

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Наукові записки КНУКіМ

ВИПУСК 16

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
2015

Культура і мистецтво у сучасному світі:

Наукові записки КНУКіМ. Випуск 16 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2015. – 248 с.

У збірнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії української і світової культури, теоретичні та творчі проблеми розвитку мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Головною Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (Протокол № 12 від 28 квітня 2015 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Долбенко Т. О.	доктор культурології, професор
Безклубенко С. Д.	доктор філософських наук, професор
Деменко Б. В.	доктор мистецтвознавства, професор
Пархоменко Т. С.	доктор філософських наук, професор
Гурбанська А. І.	доктор філологічних наук, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
Фадєєва К. В.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського
Іваницький А. І.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
Троєльнікова Л. О.	доктор мистецтвознавства, професор, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
Оборська С. В.	кандидат мистецтвознавства, доцент (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 31.05.2011 № 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 № 1).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7950 серія КВ від 06.10.2003 р.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Білецька О. О.	
МОВНІ РЕАЛІЇ ЯК ВЕРБАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ СПЕЦИФІЧНИХ РИС НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР.....	6
Букарева Т. В.	
ХУДОЖНЯ ОСВІТА В КОНТЕКСТІ ДОЗВІЛЛЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД.....	14
Кириленко К. М.	
ЕКОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	19
Марційчук Ю. І.	
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ВАРІАНТ ОБРАЗНОГО МОДЕЛЮВАННЯ УКРАЇНИ: ПОШУКОВИЙ ВЕКТОР НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ.....	30
Оборська С. В.	
ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ МЕБЛІВ МОДЕРНУ.....	38
Прокопенко Л. І.	
МЕТОД АНКЕТУВАННЯ У СОЦІОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ.....	45
Романенко Н. О.	
ФРОНТОВІ БРИГАДИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ (1941–1945 рр.).....	51
Устименко Л. М., Агєєва С. О.	
КРОСКУЛЬТУРНІ КОНФЛІКТИ В ОРГАНІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ.....	58
Фурдичко А. О.	
ПІСЕННА НАРОДНА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	68
Шевченко М. І.	
ІМПЕРАТИВИ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ.....	75

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Базела Д. Д.	
ТАНЦІОВАЛЬНІ ШОУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	84
Вежбовська Л. Р.	
ОБРАЗ «ВІДСУТНЬОГО» У СКУЛЬПТУРІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА.....	90
Даниленко О. В.	
ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО СЕРЕДОВИЩА.....	98
Журавльова Т. В.	
МЕЛОДРАМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПИТАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ.....	105
Зінов'єв Р. С.	
ДОСЛІДЖЕННЯ СИСТЕМ ЗАПИСУ ТАНЦІОВАЛЬНИХ РУХІВ ЯК ДЖЕРЕЛА РЕСТАВРАЦІЇ ЗРАЗКІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ.....	114
Івашенко І. В.	
ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ Л. СУЛЕРЖИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ СТУДІЙ МОСКОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ).....	122

Кисельова К. О.	
ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАНЬ ФОРМОУТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ КОСТЮМА.....	128
Короленко Є. О.	
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ.....	135
Левкович Н. Я.	
КОРОНИ ТОРИ ГАЛИЧИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ.....	142
Ненашева О. Ю.	
ТЕХНОЛОГІЗМ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДАХ ІПОЛИТА МОРГЛЕВСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ).....	149
Никоненко Р. М.	
ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.....	158
Папета С. П.	
ЛІТЕРОГРАФІЯ ЛЕОНІДА ДЕНИСЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК У XX СТОЛІТТІ.....	166
Попова А. Б.	
ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОЇ РИТОРИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	171
Рязанцев Л. В.	
СИНТЕЗ ЗВУКУ І ЗОБРАЖЕННЯ ТА ФУНКЦІЇ МОВИ У ФІЛЬМІ.....	177
Тодорюк Ю. І.	
ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА СЕГАЛЯ НА ОПЕРНО-БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ.....	185
Фадєєва К. В.	
СВІТЛОМУЗИЧНИЙ СИНТЕЗ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД.....	190
Фока М. В.	
ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В ЖИВОПИСІ.....	198
Харковина Є. Г.	
ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТИКИ КИЛИМІВ ПОЛТАВЩИНИ.....	206
Черевач В. В.	
ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ДІЛОВОГО СТИЛЮ ОДЯГУ В УКРАЇНІ.....	212
Шеремет В. В.	
ДІЯЛЬНІСТЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ РОБОЧИХ МЕТАЛІСТІВ М. МИКОЛАСВА ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ 20–80-Х РР. XX СТОЛІТТЯ.....	220
Шкляр Н. І.	
РОБОТА НАД ГОЛОСОМ ЯК ОСНОВНИМ ІНСТРУМЕНТОМ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА ТА АКТОРА.....	229
Шмаленко О. О.	
ПІСНЯ В. ІВАСЮКА «ЧЕРВОНА РУТА»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ.....	235
Шмегельська Ю. В.	
ТЕКТОНІЧНІ ТА БІОНІЧНІ СКЛАДОВІ ДИЗАЙНУ ЗАЧІСКИ.....	240

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

УДК 811.111'253

Білецька Оксана Олександрівна,
кандидат культурології, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв

МОВНІ РЕАЛІЇ ЯК ВЕРБАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ СПЕЦИФІЧНИХ РИС НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Розширення міжкультурних контактів і глобалізація мультикультурної земної цивілізації роблять необхідним вивчення елементів культури, що знаходять відображення в мові будь-якого народу в національно-культурному аспекті.

Ключові слова: реалії, національно-зумовлені елементи, культуроніми.

Расширение межкультурных контактов и глобализация мультикультурной земной цивилизации делают необходимым изучения элементов культуры, что находят отображение в языке любого народа в национально-культурном аспекте.

Ключевые слова: реалии, национально-обусловленные элементы, культуронимы.

Expansion of the cross-cultural contacts and globalization of the multicultural earth civilization necessitate the study of the culture's elements, reflecting in the language of any nation within national and cultural aspect.

Key words: realities, nationally-biased elements, culturonyms.

Проблема співвідношення й взаємозв'язку мови й культури завжди викликала значний інтерес багатьох лінгвістів, які, незважаючи на своєрідність підходів до даного питання, розглядають культуру й мову у взаємодії. Сучасна лінгвістика прагне досягнути культурну свідомість окремо взятих націй через мовні засоби. Більшість учених-лінгвістів вважають, що мова, будучи явищем соціальним, може й повинна розглядатися не тільки із винятково лінгвістичної точки зору, але, що саме головне, із екстралінгвістичної або культурологічної, тому що вона сама, з одного боку, є частиною культури, а з іншого, – «дзеркалом», що відтворює її своєрідність і багатство.

Будь-яка культура є невід'ємною складовою сфери існування людини як соціальної істоти. Здатність орієнтуватися в навколишньому світі, пізнавати його є одним з найважливіших умінь людської особистості. Людина перебуває в постійній взаємодії з навколишнім світом, збираючи інформацію про нього, тим самим у свідомості людини відбивається навколишня дійсність. Отримані знання виражаються за допомогою мови. Мова не існує поза людиною, і людина не існує поза мовою. Мова – це знаряддя пізнання, за допомогою якого людина пізнає світ і культуру... це знаряддя культури: вона формує людину, визначає його поведінку, спосіб життя, світогляд, менталітет, національний характер, ідеологію [11; 12].

Мова як засіб спілкування між людьми координує їхню спільну діяльність знаковим засобом у процесі мовної взаємодії людей, у ході якої здійснюється узгодження комунікативних діяльностей на основі ресурсів мовної системи. Мова бере

участь не тільки в передачі думки про щось уже пізнане, але й у формуванні нової думки про нове пізнаване явище, процес, предмет.

Починаючи з ХІХ століття, питання про взаємодію та взаємозв'язки мови й культури є одним із самих обговорюваних і досліджуваних у лінгвістиці, проте, воно дотепер не втратило своєї актуальності. Уперше спробу вирішення цієї проблеми почав ще В. фон Гумбольдт, чия концепція базується на таких положеннях [1]:

- матеріальна й духовна культура втілюються в мові;
- будь-яка культура національна, її національний характер виражений у мові за допомогою особливого бачення світу; мові властива специфічна для кожного народу внутрішня форма;
- внутрішня форма мови – це вираження «народного духу», його культури;
- мова – це сполучна ланка між людиною й навколишнім його світом.

