучасності (включно з соціальним

підтекстом). Більше того, лише така художня мова в той час могла бути адресована у майбутнє і мати шанс дійти до свого адресата. Тому знайдений Малевичем метод поєднання фігуративних і супрематичних елементів з асоціативно-символічним навантаженням стає «езоповою мовою» живопису і змушує нас читати «між кольорами» й «живописними сутностями». Так перед нами розкривається «новий живописний реалізм» Казимира Малевича.

Не можна не помітити в даній роботі особливо активну дію жовтого й синього кольорів, що наводить на думку про зумисне їх використання автором, щоб підкреслити саме український контекст твору. З одного боку, застосування чистого жовтого і чистого синього кольору важливе у колірній композиції. Згідно з теорією кольору Гете, це кольори, найбільш полярні у спектрі: в чистому жовтому неможливо віднайти синій і навпаки. А тому, щоб досягнути найбільшого драматизму, у художника немає альтернативи поза застосуванням цих двох кольорів (це помітив ще Вермеєр – і саме до його «Дівчини з перлиною сережкою» своїми локальними колірними проявами асоціативно відсилає нас «Робітниця»). З іншого боку – трагічність образу та наголошення на «відсутньому» також асоціативно відсилає нас до голодомору 1932-33 років в Україні (картина датована 33 роком). І в цьому також суть Малевича: якщо художнє і символічне можна було поєднати, він це робив. На застосування блакитних і жовтих кольорів як українських національних у творчості Малевича звертає увагу французький дослідник авангарду Жан-Клод Маркаде [2, с. 233]. А мистецтвознавець Д. Горбачов наголошує на ре-українізації К. Малевича в останній період його життя і творчості [2].

Ще одна робота, якої не можемо не згадати в даному контексті – «Автопортрет» 1933 р. Не вдаючись у даному разі до деталей супрематичного прочитання зображення, звернемо увагу лише на одну деталь: жест руки Малевича ясно вказує нам на якість відсутньої форми (незримої форми) – на «чорний квадрат». Цю форму він тримає біля серця як апофеоз всього свого життя, дивним чином перегукуючись із Фаустом Гете: «В твоїм «ніщо» знайду я, може, все». Так сталося й з Малевичем: «Чорний квадрат» став для митця одкровенням мистецтва і тією брамою, через яку Малевич увійшов на шлях нового творення.

Отже, ми з'ясували, що «новий фігуратив» пізнього Малевича напряму впливає з його супрематизму і ані за формою, ані за змістом не є ідентичним його «досупрематичній» творчості. І покликаний у такому поєднанні бути повідомленням нового змісту. Таким чином, за допомогою свого методу Малевич зміг засвідчити конфлікт з більшовицькою системою. Таким чином, мистецтво Малевича ставало не лише передчуттям трагічних подій і голодомору в Україні 1932–33 років, але й живим свідченням історії. Малевич утворив метод у живописі, чи не найбільш близький до «езопової мови» (що було особливо актуальним для часу становлення більшовицького тоталітаризму). Проте, особливість його саме в тому, що творення і осягнення нового змісту досягається лише тими засобами, які притаманні мистецтву живопису.

Література:

1. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. – Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. захищ : 3.11.2006. / Вежбовська Ліліана Романівна. –

Київ, 2006. – 203 арк. – Библиогр.: с. 189 – 203. **2.** «Він та я були Українці». Малевич та Україна / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Панета, О. Панета. – К. : Сім студія, 2006. – 456 с. **3.** Гете И. В. К учению о цвете / И. В. Гете Избр. соч. по Гете И. В. К учению о естествознанию: Пер. с нем. – М., 1957. – С. 261–360. **4.** Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. – К, 2006. – С. 40–50. **5.** Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собр. соч. : В 5 т. Т.1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / За ред. А.С. Шатских, А. Д. Сарабьянов. – М., 1995. – С. 35–55. **6.** Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929/ За ред. А.С. Шатских, А. Д. Сарабьянов. – М., 1995. – С. 185–208. **7.** Малевич К. Художник и теоретик : альбом./ К. Малевич. – М. : Сов. художник, 1990. –240 с. **8.** Нерс Ж. Малевич/ Ж. Нерс. – Арт-Родник, Taschen, 2004. – 96 с. **9.** Панета С. Мільярдер Казимир Малевич /С. Панета // Українське мистецтво = Art in Ukraine.). – 2009. –№2 (9). – С.84–91. **10.** Український авангард 1910–1930 рр. : альбом / Авт.-упор. Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1996.– 400 с.

УДК 792.83:793.33

*Ветринська А. В.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

СТИЛІ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ СТАНДАРТИЗОВАНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

У статті проаналізовано процес виникнення та еволюції сучасних виконавських стилів європейської програми бальних танців, а також роль перших танцювальних асоціацій у їх становленні.

Ключові слова: бальний танець, європейська програма, стиль виконання, танцювальні асоціації.

В статье проанализирован процесс возникновения и эволюции современных исполнительных стилей европейской программы бальных танцев, а также роль первых танцевальных ассоциаций в их становлении.

Ключевые слова: бальный танец, европейская программа, стиль исполнения, танцевальные ассоциации.

The article analyzes the origin and evolution of the modern International Ballroom's performance styles, and the role of the first dance associations in their formation.

Key words: ballroom dance, European program, performance style, dance associations.

Сучасний вигляд європейської, або стандартної, програми бального танцю є результатом більш ніж столітнього процесу еволюції. Оскільки бальний танець розвивався одночасно в різних культурних середовищах, з часом виникли стилістичні розбіжності. Із кінця ХХ ст., коли переможцями світових змагань уперше стають не англійці, а італійці, увагу суддів і глядачів привертає відмінність їх інтерпретації танцю. Це зумовило виникнення дискусії щодо двох виконавських стилів – англійського та італійського.

Теоретичну базу досліджень у сфері бальної хореографії становлять фундаментальні праці таких авторів як Г. Говард [3], А. Мур [6], Г. Дені та Л. Дасвіль [4], Дж. Херн [8], у яких розкрито питання техніки виконання фігур окремих танців. Активний розвиток бальних танців, що відбувається упродовж останніх десятиліть, викликав гостру необхідність більш об'ємного вивчення танців і діяльності танцюристів. У 2009 р. було видано працю М. Вінкельхауса [1], у якій детально описано різні аспекти життя та діяльності танцюристів. Спроби розкрити такі поняття як стиль, манера, ампуа та образ у бальній хореографії останнім часом почали з'являтися у наукових публікаціях таких авторів як М. В. Сахно, О. В. Просьолков, однак досі немає жодної фундаментальної праці, в якій було б детально описано, проаналізовано та зіставлено сучасні стилі виконання. Значення стилю в хореографії описується як характерна манера виконання, сукупність рис, прийомів тієї чи іншої школи, а також індивідуальних особливостей виконавця [2].

Мета статті – виявити ознаки виконавських стилів європейської програми стандартизованих бальних танців, а також висвітлити історію їх появи.

Наприкінці ХІХ ст. почався процес стандартизації, у результаті якої утворився, так званий, англійський стиль. Ключову роль у його появі відіграли перші асоціації вчителів бального танцю, що виникли в Англії, звідти походить і назва самого стилю. Асоціаціями було розроблено основні концепції функціонування сучасної виконавської моделі, унормовано фігури, встановлено відповідні музичні розміри і навіть визначено необхідну площу «паркету». У результаті їх діяльності виник поділ на аматорський і професійний підходи до бального танцю. Із плином часу відбулася селекція, результатом якої стало виокремлення десяти танців, з яких складається сучасна конкурсна програма. Спочатку до неї увійшли п'ять «європейських» танців, а саме повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот і квікстеп, а наприкінці 40-х рр. ХХ ст. її доповнили ще п'ять «латиноамериканських» танців: ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль і джайв.

Першими організаціями стали Британська асоціація вчителів бального танцю, заснована у 1892 р., Альянс Сполученого королівства (1903), а також Імперське товариство (1904) [5]. Загальний інтерес до бального танцю існував також в інших країнах, що призвело до необхідності проведення Першого чемпіонату світу, який було організовано Камілем де Реналем 1909 р. у Парижі. На цьому чемпіонаті танцюристи змагалися лише з чотирьох видів танців: Boston, Tur Key Trot, One-step і Tango. Пізніше, у 1922 р., Каміль де Реналь уже спільно з газетою «The Dancing Times» провів напівофіційний Чемпіонат Світу в Лондоні. Його переможцем став Віктор Сильвестр, який згодом став керівником танцювального оркестру, організатором танцювальних шоу-програм на телебаченні й автором книг про бальні танці [9].

У той час програма бальних танців відрізнялася від сучасної і передбачала вищезазначені танці, такі як one-step, two-step та інші, об'єднані загальною назвою «sequence dance», тобто танці з фіксованою композицією. Фокстрот, який виник 1912 р. в США, вперше було показано в Імперському суспільстві в Лондоні 1914 р. А повністю його було стандартизовано, разом з вальсом і танго, в 1921 р. Саме цей період став формотворчим для англійського стилю виконання бальних танців. Завдяки англійським учителям, танці широко поширювалися по всьому світі. У 20–30-х рр. ХХ ст. з'явилися перші талановиті виконавці бальних танців. Зокрема, Джозефін Бредлі, Філіс Хейлор, Віктор Сильвестр, Алекс Мур, Т. Палмер і Е. Споурт, С. Фармер і А. Роскоу та багато інших, які зробили значний внесок у модернізацію рухів і створення техніки виконання англійського стилю. Щоб розкрити сутність еволюції англійського стилю, слід зазначити, що на ранньому етапі навіть стійка значно відрізнялася від сучасної, мала природній вигляд із розслабленими ліктями, без витягнутості. Поступово до вальсу увійшов свей (нахил), урізноманітнивши незмінну вертикальну позицію. Знаковою подією стало впровадження контакту у стегнах. Із розвитком конкурсів танцюристи, прагнучи виділитися серед інших, почали прискорювати рухи, у танго з'явився різкий поворот голови. Поступово відбувалося ускладнення хореографії, а стійка ставала дедалі ширшою. Квікстеп також ставав більш ексцентричним, що було зумовлене в основному бажанням отримати схвалення глядачів. У середині ХХ ст. виконання варіації вимагало вже значного простору, через що бальні танці почали виконуватися лише на

великих танцювальних майданчиках. Особливо різких змін бальні танці зазнали, коли змагання набули сучасної форми з відбірковими турами. Тоді, щоб залишитися на паркеті, а тим паче отримати першість, стало необхідно виділятися серед інших танцюристів [10].

Чемпіонати світу 20–30-х рр. XX ст. та численні конкурси в різних країнах створили підґрунтя для організації Блекпульського танцювального фестивалю (Блекпул – курортне місто на північному заході Англії), який став живою легендою бального світу. Перший фестиваль відбувся у 1921 р. і, починаючи з цього часу, став проводитися щорічно (перерва в кілька років випала на часи Другої Світової війни). За роки свого існування він перетворився на відкритий чемпіонат світу, і нині Блекпульський фестиваль залишається найпрестижнішим турніром для танцюристів усього світу [9].

Велику роль у розвитку конкурсного бального танцю XX ст. відігравав англійський журнал «The Dancing Times», редактором якого був Філіп Річардсон. За його ініціативою у 1929 р. було створено організацію, яка об'єднала асоціації вчителів бальних танців – Official Board of Ballroom Dance (OBBD). OBBD, а також спілки вчителів в інших країнах популяризували й розвивали конкурсний танець. Вони визначили стандарти виконання, створили систему медальних тестів, проводили іспити для вчителів, а також регулярні сесії конгресів для поширення інформації. Перший світовий конгрес вчителів бального танцю, який було організовано професійними організаціями, пройшов у 1948 р. у межах Блекпульського фестивалю. Відтоді щороку кращі педагоги та танцюристи світу виступають з лекціями на цьому найбільш представницькому педагогічному форумі.

Одночасно зі створенням професійних організацій у світі, здебільшого в Європі, йшов процес об'єднання танцюристів-аматорів у клуби та національні аматорські організації. У 1935 р. на зборах в Празі було створено першу Міжнародну федерацію танцюристів-аматорів (FIDA) [8]. До неї увійшли аматорські асоціації Австрії, Англії, Німеччини, Голландії, Франції, Швейцарії, Чехословаччини та Югославії. Пізніше до них приєдналися асоціації країн Балтії, Бельгії, Італії, Канади та Норвегії. Першим президентом було обрано Франца Бюхлера з Австрії.

У 1936 р. в Бад Нойхейме (Німеччина) пройшов Перший чемпіонат світу серед аматорів, в якому взяли участь танцюристи з п'ятнадцяти країн і трьох континентів. Друга Світова війна перервала роботу цієї організації. Її було відновлено у 1953 р. з ініціативи семи країн, до яких у 1955 р. приєдналися ще три.

Для розвитку бальних танців важливим виявився вихід у світ у 30-ті рр. XX ст. перших теоретичних книг. Фундаментом англійської школи виконання танців європейської програми став перший підручник під назвою «Ballroom Dancing» 1936 р., написаний британцем Алексом Муром, де було описано фігури всіх танців міжнародної програми. Його аналіз техніки й розробка методики викладання важко переоцінити. Проте не обійшлося і без критичних зауважень, у відповідь на які Мур відповідав сталою, класичною фразою: «Запишіть це». У тому ж році вийшла книга Віктора Сильвестра і Філіпа Річардсона «The Art of Ballroom». З кінця 30-х рр. XX ст. в Англії видаються два журнали «Ballroom Dancing Times» і «Alex Moore Monthly Letter Service». Останній мав вагомое значення для розвитку методичної роботи педагогів і популяризації бальних танців в усьому світі.

СТИЛІ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ СТАНДАРТИЗОВАНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Надалі Алекс Мур випустив ще три книги: у 1948 р. «Переглянута техніка стандартних танців» і «Основні фігури стандартних танців», у 1950 р. «Стандартні варіації».

Із розширенням програми бальних танців і включенням до неї латиноамериканських танців, конкурси стали проводитися за кількома напрямками: європейською програмою (колишня назва – «бальні танці»), латиноамериканською програмою та десяти танців, що включає в себе танці обох програм. На той час у танцюристів ще не було чітко вираженої спеціалізації в якійсь одній програмі. Спеціалізація відбулася лише в середині 70-х рр. ХХ ст.

Організаційна структура бальних танців продовжувала вдосконалюватися, 22 вересня 1950 р. в Единбурзі було утворено міжнародний орган, що об'єднує професійні організації різних країн – International Council of Ballroom Dancing (ICBD). У 1956 р. любителі, як і професіонали, створили аналогічний міжнародний орган – International Council of Amateur Dancers (ICAD). Так, наприкінці 50-х рр. ХХ ст. танцювальний світ отримав те організаційне оформлення, яке існує дотепер.

Конкурсна система продовжувала розвиватися й, окрім блекпульського фестивалю, почали проводитися й інші. Наприклад, у 1953 р. вперше свій майданчик танцювальним парам надав знаменитий концертний зал в Лондоні – Royal Albert Hall. Тут одна з найбільш відомих чемпіонок минулого і не менш відомий педагог – Елса Уеллс почала щорічно проводити свій конкурс International.

50–60-ті рр. ХХ ст. – це епоха таких танцювальних пар як Гаррі і Дорін Сміт-Гемпшир, Льон Скрівенер і Нелі Дуган, Соні Біннік і Салі Брок, Білл і Боббі Ірвін, Уолтер Лейерд і Лорейн, Боб Берджес і Дорін Фрімен, Пітер Егльтон і Брендра Уінслейд, Карл Броер і Урсула Прагер (ФРН), Рудольф і Міхтільд Трауц (ФРН) [5].

У 80-ті рр. ХХ ст. система турнірів доповнилася іншими конкурсами, які стали помітним явищем в танцювальному світі. Це UK (United Kingdom Championships), що проводиться в Борнемут (Англія) і US Open (United States Open), що проводиться в Майамі (США).

У 90-х рр. ХХ ст. яскраво заявила про себе італійська школа виконання. Відмінність манери рухів італійських пар примусила звернути на себе увагу. Так, у зв'язку зі змінами бачення бального танцю, авторами яких є італійські танцюристи, бальний світ зіткнувся з феноменом появи другого «стилю» – італійського. Таким чином почали розрізняти вже два стилі – англійський та італійський. Відомими представниками італійського стилю того часу були такі пари як Массімо Джіорджіане і Алессія Манфердіні, Вільям Піно і Алессандра Бучареллі, Фабіо Селмі і Симона Фанчеллі та інші. Завдяки цьому почав набувати популярності відкритий чемпіонат Італії (Italian Open), що проводиться з 1983 р. [5].

Отже, на сучасному етапі розвитку бальної хореографії, умовно існує дві школи: англійська та італійська. Англія мала виняткову роль у розробці програми міжнародного стандарту, включаючи техніку виконання і визначення характеру європейських танців.

Завдяки тому, що ця програма негайно була прийнята світовою спільнотою, а міжнародні конкурси стали популярною формою її поширення по всьому світі, англійська школа, по суті, відразу ж стала наднаціональною. А відповідно інновації в

бальній хореографії носять характер особистісних внесків світової еліти бального танцю. На цьому тлі італійські новації, що торкнулися ключових моментів музично-хореографічної взаємодії в бальному танці, вже можуть розглядатися як особливості стильової течії. Однак на відміну від існуючої системи школи, родоначальником якої була Англія, італійська школа ще не досягла рівня узгодженої в усьому системи, об'єднаною певною художньою ідеєю.

Фіналістка Блекпульського фестивалю бального танцю 2007 р., призерка багатьох міжнародних турнірів, тренер і суддя багатьох міжнародних та українських змагань Лін Марінер зазначила, що, на її думку, можна назвати певного танцюриста представником одного зі стилів, таким чином Арунас Біжокас є представником англійського стилю, в той час як Мірко Гоццолі – італійського. Лін мала досвід партнерства як з англійцями, так і з італійцями, тому вважає, що технічна школа виконання у них однакова, а відмінність полягає у прояві ментальної сфери – емоційному забарвленні рухів танцюристів на паркеті.

Юлія Спесивцева є неодноразовою переможницею багатьох міжнародних змагань, срібною медалісткою європейського чемпіонату, фіналісткою світового чемпіонату з бальних танців європейської програми професіоналів WDC, ставить акцент на технічному аспекті виступів танцюристів. За її словами, англійці, будучи консервативними, більше уваги приділяють техніці виконання: окремо розглядають і розучують рухи стоп, ніг, стегон, корпусу. Італійці, у свою чергу, використовуючи набуті знання з техніки, намагаються їх синтезувати та вибудувати чітку систему знань.

На підставі спостережень, перегляду численних відеозаписів із парами представників певного стилю (відео змагань, виступів, шоу-номерів, навчальних матеріалів), читання наукових публікацій з теми, вивчення матеріалів інтернет-форумів, де обговорюються питання сучасного функціонування та розрізнення стилів у бальних танцях, а також спілкування з провідними танцюристами сучасності, можемо стверджувати, що нині існують два стилі європейської програми стандартизованих бальних танців – англійський та італійський. Перший, тобто сучасний англійський стиль виконання, формувався упродовж усього XX ст. і несе в собі єдину школу техніки виконання, тобто цілий ряд технічних особливостей, наприклад, система кроків у фігурах.

Стиль, який майже до кінця XX ст. вважався міжнародним і функціонував як єдиний є сучасним англійський стилем. Італійський, у свою чергу, сформувавшись на основі єдиного міжнародного стилю, увібравши в себе особливості темпераменту виконавців, та змінившись під впливом фізичних і культурних чинників, заявив про себе в кінці XX ст. Однак вважати його цілковито самостійним і протиставляти англійському є не зовсім доцільно, оскільки техніка виконання усіх танців стандартної програми єдина, а відмінності мають лише частковий характер. Тим не менш на сучасному етапі розвитку бальних танців ми можемо порівнювати обидва стилі і поряд зі спільними рисами маємо ряд відмінних. Англійському стилю притаманні елегантність, консервативність, підкресленість ліній, простота, благородність, вишуканість манер, що проявляється у виконавчому стилі та в характері танцювального образу, в той час як італійський стиль характеризується перенасиченістю ускладнених рухів, збільшенням свеїв, ускладненням

хореографії різноманітними кидками, незвичними позуваннями, синкопованістю ритмів, прискоренням рухів, що робить його більш емоційним, видовищним і навіть епатажним.

Якщо розглядати фізіологічні особливості представників обох стилів, то англійці вирізняються вищим зростом, що впливає на їх рухи, адже від довжини ніг залежить ширина кроків, а від неї залежить цілий спектр виконавських особливостей. У той же час вищу швидкість рухів і «маневреність» представників італійського стилю зумовлює їх невисокий зріст.

Саме відмінність італійців, а також видовищність їх виступів у поєднанні з високим рівнем володіння технікою дали можливість представникам італійського стилю створити конкуренцію класичній технічності англійців.

На думку Вільяма Піно, одного з перших представників італійського стилю, Батьківщина дуже впливає на танцюристів і відрізняє їх один від одного [7].

Розглядаючи статистику переможців найбільш масштабніших міжнародних змагань упродовж історії існування конкурсного бального танцю, тобто з 1922 р. і дотепер, бачимо, що в категорії «професіонали» перемагали здебільшого англійці, і лише у 2000 р. першість отримали італійці.

Через те, що танцювальне мистецтво надалі стрімко розвивається, зазнає впливу тенденцій загального розвитку суспільства, вдосконалюється танцювальна техніка, з'являються нові фігури, поліпшується образ, отже, процес розвитку обох стилів триває. Не виключено, що з часом теоретики танцю почнуть розглядати поряд із англійським та італійським інші стилі.

Отже, не дивлячись на те, що технічна основа обох стилів єдина, спостерігаючи за виступом окремої пари, можна точно віднести її до англійського або італійського стилю.

Різниця проявляється в характерах танцюристів: англійці відрізняються консервативним підходом, а італійці емоційністю. Англійці більше уваги приділяють техніці виконання: окремо розглядають і розучують рухи стоп, ніг, стегон, корпусу. Італійці, у свою чергу, використовуючи набуті знання з техніки, намагаються їх синтезувати та винайти нові підходи.

Техніка пар-представників англійського стилю характеризується плавністю рухів, великою довжиною кроків, використанням більшої кількості базових фігур. Їх хореографія насичена вишуканими лінійними фігурами (наприклад, ланч). Представники англійського стилю, як правило, мають високий зріст, що безпосередньо впливає на характер їх рухів. Пари-представники італійського стилю характеризуються більшою різкістю рухів, що може проявлятися навіть у вальсі. Хореографія перенасичена синкопованими ритмами і перевантажена ускладненими фігурами, застосовується велика кількість поворотних рухів; часто використовуються кидки ніг або ронди, причому як партнеркою, так і партнером. На противагу англійцям, італійці відрізняються відносно низьким зростом, що сприяє динаміці переміщень по паркету.

Література:

1. Винкельхаус М. *Танцуем по максимуму = Dance to your maximum : посіб. по спортивному танцю для практикуючих танцюров / М. Винкельхаус. – Київ : Основа-Принт, 2009. – 336 с.* 2. Германов В. Г. *Танцевальный словарь : танци балов и дискотек /*

СТИЛІ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ
СТАНДАРТИЗОВАНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

В. Г. Германов. – Уфа : Аста, 2009. – 450 с. 3. Говард Г. Техника европейских танцев / Г. Говардпер ; пер. с англ. – Москва : Артис, 2003. – 256 с. 4. Дени Г. Все танцы / Г. Дени, Л. Дассвиль ; пер. с фр. Г. Богдановой, В. Ивченко. – Київ : Музична Україна, 1987. – 336 с. 5. Кто есть кто в современной культуре : эксклюзивные биографии. У 2 вип. Вип. 2. / Межд. объединенный биограф. центр ; [авт. и сост. проекта: С. М. Семенов, В. Н. Калинин, Т. Н. Жданова и др. ; руководитель проекта и гл. редактор : С. М. Семенов]. – Москва, объединенный биограф. центр ; МК- Периодика, 2007. – 736 с. 6. Мур А. Бальные танцы / А. Мур ; пер. с англ. – Москва : Астрель, 2003. – 320 с. 7. Спортивні танці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ballrooms.su/publ/3-1-0-187> 8. Hearn G. Advanced Standard Ballroom Figures / G. Hearn. – England, 2004. – 243 p. 9. IDSF History [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dancesport.lv/eng/knowledge/facts/idsfhist.htm> 10. How It All Started [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started

УДК 904:624.6:625.8(091)

Гамалія К. М.,
кандидат історичних наук, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

РОЗВИТОК ЗНАНЬ ЗА ЧАСІВ АНТИЧНОСТІ: НАУКА І ТЕХНІКА ДАВНЬОГО РИМУ

У статті аналізується стан науки і техніки у Давньому Римі як показчик рівня античної цивілізації. Підкреслено, що наукові знання в Римі не досягли того високого рівня, на якому вони перебували у Давній Греції. Проте римляни мали цінні розробки у техніці, зокрема в галузі містобудівництва і зведення інженерних споруд утилітарного призначення. Ці здобутки широко застосовувались у подальшому формуванні середньовічних міст Європи та по сьогодні не втрачають актуальності у містобудівельній практиці.

Ключові слова: технології, інженерна майстерність, містобудівництво, бетон, склепіння, міський дизайн.

В статье анализируется состояние науки и техники в Древнем Риме как показатель уровня античной цивилизации. Подчёркнуто, что научные знания в Риме не достигли того высокого уровня, на котором они находились в Древней Греции. Однако римляне имели ценные разработки в технике, особенно в области градостроения и возведения инженерных сооружений утилитарного назначения. Эти достижения широко применялись в последующем строительстве средневековых городов Европы и до сего дня не утратили актуальности в градостроительной практике.

Ключевые слова: технологии, инженерное мастерство, градостроительство, бетон, своды, городской дизайн.

The article examines the state of science and technology in Ancient Rome an indicator of the level of the ancient civilization. It's shown that scientific knowledge in Rome have not reached the level at which they were in Ancient Greece. However, the Romans had valuable achievements in technology, especially in the field of urban planning and in creating of engineering structures with utilitarian purpose. These achievements have been widely used in the construction of the medieval cities of Europe and to this day have not lost relevance in urban practice.

Key words: technology, engineering skill, urban planning, concrete, vaults, urban design.

Десятки наукових та публіцистичних творів написано про історію цивілізацій. Не менше праць опубліковано щодо стану науки і техніки античних часів, який в свою чергу є невід'ємною складовою процесу урбанізації. Але досі ніхто із науковців не розглядав місто як показчик рівня розвитку тієї цивілізації, яка його сформувала. Цим і зумовлений вибір теми дослідження. Мета цієї статті – аналіз стану науки і техніки у

Давньому Римі. Означений етап становлення наукового знання є важливою ланкою розвитку світової наукової думки, оскільки обіймає перехідний період від еллінської науки до Середньовіччя, після якого почалося Відродження, що згодом призвело до створення сучасної науки.

Однією з двох великих регіональних цивілізацій Середземноморсько-Європейсько-Переднеазійської макроцивілізаційної системи була Римська імперія [1, с. 368]. Після трьох століть майже безперервних війн Рим підкорив собі практично весь середземноморський басейн, під його владою перебували народи з різним рівнем соціального та культурного розвитку. З приборканих країн вивозились матеріальні цінності, предмети мистецтва, частина земель конфісковувалася, військовополонені ставали рабами. Але римська експансія вела не тільки до варварського розграбування: з часом поселення на завойованих землях одержували статус римського міста, а його жителі ставали римськими громадянами, причетними до римського права та культури [2].

На формування римської культури мали вплив дві інші культури античного світу – етрусська та грецька. В науці, зокрема у філософії та природознавстві, римляни не досягли рівня греків, проте вони залишили класичні зразки державного устрою та права, а також медицини. Найбільш розвинутою з наук у Римі була юриспруденція. До видатних досягнень римлян належить створена ними правова система, що відіграла вирішальну роль у подальшому розвитку юридичної думки. В середині V ст. до н. е., в період ранньої республіки значною подією стало укладання закону 12 таблиць, у якому були викладені принципи устрою римської родини, стверджувалась рівність громадян, розглядалися питання спадкового права. В подальшому сформувалася спеціальність професійних юристів, і з III ст. до н. е. вони вже проводили юридичні консультації з клієнтами. В I ст. до н. е. в Римській державі існувала юридична література, серед авторів якої вирізнявся Муцій Сцевола (140–82 рр. до н. е.). В цей період відбулася спеціалізація права, що розділилося на особове та громадське [3].

Розвиток римської держави викликав її широкі і різноманітні стосунки із значною часткою людства. Уява про розміри Землі значно зросла. Страбон (65 р до н. е. – 21 р. н. е.), автор «Географії», енциклопедії географічних знань тієї епохи, висловив думку про те, що у невідомому океані між західним краєм Європи і східної Азії лежать декілька континентів та островів. Виходячи з форми Європи, він передбачав, що їх слід чекати у напрямі її найбільшої видовженості. Це було суто наукове передбачення, яке повністю підтвердилось через 1500 років після смерті Страбона [4]. «Географія» Клавдія Птолемея (бл. 90 – бл. 168 рр.) була присвячена викладенню методів наукового дослідження. На 27 картах він відобразив всю відому на той час ойкумену від Канарських островів до Китаю.

Занепад античної культури у перших століттях нової ери не позначився на медицині Давнього Риму, оскільки розвиток медичних знань відповідав вимогам часу. Войовничі римські легіонери потребували лікування ран, заможні нобілі бажали мати довге та здорове життя. Першими лікарями були вихідці з Греції, здебільшого раби, яким іноді надавали волю. З часом в Римській імперії з'явилися власні медичні кадри, почали виникати римські медичні школи. Давньоримський лікар Асклепід (124–56 рр. до н. е.), грек за народженням, який навчався своїй професії в Афінах, оселився в Римі, де здобув

визнання. Він надавав особливого значення «невидимому диханню» шкіри, купанням, вологим розтиранням, фізичним вправам, стриманості в їжі – всьому тому, що було близьке характеру римлян. Така поведінка, на думку Асклепія, сприяє покращанню руху в організмі частинок-атомів, засмічення проміжків між якими викликає захворювання. Людина, яка дотримується здорового способу життя, не потребує послуг лікаря.

Виснажлива праця і важкі умови життя позначалися на здоров'ї рабів, що не могло не викликати незадоволення їхніх господарів. Авл Корнелій Цельс (бл. 25 р. до н. е. – бл. 50 р. н. е.) створив спеціальний лікувальний посібник для рабовласників, щоб вони могли зберігати здоров'я своїх рабів. Із складеного Цельсом енциклопедичного трактату «Мистецтво» збереглися тільки 8 книг (з VI по XIII), присвячені медицині. В них підведені підсумки досягнень давньоримської медицини у дієтетиці, патології, терапії, хірургії та інших галузях науки лікування. Впродовж наступних століть ця праця Цельса була перекладена багатьма мовами, зокрема російською [5]. Для збереження здоров'я Цельс рекомендував дотримуватись здорового способу життя: уникати надмірностей у їжі та статевих стосунках, активно відпочивати та працювати. Йому приписують повчальний вислів: «Неробство прискорює настання старості, праця ж подовжує нашу молодість».

Про розквіт медицини у Римській імперії свідчать праці Клавдія Галена (130–200 рр. н. е.), який навчався в Александрії, був лікарем у школі гладіаторів у Пергамі (Мала Азія), а потім переїхав до Риму і став беззаперечним авторитетом у своїй галузі до епохи Відродження. Анатомію він вивчав на трупах тварин, оскільки в Римі розтин людських тіл забороняли. Завдяки серії експериментів йому вдалося зв'язати зв'язок між роботою нервів та м'язів. Значну увагу Гален приділяв фармакології. Ще й сьогодні збори, настої, відвари, екстракти та сиропи з лікарських трав називають «Галеновими препаратами». У працях Галена одержала розвиток телеологія – вчення про доцільність будови живих організмів, обґрунтована у творах Аристотеля. Зміст її полягає в тому, що спосіб життя та будова живого організму відповідають одне одному і мають на меті найкращу організацію їхнього існування [6].

За часів Римської імперії антична медицина досягла свого найвищого розвитку. Вона майже звільнилась від впливу жерців, окреслилась як окрема галузь знання, не втрачаючи зв'язку з іншими природничими знаннями. Деякі інструменти римських лікарів були такої якості, що стали б у пригоді сучасним хірургам. Римляни навіть виготовляли штучні кінцівки. В місті Капуя у захороненні 300 р. до н. е. був знайдений кістяк з добре підігнаним протезом ноги від коліна, виготовленим з дерева та обшитий тонкими бронзовими листами [7].

Римські імператори ставилися до медицини по-різному. Вразливий Нерон, який страждав на короткозорість, за порадою лікарів оточував себе зеленими предметами, не знаючи міри: носив виключно зелений одяг, гладіаторську арену наказав засипати малахітом, а бої спостерігав крізь ретельно відшліфований смарагд. Тіберій, навпаки, не прислуховувався до лікарів, вважаючи, що той, хто після тридцяти років користується їхніми порадами, є дурнем, оскільки не навчився регулювати своє життя без сторонньої допомоги [8].

На відміну від незначного прогресу наукових знань давньоримські технології розвивалися більш успішно. Зважаючи на те, що у давньому Римі орієнтація в часі

була невід'ємною часткою суспільного життя, годинникова майстерність підтримувалася на достатньо високому на той час щаблі. Спочатку римляни дізнавалися про настання полудня завдяки глашатаю: слідкуючи за плином часу за сонячним годинником, розташованим на форумі, він виголошував: «Meridiesest!» (Полудень настав!). Потім сонячні годинники з'явилися в інших публічних місцях, а в закритих установах увійшли до обігу водяні, так звані клепсидри. В міру поступового витікання води з прозорого циліндру поплавки опускалися, відмічаючи поділки. Згодом будова клепсидри ускладнилася: вода обертала систему коліс, які пересували стрілку по диску зі шкалою, а деякі клепсидри сповіщали про наступ кожної години шарудінням камінців або свистом. За допомогою водяних годинників обмежувався час виступу адвокатів у суді та ораторів у сенаті. Пліній писав, що під час слухання складної справи йому дозволили 10 клепсидр, а коли через 5 годин він не закінчив свого виступу, надали ще 4 додаткові клепсидри [9].

З римським періодом античності пов'язаний подальший розвиток будівельної техніки. На відміну від греків практичні римляни більше дбали про спорудження громадських та житлових будівель, ніж про культові комплекси, хоча вони теж будували храми для своїх богів, найбільш імпозантним з яких є Пантеон. Сакральна римська архітектура перейняла грецькі архітектурні канони, але модернізувала їх відповідно до вимог своєї епохи [10]. Характерними типами світських будівель Давнього Риму були базиліки, терми, амфітеатри, цирки, тріумфальні арки. Для їх зведення були застосовані нові конструктивні принципи, до яких відносились широке застосування бетону, склепінчасті та купольні конструкції.

Ідею вироблення бетону римляни запозичили в етрусків, проте удосконалили його склад, замінивши пісок на вулканічний попел, змішаний з гравієм та водою. Впровадження у будівельну практику бетону (*opuscaementicium*) вирішувало відразу декілька важливих завдань. По-перше, це надавало можливість швидко зводити будівлі з недорогих місцевих матеріалів. По-друге, бетон надавав гладкої форми стінам та склепінням, які легко можна було прикрашати мармуром, розписом, позолотою. Римський бетон відзначався великою міцністю: адже він витримав термін майже у 2000 років. Секрет його виготовлення після розпаду Римської імперії був втрачений і розкритий тільки в епоху Відродження. У ХХ ст. бетон за римським рецептом використовували для захоронення ядерних відходів.

Завдяки застосуванню бетону стали можливими грандіозні світські будівлі давньоримської епохи. Великі внутрішні простори цих будівель зводились шляхом використання арок, склепін та куполів, зведених з тесаного клинчастого каміння. Підпорами для них слугували міцні стіни з каміння або опаленої цегли, яка на відміну від сучасної була тонкою, пласкою та квадратною.

Істотними елементами римського міста були об'єкти масового відвідування людей – театри та амфітеатри, серед яких найбільш грандіозним став Колізей, історія будівництва якого складає чималий інтерес. Задум зведення такої великої громадської будівлі належав Тіту Флавію Веспасіану, який, ставши імператором у 69 р., прагнув зменшити шкоду, нанесену імперії тиранічним правлінням Нерона. Він запровадив нові податки, скоротив армію, встановив режим економії державних коштів; склад сенату

та прошарок вершників поповнив людьми з інших міст Італії і провінцій. Для заспокоєння бідної частини населення незаможним людям роздавали зерно, масло. Але потрібно було зробити щось таке, що повністю відвернуло б увагу городян від турбот повсякденного життя, і Веспасіан вирішив побудувати величезний амфітеатр, де б можна було влаштовувати грандіозні вистави. Ця будівля, найбільша з усіх 250 амфітеатрів Римської імперії, згодом одержала назву Колізей (від латинського Colosseum).

Найбільш придатною площею для відтворення задуму Веспасіана виявилось те місце, що залишилося вільним після зруйнування Золотого палацу Нерона. Проте перш за все необхідно було позбутися озера, що затопило звільнену ділянку. По периметру озера були викопані глибокі рови, а від них – канал, по якому вода з ручаїв, що постійно стікали з Есквілінського пагорба, поступала до Тібра. Впродовж наступних століть архітектори намагалися зрозуміти, як могла така велика будівля твердо стояти на напівзатопленому ґрунті, і тільки у XX столітті італійський вчений Рудольфо Ланчіані з'ясував, що фундаментом для Колізею були масивні бетонні опори, заглиблені спершу у воду, а потім у ґрунт.

Підготовка будівельного майдану була лише першою проблемою, з якою зіткнулися будівничі Колізею. Матеріалом для першого ярусу гігантської споруди слугувала міцна скельна порода – травертін, яку здобували зі скелі, забиваючи в неї дерев'яні кілки, які потім, змочені водою, розширювалися і розривали камінь (система відома ще у Давньому Єгипті). Для другого поверху був потрібен не такий вагомий матеріал, і ним став туф. Третій поверх робився ще з більш легкого матеріалу – бетону. Організація роботи при зведенні Колізею відзначалася раціональністю. Раби та військові, які теж використовувались на будівництві, об'єднувалися у невеличкі артілі, робота яких була суворо спеціалізована, завдяки чому кожен працівник виконував добре знайому йому роботу швидко і найкращим чином. Прискоренню робіт також сприяла стандартизація будівельних елементів. Через сотні років такий принцип знайшов використання в Америці, на конвеєрі Форда. Римські будівельні артілі різної спеціалізації входили до чотирьох команд, кожна з яких будувала одну чверть споруди, прагнучи випередити інші команди. Крім того, римляни завдяки бетону стверджували доцільність будівництва впродовж не більше п'яти років. Веспасіан дуже поспішав з будівництвом Колізею, і все ж не дожив до його відкриття. Він помер у 79 р., встигнувши звести лише два поверхи.

Наступником Веспасіана став його старший син, Тіт Флавій Сабіній Веспасіан (39–81 рр.). Час його правління ознаменувався такими страшними катаклізмами, як виверження Везувію (79 р.), жорстока епідемія чуми та велика пожежа у Римі (80 р.). Щоб відволікти увагу римлян від суворої реальності, він поспіхом (менше ніж за рік) закінчив будівництво Колізею і у 80 р. відкрив його. Велична будівля близько 50 м заввишки у формі еліпсу розміром 187x156 м вміщувала до 80 тис. глядачів. Навколо арени йшов подіум для імператора і сенаторів, відділений чотирьохметровою балюстрадою. Вище знаходилися два широкі пояси по 20 рядів сидінь для вершників та інших заможних громадян, потім крісла для жінок, і, нарешті, ярус з дерев'яними лавами для рабів. Під ареною знаходилися підвальні приміщення до 9 м глибиною: кімнати для поранених та вбитих гладіаторів, клітки для звірів, комори під інвентар та декорації, канали для стоку води.

Ряди сидінь покоїлися на склепіннях, до них вели зручні сходи та широкі проходи, розташовані по радіусам. Кожний поверх мав 80 арочних прогонів, які відповідали радіусам проходів. Прольоти верхніх поверхів слугували для освітлення кулуарів та внутрішніх сходів. Прольоти нижнього поверху були входами: чотири для імператора та його оточення і 76 – для всіх інших відвідувачів. Система пропуску глядачів була добре продумана. Входи були нумеровані, і перед кожним з них стояли контролери, які перевіряли відповідність номерів на кістяних табличках, що слугували квитками. Таким чином відвідувачі потрапляли саме на ті проходи, що вели до призначених для них місць. Це позбавляло натовп від штовханини та плутанини, а також дозволяло в разі необхідності за п'ять хвилин повністю звільнити амфітеатр від публіки. Спеціальний чиновник – десигнатор – спостерігав за тим, щоб глядачі займали місця відповідно до соціальної ієрархії.

Нині приділяється багато уваги створенню не тільки зручного та затишного житла, а й будівництву різного роду розважальних закладів: стадіонів, аквапарків тощо. Зведений за часів Римської імперії Колізей є яскравим прикладом вдалого проектування подібного закладу, при будівництві якого було враховано вимоги зручності і безпеки, а також задоволення естетичних потреб глядачів.

Іншим розвиненим у Римі типом громадських будівель були лазні (терми) – великі комплекси замкнених приміщень різного призначення, створених не тільки для миття або купання: в них проводилися гімнастичні заняття, релаксація, читання. Підлога з кам'яних плит або цегли піднімалася на деяку відстань від землі на кам'яних стовпчиках, вільний простір під нею наповнювали гарячим повітрям з топки (такий спосіб підігріву підлоги звався гіпокауст). Те, що залишилося від терм Каракалли та Діоклетіана, дозволяє зрозуміти добре розроблений план, завдяки якому створювалися великі внутрішні простори з усіма потрібними функціями. Нині у руїнах терм Каракалли відбуваються оперні вистави під відкритим небом. Склепінчастий тепідаріум (тепле приміщення) цих терм був відтворений у головному комплексі старої Пенсильванської залізничної станції в Нью-Йорку (на жаль, зруйнованої у 1963 р.) [11]. Натомість лазні, створені римлянами у 43 р. в Батіна на заході Англії, відновлені до початкового вигляду і користуються великою увагою туристів. За взірцем римських терм сьогодні зводяться терми на термальних джерелах Угорщини та Болгарії, зберігаючи античні архітектурні форми, систему розподілу води.

Прикладом великої світської будівлі, корисної і сьогодні, був критий ринок під склепінням, абрис якого нагадують сучасні торгові моли більшості міст Європи.

Новим різновидом архітектурних споруд була тріумфальна арка. Арки зводилися на честь імператорів, державних діячів, героїв війни ще за їх життя. При відкритті арки тріумфатора, якому її присвячували, урочисто вшановували. Римські арки, форуми, базиліка та інші публічні будівлі складали вміло побудовану цілісну композицію громадського центру. Мистецтво створення такої вдалої драматургії просторових рішень і до сьогодні залишається зразком творчого підходу до реконструкції великого міста [12].

У галузі житлового будівництва новим явищем стали багатоквартирні будинки, так звані інсули (від слова *insulae* – острови). За умов обмеженості вільної площі в

межах міста інсули зростали у вертикальному напрямі і налічували від трьох до п'яти поверхів [13]. Даному різновиду житлового приміщення судилося довге життя: римські інсули стали прототипом сучасних багатоквартирних будинків.

Технічна майстерність римлян виявилася у створенні досконалих інженерних споруд: гаваней, мостів, акведуків, причому деякі з них простояли більше 2 тис. років. Акведуки – багатокілометрові водоводи – задовольняли потреби великого міста у воді. Перший римський акведук був збудований у 312 р., а всього з кінця IV ст. до н. е. і до початку II ст. н. е. в Римі їх вже існувало десять. За наявності складного рельєфу будівництво акведуків вимагало розв'язання багатьох інженерних проблем. Вода з акведука стікала самопливом у водозабірний басейн зі спеціальними затворами, за допомогою яких регулювався її рівень. Далі по свинцевим трубам вода розподілялася між будинками заможних городян, здатних платити місту за водопостачання. Незаможні жителі мали самі носити додому воду, яку набирали у міських фонтанах. Акведук слугував також мостом і дорогою. Античний акведук-міст вже більш ніж 1500 років використовують у Люксембурзі.

Успішно працювала система відведення відходів. Зокрема, довге життя судилося одній з античних систем каналізації. Створена у Давньому Римі при ЛуціїТарквінії (царював з 616 по 579 рр. до н. е.) спочатку як канал для відведення води з заболоченої низини між узвишсями Палатин та Капітолій, величезна труба висотою більше 4 метрів, що одержала назву Клоака Максима, і до сьогодні виконує свою функцію як частина римської каналізаційної системи.

Римські бруковані дороги, що забезпечували зв'язок між Римом та провінціями, залишаються зразком для сучасних шляховиків. Так званий Аппієв шлях (названий на честь державного діяча Аппія Клавдія), який почали будувати в кінці IV ст. до н. е., був створений з полігональних плит закам'янілої лави, укладеної на твердий бетон. Дороги з усіх сторін країни сходилися в Римі, звідки, мабуть, і пішла приказка «Всі шляхи ведуть до Риму». Повздовж доріг стояли дорожні стовпи – міліарії, а точкою відліку слугував стовп, що стояв на Капітолійському пагорбі.

З сучасної точки зору римське містобудівництво уявляється технічно досконалим, систематизованим, але іноді надмірно декоративним і масштабним, а також недостатньо витонченим. Його вплив спостерігався і в наступні періоди, який дещо зменшився у Середні віки, але знову посилювався при Відродженні, ставши провідною темою європейського сучасного міського дизайну і технології будівництва.

Література:

- 1. Павленко Ю. В. История мировой цивилизации. Философский анализ / Ю. В. Павленко / ред. В. П. Бунятыч. – К. : Феникс, 2002. – 760 с.*
- 2. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуры античного Рима / Г. С. Кнабе / ред. Д. П. Бак. – М. : Индрик, 1993. – 234 с.*
- 3. Маркова А. Н. Культурология в схемах и определениях: учебное пособие / А. Н. Маркова. – М.: Проспект, 2012. – 464 с.*
- 4. Вернадский В. И. Очерки по истории современного научного мировоззрения / В. И. Вернадский // Труды по истории науки. – М. : Наука, 2002. – С. 47–165. (Библиотека трудов академика В. И. Вернадского).*
- 5. Цельс А. К. О медицине / Авл Корнелий Цельс. – М. : ИИ МГМИ, 1959. – 381 с.*
- 6. Марчукова С. Медицина в зеркале истории / Светлана Марчукова. – СПб. :*

Европейский Дом, 2003. – 272 с. **7.** Джеймс П. Древние изобретения / Питер Джеймс, Ник Торн; [Пер. с англ.]. – Минск : Попурри, 1997. – 768 с. **8.** Dubos R. *The Dreams of Reason. Science and Utopias* / Rene Dubos. – New-York; London : Columbia University Press, 1961. – [XVI], 167 p. **9.** Мортон Г. В. Рим. Прогулки по вечному городу / Генри Волам Мортон; [пер. с англ. В. Капустиной]. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2007. – 512 с. **10.** Репин Ю. *Уникальное и ординарное в архитектуре* / Юрий Репин. – К. : Феникс, 2007. – 175 с. **11.** Pile J. *A History of Interior Design* / Jone Pile. – 3ded. – London : Laurence King Publishing, 2009. – 480 p. **12.** Гутнов. А. Мир архитектуры / А. Гутнов, В. Глазычев. – М. : Молод. Гвардия, 1985. – 352 с. **13.** Тимофієнко В. І. *Історія архітектури стародавнього світу.* / В. І. Тимофієнко – К. : Наук. думка, 2007. – 512 с.

УДК 791.83+792.73]:78.08

Гріньє Т. Б.,

здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

МУЗИЧНА ЕКСЦЕНТРИКА НА ЕСТРАДІ ТА У ЦИРКУ

У статті досліджується генезис та еволюція давнього жанру циркового мистецтва – музичної ексцентрики. Про ексцентрику в цілому писали теоретики З. Б. Гуревич, С. М. Макаров, Т. Ремі. Метою даної статті є комплексний розгляд поетики жанру на прикладах номерів Західної Європи, України та Росії з початку ХХ ст. до наших днів. Автор зосереджується на синтетичній природі саме музичної ексцентрики, драматургічній першооснові циркових номерів, впливі національного фактору, культурно-історичних традицій, технічного прогресу, виділяючи нові сучасні підвиди жанру – музично-ексцентричне шоу і музично-ексцентричний відеокліп.

Ключові слова: циркове мистецтво, музична ексцентрика, поетика музичної ексцентрики, сучасний стан жанру, STOMP.

В статье исследуется генезис и эволюция древнего жанра циркового искусства – музыкальной эксцентрики. Об эксцентрике в целом писали теоретики З. Б. Гуревич, С. М. Макаров, Т. Рemy. Целью данной статьи является комплексное рассмотрение поэтики именно цирковой эксцентрики на примерах номеров Западной Европы, Украины и России с начала ХХ века до наших дней. Автор сосредотачивается на синтетической природе и драматургии цирковых номеров, влиянии культурно-исторической традиции, технического прогресса, выделяя новые современные подвиды жанра – музыкально-эксцентрическое шоу и музыкально-эксцентрический видеоклип.

Ключевые слова: цирковое искусство, музыкальная эксцентрика, поэтика музыкальной эксцентрики, современное состояние жанра, STOMP.

The article explores the genesis and evolution of the ancient genre of circus arts-music eccentrics (clowning). Theorists Z. B. Gurevich, S. M. Makarov, and T. Remy wrote on the eccentrics in general. The purpose of this article is a comprehensive review of the poetics, namely, the circus eccentrics, using samples presentations of Western Europe, Ukraine and Russia since the beginning of the 20th century and up to the present day. The author focuses on the synthetic nature of musical eccentrics, initial dramaturgic foundation of circus performance, the impact of national factor, cultural and historical traditions, technological progress, and allocates new modern sub-varieties of the genre – the eccentric musical show and eccentric musical video.

Key words: circus art, musical eccentrics, the current state of the genre, STOMP.

Мистецтво цирку улюблене всіма, його сприйняття практично не має вікових обмежень. Століттями склалися його жанри, і серед них один з найбільш давніх – жанр музичної ексцентрики.

У даній статті циркова музична ексцентрика розглядається як мистецький жанр, причому наголос робиться саме на сучасному стані і тенденціях. За останні декілька

десятиліть жанр науково не досліджувався, скоротилася і кількість музично-ексцентричних номерів у їх традиційному вигляді на циркових манежах. Але це, на думку автора, не означає, що жанр втрачає свою актуальність в сучасному культурному контексті. Досліджуючи проблему актуальності та еволюції музичної ексцентрики як мистецького жанру в сучасному культурологічному контексті, ми зможемо зробити висновки щодо тенденцій розвитку жанру, що, власне, і є метою даної статті.

Авторка, яка походить з циркової династії, що має півторавікову історію праці саме в жанрі циркової ексцентрики, робить спробу створити першу науково-дослідницьку базу розвитку ексцентрики в сучасному мистецтві естради та цирку и доводить, що жанр, навпаки, поширився завдяки новим формам. Таке дослідження буде цікаве акторам і режисерам в галузі мистецтва театру, естради і цирку.

Жанр музичної ексцентрики виник ще в дохристиянську епоху, а саме поняття «ексцентрика» походить від лат. слова «Eхentricus» (перекладається як дія поза звичаєним центром, тобто, з певним відхиленням від норм).

Для популярного пояснення терміну звернемося до фахового циркового журналу «Советский цирк»: «Виступають музичні ексцентрики», – оголошує інспектор манежу і під звуки бравурного галопа на арену вибігли два веселих клоуни. Один із них, під акомпанемент акордеону, виконав на ксилофоні Другу рапсодію Ліста. Потім вони грали на скрипках, при цьому один із них водив скрипкою по смичку, а другий – смичком по скрипці, але скрипку тримав за спиною. Завершивши цю кумедну тяганину зі скрипками, вони взялись за сковороди. Після цього один з клоунів по черзі грав на саксофоні та корнет-а-пістоні, а другий – на гармошках різноманітних розмірів і фасонів, (...). А на завершення один клоун бив ногою у барабан, лівою рукою – в тарілки, примудряючись при цьому грати ще й на кларнеті, а в цей час його товариш вторив на тромбоні. Оркестр підхопив марш і веселі клоуни, перекидаючись та перестрибуючи один через одного, вибігли з арени під грім оплесків... » (Переклад з рос. –Т. Гр.).

Ця цитата зі статті професійного циркового рецензента Марка Когана «Спор о музыкальной эксцентрике» розкриває загальну суть жанру. Але завдамося більш конкретними теоретичними запитаннями. Наскільки тісно «контактує» музична ексцентрика з сучасними реаліями? Наскільки вона зумовлена фактором соціального впізнання? Чи може вона більш за все залежить від трюкової складової, яка є основою будь якого номеру? Досліджуючи проблему музичної ексцентрики як мистецького жанру, його поетику і еволюцію, ми зможемо зробити висновки щодо сучасного стану жанру та тенденцій його розвитку, що, власне, і є метою даної статті.

Відразу зазначимо, що про ексцентрику в цілому писали й раніше – дослідник З. Б. Гуревич, і Б. Дземідок. Так, в роботах Б. Дземідока дається аналіз комічного з точки зору філософії та естетики, однак конкретно циркову музичну ексцентрику теоретик не досліджує. З. Б. Гуревич багато пише про класифікації жанрів, характеризує музичну ексцентрику як різновид жанру клоунади. Т. Ремі цікаво аналізує виконання номерів у жанрі музичної ексцентрики в західно-європейських цирках. Однак конкретно про циркову музичну ексцентрику в цих роботах не йдеться.

До цього необхідно додати, що кількість циркових номерів у канонічному вигляді також помітно скоротилася. Сукупність цих чинників наводить на думку, що мистецтво

циркової ексцентрики втрачає свою актуальність. Однак, це поверхнева точка зору. Насправді циркова ексцентрика, як ніякий інший цирковий жанр, чутлива до змін у суспільстві та до технічного прогресу і вона просто еволюціонувала у нові підвиди і форми. Спробуємо побачити і науково обґрунтувати ці сучасні тенденції.

Щоб з'ясувати, з чого складається поетика жанру, почнемо з самого початку, тобто, з першооснови музично-ексцентричних номерів.

У номері «Ференс Ліст. Друга угорська рапсодія», яким ми вище характеризували жанр, артист Георгій Шахнін, який виходив у жіночій ролі довготелесої незугарної акомпаніаторки, постійно конфліктував з Оленою Амвросієвою в образі підстаркуватого екстравагантного тромбоніста у чорному фракі. Дотепне непорозуміння між героями було своєрідною битвою амбіцій, що в комбінації з падіннями, перевертаннями, ламанням інструментів викликало сміх у глядачів. З роками номер трансформували у тріо, і номер дещо втратив композиційну вісь, не знайшлося достатньої драматургічної мотивації для появи третього персонажу.

Нова постановка «Рапсодії» відбулась вже в ХХІ столітті, причому виконавці Е. Запашна та Д. Романов звернулися до первісного дуетного варіанту і в такому складі стали призерами міжнародних циркових фестивалів у Монте-Карло. Таким чином, навіть на прикладі відновлення одного номеру, простежується бажання зберегти здобутки драматургії як важливішої складової.

Сім хвилин продовжувався номер артистів Л. і Г. Отліванік і за цей час перед нами розгортався об'ємний діалог між Чоловіком та Жінкою. Ось на арену впевнено виходить елегантна жінка в сукні штраусівських часів. Позаду неї дріботить дивний овля предмета сприймалися, як влучні слова, якими обмінюються партнери. Глядач міг легко домислити і слова, і ситуації, в яких вони могли бути вимовлені. Таким чином, у номері намічався складний ланцюжок: первісні образи ставили параметри виконуваних кожним персонажем трюків, а трюки, в свою чергу, викликали до життя нові сюжетні повороти.

Цікавий ланцюжок можна дослідити і на прикладі не менш відомого номеру А. М. Аскерова у жанрі мотафозо (тобто, коли артист зображує ляльку). Велика кумедна лялька, схожа на Буратіно, нерухомо висить на металевому стержні. Далі – лялька починає грати на саксофоні! «Мелодія» композитора С. Гур'янова оживляє ляльку. Це її життя, її призначення! Раптом – щось заїло, як буває з заграною платівкою, механічний музикант повторює одну й ту ж фразу. Після веселої метушні з клоуном лялька зриває маску, перед нами аж ніяк не механічний, а живий артист! Музика в цьому номері досягає небувалої значимості, стає первинною настільки, що її можна сприймати, як синонім до слова «життя».

Отже, конфлікт може впливати з музичного протистояння, діалогу, музикою ж він може вирішуватися (приклад – номер Є. Амросієвої і Г. Шахніна). Це найбільш природний хід для жанру. Але протистояння у номері може бути не лише між партнерами. Яскравий приклад – основний конфлікт у номері А. Асадчева, який самостійно виконує номер в образі музиканта-невдахи. Номер можна охарактеризувати як поєдинок артиста з музичними інструментами (роялем, тромбоном) і апаратурою (мікрофоном і п'єдесталом, на якому той встановлений).

Існує також багато номерів, в яких музична запрограмованість лежить не на поверхні. Несподівані побутові предмети звучать у номері Отліванік, від побуту відштовхується драматургія номеру В. Ферроні і Муратова, що розігрували веселу сценку вселення в квартиру з сусідами. Галаслива сусідка не впускала нових мешканців у будинок. У хід йшло все – від рикаючого пілососа до величезної шафи з музичними дверцятами. Всі меблі «звучали» і давали можливість весело їх обігравати.

Іноді для побудови сюжету робиться припущення – лялька може володіти інструментом як і людина (номер А. Аскерова). Драматичні повороти в цьому номері ніби народжуються з музичної партитури, яку лялька майстерно веде. І постійно ми зустрічаємо в музичній ексцентриці типове для циркового мистецтва припущення – це неможливо! В приказку кількох поколінь глядачів увійшла потішна, з характерною інтонацією, приповідка клоуна Грока: це неможливо!.. І його безмежно наївне – чому? Неповторним був трюк Грока зі стільцем, коли він, ламаючи сидіння і зігнутий навпіл, провалюється і потім в немислимій позі вистрибує з зімкнутими ногами і знову вмощується на те, що залишилося від стільця. І все це він виконував ніби жартома, не цікавлячись результатами своїх витівок. Цей варіант конфлікту – між удаваним невмінням і віртуозним виконанням складних трюків – використовують безліч виконавців, будуючи музично-ексцентричні номери.

Отже, в жанрі циркової музичної ексцентрики як першооснова номерів переважають історії, що складаються з «неважливих», здавалося б, деталей, побутових подробиць, особливостей характерів. Часто це чаплінські «дрібниці життя», а не великі людські драми, які з допомогою акторської майстерності і трюкової частини набувають великого обсягу. Так, звільнення від тісного черевика, що натер йому гігантський мозоль, перетворювалося для клоуна Грока в найбільшу радість. Таким чином, можна говорити про заснований на «маленьких» подіях, чутливий до музики специфічний сюжет, як компонент поезики жанру.

Номери музичної ексцентрики створюються не в вакуумному обширі, на цей процес активно впливають чинники, пов'язані з національними та культурними традиціями. Як саме?

Номер київських музичних ексцентриків Олени та Бориса Грінє «Музичний сувенір» являв собою сценку зустрічі російської дівчини і парубка-гуцула. Кожен прагне справити враження на партнера, героям допомагають інструменти: дерев'яні ложки, стіна кіоску, матрьошки, дзвіночки, іграшки-півники, гармошка, бубен. Кожен с партнерів виконує російські та українські народні мелодії, змагаючись з іншим. І саме музика, і незліченні комічні мікросценки зближують молодих людей. Тобто, національні музичні мелодії та гумор безпосередньо вплинули на драматургію номеру, на вибудовування основної ліричної лінії.

Сплав культурних традицій знаходимо і в «цирковому» кінофільмі Фелліні «Дорога». Три головні персонажі картини співвіднесені між собою за принципом комедії дельарте, як клоунські маски – Арлекін, Коломбіна та П'єро. Ось Матті-Арлекін і Джельсоміна-Коломбіна репетирують номер у порожньому залі. Матті з крихітною скрипочкою йде по арені, пілікаючи ніжну мелодію, а за ним по п'ятах крокує маленька клоунеса Джельсоміна з трубою. І, як тільки він зупиняється, труба Джельсоміни видає

страшний рев. Цю сценку, що виражає щастя спільної творчості, можна трактувати як типовий музично-ексцентричний цирковий номер з національним колоритом, що легко мігрував до мистецтва кіно, адже і там, і там – монтаж атракціонів! При цьому від альянсу з кіно музична ексцентрика набуває додатковий психологізм, так як великі плани дозволяють нам розглянути мімічну гру.

Щодо наших днів, цікавий приклад вдалого поєднання української пісні, гумору та обрядових традицій спостерігаємо в театрі пісні «Джерела», у музично-ексцентричному номері «Косарі». Тріо виконавців, дві дівчини та парубок, грають на справжніх косах, запозичених в сільських коморах для інструментів, співають, відбивають паличками запальні ритми. Під час гри артисти спритно перекидають гострі небезпечні коси один одному. Цей жонглярний елемент надає номеру екстриму, посилює його сприйняття. Отже циркова ексцентрика знадобилася в театрі пісні, що говорить про синтетичну природу жанру, а номер набув популярності саме як відеокліп, тобто окремий жанровий підвид.

Розмову про сьогоdnішній стан жанру почнемо з питання: наскільки взагалі музична ексцентрика корелюється зі своїм часом, вбирає в себе його прикмети? Згадаймо сатиричні куплети дуету «Бім-Бом» зразка 30-х рр. ХХ ст. У період активізації фашистського режиму під трюки з гармошкою артисти співали про те, що носити ім'я Муссоліні образливо навіть для собаки, і це знаходило гарячий відгук у публіки. У 50-ті рр. ХХ ст., у період становлення космічної ери, німецький маніпулятор Еріх Цицман-Циріні, винайшов інструмент, який зовні копіював радянський супутник. У наші дні, у зв'язку з величезними потоками інформації з'явилися нові інформаційні носії, що в свою чергу породило ті самі чеховські «нові форми» у мистецтві. Безмежний простір Інтернету рясніє відеокліпами, які у виконанні музикантів, що тяжіють до гумору, часто являють собою різновид музично-ексцентричних номерів. Нагадаємо, що творчість того ж рівненського квартету «ВІД ГВИНТА» активно з'єднує в своїх відеокліпах український фольк, рок, гумор, гру на численних музичних інструментах, ексцентричні клоунські образи і костюми.

Можна сміливо стверджувати, що музична ексцентрика сьогодні аж ніяк не щезає, а навпаки, активно поширюється і модифікується. Музично-ексцентричні номери зустрічаємо у кінофільмах, на естраді, в музичному театрі (достаньо згадати мюзикл «Кабаре» Боба Фосса), на телебаченні (яскравий приклад – новий виток популярності відомого з ХVІІ ст. кристалофону, або скляної арфи, в таких передачах, як «Україна має талант», «Хвилина слави»), і, навіть, на академічній сцені концертного залу (свідчення тому – безліч переглядів в Інтернеті відеокліпу «Соло на друкарській машинці» у виконанні англійського артиста Лероя Андерсона, де він, витягуючи з машинки ритмічні удари певної тональності, змагається з великим симфонічним оркестром!

Знадобилася музична ексцентрика і в сучасних шоу – багатофігурних виставах, розрахованих на показний приголомшливий ефект. У свою чергу, естетику шоу як яскравого видовища, переймає й сам жанр. І, ось вже з'являються не просто нові номери, а музично-ексцентричні шоу! Прикладом може служити всесвітньо відома англійська група STOMP.

Засновника проекту STOMP телеведучого Люка Кресвелла ще у 1991 р. надихнула робота збирачів сміття. Звідти ж і походження костюмів. До інструментів, якими

користуються артисти, входять, зокрема, швабри, відра, барабани – баки для сміття, 200 літрів води, банани, десяток довгих палиць, коробки з сірниками, пісок, колоди гральних карт.

Розглянемо номер – StompLive, частина 5, «Машини для миття посуду зійшли з розуму». Стомпери виходять на сцену з перекинутими на мотузках через шию металевими раковинами для миття посуду, наче скоморохи з гусями, а музика «видобувається» з відер, половників, каструль, води.

З надзвичайним артистизмом і синхронністю, під урбанізований технофольк стомпери розігрують органічні ексцентричні інтермедії. Як з елементами клоунади, так і з елементами акробатики. І все це насичене всілякими спецефектами дійство, яке демонструють нам всього 10–12 чоловік, ніби вихлюпується з глядацького залу на вулиці величезного сучасного міста, перетворюючись у масштабне шоу.

Отже, жанр мистецтва музичної ексцентрики, звіряючись з перемінливими запитамися глядача, не є чимось позасуспільним. Змінюється суспільство, змінюється і саме поняття норми, від якої відхиляється артист-ексцентрик. Музична ексцентрика знаходиться всередині широкого соціокультурного потоку, відповідно, поетика жанру, насичується і підживлюється часом, взаємодіє з суміжними жанрами, а іноді, і з досить віддаленими, а також дає життя новим жанровим підвидам. І сьогодні, серед таких підвидів, окрім традиційної музичної клоунади (клоун Грок) і сатири (дует Бім-Бом), маємо числені музично-ексцентричні відеокліпи і шоу (група Стомп). Всередині цього потоку знаходиться і вдячний глядач, який, за висловом відомого ще з ХІХ ст. клоуна Дмитра Альперова, завжди є співучасником дійства.

Література:

1. Альперов Д. *На арене старого цирка. Записки клоуна.* / Д. Альперов // *Гос. из-во Худ.я лит.* – М., 1936. – С. 194.
2. Гуревич З. *Разговор о музыкальной эксцентрике.* / З. Гуревич. *Ж-л Советский цирк, №10* – М., 1959 – С. 22.
3. Дземидок Б. *О комическом. Теория отклонения от нормы.* / Б. Дземидок. – М. : Прогресс, 1974 – С. 33.
4. Коган М. *Спор о музыкальной эксцентрике.* / М. Коган // *Ж-л Советский цирк, №5 (8).* – М., 1958. – С. 14.
5. *Музыкальный спутник. Ж-л Советский цирк №2.* – М., 1959. – С. 32.
6. Рыбаков М. *Киевский цирк. Люди, события, судьбы.* / М. Рыбаков. – К., 2006. – С. 210.
7. Хельга Беман *Маленькая скрипка – Большой клоун.* / Беман Хельга // *Ж-л Советский цирк, №1.* – М., 1980. – С. 28, 29.
8. *Stomp! Wikipedia.en.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: Wikipedia.org/wiki/stomp

УДК 78.03

Іванов О. К.,
професор Миколаївської філії
Київського національного університету культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

НА ШЛЯХУ ПІЗНАННЯ ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКОГО
МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ
(науково-дослідницькі здобутки О. П. Макаренка)

У статті розглядаються науково-дослідницькі здобутки Макаренка Олександра Петровича – кандидата мистецтвознавства, доцента, знавця музичного фольклору південноукраїнського краю. Результати його наукових досліджень знайшли втілення у двох авторських та декількох колективних навчально-методичних виданнях рекомендованих Міністерством освіти і науки України для вищих навчальних закладів.

Ключові слова: музичний фольклор, південноукраїнський край, поліетнічне середовище, адаптація, діалог, еволюція фольклорного мислення.

В статье рассматриваются научно-исследовательские работы Макаренко Александра Петровича – кандидата искусствоведения, доцента, знатока музыкального фольклора южноукраинского края. Результаты его научных исследований нашли отражение в двух авторских и нескольких коллективных учебно-методических пособиях рекомендованных Министерством образования и науки Украины для высших учебных заведений.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, южноукраинский край, полиэтническая среда, адаптация, диалог, эволюция фольклорного мышления.

The article reviews research achievements of Makarenko Alexander Petrovich – Ph.D., associate professor, folk music scholar of Ukrainian southern region. The results of his research are stated in two author's and several collective teaching publications recommended by the Ministry of Education and Science of Ukraine for higher education.

Key words: folk music, Southern Region, multi-ethnic environment, adaptation, dialogue, evolution of folk thinking.

Актуальність пропонованої статті вбачається у приверненні уваги фахівців та шанувальників музичного фольклору до проблем розвитку музичного фольклору Півдня України та їх висвітлення у дослідженнях О. П. Макаренка.

Найбільш загальні уявлення про музичний побут населення Північного Причорномор'я дають нам описові краєзнавчі матеріали з історичних, наукових та літературно-художніх джерел. Серед записувачів та видавців південноукраїнського фольклору наприкінці XIX – початку XX ст. відомі історики, краєзнавці, письменники, етнографи, інші діячі національної культури: І. Бессараб, Ф. Вовк, О. Маркевич, А. Грабенко-Конощенко, М. Аркас, М. Коцюбинський, П. Ніщинський, М. Кропивницький,

Я. Новицький, О. Маркевич, Д. Яворницький, С. Тобілевич, С. Чернявська, А. М. Грабенко (Конощенко) та ін.

О. П. Макаренко уважно вивчив науковий спадок дослідників – етнографів та музикознавців (Б. Юрківський, Є. Єгоров, С. Цветко, М. Береговський, Г. Штайнванд, В. Жирмунський, А. Штрюм та ін.), щодо етномузичної культури місцевого українського населення та етнічних груп Півдня України.

Узагальнюючи власні спостереження і звертаючи увагу на висвітлення зазначеного питання у працях фольклористів, істориків, краєзнавців та інших дослідників минулого, як і досягнення науковців ХХ–ХХІ ст., О. П. Макаренко опрацював ряд питань з позицій розвитку музичного фольклору у поліетнічному просторі.

У дослідженнях О. П. Макаренка проблеми фольклорно-музичного змісту тісно пов'язані із питаннями етнографічного характеру, що загалом приводить до постановки та часткового вирішення питань адаптації етномузичних традицій, їх діалогу, розвитку еволюції фольклорно-музичного мислення в умовах поліетнічного простору Північного Причорномор'я. Його статті в більшості своїй слід розглядати як своєрідну постановку актуальних проблем, що чекають свого вирішення у сьогоденні та недалекому майбутньому.

Наукова новизна полягає у виголошенні окремих проблем, які у мають місце у друкованих працях О. П. Макаренка. А саме:

- розкриття змісту поняття етномузичний південноукраїнський простір;
- характеристика особливостей динаміки функціонування музичного фольклору Півдня України;
- аналіз впливу соціокомунікативних реалій на розвиток толерантних міжетнічних відносин та ролі у цьому традиційних музичних культур етнічних груп, що мешкають у регіоні, створюючи умови для розвитку відповідного діалогу та еволюції музичного мислення адептів фольклору;
- вивчення процесу адаптування різних етномузичних традицій до нових умов функціонування і на цій основі утворення складної фольклорно-музичної гетерогенної соціохудожньої системи.

Південноукраїнський край – один з варіантів сучасного демографічного ландшафту, в якому інкорпорований різностильовий музичний матеріал адаптується, зберігаючи при цьому свій неповторний етнічно забарвлений зміст. Кращі зразки музичного фольклору корінного українського та інших етнічних груп регіону мають інформативне, пізнавальне, впливово-виховне значення, що закладене вже в самій його природі, як «мистецтва і не мистецтва» (В. Гусєв).

Сьогодні, у дослідженні названих об'єктивних реалій, активну позицію займає відомий педагог-музикознавець Макаренко Олександр Петрович. Його трудова біографія розпочалася з 15 років навчанням у Миколаївському училищі фізичної культури (1951–1955 рр.), коли юнак приїхав із рідного села Солдатське, що у Вознесенському районі на Миколаївщині. Після проходження у 1955–1958 рр. дійсної військової служби зрозумів, що його покликання – музика. Навчався у Миколаївському музичному училищі, а згодом закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової (теперішня музична академія). Понад сорок років присвятив викладацькій діяльності:

1965–1976 рр. працював у Миколаївському училищі культури (нині коледж культури і мистецтв), 1978–1999 рр. у Миколаївській філії Київського університету культури і мистецтв, 1999–2012 рр. у Миколаївському національному університеті ім. В. О. Сухомлинського. У послужному списку О. П. Макаренка посади: баяніст-акомпаніатор в художній самодіяльності, викладач вузу, кандидат мистецтвознавства, доцент.

У біографії Олександра Петровича – завідування музичною кафедрою МДУ (нині МНУ імені В. О. Сухомлинського), членство в журі численних конкурсів і фестивалів, виступи в пресі та обласному радіо з питань народного музичного мистецтва. Не одне покоління його вихованців працює на викладацькій ниві, просвітницькій, музично-виконавській та іншого виду творчої діяльності.

З початку 90-х рр. ХХ ст., поряд із навчально-педагогічною та науково-методичною діяльністю, у творчій роботі О. П. Макаренка провідне місце зайняли питання розвитку народної музичної культури південноукраїнського краю. Науковець звертається до різнобічного вивчення фольклорно-музичних процесів, традицій, фактів та явищ, що мають місце у минулій та сучасній культурній практиці регіону.

Він досить уважно й з повагою ставиться до напрацьованих попередніх дослідників – істориків, краєзнавців, етнографів, фольклористів-музикознавців та інших вчених, у працях яких є цікаві відомості з історії Північного Причорномор'я, формування його етноландшафту, побутування традиційної художньої культури тощо.

Серед них – М. Надєждін, М. Пирогов, А. Скальковський, М. Аркас, а у наступні періоди ХХ ст. – С. Цветко, Дніпрова Чайка, М. Кауфман, О. Соколова, С. Чернявська, С. Кириєнко та деякі інші дослідники [3, с. 9–20; 4, с. 12–24.]

У публікаціях зазначеного напряму О.П. Макаренко розглядає широке коло питань, серед яких:

- формування північно-причорноморського етномузичного середовища, шляхом його заселення різними етнічними групами;
- розвиток міжкультурних взаємин у побутово-матеріальній і традиційно-культурній сферах життя як передумови подальшого розвитку фольклорно-музичних традицій;
- адаптація різних етномузичних традицій до нових умов функціонування і на цій основі розвиток міжетнічного фольклорно-музичного діалогу та поступового розвитку еволюції музичного мислення adeptів фольклору.

«У такому напрямі й фольклорна музична творчість виступає не як чинник етнокультурного протистояння, а скоріше як специфічний засіб і регулятор різних за змістом побутових, традиційних, художніх, обрядових та інших стосунків, пізнання норм і особливостей оригінальних за походженням фольклорних жанрових систем, неповторності традиційних виконавських стилів тощо» [1, с. 141–142].