На думку В. фон Гумбольдта, мова й культура – це форми свідомості, що відображають світогляд людини і є національною формою втілення матеріальної й духовної культури народу. Згодом концепцію В. фон Гумбольдта продовжували розробляти Ш. Баллі, І. О. Бодуен де Куртене, Ж. Вандрієс, О. А. Потєбня, Р. О. Якобсон та ін. дослідники [5].

Проте всі визначення мови стверджують: мова – це засіб спілкування, засіб вираження думок. Наприкінці ХХ ст. у визначеннях поняття «мова» з'явилося істотне доповнення: мова – продукт культури, її важлива складова, частина й умова існування, фактор формування культурних кодів [12].

Будь-яка культура являє собою єдність духовного й матеріального. Матеріальна сторона культури представлена в мові національно-специфічними лексичними одиницями, духовна – стійкими асоціаціями, загальним баченням світу, що склалися в тому або іншому мовному колективі в ході його культурно-історичного розвитку.

Проте при зіставленні мов і культур виділяються елементи, які чи співпадають, чи є незбіжними. Будучи компонентом культури, мова в цілому належить до незбіжних елементів. До них же належать, насамперед, елементи, що позначають безеквівалентну лексику, і конотації, властиві словам в одній мові й відсутні або ті, що відрізняються, в словах іншої мови [3], тобто специфічні мовні одиниці, реалії або культуроніми.

Досить ґрунтовно визначає поняття культуронімів В. В. Кабакчі у своїй книзі «Практика англomовної міжкультурної комунікації», а також приводить їхню класифікацію. Будучи універсальним засобом спілкування, мова створює позначення для всіх (значимих для даного народу) елементів земної цивілізації, В. В. Кабакчі поділяє культуроніми на три основних типи: поліоніми, ідіоніми й ксеноніми [8].

Відповідно до визначення, поліоніми – це універсальні елементи земної цивілізації, що зустрічаються в багатьох культурах. Поліоніми можуть бути різні (гетерогени) за формою (river / ріка, teacher / учитель, library / бібліотека, government / уряд). В інших випадках маємо справу зі словами, не тільки схожими (гомогенними) за значенням, але й подібними, у тому або іншому ступені, за формою. Це, так звані «інтернаціоналізми»: geography / географія, university / університет, army / армія, democracy / демократія.

Ідіоніми – це специфічні елементи даної («своєї», внутрішньої) культури мовою даної культури. Так, cowboy, prairie, House of Commons – ідіоніми англійської мови; козак, степ, Дума, цар – ідіоніми української мови.

Ксеноніми – це мовні одиниці, що використовуються в даній мові для позначення специфічних елементів зовнішніх культур. Так, слова *Cossack, steppe, Duma, tsar/czar* – це ксеноніми в межах англійської мови, у той час як *ковбой, прерія, палата громад* й їм подібні – ксеноніми в межах української мови.

Крім вищезгаданих визначень культурно-зумовлених явищ, інші автори вживають визначення, синонімічне за значенням слову «культуронім», називаючи реаліями.

Л. С. Бархударов називає реаліями слова, що позначають поняття й ситуації, що не існують у практичному досвіді людей, які спілкуються іншою мовою [9].

Г. Д. Томахін зазначає, що при зіставленні мов, культур можна виділити розбіжності означуваних (інореалії) і означаючих (іноформи). Розбіжності означуваних спостерігаються в наступних випадках [13]:

1. Реалія властива лише одному мовному колективу, а в іншому вона відсутня.

2. Реалія присутня в обох мовних колективах, але в одному з них вона не відзначена спеціально.

3. У різних суспільствах подібні функції здійснюються різними реаліями (функціональна подоба різним реаліям).

4. Подібні реалії функціонально різні.

У свою чергу, у вітчизняній і закордонній лінгвістиці існує кілька класифікацій реалій. Болгарські дослідники С. Влахов і С. Флорин пропонують класифікувати реалії за такими принципами [6]:

I Предметний розподіл:

1. Географічні реалії:

– назви об'єктів фізичної географії, у тому числі й метеорології: степ, прерія, торнадо, джунглі;

– назви географічних об'єктів, пов'язаних з людською діяльністю: крига, язовир;

– назви ендеміків: снігова людина – еті, баньян – дерево.

2. Етнографічні реалії:

а) побут:

– їжа, напої й т. п.: тубу (соєвий сир), тірамісу, «Кривава Мері»;

– одяг (зокрема взуття, головні убори й ін.): дхоти (чоловічий одяг в Індії);

– житло, меблі, посуд й ін. начиння: хата, карахі (вид сковороди в Індії);

– транспорт (засоби пересування й водії): рикша, паланкін, пірога, катамаран;

– інші: ароматні палички, путівка, будинок відпочинку.

– б) праця:

– люди праці: ударник, бригадир;

– знаряддя праці: мачете, бумеранг, ласо;

– організація праці (включаючи господарство й т. п.): агрокомплекс, бригада,

гільдія;

в) мистецтво й культура:

– музика й танці: гопак, козачок, лезгинка;

– музичні інструменти й ін.: балалайка, табла (вид барабана), сопілка;

– фольклор: газелі, сага, билина;

– театр: кабукі, але містерія, арлекін;

- інші мистецтва й предмети мистецтв: ікебана, маконда;
- виконавці: блазень, гейша, гетера;
- звичаї, ритуали: вендета, чайна церемонія;
- свята, ігри: Дівалі (індійський «діловий» Новий рік), Банківські вихідні (державні свята Британії, протягом яких банки закриті);
- міфологія: ракшас (демон), Шива, Ганеша, Ісус;
- культові реалії: фэн-шуй;
- календар: бабине літо, індійське літо;
- в) етнічні об'єкти:
 - етноніми: апах, банту, гуцул, кафр;
 - прізвиська (жартівливі або образливі): кацап, чуб, фріц, ангрєз;
 - назви осіб за місцем проживання: пенджабці (жителі штату Пенжаб в Індії), омичі, приморці;

г) міри й гроші:

- одиниці мір: ман, фунт, унція;
- грошові одиниці: рубль, долар, фунт;
- похідні від них просторічні назви: двушка (русизми), трешниця, п'ятак.

3. Суспільно-політичні реалії:

а) адміністративно-територіальний устрій:

- адміністративно-територіальні одиниці: штат, губернія, князівство;
- населені пункти: аул, станиця, хутір;
- деталі населеного пункту: кремль, донжон (вежа середньовічного замку);

б) органи й носії влади:

- органи влади: народні збори, палата лордів;
- носії влади: раджа (цар), королева-мати, фараон;

г) суспільно-політичне життя:

- політична діяльність і діячі: віги, торуй, лорд;
- патріотичні й суспільні рухи: партизани, західники;
- соціальні явища й рухи (та їхні представники): бізнес, гіппі, неп;
- звання, ступені, титули, звернення: містер, сер, мадам, мадемуазель;
- установи: загс, комітет мистецтва й культури;
- навчальні заклади й культурні установи: коледж, ліцей;
- стани й касты (та їхні члени): кшатрії (каста воїнів в Індії);
- станові знаки й символи: свастика, білі кольори брахманів.

4. Військові реалії:

- підрозділу: легіон, табір, орда;
- зброя: ваджра – зброя бога Індри;
- обмундирування: шолом, кольчуга;
- військовослужбовці (та командири): отаман, осавул.

II. Місцевий розподіл:

1. У площині однієї мови:

а) свої реалії:

- національні;

- локальні;
- мікрореалії;
- б) чужі реалії:
 - інтернаціональні;
 - регіональні.

2. У площині пари мов:

- внутрішні реалії;
- зовнішні реалії.

У реаліях наочно проявляється близькість між мовою й культурою: поява нових реалій у матеріальному й духовному житті суспільства веде до виникнення реалій у мові, причому час появи нових реалій можна встановити досить точно, тому що лексика чутливо реагує на всі зміни громадського життя.

У порівнянні з іншими словами мови характерною рисою реалії є характер її предметного змісту, тобто тісний зв'язок позначуваного реалією предмета, поняття, явища з народом, країною, з одного боку, і історичним відрізком часу – з іншої. Звідси слідує, що реалії властиві відповідний національний (місцевий) або історичний колорит.

Прикладом місцевих реалій є назви місцевих визначних пам'яток, які, якщо й стають відомими за межами даної місцевості (іноді входячи у фонд національної культури), проте зберігають асоціацію саме з певною місцевістю.