Вивчення численних архівних документів та різного змісту друкованих праць впевнили дослідника, що пісенний фольклор Півдня України, як і народно-інструментальне виконавство, віддзеркалюють соціодемографічні процеси минулого та сьогодення.

Внаслідок поглибленого аналізу численних джерел з фольклорно-музичної проблематики, в більшості таких, що відносяться до Півдня України, О. П. Макаренко

прийшов до висновку: етномузична культура південноукраїнського краю інтегрує в єдине ціле субетнічні прояви українського музичного фольклору та фольклорних музичних традицій різних етнічних груп, що мешкають в регіоні, збагачуючи в цілому складну фольклорно-музичну гетерогенну систему, надаючи їй динамізму та цілісності.

У цьому напрямі він активно продовжує й розвиває у конкретному регіональному середовищі принципи та методи системного підходу, який знайшов практичне застосування у працях українських та зарубіжних філософів, культурологів, фольклористів, зокрема Ф. Колесси, К. Квітки, С. Безклубенка, Б. Путілова, І. Ляшенка, І. Земцовського, С. Грици, В. Гошовського, З. Можейко та інших дослідників.

При обґрунтуванні та подальшій розробці поставленої проблеми О. П. Макаренком вводяться ряд дефініцій загальнонаукового та спеціального соціомузичного змісту, що використовуються ним у дослідженнях зазначеного напрямку. А саме:

- що таке етномузичний простір південноукраїнського регіону;
- зміст терміну – регіональна соціохудожня система;
- зміст терміну – народна музична культура південноукраїнського краю;
- за якими показниками народна музична культура входить до соціохудожньої системи південноукраїнського краю;
- з яких мотивів ми звертаємося до системного розгляду намічених питань;
- чому народна музична культура південноукраїнського краю відноситься нами до етнокультурної системи регіонального типу тощо.

О. П. Макаренко аргументовано доводить, що народна музична культура Півдня України, є об'єктивно сформованою на основі існуючих соціокультурних та художньо-виховних засадах та реалій складну цілісну народно-музичну систему регіонального типу. Вона, як складний культурологічний феномен, містить в собі досить об'ємний і значний у часо-просторі матеріал завдяки своїй інформаційній ємності, здатності досить швидко реагувати на різні соціальні, політичні, ідеологічні, військові, адміністративні, загальнохудожні та інші зміни.

«У таких самодостатніх, відкритих та саморегулюючих соціальних системах, до яких ми відносимо й народну музичну культуру Півдня України, компоненти неідентичні, що і відповідає індивідуальним рисам її складників. Враховуючи, що кожна окрема фольклорна музична традиція є складною системою, то їх об'єднуючий феномен – народна музична культура південноукраїнського краю є вже системою систем, названі традиції в таких умовах вже набувають рівня підсистем» [5, с. 46].

Фактологічний матеріал тематично визначених статей та його теоретична аргументація стверджують, що системний підхід до вивчення і аналізу різних фольклорних проблем у складних міжетнічних взаємних переплетіннях, завдяки його гнучкості та об'ємним науково-методологічним можливостям, є цілком органічним. Адже він сполучає у собі синхронний, генетичний та історичний аспекти, які прийнятні у вивченні різнобічних фольклорних стосунків, насамперед у поліетнічному просторі.

Один з небагатьох сучасних дослідників, О. П. Макаренко у підході до вивчення фольклору використовує літературні джерела, зокрема, твори В. Короленка, О. Купріна, Шолом-Алейхема та інших письменників, які в художніх образах народних співців та інструменталістів закарбували побутові музичні враження свого часу. При цьому такі

образи народних музикантів віддзеркалюють як особисті, так і загальні характерні риси побутового фольклорно-музичного виконавського змісту. Перш за все, це високий рівень володіння своїм інструментом, якістю звуковидобування, індивідуальними музично-виражальними засобами. Тобто, всім тим, що стосується особистості віртуоза-інструменталіста, що вражає слухача своєю художньо-зворушливою грою та викликає різний емоційний стан та естетичну оцінку. Кожен із них – індивідуальність, як за музично-виконавськими характеристиками, так і життєвими обставинами. «Звернення фольклористів, в тому числі й етноінструментознавців, до подібних фактів, віддзеркаленим у художній літературі, зафіксовані в наукових працях. Позитивність поєднання художнього й наукового методів пізнання народного музичного життя безперечна» [4, с. 116].

Демократичні засади у сучасній Україні сприяють більш природному функціонуванню традиційних культур українського автохтонного населення та діаспорних етнічних груп, як і їхній міжкультурній комунікації. При цьому соціокомунікативні реалії, як свідчать наслідки досліджень О. П. Макаренка, виконують важливі художньо-творчі та музично-виховні функції:

- впливають на формування та розвиток в регіоні толерантних відносин між представниками різних національностей;
- сприяють об'єднанню в єдину національно-культурну групу представників різних етносів свого регіону;
- роблять позитивний внесок у подальший розвиток музично-виконавської та художньо-виховної спрямованості фольклорної творчості Півдня України;
- стимулюють активний прояв катарсичної (очисної) функції, яка в цілому позитивно впливає на соціальне порозуміння в поліетнічній спільноті.

З огляду на плюралістичність відносин між традиціями та обрядовістю різних етногруп причорноморського регіону поміж ними, як свідчить дослідник, існує певна дистанційність. Це запобігає нівелюванню етнічного розмаїття, сприяє зберіганню характерного звукоідеалу, репертуарної своєрідності та адитивних (консектуальних) виконавських ознак – тембральних, артикуляційних, темпо-ритмічних, «що є антропогенними, «врожденими» прикметами етнофора» (С. Грица).

Особливий інтерес представляє розвиток у Південному регіоні комунікативних зв'язків між музичними традиціями автохтонного українського населення та представниками віддалених у генезисі народів: українсько-німецькі, українсько-єврейські, українсько-кримськотатарські, що в цілому віддзеркалює регіональні особливості загальнокультурних тенденцій на рівні Схід – Захід. [3, с. 85–119; 4, с. 94–102, 118–138].

«Українсько-російські, молдавсько-болгарські, кримсько-татарсько-болгарські, українсько-єврейські, або ж єврейсько-українські та інші подібні композиції виступають як наслідок творчих зусиль талановитих народних музикантів-інструменталістів. При цьому, народними виконавцями новотвори доводяться до стану «свого», національного музичного зразку» [5, с. 44.].

Спираючись на конкретні фольклорно-музичні явища, О. П. Макаренко розкриває сутність існування у південноукраїнському просторі фольклорно-музичної

багатокультурності (мультикультури). З таких міркувань, південь України слід визнавати історично сформованим полігоном взаємодії «свого» і «чужого», конкретизованого у свідомості та художній творчості представників різних етносів. При таких умовах взаємодія у зазначеному напрямі виступає як «процес, що перебігає між елементами принаймні двох взаємозв'язаних систем» (С. Безклубенко).

Своїми дослідженнями О. П. Макаренко доводить, що нові реалії у справі вивчення традиційної музичної творчості етносів причорноморського регіону, потребують нових підходів, які б аргументували ситуативність сучасного фольклорного мислення та живої народної художньої практики.

У науково-дослідницькому пріоритеті О. П. Макаренка постійне важливе місце займають питання розвитку народно-інструментального виконавства у південноукраїнському регіоні. Підсумком у цьому, на певному етапі науково-дослідницької роботи, став захист мистецтвознавчої дисертації за спеціальністю «Музикознавство» (1987 р., Ленінградська, нині Петербурзька консерваторія) і отримання вченого ступеню кандидата наук за дослідження процесу формування та розвитку професійних оркестрів народних інструментів республік тодішньої країни. Між іншим, у Миколаївській області це була перша захищена у галузі народно-музичного мистецтва дисертація.

Звертає на себе увагу й музично-публіцистична діяльність Олександра Петровича. Ним написано й надруковано понад 50-ти газетних публікацій, присвячених музичному життю нашого обласного центру. В їх числі статті-рецензії про виступи в Миколаєві знаних творчих колективів: Державного оркестру українських народних інструментів (Київ), Російського народного хору імені М. Пятницького, Омського народного хору, Державного оркестру російських народних інструментів імені М. Осипова (Москва), оркестрів національних музичних інструментів Узбекистану, Казахстану та деяких інших колективів.

У низці статей О. П. Макаренка йдеться про відомих на Миколаївщині та за її межами особистостях, які вписали важливі сторінки в історію культури нашого краю. Зокрема, заслуженого діяча мистецтв України Г. Манілова, доктора мистецтвознавства професора В. Іванова, заслуженого працівника культури України С. Фоміних, талановитого керівника естрадного оркестру Будинку культури заводу «Зоря» В. Попенка та інших майстрів музичного мистецтва минулих років.

Загалом науково-дослідницький доробок О. П. Макаренка складають понад сто двадцять праць, більшість яких надруковані у наукових збірках вищих навчальних закладів та інших виданнях. У роки своєї науково-педагогічної діяльності він брав участь у численних науково-теоретичних та науково-методичних конференціях, які проходили в різних містах України та за її межами.

Науково-творчі здобутки О. П. Макаренка стали темою ряду статей, відгуків та рецензій. Їх автори – відомі у нашій країні на ниві музичної творчості, художньої культури та публіцистики особистості – О. Шпачинський, А. Михайлик, С. Тупайло, Є. Мирошніченко, О. Петренко, Е. Гриневич, С. Кириєнко та ін. В них виражена загальна думка, що внесок О. П. Макаренка у дослідження музичного фольклору південноукраїнського регіону є досить вагомим. Про це також говориться у відгуках провідних діячів музичної

культури, вчених-музикознавців та фольклористів України – доктора мистецтвознавства С. І. Грици (Київ), ректора Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової, доктора мистецтвознавства, академіка О. В. Сокола (Одеса), доктора мистецтвознавства, професора, проректора названого навчального закладу з науково-дослідницької роботи О.І. Самойленко, багатьох викладачів мистецьких вузів і творчих кафедр причорноморського регіону.

Ім'я Олександра Петровича Макаренка, педагога-музиканта, вченого-мистецтвознавця, фольклориста, етнокulturолога цілком заслужено посідає одне із почесних місць в історії дослідження народної музичної культури південноукраїнського краю, насамперед Миколаївщини.

Література:

1. *Діалог та еволюція фольклорно – музичного мислення в контексті міжкультурної комунікації у південноукраїнському просторі // Музичне мистецтво і культура : Наук. вісн. Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 141–149.* 2. *Культура південноукраїнського регіону: Питання міжетнічної комунікації (останнє в співавторстві). Миколаїв, 2010 – 322 с.* 3. *Музичні традиції та сучасність у фольклорі південноукраїнського краю: Навч. пос., затвердж. Міністерством освіти і науки України для студентів ВУЗів. – Миколаїв : МДУ, 2007. – 176 с.* 4. *Нариси з історії етномузичної культури Півдня України. Навч. пос., затвердж. Міністерством освіти і науки України для студентів ВУЗів – Миколаїв : МДПУ, 2001. – 176 с.* 5. *Народна музична культура південноукраїнського краю як цілісна система соціохудожнього типу: постановка проблеми // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – Вип. 9. – С. 41–51.* 6. *Народная музыкальная культура как естественный компонент коммуникативности в полиэтнической среде // Крымские диалоги: культура, искусство, образование – Симферополь, 2009. – Вип. 3. – С. 15–19.* 7. *Народно-оркестровое искусство как средство межэтнического общения // Роль оркестров народных инструментов в межэтническом общении. Сб. труд. РАМ им. Гнесиных. – Вип. 153. – Москва, 1999. – С. 19–48.* 8. *Традиційні народні обряди і свята південноукраїнського краю у соціокультурному вимірі // Наук. зб. інституту історії Одеського державного університету ім. І. Мечникова – Одеса : ОДУ, 2011. – С. 228–236.* 9. *Фольклорные и литературно – художественные параллели в изучении творчества музыкантов – инструменталистов. (На примере произведений А. Куприна, В. Короленка, Шолом-Алейхема). Запорожские чтения. – Запорожье : Диво, 1999. – Вип. 3. – С. 150–154.*

УДК 784.1(477)“20”

Каравацька Л. І.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

МАЙСТЕР ОПЕРНОГО ХОРУ: СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ Л. М. ВЕНЕДИКТОВА

За матеріалами архівних документів та інших інформаційних джерел, проаналізований процес формування та становлення професійних засад, а також стилістичних ознак творчої діяльності Л. М. Венедиктова. Здійснено огляд основних етапів накопичення професійних навичок, їх становлення та реалізації. Відображена спадковість творчих принципів, в контексті осягнення та удосконалення професійних, естетичних та моральних норм творчості Л. М. Венедиктова.

В обраній структурі роботи відображені основні положення оперної диригентської школи, інтерпретовані в контексті творчого світогляду Майстра. Виявлені виразні стилістичні риси творчості Венедиктова, в його багатофункціональній діяльності оперного хормейстера.

Ключові слова: диригентська оперна школа, диригентська техніка, репетиційна робота, співацький апарат, ролева функція хору.

По материалам архивных документов и других информационных источников, проанализирован процесс формирования и становления профессиональных основ, а также стилистических признаков творческой деятельности Л. Н. Венедиктова. Осуществлен обзор основных этапов накопления профессиональных навыков, их становления и реализации. Отражена приемственность творческих принципов, в контексте постижения и совершенствования профессиональной, эстетических и нравственных норм творчества Л. Н. Венедиктова.

В избранной структуре работы отражены основные положения оперной дирижёрской школы, интерпретированные в контексте творческого мировоззрения Мастера. Выявлены стилистические признаки творчества Венедиктова, в многообразии стоящих перед оперным хормейстером задач.

Ключевые слова: дирижёрская оперная школа, дирижёрская техника, репетиционная работа, певческий аппарат, ролевая функция хора.

According to the materials of archive documents and other information sources, analyze the process of formation and the formation of a professional basis, as well as stylistic traits of creative activity L.N.Venediktova. Carried out a review of the main stages of the accumulation of skills, their formation and implementation. Reflected the succession of creative principles, in the context of understanding and improving the professional, aesthetic and ethical standards of creativity L.N. Venediktova.

Liked structure of the work reflects the main provisions of the opera conductor's school, interpreted in the context of the creative world of the Master. Revealed stylistic features Venediktova creativity, in a variety of facing the opera chorus master tasks.

Key words: opera conductor's school, conductor's equipment, rehearsals, singing machine, role function of the choir.

Талановитий практик оперної сцени, майстер, який володіє найтоншими деталями оперного творчості, Л.М. Венедиктов став прикладом еталонного хормейстерського професіоналізму. Під його керівництвом хор Київського оперного театру став унікальним виконавським колективом, одним з кращих хорів Європи, що володіє високою майстерністю, зі своїм неповторним стилем.

У контексті аналізу стилістики творчості Льва Миколайовича Венедиктова, нами були використані інформаційні джерела, що відображають дану проблематику.

Так, в роботі Е. Н. Яворського «У Світлі рампи», в розділі «Майстер хорового мистецтва», освітлений життєвий і творчий шлях Л. М. Венедиктова, його ранній період, пов'язаний з навчанням, а також огляд основних творчих періодів роботи в Київському оперному театрі.

У збірнику «Статті, спогади», в розділі «Лев Миколайович Венедиктов», В. Тольба дає коротку інформацію, що охоплює всі сторони багатогранної діяльності Л. Венедиктова на ниві оперного мистецтва.

В авторефераті на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Г. Й. Ткаченко «Музична інтонація в оперному спектаклі і функція диригента в її розкритті», в розділі II «Про диригування як виявлення інтонаційного сенсу», в аспекті виконавського диригентського стилю розглядається проблема інтерпретації авторської партитури, гармонійного співвідношення ідейно-художнього задуму композитора і творчої свободи диригента, його вміння розширити і збагатити образно-сюжетну канву виконуваного, не порушуючи текстових та ідейно-сміслових авторських компонентів музичного твору.

Творча діяльність Національної опери України періоду початку XIX – початку XX ст. висвітлена в роботі Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка. Історія і сучасність». У широкому історичному аспекті охарактеризовано роботи кращих диригентів, хормейстерів, режисерів, сценографів, солістів, а також здійснений огляд основних етапів функціонування київського оперного театру.

У використуваних нами роботах наданий матеріал загального інформаційного характеру, при цьому індивідуальний стильовий почерк Л.М. Венедиктова в них не є об'єктом дослідження.

Мета – виявити витоки, які заклали професійні основи творчої діяльності Л. М. Венедиктова. Висвітлити еволюційний процес їх становлення і вдосконалення, визначити стильові ознаки творчості Л. Венедиктова.

Не кожному музиканту, який отримав хормейстерську освіту, підвладне оволодіння таким видом творчості як оперний хормейстер¹. Робота хормейстера оперного театру вимагає базової професійної підготовки, високого естетичного, культурного рівня, вільної орієнтації в певних видах мистецтва, представлених в оперному жанрі. Взаємодіючи з режисером і диригентом, оперний хормейстер веде хоровий колектив від репетиційного класу, оркестрової репетиції до прем'єрного спектаклю, успіх якого багато в чому залежить від його професійних якостей.

¹ Хормейстер – слово від німецького Meister – майстер.

«Фундамент – це оркестр і хор. А головний хормейстер, додаю, невтомний чорнороб в театральному будівництві ...» – так характеризує Л. Венедиктов свою, невидиму оку глядача, але, тим не менш, дуже важливу, у структурі побудови оперного спектаклю, роботу [8].

Л. М. Венедиктов – природжений хоровик, з дитинства пов'язаний з хоровим мистецтвом, багато часу проводив на репетиціях свого батька, М. Я. Венедиктова, – професійного хормейстера, який у своїй практичній діяльності з'єднавав технічну роботу над чистотою інтонаційного звучання з літературним текстом, його художньо-смісловим змістом. Цей принцип стане основоположним у подальшій творчій роботі Л. Венедиктова: «Те, що дав мені батько, залишиться зі мною на все життя. Він був справжнім майстром, чарівником вокального звуку» [9].

Таким чином, уроки батька, талановитого музиканта, стали тим фундаментом, на якому була створена диригентська школа, яка сформувала «венедиктовський» стиль оперного хорового мистецтва. В.С. Тольба про хор Венедиктова: «Дбайливо сформований і вихований Л. Венедиктовим ...хор столичної опери відрізняється не тільки найвищим рівнем професіоналізму, культури та майстерності, а й особливим стилем, тембровим багатством, об'ємним, емоційно наповненим звучанням» [1, с. 68].

Будівництво професійних основ, закладених батьком, було продовжено Г. Г. Верьовкою, чий самобутній талант, глибоку відданість народній творчості почитав і поважав Л. Венедиктов. Учитель передав талановитому учню великий рівень знань у підході до інтерпретації художнього твору, відчуття звучання українського бельканто, підпорядкування одній творчій задачі різних артистичних темпераментів, передав учневі власний практичний досвід з'єднання в одному звуковому масиві багатотембрових вокальних барв, в результаті відбору співаків з різних регіонів України, які мають свої характерні особливості.

Лев Миколайович Венедиктов засвоїв основні педагогічні принципи свого Вчителя: опора на національні українські традиції хорового співу, пов'язані з різноманіттям звукової палітри звучання, а також щирість і глибина переживання. У даному контексті актуальні слова Л. Венедиктова: «Складність хормейстерської праці саме в тому, що настроювати потрібно людські душі, а не струни інструментів» [4].

Слід зазначити, що величезний вплив на становлення стильових засад творчості Л. Венедиктова зробили роботи видатного художника в галузі оперного жанру В.С. Тольби, творчі принципи якого справили величезний вплив на подальший розвиток стильового почерку Л. Венедиктова. Це – ретельна робота над партитурою, чудове знання вокалу, осмислена репетиційна робота. «Завжди з вдячністю згадую велику школу майстерності, яку пройшов у В. Тольби», – відгук Л. Венедиктова про час спільної творчості [7].

Таким чином, творчість М. Я. Венедиктова, Г. Г. Верьовки, В.С. Тольби визначила професійні орієнтири у подальшій творчій діяльності Л. М. Венедиктова. Хорові традиції великих музикантів отримали розвиток, яскраве втілення у творчості Майстра і сформували його стилістику – високу технічну майстерність як засіб розкриття художньо-образного змісту музичного твору (М. Я. Венедиктов); багатотемброве емоційно наповнене хорове звучання (Г. Г. Верьовка); ретельну репетиційну роботу, пов'язану з глибоким знанням співацького апарату (В. С. Тольба).

У своїй репетиційній роботі, яку Л. Венедиктов вважає найважливішим і найцікавішим творчим етапом у процесі становлення цілісного оперного дійства, Лев Миколайович йде від прозаїчної рутини. Репетиція – це одухотворена, емоційна робота, тому що між диригентом і хористом існує психологічний, творчий зв'язок. Це завжди єдине ціле. При цьому робота технологічно досконала – ідеальний інтонаційний лад, ансамблева злитість голосів, метроритмічна точність. Особлива увага приділяється бездоганному відтворенню тексту, де втілений авторський задум. Кожне технічне завдання, поставлене перед хором колективом, ясно викладено і пов'язано з авторським текстом, його образною сферою. Таким чином, завдяки поєднанню осмисленої технічної роботи і образно-художньої, досяжною стає головна мета-технічно досконалими засобами найбільш повно і глибоко втілити авторський задум, розкривши його художній зміст.

Наступний етап роботи в хорovому класі – це покладатися на творчу інтуїцію, яка дає правильний напрям у роботі. Преса так коментує стиль роботи Венедиктова: «... зразок глибокого, інтелектуально-витонченого і емоційного прочитання кожної партитури» [11]. Розум і почуття – ось формула творчого кредо Майстра на ниві хорovого мистецтва, закладена батьком в далекі юнацькі роки.

Ретельна репетиційна робота в хорovому класі Л. Венедиктова враховує і акторські завдання, що стоять перед артистами хору. Специфіка роботи оперного хору часто припускає сценічний рух, участь артистів хору в подіях, що розгортаються на сцені, що, безсумнівно, ускладнює процес точного відтворення хористом музичного тексту. Л. Венедиктов коментує так цю проблему: «Капела – вийшла і співає. А тут необхідно бігати, лежати, битися, фехтувати і, до того ж, співати. І не втрачати контакту з диригентом. А це дуже важко. Зараз я вже добре розумію, наскільки повинен бути готовий хор для будь-якого диригента» [9].

Отже, в контексті творчих традицій В. С. Тольби, Л. М. Венедиктов вважає, що ретельний аналіз і копітка робота в хорovому класі, з комплексом поставлених перед артистами хору завдань, обов'язково позитивно позначиться на виконанні.

Техніка диригента – це провідник волі і енергії до виконавського колективу, засіб донесення до слухачів змісту твору, а диригентська майстерність – це мистецтво інтерпретації. «Виконавський стиль диригента, його творче обличчя великою мірою визначається принципами і ставленням диригента до авторської партитури, індивідуальними особливостями відтворення оригіналу нотного тексту в звучанні ... Уміння творчо «розшифрувати» ідейно-образний зміст твору, розкривати в його інтонаційній виразності трактування композитором художніх образів, стилю його музики – основні завдання інтерпретатора» [3, с. 10].

Творче кредо Майстра – неприпустимість укорінених традицій виконання, що не відповідають авторським вказівкам, засвоєне у репетиційному класі М. Я. Венедиктова.

Практика постійної співпраці з режисером і диригентом передбачає деякі складності в роботі оперного хормейстера, подолати які можливо, маючи відповідні особистісні комунікативні якості. Л. Венедиктов розмірковуючи про цю проблему, відзначає: «Адже в чому парадокс: режисер – найзапекліший ворог хормейстера, тому що відбудовуючи мізансцени спектаклю, він може зруйнувати те, що відрепетировано

у класі» [10]. Однак хор демонструє високий професіоналізм, так як Майстер миттєво справляється з будь-якою ансамблевою помилкою, покладаючись на свій досвід та інтуїцію: «Вони нероздільні. Інтуїція може підказати, але визначальним є досвід» – переконаний художник [12].

Професійні комунікативні якості Л.М. Венедиктова є інструментом подолання усіляких виробничих бар'єрів, в ім'я збереження високих професійних стандартів виконання, відшліфованих у репетиційному класі. В. Тольба характеризує професійні та людські можливості Л.М. Венедиктова: «Більшість великих хормейстерів, домагаючись у своїй роботі скрупульозної ретельності, були деспотичними, іноді фанатично тиранічними. Лев Миколайович досягає тих же результатів, будучи чарівним, м'яким» [1, с. 68].

Якими засобами досягається глибина, міць, наповнене, багате обертонами звучання хору Л. Венедиктова? Його коментар: «Шляхом відбору голосів рідкісних тембрів, методичної роботи з хористами, введенням молодих сил. ... Українські, південні голоси мають особливе природне забарвлення, теплу м'якість, насиченість [15]. І далі: «Голосу нашого хору унікальні. ... Мають унікальний тембр. Таких голосів немає ніде у світі. Існує колекція дорогіших інструментів. Це вироби Страдіварі, Гварнері, Амагі ... Так от, колекція голосів нашого хору не менше цінна, ніж ті інструменти. Я як би купаюся в цих голосах» [13].

Виконавський стиль хору – це внутрішній слух хормейстера. Ідеал музичного звучання Л. Венедиктов відчуває досконало, використовуючи всі художні ресурси мішаного хору – різноманітне і виразне темброве поєднання голосів.

Чому хор Л. Венедиктова має свою індивідуальну темброву характеристику, широку градацію динамічних відтінків, від об'ємного і потужного фортіссімо, до прозорого та ніжного піаніссімо? Глибоке знання Л. Венедиктовим людського голосу (адже інструмент хориста – це голос) створює базу для хорового звучання, збагаченого обертоновими фарбами. Розмірковуючи про специфіку вокалу, Майстер відмічає: «... в оркестрі використовуються вже готові тембри, а в хорі їх необхідно робити, мало не спочатку. Це і є таємниця вокалу. Адже будь-який твір для голосу пов'язаний насамперед з тембровою драматургією. Потрібно знати, як заспівати ту чи іншу голосну, як подати звук, коли слово передає ту чи іншу емоцію. ... Головна відмінність полягає в технології, в методі роботи. Це як різниця між освітлювачем, який просто натискає кнопки, і майстром по освітленню, який грає фарбами, як художник» [9]. Інструментом досягнення певних сюжетних сценічних реалій для Л. Венедиктова – це різносторонні тембральні можливості співацького апарату: «Хор повинен не тілами зображувати події та процеси, які відбуваються в опері, а тембром. Є зв'язаність з конкретною діяльністю, з конкретними обставинами» – відмічає Майстер. Про дотику голосом до звуку: «... адже його можна «вдарити» або «обійняти», «погладити» [там же].

Таким чином, в роботі з хором, використовуючи технологію асоціативних зв'язків, Майстер домагається вишукано-різноманітного тембрового звучання.

Введення нового хориста – поступовий процес, результат наполегливої праці, що займає п'ять років. У професії, артист хору, об'єднані важливі компоненти театральної дії: знання матеріалу, інтонація, сценічна майстерність, відчуття простору сцени, чітке

виконання режисерських завдань, відчуття контакту з диригентом, хормейстером. У хорі надається значення якійсь характеристикі співацького апарату, зобов'язує артиста хору до повнокровного якісного співу. Л. М. Венедиктов бачить процес введення нового співака таким чином: «... необхідно привчити початківця до значного вокального навантаження, до співу великим звуком. Вивчивши партію, артист хору повинен заспівати її, виконуючи масу сценічних завдань. Засвоївши всі ці складові своєї професії, він повинен ще влитися в єдиний характер звучання всього колективу, пристосувати свій голос до тієї манери, яку засвоїло більшість виконавців» [2, с. 129]. Народний артист України М. М. Кречко відгукувався про ретельний відбір унікальних за тембровою насиченістю українських голосів: «У Льва Миколайовича загострене чуття на співацькі обдарування. У хоровому ансамблі він виявляє природну красу українських голосів, твердою рукою спрямовує злагоджену звукову емісію на точне відтворення авторської партитури. Колектив значно поглиблює народність українських опер, посилює їхній колорит, а перлини світової класики оздоблює красою українського співу...» [4, с. 10].

Слідуючи заповітам свого вчителя, Г. Г. Верьовки, Л. Венедиктов зберігає природну красу голосу кожного хориста. В хоровому єднанні співаків для нього важливе поєднання індивідуальності – на противагу думці про нівелювання особистості в хорі.

Одна зі специфічних особливостей оперного хормейстера в роботі з хоровим колективом полягає в тому, що виконавське трактування хорових сцен у виставі має бути концептуально пов'язане з режисерським рішенням. Хоровий художній образ не може бути абстрактним, навіть якщо хорові сцени мають закінчену форму і можуть інтерпретуватися як вставний номер. Для створення цілісного оперного твору необхідна єдина художня концепція всіх елементів сценічної дії – сценографії, пластики, що створює певні труднощі для хорового виконання: сценографія впливає на ансамбль, стрій, динаміку, виразність співу; розташування хорового ансамблю в мізансценах вносить корективи в ритмо-агогічну виконавську сферу. У даному контексті хор є важливим компонентом оперного спектаклю, повністю підлеглий його драматургії, включений в сюжетні реалії, несе смислове навантаження, збагачуючи сценічну дію. Видатний оперний хормейстер М. Тараканов так коментує специфіку своєї творчості: «Головним ворогом хормейстера є режисер. Чому? Тому що в класі хор сидить як годиться, а він розкидає всіх хористів по мізансценах, втрачаючи тим самим ансамбль ... Якщо мені вдається зберегти сорок відсотків класної роботи на сцені, я – щаслива людина...» [12].

Враховуючи складний, багатогранний процес створення оперного спектаклю, може скластися враження, що творча індивідуальність оперного хормейстера не визначається, розчиняючись в безлічі постановочних реалій. Однак авторський стиль Л. Венедиктова добре видно і чути. У контексті значущості рольової функції хору в драматургії оперного спектаклю, Майстер ретельно працює над динамічною гнучкістю, долаючи один з основних недоліків хорових колективів – динамічну статику, що, безсумнівно, є образно-смісловим компонентом в драматургічній структурі сценічної дії.

Домагаючись якісно досконалого звучання, Л. Венедиктов враховує і акторські завдання, що стоять перед артистами хору. У монографії Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету ім. Тараса Шевченка. Історія і сучасність» зазначається: «...звучання вражало емоційною силою, чистотою

інтонування, точніше відтворенням стилю композитора й усіх відтінків почуттів та настроїв. Крім цього, шкірні окремих хорист створював кількома штрихами певний сценічний характер, виявляючи себе драматичним актором» [7, с. 614].

«Венедиктовський» хор володіє своїм стильовим почерком. У драматургічній структурі оперного спектаклю, демонструючи високу якість хорового звучання, він представлений в різній іпостасі: хор – коментатор, свідок подій, що відбуваються на сцені, учасник сценічної дії, але ніколи – байдужа безділова маса.

Робота хормейстера з хором – це точний показ. Лев Миколайович Венедиктов володіє досконалою мануальною технікою. Пластика його жесту дивно красива. «Йому доступний жест польоту вільних птахів, що розкріпає голос співочого» [17] – такі враження глядачів, наповнені красою візуального сприйняття диригентської техніки Л. М. Венедиктова.

Руки Майстра втілюють всі елементи музики: темп, ритм, штрих, агогіку, динаміку. Його диригентський жест викликає миттєву реакцію виконавців. Про це свідчить головний диригент київського оперного театру В. Кожухар: «... хор нашої Національної опери під керівництвом Л. Венедиктова – японський комп'ютер, що миттєво й бездоганно реагує на найменший порух навіть одного пальця диригента» [4; 5].

Одне з основних правил Венедиктова: в диригуванні повинен брати участь кожен суглоб – звук потрібно витягати, чуйно вслухаючись у обертонові вібрації.

Ще однією гранню розкрився талант Майстра в амплу оперного диригента-постановника, а також в ораторіальному жанрі, завдяки творчій взаємодії з В.С. Тольбой. Л. Венедиктов відмічає: «Саме йому я зобов'язаний своїм професійним становленням. Він не тільки першим довірив мені роботу над спектаклями, а й долучив до роботи асистента-диригента. Я ніколи не вважав себе диригентом-симфоністом. Але ця практика виявилася для мене безцінною. Потрібно хоча б раз потримати весь музичний організм в руках» [3; 14]. Для В. Тольби чудове обдарування початківця оперного хормейстера стало очевидним фактом з перших кроків його творчої діяльності: «Льва Миколайовича я знаю... з дня народження його як оперного хормейстера... уже після першої спільної вистави вгадав його блискуче майбутнє, що призвело до вершин майстерності» [1, с. 68].

Глибоке знання вокалу, величезний досвід роботи з людським голосом, трактування його природи як біологічного музичного інструменту, визначили іменний, особистісний підхід до роботи з оркестровою фактурою. Пріоритетним у прочитанні симфонічної партитури стало розкриття вокальної інтонаційності музичного тексту, його мелодійного багатства. Оркестр Л. Венедиктова співає, тим самим створюючи надзвичайно комфортні умови для оперних солістів. Вокальна стилістика постановок – його відмінна від інших, неповторна особливість. Робота з симфонічним оркестром, безсумнівно, збагатила його хормейстерську практику, дозволила ще більш досконалими технічними засобами розкривати таємниці авторського тексту.

Торжествуюче хорове мистецтво Венедиктова, що володіє властивою йому стилістикою – красою і глибокою натхненністю, спирається на фундаментальні національно-пісенні й професійні традиції.

У звучанні «венедиктовського» хору відчуваються багатівікові традиції національної пісенної культури. Художній керівник Санкт-Петербурзької академічної капели ім. М. Глинки В. Чернушенко зазначав: «І якщо вірно, що пісня – душа народу,

вірно й інше: пісня – озвучений образ Батьківщини. Тому, говорячи про хорі, говоримо про заощадження духовних багатств її, накопичених за багато століть і донесених до нас через радощі й прикрощі багатьох поколінь» [16].

У своїй творчості Л. М. Венедиктов продовжує професійні традиції своїх попередників. Про це свідчить характеристика, дана Л. Венедиктову В. С. Тольбой: «Лев Миколайович незаперечно є кращим оперним хормейстером на Україні ... Лев Миколайович належить до видатної четвірки хормейстерів, які працювали в оперних театрах Києва та Харкова (Шток, Кавалліні, Тараканов і Венедиктов) [6].

Коріння феноменології творчості Венедиктова, безсумнівно, можна відшукати в глибинах раннього юнацького періоду, в регентській практиці його батька. Лев Миколайович стверджує, що всі великі музиканти зросли на церковному співі, які є самою великою школою. Ніяке навчання не дає того, що дає спів у церковному хорі. Л. Венедиктов у душі глибоко православна людина і часто звертається до тих сил, які «недоступні дзвону злата і всі думки і справи знають наперед». У цьому він черпає натхнення.

Внутрішня духовна краса, безсумнівно, знаходить своє відображення у зовнішньому вигляді Майстра. Інтелігентність, доброзичливість, інтелект, в поєднанні з глибоким внутрішнім змістом, є естетичним фактором благодійного впливу на оточуючих. Ефект його впливу на музикантів, що працюють з ним, а також на слухачів позитивно величезний.

Хорове мистецтво демократично за своєю природою і володіє великим емоційно-виховним потенціалом. Одночасно, відбувається обмін духовною інформацією між музикантами-хористами і Майстром, який має ефект взаємної духовної концентрації. Л. Венедиктов з вдячністю говорить про це явище: «... я вважаю, що людину формує передусім спілкування з іншими людьми. ... Мене завжди оточували чудові, талановиті люди і музиканти, і в цьому мені дуже і дуже пощастило (як під час навчання, так і потім)» [9]. В продовження сказаного Майстер відмічає: «Все, що в мені є позитивного, зв'язано з тим, що я вчасно народився. Тому що я побачив і працював з такими людьми, тільки в казці таке можливе». І ще: «Я багато корисного отримав від спілкування з найбільш досвідченими артистами, які досконало знали всі особливості роботи в оперному хорі. Саме вони прискорили процес мого творчого становлення» [14].

Хор Венедиктова, що несе красу співочого звучання, наповненість людськими переживаннями, одухотворяє простір людського співжиття. Його стилістика тотожна космологічним законам світобудови – це гармонія і досконалість.

За 60 років роботи в Київському оперному театрі Л. М. Венедиктовим виховано чотири покоління співаків-хористів, збагачених знаннями великої школи Майстра. Створено 140 вистав, оперний хор набув статусу творчого колективу, який володіє різноманітним в стильовому відношенні, хоровим концертним репертуаром. Слова Майстра розкривають секрет його унікальної результативності: «Хор – це складний, живий організм, який без мене вижити може, а я без нього – ні».

Творчість Венедиктова увійшла в історію хорового оперного мистецтва символом найвищих професійних стандартів, еталоном глибокої змістовності, естетичної досконалості. Блискучий, більш ніж піввіковий, диригентський досвід затвердив властивий йому індивідуальний стиль, заснований на великій майстерності, тонкій

музикальності та глибокому проникненні в драматургію вистави. Важко переоцінити актуальність слів видатного музиканта, звернених у майбутнє: «Вперед до минулого. Без минулого немає майбутнього. Пам'ятайте вершини, яких досягали ваші попередники в київській опері, і не дайте собі права опустити планку» [15].

На основі архівних матеріалів, нами відображено відображення творче кредо Л. М. Венедиктова, здійснено спробу розгляду витоків, що заклали базові професійні основи творчої діяльності Майстра.

Спираючись на інформаційні джерела, що містять критичні відгуки колег, а також на безпосереднє спілкування з Левом Миколайовичем, нами простежено процес становлення стильових ознак його творчості.

Відповідно до цих завдань, була обрана структура роботи, на основі якої отримали висвітлення основні положення диригентської оперної школи (диригентська техніка, робота над текстом, репетиційна робота, знання співацького апарату, втілення рольової функції хору, естетичні принципи), інтерпретовані Л. М. Венедиктовим через призму своєї творчості. Виявлено визначальні стилістичні риси творчої діяльності Л. Венедиктова, в різноманітності завдань, які стоять перед оперним хормейстером завдань.

Література:

1. Тольба В. С. Лев Николаевич Венедиктов / В. С. Тольба // В. С. Тольба. Статті, воспоминания. – К. : Муз. Україна. 1986. – С.168.
2. Яворський Е. Н. У світлі рамки / Е. Н. Яворський // Е. Н. Яворський. У світлі рамки. Майстер хорового мистецтва. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 199.
3. Ткаченко Г. И. Музыкальная интонация в оперном спектакле и функция дирижёра в её раскрытии. О дирижировании как выявлении интонационного смысла: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения // Г. И. Ткаченко : Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1975. – С. 29.
4. Степанченко Г. 40 років у театрі / Г. Степанченко // Музика. – 1994. – №5 – С. 10.
5. Венедиктов Л. Истинный оперный дирижёр / Л. Венедиктов // Музика. – 1979. – № 6 – С. 14.
6. Тольба В. С. Отзыв в ВАК при Совете Министров СССР / В. С. Тольба // Отзыв в ВАК при Совете Министров СССР. – 1977. – 13 июля.
7. Станішевський Ю. Національна опера незалежної України 1991 – 2001 // Ю. Станішевський. Національний академічний театр опери та балету ім. Тараса Шевченка. Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – К., Муз. Україна. 2002. – С. 734.
8. Млинченко Ф. Літописець українського співу / Ф. Млинченко // Столиця. 2002. – № 24, 14 – 20 червня.
9. Королюк Т. Про вокал без таємниць / Т. Королюк // Влада і політика. 2001. – 17 березня.
10. Степанченко Г. Хормейстера грає хор / Г. Степанченко // Столичные новости. 2002. – № 47 (243), 10 – 16 декабря.
11. Летичевская О. Хор Венедиктова / О. Летичевская // День. 2002. – № 109, 19 июня.
12. Гусев В. Хочу доспівати з цим хором / В. Гусев // Говорить і показує Україна. 2003. – № 30, 17 июля.
13. Перельман О. Л. М. Венедиктов – найвидатніший хормейстер Національної опери України, чудова людина, яка все своє життя присвятила музиці / О. Перельман // Газета для жєницин. 1999. – № 12.
14. Степанченко Г. Театр, ставший жєзньє / Г. Степанченко // Зеркало недели. 1999. – № 51 (272), 25 декабря.
15. Ткаченко Л. Короля грає свита, хормейстера – хор / Л. Ткаченко // Право. 2009. – № 42, 21 – 27 октября.
16. Чернушенко В. О хоровом пенєи / В. Чернушенко // Правда. 1981. – 23 декабря.
17. Документальный фильм “Багатоголосне відлуння майстра” / Канал Глас [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.glas.org.ua/>

УДК 004.738.1:316.772.5

Компанєтс М. О.,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕБ-САЙТУ

У статті розглянуто художньо-комунікативні особливості веб-сайту з позиції їх значимості під час взаємодії користувач – веб-сайт. Проаналізовано наукові пошуки у цій площині з позиції веб-дизайну.

Ключові слова: веб-сайт, користувач, функціональність, естетичність, зручність, графічне оформлення.

В статье рассмотрено художественно-коммуникативные особенности веб-сайта с позиции их значимости в процессе взаимодействия пользователь – веб-сайт. Проанализировано научные исследования в этой плоскости с позиции веб-дизайна.

Ключевые слова: веб-сайт, пользователь, функциональность, эстетичность, удобство, графическое оформление.

The article deals with artistic-communicative features of the website viewed from the standpoint of their importance in the process of user–website interaction. The article also contains scientific research in this area analyzed from the standpoint of web-design.

Key words: website, user, functionality, aesthetics, usability, graphic design.

Актуальність поставленої проблеми зумовлена тим, що не зважаючи на велику кількість наукових праць, присвячених різним аспектам проектування веб-сайтів, зокрема таких авторів як С. М. Бердишев, А. А. Беляєв, Ю. С. Зінченко, Д. Кірсанов, Я. Нільсен та ін., поза увагою вчених залишилася недостатньо розкритою проблема художньо-комунікативних особливостей веб-сайтів. У багатьох випадках аналіз ефективності сайту зводиться до розглядання однієї з двох його сторін: функціональної або естетичної. Функціональною стороною є сервіс, який надає сайт, а естетичною – його зовнішнє оформлення. І на основі цього людям властиво наділяти більшою цінністю якусь певну сторону, про що і говорить Д. Берд: «Існують дві основні точки зору, ґрунтуючись на яких судять про те «хороший» або «поганий» дизайн веб-сайту. Одна з цих позицій чітко орієнтована на зручність використання, тобто на зручність представлення інформації і на ефективність самого сайту. Є також чисто естетична точка зору, пов'язана безпосередньо з художніми достоїнствами і візуальною привабливістю дизайну» [1, с. 26].

Але все ж таки, ефективність сайту залежить як від його функціональної зручності, так і від його естетичного оформлення, пропорційне співвідношення яких залежить від призначення сайту, і саме на важливості обох підходів акцентує увагу Д. Берд: «Деякі надмірно захоплюються естетикою і графікою, забуваючи про користувача, а адепти функціонального підходу всю увагу приділяють користувальницькому тестуванню, випускаючи з уваги візуальну красу. Щоб знайти підхід до людей і розбудити в них інтерес, необхідно максимально використовувати обидва підходи... найважливіше

пам'ятати про те, що дизайн це комунікація. Якщо ви створите сайт, який добре працює, на якому зручно подається інформація, але який некрасиво виглядає або не поєднується з брендом клієнта, ніхто не захоче користуватись таким сайтом. Аналогічно, якщо ви зробите гарний сайт, який буде погано доступний або незручний у використанні, відвідувачі не стануть на нього заходити. Дійсно, всі функціональні елементи на готовому сайті повинні працювати як єдиний згуртований механізм» [1, с. 26].

Отже, функціональна та естетична сторони веб-сайту призначені ефективно допомагати одна одній, щоб веб-сайт загалом справив добре враження на користувача. А суперечка щодо того, яка зі сторін має більше значення є безпідставною і залишає по собі більш значиму проблему: на сьогодні не визначено умов формування професійних складових у веб-дизайні, не виявлено критеріїв і рівнів співвідношення її складових – базових художньо-комунікативних особливостей з огляду на нові вимоги у цій галузі.

На сучасному етапі розвитку людства, коли воно вже увійшло в інформаційну епоху, користування Інтернетом стало повсякденною справою для багатьох людей. А оскільки однією з основних складових інтернет-простору є веб-сайти, то важливого значення набуває те, яким чином вони спроектовані, адже від цього залежить їх здатність задовольняти велику кількість певних людських потреб.

Веб-сайт є певним засобом комунікації між його автором та користувачем, і, зважаючи на цю його особливість С. А. Матвеева дає визначення сайту: «Сучасний сайт є сукупністю веб-сторінок, розташованих у певному порядку, зміст яких оформлено у вигляді комбінації мовленнєвих творів (найбільш вагома частина сайтового простору), елементів графіки, відео, звуку, динамічного образу, мультиплікації тощо. Ця сукупність розуміється нами як динамічна єдність: основні функції кожного з її елементів різні, однак здебільшого підпорядковані загальній меті: передаванню поданої на сайті інформації з одночасною реалізацією авторських комунікативно-прагматичних настанов. Саме ця ознака насамперед дає змогу розглядати сайт як дискурс, у зв'язку із чим пропонується власне розуміння сайту як гіпертекстового утворення електронної комунікативної діяльності (твору), що перебуває в постійній динаміці та є реалізованим у сукупності взаємозалежних (тематично, семантично, інтенціонально, фізично) веб-сторінок» [5, с. 12].

Комунікативні якості веб-сайту взаємодіють з його художніми якостями і їх загальне поєднання визначає ступінь ефективності сайту. І, зважаючи на це, О. Г. Яцок розглядає основні принципи ефективного веб-дизайну, наводячи основні вимоги до веб-сайтів [7, с. 163]:

- практичність (можливість допомагати користувачам у вирішенні певних завдань);
- зручність (здатність швидко знаходити потрібну інформацію, наочність і зрозумілість);
- візуальна привабливість (естетичність, грамотна композиційна організація сторінок, гарне поєднання кольорів, стильність).

Також науковець пояснює, які функціональні та естетичні характеристики веб-сайту є важливими для того, щоб він був зручним та привабливим для користувача:

«Сайт повинен бути функціональним, а одна з основних функцій – швидкий пошук.

Для його організації необхідні ясні імена посилань, логічне угруповання кнопок, чіткі заголовки, сторінок, узгоджені елементи навігації» [7, с. 164].

«Слід добре продумати максимально зручні переходи по сайту, передбачити форми зворотного зв'язку. Наприклад, пошук по каталогу на Web-сторінці може здійснюватися за допомогою ключових слів, що вводяться у верхньому полі. Не варто робити навігацію занадто складною. Користувач може заплутатися в лабіринтах переходів від однієї сторінки до іншої. По-справжньому хороша та навігація, яку не помічаєш.

Чи зручний інтерфейс, чи гарна система навігації, яка швидкість роботи – все це стане зрозумілим тільки після того, як відвідувач почне працювати в мережі, але в першу чергу необхідно «заманити» його на сайт.

Зовнішнє оформлення сторінки повинно притягати і якомога довше утримувати увагу відвідувача. Естетичний зовнішній вигляд і грамотний підбір кольорів роблять сторінки більш привабливими і помітними, зміцнюють зв'язки з користувачами і забезпечують повторне звернення на Вашу адресу в Інтернет.

Для того щоб правильно вибрати стиль і характер графічного вирішення сайту, потрібно зрозуміти, яка потенційна аудиторія, хто основний користувач: його місце проживання, вік, стать, мова спілкування, рівень технічної підготовки, звички, уподобання в одязі, улюблені види відпочинку. На основі цих відомостей і створюється візуальний ряд Web-сторінок.

«Для більшості сайтів можна виділити кілька типів користувачів, і у кожного з них зовнішній вигляд сторінок повинен викликати, як мінімум, позитивну реакцію» [7, с. 164–165].

Незважаючи на те, що всі веб-сайти мають свої специфічні риси, загалом всі вони підпорядковані спільній структурі, і саме на цьому наголошує Д. В. Бородаєв, визначаючи основні елементи веб-сайту:

«Дослідження показало, що всі веб-сайти у своїй основі мають подібну структуру. Їх базова морфологічна структура складається з головної сторінки («домашня», home-page); сторінки або розділу першого рівня (зазвичай посилання на них містяться на навігаційній панелі домашньої сторінки, присутні на всіх сторінках та відносяться до так званої глобальної навігації); сторінки другого та подальших рівнів, які розширюють або доповнюють інформацію основних розділів та за релевантністю підпорядковуються сторінкам попереднього рівня.

Узагальнюючи результати досліджень С. Круга, М. Ван Валі, Я. Нільсена, Д. Віна, можна визначити основні елементи, без яких неможлива побудова веб-сторінок. «До них слід віднести: логотип, елементи навігації, засоби пошуку, вибір мови, заставка, інформаційне поле» [2, с. 9].

Розташування всіх графічних елементів веб-сайту найбільш раціональним чином сприяє забезпеченню максимальної зручності користування ним, і тому Д. В. Бородаєв акцентує увагу на важливості застосування модульної сітки в процесі створення веб-сайту:

«Процес розташування на веб-сайті інформації та основних графічних елементів, (логотип, навігаційна панель, вікно пошуку, можливість вибору мови, якщо це передбачено, рекламних банерів тощо), спонукає дизайнера до логічного

структурування всіх елементів на веб-сторінках відповідно їх значущості. Визначаючи стратегію розташування складових елементів веб-сторінок, дизайнер зіштовхується з необхідністю створення системи, яка дозволяє їх композиційно впорядкувати. Таким стратегічним інструментом є модульна сітка як сторінки, так і всього веб-сайту.

На засадах аналізу сучасної теорії та практики веб-дизайну для забезпечення естетичних та функціональних якостей при створенні веб-сайту визначена необхідність застосування модульної сітки. Сама інформаційна структура веб-сторінки створює елементарну модульну сітку, необхідну для ототожнення веб-сторінки та мінімального структурування інформації, яка міститься на ній. При розгляді питань навігації та основ інформаційного проектування було з'ясовано, що інтерфейс веб-сторінки має допомогти користувачу отримати відповідь на три фундаментальних питання навігації: “Де я знаходжусь?”, “Де я вже був?”, “Куди я можу піти?”. Відповіді на такі питання знайшли своє відображення у типовому для інтернету дизайні сторінки, що отримав назву “трипанельний макет”. Кожному з цих питань повинні відповідати певні елементи, розташовані на веб-сайті.

«Використання таблиць у проектуванні веб-сайтів дає дизайнеру гнучкий інструмент, що дозволяє не тільки створювати складні композиції, а й уникати різноманітних обмежень, зумовлених специфікою веб-середовища» [2, с. 12].

Ще одним автором, який наголошує на важливості максимальної зручності веб-сторінки для користувача, є С. Круг: «Цей принцип означає, що в тій мірі, наскільки цього можна досягти, веб-сторінка має бути максимально простою, зрозумілою і «самоочевидною». Іншими словами, я повинен відразу «схопити» її – зрозуміти, що на ній і як нею користуватися без витрати яких-небудь зусиль» [4, с. 25].

К. Клонінгер також підкреслює важливість цілісної структури веб-сайту: «Для того, щоб створити успішний сайт, також потрібний соковитий матеріал, логічна схема навігації і ретельно продумана архітектура. Крім того, необхідне чітке розуміння структури для того, щоб привести розрізнені елементи сайту до спільного знаменника і придати йому цілісний характер» [3, с. 5].

У створенні візуального образу сайту велике значення відіграє композиція, і на цьому акцентує увагу В. П. Молочков: «У дизайні ключовим словом є слово «композиція», тобто з'єднання різних частин в єдине ціле відповідно до якої-небудь ідеї. Як у комп'ютерній графіці, так і в мистецтві взагалі, дуже важливе знання законів композиції. Зокрема, композиція у веб-дизайні – це побудова сайту відповідно до його змісту, характеру і призначення. Композиція «тримає» ваш простір, організовує його і підпорядковує законам композиції. Композиція – це цілий світ, ціла наука. У цьому світі є свої закони (досягнення стильової єдності, вибір головного композиційного центру, ритм, пропорційність, масштабність, рівновага) і свої прийоми (симетрія-асиметрія; статика-динаміка, контраст-нюанс) та інші» [6, с. 178].

Всі технічні і естетичні аспекти в проектній організації веб-сайту всесторонньо впливають на те, яким чином веб-сайт сприймається користувачем, і, враховуючи це, Д. Берд виділяє деякі значимі такі аспекти:

«Одна з найважливіших проблем, що обговорюються у колі фахівців по зручності роботи з сайтами, полягає в тому, скільки часу повинно йти у користувача на пошук

потрібної інформації на сторінці. Причому незалежно від того, чи йде мова про інформаційний фрагмент, про посилання на іншу сторінку або про поле форми, яке необхідно заповнити. Дизайн не повинен бути перешкодою. Він повинен виконувати функцію провідника між користувачем та інформацією» [1, с. 26].

«Основний навігаційний блок повинен бути ясно видний на сторінці. Посилання на кожен його елемент повинне мати зрозумілу інформативну назву. Недостатньо просто змінити вид покажчика при наведенні його на таку навігаційну панель, слід також вказати активну сторінку або розділ. Так користувачеві простіше зрозуміти, де саме він знаходиться і як потрапити туди, куди йому потрібно.

Вторинна навігація, пошукові поля і вихідні посилання не повинні бути домінуючими елементами сторінки. Якщо ми полегшимо пошук цих елементів і візуально відмежуємо їх від контенту, ми дозволимо відвідувачам зосередитися на інформації і в той же час вони будуть знати, де шукати інший потрібний їм розділ» [1, с. 26–27].

«Навіть якщо існують корінні відмінності між макетом головної сторінки і макетами решти сторінок сайту, на всіх його сторінках повинні бути витримані загальний стиль або тема, що допомагають сприймати всі сторінки сайту як єдине ціле» [1, с. 27].

Отже, резюмуючи, відзначимо, що ефективність сайту, тобто його практичність, зручність та візуальна привабливість, залежить від виконання певних умов, до яких відносяться:

- логічне структурування та композиційне впорядкування всіх елементів на веб-сторінках відповідно їх значущості, для досягнення чого визначена необхідність застосування модульної сітки;

- проектування інтерфейсу веб-сайту таким чином, щоб користувач міг зрозуміти, де саме він знаходиться і як потрапити туди, куди йому потрібно в межах даного сайту;

- створення візуального образу сайту з врахуванням такої композиції, яка відповідає змісту, характеру і призначенню сайту;

- витримання загального стилю або теми на всіх сторінках веб-сайту, для того, щоб він сприймався цілісно і гармонійно.

Література:

1. Берд Дж. *Веб-дизайн: руководство разработчика* / Дж. Берд. – СПб. : Питер, 2012. – 224 с.
2. Бородаєв Д. В. *Веб-сайт як об'єкт графічного дизайну: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства* : 05.01.03 / Д. В. Бородаєв. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – 20 с.
3. Клонингер К. *Свежие стили Web-дизайна: как сделать из вашего сайта «конфетку»: Пер с англ.* / К. Клонингер. – М. : ДМК Пресс. – 250 с.
4. Круг С. *Веб-дизайн: книга Стива Круга или «не заставляйте меня думать!»*, 2-е издание. – Пер. с англ. / С. Круг. – СПб. : Символ-Плюс, 2008. – 224 с.
5. Матвеева С. А. *Сайт як жанр Інтернет-комунікації (на матеріалі персональних сайтів учених)* : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 / С. А. Матвеева. – Донецьк, 2006. – 21 с.
6. Молочков В. П. *Компьютерная графика для Интернета. Самоучитель* / В. П. Молочков. – СПб. : Питер, 2004. – 368 с.
7. Яцюк О. Г. *Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий* / О. Г. Яцюк. – БХВ-Петербург, 2004. – 240 с.

*Мемарне М. В.,
старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв*

ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ П'ЄРА КАРДЕНА В КОНТЕКСТІ МОДНИХ ІННОВАЦІЙ

У статті досліджено творчість П. Кардена в контексті модної індустрії. Визначено вплив творчих здобутків на становлення моди прет-а-порте в контексті культурних трансформацій. Виявлено вагомий вплив і прояв творчих інновацій Кардена в сучасному світі моди.

Ключові слова: мода, модні інновації, творчість Кардена, прет-а-порте.

В статье исследовано творчество П. Кардена в контексте модной индустрии. Определено влияние творческих достижений на становление моды прет-а-порте в контексте культурных трансформаций. Выявлено значительное влияние и проявления творческих инноваций Кардена на современный мир моды.

Ключевые слова: мода, модные инновации, творчество Кардена, прет-а-порте.

In the article P. Cardin's creativity in the context of fashion industry is investigated. Influence of creative achievements on pret-a-porter fashion formation in the context of cultural transformations is defined. Considerable influence and consequences of Pier Cardin's creative innovations on the modern world of fashion is revealed.

Key words: fashion, fashionable innovations, Cardin's creativity, pret-a-porter.

Зміни, що відбулися в інформаційному постіндустріальному суспільстві, вплинули на всі галузі науки й техніки. Не винятком стала і мода. Активний розвиток інноваційних технологій, виготовлення та поширення модних інновацій сприяло виникненню нового бачення і розуміння моди. Мода (франц. mode від лат. modus – міра (предмета); правило, образ, спосіб) розглядається як нетривале, тимчасове панування в суспільстві певного типу одягу, взуття, аксесуарів, манери поведінки, стилю та ін. У нашому дослідженні феномен моди розглядається як сукупність видів діяльності, пов'язаних зі створенням, виготовленням та поширенням об'єктів моди. Еволюція феномена мода, манера та популярність тих чи інших форм в одязі завжди знаходить зацікавленість науковців різних галузей знань.

Відповідно до об'єкта нашого дослідження визначено ряд праць, присвячених історичному аналізу феномена моди, це переважно роботи: Б. Адлера, Є. Венде, Н. Камінської, О. Васильєва, Д. Ермілова та ін.; філософський аспект моди розкрито в роботах Н. Буало, Ж.Ж. Руссо, І. Канта, Г. Гегеля, Г. Зімелю; соціологічний аналіз здійснено в роботах В. Зомбарт, А. Гофмана та ін., як соціально-психологічне явище – в роботі Б. Поршнева, семіотичний аналіз здійснено в працях Ф. де Сосюрра, Р. Барта, Ю. Лотмана та ін. Сучасні міждисциплінарні дослідження феномена моди виявлено в роботах вітчизняних авторів: Ю Легенького, Л. Дихнич, О. Шандренко, М. Мельника та ін. Проте роботи, в яких розкрито предмет нашого дослідження, а саме – творчість

дизайнера П'єра Кардена та її вплив на сучасні модні інновації – виявлено не було. Переважна кількість джерел, в яких підіймається питання творчих надбань майстра (енциклопедії та періодичні видання, такі як «Vogue», «International Textiles», «Elle», «Теорія моди», «Cosmopolitan»), носять переважно описово-інформаційний характер.

Мета статті полягає у виявленні характерних ознак творчої діяльності П'єра Кардена та їх вплив на модні інновації ХХІ ст.

Мода, як відомо, є соціокультурним явищем, що тонко реагує і відчуває, зміни які відбуваються в культурному просторі. Творча складова феномену моди завжди базується як на суб'єктивному відображенню дійсності, так і на зовнішньому прояві соціокультурних, економічних чинників.

Після Першої світової війни почав виготовлятися масовий одяг, який асоціювався у всіх з низькою якістю та низьким художнім смаком. До естетично красивого, модного одягу відносились лише твори майстрів Високої моди (Haute couture з фр. та італ. alta moda, буквально означає «високе шитво», одяг дуже високої якості і ціни), які були доступні лише незначній частині населення. Активний розвиток інноваційних високовиробничих технологій у галузі легкої промисловості спричинив зміни в усталених нормах існування Високої моди.

У 50-х рр. ХХ ст. в США та Європі активного розвитку набув ринок масового виготовлення одягу. В 1948 р. у Дюссельдорфі відбувся перший ярмарок промислової моди, в 1951 р. у Флоренції відкрився салон прет-а-порте, в Парижі – 1956 р. У 1959 р. відбулась перша презентація колекції одягу класу прет-а-порте, що спричинила кардинальні зміни у світі моди. Буквальний переклад з фр. pret-a-porter, означає «готове до вжитку вбрання», яке виготовляється будинками моди великими партіями. Автором «революційного» показу став французький дизайнер, італійського походження П'єр Карден (1922 р. н.). Після цього показу, який пройшов в французькому універмазі «Printemps» (grands magasins), кутюр'є виключили з Синдикату Високої моди, за зухвале ставлення до Високої моди, проте не надовго [6].

Такий кардинальний творчий жест Кардена став поштовхом до становлення модної індустрії. Мода, окрім класу от кутюр, здобула більш широку аудиторію і ставала все більш доступною. Згодом ідею виготовлення і демонстрації колекцій пре-а-порте підтримали й інші дизайнери. Так, з 1960 р. демонстрація колекцій прет-а-порте набула не меншої популярності, ніж от кутюр і здобула велику кількість прихильників. Модна індустрія здобула певний економічний сектор, що нині включає виробництво, збут товарів і послуг, пов'язаних з феноменом моди.

Як стверджує О. Шандренко, прет-а-порте відбулось як певна апроксимація, що «наблизила» одяг і людину, й розкрила моду даного класу, як середнього рівня культури. «Прет-а-порте існує як певна серединна лінія гармонії, – зауважує авторка, – яка відбувається між «верхом» і «низом». «Низ» визначається, як функціональний одяг, без художніх ознак, а «верх» є образом одягу, як надлишкова реальність. Прет-порте відбувається як зміна типових схем одягу та художніх ознак. Формотворчі трансформації, асиметричні модифікації розпашного одягу, накладні елементи, підвищений модифікаційний простір, трансформації виводять на мистецький рівень звичайну функціональну модель» [8, с. 146]. В дослідженні жанрових ознак моди

Шандренко зауважує, що прет-а-порте стала серединним жанром між от кутюр і функціональним дизайном і відбувається як тривала мімікрія, як постійний рух між особисто-іменним соціокодом і європейським універсально-поняттійним анонімним формотворенням. Завдячуючи творчості Кардена, колекції одягу пре-а-порте стали певною редукацією від кутюр і набули всесвітньої популярності. Відтоді покази прет-а-порте проходять два рази на рік, з демонстрацією в столицях моди: Нью-Йорку, Лондоні, Мілані, Парижі.

Важливе значення для авангардного стилеутворення в модному одязі ХХ ст. мають творчі здобутки П. Кардена, запропоновані ним як напрям «унісекс» (від англ. Unisex), що були представлені в колекції 1958 р. Колекція одягу мала в собі схожі, уніфіковані чоловічі й жіночі образи [10]. Уніфікація між жіночою та чоловічою статтю набула популярності й почала проявлятися у 60-х рр. ХХ ст. в андрогінних образах, з поширенням панк музики та феміністичним рухом. Майстер тонко відчув дух епохи, дух мистецтва даного періоду, що наповнювалось певною транссексуальністю, в контексті руйнації статевих меж. Така руйнація направлена на певну байдужість, в основі якої існує сесексуальність, з зверненням особливої уваги на гру, для жіночої або чоловічої статі. Така гра стає можливою за рахунок підібраних певних знаків, форм, рухів.

Концепт андрогінності, за М. Фуко, визначається тим, що суспільство формує придатну модель сексуальності, яка використовується як інструмент боротьби за владу, в свою чергу сексуальна мораль також регулюється владою. Вчений запропонував дискурс-аналіз, який виявляє сексуальність як культурну і семіотичну конструкцію [7]. Так модерністська культура репрезентує різноманітність тілесних канонів, за Н. Маньковською, таку статеву відмінність, як щось умовне, безнадійно застаріле, як те, що йде в минуле [4]. Прагнення модної індустрії в демонстрації бісексуальності суб'єкта проявляється в створенні певних фасонів одягу, взуття, зачісок, парфумів, які одночасно можуть споживати як чоловіки, так і жінки. Як вважає Маньковська, в іміджеві проявлення мають ледь помітну відмінність і презентують злиття в одне ціле чоловічого та жіночого початку.

Нівелювання жіночого й чоловічого образу відобразилось згодом в творчості французького кутюр'є Ів Сен Лорана. Майстер розвинув ідею використання елементів чоловічого гардеробу в жіночому костюмі, яку продемонстрував в колекції 1966 р. [6]. Сьогодні, трансформаційні принципи створення транссексуального образу в колекціях одягу продовжують використовувати сучасні дизайнери Кельвін Кляйн, Том Форд, Джорджио Армани, Карл Лагерфельд, Стелла Маккартні та багато інших. Сексуальна революція сприяла поширенню відчуття звільнення тіла від статевих ознак. Популярність таких образних трансформацій у моді дозволила людині набути «нового» тіла, яке не буде мати ані жіночих, ані чоловічих ознак, і буде вічно молодим. На думку Б. Маркова, стратегія такого сексуального звільнення прагне до максимального виходу за межі сексуальності для набуття безстатевості, для максимального здійснення еротичності тіла, що проявляється в дискурсах про жінок і насолоди, і є перехідною фазою до конфлікту статей [5, с. 34–36].

Колекція 1958 р. була революційною в дизайні одягу відразу в декількох напрямках. На подіумі вперше були представлені жіночі міні-сарафани, светри-водолазки (светр

гольф або в Англії називають «*polo neck*»), з трикотажного матеріалу «лапша» (ідея використання водолазки в світському житті належить льотчику-випробувачу Альберто Сантос-Дюмону) та чорні колготки [9]. Одного разу, виступаючи перед студентами американського коледжу в Атланті, в липні 1996 р. Карден сказав: «Ви можете зробити щось прийнятне, красиве, але все це буде лише гарним смаком. Справжній талант має супроводжуватись елементами шоку. Так, тридцять років назад я створив жіночі чорні панчохи, всі вирішили, що вони потворні, а тепер вони вважаються «класичними» [9].

Сьогодні, мабуть, не існує дизайнера, в творчості якого не були б присутні обтягуючі светри, що повторюють форму тіла або їх трансформовані види: водолазкі-боді, водолазкі-сукні, водолазкі з принтами і аплікаціями та ін. Цей тип одягу став улюбленим для великої кількості відомих людей, таких як Сальвадор Далі, учасники групи «Бітлз», Мерлін Монро, Елвіс Преслі, Володимир Висоцький та багато ін. Елемент гардеробу став більш ніж просто річчю, набув значущого статусу при створенні іміджу моделі Твіггі (жіночого символу 60-х рр. ХХ ст.). А в ХХІ ст. всесвітньовідома чорна водолазка Стіва Джобса, яку йому створив Іссей Міякі, набула значення ознак фірмового стилю як певної уніформи.

До новаторських дій в індустрії моди, що змінили відношення і надали іншого статусу чоловічій моді, став перший показ колекції для чоловіків, що відбувся в 1960 р. П. Карден першим створив таку колекцію, а згодом відкрив спеціалізований магазин для чоловіків [11]. Маєстро зумів долучити до світу модної індустрії чоловічу стать як потенційного споживача модних інноваційних товарів. Нині більшість будинків моди регулярно створюють колекції для чоловіків, а деякі, такі як Brioni, Matinique, Charles Tyrwhitt, Paul Stuart та ін., спеціалізуються лише на створенні гардеробу для сильної статі.

Особистість П'єра Кардена є цікавою не тільки як новатора та авангардиста у створенні та просуванні модних інновацій та ідей, особливий інтерес викликають здобутки в формо- та образотворенні в дизайні одягу. Кутюр'є Ноель Паломо-Новинські в роботі «Мода і модел'єри» зазначає, що французький дизайнер Клод Монтана (символ моди 80-х рр. ХХ ст.), надихнувшись творчістю Кардена періоду 70–80 рр. ХХ ст., створював власні образні рішення. Системний аналіз колекцій К. Монтани виявляє стратегічні та концептуальні принципи формоутворення одягу. В колекціях, що стали візитівкою дизайнера, став використовуватись формотворчий принцип розширення плечового поясу за рахунок конструктивних ліній та прокладних деталей. Клод Монтана використовував також принцип театралізованості при демонстрації моделей одягу, який завжди запроваджував Карден.

Перше зближення моди і широкого кола аудиторії відбулося у французькому універмазі «Printemps» 1958 р. при показі, влаштованого Карденом. Особливо цікавим є відомий показ колекції прет-а-порте, що відбувся влітку 1991 р. у Москві на Червоній площі [10]. Демонстрація колекції була схожа на глобальне видовище, хеппенінг, в якому взяла участь сотня моделей, яких навмисно привіз Карден, і пересічні громадяни, які опинились у момент модного дійства на вулицях міста. Захоплена незвичними моделями одягу, красивими та доглянутими жінками, публіка зупинялась, підходила ближче, розглядаючи моделі жіночого одягу прет-а-порте. Вражаючий показ колекції відбувся

в жаркій пустелі північно-західної частини КНР 2007 р. [11]. Взаємодія моди і споглядача моди в культурному просторі видовища актуалізує питання естетичного переживання, що виникають при порушенні повсякденної буденності.

Показ моди набуває статусу видовищності, самостійності та самоцінності за типами, визначеними А. Банфі [1]. Вчений визначає умови існування видовища та класифікує їх за певними типами. Так, на думку вченого, до першого типу відносяться видовища, які мають таку головну умову, як соціальність, колективність. В такому типі видовища не відчувається чіткої розмежованості між глядачами та учасниками дійства. Другий тип видовища визначається як відособове дійство, з можливим залученням глядача, а до третього типу відноситься видовище як самостійне явище, з перевагою художньої естетичної форми, де існують активні і пасивні учасники [1]. Покази моди, які запровадив Карден, стирають чіткі межі між типами, які визначив Банфі, і визначають нові ознаки видовищності моди.

У сучасних умовах глобалізації та розвитку інноваційних технологій покази мод можна побачити не лише на вулицях міста, а й в метро, кафе, або перебуваючи вдома. Мода набуває ознак глобального видовища. Сучасні засоби комп'ютерних технологій, тривимірна графіка створюють надзвичайні відчуття присутності, залучаючи до світу модних подій. Наприклад, на одній з вулиць Лондона 10 листопада 2010 р. відбувся 3-D показ відомого англійського бренду Ralph Lauren. Видовище транслювалось на фасаді офісного приміщення бренду з використанням сучасних технологій, а глядацькі місця розташовувались на площі. Показ колекції мав трансляцію в мережі Інтернет. Сучасні інноваційні технології, Інтернет дозволяють сьогодні моді поширюватись, панувати, стираючи межі між континентами, наближатись до кожного і захоплювати у власне ігрове дійство. Моді навіть не важливо, яку роль відіграє глядач: чи активного учасника, чи пасивного глядача, чи непокірного і того, хто не приймає моду. Важливо те, що мода, володіючи ознаками глобального видовища, ввійшла в простір культури, залучивши кожного до тотальної гри.

Гра в модні інновації проявляється, наприклад, як особливі вподобання дизайнера, що впроваджуються в образотворчих та формотворчих стратегіях у дизайні одягу. Відповідно до візуального аналізу формотворчих особливостей костюма періоду творчості 60-х рр. ХХ ст., визначених в ХХІ ст. в модних інноваціях, проведено дослідження. Так, наприклад, креативний директор італійського Будинку моди Moschino – Роселле Джардіні на Тижнях моди в Мілані 2013 р. представила яскраву колекцію жіночого одягу сезону весна/літо з сукнями трапецевидного силуету і жокейськими капелюшками. Характерні ознаки образотворення проявляються у використанні чітких характерних конструктивних ліній в поєднанні з мінімалістичним декоруванням форми, яка представлена в яскравих контрастних кольорах. Дана колекція була створена як стилістичний прояв 60-х рр. ХХ ст., з характерним відчуттям манери образотворення Кардена.

В свою чергу, модний бренд Blumarine сприйняв стиль творчості Кардена і продемонстрував колекцію для сезону осінь/зима 2011–2012 року з яскравими сукнями насичених кольорів, конструктивними та деструкційними лініями членування. На тижнях моди в Лондоні відбувся показ осінньої колекції 2011 року модного бренду Burberry,

дизайнер Christopher Bailey представив моделі пальто яскравих кольорів, типових об'ємних форм в стилі 60-х рр. ХХ ст. Особливої популярності як трендового напрямку в моді набули об'ємні форми і в 80-ті рр. ХХ ст. Любов до об'ємних форм у дизайні одягу проявилась в колекціях П'єра Кардена в 1964 р. [6]. Звертає увагу деструкція, трансформація, міні-мода, яка імпонувала Кардену і мала місце в колекції Fay і Kate Spade для сезону весна/літо 2013 року.

З введенням у світ моди категорії прет-а-порте відбуваються зміни у сприйнятті місця та ролі імені дизайнера в моді. Як зазначає О. Шандренко, «в царині прет-а-порте відбувається певна девальвація імені. Прет-а-порте – це не культивация імені, а культивация речі, це усунення та трансформація особисто-іменного соціокоду» [8]. Культивация речі в прет-а-порте відбувається як спонукання до надання особистого статусу. Карден, тонко відчуваючи вимоги часу, першим починає вводити принцип патентування та ліцензування власних розробок у дизайні.

Карден став гарним економістом та маркетологом власного бренду, про що свідчить кількість запатентованих винаходів, їх більш ніж 500, це – кольорові панчохи, міні-сарафани, високі жіночі чоботи, чоловічі краватки, прикрашені біонічними орнаментальними композиціями, чоловічі жакети без комірив, чоловічі штани на гудзиках та ін. Карден першим відкриває виробництво власного одягу в Китаї, Японії, СРСР та вводить до обігу систему ліцензування. Під торговою маркою Pierre Cardin виготовляють товари в 140 країнах світу, а лабораторії ідей створюють більше 20000 малюнків моделей одягу в рік [3]. Така масштабна система ліцензування (більш ніж 800 ліцензій) спричинила негативний вплив на імперію Кардена, а саме: виникли складнощі з неконтрольованою якістю продукції. Дана ситуація вплинула на репутацію бренду, але на фоні глобальних масштабів індустрії майстра з цією проблемою Карден впорався. За даними журналу Time, нині 160 мільйонів людей на всіх континентах купують продукцію з маркою Cardin.

Таким чином, дослідження творчості П'єра Кардена в контексті культурних практик ХХ ст. виявило вагомий внесок його особистості на становлення модної індустрії. Креативні здобутки та відчуття духу часу проявились у творчості майстра моди як певне волевиявлення, як образотворчий, економічний, екзистенційний прояв, що відбувся і продовжує здійснюватись у модних інноваціях. Перша колекція прет-а-порте, створена П'єром Карденом, стала чуттєвим нервом, транслятором спрощеного образотворення модних інновацій, що зробила моду не лише елітарним явищем. Виявлені творчі здобутки творчої діяльності кутюр'є змінили царину моди і нині є спонуканням до створення модних інновацій у сучасній культурі.