Реаліям властиві і часовий колорит. Як мовне явище, найбільш тісно пов'язане з культурою, ці лексичні одиниці швидко реагують на всі зміни в розвитку суспільства; серед них завжди можна виділити реалії-неологізми, історизми, архаїзми [9].

У свою чергу, багато дослідників дають приблизні, неповні визначення реалій, відзначаючи лише ті або інші з ознак, той або інший вид цього класу, уживаючи неоднакові терміни на їх позначення. Для одних у групу специфічної лексики входять слова, що позначають іноземні реалії, як, наприклад, особливості державного ладу, побуту, вдач тощо. Інші тлумачать реалії непомірно широко, відносячи до реалій події суспільного й культурного життя країни, громадські організації, звичаї й традиції тощо [9].

Також, найпоширенішим способом виникнення реалій є природний шлях, тобто у результаті народної словотворчості. Вони міцно пов'язні з побутом, історією й культурою народу.

Узагальнивши перераховані вище визначення реалії або культуроніма можна зробити висновок про те, що під визначення реалії попадають усі мовні одиниці однієї мови, що позначають її специфічні елементи й не мають еквівалентів в іншій мові.

У цьому випадку варто звернутися до таких понять як мовна картина світу і мовні універсалії. Тому що саме вони головним чином впливають на формування реалій у мові того або іншого народу.

За В. фон Гумбольдтом, усі мови піддаються порівнянню й аналізу, у ході якого ми можемо виділити універсальні поняття, що існують у всіх мовах, а також такі реалії, аналогів яким немає в інших мовах. На основі вчення В. фон Гумбольдта про внутрішню форму мови Лео Вайсгербер побудував свою теорію мовної картини світу (*Weltbild der Sprache*). Словниковий запас конкретної мови складається в цілому разом із сукупністю мовних знаків також і з сукупності понятійних розумових засобів, які

використовує мовне співтовариство; і в міру того, як кожен носій мови вивчає цей словник, усі члени мовного співтовариства опановують ці розумові засоби; у цьому сенсі можна сказати, що можливість рідної мови полягає в тому, що вона містить у своїх поняттях певну картину світу й передає її всім членам мовного співтовариства [4].

Л. Вайсгербер уже вписує картину світу в саму мову, роблячи її його фундаментальною приналежністю. Але в ній картина світу поки ще інкорпорується лише в словниковий склад мови, а не в мову в цілому.

Наукова еволюція Л. Вайсгербера у відношенні до концепції мовної картини світу йшла в напрямку від вказівки на її об'єктивно-універсальну основу до підкреслення її суб'єктивно-національної природи. Перевернутість відносин між зовнішнім світом і мовою виявляється в Л. Вайсгерберу вирішенні ним питання про співвідношення наукової та мовної картин світу. Він не пішов шляхом Ернста Касіра, що визнавав владу мови над науковою свідомістю. Але він визнавав її лише на початковому етапі діяльності вченого, спрямованій на дослідження того або іншого предмета [4].

Б. Уорф у співдружності із ученими Е. Сепіром і Г. Хойджером проводив дослідження на матеріалі мови американських індіанців (хоппи, нутка, навахо), і вони виявили специфіку категоризації світу індіанцями, що полягає в перевазі дієслівних форм в описі навколишньої дійсності, тобто в описі світу через дію [7; 10]. На основі матеріалів цих досліджень Б. Уорф зробив висновки про розчленування природи в напрямку, підказаному мовою, про виділення у світі явищ тих або інших категорій і типів зовсім не тому, що вони самоочевидні; навпаки – світ з'являється перед нами як калейдоскопічний потік вражень, що повинен бути організований нашою свідомістю, тобто, мовною системою, що зберігається в нашій свідомості.

Б. Уорф виводив наукову картину світу прямо з мовної, що неминуче привело його до їхнього ототожнення. З позиції Б. Уорфа, між науковим пізнанням і повсякденним треба поставити знак рівності, оскільки мовна картина світу відображає масове, «народне», повсякденну свідомість, але саму цю свідомість американський дослідник і розцінював як сито, через яке потрібно пропускати враження індивідуума від зовнішнього світу, щоб їх упорядкувати [14].

Академіком Ю. Д. Апресяном було сформульовано визначення «мовної картини світу» як історично сформованої в повсякденній свідомості даного мовного колективу й відображеної в мові сукупності уявлень про світ, певний спосіб концептуалізації дійсності [2].

За ним, кожна природна мова відтворює певний спосіб сприйняття й організації (концептуалізації) світу. Значення, що виражаються у ньому, складаються в певну єдину систему поглядів, свого роду колективну філософію, що нав'язується в якості обов'язкової для всіх носіїв мови. Властивий певній мові спосіб концептуалізації дійсності частково універсальний, частково національно специфічний, так що носії різних мов можуть сприймати світ по-різному, через призму своїх мов. З іншого боку, мовна картина світу є «наївною» у тому розумінні, що в багатьох істотних відносинах вона відрізняється від «наукової» картини. При цьому відображенні в мові наївні уявлення аж ніяк не примітивні: у багатьох випадках вони не менш складні й цікаві, чим наукові.

Поняття мовної картини світу включає дві пов'язані між собою, але різні ідеї: 1) картина світу, пропонована мовою, відрізняється від «наукової» (у цьому сенсі вживається також термін «наївна картина світу»); 2) кожна мова «малює» свою картину, що зображує дійсність інакше, ніж це роблять інші мови. Реконструкція мовної картини світу становить одну з найважливіших завдань сучасної лінгвістичної семантики. Дослідження мовної картини світу ведеться у двох напрямках, відповідно до названих двох складових цього поняття. З одного боку, на підставі системного семантичного аналізу лексики певної мови виробляється реконструкція цілісної системи понять, відображеної в даній мові, незалежно від того, чи є вона специфічною для даної мови або універсальною, що відтворює «наївний» погляд на світ на противагу «науковому». З іншого боку, досліджуються окремі характерні для даної мови (лінгвоспецифічні) концепти, що характеризуються двома властивостями: вони є «ключовими» для даної культури (у тому розумінні, що дають «ключ» до її розуміння) і одночасно відповідні слова з труднощами перекладаються на інші мови: переказний еквівалент або взагалі відсутній (як, наприклад, для українських слів туга, надрив, либонь, воля, неприкаяний, задушевність, совісно, кривдно, незручно), або такий еквівалент у принципі є, але він не містить саме тих компонентів значення, які є для даного слова специфічними (такі, наприклад, українські слова душа, доля, щастя, справедливість, вульгарність, розлука, образа, жалість, збиратися, добиратися тощо).

Отже, концепція академіка Ю. Д. Апресяна ґрунтується на двох ключових теоріях, висунутих з одного боку, В. фон Гумбольдтом і Л. Вайсгербером – це стосується таких понять як «наукова» й «наївна» картини світу. З іншого боку, він також бере до уваги гіпотезу Сепіра–Уорфа, це стосується його висловлень про розходження понять в мовних картинах світу різних народів.

Отже, матеріальна й духовна культура є головними джерелами культурно-зумовлених явищ. Хоча фактично світ однаковий для всіх людей, у кожного народу існує своя картина світу. Він з максимальною точністю відтворює бачення світу того або іншого народу, але не спотворює його, а пропускає через себе, і це приводить до формування мовних розходжень або реалій.

Література:

1. Алпатов В. М. *История лингвистических учений* : учеб. пособ. – [2-е изд., испр.] – Москва : «Языки русской культуры», 1999. – 368 с.
2. *Языковая картина мира и системная лексикография* / [Апресян Ю. Д., Апресян В. Ю., Бабаева Е. Э. и др.] // Москва : Школа «Языки славянских культур». – 2006. – 910 с.
3. Ахманова О. С. *Словарь лингвистических терминов* / О. С. Ахманова. – Москва : КомКнига, 2007.
4. Вайсгербер Й. Л. *Родной язык и формирование духа* / Й. Л. Вайсгербер – Москва : УРСС Эдиториал, 2004. – 232 с.
5. Васютина Н. И. *Культурная непереводимость: проблемы и решения* / Н. И. Васютина. – Москва : – 1998. – 24 с.
6. Верещагин Е. М. *Язык и культура : методическое руководство* / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – [4-е изд.]. – Москва : Русский язык, 1990. – 246 с.
7. Влахов С., Флорин С. *Непереводимое в переводе : учебн. пособ.* – Москва : Международные отношения. – 1980. – 342 с.
8. Жукова И. К. *American Quilt: A Reference Book on American Culture* / И. К. Жукова, М. Г. Лебедько. – Владивосток : ДВГУ, 1999.
9. Кабакчи В. В. *Практика англоязычной межкультурной коммуникации* / В. В. Кабакчи. –

*МОВНІ РЕАЛІЇ ЯК ВЕРБАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ
СПЕЦИФІЧНИХ РИС НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР*

Санкт-Петербург : – Союз, 2001. – 480 с. 10. Сальников Н. М. Язык – Культура / Н. М. Сальников // Сборник научных трудов МГЛУ № 426. – Москва : – 1996. – 312 с. 11. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – Москва, – 1993. – 244 с. 12. Тер-Минасова С. Г. Язык, личность, Интернет // Вестник МГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2000. № 4. 13. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Терминасова. – Москва : – Слово, 2000. – 624 с. 14. Томахин Г. Д. Прагматический аспект лексического фона слова // Филологические науки. – Г. Д. Томахин. – 1988. № 5. 15. Фененко И. А. Язык реалий и реалии языка / под ред. А. А. Кретьова. – Воронеж : ВГУ, 2001.

*Букарева Тетяна Василівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНЯ ОСВІТА В КОНТЕКСТІ ДОЗВІЛЛЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

У статті розглядається художня освіта в контексті сучасних культурних практик у працях відомих вітчизняних науковців. Оцінюється сучасний стан художньої освіти молоді в контексті дозвілля. Розглядається художня освіта та культурні практики в Україні.

Ключові слова: художня освіта, дозвілля, культуротворчий процес, естетичне виховання, культурні практики.

В статье рассматривается художественное образование в контексте современных культурных практик в трудах известных отечественных ученых. Оценивается современное состояние художественного образования молодежи в контексте досуга. Рассматривается художественное образование и культурные практики в Украине.

Ключевые слова: художественное образование, досуг, культуротворческий процесс, эстетическое воспитание, культурные практики.

The article discusses the artistic education in the context of contemporary cultural practices in the writings of well-known domestic uchenyih. Otsenivaetsya current state of the art education of young people in the context of leisure. We consider art education and cultural practices in Ukraine.

Key words: art education, leisure, culture-process, aesthetic education, cultural practices.

Нині у суспільстві відбуваються зміни ціннісних орієнтацій, зміни національної культури, яка потребує активізації естетичних факторів. Сучасний світ вимагає від людини постійного саморозвитку. Тому у системі всебічного розвитку особистості художня освіта займає важливе місце, насамперед, це формування естетичного ставлення до життя, вироблення загальноприйнятих норм поведінки, відродження культурних традицій та ін.

Події, які останнім часом відбуваються в Україні, стали причиною виникнення цілого ряду проблем, серед яких і проблеми молоді. Проблеми художньої освіти, дозвіллевої діяльності молоді у нашій країні надзвичайно актуальні. Саме художня освіта формує позитивні особистісні якості людини. Тому більше уваги треба приділити проблемі естетичного виховання, завдяки чому молода людина буде оволодівати гуманістичними цінностями та нормами культури. Залучення населення, у тому числі молодь до участі в дозвіллевій сфері, стає ефективним напрямом виховання національної самосвідомості особистості.

Значну увагу художньо-естетичному вихованню, в своїх працях, приділяли відомі науковці такі як: Б. Лихачов, Л. Виготський та ін., та психологи сьогодення І. Бех, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Рудницька, Г. Шевченко тощо.

Свої праці відомі українські науковці, такі як Г. Головаха, О. Ковтун, Н. Цимбалюк, М. Андреева та ін., присвятили дослідженню проблем стану дозвіллевої діяльності; сучасним дозвіллевим технологіям – Ю. Ключко, В. Ковтун, Н. Самойленко; значний потенціал дозвілля з погляду соціалізації, самореалізації та творчого розвитку особистості – Ю. Жданович, В. Лупійчука, І. Петрової, М. Фіцули, В. Черних.

Оцінюючи сучасний стан художньої освіти молоді в контексті дозвілля, науковці здебільшого апелюють до європейських чи американських практик. Це питання українські науковці в своїх публікаціях здебільшого не аналізували, тому вони висвітлені досить фрагментарно, або ж залишається поза увагою.

Метою даної статті є аналіз художньої освіти в контексті дозвілля в Україні. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: розглянути художню освіту та культурні практики в Україні.

Дозвіллеві практики в Україні розглядаються не тільки як відпочинок, а мають пізнавальний і виховний характер, особливо при організації дитячого та молодіжного дозвілля. За словами О. Бойко, «...сфера дозвілля унікальна, специфічна, відрізняється від всіх інших передусім тим, як вона відповідає на запити людського існування, тому що вона виступає як набір ціннісних орієнтацій, систем поведінки на основі загальнолюдських норм моралі, що сприяють самореалізації внутрішніх потенцій особистості у вільний час, до того ж у рамках вільного вибору» [1].

Однією зі сфер дозвілля є парки, що виконують соціальні, рекреаційні, культурні, виховні та інші функції. Заходи, які відбуваються в парках досить різноманітні. Тут використовуються різноманітні форми організації дозвілля: концерти та зустрічі, ярмарки, виставки, спортивні змагання, рекреаційні програми тощо.

У своїй праці В. Ковтун досліджує розвиток парків в Україні. Значне паркобудування, яке відбулося у XVII–XIX ст., саме в цей період з'явилося. За словами науковця, «Українські парки відображають культуру країни та цілісність знання про природу і культуру народів світу. На обліку і під охороною держави перебувають понад 400 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва національного та місцевого значення. Вони складають невід'ємну частину національної культури і водночас є феноменом й виразником загальної культури світової спільноти» [5].

Паркове середовище України формувалося в інтеграційному процесі. В. Ковтун зазначає – «...Про це свідчать провідні стилі у садово-парковому мистецтві, які носять назви італійський, японський, французький, англійський та ін. Тут простежується спадкоємність, взаємозв'язок, взаємозбагачення стилів парків різних епох та різних країн...» [5].

За функціональним призначенням парки поділяються на національні парки (Карпатський національний природний парк, Національний природний «Святі Гори», Ужанський національний природний парк, Національний природний парк «Голосіївський», Національний природний парк «Залісся», Дермансько-Острозький національний природний парку ін.); ландшафтні («Олександрія», «Верхньодністровські бескиди»,

«Кременчугські плавні» та ін.); аквапарки («DreamIsland» , «Мигдалевий гай», «Коктебель» та ін.); сільські (парк ім. Т. Г Шевченка на Черкащині та ін.); парки-атракціони (парк ім. М. Горького, «Хеппілон» та ін.), тематичні [7; 8; 9; 10].

«Паркове середовище виступає життєвим простором, в якому людина гармонізує свої стосунки з навколишнім світом, оволодіває навичками їх встановлення, вчиться бути моральною, духовною, вільною особистістю», – зазначає В. Ковтун [5].

У своїй науковій роботі Л. Троєльнікова говорить про те, що одним із складників художньо-освітнього життя України є дозвіллеві практики. І однією з важливих ланок є проведення престижних конкурсів, фестивалів («Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Серж Лифар де ля данс», «Амала», «Слов'янський базар», «Пісенний вернісаж», «Боромля» та ін.) [6, с. 295].

Наприклад, фестиваль «Київ Музик Фест», де акцент зроблено на поверненні його музичного змісту до духовної та релігійної тематики – вказує науковець [6, с. 298]. За словами Л. Троєльнікової, «...майже кожна акція фестивалю стає мистецькою подією. Представленні твори дивують розмаїттям тем і стилів, нагадуючи скоріше строкату мозаїку – необароко, неоромантизм, неокласицизм, авангард шістдесятих, пост авангард, і нарешті, інтонаційні пошуки дев'яностих. Відтак, фестиваль представляє своєрідний зріз сьогодення української музики...» [6, с. 298]. Але науковець вказує і на проблеми проведення цих фестивалів, зокрема питання чіткості критеріїв добору творів для виконання, чіткості концепції, пошук джерел фінансування та ін. [6, с. 298].

У сучасній Україні зростає роль музеїв у процесах соціальної адаптації, в організації освіти, в організації дозвілля. Музеї стають центрами освіти, комунікації, культурної інформації творчих інновацій.