Література:

1. Банфи А. Природа зрелища / А. Банфи // *Избранное*. – М. : Просвещение, 1965. – С. 93–94.
2. Валенсия Я. Пьер Карден. Одинокий космонавт / Яна Валенси. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.aif.ru/_online/superstar/78/20_01
3. Денисов М. Пьер Карден – д'Артаньян Высокой моды / Максим Денисов. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://creativpodiya.com/?p=2569>
4. Маньковская Н. Б. Эстетика на переломе культурных традиций / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2002. – 237 с.
5. Марков Б. В. Реквием сексуальному (вступительная статья) / Б. В. Марков // *Забыть Фуко / Ж. Бодрийар*. –

СПб., 2000. – С. 5 – 36. **6.** *Мода и стиль. Современная энциклопедия.* – М. : Аванта, 2002. – 476 с. **7.** Фуко М. *Использование удовольствий. История сексуальности.* / Мишель Фуко. – СПб. : Академический проект, 2004. – Т. 2. – 432 с. **8.** Шандренко О. М. *Жанрові ознаки моди прет-а-порте* / О. М. Шандренко // *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць.* – Вип. 15. – К. : Міленіум, 2009. – С. 144–150. **9.** *Электронная энциклопедия моды. Водолазка. История водолазки [Электронный ресурс].* – Режим доступу: <http://wiki.wildberries.ru/things/clothing/%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0> **10.** Hesse J.-P. *Pierre Cardin: 60 Years of Innovation Hardcover* / Jean-Pascal Hesse : [Preface Benaim Laurence]. – Assouline. – February 1, 2010. – 200 p. **11.** Langle E. *Pierre Cardin : fifty Years of Fashion and Design Hardcover* / Elizabeth Langle. Thames & Hudson. – 2005. – 208 p.

УДК [76:929] (477)'1881/1936

*Ніколаєва Т. О.,
старший науковий співробітник
Центрального державного архіву зарубіжної українки*

ЕТАПИ В ТВОРЧОСТІ ДОРЕВОЛЮЦІЙНОГО ПЕРІОДУ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА І ГРАФІКА І. К. ДРЯПАЧЕНКА

Вперше розглядається питання періодизації творчості визначного українського художника і графіка І. К. Дряпаченка (1881–1936) та гідается комплексний огляд його творчого доробку у дореволюційний період (з 1900 по 1917 рр.).

Ключові слова: Іван Кирилович Дряпаченко, живопис, графіка, дореволюційний період, 1900–1917.

Впервые рассматривается вопрос периодизации творчества украинского художника и графика И. К. Дряпаченка (1881–1936). В статье автором представлен комплексный обзор его творческого наследия, созданного в период с 1900 по 1917 гг.

Ключевые слова: Иван Кириллович Дряпаченко, живопись, графика, дореволюционный период, 1900–1917.

The article provides information on the Ukrainian artist Ivan Kyrylovych Driapachenko (1881–1936). First discusses periodization of his creativity. The author presents a comprehensive overview of his creativity between 1900 and 1917.

Key words: Ivan K. Dryapachenko, painting, drawing, 1900–1917.

Історія національного мистецтва знає чимало художників, чиє життя з різних обставин довгі роки не було об'єктом наукових розвідок і тільки з часу розбудови української держави питання популяризації вітчизняних митців почало набувати належного рівня. Прикладом цього є творчість вихідця з селянської родини на Полтавщині – Івана Кириловича Дряпаченка (04.08.1881, с. Василівка, Полтавська губ. – 24.12.1936, с. Василівка, Полтавська обл.), який наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. пройшов класичний для освіченого художника шлях: Київська рисувальна школа, Московське училище живопису, скульптури та архітектури, Петербурзька Академія мистецтв. Він брав участь у Першій світовій війні як художник і повернувшись після революційних подій 1917 р. в Україну, продовжував плідно працювати до самої смерті.

Комплексний аналіз багатожанрового живописного і графічного доробку І. Дряпаченка у дореволюційний період (під цим терміном мається на увазі 1900–1917 рр.) дозволяє значно збагатити наукові знання про художню культуру України початку ХХ ст., що є важливим при дослідженні багатогранної історії українського мистецтва. Саме тому актуальним стає питання з оприлюднення нових даних про художника. Це надає можливість розкрити його внесок у розвиток національної малярської традиції.

Сукупність досліджень, присвячених вивченню творчості І. Дряпаченка у дореволюційний період, зводиться до двох праць 1970-х та початку 2000-х рр. В. Рубан [4, с. 22]. В них постать художника розглядається в першу чергу в ракурсі портретного

живопису, що, з одного боку, дійсно, є пріоритетом у мистецькому доробку І. Дряпаченка, але з іншого – звужує розуміння його таланту. В цьому плані виглядають більш інформативними документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ України), а саме: неопубліковані праці дослідників А. Терещенка і Б. Литовченка [23, с. 10]. Однак, їх розвідки припадають на 1960-ті рр. і містять частково помилкові дані з огляду на сьогоднішній день, а деяка інформація про художника взагалі відсутня. Тим не менш, важливо відзначити їх значний внесок у справу популяризації творчості І. Дряпаченка [14]. У власних публікаціях 2010 р. [12–20] автор спромоглася вперше висвітлити не тільки уточнені біографічні дані, але й детально розкрити саме багатогранність таланту та високий рівень майстерності І. Дряпаченка.

Переходячи до розгляду етапів у творчості І. Дряпаченка дореволюційного періоду, зазначимо, що місце перебування переважної більшості робіт художника, на жаль, невідоме. На сьогодні вісімнадцять картин і чотири малюнки знаходяться в шести українських музеях; сім живописних і сорок три графічних твори в шести російських музеях та чотирьом живописним роботам майстра пощастило потрапити до музейної збірки Республіки Білорусь. Саме збережена мистецька спадщина художника, роботи з приватних колекцій і реєстр творів митця [23] є предметом дослідження в даній статті. Це дозволяє виділити два етапи в творчості І. Дряпаченка. Перший – «Академічний» поч. 1900-х – 1915 р. – період навчання у художніх вишах. Другий – «Воєнний» 1916–1917 рр. – період служби в воєнно-художньому загоні «Трофейної комісії» під час Першої світової війни.

На жаль, робіт періоду навчання І. Дряпаченка у Київській рисувальній школі (1894–1898) й Московському училищі живопису, скульптури та архітектури (1898–1903) не збереглося. Перший відомий за назвою живописний твір сімнадцятирічного художника – «До хворого» (1898). Ця робота експонувалася на ХХІ виставці учнів Московського училища живопису, скульптури та архітектури в тому ж році. У наступні два роки на щорічних виставках училища експонувалися етюди молодого художника та роботи під назвами «Рибалка» і «За ягодами» (обидві 1900 р.). Ескізи 1903 р. «Поїзд пройшов» і «Старий товариш-бурсак у гостях» І. Дряпаченко писав для картини на велику срібну медаль, перебуваючи учнем по майстерні В. Серова [23, арк. 88-89].

З 1903 по 1911 рр. І. Дряпаченко навчався у Вищому художньому училищі (ВХУ) при Академії мистецтв у Петербурзі. Перші роки відзначилися створенням низки різноманітних живописних робіт, наприклад, ескізу «Кулачний бій» (1904) по майстерні І. Рєпіна. Ескіз демонструвався того ж року на звітній виставці учнів ВХУ. На звітній виставці 1907 р. І. Дряпаченко продемонстрував двадцять сім етюдів з краєвидами Кавказу, сім етюдів під загальною назвою «На Дніпрі», етюди «В чеканні» і «Натурниця». Місце знаходження вищезазначених робіт, крім останньої, невідоме [23, арк. 89–90].

«Натурниця» (1907, ОХМ) є найбільш раннім твором художника, що зберігається у музейних збірках. Композиція картини відображає академічне середовище, і не тільки за класичним сюжетом. Сам інтер'єр, в якому перебуває модель, наводить на цю думку. Поруч зі стільцями можна бачити дерев'яні опорні бруси мольбертів. Цілісність, як найважливіша ознака композиції, відрізняє дану роботу І. Дряпаченка від академічного етюдів «Натурниця» (1910, ГРМ). В першій – тендітна жінка позує граційно і

невимушено. Різкий контраст коричневатих та біло-жовтих тонів підкреслює її худорлявість та загострені лікті. Головна мета – виявити характерну особливість у пластиці фігури людини, яка позує – досягнута молодим художником віртуозно [12, с. 54–55].

Наступного року І. Дряпаченко написав різні за жанрами роботи, а саме: портрет Зої Миколаївни Гаврилової», портрет «М. І. Х.», «Троянди», етюд «Пізні квіти», «Дівчина-мінгрелка», «Профіль дівчини-мінгрелки», «Подвір'я мінгрела», «Краєвид на гори поблизу Сухумі» та «Берег Чорного моря біля Сухумі». Всі ці твори демонструвалися у 1908 р. на звітній виставці учнів ВХУ при Академії мистецтв у Петербурзі. Місце знаходження їх, крім останньої, невідоме [23, арк. 91–92]. «Берег Чорного моря біля Сухумі» (1908, ХХМ) характеризується детально проробленим першим планом. Цій живописній роботі властиві риси декоративного пленеризму школи А. Куїнджі. Звідси панорамність, видовищність і звучність колориту [13, с. 32–33].

Крім «Натурниці» (1910, ДРМ) по майстерні В. Савинського, 1910 р. позначився етюдом І. К. Дряпаченка «Магдалина» та роботами у техніці пастелі – «Голова циганки», портрет І. А. Богаєвського (1910, ПХМ). Вищезазначені твори демонструвалися в 1910 р. на звітній виставці учнів ВХУ при Академії мистецтв у Петербурзі. Місце знаходження їх, крім останнього, невідоме [23, арк. 92–93].

По майстерні В. Савинського І. Дряпаченко створив у 1911 р. конкурсну роботу «Саломея», за яку одержав звання художника. Для неї він обрав біблійну історію про усікновення глави Св. Іоанна Предтечі. Перша конкурсна робота створювалася у складних для І. Дряпаченка умовах. В листі до П. Чистякова він писав: «Устроился я пока в земской школе, удобств мало, но что же делать. Свет плоховат, а главное шум и гам» [18, с. 148]. На жаль, композиція картини «Саломея» відома лише за чорно-білою репродукцією у журналі «Нива» за 1912 р. [6, с. 248; 18, с. 148]. В. Рубан вважає, що силуетна виразність у трактуванні постатей, зображених митцем, йде від серовських історичних полотен [4, с. 553]. Це припущення є дискусійним, адже з моменту навчання І. Дряпаченка у В. Серова пройшло вісім років. З 1903 по 1911 рр. молодий український художник вчився під керівництвом І. Рєпіна, П. Чистякова та В. Савинського [18, с. 146]. І, звісно, вже вони мали вплив на становлення його майстерності і розквіт таланту.

Крім живописних полотен «Останні квіти», портрету М. А. Григор'євої, портрету польської актриси оперети В. Кавецької та портрету батька художника (репродукція під назвою «Кріпак за Євангелієм», «Солнце России» № 16, 1911 р.) 1911 р. позначився розробкою І. Дряпаченка для журналу «Солнце России» акварельної роботи «Після водосвяття», репродукція якої була надрукована у № 2 цього журналу за 1912 р., а також експонувалася на виставці ілюстрованих видань у Петрограді у 1915 р. На жаль, доля вищезазначених творів невідома [23, арк. 94, 106].

1912 р. приніс І. Дряпаченку нове художнє замовлення для друку. Репродукцію його акварелі «Падіння Великого князівства Нижегородського 1392 р.», виготовленого на замовлення видавця В. Бресва, було вміщено у ювілейному «Альбомі до 300-річчя нижегородського ополчення (1612–1912)», а також надруковано окремою кольоровою листівкою [21]. Альбом зберігається у Нижегородському державному історико-архітектурному музеї-заповіднику (РФ).

Під час пенсіонерських поїздок до Італії 1912–1913 рр. І. Дряпаченко написав картини «Святе сімейство» (1912, місце знаходження невідоме), за яку одержав III-ю

премію ім. А. Куїнджі, «Бабуся-італійка» (1912, місце знаходження невідоме), «Куточок Флоренції» (1912, приватна збірка) [8]. Можливість мати деяке уявлення про звітну роботу «Святе сімейство» дають листи молодого митця до його вчителя П. Чистякова. Зокрема, І. Дряпаченко писав: «Фон – теплий, золотистий закат. По стінам веранди кое-где остатки орнамента, иероглифы. Господь по бедности мог остановиться или в какой-либо лачуге, или же в запущенной, нежилом, но прежде богатом доме, где-либо на окраине города. Я взял последний... Трудно будет с младенцем, да и не легче и с мадонной. Правда, много и очень красивых итальянок, но немислимо их завербовать для этюда, так как нравы и обычаи здесь в этом отношении, как ни странно ужасные» [18, с. 149].

З огляду на збереженість мистецького доробку І. Дряпаченка, наступний рік виявився більш сприятливим. Написані І. Дряпаченком у 1913 р. живописні роботи «Поминальний день у Флоренції» (НДМ РАМ) [11], «Відпочинок (Гра у шахи)» (ПХМ), «Світлячки» (НМЛ), «Портрет батька» (ПХМ), «Портрет батька (К. Ф. Дряпаченка)» (ХХМ) знаходяться у музейних збірках України та Росії.

Друга звітна картина заповнює душу глядачеві своїм спокоєм. «Поминальний день у Флоренції» має композицію з багатьма різнобарвними елементами, але жоден з них не відволікає від «чорної» скорботи, тобто головних персонажів. Створене того ж року у Флоренції полотно «Світлячки» потрапило у 1962 р. до Національного музею у Львові від І. Луцанця (Львів). Того ж року воно експонувалося на «Виставці творів українських художників ХІХ – поч. ХХ ст. з приватних збірок», яку проводив музей. Елементи античного декору оточують молоду пару, яка сидить на березі водоймища і роздивляються яскраві «плями світла» [14, с. 177–178; 23, арк. 98]. Твір «Світлячки» має потемнілий лаковий захисний шар, що заважає аналізу композиції.

Незвичайна, з точки зору розробки світлового середовища, картина І. Дряпаченка «Відпочинок (Гра у шахи)» (1913, ПХМ) демонструвалася у 1914 р. на Весняній виставці в залах Академії мистецтв у Петербурзі. Художник включив до світло-тіньового моделювання контражур. Гравці знаходяться у потоці денного світла [16, с. 19–21].

Один з трьох відомих портретів батька художника 1913 р. теж зберігається в колекції Полтавського художнього музею. Постать українського селянина «переплетена» з мудрості і простоти. Так можна охарактеризувати цю роботу. Дивовижний за силою духовності портрет Кирила Федоровича Дряпаченка того ж року створення зберігається у Харківському художньому музеї. Орнаментальне предметне оточення свідчить про прихильність художника до стилістики модерну. Портрет батька художника (1913, ХХМ) експонувався у 1915 р. на Весняній виставці в залах Академії мистецтв у Петербурзі. Репродукція картини була опублікована в «Солнце России» (№ 6, 1915) [13, с. 32–33; 19, с. 19–21].

1914 р. ознаменувався участю І. Дряпаченка у Першій художній виставці у Кременчуці. На ній було представлено чотири його роботи: портрет пастеллю пані Д. (1914), акварельний ескіз «Хвора» (1914), «Троянди» (1908) та «Імеретинка» (?). Місце знаходження цих творів невідоме [9, с. 6–7; 15, с. 15]. Того ж року художником був створений етюд «Осінь» (1914, місце знаходження невідоме), який демонструвався на Весняній виставці в залах Академії мистецтв у 1915 р. та міський пейзаж «Сутінки».

У 1916 р. разом з іншим живописним полотном майстра «Вечір біля озера», «Сутінки» (Рибінський музей, 1914) експонувалися на XIII весняній виставці «Товариства художників». Після 1917 р. картина «Сутінки» була передана Петроградським відділенням Державного музейного фонду до Рибінського музею (РФ). Аналізуючи це полотно, можна помітити, що художник занурив у темряву передній план, а святкове сяйво ліхтарів майже не висвітлює вулицю, заповнену людьми, кінними екіпажами та автомобілями. Вони вгадуються темними силуетами. Зимовий колорит «Сутінків», створений з безлічі відтінків, свідчить про вплив принципів імпресіонізму. Ймовірно, це пов'язано з тим, що написанню «Сутінків» передувала друга пенсіонерська поїздка навесні-влітку 1913 рр., яка не обмежилася перебуванням художника в Італії. Він відвідав Німеччину, Францію та Іспанію [12, с. 52–55].

За настроєм «Сутінки» перегадуються з іншим його міським пейзажем – «Вулиця ввечері» (? , ДРМ). У 1985 р. це полотно було передано в дарунок Державному російському музею від родини Б. Окунева (Ленінград). Невідома вулиця з низкою яскравих ліхтарів і плямами їх світла на мокрій бруківці тягнеться вдалечінь. А навкруги дощова синява чи то осіннього, чи то весняного неба над італійським містом [14, с. 183; 12, с. 52–55].

Не дивлячись на те, що влітку 1914 р. почалася Перша світова війна, ще деякий час І. Дряпаченко мав можливість працювати «у мирних умовах». 1915. він відвідує рідне село і створює низку жанрових робіт на народну тематику: «Інтенсивне збирання городини», етюд «Косарі», «Марія», «Параска у святковий день», «Вечір біля озера» [7, с. 27], «Назустріч вечору». Місце знаходження вищезазначених живописних робіт, крім останньої, на сьогодні невідоме [18, с. 150].

«Назустріч вечору» (1915, ДОХМ) – груповий портрет односельчанок є єдиним великоформатним полотном (203x180) І. Дряпаченка, що знаходиться в музеях України. Але так було не завжди. У 1916 р. «Назустріч вечору» експонувалася у Петрограді на виставці Академії мистецтв, з якої і була придбана у художника родиною Коганів. Упродовж шістдесяти років полотно перебувало у приватній колекції і тільки наприкінці 1970-х рр. потрапило до ДОХМ під умовною назвою «Українки». Після атрибуції співробітником музею Т. Пановою та дослідником творчості художника А. Терещенком була встановлена авторська назва картини – «Назустріч вечору». Т. Панова вважала, що в цій картині фон з озером за спиною у дівчат має другорядне значення. Це ствердження певною мірою суперечливе, адже пейзаж рівноцінно моделює композицію [14, с. 182; 17, с. 25–27].

Щодо експонування інших робіт митця, створених ним у 1915 р., то, наприклад, «Параска у святковий день» (відома зараз тільки за репродукцією в «Лукомор'є» № 14, 1916 р.) та кольоровою листівкою 1916 р., що видало Любанське товариство піклування про бідних, демонструвалася разом з етюдом «Косарі» та «Лелеками перед грозою» на Весняній виставці в залах Академії мистецтв у Петербурзі у 1916 р. Картина «Інтенсивне збирання городини» експонувалася на XIII-й весняній виставці «Товариства художників» [23, арк. 100–101].

Портрет великого князя Миколи Миколайовича Романова роботи І. Дряпаченка демонструвався на виставці ілюстрованих видань у Петрограді у 1915 р. і того ж року його кольорову автотипію опублікували на обкладинці журналу «Аргус» № 5 [5].

Переходячи до другого етапу у творчості художника дореволюційного періоду, зазначимо, що 1916 р. приніс йому різку зміну стилю життя, особливо важкі умови для творчості, нові сюжети і враження, які були певною мірою негативними. Під час Першої світової війни з 1916 по 1917 рр. він перебував за призовом у складі воєнно-художнього загону «Трофейної комісії». Географія пересування загону: Західний фронт, ставка Верховного головнокомандувача у Могильові, Південно-західний фронт (м. Бердичів), м. Станіславів та ін. Інформація з документів ЦДАМЛМ України свідчить про значні труднощі, хвороби і при цьому велику працездатність членів воєнно-художнього загону [18, с. 150–151].

Десять за півтора роки служби в воєнно-художньому загоні «Трофейної комісії» І. Дряпаченком було створено багато робіт. Але за музейними колекціями відомі тільки сорок шість його творів (переважно графічних). Крім мистецьких збірок Військово-історичного музею артилерії, інженерних військ та військ зв'язку (РФ), Центрального військово-морського музею (РФ), Державного історичного музею (РФ) та Могильовського обласного краєзнавчого музею (Республіка Білорусь) фронтові роботи І. Дряпаченка можна бачити в ілюстрованому журналі «Літопис війни 1914–1917 рр.».

Творчість художника у 1916–1917 рр. можна класифікувати за двома видами. По-перше, ним були створені графічні замальовки, що ілюструють бойові дії з поясненнями що і де сталося. По-друге, це графічні портрети визначних військових діячів російської армії, малюнки солдат під час відпочинку, військовополонених, місцевих мешканців, краєвиди містечок і сіл, а також інтер'єрні сюжети зі ставки Верховного головнокомандувача у Могильові. Фронтові твори художника виконані у різній техніці: кольоровими олівцями, сангіною, аквареллю, крейдою, тушшю й олією [18, с. 150–151]. Щодо матеріалу, то майстер використовував папір, ватман, фанеру і картон.

Перша група графічних творів І. Дряпаченка зображує бойові дії під час Першої світової війни. На роботах містяться пояснювальні записи художника, наприклад, «Наблюдательный пункт на высоте 383 близ реки Нараювка» (1916, ДІМ), «Русские окопы между Трапезундом и Платаной, 1917 г.» та ін. Звернемо увагу на те, що крім творів, виконаних художником «з натури», частина малюнків тільки ілюструють героїчні події, що відбулися на війні раніше. Наприклад, виконані тушшю малюнки «Подпрапорщик 1-го Финляндского стрелкового полка под сильным артиллерийским обстрелом подносит патроны к окопам. Карпаты, январь 1915 г.» [3], «Полурота 4-го Финляндского стрелкового полка захватывает в плен 108 австрийских пехотинцев. 25 августа 1915 г.» [2] та ін. Можна відзначити, що графічним творам І. Дряпаченка цієї групи характерні переважно динамічні сюжети [23, арк. 108–122].

Друга група фронтових творів митця більш різноманітна за технікою виконання і сюжетами. Затишся між бойовими діями, мирне життя мешканців міст і містечок, характерні типи, мальовничі краєвиди І. Дряпаченко зобразив у своїх роботах «Могильов» (1916), «Підгайці» (1916), «Тернопіль. Галіція», «Типи Галіції». Крім графічних творів на жанрову тематику в цей період І. Дряпаченко написав і декілька живописних, а саме: етюд «Привал козаків у фруктовому садку в Трапезунді» (1917, ВІМАІВВЗ) [1], «Трапезундська бухта» (1917, ЦВММ) та «Недільний день біля

русинської церкви в с. Товстобаби» (місце знаходження невідоме). В журналі «Нива» (№ 27, 1917 р.) була вміщена репродукція останньої з вищезазначених робіт. Того ж року ця картина експонувалася разом з іншими творами митця «Краєвид на Могильов з боку Дніпра» та «Подвір'я (Могильов)» на виставці в залах Академії мистецтв у Петербурзі.

До другої групи також можна віднести живописні роботи 1916–1917 рр. І. Дряпаченка, що зберігаються у Могильовському обласному краєзнавчому музеї (МОКМ), а саме: осяяна сонцем «Церква при Ставці», святковий «Внутрішній вид церкви», насичений багатьма деталями «Кабінет у Царській Ставці» та «Їдальня у Царській Ставці», у вікна якої прориваються промені світла. Останні дві роботи художника демонструвалися на виставці, присвяченій 400-річчю дому Романових, яку проводив МОКМ у травні 2013 р. Вони відображають їдальню у будинку губернатора Могильова, де обідав Микола II та обладнаний в цьому ж будинку кабінет імператора. Виставка мала назву «Імператор Микола II: обов'язок царського служіння».

Кольоровими олівцями, італійським олівцем і сангіною художником були віртуозно виконані портрети генерала от інфантерії Д. Щербачова (1916, ДІМ), контр-адмірала Д. Ненюкова (1916, ДІМ) та підхорунжого Власного Його Імператорської Величності Конвою, повного георгіївського кавалера Ф. Світличного (1916, ДІМ). Ці малюнки І. Дряпаченка демонтувалися в серпні 2014 р. на Міжнародній виставці «Перша Світова. Остання битва Російської імперії» у Державному історичному музеї. Також слід зазначити, що сто років тому фронтові твори І. Дряпаченка публікувалися в журналі «Літопис війни 1914–1917 рр.», до речі, часто на першій сторінці. Наприклад, «Галиція. Русские могилы у костела в местечке Горожанке», «Один из многих» [20, с. 40–47]. Останній твір експонувався на виставці «На зламі... Росія у Великій війні 1914–1918» у серпні 2014 р. (ЦВЗ «Манеж», Москва).

Діяльність І. Дряпаченка у воєнно-художньому загоні «Трофейної комісії» завершується на Кавказькому фронті. У грудні 1917 р. він вирушає в Україну до рідного села Василівки. На Батьківщині митець буде творити до останнього дня свого життя, яке раптово обірветься у 1936 р.

Отже, аналіз художнього доробку І. Дряпаченка 1900–1917-х рр., по-перше, дає підставу для виділення в його творчості дореволюційного періоду двох етапів. Перший – «Академічний» (поч. 1900-х – 1915 р.) та Другий – «Воєнний» (1916–1917 рр.). По-друге, в даній статті вперше постать митця висвітлюється детально не тільки як майстерного художника, але і як віртуозного графіка. По-третє, через вищезазначене можна наголошувати на вагомому внеску І. Дряпаченка в історію української та російської малярської традиції початку ХХ ст.

Література:

1. Військово-історичний музей артилерії, інженерних військ та військ зв'язку, інв. № 3/988. 2. Військово-історичний музей артилерії, інженерних військ та військ зв'язку, інв. № 2/502. 3. Військово-історичний музей артилерії, інженерних військ та військ зв'язку, інв. № 2/508. 4. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. / ред. Т. В. Рубан. – К., 2006. – Т. 4 : Мистецтво ХІХ століття. – С. 430–431, 515, 553. 5. Дряпаченко І. Великий князь М. М. Романов / І. Дряпаченко // Аргус. – СПб., 1915. – № 5. – обкл. 6. Дряпаченко І.

ЕТАПИ В ТВОРЧОСТІ ДОРЕВОЛЮЦІЙНОГО ПЕРІОДУ УКРАЇНСЬКОГО
ХУДОЖНИКА І ГРАФІКА І. К. ДРЯПАЧЕНКА

Саломея / И. Драпаченко // *Нива*. – СПб., 1912. – № 13. – С. 248. 7. Драпаченко И. На озере / И. Драпаченко // *Искусство*. – СПб., 1916. – № 1–2 (6–7). – С. 27. 8. Каталог АД «Корнерс» № 10 от 23.05.2009. – С. 32. 9. Каталог I-й выставки картин. – Кременчуг : «Энергия». – 1914. – С. 6–7. 10. Листи Б. Литовченка до А. Комаики. – ЦДАМЛМ України, ф. 290, оп. 1, спр. 361. 11. Науково-дослідний музей Російської академії мистецтв, інв. № Ж-333. 12. Ніколаєва Т. Від Одеси до Петербурга: «Натурниці» Івана Драпаченка / Т. Ніколаєва // *Українська культура*. – К., 2014. – № 2–3. – С. 54–55. 13. Ніколаєва Т. Втрачена спадщина художника Івана Драпаченка / Т. Ніколаєва // *Українська культура*. – К., 2014. – № 6. – С. 32–33. 14. Ніколаєва Т. Дослідження творчого доробку Івана Драпаченка в працях А. Терещенка і Б. Литовченка / Т. Ніколаєва // *Архіви України*. – К., 2013. – № 6 (288). – С. 175–186. 15. Ніколаєва Т. Кременчуцькі історії Івана Драпаченка / Т. Ніколаєва // *Слово Просвіти*. – К., 2014. – № 13. – С. 15. 16. Ніколаєва Т. Музейні скарбниці. ПХМ / Т. Ніколаєва // *Українська культура*. – К., 2014. – № 1. – С. 19–21. 17. Ніколаєва Т. «Назустріч вечору» у «Мистецькому Арсеналі» / Т. Ніколаєва // *Українська культура*. – К., 2013. – № 12. – С. 25–27. 18. Ніколаєва Т. Повернення з небуття (архівні документи про українського художника І. Драпаченка) / Т. Ніколаєва // *Архіви України*. – К., 2013. – № 4 (286). – С. 143–155. 19. Ніколаєва Т. Сутінки І. Драпаченка / Т. Ніколаєва // *Музейний простір*. – К., 2013. – № 3 (9). – С. 52–55. 20. Николаева Т. Фронтальные работы 1916–1917 гг. украинского художника и графика И. К. Драпаченка / Т. Николаева // *Первая мировая война в судьбах народов Европы и мира: сборник научных статей / отв. редактор В. М. Гладиллин*. – Нежин : НГУ им. Н. Гоголя, 2014. – С. 40–47. 21. Открытки В. И. Бреева. В память 300-летия подвига Нижегородского ополчения 1611–1612 г. – СПб., 1912. 22. Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. / В. Рубан – К. : Наук. думка, 1986. – С. 164–167, 213. 23. Терещенко А. І. К. Драпаченко. Нарис про життя і творчість художника з фотоілюстраціями його робіт та текстом виправлень до вказаних сторінок нарисув. / А. Терещенко – ЦДАМЛМ України, ф. 1144, оп. 1, спр. 14.

УДК 778.4

Назаркевич Є. П.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СТЕРЕОСКОПІЇ ТА СТЕРЕОСКОПІЧНОГО ЖИВОПИСУ

У роботі виявлено динаміку розвитку стереоживопису. З'ясовано, що творчість художників-стереоскопістів була введена в контекст світової культури як явище оригінальне, представлене у всесвітніх музеях як нова форма образотворчого мистецтва – стереоскопічний живопис. Досліджено передумови формування стереозображення в якості стереоілюстрації. Виявлено приклади і сфери використання стереоскопічного рисунку як об'ємної ілюстрації.

Ключові слова: стереозображення, стереоживопис, стереоілюстрація, художнє оформлення, бінокулярний зір.

В работе выявлено динамику развития стереоживописи. Выяснено, что творчество художников-стереоскопистов было введено в контекст мировой культуры как явление оригинальное, представленное во всемирных музеях как новая форма изобразительного искусства – стереоскопическая живопись. Исследованы предпосылки формирования стереоизображения в качестве стереоиллюстрации. Выявлено примеры и области использования стереоскопического рисунка как объемной иллюстрации.

Ключевые слова: стереоизображение, стереоживопись, стереоиллюстрация, художественное оформление, бинокулярное зрение.

The paper revealed dynamics of the stereopainting development. It has been found that creativity of stereoscopic artists was introduced in the context of world culture as a distinguished phenomenon presented in museums worldwide as a new form of art – stereoscopic painting. The prerequisites for formation stereoimage as stereoillustration were researched. Examples and areas of applications of stereoscopic picture as three dimensional illustration were found.

Key words: stereoimage, stereopainting, stereoillustration, book design, binocular vision.

Еволюція візуального мистецтва свідчить про прагнення людини створити зображення, що відтворює відчуття об'ємності і тілесності зображуваних предметів, простежується з давніх часів. Нинішній мистецтвознавчий інтерес в контексті сучасних образотворчих настанов, зумовлений особливістю утворення просторових реалій.

Незважаючи на глибину теоретичних розробок і досліджень (Д. Брюстер, В. Власенко, С. Гуревич, Б. Іванов, С. Іванов, Е. Карпенко, В. Нарішкін), що присвячені стереоскопії (стереоскоп – від грецького stereos – об'ємний, просторовий і skoreo – дивлюсь), питання визначення закономірності формування стереоскопічного живопису як окремого виду мистецтва потребують більш глибокого вивчення. Актуальність роботи

зумовлена необхідністю дослідити можливості стереоскопії, якими вона наділяє стереоілюстрацію, адже стереоілюстрація в структурі книжкового дизайну не була предметом спеціального дослідження, що впливає на якість сучасної книги.

Огляд літератури з стереоскопії свідчить про широкий інтерес до стерео в різних галузях мистецтва, в тому числі, образотворчому і прикладному мистецтві та освіті вже на початку XIX ст.

Розвиток стереоскопії в XXI ст. підтверджується активними розробками методів створення стереозображень будь-якого виду: стереоскопічний живопис, стереофото, стереокіно, стереотелебачення, стереореклама шляхом комп'ютеризації процесу трансформації зображення, можливостями цифрових фотокамер, професійних пакетів опрацювання зображень, широкими технологічними і технічними можливостями сучасного обладнання та матеріалів.

Метою статті є висвітлення результатів дослідження творчих здобутків митців, які стояли у витоків стереоскопії. Для реалізації мети були поставлені такі завдання: дослідити феномен стереоскопічного зображення у сучасній візуальній культурі; виявити особливості та переваги використання стереозображень в якості ілюстрації.

Об'єкт дослідження: закономірність формування стереоскопічної картини як окремого виду мистецтва. Предмет дослідження: стереоскопічне зображення та його еволюція, особливості застосування в художньому оформленні книги.

Бінокулярний зір та сприйняття глибини. Загальновідомий факт, що зображення об'єктів, яке ми бачимо обома очима, утворюються в результаті об'єднання двох різних зображень, які в свою чергу кожне око бачить окремо, під злегка різними кутами і тому дають злегка різні зображення одного й того ж близького предмета, був відомий 2000 років тому древнім математикам. Евклід згадував про це у теоремах свого "Трактату з оптики" [1]. Більш ніж 1500 років тому відомий лікар Гален вивчав бінокулярний зір ще повніше, ніж Евклід. У 12 розділі книги "Про використання різних частин тіла" він просто і ясно оголосив фундаментальний закон бінокулярного зору – важливий принцип стереоскопії, а саме: зображення об'ємної колони, яке ми бачимо обома очима складається з двох різних зображень, які ми бачимо кожним оком окремо. Після цього залишалось лише створити інструмент щоб отримувати цілісні зображення і комбінувати їх для отримання об'ємних зображень об'ємних об'єктів, (наприклад колони). Такими інструментами стали: бінокулярна фотографічна камера (для зйомки) і стереоскоп (для об'єднання). Для зорового суміщення правого і лівого зображень стереограми зазвичай користуються оптичними приладами: стереоскопами, анагліфічними окулярами та іншими пристроями або спеціальними екранами. Стереоскопи являють собою бінокулярні оптичні пристрої для розглядання стереопар з об'ємним сприйняттям зображення.

З тих часів предмет бінокулярного зору вивчався багатьма дослідниками. Одним з них був Баптиста Порта, який результати своєї праці виклав у книзі "Рефракція".

Так само в трактаті про живопис Леонардо да Вінчі посилався на різницю зображень бачених кожним оком, як на причину, чому "картина створена з найвидатнішою майстерністю і доведена до останньої стадії завершеності у всьому, і у контурі, і у світлі, у тіні та кольорі все одно не може показати такого рельєфу як натуральні об'єкти.

Хіба що її будуть переглядати на відстані і лише одним оком”. Також він показував це за допомогою схем. На схему Леонардо да Вінчі прокоментовану пізніше доктором Еліотом у свою чергу посилався Вітстон. Предмет бінокулярного зору також вивчався Френсісом Агуйлоніусом, який опублікував свою “Оптику” в 1613 році. Він не зміг пояснити чому два різні зображення об’єкту не погіршують і не заплутують загальний вид зображення при поєднанні. Він вважав, що в цьому допомагає лише здоровий глузд. Ще багато вчених вивчали особливості бінокулярного зору, а в 1838 р. Вітстон представив свій винахід, названий стереоскопом, за допомогою якого він об’єднував два різних зображення в одне ціле за Агуйлоніусом, і таким чином відтворював об’єкти. У 1839 р. Еліот також сконструював простий стереоскоп, в якому навіть не було ні лінз, ні дзеркал. Картинка була недосконалою але рельєфною. У 1843 р. Девід Брюстер запропонував Королівській академії Единбурга працю “Про закон випуклої позиції в моно- та бінокулярному зорі та представлення твердих об’єктів за допомогою об’єднання різних плоских зображень на сітківці ока”, а в 1844 р. – працю “Відомості про відстань, що надходить за допомогою бінокулярного зору”, де описав кілька цікавих явищ, утворених в результаті об’єднання схожих зображень, таких як малюнок на килимі. Для своїх досліджень він розробив декілька версій стереоскопу. До того ніхто не намагався відтворювати за допомогою стереоскопу скульптуру чи портрети, але після винайдення дагеротипії і тальботипії стало зрозуміло, що бінокулярні малюнки живих істот, будинків, скульптури і пейзажі можуть бути створені настільки точно, що їх можна демонструвати з чудовим стереоскопічним рельєфом. На запит Брюстера доктор Адальон з Сент-Ендрюса виконав два бінокулярних автопортрета, щоб показати можливість застосування стереоскопу для різних цілей. Це успішне застосування було представлено суспільству і рекомендовано як мистецтво для домашнього інтересу. У 1850 р. Брюстер показував лентикулярний стереоскоп французьким колегам, які зауважили, що інструмент може застосовуватись не лише для розваги, але й як допоміжний засіб у мистецтві портрету і скульптури. М. Дюбо негайно почав створювати лентикулярні стереоскопи на продаж, а також виконав цілу серію пречудових дагеротипних портретів людей, статуї, буклетів та об’єктів натуральної історії.