Музеї поділяються на історичні (Будинок-музей Марії Заньковецької, Київський музей О. С. Пушкіна та ін.), галузеві (Музей авіації, Музей київського метрополітену, Музей циркового мистецтва, Музей телебачення та ін.), краєзнавчі (Міжнародний музей української вишиванки, Міський музей «Духовні скарби України» та ін.), природничі (Національний музей бджільництва України та ін.), літературні (Літературно-меморіальний будинок-музей Т.Шевченка в Києві, Музей Бориса Грінченка та ін.), мистецькі (Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Галерея «Нецке» та ін.), технічні тощо [7].

Нині з'являється багато приватних музеїв, зазначає в своїй роботі Л. Троєльнікова, вони проходять складний шлях інтеграції до музейної мережі України. В основному приватні музеї (наприклад, Музей сучасного образотворчого мистецтва України, музей «Срібна земля», музей-пивоваріння «Львівська броварня» та ін.) виникають на основі приватних колекцій, метою яких є прагнення зробити їх загальнодоступними [6, с. 336].

«Сучасний стан соціально-економічного, громадсько-політичного та культурного розвитку суспільства зумовлює необхідність істотних змін у діяльності всіх традиційних закладів культури, уточнення їх місця і ролі в житті людини. У контексті трансформаційних процесів, що відбуваються у вітчизняній культурі, характерні зрушення сталися і в роботі музеїв, що дедалі виразніше перетворюються з культосвітніх закладів на своєрідні центри соціально-культурної, в тому числі освітньо-виховної діяльності», – вказує Л. Троєльнікова в своєму дослідженні [6, с. 337].

Важливою складовою дозвіллевих практик країни є клуби, основною функцією яких є навчання, виховання та спілкування. У словнику В. Даля «клуб» визначається як «зібрання, постійна спільнота, яка збирається в особливому приміщенні для бесід та забав; є і політичні клуби, спільноти та товариства» [3]. За словами науковця О. Бойко – «Клуб – це порівняно невелике об'єднання людей, які мають спільні інтереси, заняття. Він є школою навчання, виховання і спілкування. У клуб приходять люди, які бажають досконало опанувати певну програму, дозвіллеву «кваліфікацію». Деякі клуби і любительські об'єднання навіть організують відповідні форми занять» [1, с. 38].

О. Бойко в дослідженні розглядає клуби за інтересами як майстерного вихователя, де кожен з членів цього об'єднання прагне показати свої знання та уміння. Спілкування в колі однодумців сприяє збагаченню, взаємовихованню. Інтерес до заняття перетворюється на інтерес до людей [1, с. 38].

В своєму дослідженні О. Бойко, говорить про те, щоб дозвілля стало дійсно привабливим для молоді, необхідно будувати роботу його установ і організацій на інтересах кожної молодої людини. Треба не лише добре знати сьгоднішні культурні запити молодих, передбачати їх зміну, але й уміти швидко реагувати на них регулюванням відповідних форм і видів дозвіллевих занять [1, с. 38].

О. Бойко відмічає, що зміст сучасного клубного життя суттєвим чином змінюється у зв'язку з процесами трансформації суспільства. Сучасні клуби розрізняються за потребами, інтересами, спрямованістю дій тощо [1, с. 40].

Наприклад, одним із сучасних видів дозвілля в клубній сфері є дискотека, яка особливо поширена серед молоді. «Вона ставить перед самодіяльним творчим колективом цілий комплекс різноманітних творчих завдань, стимулює прояв організаторських здібностей, відкриває широке поле для технічної творчості, винахідництва, розвиває пізнавальну активність, художнє чуття, музикальність, режисерську інтуїцію, артистизм, навички спілкування тощо. Іншими словами, участь у творчому колективі дискотеки потребує відомого універсалізму. Це робить її одним із засобів формування гармонічно розвинутої особистості. Тому суспільство зацікавлене в тому, щоб самодіяльних дискотек було більше. Але дискотека формує особистість не тільки як учасника творчого колективу. Вона – засіб ідейно-естетичного виховання всіх її відвідувачів» [2, с. 75].

За визначенням О. Запесоцького, «Дискотека – це масова форма організації дозвілля молоді» [4, с. 2]. Дискотека є результатом самодіяльних творчих пошуків. Особливістю сучасних дискотек є одержання інформації про новини в світі музики. Вони стали для молоді інформаційним центром молодіжної музики, клубом музичних новин [2, с. 75].

«Клуби адаптуються до нових культурних умов за допомогою розмежування «клубів» – це клуби, в яких є особливі місця, які відрізняються своїм архітектурним простором, одягом тощо. Унаслідок змін норм і цінностей культури кінця ХХ ст., вестернізації культури та дозвілля, під впливом формування індустрії дозвілля, збільшення потреби в рекреаційних формах дозвілля, функції клубів як форми організованого дозвілля змінюються. Виникають нічні клуби як специфічна форма дозвілля сучасності», – в своєму дослідженні відмічає О. Бойко [1, с. 40].

Проаналізувавши джерела даної статті, можна зробити висновок, що сучасна система духовного виховання більш спрямована на вирішення проблем молоді, яка не завжди здатна пристосуватися до умов життя, протистояти труднощам пов'язаних із змінами соціального та економічного характеру. Художньо-естетичне виховання здатне стати дієвим засобом формування духовного світу молоді, підсилити позитивні впливи і налаштувати тих вихованців на правильне сприймання і критику негативного, естетично потворного, на реальну боротьбу з ним задля змін у житті власному і суспільства. Сила й результативність цих впливів зростає, якщо на всіх етапах активного періоду життя людини її спрямовуватимуть на творення в собі істинно людського. Так постає проблема державної, національної системи виховання. Окремі її ланки – сім'я, дошкільні заклади, школи різних видів, вузи, культурно-освітні заклади і установи, засоби масової інформації – мають різні можливості щодо художнього виховання, оскільки в їхній діяльності поєднуються різні функції. Тож найбільшою тут є практична проблема – узгодження естетичних впливів усіх виховних ланок, державних і не державних закладів і установ, які повинні утворити певну систему художнього виховання, розуміючи його суть і специфічну роль у розвитку особистості та не слід забувати про розвиток дозвіллевої індустрії.

Література:

1. Бойко О. П. *Культура дозвілля у суспільстві ризику : монографія* / Бойко О. П. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2011. – 285 с.
2. Бочелюк В. Й., Бочелюк В. В. *Дозвіллезнавство* / Бочелюк В. Й., Бочелюк В. В. – Київ : Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
3. Даль В. *Толковий словарь живого великоруського языка* / В. Даль. – Москва : Наука, 1998. – Т. 2. – С. 120.
4. Запесоцького О. *Из истории молодёжной культуры : возникновение и развитие дискотек* / О. Запесоцького // Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. – 42 с.
5. Ковтун В. Д. *Полікультурність як детермінанта формування та розвитку паркового середовища* / Ковтун В. Д. // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка / Київ нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – С. 27–30.
6. Троєльнікова Л. О. *Крізь велич століть : еволюція художньо-освітнього простору України* / Л. О. Троєльнікова. – Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – Київ : ДАКККіМ, 2006. – 444 с.
7. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://nsil.com.ua>
8. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.poltavalk.com.ua>
9. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.primetour.ua>
10. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org>

УДК 101:371.3+504

*Кириленко Катерина Михайлівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії,
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЕКОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття присвячена аналізу літератури з культурології, у якій висвітлюються екологічні проблеми сучасності. Обґрунтовується висновок, що більшість культурологів висловлюють думку про необхідність створення філософії етики, дисципліни, яка має розкрити взаємозв'язок етичного та екологічного. Висвітлюються погляди великого кола авторів щодо заявлених питань.

Ключові слова: етика, екологія, філософія етики, етика науки, культурологічні дослідження.

Статья посвящена анализу литературы по культурологии, в которой освещаются экологические проблемы современности. Обосновывается вывод, что большинство культурологов сходятся во мнении про необходимость создания философии этики, дисциплины, которая должна раскрыть взаимосвязь этического и экологического. Освещаются мнения круга авторов относительно заявленных вопросов.

Ключевые слова: этика, экология, философия этики, этика науки, культурологические исследования.

The article is dedicated to the analysis of literature on culturology which elucidates modern ecological problems. The conclusion of the majority of culturologists about the need to create a philosophy of ethics, the discipline, which should reveal the relation between ethical and ecological, is justified. The authors' opinions about stated range of issues are highlighted.

Key words: ethics, ecology, philosophy of ethics, ethics of science, culturological research.

У контексті появи глобальних проблем і пошуку шляхів до їх розв'язання нині все частіше як у науковій літературі, так і у публіцистичних студіях, навіть у побутовому вжитку, говорять про екологічні проблеми сучасності. Літератури, що присвячена висвітленню суті екологічних проблем і контекстів, у яких вони себе проявляють, є досить багато. Втім, бракує комплексного аналізу цього матеріалу. Метою даної статті є здійснення такого комплексного аналізу літератури з культурології, у якій висвітлюються екологічні проблеми та здійснюється пошук шляхів їх розв'язання.

Пошук етичних засад ставлення людини до природи та світу сприяв у ХХ ст. формуванню екологічної етики. Ще на поч. 70-х рр. ХХ ст. розділи з екологічної етики з'явилися у курсах філософії вищих навчальних закладів на Заході, а з середини 70-х

екологічна етика стала самостійною філософською дисципліною. На думку Р. Атфілда, висловлену у його праці «Етика екологічної відповідальності», екологічна етика як етика екологічної відповідальності має розроблятися на засадах єдності біологічної еволюції і соціального прогресу [4]. Х. Ролсон вважає, що збереження природного гомеостазу треба розглядати як етично значущу цінність, бо вона включена в більш загальну моральну цінність – сприяння життю людини. Цікавим є не лише цей висновок, а й сам хід міркувань дослідника. У роботі, що має назву «Чи існує екологічна етика?», він розглядає спроби виведення етичних цінностей з екологічних, зважаючи на те, що прагнення створити екологічну етику як натуралістичну систему перетворює природу в ідола, що пригнічує людину. Це також тягне за собою метафізичний розрив із загальнолюдськими цінностями. А тому коректніше розглядати екологічну етику як етику, звернену до екологічних проблем. Порушувати екологічний закон – означає ігнорувати зв'язок із моральними імперативами чи вимогами [17]. Отже, передумовою поєднання екологічного змісту з вихідними засадами етики є класичний етичний принцип, золотий закон етики, відомий у різних своїх транскрипціях у різні епохи та у різних авторів – діяти на благо людини.

Утім, можливий і більш органічний зв'язок екологічного і морального. Етика стає екологічною за сутністю, якщо моральність виводиться з цілісності екосистеми. Наслідування екологічній сутності речей при такому підході до екологічної етики стає фундаментальною ціллю. Сама єдність людини з її оточенням визначає основу для людських цінностей. Зрозуміло, що, створюючи свої цінності, людина виходить за межі екологічних настанов, але вона має узгоджувати свої цінності з екологічними законами. Не впливати на природу в умовах екологічної кризи деструктивно є моральним обов'язком людини.

Б. Каллікот вважає, що екологічна етика має відповісти на 3 питання: якою є природа природи, якою є природа людини і яким чином людина повинна ставитися до природи? Філософська проблематика екологічної етики полягає в конструюванні системи нормативних настанов, що визначають ставлення, поведінку, дії людини, спрямовані на довкілля.

Не зважаючи на певні розбіжності в поглядах на структуру побудови екологічної етики, всі дослідники єдині у тому, що потрібно екологічно переосмислити самі метафізичні засади нашого мислення і перенести принципи етичної теорії на всі живі істоти, загалом на природу.

Утім, дане дослідження має свою новизну та актуальність, оскільки екологічна проблематика в силу її важливості для долі сучасного світу та людини є водночас проблематикою і етичною, і культурологічною, і соціальною, і політичною, і технічною, і природничою, і філософською. Це далеко не всі контексти, у яких вона перебуває. А можливостей перехресних зв'язків на цьому ґрунті є нескінченно багато, й усі вони є вкрай важливі, бо світ сучасності мислиться як множина багатоманітностей, кожна з яких є потенційно можлива. З'ясування етичного змісту екологічної проблематики в літературі відбувалося переважно дотично. Ми ж маємо на меті продемонструвати, опираючись на культурологічні студії останніх років, що етико-філософський аспект екології є її фундаментальним підґрунтям, а не однією із транскрипцій.

Незаперечним фундаментом пошуків у царині проблематики, що визначена у назві дослідження, є концепція поваги, «схилення перед життям», запропонована Альбертом Швейцером.

Однією з найбільш знакових праць філософа є робота, в назву якої винесено ключове поняття філософської системи мислителя – «Благовоління перед життям». Філософ наголошує на єдності всього живого і на необхідності культивування, збереження цієї єдності. Цей принцип та світоглядна позиція повинні стати основою етичного відродження людства, запорукою ров'язання глобальних проблем та стрижнем світогляду людини майбутнього.

«Мислення має прагнути до формулювання сутності етичного як такого. У цьому випадку воно має визначити етику як самообмеження заради життя, вмотивоване почуттям відповідальності перед життям» [22, с. 19]. Етичні засади визначають характер як стосунків людини зі світом, так і людини з людиною. Так, антропоцентризм, який переможно відвойовував все нові й нові сфери свого застосування протягом історії людства перевертається з ніг на голову. Початково він визначав цінність людини як особливої істоти у світі, нині утверджує людяність нормою існування цього світу. «Етика полягає в тому, що я дійсно відчуваю потяг проявляти рівне благоговіння перед життям як відносно моєї волі до життя, так і відносно будь-якої іншої. У цьому і полягає основний принцип морального. Добро – це те, що сприяє збереженню та розвитку життя» [22, с. 218]. Хоч погляди філософа і викладені у цілому ряді праць, сам він говорив, що пропагує не певне вчення, а веде мову про основоположну засаду світобудови, основу буття людини та світу. «Етика благоговіння перед життям, що виникла із внутрішнього потягу, не залежить від того, у якій мірі вона оформлюється в повноцінне етичне вчення» [22, с. 219].

Ставлення до оточуючого, а також до самої людини і всього, що пов'язане з нею, яке ґрунтується на визначених філософом засадах, включає в себе три сутнісні елементи: поклоніння, світо- і життєутвердження й етику. Етична концепція А. Швейцера може бути яскравим прикладом того, як питання екологічної етики органічно переростають у більш широкі – філософсько-світоглядні. Принцип самоцінності життя (життя взагалі і життя окремої людини) розглядається як засада нового світогляду, який розвивається в умовах гуманної культури .

Отже, проблема екологічної кризи не вичерпується етичним аспектом, а є більш широкою – філософсько-світоглядною.

Якщо засади нового світогляду мають виходити з самоцінності живого, то вони повинні стосуватися і людини. Очевидно, що людина як будь-яка жива істота намагається розвиватися відповідно до своєї природи. Але в умовах технологізації людської життєдіяльності вона повинна відмовитися від більшості своїх дійсних бажань, інтересів, волі, сприймати світ та діяти у відповідності до стандартів техногенного суспільства. За таких умов внутрішні особистісні потреби не знаходять реалізації і замінюються іншими типами стосунків, неадекватними природі й орієнтаціям духовного світу людини. Е. Фромм, розглядаючи таке порушення людської природності через форми існування людини, робить висновок, що в техногенному суспільстві потреба існувати «за принципом буття» витісняється існуванням «за типом володіння»

«Під володінням та буттям я розумію не окремі якості суб'єкта, ... а два основних способи існування, два різних види само орієнтації і орієнтації у світі, дві різні структури характеру, перевага однієї із яких визначає все, що людина думає, відчуває і робить» [19, с. 36]. Ту якість, яка має стати домінуючою, той спосіб існування, який повинна вибрати для себе людина, що бажає історичного майбуття собі та своїм нащадкам, філософ визначає як «буття». «Щодо буття як способу існування, то слід розрізнити дві його форми. Одна з них є протилежністю володіння ... та означає життєлюбність і справжню причетність до світу. Інша форма буття – це протилежність видимості, вона відсилає до справжньої природи, істинної реальності особи чи речі, на відміну від оманливої видимості» [19, с. 36].

Зрозуміло, що екологоорієнтований світогляд вимагає подолати таке ставлення людини як до природи взагалі, так і до себе самої, яке засноване на «володінні». Перспективною в цьому аспекті може бути орієнтація на принцип коеволюції природи і людини. Це не означає відмову від впливу на довкілля. Так, М. Моїсеєв вважає, що основою покращення сучасної екологічної ситуації має бути регульована коеволюція [13]. Оптимальне управління сучасною екологічною ситуацією на засадах екологічного світогляду передбачає регулюючі впливи людини на природу на науково-теоретичному, політико-практичному і технологічному рівнях.