Тривимірності зорового сприйняття сприяє і ряд інших чинників: різниця величини зображень далеких і близьких предметів на сітківці ока, перспектива, тінь, здатність одних предметів затінити інші, висота об’єктів над горизонтом, повітряна перспектива (зменшення чіткості і контрастності з збільшенням відстані).

Передумови формування стереоскопічного зображення. Предтечею формування стереоскопічного зображення та його застосування стало вміння художниками створювати глибини простору і пластичності образів на картині, з врахуванням можливостей людини використовувати для визначення просторової форми і місцезрештування предметів як монокулярні властивості просторового зору так і бінокулярні.

Вже з XIV ст. італійські художники використовували ефект тривимірності зображуваного простору: Лоренцетті, П’єтро (1280–1348 рр.), «Розп’яття» (1330), Лоренцетті, Амброджо (1290–1348 рр.) «Плоди доброго правління в місті» (1337–1339), фреска [2, с. 282–283].

Паоло Уччелло 1397–1475 рр., власне Паоло ді Доно, італійський художник, який перегнав свій час в тих пошуках передання перспективи, що зробили його одним з основоположників ренесансного мистецтва. Один із прийомів художника – намагання досягти ідеала спрощенням форм — дуже полюбився кубістам, а сюрреалісти вважали, що його «конструктивізм звільняє почуття яке притаманне лише мрії». Одна з найвідоміших його робіт фреска з зображенням кінного пам'ятника кондет'єру серу Джону Хоквуду «Джовані Акуто» (1436 р.), собор Санта-Марія, Флоренція [2, с. 525], де сповна проявилось його прагнення до передачі перспективи: фрескова композиція сприймається як реальний меморіальний монумент.

Це ж можна сказати про картини Уччелло, які відображають битву при Сан-Романо: 1432 р. (галерея Уфіці, Флоренція), 1456 р. (Лувр, Париж) та 1458 р. (Національна галерея, Лондон) і є багатофігурними композиціями, в яких художник вперше в історії мистецтва змалював багаточисленних персонажей в різних ракурсах і складних рухах, чітко позначивши при цьому плани.

Повною мірою вміння побудови складної композиції з використанням принципів лінійної перспективи спостерігається в роботах італійського живописця Раннього Відродження – Мазаччо, власне Таммазо ді Джованні ді Сімоні Кассал; Сан-Джованні Вальдерно (1401–1428 рр.). Основний твір Мазаччо – його фрески в капелі Бранкачі (біля 1427–1428 р., церква Санта Марія дель Карміне, Флоренція) [2, с. 294].

На формування стилю італійського живописця П'єро делла Франческа, власне П'єро ді Бенедетто даль Борго, Борго Сан-Сепалько (1420–1492 рр.), великий вплив мало його знайомство з творчістю Джотто, Мазаччо, Донателло. Обмірковуючи набутий досвід, П'єро делла Франческа, якого називали «царем в живописі», пише теоретичні трактати «Про перспективу в живописі» і «Про п'ять правильних об'єктів», чим сприяв розвитку венеціанської і флорентійської шкіл живопису [2, с. 393–395]. Відомі представники цієї школи, які працювали з врахуванням законів перспективи та в постійному пошуку нових просторових і образних побудов: Карпаччо Вітторе (1455–1526 рр.) [2, с. 224]; Рафель Санті, власне Рафаелло Санті Урбіно (1483–1520 рр.) [2, с. 398]; Тінторетто, власне Якопо Робусті (1518–1594 рр.) [2, с. 502–504]; Маньяско Александро прозваний Лісандріно (1667–1749 рр.) [2, с. 306]. У його живописах вбачається подібність з творчими пошуками пізніх течій – імпресіонізму і експресіонізму. Живописець розробив особливий метод: після написання картини поверх шару тонких лесеровок наносяться пензлем мазки, які надають зображенню незвичну виразність [2, с. 307], Т'єполо Джованні Батіста (1696–1770 рр.). У Мілані та Венеції Т'єполо виконує розписи (1730–1740 рр.), для яких характерна некваплива урочиста розповідь, які відмічені вільно розробленою лінійною і повітряною перспективою [2, с. 516–518] та ін.

Досить близько до стереоживопису підійшли засновники імпресіонізму французькі живописці: Мане Едуар (1832–1883 рр.) [2; 296], Моне Клод Оскар (1840–1926 рр.) [2, с. 346].

Не тільки Мане і Сезанн, але і Моне, Піссарро, Ренуар постійно рухались вперед відповідно до власних уявлень про розвиток живопису [2, с. 299], при цьому вони намагалися «повернути кожній речі її вагу і об'єм, а не тільки відобразити видимість речей» (Базиль Федерік 1841–1870 рр. французький художник імпресіоніст) [2, с. 12].

Початки стереоскопічного живопису. Леонардо да Вінчі (1452–1519 рр.), різносторонньо талановитий титан в історії мистецтв, спеціально вивчав анатомію заради живопису, будову ока, призначення і функції райдужної оболонки ока, знав про бінокулярність зору. Існує теорія, що Леонардо картини „Джоконда” та „Мона Ліза” утворюють стереопару (музей Прадо ліва картина і Лувр права картина) [3]. Також існує версія, що флорентійський художник Якопо Кліменті де Емпольї теж створював стереорисунки в XVI ст.

Герард Доу, учень Рембрандта ван Рейгема, написав у свій час цілих шість стереоскопічних картин, деякі з них є в музеях Лувра та Дрездена. Гаспар Антуан де Буа-Клер (1654–1704 рр.), французький художник, створював подвійні картини, наприклад, «Подвійний портрет принца Федеріка IV і його сестри Соф’ї Хедевіг» (1692 р.). Використовуючи трикутні вертикальні дерев’яні планки так, що переглядаючи картину з одного боку можна побачити лише портрет принца а з іншого – принцеси [4]. Про такі картини згадував в своїх творах навіть Вільям Шекспір «Turning Pictures» і «Perspective Glass». У 1970 р. Сальвадор Далі, власне Сальвадор Хасінто Феліні Фарес Далі-і-Доменич (1904–1983 рр.), відвідав виставку картин в Луврі, надихнувшись творчістю Доу, почав створювати стереоскопічні картини, зокрема: «...портрет Гали зі спини...» (1972 р.), «Афіни горять!...» (1979–1980 р.). Тоді ж він виконує дві гравюри – перший стереоскопічний естамп – для своєї книги «Десять рецептів безсмерття». Роботи із стереоживопису Далі, видатного іспанського художника – яскравий приклад створення стереополотен та вклад відомого митця в стереоскопію [5]. У 60-ті рр. XX ст. Далі говорив: «Стереоскопія дарує геометрії безсмерття і легетимність, тому що саме завдяки їй ми набуваємо третій вимір, сферичність; і саме вона здатна воєдино зібрати Всесвіт і встановити його межі діючи власне, вічно, непідкупно, царственно». Великого майстра саме прийом стерео зацікавив тим, що коли кожне око дивиться на «свій» об’єкт, а обидва полотна абсолютно ідентичні, то виникає відчуття тривимірності, явище оригінальне. Перед художниками відкрилися можливості графічного виконання стереоскопічних зображень як нової форми образотворчого мистецтва – стереоскопічного живопису. Багатьом відомі стереокартини Сальвадора Далі і мало хто здогадувався що це стерео: «Рука Далі викрадає золоте руно що має форму хмари щоб показати Галі зорю» 1977 р. (полотно, масло, стереокартина яка складається з двох частин 60х60 см) [5, с. 252]; «Далі, повернувшись спиною, пише портрет Гали, яка повернулася спиною, і увіковіченою шістьма віртуальними рогами, тимчасово відображеними шістьма дзеркалами» (полотно, масло, стереокартина з двох частин 60х60 см) [5, с. 253]. Річ в тому, що музейні працівники легковажно відносились до стереокартин. Часто одну стереокартину, яка складається з лівої і правої половини (картини) сприймали як дві різні картини і розміщували їх в різних музеях. Це стосується і художніх редакторів, наприклад, в книгах присвячених Далі, репродукцію стереокартини відтворюють не додержуючи одного формату: ліва половина може бути більша ніж права і навпаки. Інколи горе-оформлювачі книги репродукцію стереокартини розміщують на різних розворотах, зазвичай не акцентуючи увагу, що це стереокартина, а також допускаючи різнокольорність половинок однієї стереокартини та ін.

XXI ст. з розвитком комплексу процесів, пов’язаним з виготовленням та поширенням стереоскопії, сприятиме її популярності, яка несправедливо забута. Робота

XXI ст. художника Кріса Левіна, «Легкість буття» (2004 р.), стала першим в історії 3D портретом англійської королеви [6]. Англійський художник Демієн Херст експериментуючи з новими методами друку створив роботу «Заради любові до Бога» (2012 р.), яка вражає ефектом відтворення об'ємної скульптури на пласкій поверхні [7]. Інший лентикулярний витвір «Мертві троянди» 2013 р. створив англієць Магнус Гджоен. Він використав передові технології друку для отримання красивого детального сучасного образу, натхненного класичною ерою в Римі.

Американський художник Ейб Фегенсон створює єдині в своєму роді акрилові полотна з абстрактними композиціями на реалістичному тлі і навпаки. На його становлення вплинули кубістські картини Жоржа Брака та Пабло Пікассо, новаторський оп-арт Віктора Вазарелі та експерименти з візуальним сприйняттям глядачів ілюстратора М. С. Ешера. Він є послідовником методу “перехресного перегляду”, тобто малює два зображення для кожного ока на одному полотні [8].

З'ясовано, що творчість художників-стереоскопістів була введена в контекст світової культури як явище оригінальне, представлене у всесвітніх музеях як нова форма образотворчого мистецтва – стереоскопічний живопис, що дало поштовх для використання стереозображень в дизайні рекламних видань і книжковому дизайні, а не тільки в кіно та на телебаченні.

Стереоілюстрація. Друкована ілюстрація передає зображення на площині паперового аркуша, який має два виміри. Двома вимірами обмежено і віддруковане зображення, хоча ми живемо у світі трьох вимірів. Якщо необхідно зобразити який-небудь предмет шляхом фото- чи кіноматографічної зйомки, рисунка, монтажу, мультиплікації або креслення, то у всіх випадках зображення отримують на площині – фотоплівки, фотопаперу, паперового аркуша, картону, пластмаси, або на площині екрану. Глядач чи читач за цим плоским зображенням має уявити собі як виглядає цей предмет в реальності.

Стереоскопічна ілюстрація утворює на площині ефект зорового сприйняття справжнього об'єму. При цьому, читач сприймає ці просторові співвідношення окремих предметів та їхніх деталей, а також повітряну перспективу як ніби він спостерігає їх у природі. Зазначені вище явища збагачують виражальні засоби, змістовність книжкового дизайну. З удосконаленням техніки стереоскопії розширилися уявлення художників про можливості об'ємно-просторового трактування оформлення книги. Певний час у теорії мистецтва книги підкреслювалася цінність властивого формі книги площинного вирішення зовнішнього оформлення, хоч іноді допускалася у певних межах можливість використання об'ємних зображень.

Вдалих дизайн книги з використанням стереоілюстрацій урізноманітнює можливість емоційного впливу на глядача. Наприклад: „... коли порівняти вдале об'ємне вирішення обкладинки книги з суто площинним, виникає порівняння живої квітки або листка з квіткою, засушеною між сторінками книжки” [9, с. 133–137].

Стереоскопічна об'ємна ілюстрація починаючи з 30-х рр. XX ст. вже проникає в нарізноманітніші навчальні дисципліни – від математики і фізики до медицини і мистецтва. Приклад використання стереоскопічного рисунка в якості об'ємних друкованих ілюстрацій в книгах та посібниках: «Альбом стереоілюстрацій по

начертательной геометрии» (М. А. Шестаков, М., 1935 г.); «Альбом стереоскопических чертежей-анаглифов к курсу стереометрии» (Г. А. Владимирский, М., 1939 г.); «Стереоальбоми по кристаллографии» (Е. Е. Флинт, А. Д. Анваер, ч. 1–2, 1939–1940 гг.). Стереоскопічними рисунками ілюстровані такі книги як: «Советская Медицинская Энциклопедия» (А. В. Шубников, Е. Е. Флинт, Г. Б. Бокий), «Основы кристаллографии» (1940 г., Ф. Морс, Г. Фешбах) «Методы теоретической физики», (т. 1, 1958 г.) та ін. [10].

У вересні 1953 р. з'явився перший номер журналу “Three Dimension Comics” під редакцією Джо Куберта та Нормана Маурера, який включав популярний тоді комікс “Mighty Mouse” у 3D. Журнал розійшовся мільйонним тиражем, впродовж року було надруковано більше п'ятдесяти 3D коміксів у формі анагліфів. Це було задовго до використання комп'ютера. Коли почали використовувати Photoshop для створення 3D коміксів приблизно в 1995 р., також почали використовувати поліхроматичні анагліфи, таким чином, на відміну від попередніх чорно-білих коміксів, тепер можна було створювати ілюстрації, що зберігали інформацію про колір з чотирьох кольорових зображень. У сучасних коміксах, які наприклад, випускає компанія DC Comics, застосовують лентичулярні растри, тож вони не лише кольорові, а й включають анімаційні ефекти [11].

Стереοілюстрації актуальні й у XXI ст. в оформленні літературно-художніх видань. Наприклад, серія “Здесь водятся чудовища” (СПб., 2010 г., авт. Братья Звероватые, иллюстратор Джонни Даддл); серія народних дитячих казок “В стране сказок” (М., 2013 р.).

Кожен з названих різновидів стереοілюстрації має своє переважаюче тематичне коло, етапи історичної еволюції, періоди розквіту і періоди майже повного забуття, але загалом, якщо глянути їхню цілісну панораму, завжди залишаються актуальними в тій чи іншій формі. Цим вони підтверджують один із основних гносеологічних постулатів мистецтва: ніщо, ніяка нова ідея, художній стиль чи напрямок не можуть виникнути на порожньому місці, всі, навіть найбільш радикальні інноваційні художні звершення, завжди вміщують в собі особливим чином трансформовані елементи попереднього досвіду, мистецьких пошуків та відкриттів.

Проведений огляд літератури показав що:

- дослідження механізму сприйняття об'ємного зображення проводилися багатьма дослідниками, серед яких були першими – Галлен, Евклід, Баптіста Порта, Леонардо да Вінчі, Вітстон, Брюстер та ін.;

- проблема штучного відтворення тривимірних зорових образів хвилювала багатьох митців ще з XIV ст., це відомі італійські художники – Лорецетті П'єро, Учелло Паоло, Мазаччо, П'єро дела Франческо, Джованні Батиста. Французські живописці – Мане Едуард, Моне Клод Оскар, Ренуар, Базіль Федерік та інші, вже в XIX ст. намагалися повернути кожній речі “її вагу та об'єм”, а не тільки “відобразити видимість речей”.

Найяскравішим прикладом стереο живопису, як окремого виду мистецтва, є картини відомого іспанського художника XX ст. Сальвадора Далі.

Виявлено приклади і сфери використання стереоскопічного рисунку як об'ємної ілюстрації (казки, пригоди, наукова фантастика, фентезі, детективи, комікси). Сьогодні, в Україні застосування стереοілюстрації в художньому оформленні книги поки що, через ряд причин, обмежено. Проте ці обмеження є наслідком недосконалої технології.

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СТЕРЕОСКОПІЇ ТА СТЕРЕОСКОПІЧНОГО ЖИВОПИСУ

Впровадження у художню практику стереоскопії здебільшого ускладнено тим, що досі немає сучасної вітчизняної технічної та популярної літератури з даного питання.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів пов'язаних із становленням і розвитком стереоскопічного живопису, адже цей вид мистецтва є багатогранним явищем, яке потребує досконалого поглибленого вивчення.

Література:

1. Brewster D. *The Stereoscope, Its History, Theory and Construction with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education* / D. Brewster. – London : John Murray, 1856. – 235 p.
2. *Иллюстрированная энциклопедия мировой живописи*. – М., 2008. – 600 с.
3. Claus-Christian Carbon, Vera M. Hesslinger. *On the nature of the background behind mona lisa*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.experimental-psychology.de/ccs/docs/pubs/CarbonHesslinger_MonaLisa-Background-INPRESS.pdf.
4. *Галерея мистецтв Роберта Саймона у Нью-Йорку*. Robert Simon Fine Art. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.robertsimon.com>
5. Марко ди Капоа Дали. *Жизнь. Творчество*; пер. В. Кисунько / Марко ди Капоа – М. : Спика, 1997. – 272 с.
6. Chris Levine's Vision Comes To Life. / Nina Duncan. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.annenbergspaceforphotography.org/blog-tags/chris-levine>.
7. Damien Hirst – For the Love of God ? Lenticular. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://othercriteria.com/product/for-the-love-of-god-lenticular>.
8. Abe Fagenson. *Meet the Artist*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://abefagenson.com/meet-the-artist/>
9. Валуєнко Б. В. *Деякі тенденції сучасного мистецтва книги*. / Б. В. Валуєнко // Поліграфія і видавнича справа. – Львів : Вища школа, 1980. – 152 с.
10. Valyus N. A., *Stereoscopy (Russian transl.)* / N. A. Valyus. – London : Focal Press, 1966. – 426 pp., bib.
11. *The 3D Zone: Its Past & Its Future*. / Rey Zone. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://library.creativecow.net/zone_ray/3D_zone/1

УДК 784.4

Руденко Я. В.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧИСТЬ РАЇСИ КИРИЧЕНКО ЯК УНІКАЛЬНА ФОРМА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається феномен творчості Р. Кириченко у контексті українського вокального мистецтва. Описано основні особливості вокальної манери співачки, звернено увагу на фольклорну природу її співу, жанрову розмаїтість пісень тощо. Визначено роль і місце постаті Р. Кириченко у розвитку сучасної української культури.

Ключові слова: вокальне мистецтво, українська пісня, тембр, вокальна мова, художньо-мистецький процес.

В статье рассматривается феномен творчества Р. Кириченко в контексте украинского вокального искусства. Описаны основные особенности вокальной манеры певицы, обращено внимание на фольклорную природу ее пения, жанровое разнообразие песен. Определена роль и место личности Р. Кириченко в развитии современной украинской культуры.

Ключевые слова: вокальное искусство, украинская песня, тембр, вокальный язык, художественно-творческий процесс.

The article reviews the phenomenon of R. Kirichenko's creativity in the context of Ukrainian vocal art. The main features of singer's vocal mannerisms are described and paid attention to nature of her folk singing, genres variety of songs. The role and place of R. Kirichenko personality is defined in developing contemporary Ukrainian culture.

Key words: vocal art, Ukrainian song, timbre, vocal language, artistic and creative process.

Вокальне мистецтво – один з найпопулярніших різновидів музичного виконавства – є найважливішою цариною духовного буття людської культури. Іще до початку XVII ст. вокальна музика домінувала над інструментальною, а музичні інструменти виконували скромну роль супроводу голосу. Та й сьогодні вокальне мистецтво перевершує за обсягом всі інші жанрові сфери музики.

Динаміка розвитку того або іншого різновиду мистецтва тісно пов'язана із потребами суспільства. Загальновідомий факт, що музика ще у Давній Греції посідала чільне місце у принципах виховання гармонійно розвиненої особистості, а музично-виконавські проблеми були окремою цариною філософських трактатів, змушуючи задаватися питанням про сутність виконавства як явища. Інтерес до цієї теми не згас і донині. Він здобуває усе більше чіткі обриси, у міру того як сучасна філософсько-дослідницька думка відходить від звичної схильності до раціоналізму й звертається до збагнення інших, позараціональних способів буття людини у світі, серед яких вокальному мистецтву належить одне з чільних місць. У цьому зв'язку вивчення вокально-виконавської творчості стає актуальною проблемою сучасного філософсько-

естетичного знання. Потреба у її вирішенні пов'язана з необхідністю розуміння й опису вокального виконавства, специфіка якого може бути сформульована шляхом опосередкованої реконструкції процесу зародження й становлення (генезису) вокально-виконавської творчості як естетичного явища, а також – з'ясування перспектив розвитку в сучасних умовах.

Дослідження музичного мистецтва України представлені різножанровою літературою. Слід визнати, що за кількістю та глибиною охопленої проблематики вивчення сучасного музичного етномистецтва поступається місцем дослідженням академічного музичного мистецтва та фольклору.

Опубліковані роботи з питань професійної музичної культури України можна умовно класифікувати за призначенням: наукові, навчально-методичні й науково-популярні.

Загалом, проблемам етномузичного мистецтва в Україні присвячено роботи Ф. Колесси, К. Квітки, Д. Ревуцького, А. Іваницького, С. Грици, О. Бенч-Шокало, О. Скопцової та інших. Значний внесок у вивчення феномену народної манери співу зроблено записувачами та виконавцями українських народних пісень та етностилізованих пісень К. Божко, В. Ковальською, Н. Матвієнко, М. Миколайчук.

У розвідці Р. Лоцман «Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста» [6] поряд із з'ясуванням особливостей виховання співаків у народній манері виконання розкрито сутність українознавчих засад у професійній підготовці виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. У статті М. Ярової «Національне відродження України і виховання молоді засобами народнопісенної творчості» [21] розкривається значення пісенного фольклору як важливої складової відродження України й музичного виховання молоді, а також описано внесок українських композиторів у збереження музичної спадщини народу.

Вивченню професійної української музики у її зв'язку із традиційною культурою присвячено багато навчальних програм та курсів лекцій для студентів мистецьких вишів. Основний зміст цих програм – стисле висвітлення історії професійних музичних культур українського народу, особливостей традиційної музики, процесів становлення й розвитку композиторських і виконавських шкіл.

У роботах музикознавців, представлених різними жанрами (монографія, нарис, стаття) аналізуються культурні процеси в Україні, висвітлюються окремі факти культури. Як показує огляд літератури, на сьогодні відсутні роботи із проблем створення творчого портрету окремого виконавця.

Так, зокрема, творчість Раїси Кириченко (1943–2005) розглядається лише у збірці «Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на рубежі ХХ–ХХІ століть» [19], згадується у загальному контексті у декількох наукових працях (Р. Лоцман [7; 8], М. Ярова [21]). Її особистості присвячено багато статей біографічного характеру у енциклопедичних [17], газетно-журнальних (зокрема, стаття А. Недавнього «Жива у пам'яті й любові» [13], інтерв'ю М. Ляпаненка [9]) та інтернет-виданнях [15], а також праця Г. Кудряшова «Слово про Раїсу Кириченко» [5].

Проте, аналітичної праці щодо питання феномену вокального мистецтва та місця співачки в українській культурі сучасності ще немає, у чому й полягає актуальність дослідження. Окрім того, актуальність дослідження зумовлена необхідністю оцінки творчого внеску Р. Кириченко у вокально-музичну скарбницю української культури.

Мета статті – виявлення ролі та місця Р. Кириченко у розвитку української етнovoкальної культури.

Досліджуючи вокально-виконавську творчість, ми розглядаємо вокальний добуток як художній текст, де текст – певна задана структура, викладена мовою вокалу.

Отже, вокальне мистецтво має свою особливу вокальну мову й з огляду на це слід визначитися у тому, що таке мова з погляду культури. Для даного дослідження найбільш слушним є таке визначення мови: «Мова – упорядкована комунікативна знакова система, що слугує для передачі інформації... мова забезпечує обмін, зберігання й нагромадження інформації в колективі, що ним користується» [6]. Вокальна мова має свою звукову й зорову (графічну, нотну) форму.

Професійний спів – це «вираження абстрактно-музичної краси як краси, однак, ідеально-людської, майже всеосяжної, пов'язаної з вимогами відбиття широкого діапазону самих загальних ідей, емоцій, характерів» [12, с. 76]. Вокальне мистецтво у високому розумінні, – це також і мистецтво акторського втілення й перевтілення, що у своїх кращих проявах спирається на весь величезний досвід розвитку цього виду творчості. І тим самим є гармонічним сполученням традицій і новаторства.

Вокальна мова сполучає в собі музичний текст («чиста» музика) і літературний текст (викладений природною мовою). При цьому музичний текст домінує над літературним. Таким чином, вокальне мистецтво, хоча й ґрунтується на музичному й літературному тексті, але лише для того, щоб перетворити їх у свій вторинний текст – мову вокального мистецтва. Це обставина і є, на нашу думку, основним чинником у визначенні його специфіки [11].

Для того, щоб здійснювати свою комунікативну функцію, вокальна мова має у своєму розпорядженні систему знаків, де знак – це мінімальна мовна одиниця, матеріально виражена й сприйнята органами чуття, що слугує цілям комунікації (фонема).

На становлення вокальної мови впливають як об'єктивні, так і суб'єктивні чинники. У якості об'єктивних назвемо рівень художньої культури суспільства, національні традиції, характер епохи, клімат тощо; суб'єктивні – естетичний смак, індивідуальні психофізичні дані, рівень професійної підготовки, обдарованість та ін. Як слушно зазначає Р. Лоцман, «Художній феномен Р. Кириченко зумовлений не лише її сценічністю та своєрідним забарвленням голосу – насичене, тембрально багате меццо-сопрано. Кожен твір у виконанні співачки вражає, досягаючи рівня справжнього мистецького явища, виплеканого серцем, душею, розумом. Саме в такому вдумливому виконанні ми чуємо її пісні – «Хата моя, біла хата», «Рідна мова», «Маруся Чурайвна», «Подорож до села», «Журавлі-журавлики» [8].

Незважаючи на те, що проблема вокально-виконавської творчості здавна залучає до себе увагу дослідників, наші знання про природу й специфіку цього найскладнішого феномена творчої діяльності часто обмежені лише описами виконавської творчості видатних вокалістів. Але при всіх незаперечних достоїнствах відбиваного в них конкретного досвіду, ці описи не мають загальнозначущого характеру. Ця обставина й висуває необхідність дослідження даної проблеми у філософсько-естетичному контексті.

Вокальне мистецтво, що є одним з видів художньої творчості й складовою частиною мистецтва в цілому, характеризується структурно-функціональною

подвійністю: підкоряючись загальним законам функціонування різних видів мистецтв, вокальна творчість має відносну суверенність (самостійність), та є особливим специфічним різновидом художньо-творчої діяльності [20].

Сутність вокального виконання – у художній інтерпретації композиторського тексту, що поєднує в собі музичний і літературний тексти. Саме тому найулюбленішими авторами Р. Кириченко були А. Демиденко та В. Крищенко, погляди й естетичні смаки яких повністю співпадали з поглядами й естетичними смаками співачки.

У вокальній творчості Р. Кириченко органічно сполучаються метафізичні, нечітко концептуалізовані якості музики й чуттєво-образна конкретність слова. Звідси можна зробити висновок, що специфіка вокального виконання співачки проявляється у діалектичній єдності чуттєво-вільної й образно-конкретної сфер. У творчій спадщині вокалістики наявні ліричні, гумористичні, обрядові та козацькі пісні. В інтерв'ю [2; 3] майстриня української пісні називала себе «козачкою» й підкреслювала свою відданість українській мові та пісні.

Основні тенденції у вокальному мистецтві Р. Кириченко багато в чому визначаються прагненням до нового розуміння феномену вокально-виконавської творчості взагалі й нової її інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації й синтезу художніх способів вираження, що дає підстави прогнозувати подальший розвиток різних форм синтетичних мистецтв, що сприяють посиленню синкретизму сприйняття й відбиття світу людиною; своєрідним розшаруванням ніколи єдиної у своїй основі класичної вокальної традиції. Головною причиною подібних процесів необхідно визнати суспільно-політичні зміни, що відбувалися протягом другої половини ХХ – на початку ХХІ ст.

Вокальна майстерність Р. Кириченко має глибоко суспільний характер. Процес передачі повідомлення виконавцем і декодування його у свідомості слухачами можна визначити як складову цілісного єдиного процесу колективного мислення. Виконавець шукає істину й виражає її саме «уголос», тобто за допомогою мови, у цьому випадку, вокальної, здобуваючи концептуальні форми лише тоді, коли художня мова має можливість сугестивного впливу, у результаті чого вокальний твір знаходить реальну, а не потенційну художньо-естетичну цінність.

Найважливішим чинником, багато в чому визначним для вокальної естетики Р. Кириченко у її історичній перспективі, варто визнати проблему взаємодії й взаємовпливу поезії й музики. «... Хіба партитура лише сума тексту й музики? Адже думка, замкнена у словах, від магічного зіткнення із музикою переплавляється в нові семантичні й емоційні цінності. Виникає свого роду сплав, і він-то й виявляється предметом творчого тлумачення» [16, с. 70].

Природа людського голосу дуалістична. З одного боку, співочий голос – це музичний інструмент, у якому слово, що співається, стає мелодією і, в той же час, – це мелодійна лінія, створення якої підвладно голосу й поза поетичною основою. Діалектику поезії й музичного початку можна вважати основним чинником у визначенні специфіки вокального мистецтва, що впливає на методологію й естетику співу [10]. «З іменем співака чи співачки і взагалі кожної творчої індивідуальності, пов'язуємо цілий світ, що їх оточує і який вони носять в собі. Коли на сцену виходила народна артистка України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, кавалера ордена княгині Ольги II і III ступеня Раїса Опанасівна Кириченко, перед глядачами

поставало українське село, бо все найхарактерніше, що в ньому є, ввібрала Кириченко, родом з Полтавщини. Голос її завжди вирізняє з-поміж інших. Він обарвлений неповторним тембром, яскравим національним колоритом. Відомий поет-пісняр Андрій Демиденко сказав: «Коли я дивлюсь на неї – бачу вроду українську, слухаю – чую голос України, ще раз дивлюся – бачу гідність України».

Становлення співачки припало на час її роботи в Черкаському державному заслуженому українському народному хорі. Художній керівник і головний диригент хору був Анатолій Пашкевич, який тоді якраз написав пісню на слова Василя Симоненка «Синові», вона припала до душі Раїси Кириченко, лягла на її голос. Успішним проникливим було виконання пісень А. Пашкевича на слова Д. Луценка «Хата моя, біла хата», «Дума про хліб», «Найдорожче» та ін. Особливо їй вдавалися українські народні пісні, в яких виявляються не лише вокальні дані співачки, а й створюються неповторні жіночі характери «Ой гарна я, гарна», «Гей, Іван», «Ой на горі два дубки», «Ой кивала молодичка». Не раз представляла Раїса Кириченко українське мистецтво за кордоном, зокрема в Болгарії, Польщі, Монголії, Алжирі, Канаді, США на Філіппінах. Прекрасна доля тих пісень, що співала Раїса Олексіївна – їх зараз співає весь український народ» [14].

Людський голос – природний музичний інструмент, з ним людина народжується й носить у собі протягом всього життя. Версія істориків й археологів про те, що людина раніше навчилася співати, ніж говорити, є досить обґрунтованою й переконливою. Дитина, ще не здатна вимовити щось членороздільне, уже копіює те, що чує – не мову, але мелодію мови, її музичну інтонацію. Відповідно до сучасної концепції, у джерелах музики, у її основі, лежить людський голос. До споконвічних музичних звуків тут включені «насамперед, тони людського голосу, що несуть напругу деякої емоційної виразності, а також інші тони, на які свідомість проектує властивості звуків голосу» [10; 15]. Суть цього можна висловити визначенням музики, поданим Ю. Боревим у «Естетиці»: «Музика – відбиття реальної дійсності в емоційних переживаннях і пофарбованих почуттях ідеях, що виражають через звуки особливого роду, в основі яких лежать узагальнені інтонації людської мови» [1].

В основу творчої манери Р. Кириченко покладений, насамперед, фольклоризм. Характерне для ХХ ст. відновлення музично-стилістичних норм також відбилося в роботі співачки з фольклором і спровокувало різноманіття підходів. Воно виявляється у розширенні естетичних поглядів, новому трактуванню жанрів і форм, засвоєнні різних виконавських технологій.

У творчості Р. Кириченко відбуваються істотні зміни у сфері традиційної української мелодики, ладу, гармонії, ритму, фактури. Відновлення української музичної мови співачкою було дуже різноманітним як за своїми цілями, так і за сферами застосування. Саме завдяки творчості Кириченко підвищився інтерес до барвистості звучання, підсилилася сонорність у різному ступені, вимірах й формі, аж до появи сонорики як особливого виразного засобу.

Для вокальної манери Р. Кириченко характерна ще одна властивість – артистизм, тобто всі деталі, технічні прийоми при виконанні вокального твору вигострюються настільки майстерно, що стають звичними, природними у творчій діяльності співачки. За К. С. Станіславським [18], роль побудована на природних прийомах гри, зростання.

Така гра завжди проста й природна, у ній немає нічого надуманого. Такого артиста завжди хочеться слухати. До нього завжди буде тягтися примхливий і допитливий слухач. Це повною мірою відноситься й до творчості Р. Кириченко, висока майстерність якої пов'язана з точним інтонуванням, подоланням технічних труднощів, з умінням почути й сприйняти свою гру у виконавському акті, зі здатністю вступити в діалог зі слухачем, зробивши вокальне виконання актуальним і для самого виконавця й для слухача. «Артистичний образ Раїси Кириченко яскраво відрізняється на тлі сьогодення дня як сплав краси і духовної сили непересічного значення для культури України. Маючи шляхетну гордість завжди бути самою собою, не підлаштовуватися під короткоплинну моду, вона уособлює фундаментальні підвалини пісенної культури свого народу. Є в ній багато чогось епічного, думного, хоча виконавський діапазон її розмаїтий, а репертуар багатющий – в ньому знаходять своє відбиття і лірика, і драма, і гумор, і героїка українського характеру. В її творчості, в її голосі переможно звучить вічність її народу понад вічним плином Дніпра-Славути, торжество життя понад вічними боріннями світу. В ній живе Україна. В ній живе яскравою часткою спадщини неприглушений віками невмирущий голос Марусі Чурай» [4].

Отже, ми можемо зі впевненістю сказати, що творчість Раїси Кириченко – цікаве й самобутнє явище у вітчизняній музичній культурі, яке гармонійно сполучає у собі опору на етнічні традиції й загальностильові тенденції розвитку вітчизняної музичної культури. Увесь шлях розвитку вокального жанру у творчості співачки – приклад сходження її до вершини майстерності саме в такому комплексному плані. Кращі її вокальні твори відрізняють тонке й гнучке перетворення фольклорних традицій, використання європейських класичних форм, орієнтація на сучасну музичну мову.

Творчість Раїси Кириченко є прикладом підвищеного значення зв'язку «фольклор і композитор». Це знаходить вираження в особливостях «пісенного фольклоризму», що визначає основні напрями творчих пошуків у царині мовних засобів. У її пісенній спадщині види цитування (як точного, так і зі зміною ритму, фактури, жанрової природи оригіналу) і стилізації (у сфері інтересів співачки опинилися як ліричні й колискові пісні, так і пісні громадянської спрямованості). Важливе значення має для Кириченко розробка окремих компонентів традиційної музичної мови: різних музичних ладів і модальної організації, характерних кварто-квінтових і секундових співзвуч, специфічної метро-ритмічної організації, фактурних особливостей хорового багатоголосся українців, прийомів музичного розвитку матеріалу.

Сукупність складових загальностильових тенденцій вітчизняної музики й образно-лексичної системи фольклору створює той індивідуальний колорит, завдяки якому творчість Раїси Кириченко є неповторним і займає гідне місце у музичному мистецтві України. У третє тисячоріччя творча спадщина співачки увійшла як яскраве явище, збагачене досвідом світової музики, переломленої крізь призму вітчизняного мистецтва й сповнене творчих відкриттів.

Створення узагальненого науково-історичного портрета цієї представниці української етномузичної культури, у якому на широкій базі архівних даних можуть бути відтворені неповторність і складність долі класика українського музичного мистецтва у контексті настанови її часу складає перспективи дослідження.

Література:

1. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_Index.php 2. Кириченко Р. Я вдячна всім, хто вимолвив мене у Бога: Інтерв'ю [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.glas.org.ua/projects/teleportret/kirichenko.html> 3. Кириченко Р. Я прощаю всіх, хто збільшував число рубців на моєму серці: Інтерв'ю. / Р. Кириченко. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dbe004156df.html> 4. Кириченко Р. Ой гарна я, гарна / Р. Кириченко / вст. слово А. Мокренка. [Электронний ресурс] – Режим доступу: <http://noni.org.ua/our-cd/oi-garna-ya-garna-spivae-raisa-kirichenko-1990r> 5. 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. 6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблема киноэстетики. / Ю. М. Лотман. [Электронний ресурс] – Режим доступа: http://royallib.com/read/lotman_yuriy/semiotika_kino_i_problemi_kinoestetiki.html#0 7. Лоцман Р. Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста / Р. Лоцман. [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2290> 8. Лоцман Р. Сучасний стан українського народнопісенного виконавства (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні) / Р. Лоцман. [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ruslanalotsman.com.ua/ru/posts/scince/26-suchasnij-stan-ukranskogo-narodnopsennogo-vikonavstva.html> 9. Ляпаненко М. «Аби врятувати Раїсу Кириченко, німецький граф Бено Азоліні віддав під заставу свій будинок» / М. Ляпаненко [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/mikola-lyapanenko-abi-vryatuvati-rayisu-kirichenko/> 10. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк / Л. А. Мазель. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1991. – 80 с. 11. Музыкальный энциклопедический словарь / Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. 12. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с. 13. Недавній А. Жива у пам'яті й любові / А. Недавній. [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.silskivisti.kiev.ua/19019/print.php?n=19845> 14. Пісенна творчість Р. Кириченко [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://onmckim.com.ua/load/5-1-0-13> 15. Раїса Кириченко: Біографічна довідка [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/k/rajisa-kyryuchenko.html> 16. Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение Записки режиссера / Л. Д. Ротбаум; вступ. ст. Е. А. Грошева. – М. : Советский композитор, 1980. – 262 с. 17. Співаки України. Енциклопедичне видання. – 2-ге вид., перероб. і допов. / Лисенко І. М. – К., 2011. 18. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. Станиславский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKIJ/akter.txt> 19. 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. 20. Українська музична енциклопедія / [редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Т. 1-3. – К. : Вид-во Ін-ту мистецтвознав., фольклористики та етнології НАН України, 2006–2011. 21. Ярова М. Національне відродження України і виховання молоді засобами народнопісенної творчості / М. Ярова. [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://enpuir.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/5734/1/Yarova.pdf>

УДК 792.03(477) "19"

Синько Г. П.,

здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Стаття висвітлює досягнення видатного скульптора та кінорежисера І. Кавалерідзе в драматургії. Проаналізовано п'єси та спектаклі, поставлені в театрах України за драматургічними творами митця.

Ключові слова: І. Кавалерідзе, драматургія, театр, спектакль.

Статья освещает достижения выдающегося скульптора и кинорежиссера И. Кавалеридзе в драматургии. Проанализированы пьесы и спектакли, поставленные в театрах Украины по драматургическим произведениям драматурга.

Ключевые слова: И. Кавалеридзе, драматургия, театр, спектакль.

The article highlights the achievements of outstanding sculptor and filmmaker Ivan Kavaleridze drama. The article analysis plays and performances in theaters in Ukraine put on dramatic works of the artist.

Key words: I. Kavaleridze, drama, theater and performance.

Розвиток національної культури тісно пов'язаний з розбудовою державності в суверенній Україні. Культура в Україні позбавилася ідеологізації радянських часів і стала орієнтуватися на світові цінності. Здобуття державної незалежності і входження в європейський культурний простір зумовило значні соціокультурні трансформації, які переживає українське суспільство. Відбуваються процеси оновлення та переосмислення ролі багатьох особистостей у всіх сферах життя країни.

Заради справедливості перед історією і майбутніми поколіннями ми повинні об'єктивно оцінити своє минуле, зберегти найцінніші основи, завдяки яким нині тримається держава та національна свідомість, поширюються здобутки національної культури, популяризуються її найкращі традиції. Сьогодні особливо актуально згадати тих митців, які свого часу зробили вагомий внесок у розвиток української національної культури. Тому звернення до творчості Івана Кавалерідзе важливе у світлі беззаперечної ваги, якої набув культурологічний підхід до явищ мистецтва, що розглядається сьогодні на загальному тлі соціальних і художніх здобутків, а не окремо від всесвітніх естетичних досягнень.

У дослідженнях спадщини майстра тривалий час панували псевдонауковість і тенденційність. Аналізуючи доробок І. Кавалерідзе, не завжди було належне розуміння його творчості з боку критиків, які намагалися навішувати всілякі образливі ярлики, пов'язані з негативними визначеннями формалізму, символізму, модернізму, кубізму. Проте на початку 80-х рр. ХХ ст. з'явилися ґрунтовні роботи і статті С. Безклубенка, Н. Капельгородської, С. Зінич, О. Синько, Д. Горбачова, Є. Глущенко, О. Парфенюк та ін.,

що змінили ситуацію, значно активізували інтерес до постаті І. Кавалерідзе, якого сприйняли як новатора й видатного майстра. Проте і досі існує узагальнене дослідження, яке окреслює творчість Кавалерідзе у всій повноті та цілісності, цим і зумовлено це дослідження.

Мета статті – розглянути драматургію І. Кавалерідзе.

Для Івана Кавалерідзе драматургія свого часу стала новою віхою в житті. Про початок своєї роботи в театрі він згадує так: «У грізну пору, коли падав старий, струхлявілий світ і поставав світ нового, жага народу до творчості, зокрема до мистецької, була величезна. Настав час, коли українське слово могло вільно звучати зі сцени. І я організував на хуторі народний театр. Грали «По ревізії» М. Кропивницького, «На перші гулі» С. Васильченка. Невдовзі я перебрався до Ромен... став організатором, режисером і актором робітничого – Селянського театру при Роменському повітовому відділі народної освіти» [4, с. 61].

У спогадах [4, с. 61] І. Кавалерідзе зазначає, що чимало талановитих юнаків і дівчат привела в той театр жаждоба грати на сцені. Для декого з них невеличкий кін у дерев'яному театрі над Сулою став сходинкою до вершин великого мистецтва. Так сталося з роботящим, скромним хлопцем із села Рогинців Василем Яременком, який невдовзі став народним артистом Української РСР. Так сталося і з Оринкою Підпригорою із Засулля: з Роменського театру її шлях проліг через Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. Згодом її ім'я стало відомим як Ірина Воликівська, народна артистка республіки. У робітничо-селянському театрі в Ромнах зазвучав голос Степана Шкурата, пічника із залізниці, муляра і бетонника, а згодом уславленого кіноактора. З часом Роменський народний театр став професійним, і остаточно оформлення його талановитого колективу завершив прихід Ганни Затиркевич-Карпинської. Невдовзі було засновано ще один театр – на Засуллі, а далі ще один – Залізничний.

С. Шкурата у своїх спогадах згадує: «Після 1917 року роменський театр почав кріпнути з кожним днем. До нього прийшли такі мистецькі сили, що згодом стали відомі і на сценах великих театрів Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська і навіть за межами України. Керував нами, – тоді ще молодий і невтомний, режисер і скульптор Іван Петрович Кавалерідзе. Переграв у нього все, що тільки ставилося тоді на українських сценах – і класику і сучасне» [8, с. 3–4].

В одному з досліджень драматургії І. Кавалерідзе – дослідженні Л. Барабана («Драматургія Івана Кавалерідзе в загальноєвропейському контексті», 1997) наголошено: «Іван Кавалерідзе у складні суспільно-політичні часи усвідомлював своє завдання драматурга, виступаючи не як історик, що точно й послідовно в хронологічному порядку викладав факти, а як митець, що конденсував події в їхній художній трансформації. Це властиве й тепер усім кращим європейським п'єсам з історичної тематики» [2, с. 58–59]. Л. Барабан аналізує драматичні твори І. Кавалерідзе з позиції мистецького явища, яке органічно пов'язане зі своєю епохою, підкреслюючи при цьому мистецьку діяльність європейського розвитку у другій половині ХХ ст. Науковець звертає увагу на особливу індивідуальність митця, яскраво неповторного,

кмітливого, енциклопедично освіченого, наділеного величезною працездатністю. Учений зазначає, що діяльність І. Кавалерідзе є напрямом самостійного шукання важкої проблематики для сценаріїв і п'єс, що сформувалась у межах діяльності дбати про урізноманітнення зображально-виражальних засобів, довершену художню форму [2, с. 58–59].

Цінною для нашого дослідження є праця «Іван Кавалерідзе: життя і творчість», (2007) Н. Капельгородської, О. Синько, Г. Скляренко, Ю. Шлапака, зокрема розділ «Драматургія Івана Кавалерідзе в контексті епохи 60–70-х рр. ХХ ст.». У цьому дослідженні зазначено: «Іван Кавалерідзе звернувся до драматургії уже будучи в зрілому віці, – це відповідало тоді його естетичним смакам. Він дружив з провідними і видатними режисерами України. Бачив у свій час вистави Леся Курбаса, Бориса Глаголіна, Марка Терещенка і намагався зробити свій внесок у розвиток театру та драми в Україні. Починав він писати п'єси із так званого потепління 60-х рр. ХХ ст., яке дещо посприяло митцям розпочати пошук національної самостійності, поламати штампи та заскоружливість, театральну рутину, поєднати традиції й новаторство в осмисленні обраних тем та ідей. Проте в ці роки все ще культивувався театр О. Корнійчука і на його стильовому ґрунті пробитися на підмостки сцени було не легко, інколи навіть не можливо», стверджують звернення Івана Кавалерідзе до найбільш важкого мистецького жанру – історичної драматургії саме тому, бо в основу беруться тільки конфлікти з минулого власного народу, які розкривають розвиток своєї нації» [2, с. 186–188].

У творчому доробку І. Кавалерідзе більше десяти п'єс, із них було поставлено на сцені театрів тільки чотири: «Вотанів меч», «Перекоп», «Перша борозна» (або «Старики»), «Григорій і Параскева». Здебільшого про інші п'єси мало відомо, а деякі взагалі не згадуються в наукових дослідженнях.

Хронологічно перша п'єса І. Кавалерідзе «Вотанів меч» була поставлена 1966 р. у Тернопільському театрі, а 1971 р. в академічному Дніпропетровському театрі ім. Т. Г. Шевченка (режисер В. Оглоблін). «Вотанів меч» – своєрідний філософський роздум над питанням війни і миру. Ця драма повторює усі сюжетні перепитії однойменного твору кінодраматургії, що готувалася до постановки на Київській кіностудії ім. О. Довженка 1963 р., але не була здійснена на екрані через незалежні від автора обставин. Події Другої світової війни розглядаються в п'єсі у складному взаєморозумінні найрізноманітніших суспільно-політичних і моральних чинників, що надає драмі сучасного, актуального значення. Автор проводить паралель між полковником Брандтом, його ад'ютантом Густавом Шредером, Гербергом Гезангом, Рудольфом Гольцом, Ернстом Вайсом, де показує їхню духовну спустошеність, які мріяли про світове панування, несли мільйонам людей газові камери й концентраційні табори. В їхніх вчинках прозора простежується людиноненависницька філософія. На противагу цим недолюдкам з'являються образи мужніх радянських патріотів: професор Руденко, його донька Анна, партизани Луценко і Дроботько. В край складному, напруженому конфлікті, вирізняється протилежність світоглядів та різні життєві позиції. Автор майстерно висвітлює високу мораль наших людей, їхню силу й непереможність.

У 1967 р. на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка було поставлено героїко-романтичну драму «Перекоп», яка там мала назву «Міст через Гниле

море». Ця постановка отримала диплом другого ступеня на республіканському огляді кращих вистав ювілейного 1967 р. (диплом першого ступеня не отримав ніхто). Ця п'єса розповідає про конкретну подію з історії громадянської війни – перехід Червоної Армії через Сиваш. Митець хотів показати, і це йому вдалося, людей, які творять історію, беруть один Перекоп за іншим. Сила п'єси у яскравих постатях позитивних героїв, які захоплюють своєю життєвістю і розумом. Герої автором представлені чуйними, безстрашними, які не бояться труднощів і невдач, чітко бачать усі перспективи майбутнього розвитку своєї батьківщини. Тема Перекопу звучить як тема подолання всіх труднощів на шляху до нового життя. Перекоп має ще один аспект – мораль. Впродовж усієї боротьби йде невинна перевірка людей на вірність своїм переконанням, вірі в перемогу, громадському обов'язку.

У 1969 р. І. Кавалерідзе переробив кіносценарій «Вершник на здібленому коні» на психологічну драму «Перша борозна», що в березні 1970 р. була поставлена на сцені Сумського театру драми і комедії ім. М. Щепкіна в інтерпретації І. Рибчинського під назвою «Старики». Цю ж виставу, але під першою назвою – «Перша борозна» – в квітні показав академічний театр ім. Т. Г. Шевченка в Тернополі (режисер Я. Геляс). Тобто одна й та ж сама п'єса під іншими назвами була поставлена у двох різних театрах, хоча науковці помилково зазначають про дві окремі п'єси. Ця п'єса знову торкається історико-революційної теми, в якій розповідається про Володимира Ульянова і Петра Запорожця. Петро Запорожець показаний серед сибірських каторжників і в трагічні дні поневірянь у тюрмі. Та де б він не був – він завжди залишається відданим справі, волю якого не змогли зламати ні арешти, ні знущання царського режиму, ні тяжка хвороба. Завдяки цьому глядач не лише спостерігає за цікавими зовнішніми подіями з біографії Запорожця, а й стає свідком його духовного життя, переймаючись поезією думок і почуттів безстрашного героя. За своїм змістом п'єса значно ширша, ніж біографія однієї людини. У «Першій борозні» особливо відчутна якість мовної народної мудрості і має широкий смисл. «Історію людства треба добре знати од стародавніх часів до сьогодні, щоб зрозуміти, яким шляхом ми мусимо йти далі до нашого завтра». Ці слова, сказані однією із героїнь п'єси Івана Кавалерідзе «Перша борозна», прекрасно передають найсуттєвіше, що сприймається як головна риса всіх його творів. Іван Кавалерідзе був і є на всі часи сучасним у минулому і сьогодні, талановито представляє те вічне й нетлінне, що становить зміст часу, в якому ми живемо. 1 грудня 1972 р. Сумський театр драми і комедії показав у Києві на честь 250-річчя з дня народження Г. С. Сковороди виставу за трагедією І. Кавалерідзе «Григорій і Параскева». Ця п'єса присвячена відомому філософу Григорію Сковороді та його стосункам з чарівною жінкою Парасковією. В основу п'єси покладено хвилюючу історію битви філософа-гуманіста з гнобителями та його прагнення допомогти своїм друзям – закоханим селянам Параскеві та Степану. Інтерпретація драми режисером І. Рибчинським привернули увагу глядачів реалістично виразним розкриттям епохи, дійових осіб, напруженого захоплюючого конфліктного розгалуження. Довершений образ Сковороди зіграв відомий актор В. Будянський. Актор вдало показав своєю грою постать людини, яка чужі страждання сприймає як свої. Г. Сковорода вступає в поєдинок не зі злом взагалі, а з конкретними носіями нещастя і жорстокості.

За своєю тематикою п'єси І. Кавалерідзе близькі до його сценаріїв та скульптур. Митець залишився вірний образам, що колись полонили його уяву. Для творів характерне естетично поглиблене й мистецьки зріле трактування образного вивчення головної ідеї твору та оригінальні художні прийоми. У п'єсах драматург уміло, психологічно вмотивовано розкриває людські цінності героїв. Сила п'єс – у яскравих, щедро і глибоко виписаних постатях героїв, які захоплюють своєю життєвістю й достеменністю.

Автор добре орієнтується в питаннях побудови драматургії і специфіці сценічного дійства, знає ціну слова, що робить мову його героїв виразною і колоритною. Звернувшись до історичної епохи, філософської алегорії, сатири, він розробляє саме ті жанри, які не знаходили підтримки в теоретиків соціалістичного реалізму, віддаючи перевагу героїко-романтичним та побутовим комедіям.

Попри те, що п'єси майстра ставилися на сценах театрів у Харкові, Дніпропетровську, Тернополі, Сумах, разом із тим В. Оглоблін у своєму дослідженні («Нас єднала справжня дружба», 1997) розглядає стосунки між майстром та владою: «У ті часи до майстра ставилися з особливою упередженістю. Всі мої спроби провести його п'єси через Міністерство культури закінчувалися поразкою. Лише у 1967 році я зміг поставити «Перекоп» І. Кавалерідзе у Харкові, що одразу ж завоював перше місце в Україні» [6, с. 59–60]. Про постановку спектаклю «Старики» на сцені Сумського театру драми і комедії ім. М. Щепкіна В. Оглоблін зазначає такий промовистий факт: «Його добре сприйняла публіка, але перший секретар обкому Ватченко заборонив виставу, оскільки «українська дівчина не могла закохатись у німця». Суть п'єси не сприйняв» [6, с. 59–60].

Незважаючи на упереджені оцінки колишніх партійних критиків, п'єси І. Кавалерідзе нині займають чинне місце серед найкращих п'єс, які входять до першої сотні європейських. Особливо варті уваги такі його твори, як психологічна драма «Григорій та Параскева», присвячена філософу Г. Сковороді, «Білі лебеді і миргородська калюжа» – про видатного грузинського майстра слова Д. Гурамішвілі, а також «Вотанів меч», у якій показано перебіг подій Другої світової війни.

Чимало робіт митця й досі залишилися невідомі не тільки читачам та глядачам, але й дослідникам. Зокрема, йдеться про «Либідь – річка Київської Русі» (лібрето 1965 р.) [3]. Автор подає історію з часів князювання Аскольда і Діра, князя Олега, Ігоря та Ольги, їхнього сина Святослава. Мова йде в п'єсі також про князювання Володимира як час найвищого піднесення Київської держави. Сюжет п'єси розкриває і добу правління Ярослава Мудрого. Далі мова йде про гетьманство Богдана Хмельницького. Завершує свою роботу автор картиною приїзду у 1846 р. до Києва Тараса Шевченка, який поселився у маленькому будиночку, де нині відкрито музей.

П'єса «Либідь – річка Київської Русі» написана використанням лексики давньої мови. Твір, як і більшість інших п'єс І. Кавалерідзе, насамперед є історичним дослідженням, цінним джерелом правдивої інформації про давноминулі часи.

Звернення до драматургії І. Кавалерідзе дає підстави стверджувати, що образним відображенням світу автор ставив за мету не шокувати глядачів, а залучав їх до роздумів над історією свого народу, майстерно використовуючи для цього художню форму.

Література:

1. Варварецький Ю. А. Становлення української радянської культури / Ю. А. Варварецький. – К. : Наук. думка, 1972. – 308 с.
2. Капельгородська Н. М. Кавалерідзе І. Життя і творчість / Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько, Г. Я. Складенко, Л. І. Барабан, Ю. Д. Шлапак. – К. : Київ, 2007. – 335 с.
3. Кавалерідзе І. П. Либідь – ріка Київської Русі / І. П. Кавалерідзе. – 1965. – 56 с.
4. Кавалерідзе І. П. Так починалася робота на революцію / І. П. Кавалерідзе. – К. : Мистецтво, 1969. – 61 с.
5. Лінгарт Л. Ф. Іван Кавалерідзе: три періоди його кінематографічної діяльності / Л. Ф. Лінгарт. – К., 1962. – 256 с.
6. Оглоблін В. Нас єднала справжня дружба / В. Оглоблін // Новаторство Івана Кавалерідзе. – К. : Генеза, 1997. – С. 59–60.
7. Ревуцький В. По обрії життя: спогади / В. Ревуцький. – К. : Час, 1998. – 324 с.
8. Шкурят С. Дещо з моєї біографії : спогади / С. Шкурят. – 1967. – 3 с.

УДК 7.097:792.7

Совгира Т. І.,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ФЕНОМЕН «ТЕЛЕЕСТРАДА» У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦЬКОЇ КРИТИКИ

У статті виявлені принципові підходи до з'ясування природи «телевізійної естради», які побутують у мистецтвознавчій літературі цієї тематики. Досліджено рівень наукової розробки поняття «телевізійна естрада» та її місце у мистецькому середовищі.

Ключові слова: телевізійна естрада, естрада, телебачення, програми.

В статье обнаружены принципиальные подходы к выяснению природы «телевизионной эстрады», бытующие в искусствоведческой литературе этой тематики. Исследовано уровень научной разработки понятия «телевизионная эстрада» и его место в художественной среде.

Ключевые слова: телевизионная эстрада, эстрада, телевидение, программы.

In the articles were revealed the fundamental approaches to clarify the nature of "television stage" that are prevalent in oriental literature on this subject. The level of scientific development concept "television stage" and its place in the artistic environment were investigational.

Key words: televisual stage, stage, television, programs.

Естрадні програми на телебаченні з'явилися вперше приблизно півстоліття тому, і з тих пір їхнє виробництво зростає дуже стрімко. Нині вони складають значну частку розважальних телевізійних програм.

Однак, незважаючи на значний обсяг телепродукції естрадного мистецтва у програмній сітці, досі немає чіткого наукового уявлення про те, що таке «телевізійна естрада». Більш того, відсутність розуміння про те, що є естрада на телебаченні як соціокультурний феномен, як виникли та функціонують форми і жанри партнерства естради та телебачення, залишає відкритими двері для різного роду ілюзій, домислів та міфів і заважає формуванню та здійсненню належної організації такого виду видовищ. Становище ускладнюється тим, що мало хто з авторів дає цьому взаємовпливу мистецтв всебічну оцінку, акцентуючи увагу лише на морально-етичних недоліках та мізерному смислового наповненні. Тому, актуальність статті визначається необхідністю цілісного критичного аналізу точок зору науковців щодо взаємовідносин телебачення та сучасного естрадного мистецтва. Цим і зумовлюється вибір теми дослідження – з'ясувати, що ж являє собою явище, означуване словами «телевізійна естрада».

Мета статті: виявити принципові підходи до з'ясування природи «телеестради», які побутують у мистецтвознавчій літературі цієї тематики.

Завдання:

- зробити критичне узагальнення існуючих у вітчизняній та зарубіжній літературі

точок зору щодо феномену «телеестрада» та дослідити взаємовплив телевізійного та естрадного мистецтва;

- з'ясувати рівень наукової розробки поняття «телевізійна естрада».

Незважаючи на високий рівень суспільної популярності естради на телебаченні, рівень наукової розробки проблеми взаємовпливу естрадного та телевізійного мистецтва є доволі низьким. Тому слід приділити увагу явищу та дослідити його, опираючись на дослідження відомих науковців.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше ставиться наукова проблема комплексного дослідження естрадного мистецтва у сфері телебачення. Розкриті нові закономірності у розвитку телевізійної естради, досліджені специфічні зв'язки між естрадою і телебаченням.

Серед наукових робіт, в яких розглядається досліджувана проблема, увагу привертають праці Г. Новікової («Сучасні телевізійні видовища: витоки, форми та методи впливу») [14], А. Вартанова («Актуальні проблеми телевізійного мистецтва. На телевізійних підмостках» [5], «Телевізійні видовища» [6]), Ю. Богомолова («Телевізійна естрада», присвячена проблемі взаємопроникнення естради та телебачення) [17].

У статті використані також думки дослідників естрадного мистецтва Є. Уварової («Естрада в Росії. XX століття») та В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ»), які також спробували проаналізувати розвиток телевізійної естради. Телевізійні критики Н. Горюнова [9] у роботі «Художньо-виражальні засоби екрану» та А. Ханютін у статті «Простір та час телевізійної естради» [17, с. 218–232] досліджують форми художнього освоєння простору і часу на телеестраді.

Історичний аспект естради на телебаченні розглянуто в працях «На межі століть: у витоків масового мистецтва в Росії 1900–1910 рр.» [10], «Фольклор, Лубок, Екран» [12] Н. Зоркої, «Естрада в Росії. XX століття», упорядкованій Є. Уваровою [20], «Естрада сьогодні та вчора», упорядкованій О. Кузнецовою [23].

Корпус виявленої літератури з питання визначення феномену «телевізійна естрада» складає невелику кількість публікацій – монографії, статті, дисертаційні дослідження, огляди, інтерв'ю, доповіді на різних конференціях, в яких виявляються існуючі точки зору. За жанрово-тематичною ознакою, їх умовно можна поділити на три основні групи. До першої належать монографії, дисертаційні дослідження та науково-популярні статті, в яких естрада на телебаченні розглядається як нове культурне явище. До другої – газетні матеріали, що містять публіцистичний аналіз різних аспектів відтворення феномену «естради на телебаченні». До третьої – інтерв'ю артистів, продюсерів, режисерів та керівників телевізійних каналів.

Хронологічно першою спробою наукового осмислення феномену «естрада на телебаченні» можна вважати роботу «Телебачення і ми» («Телевидение и мы») театрального критика та журналіста В. Саппака, в якій він висловлює думку щодо подібності телебачення саме до естради (а не до театрального мистецтва). Щоб пояснити свою думку, він вказує, що бачена ним найперша передача була експериментальною трансляцією двадцятип'ятихвилинного естрадного концерту, який транслювався у листопаді 1934 р. Природно, що зображення на телеприймачі було недосконалим: воно змінювало свою конфігурацію, спотворювало саму сценічну дію,

створюючи при цьому непередбачувані спецефекти. «Показували якийсь концерт. Пам'ятаю фігуру скрипаля, яка на наших очах починала раптом катастрофічно худнути, подовжуватися, тягтися вгору і вниз, немов би її спеціально розтягували, ... але саме в цей момент нашого скрипаля, мабуть, плескали зверху – і знизу, він стрімко сплющувався, охоче уподібнюючись гарбузу... Усе це різюче нагадувало дзеркала кімнати сміху... Але нам все це майже не заважало! На екран ми дивилися з благоговінням. Тут було відчуття нової якості – достовірності» [16, с. 31].

Саппак наголошує на тому, що перша телетрансляція естрадного концерту стала прообразом нового мистецтва. «На слові “мистецтво” я наполягаю... На мистецтво ці перші кіноплівки перетворював факт перенесення дійсності на екран... Перша телевізійна передача, які б “фокуси” вона у своєму ході не вчиняла, якою б чорно-білою не була, все-таки являла собою диво незвичайної життєвості... І це сприймалося не як диво незвичайної техніки, а як диво незвичайної життєвості, “схожості”» [16, с. 38].

Згодом думку Саппака про «зародження нового явища мистецтва» підтримали й інші дослідники, вказуючи на риси «схожості» естради та телебачення.

Російський вчений, доктор філологічних наук А. Вартанов у статті «Естетичні проблеми взаємовідносин естради та телебачення» («Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения») наголошував на тому, що перші спроби телевізійної трансляції були пов'язані з естрадою, тому що «з усіх естетичних принципів, покладених в основу окремих видів мистецтва, немає більш близьких, ніж ті, на яких побудовані закони естради та телебачення» [17, с. 15] Він вказує на те, що першими передачами малорядкового (механічного) та електронного телебачення були телевізійні трансляції саме естрадних концертів. «Телебачення змогло знайти багато технічних та творчих прийомів, які частково компенсували відсутність зворотного зв'язку, що є основною особливістю живої естради» – твердив автор [19, с. 686].

Подібну думку свого часу висловив також і вже згаданий Саппак у брошурі «Телебачення та естрада» («Телевидение и эстрада»). На його переконання, «відсутність театральної умовності, оголеність прийому, справжність людського матеріалу, нарешті, безпосередній контакт актора і глядача – усі ці риси естради “влаштовують” телебачення, об'єднуються, «римуються» з ним» [15, с. 69].

Телевізійний критик О. Кузнецова у статті «Про розмовний жанр на телеекрані» («О разговорном жанре на телеэкране») також наполягає на спорідненості естради та телебачення. «Естрада – мистецтво масове, актуальне, злободенне, ... відгукується на найважливіші події політичного та суспільного життя країни – в формах, притаманних саме цьому мистецтву. А хіба телебачення має не ті самі особливості? Воно теж розраховане на аудиторію, масовість якої примножена у багато разів за допомогою його технічних можливостей» [23, с. 152–177].

Телекритики В. Цвік та А. Юровський у роботі «Телевізійна журналістика» («Телевизионная журналистика») аналізують риси схожості екранного та сценічного мистецтв на прикладі взаємин театру та телебачення. Перш за все, це стосується видовищності, синтетичності засобів впливу на глядача: декорацій, літературного слова, акторської майстерності. У роботі проявляється тенденція до «нової якості достовірності», про яку говорив свого часу Саппак. «Спільною рисою сценічного та

екранного мистецтва є те, що глядачі в театрі, як і глядачі прямої телевізійної програми, перебувають в одному часовому просторі – у цьому випадку учасники дійства та телеглядачі присутні під час події, бачать її в той самий час, в ту саму секунду, коли вона відбувається – у справжньому фізичному часі (і просторі)». [18, с. 22]. Але, звернемо увагу на те, що автори розглядають лише специфіку прямих телевізійних трансляцій естрадних видовищ.

Разом з тим А. Ханютін та А. Юровський звертають увагу на інший аспект взаємовідносин естради та телебачення, що виражається у питанні умовності дії та принципу організації сценічного простору на сцені та екрані. А. Юровський у роботі «Телевізійна журналістика» («Телевизионная журналистика») стверджує, що «умовність легко дозволяє маніпулювати простором і часом. А на телебаченні ця умовність досягається за допомогою монтажу, який може бути використаний і при прямій трансляції концерту» [18, с. 21–25]. Тут він має на увазі можливість використання ПТС, яка дозволяє вести зйомку одразу з декількох камер, монтуючи зображення на режисерському пульта та передаючи в ефір вже в обробленому вигляді). А. Ханютін у статті «Простір та час телевізійної естради» («Пространство и время телевизионной эстрады») проголосив, що «сучасна телевізійна естрада є дивовижним конгломератом найрізноманітніших форм художнього освоєння простору і часу. Він виділяє дві часові площини у видовищних мистецтвах: перша є часовою та просторовою цілісністю самого видовища, друга – відповідно цілісний у сприйнятті глядача. «На естраді час глядача і подієвий час зливаються. Естрадний виконавець звертається безпосередньо до глядачів, стираючи межу між сценою і залом, об'єднуючи їх в єдиному часі і просторі. Рампа ніби зсувається в зал для глядачів, і час на сцені тече з тією ж швидкістю, що і в партері». На його думку, «усі учасники телевізійного видовища повинні орієнтуватися не тільки у часовій та просторовій організації видовища, а й у специфіці організації телерепортажу, телефільму та телеспектаклю» [17, с. 218]. Саме ці знання дозволяють адаптувати естрадний номер на телеекрані. На думку А. Ханютіна, питання художнього освоєння простору і часу і є умовністю дії сценічної та екранної.

Надалі дослідницька думка зосереджується на відмінностях двох екранів, телевізійного та кінематографічного, та їх зображення естради. Так, кінокритик І. Шилова у роботі «Перетворення музичного фільму» («Преобразования музыкального фильма») відмічає один парадокс. «У кінострічках, де вокальні та хореографічні номери отримують право на крупний план, або, використовуючи театральну термінологію, висунуті на авансцену, саме вони починають драгувати глядачів. Прислухайтесь до життя глядацької зали в моменти показу на екрані концертного номера. Наскільки б не була гарною пісня, дуєт або хореографічний етюд, публіка зітхає з полегшенням, коли вони закінчуються. Покажіть концерт з аналогічних номерів по телебаченню, і глядач з радістю віддасть йому свою увагу» [21]. Автор однозначно вважає спроби кіноекранізації естрадних творів невдалими. Слушно погоджується з цією думкою Варганов, який вказує на те, що саме після багатолітніх невдач кіномистецтва в освоєнні естрадних творів питання спорідненості естради та телебачення стало дуже актуальним.

Аналіз взаємин естради та телебачення поступово переходить від загальних особливостей до більш детальних, зокрема, до розгляду творчості артиста на естраді

«екранній» та «поза екранній». Так, телекритик Г. Троїцька у статті «Естрадний співак – телекамера – публіка» («Эстрадный певец – телекамера – публика») вказує на те, що на відміну від майстрів оперної та інструментально-симфонічної музики, естрадний артист, особливо співак, на телевізійному екрані виглядає досить органічно. Вона аргументує це тим, що «безпосередній характер взаємовідносин естрадного артиста і публіки має багато спільного з прямою формою звернення телебачення до свого глядача» [17, с. 202–218].

Невдовзі невтомна дослідницька думка робить наступний крок: переходять від аналізу конкретних особливостей подібності естради та телебачення до з'ясування більш глибоких, засадничого характеру питань, зокрема до усвідомлення, що є по суті «телевізійною естрадою». Анрі Вартанов (у книзі «Естрада в Росії. XX століття») формує таке визначення поняття «естрада на телебаченні»: «це інформаційні та художні жанри, змістом яких є твори естрадного мистецтва» [20, с. 770]. Заслужений артист України В. Зайцев у монографії «Режисура естради та масових свят» дає відмінне визначення поняття «телеестрада»: «це новий синтетичний жанр партнерства естради та телебачення» [1, с. 133]. Кінокритик В. Дьомін виокремлює «телеестраду» та «кіноестраду» як взагалі різновиди естрадного мистецтва і називає їх «явищами складнішого рівня, ніж естрада у первинному вигляді» [17, с. 70–82].

Доктор філософських наук М. Хренов та кандидат філологічних наук С. Акінфієв досліджують специфіку «телевізійної естради». У статті «Розважальні функції телеестради» («Развлекательные функции телеэстрады») Хренов стверджує, що основною функцією естради на телебаченні є розважальний ескапізм [17, с. 26]. Схожу думку висловлює С. Акінфієв у дисертаційному дослідженні «Жанровая структура российского развлекательного телевидения», називаючи «розважальний ескапізм» основною рисою, яка об'єднала телебачення та естраду. «Розважальні програми – це телепрограми, що є формою і способом проведення дозвілля, що поєднують в собі ознаки азарту, гумору, гри та ескапізму, розраховані на емоційну реакцію аудиторії, пов'язану з отриманням задоволення, насолоди, емоційного комфорту і релаксації» [2, с. 17]. Спираючись на судження театрального режисера Г. Фукса, автор приходиться до висновку, що поняття «розвага» («уявлення, багаті концентрованими, різноманітними і ритмічно пов'язаними переживаннями») можна застосовувати і до явища, означуваного словом «видовище». Цікавим є те, що основною рисою розважального жанру телебачення автор називає «серіальність» (у випадку з телевізійною естрадою доречно вживати «серійність»), тобто «відсутність яскраво вираженого сюжетного зв'язку з моменту, коли телеглядач дивиться передачу, та можливість повтору у будь-який інший момент» [2, с. 11]. Акінфієв виділяє основні функції, які має виконувати розважальна передача на телебаченні: отримання задоволення, позитивних емоцій, зняття напруги (рекреація та релаксація), редукція тривоги; відхід від реальності (ескапізм); азарт; емоційне осмислення комічного (гумор). Зрештою, автор виділяє рекреативну, естетичну та гедоністичну функції, не приділяючи уваги іншим: пізнавальній, виховній, комунікативній [2]. Такої ж помилки, на нашу думку, припускається й Зайцев у роботі «Режисура естради та масових свят». За його словами, «телебачення у партнерстві з естрадою виконує два завдання: надає людині можливість емоційно пізнати і висловити себе, а з іншого боку – відпочити в атмосфері естетичного» [1, с. 134].

Філософ та теоретик культури та мистецтва М. Бахтін у монографії «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» зауважує, що «розважальність – аж ніяк не синонім безглуздості. Відсутність актуально-злободенною тематики ніяк не рівнозначно ескапізму. Розважаючи, смішачи, створюючи атмосферу гри, відпочинку, «телевізійні бенефіси» ніяк не обмежуються суто рекреативною функцією». Автор застерігав від вульгарного розуміння карнавального святкування як вираження «біологічної (фізіологічної) потреби в періодичному відпочинку» [3, с. 198].

У науковій літературі поряд з роботами, в яких осмислюється «телеестрада» як нове мистецьке явище, з'являється також ряд тверджень про несумісність естрадного та телевізійного мистецтв (зокрема у публікаціях Н. Зоркої, А. Шереля, В. Вільчека).

В. Вільчек у монографії «Контури. Спостереження про природу телемистецтва» («Контуры. Наблюдения о природе телеискусства») стверджує, що «телебачення виконує відмінні від кіно, театру та естради функції в житті людини – і це диктує йому особливу проблематику, естетику, форми» [7, с. 10]. Він розглядає телебачення як «мистецтво в контексті реальності» і вважає телевізійним лише твори, близькі до репортажів.

«Театр взагалі не репродукується», – писала Н. Зоркая у статті «Уникальное и тиражированное». Вона пов'язувала це з тим, що театр, що походить від культових, містеріальних дійств, передбачає співучасть у грі, тобто прямий зв'язок, присутність, а не «ефект присутності» [11, с. 44].

Погоджується з цією думкою сценарист та телекритик А. Шерель. У статті «Театр в кино» він аргументує свою точку зору, розглядаючи ряд істотних відмінностей цих двох видів мистецтв. Одне з корінних відмінностей, на думку автора, полягає в об'ємі інформації та способах сприйняття цієї інформації глядачем. «В театрі ідеї режисера передає актор, а в кіно глядацька реакція програмується за допомогою монтажу, тобто баченням, перш за все, самого режисера» [21]. В інтерв'ю з першим заступником головного редактора радіостанції «Ехо Москви» С. Бунтманом О. Шерель висловив свою думку щодо відмінних художньо-виражальних засобів сприйняття художнього матеріалу: «дія в театрі відбувається на сцені, в кіно – на екрані, а дія телевізійного простору – десь між екраном і вами. Останнє корениться в тому, що увага глядача в театрі, на естраді чи телебаченні по-різному знаходиться у владі творця художнього твору» [21].

Результати аналізу телевізійної естради дають підстави за жанрово-тематичною ознакою поділити його на три основні групи. До першої належать монографії та науково-популярні статті, в яких естрада на телебаченні розглядається як оригінальний різновид останнього. Таке твердження доводиться у роботах Г. Новікової, Ю. Богомоллова, Г. Сокольської, С. Янішевського. Друга група є роботами В. Зайцева, А. Юровського, В. Цвіка, в яких автори спробували довести, що телевізійна естрада має розглядатися як «синтетичний жанр рівноправного партнерства естради та телебачення» [3]. В них приділяється увага рисам схожості цих двох видів мистецтв, але не досліджена специфіка телевізійної естради як окремого явища мистецтва. Крім того, не обґрунтоване визначення самого поняття: право називатися «жанром», та його особливості.

Третя група є роботами, в яких доводиться, що «естрада на телебаченні є різновидом естрадного мистецтва, що використовує зображально-виражальні засоби телебачення, зберігаючи при цьому свою самостійність. Наявні приклади такого дослідження ми знаходимо у роботах В. Саппака, А. Вартанова В. Дьоміна. При цьому зазначається, що телевізійна естрада не може претендувати на право називатися окремим, самостійним явищем мистецтва, а «телебачення є лише посередником, розсильним у партнерстві з естрадою» [16].