Багатоманітність ракурсів і підходів осмислення сучасної екологічної ситуації, які виходять за межі власне науки, потреба узгодити метанаукові, етичні і світоглядні аспекти екологічної проблематики обумовлюють потребу створення загальної філософії екології. Особливий статус філософії екології – метаекології, пов'язаний з інтегральним характером проблем, трансдисциплінарними тенденціями, поєднанням різноманітних стилів, методів та інтерпретацій робить її, за висновком М. Кисельова, «постмодерністським» науковим напрямком, де долаються недоліки класичної науки [10, с. 60]. В. Хьосле підкреслює необхідність створення «філософії екологічної кризи». Причому, на його думку, ця галузь не може обмежуватися метафізичним фіксуванням загрози екологічної катастрофи. У філософії екологічної кризи теоретична частина має доповнюватися практичною [21, с. 6–7].

Х. Йонас включає в спектр проблем філософії екології не лише етичні, а й політико-філософські. Необхідність практичної орієнтованості філософії екології підкреслюється в сучасних дослідженнях. Так, шляхами виходу з екологічної кризи вважають цілеспрямовані зміни соціоекономічних і політичних вимірів людського буття [12]. суттєві зміни людського буття в природі, а саме – гармонізація взаємовідносин суспільства з природою на підставі включення всіх продуктів промислової діяльності людини в природний колообіг речовин [14]. П. Водоп'янов і В. Крисаченко вважають, що подолати екологічну кризу можна за допомогою методології співвіднесення завдань НТП з закономірностями біосфери [8].

Створення практично орієнтованої філософії екологічної кризи не є «останнім завданням» філософії по відношенню до екології, взагалі до сучасної науки в ракурсі глобальної екологічної кризи. Відповідно до ситуації виникає потреба поставити питання про створення нової філософії науки, що здійснює синтез як сучасних розділів природознавства і гуманітарних наук, так і соціоекономічних наук, етики і філософії.

Ця інтенція реалізується не лише від конкретних наук до метанаукових досліджень, а й в зворотному напрямку – від глибинного суто філософського обґрунтування до власне наукового – екологічного пізнання. Якщо, вслід за В. Хьосле, погодитися з подібністю екології як науки про дім і «ідеальної домівки людства» до сукупності буття як предмету філософії, то стає зрозуміло, що загроза руйнування нашого планетарного дому призведе і до руйнування дому ідеального. Тільки відновлення «ідеальної будівлі», яка б поєднувала автономію розуму із самодостатньою гідністю природи, допоможе людині зберегти планетний дім і довго жити в ньому [21, с. 8–9].

Тож значущість створення філософії сучасної екології виявляється не лише в теоретико-філософському, а й практико-соціальному смислі.

Нинішня ситуація через ряд цивілізаційних перетворень може набути катастрофічного характеру. Врешті-решт людина втратить своє панівне становище. Вона не є «вінцем творіння», а залежала і буде залежати від природи. Можливо, ще не пізно звільнитися від залишку ілюзій і утопічних надій, що «якось усе обійдеться».

Можемо констатувати, що такі сучасні науки як: фізика, біологія, фізіологія, біохімія, біофізика, молекулярна біологія, генетика, кібернетика та інші сучасні підрозділи природничих наук – завойовують усе нові й нові позиції у пізнанні світу. Але вже зараз очевидно, що як пізнавальні, так і практичні можливості, які відкриваються у зв'язку з революцією в природничих науках, настільки грандіозні і широкомасштабні, що вони зможуть стати базою для нової науково-технічної революції. Та можлива вона лише на засадах екологічної філософії як її основоположного світогляду.

Утім, у процесі розв'язання сучасними науками спектра питань, пов'язаних із екологічною кризою, подолання якої є єдино можливим шляхом у майбутнє, окреслилося коло проблем, осмислення яких вийшло за межі екології як конкретної природничої науки і може бути визначено як філософія екології. Не намагаючись вичерпати всі аспекти цієї галузі, звернемо увагу на три принципово важливі і, на нашу думку, взаємопов'язані та взаємозумовлені ракурси філософії екології.

Перший ракурс зумовлений потребою оцінити особливості сучасної екології як природничої науки на шляху її руху від класичної до посткласичної науки. Вони пов'язані як з осмисленням місця людини в екосистемі біосфери, так і особливостей людського впливу на хід пізнання.

Включення аксіологічної складової в науково-екологічне пізнання на рівні посткласичної науки зумовлює другий невід'ємний ракурс філософії сучасної екології – визначення екологічного етносу, тобто орієнтацій морального ставлення до природи, живого.

Названі проблемні ракурси – формування посткласичної екології і екологічної етики – є складовими більш загальної проблеми – світогляду сучасної екології. На думку В. Алексенко, А. Буровського, М. Рац та ін., у сучасному природознавстві спостерігається «криза світогляду», спричинена сучасною екологічною кризовою ситуацією, в умовах якої проявляється світоглядна і методологічна обмеженість концептуальних положень класичного екологічного бачення відношення «людина – природне довкілля». Отже, третій ракурс, який потрібно осмислити в філософії сучасної екології, – світоглядний.

У філософському осмисленні деструктивного впливу людини на культуру і природу, наука, техніка і технологія є чинниками занепаду як культури, так і природи. О. Шпенглер був упевнений у тому, що беручи на себе роль творця, спираючись на техніку, людство стає силою, що руйнує культуру, духовність, людське в самій людині [23]. М. Хайдеггер розглядав проблему техніки як проблему людського існування [20]. За влучним висловом М. Бердяєва, «техніка хоче оволодіти духом і раціоналізувати його, перетворити в автомат, в раба. Це і є титанічна боротьба людини і технізованої нею природи» [5, с. 151].

Техногенна цивілізація визначила таку форму раціональності, яка і спричинила кризовий екологічний стан. Як підкреслює В. Стьопін, у техногенній цивілізації формується специфічна система цінностей, відповідно до якої виникає особливе розуміння влади і сили. Влада розуміється не лише як влада людини над людиною, але й як влада над об'єктами природи і соціальними. Саме таку владу забезпечує людині наука. Отже, відповідно до засад техногенної цивілізації формується ставлення до світу як того, що існує для людини, а до природи як до того, чим людина має оволодіти, що підкорити.

Не дивно, що останніми роками досить чутно лунають голоси дослідників, які вважають, що в ХХ ст. проявилися межі техногенної цивілізації і що наука є джерелом багатьох глобальних проблем, в тому числі й екологічної. В. Хьосле глибинною причиною екологічної кризи вважає дисбаланс між різними формами людської раціональності. На його погляд, деякі форми раціональності, особливо технічна раціональність, розвиваються досить швидко, тоді, як інші, які традиційно називають мудрістю, регресують. Невідповідність між цільовою і ціннісною формою раціональності, між владою і мудрістю і є, на думку дослідника, причиною екологічної кризи [21].

Із кризою класичного типу раціональності пов'язують переосмислення поняття розумності людської діяльності у природі. Аналізуючи проблему кризи класичного раціоналізму, М. Булатов, К. Малєєв, В. Загороднюк і Л. Солонько відзначають, що зміна ціннісних орієнтацій і уявлень про раціональність призвели до переосмислення традиційного поняття ноосфери і набуття нового змісту цього феномена. Якщо класичні концепції ноосфери будувалися на вірі в безмежні можливості розуму і побудову на його основі раціональної екосистеми «людина – природа – суспільство», то сучасна онтологія ноосфери загрожує самому існуванню людства. Діяльність людини, що відповідала традиційним класичним канонам раціональності, призвела людство до можливості термоядерної катастрофи, спричинила сучасну екологічну кризу [6].

Хоча науку звинувачують у сучасних проблемах людства, вихід з екологічної кризи можна знайти лише використовуючи надбання сучасної науки і новітні технології (зокрема, біотехнологію). Отже, проблема полягає в тому, на яких світоглядних засадах використовувати науку. Крім того, шукаючи продуктивні науково-технологічні ідеї для розв'язання екологічної проблеми, треба оцінити, яким є тип раціональності, що відповідає сучасному етапу. На думку В. Зінченка, розв'язуючи глобальні проблеми, людству потрібно звертатися до «іншої, гуманної, культурної науки» відповідно до зауважень І. Пригожина про те, щоб зробити всі науки гуманітарними [9, с. 41].