Як бачимо, дослідники дають різні визначення різних понять «естрада на телебаченні» та «телеестрада». Бракує справді розуміння, що може привести до спільного уточнення понять. Для цього, як здається, необхідно розглянути і логічно прояснити поняття «естрада», «телебачення», «естрада на телебаченні», тоді імовірно пощастить з'ясувати, що являє собою власне «телеестрада».

Література:

1. Зайцев В. П. *Режисура естради та масових видовищ* / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2003. – 304 с.
2. Акинфиев С. М. *Жанровая структура российского развлекательного телевидения: автореферат дис. на соиск. уч. ступ канд. филологических наук : спец. 10.01.10 «Журналистика»* / С. М. Акинфиев. – М., 2009. – 16 с.
3. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* / М. М. Бахтин – М., 1990. – 543 с.
4. Ванченко Т. П. *Технология моделирования культурных программ на телевидении: состояние и перспективы: автореферат дис. на соиск. уч. ступ канд. филологических наук: спец. 24.00.01 «Теория культуры»* / Т. П. Ванченко. – М., 1999. – 15 с.
5. Вартанов А. С. *Актуальные проблемы телевизионного искусства. На телевизионных подмостках: учебное пособие* / А. С. Вартанов – М. : КДУ; Высшая школа, 2003. – 320 с.
6. Вартанов А. С. *Телевизионные зрелища* / А. С. Вартанов. – М., 1991. – 274 с.
7. Вильчек В. М. *Контуры. Наблюдения о природе телеискусства*. – Ташкент : Фан, 1967. – 212 с.
8. Вильчек В. М. *Под знаком ТВ*. / В. М. Вильчек. – М. : Искусство, 1987. – 239 с.
9. Горюнова Н. Л. *Художественно-выразительные средства экрана* / Н. Л. Горюнова. – М. : Инст. пов. квал. роб. телев. та радиовец., 2000. – 41 с.
10. Зоркая Н. М. *На рубеже веков: У истоков массового искусства в России 1900?1910 гг.* / Н. М. Зоркая. – М. : Наука, 1976. – 304 с.
11. Зоркая Н. М. *Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство.* / Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 167 с.
12. Зоркая Н. М. *Фольклор. Лубок. Экран* / Н. М. Зоркая. – М., 1994. – 239 с.
13. Куржиямская А. М. *Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении* / А. М. Куржиямская. – М. : Искусство, 1983. – 146 с.
14. Новикова А. А. *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия* / А. А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.
15. Саппак В. С. *Телевидение и эстрада // Искусство эстрады. Вып. 1* / В. С. Саппак. – М., 1961. – 69 с.
16. Саппак В. С. *Телевидение и мы: Четыре беседы.* / В. С. Саппак. – 3-е изд. – М., 1988. – 168 с.
17. «Телевизионная эстрада» / [Под ред. А. С. Вартанова, Ю. А. Богомолова]. – М. : Искусство, 1981 – 246 с.
18. «Телевизионная журналистика» / [Под ред. А. Я. Юровского]. – М. : изд-во МГУ, 1994 – 237 с.
19. Уварова Е. Д. *Разговорные жанры 1990-х годов. // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х годов.* / Е. Д. Уварова. – СПб., 2004. – 209 с.
20. Уварова Е. Д. *Эстрада в России. XX век: Энциклопедия.* / Е. Д. Уварова. – М. : Олма Прес, 2004. – 864 с.
21. Шерель А. А. *Театр в кино // Экранные искусства и литература. Современный этап.* А. А. Шерель. – М. : Наука, 1994. – 223 с.
22. Шилова И. *Преображения музыкального фильма.* / И. Шилова. – М., 1981. – 60 с.
23. «Эстрада сегодня и вчера» / [Под ред. О. А. Кузнецовой]. – М. : ГИИ, 2010. – 304 с.

792.8:7.038.6Кіліан

Татаренко М. Г.,
кандидат педагогічних наук,
доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ТРАДИЦІЇ У ПОСТМОДЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ І. КІЛІАНА

У статті запропоновано авторський погляд щодо основних чинників впливу на формування балетмейстерського стилю Іржи Кіліана. Крізь призму співвідношення рис класичного танцю та хореографії постмодерну проаналізовано деякі твори І. Кіліана від середини 70-х рр. ХХ ст. до сьогодні. Зроблено висновок, що танцювальна лексика балетмейстера базується на органічному поєднанні технічних принципів класичної хореографії та танцю модерн, загальна ж художня конструкція творів є типовою для естетики постмодерну.

Ключові слова: Кіліан Іржи, балет, класичний танець, хореографія постмодерну.

В статье предложен авторский взгляд на основные факторы влияния на формирование балетмейстерского стиля Иржи Килиана. Сквозь призму соотношения черт классического танца и хореографии постмодерна проанализированы некоторые произведения И. Килиана с середины 70-х гг. ХХ в. и до современности. Сделан вывод, что танцевальная лексика балетмейстера базируется на органическом соединении технических принципов классической хореографии и танца модерн, общая же художественная конструкция произведений является типичной для эстетики постмодерна.

Ключевые слова: Килиан Иржи, балет, классический танец, хореография постмодерна.

In the article the author's view of the main factors influencing the formation choreographer Jiri Kilian style. Through the prism of relations traits of classical dance and postmodern choreography analyzes some of the works of I. Kilian since the mid-seventies of the twentieth century to the present day. It is concluded that dance choreographer lexicon based on the organic combination of technical principles of classical dance and modern dance, the overall design is artistic works are typical of postmodern aesthetics.

Key words: Jiri Kilian, ballet, classical dance, postmodern choreography.

Історичні та соціокультурні трансформації другої половини ХХ – початку ХХІ століття, пошуки нових естетичних цінностей позначилися на всіх видах мистецтва, у тому числі і на хореографічному. Попри достатню консервативність балетного театру як своєрідного мистецького феномену, риси постмодернізму активно проникали та культивувались в діяльності видатних балетмейстерів: М. Бежара, М. Ека, У. Форсайта та ін. Серед балетмейстерів, у діяльності яких органічно співіснують принципи класичного балету з постмодерною естетикою, одне з провідних місць посідає Іржи Кіліан (нар. 1947 р.).

Взаємодія традицій та новаторства – одна з найактуальніших проблем балетного театру сучасності, в контексті якої можна розглядати й творчість Іржи Кіліана. Надзвичайно актуальною сьогодні є проблема спадкоємності поколінь балетмейстерів. На жаль, більшість представників сучасної хореографії воліють не зважати на досягнення попередників та вважають лише власну творчість оригінальною та новітньою, що часто не відповідає дійсності та свідчить про обмеженість хореографічного світогляду через небажання опанування досвіду попередників. Творчість І. Кіліана, на нашу думку, може слугувати орієнтиром для багатьох хореографів-авангардистів по створенню високопрофесійної сучасної хореографії на основі глибоких знань класичного танцю.

На жаль, такий аспект розвитку балетного театру як діалектика взаємодії новітніх та попередніх напрямів хореографії досить повільно входить до кола наукової рефлексії, особливо в Україні. Деякі праці вітчизняних та зарубіжних хореологів (В. Майнієце, В. Никитіна, Є. Суриць, О. Чепалова, Ю. Чурко, Д. Шарикова та ін.) та публікації в періодичній пресі не в змозі заповнити пробіл, що утворився за декілька десятиліть навколо означеної проблеми. Розгляд аспектів взаємодії різних напрямів хореографії на прикладі діяльності одного з найяскравіших балетмейстерів кінця ХХ – початку ХХІ століття Іржи Кіліана є продуктивним та актуальним.

Мета статті – виявити особливості поєднання класичної хореографії та постмодерної естетики у творчості Іржи Кіліана. Завдання: виокремити основні чинники, що вплинули на формування балетмейстерського стилю І. Кіліана; проаналізувати балетмейстерський доробок І. Кіліана крізь призму співвідношення рис класичного танцю та хореографії постмодерну.

Проаналізувавши біографію І. Кіліана, можна виокремити основні чинники, що вплинули на формування його балетмейстерського стилю: навчання у Празькій консерваторії у представників ваганівської школи класичного танцю; завершення професійної освіти в Королівській балетній школі Лондона, де сильними залишалися традиції російської балетної школи; виконавська та початкова балетмейстерська діяльність у Штутгартському балеті під головуванням керівника трупі Джона Кранко [10]. Разом із Ноймайєром та Форсайтом, Іржи Кіліана вважають найяскравішим представником школи Кранко, для творчості якого залишалися характерними оповідальність, спирання на класичні літературні сюжети, продовження традицій англійської пантоміми.

З 1975 року Кіліан починає працювати артистичним директором у Нідерландському театрі танцю, що під його керівництвом зазнав всесвітньої слави.

Іржи Кіліан вже у перших постановках прагнув до оновлення танцювальної техніки та зближення класичної та сучасної хореографії, які у роки його творчого становлення сприймалися як опозиційні. В одному з інтерв'ю він назвав себе «еклектиком», котрий прагне до поєднання сучасного та класичного танцю. Кіліан вважає, що класична та сучасна хореографія повинні мирно співіснувати, доповнюючи одне одного своїми фарбами [6].

Багатьом творам балетмейстера властива легка іронічність по відношенню до стандартів класичного балету. Кіліан виражає власне ставлення до класичної спадщини у «Симфонії ре мажор» Гайдна, де демонструє почуття гумору. Цілком в традиціях постмодерну балетмейстер з іронією ставиться до танцювальних штампів класичного

балету, використовуючи легко впізнавані балетні цитати, приправлені кумедністю. На думку В. Майніце, «Кіліан має почуття міри. Його постановки – не сатира, а добродушна посмішка» [5; с. 9]. Але подібне тепле відношення хореографа до класичного балету можливе лише за умови глибокого знання предмету іронізування.

Музикознавець Ю. Абдоков вважає, що «у «Symphony in D» (Симфонії ре мажор Гайдна – М. Т.), балеті прозорому та веселому, ритмоскладання хореографії частково націлене на пластичне пародіювання класичної хореолексики, але більше того – стабільної квадратності класичного ритмоскладання» [1; с. 115]. Балетмейстер час від часу непередбачено виходить з квадратної метро-ритмічної симетрії побудови комбінацій та сцен, не вступаючи в дисонанс із музикою.

І. Кіліан видозмінював виставу «Симфонії ре мажор» Гайдна упродовж п'яти років (1976 – 1981), що свідчить про спроби віднайти нові засоби виразності, прагнення до оновлення хореографічної мови. У цей період «Кіліан (разом з Бежаром та деякими іншими хореографами) шукали зовнішніх стильових «щеплень» для власної мови танцю», – зазначає О. Чепалов [9; с. 253].

Постановку І. Кіліана «Stamping ground» (1983) на музику «Токати для ударних» мексиканського композитора К. Чавеса відомий музикознавець В. Холопова назвала «свіжою позаєвропейською ін'єкцією, яка пожвавила європейський балет» [8; с. 27]. «Stamping ground» І. Кіліана – одне з найсміливіших втілень власне ідеї ритму як концентрації всієї багатомірності музичного руху. Балетмейстер на початку твору задає ритм рухами, і лише після досить тривалого виконання поліфонічного ритму засобами людського тіла починає звучати музика (ансамбль ударних інструментів). «Експозиційний хореографічний матеріал розгортається у повній тиші. Хореограф виключно пластичними засобами фіксує не лише ритмічну, але й пластико-інтонаційну сутність руху. Тіло інтонує у звуковому вакуумі, та саме з сутності цього хореоінтонування народжується ритм – як відображення усіх напруг пластичного інтонування. Кіліан досягає вражаючого ефекту: свідомість зміщує сам механізм візуально-оптичного та слухового сприйняття: глаза – чують», – досить поетично трактує постановку Ю. Абдоков [1; с. 117].

У творчості І. Кіліана можна зустріти й інший метод, коли ритм музики задає ритм хореографічної лексики та дійства в цілому. Наприклад, у балеті «Весіллячко» (1982) І. Стравінського вся партитура була «перекладена» на візуальну мову таким чином, що «кожний акцент, розмір, поліритм музики знайшов видиму для ока пластичну плоть» [8; с. 29].

Музика І. Стравінського відповідним чином диктувала ритмічний малюнок рухів і у балеті «Історія солдата» (1986). У композитора в партитурі поєднані такі музичні інструменти, як наприклад, сольна труба та скрипка, що викликають певний психологічний дискомфорт. І. Кіліану вдалося досить вміло це використати, досягнувши бажаного впливу на глядача (образи марення пораненого солдата з'являються саме під ці музичні фрагменти).

«Шість танців» (1986) на музику В. Моцарта (шість німецьких танців) – приклад своєрідного естетико-стильового розігриша на балетній сцені. Жанрова (танцювальна) характерність музики осмислюється І. Кіліаном не з позицій історико-побутової автентики, а в ракурсі своєрідного кінематографічного співвідношення візуально-

пластичного та музичного вимірів. А точніше, естетика німого кіно, в якому функції музики виходять далеко за межі фонового звучання, виразно проявляється в цьому балеті. Сценографічні (костюми, грим) натяки на історичний стиль (класицизм) підсилюють враження гротескності. Своєрідний «абсурдистський» колорит балету породжується співвідношенням «історичних натяків» у художній сценографії, з одного боку, та музично-хореографічною відстороненістю від поезики «чистого» класицизму, з іншої.

Балетмейстер хореолексично осмислює всі найменші деталі музичної тканини та процес композиційного становлення танцювальних мініатюр Моцарта. На думку Ю. Абдокова, «хореограф не нав'язує музиці якийсь відірваний від її лексичної структури сенс, а пластично розкриває театральну символіку партитури, шаржуючи разом з Моцартом галантний стиль. Він разігрує своєрідну естетичну гру, в якій Моцарт – не персонаж музично-стилістичного минулого, а діюча особа сучасного стильового простору» [1; с. 210].

«Сарабанда» Кіліана (1990), де звучить соната для скрипки соло Й.С. Баха, а основним тлом для розгортання хореографічного дійства стала електронна музика, подібна до саундтреків з фільмів жахів, теж відноситься до тих вистав-провокацій, котрі характерні мікстовим поєднанням стилізації стародавньої форми з гостросучасними пластичними прийомами. Ван Шайк називає виставу «пластичним дослідженням фізіології страху, агресії та розпачу», що виявляється у рухах чоловічого кордебалету, трансформованих із прийомів східних єдиноборств [3]. З поверненням звучання скрипки Баха учасники істерично сміються, що у фінальному епізоді трансформується у гримаси розпачу та непорозуміння

Особливістю композиції створеного у 1995 р. спектаклю «Bella Figura» Кіліана стало найтонше поєднання сучасної загостреної «архітектури» руху тіла з текучою ритмікою італійської оркестрової музики XVIII ст. Композиція безсюжетна: вона складається з декількох частин і будується як нашарування сцен і фігур. Абстрактні лінії подібні до голосів у старій поліфонії: гарні, автономні, бездоганні. Глядач має можливість насолоджуватись красою тіл танцівників, що сформовані в системі класичного танцю та передають чистий світ почуттів.

Балет Іржи Кіліана «Bella Figura» за своїм лексичним складом та образним ладом розробляє сучасними засобами поезику музичного барокко. Дуже складна образно-пластична композиція, що багатьох епатує відвертістю окремих сцен, містить у собі найвищі естетичні гідності. Це спроба створення сучасного пластичного образу стародавньої музики у сучасному лексичному та естетичному просторі. «Тільки справжній художник спроможний ввести у сучасний образно-лексичний простір мовні обороти, лексичні знаки та символи зі словника минулих епох так, щоб це не було формальним лексичним запозиченням, а стало засобом дієвого збагачення живої мовної практики», – зазначає О. Чепалов [9; с. 213].

У 2000-і роки І. Кіліан практично не створює виключно танцювальних вистав. Різноманітні сценографічні знахідки, на кшталт склярусної завіси чи синтетичного білого екрану, кіноекрану зі спеціально знятим для нього самим хореографом фільмом, що стає частиною основного сюжету балету, улюблені парусинові покривала, що влітаються в хореографію. Але сценографічні спецефекти не стають для балетмейстера

самоціллю, а спрямовані на розкриття ідеї твору, підкреслення дій танцівників як основних виразників драматургічного задуму. До подібних творів можна віднести «Безсоння» (2004) на музику сучасного німецького композитора Дирка Хаубриха, який бере за основу своєї електронної композиції моцартівське Адажіо та Рондо для скляної гармоніки, флейти, гобоя, віоли та віолончелі.

Рецензент акцентує увагу на традиційному використанні І. Кіліаном лексики класичного балету («високі класичні батмани символізують волю та пристрасть») у поєднанні із постмодерними прийомами (алогічність основної сюжетного підґрунтя – сновидіння під час безсоння) [2].

Сьогодні Іржи Кіліан продовжує активно працювати. Його твори з'являються на театральних сценах Європи та пострадянського простору. Він залишається вірним традиціям поєднання класичного танцю з танцем модерн, що репрезентується в постмодерних виставах.

Своєрідним узагальненням в оцінці лексичної складової балетмейстерських рішень І. Кіліана можна вважати вислів балетознавці Є. Суриць: «..танець базується на класиці, що очевидно з постав танцівників, підтягнутості, закінченості поз, роботи ніг. У той же час стала вертикаль тут природно переходить у нахили зі зміщенням центру тяжіння, аби закінчитися падінням на підлогу, несподіваним рухом стегон, зламом тіла, напрочуд типовими для танцю «модерн» (що став одним з провідних виразних засобів хореографічних творів у добу постмодерну – М. Т.) [7; с. 41].

Отже, танцювальна лексика І. Кіліана базується на органічному поєднанні технічних принципів класичної хореографії та танцю модерн, загальна ж художня конструкція творів є типовою для естетики постмодерну (мозаїчність частин, вторинність по відношенню до першоджерел, провокаційність, епатажність тощо).

Запропонована стаття комплексно не вирішує поставленої проблеми, накреслює лише окремі напрями можливих подальших досліджень в аспекті взаємодії різних лексичних танцювальних систем та ознак художньо-естетичних напрямів.

Література:

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии : пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Юрий Борисович Абдоков. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Беляева Е. Премьеры Иржи Килиана и Йормы Эло [Электронный ресурс] / Екатерина Беляева. – 2012. – 29 нояб. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.belcanto.ru/12112901.html
3. Ван Шайк Е. «Школа танцев» Иржи Килиана : [републикация из журнала «Ballet international»] / Ева Ван Шайк / [пер. с англ. Н. Тарасовой] // Советский балет – 1990. – №. 3. – С. 62.
4. Майниец В. Нидерландский театр танца / Виолетта Майниец // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 19. – С. 6–7.
5. Майниец В. Шведский королевский балет / Виолетта Майниец // Музыкальная жизнь. – 1982. – № 2. – С. 9.
6. Ступников И. Голландия – это не только тюльпаны / Игорь Ступников // Маршинский театр : Окно в Европу. – 1996. – № 5–6. – С. 4–5.
7. Суриц Е. Нидерландский театр танца / Елизавета Суриц // Советский балет. – 1986. – № 1. – С. 40–42.
8. Холопова В. В начале был ритм / В. Холопова // Советский балет. – 1988. – № 1. – С. 27–29.
9. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / Олександр Іванович Чепалов. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
10. Jiri Kylian Biography [Електронний ресурс]. – Режим доступа : www.jirikylian.com/existence

УДК 784.71:321.74

Фінгер О. М.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ 30-Х РР. ХХ СТ.

Стаття присвячена радянській псевдонародній пісні 30-х рр. ХХ ст. Розгляд характерних зразків тогочасної піснетворчості (частушки, думи, присвячені вождям і героям тощо) в контексті комуністичної ідеології як «політичної релігії» більшовизму дозволяє виділити той міфологічний аспект радянського періоду, який донині не втратив свого впливу на свідомість певної частини українського суспільства.

Ключові слова: пісня, псевдонародна пісня, авторська пісня, псевдофольклорність.

Статья посвящена советской псевдонародной песне 30-х гг. ХХ ст. Рассмотрение характерных образов тогдашнего песнетворчества (частушки, думы, посвященные вождям и героям и т. п.) в контексте коммунистической идеологии как «политической религии» большевизма позволяет выделить тот мифологический аспект советского периода, который доныне не потерял своего влияния на сознание определенной части общества.

Ключевые слова: песня, псевдонародная песня, авторская песня, псевдофольклорность.

The article is devoted to Soviet song 30s. the twentieth century. Consideration of specific images then pesnetvorchestva (couplets, thoughts, dedicated leaders and heroes, and so on.) allows you to select the mythological aspect of the Soviet period in the context of the communist ideology as a «political religion», which to this day has not lost its influence on the minds of a certain part of society.

Key words: song, pseudo folk song, art song, pseudo folklore.

Дослідження народної пісенної творчості перших років становлення радянської влади є важливою та актуальною проблемою сучасного українського мистецтва. Вона зумовлена передусім новими суспільно-політичними умовами незалежної України – подоланням характерної для радянського періоду фрагментарності в розкритті правдивої історії розвитку пісенної творчості та відтворення її багатоманітності і цілісності.

Анонімна й авторська пісня періоду революції змін та будівництва 30-х рр. ХХ ст. постійно перебувала в полі зору радянських дослідників музичного фольклору. Серед ряду праць, присвячених проблематиці радянської народної пісенності, слід насамперед назвати статті видатного українського музикознавця М. Грінченка «Музичний фольклор народів СРСР про Леніна» (1940) та «Українські радянські народні пісні» (стаття була написана в 1939–1940 рр., а вперше опублікована у «Вибраному» в 1959 р.). Узагальнюючі праці про радянський пісенний фольклор регулярно виходили до річниці

жовтневого перевороту – досить згадати такі статті, як «Невичерпне джерело натхнення (Відображення досягнень соціалізму в українському фольклорі передвоєнних років)» І. Березовського (1957), «Про деякі риси радянської уснопоетичної творчості» В. Кнейчер (1957), «Думи про В. І. Леніна» Ф. Лаврова (1967), «Особливості розвитку радянської народнопісенної творчості» О. Правдюка (1987). Означеній проблемі присвячені окремі розділи в «нарисах історії української музики» (Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко) (1964), виданнях посібникового характеру, таких як «История украинской музыки» (Упорядн. О. Шреєр-Ткаченко 1981), «Історія української музики: Музична культура Радянської України» (Л. Архімович, Н. Грисенко, 1990). У названих та інших працях радянська народна пісенність розглядається як типовий продукт соцреалізму, отже, як пісенність, національна за формою і соціалістична за змістом, що характеризує новий етап розвитку українського музичного фольклору. Як правило, особливо наголошується агітаційна функція радянської пісні, дієвість якої має бути забезпечена високим художнім рівнем. Характерно, що епіграфом до своєї статті «Невичерпне джерело натхнення» І. Березовський взяв слова Визначного діяча більшовицької держави М. Калініна: «Чим вищою буде наша культура, тим краще будуть жити люди в нашій країні, тим сильнішою буде агітація за комунізм у всьому світі. І це буде така агітація, з якою ніякі сили не справляться» [2, с. 7].

У пострадянському мистецтвознавстві зразки «народної» піснетворчості, зокрема, 30-х рр. ХХ ст. правомірно характеризуються як псевдофольклор, що однак ставить їх за межі комплексного аналізу, знімає необхідність критичного осмислення їх квазірелігійної функції, тобто, аналізу дії прихованих міфологічних механізмів, які в них закладені, і які використовуються сьогодні в інформаційній війні проти незалежної України. Квазірелігійний сенс комуністичної ідеології ще в 30-ті рр. ХХ ст. розкрив російський філософ М. Бердяєв у праці «Истоки и смысл русского коммунизма» (1937), а в наші дні цю проблему глибоко проаналізував український філософ М. Попович у праці «Нарис історії культури України» (2001). Однак, вивчаючи означену проблему, ці та інші науковці приділили недостатню увагу квазірелігійній функції радянської псевдонародної пісенності, котра потребує ґрунтовного розгляду в спеціальних дослідженнях.

Економічною базою радянської імперії була потужна індустрія, що розбудовувалась небаченими темпами, ідеологічною – марксизм-ленінізм, перетворений із наукового вчення в політичну релігію. Видатну роль у творенні цієї квазірелігії відіграв Й. Сталін, який був вихованцем духовного закладу й добре розумів, що замість старої релігії, проголошеної «опіумом для народу», масам потрібна інша – нова більшовицька віра.

«Священною історією» комунізму в 30-ті рр. ХХ ст. стала сфальсифікована історія більшовицької партії, викладена в «Історії ВКПб». «Характерно, що Сталін робив кілька систематизованих викладів ленінізму у 20-ті рр. ХХ ст., але не вони і не подібні систематичні «введення» стали доктриною комунізму, а легендарна оповідь про історичні події, подібно до того, як основою релігійного вчення є священна історія, а не теологічна доктрина, – відзначає М. Попович. – Історія партії і стала «священною історією» комунізму, ідеологія якого остаточно перетворилася на політичну релігію» [6, с. 624].

У цій більшовицькій квазірелігії була використана «парна система вождів», що має глибоке міфологічне коріння: «Така пара, в якій один вождь є духовним родоначальником, а другий – його практичним і дійовим дублером, знаходить паралелі і в уявленнях сивої давнини (бог – творець порядку і бог – грізний охоронець порядку)... – наголошує М. Попович, водночас відзначаючи, що Сталін, який «тонко відчував механізми віри й міфології», обрав для себе роль другої міфічної істоти, котра здійснює заповіді «істоти ще більш легендарної та міфічної», себто, заповіді В. Леніна як засновника вищого етапу розвитку марксизму [6, с. 624].

Такі ролі сакралізованих радянських вождів чітко визначені в частушці:

«Міцно дружба нас з'єднала

В нерозривний колектив.

Нас привів до того Сталін,

Про що Ленін говорив» [7, с. 92].

Розподіл ролей між парою міфологізованих героїв нижчого рівня (не «богів», а «апостолів» нової віри) також відбився в радянській пісенності. Так, у думі «Про військо червоне, про Леніна-батька і синів його вірних», записаній у 1928 році від кобзаря Петра Древченка, співається:

«... Послухай, Україно, про двох з багатьох

Твоїх найлюбиміших синів.

Що перший – Боженко, старий твій заступник, –

Він бився за долю України

І чесною смертю народного сина

За тебе, Україно, загинув.

А другий – це Щорс, що під прапор покликав

Єднатись робочу голоту,

Бо Ленін йому наказав і навчив,

Як битись за діло народу!.. [10, с. 455].

Боженко тут постає як «старий заступник», втілення стихійності революції, Щорс – як втілення революційного порядку. В ієрархії міфологічних героїв Щорс вищий за Боженка, адже він виконує накази верховного більшовицького божества – Леніна. Образ саме такого Щорса постав і в кінофільмі О. Довженка: «Це одухотворена плоть, наділена незламною волею, й відтак не дивною є іконописність лику героя, котра й вирізняє його з оточення, де більшість становлять... чоловіки традиційного народного типу, точніше, стереотипу, – відзначає С. Тримбач, характеризуючи образ головного героя кінофільму «Щорс». – Щорс навіть якісь квазі-релігійні почуття... Фанатик ідеї, він добре вписується в ряд відомих культових героїв радянського періоду...» [8, с. 213].

У країні перемігшого атеїзму про вождів і героїв, ясна річ, не говорили як про богів та апостолів. Ленін часто постає в іпостасі визволителя від гніту, мудрого вчителя життя; Сталін – у ролі «рідного батька», командира, який постійно «закликає» до праці й керує «твердою більшовицькою рукою»:

«Зберемо врожай великий

Так, як Сталін заклика,

Бо колгоспами керує

Більшовицькая рука» [7, с. 97].

Міфологізований Сталін відкритий для всіх трударів і знає кожного:

«У столиці я була,

Мов помолоділа,

За одним столом в Кремлі

З Сталіним сиділа» [7, с. 106].

Подарований вождем власний фотопортрет інтерпретується в частушці як ікона:

«Золоту купила рамку,

Милий квіткою обвив,

Фотокартку туди вставлю,

Мені Сталін подарив» [7, с. 106].

Сюжет пісневірша самодіяльного радянського співця Фросини Карпенко «З Сталіним я говорила» прямо перегукується з апокрифічними оповідями про зустрічі простих селян з богами, які зійшли на землю. Сталін з'являється на полі, де працює героїня, несподівано, без супроводу, впізнає колгоспницю, вислуховує її трудовий рапорт, хвалить за роботу, передає привіт «трударям оцих полів» – і зникає так само несподівано, як і з'явився.

Твір завершується рядками:

«... Отака-то мені радість

Трапилась на цім лані –

З Сталіним я говорила

Наяву – не уві сні» [5, с. 21].

Наведені вище зразки радянської «народної» піснетворчості виконували не тільки пропагандистську функцію. Продуковані у великій кількості самодіяльними авторами, вони активно впливали на підсвідомість слухачів, формуючи міфологізоване екзальтовано-містичне сприйняття вождів і радянської дійсності.

Сакралізації більшовицьких богів і героїв і вписуванню їхніх ідеалізованих образів у канву народної пісенності певною мірою прислужилася творчість кобзарів. Так, характерні музичні ознаки українських народних дум зберігали створення кобзарем Федором Кушнериком радянські думи «Батько Ленін» та «Була зима з відлигою» («Хто ж той сокіл, товариші»). В музиці думи «Була зима з відлигою» переважав традиційний урочистий речитатив, властивий козацькому героїчному епосу, у тексті й музиці використовувались традиційні словесні й мелодійні формули. Відповідно до християнської традиції представлялася смерть «сокола»-Леніна – як релігійний акт планетарного зходження, що спричинює оновлення світу:

«... Умер сокіл,

Знемігся він,

Перетрудився...

Та ім'ям його великим

Весь світ обновилося... [10, с. 451].

Музична стилістика думи, традиційна манера виконання, властива Федорові Кушнерику, вірогідно, справляли на слухача сильне емоційне враження. Образ вождя чи сакральної пари вождів (у варіанті думи Ленін, помираючи, звертається із заповітними словами до Сталіна) завдяки музиці асоціюється з героями українського пісенного

епосу, зазнає архаїзації, сприймаються в позачасовій музичній площині як легендарна й сакральна сутність. Словесний матеріал мовби поглинається музикою і розчиняється в ній.

Часто використані в радянських думках поетичні тексти й музичні формули настільки не відповідали новому змістові, що спричиняли ефект, протилежний задумові:

«Гей, в тисяча дев'ятсот сімнадцятому році,
Та в місяці жовтні,
В городі Петрограді,
На широкому майдані,
В неділю рано-пораненьку
Та ще й до схід сонця
Ленін, Сталін виходжали,
В гучні труби золотії вдарили-заграли...» [5, с. 89].

Позаяк український народ ніколи не втрачав почуття гумору, цілком вірогідно, що слухаючи наведені фальшиві уступи з думи «Про Леніна і Сталіна», складеної кобзарем Володимиром Перепелюком й уявляючи вождів, які дружно «вдарили-заграли» на духовних інструментах, люди потайки сміялися.

Українські думи про Леніна належать переважно до похоронних творів-плачів, яких чимало з'явилося і в фольклорі інших народів СРСР у зв'язку зі смертю вождя. Так, складені співцями-карелами, були надруковані під промовистою назвою «Плачі о Ленине» [4, с. 86–102]. Билину про смерть Леніна створила російська сказительниця М. Крюкова; твори аналогічного змісту скомпонували балкарський пастух І. Герасаєв, представники малих народів Сибіру тощо. Всі ці пісні співи, складені кобзарями, сказителями, акинами й ашугами різними музичними мовами, слугують яскравою ілюстрацією того, як згідно із приписами соцреалізму, в національні форми вливався новий соціалістичний зміст. Домінуючим художнім прийомом у текстах плачів є ототожнення Леніна з сонцем. Так російська сказительниця М. Крюкова називає Леніна «красным солнышком», взагалі асоціює зі світилами – як небожителя:

«... Как не стало у нас красна солнышка
Как и той луны поднебесные.
Золотой звезды, все блестящего –
Как не стало вождя всей Россиюшки –
Дорогого у нас товарища Ленина,
Как Владимира да Ильича-то свет» [3, с. 128].

Використання узвичаєної в билинах київського циклу формули «красно солнышко» (щодо святого рівноапостольного князя Володимира) у тексті плача про Леніна не випадкове: сказительниця підкреслює, що вождь запровадив нову більшовицьку віру, Як свого часу київський князь Володимир запровадив християнство.

Сонцем називає Леніна й український колгоспний співак Леонід Шпинай:

«Ой, світило сонце ясне
Та й зайшло за гори;
Зібрав місяць зірок красних
Та й з ними говорить:
– Світить, зірки, світить ясні,
Над радянським краєм,

Зайшло сонце наше рідне –
Леніна немає...» [5, с. 147].

Велика кількість й однотипність плачів про Леніна вказує на те, що всі вони творилися на держзамовлення. Публікації текстового й нотного матеріалу плачів не тільки під безпосереднім враженням від смерті вождя, а й у 30-ті й подальші роки свідчать, що процес їх творення не припинявся, трактуючись владою як складова культури Леніна духовного родоначальника, розміщенню мощей котрого у святилищі-мавзолеї надавався глибокий міфологічний зміст.

Попри розвінчання радянських міфів, їхня музична мова – насамперед мова масової радянської «народної» пісні ще не втратила своєї привабливості для регіональних спільнот насамперед Луганщини й Донеччини. Звичайно, тамтешні люди не будуть сьогодні слухати частушки й думи про вождів світового пролетаріату, але вони будуть слухати пісню «Спят курганы синие», в якій відроджується радянський міф про Донбас, «старые песни о главном», сучасну естрадну піснетворчість, музична мова якої базується на музичній мові радянської псевдонародної масової пісні, м'яко, мелодійно кличучи вже не у «світле майбутнє», а у «світле минуле», тобто, в ту радянську дійсність, яка відроджується в сусідній країні і яку намагаються знову нав'язати українцям.

Отже, у 30-ті рр. ХХ ст. марксизм-ленінізм був остаточно перетворений із наукового вчення в політичну квазірелігію. Важливий для більшовиків проект нового віровчення очолював Сталін, який мав духовну освіту й виховання, тонко відчував механізми віри й міфології і свідомо використовував їх при формуванні «священної» історії комуністичної партії, пантеону сакралізованих радянських вождів і героїв, образу «світлого майбутнього» як утопічного земного раю.

Важлива роль в утвердженні більшовицької нововіри відводилась радянській «народній» пісні, котру самодіяльні автори масово творили, виконуючи держзамовлення. Застосування у радянській піснетворчості методу «соціалістичного реалізму», головними постулатами якого були «партійність», поєднання традиційної національної музичної форми і несумісного з нею соціалістичного змісту, запустило конвеєр масового продукування художньо неспроможних псевдонародних пісенних зразків, які руйнували національний музичний стиль. Водночас ці пісні виконували важливі для влади пропагандистську і квазірелігійну функції, утверджуючи радянськість як нову більшовицьку віру.

Магія радянськості, якою просякнута музична мова тогочасних пісень, зумовлює небезпечний ефект ностальгічного переживання «світлого минулого» представниками певних верств українського населення переважно у східних та південних регіонах. Це зумовлює необхідність подальшого дослідження музичного фольклору в формуванні та збереженні радянської ідентичності.

Література:

1. Архімович Л. Нариси з історії української музики / Л. Архімович, Т. Катишева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. – Ч. II. – К. : Мистецтво, 1964. – 310 с. 2. Березовський І. П. Невичерпне джерело натхнення / Відображення досягнень соціалізму в українському фольклорі передвоєнних років // Народна творчість та етнографія. – 1957. – № 4. – С. 7–16.

3. Грінченко М. О. *Вибране / Упор. І ред.. М. Гордійчук / М. О. Грінченко.* – К. : Держ. в-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. – 531 с. 4. Громов П. Плачі о Леніне / П. Громов, В. Чистяков // *Сов. Фольклор.* – 1939. – № 6. – С. 86–102. 5. *Народні співці Радянської України: зб. творів / Упор. В. С. Бобкова, Ф. І. Лавров та ін.; Передм. В. С. БОбкової; Під ред.. М. Т. рильського.* – К. : В-во АН УРСР, 1955. – 287 с. 6. Попович М. В. *Нарис історії культури України: 2-е вид, виправл. / М. В. Попович.* – К. : Артєк, 2001. – 728 с. 7. *Радянські народні частушки і коломийки / Упор. А. М. Кінько, В. Г. Хоменко; За заг. ред. М. Т. Рильського.* – К. : В-во АН УРСР, 1953. – 214 с. 8. Тримбач С. Лицар із «світлого майбутнього» / Микола Щорс // *Герої та знаменитості в українській культурі / Ред.-упор. О. Гриценко.* – К. : УЦКД, 1999. – С. 207–215. 9. *Українська етнологія / За ред. В. Борисенко.* – К. : Либідь, 2007. – 400 с. 10. *Українська народна поетична творчість: Хрестоматія.* – Вид. 2-е, доповн. / Упор. Ф. М. Поліщук. – К. : Рад. Школа, 1968. – 559 с.

Вісник КНУКіМ
Мистецтвознавство
Збірник наукових праць
Випуск 31

Редактор-упорядник
Безклубенко С. Д.

Редактор
Мозирко Г. М.

Комп'ютерне забезпечення
Кузнєцова А. В.,
Кулинич І. В.

Підписано до друку: 2 грудня 2014 року

*Формат 210x297. Друк офсетний. Наклад 100 прим.
Видавничий центр КНУКіМ*

Замовлення № 1545