Пошук такої науки в сучасній філософії науки – це відображення в дослідженнях нового типу наукової раціональності, орієнтація на який не спричиняє кризового стану культури, природи і людини. В. Стьопін упевнений, що наука збереже свій пріоритетний статус. Але тип наукової раціональності зміниться. Збережеться основна орієнтація науки – на пошук істини і ріст наукового знання. Але характер об'єктів, що їх створює наука, приведе до зміни наукової картини світу, методологічних настанов, філософсько-світоглядних засад – їх поле розшириться. Новий тип раціональності нині стверджується в науці й технологічній діяльності зі складними системами, що розвиваються і є людиновимірними. Він проявляє себе через такі суттєві риси. По-перше, на відміну від новоевропейської науки, сучасна наука розглядає природу як цілісний організм, в який включено і людину, а біосферу – як глобальну екосистему. По-друге, вивчення системних об'єктів, що розвиваються і є людиновимірними, потребує нових стратегій діяльності. Так, синергетичні підходи доводять, що суттєву роль у таких системах відіграють не силові впливи, а теорія біфуркації передбачає можливість декількох сценаріїв поведінки системи. По-третє, важливу роль починають відігравати моральні засади. У діяльності зі складними системами орієнтирами є не лише знання, а й моральні принципи, що є заборонами на небезпечні для людини і природи дії.

Сучасний стан екології як науки за параметрами, визначеними дослідниками, може кваліфікуватися як становлення посткласичної науки. М. Кисельов зазначає, що дослідження екологічних систем, які є неврівноваженими, складно-динамічними, комплексними, зі складним переплетінням соціально-політичних, економічних, технологічних та природних виявів, потребують орієнтації на нелінійність, поліваріантність, полісемантичність, плюралістичність. Отже, об'єктивізм, однозначність, аналітичність, жорстке кваліфікування, що є вимогами класичного природознавства, втрачають свою вагомість [10].

На методологічну обмеженість концепцій класичної екології звертає увагу і М. Рац. Повертаючись до біосферної концепції і теорії біотичної регуляції довкілля, він доводить, що вони не можуть вважатися сучасною екологічною парадигмою, бо є результатом використання класичних підходів і уявлень біоекології для вивчення світу людини. У дійсності природа живе у світі мислення і діяльності. Дослідник вважає, що екологічна проблема постає перед нами не у зв'язку зі стосунками людини і природи, а в зв'язку із зіткненням різних людських інтересів і різних позицій щодо можливостей використання територій і матеріалів. Тому екологічна ситуація постає як ситуація конфлікту між представниками різних позицій [15].

Потреба розробки сучасної екології на нових концептуальних засадах виникла і у зв'язку з невідповідністю теоретико-методологічних орієнтацій теорії біотичної регуляції довкілля екологічній реальності. На думку В. Алексєнка, недостатньо обґрунтованим є положення цієї теорії про необхідність стабільності планетарних умов, незмінності складу і властивостей біосфери. І тому не можна вважати причиною екологічної кризи глобальну біотичну кризу. Як вважає дослідник, погляди на біосферу як стабільну систему призводять до відродження атмосфери мальтузіанства у ставленні до людини, відроджують тезу про необхідність значного скорочення населення. Не виходить за межі класичних екологічних уявлень і теорія компенсації біотою негативних

людських впливів, тому що базується на уявленні про біосферу як стійку систему. Із таких позицій антропогенні впливи вважаються зовнішніми по відношенню до біосфери, що давно не відповідає реальності. Більш евристичним у методологічному значенні дослідник вважає принцип коеволуції всіх форм планетного життя [3].

Усе це свідчить, перш за все, про потребу і відповідне намагання оцінити сучасну екологію в межах концепції посткласичної науки. Крім того, про реальну методологічну і світоглядну обмеженість класичних екологічних уявлень. Очевидно, що сучасна екологія вийшла за межі класичної науки, оскільки екологічна реальність потребує усвідомлення на нових засадах, у межах нової форми наукової раціональності – раціональності посткласичної науки. І хоча не всі науковці погоджуються, термін «антропогеосфера» і теза про життя природи винятково у сфері «культури» і «мислення» – ще недостатньо виписані сучасні еквіваленти поняттю біосфери в посткласичній екології (живе, біологічне – існує, та й людина загалом не перестала бути живою!). Незаперечним є те, що предметність, методологічні і світоглядні засади екології потребують оцінки в параметрах посткласичної науки.

Якщо рух до посткласичної науки пов'язаний із включенням аксіологічних аспектів у наукове пізнання, то в екології це, відповідно, усвідомлення природи як морально-світоглядної цінності, введення її у сферу моралі. Видатний німецький філософ О. Розеншток-Хюссі в 30-ті рр. ХХ ст. обговорював проблему становлення нової наукової раціональності як такої, що долає обмеженість декартівського раціоналізму. Захоплення класичної науки абстракціями привело до недооцінювання «біологічного елемента» в природі та суспільстві, і тому не відповідає статусу людини як творця, «прискорювача» оточуючого світу. Оскільки засади класичного раціоналізму призвели до глобальної кризовості людського життя, сучасна людина не вірить у надійність існування, заснованого на абстрактному мисленні. Вихід з кризового стану потребує як пошуку нових засад науки і технології, так і переосмислення самої людини – як водночас траекту і проекту. (Термін «проект» визначає зміни в майбутньому, яке мислиться як цілісне і системне утворення. Ці зміни здійснюються через конкретні дії. Термін «траект» визначає реалізацію завдань і цілей власної (чи персональної, чи групової) самоорганізації. Траект може реалізовуватися через багато зорганізованих проектів).

Продуктивною для розв'язання екологічних проблем така настанова може бути, якщо мати на увазі не просто «історичну складову» людського існування, а глобальну направленість людського буття на рух від осмислення минулого до намагань і спроб передбачити майбутнє, що вочевидь пов'язано з відповідальністю людини за пройдений шлях, отже – і за екологічні наслідки свого існування. Тому логічним є розвиток думки від кваліфікування нового типу наукової раціональності в екології до постановки проблеми етичної відповідальності людини за сучасний стан довкілля. Дійсно, людина відповідає за те, що зробила з природою і власне з собою. І вона мусить змінитися, щоб врятуватися самій і врятувати природу.

Має змінитися традиційна система цінностей, коли етичні засади розумного ставлення до природи повинні враховувати екологічну складову. Е. Агацці вважає необхідним для вчених усвідомити важливість універсальних людських цінностей.

Водночас, «філософи моралі» мають бути компетентними в реальних питаннях, що виникають у практиці наукового дослідження [1]. Однією з центральних етичних проблем сучасної науки є проблема відповідальності за наслідки втілення результатів науки. Е. Агацці переконаний, що наукове співтовариство не може відмовитися від використання результатів науки. Якщо це буде шкодити суспільству, то таке використання стане неможливим. На жаль, такі вподобання утопічні. Навіть якщо наукове співтовариство прикладає значні зусилля, щоб покласти мораторій на певні небезпечні для людства наукові дослідження (класичним прикладом може були конгрес в Асилмарі в 1975 р., на якому представники світової науки намагалися висунути мораторій на генно-інженерні дослідження), соціотехнологічні і вузько-прагматичні потреби в нових наукових досягненнях перемагають. І тому зрозуміло, що потрібно брати до уваги соціотехнологічні і політичні фактори, що зумовлюють використання наукових надбань у конкретному руслі. Крім того, світоглядні та етичні засади певної системи культури спрацьовують як суттєві орієнтири самоусвідомлення наукою результатів досліджень як добра чи зла.

Утім, більш широкий погляд не заперечує етичного аспекту проблеми. К.–О. Апель, оцінюючи екологічну кризу як наслідок технічної цивілізації, констатує, що результати науки постають нині для людства «моральним викликом». Оскільки екологічна криза впливає на людство глобально, то «перед людьми постало завдання прийняти солідарну відповідальність за наслідки їхніх дій у планетарному масштабі» [3, с. 360]. Дійсно, відповідальність має бути спільною, взаємною, та структурованою. І не лише відповідно до інтелектуально-пізнавальних можливостей (науки), але й до владних можливостей щодо практичного впливу на суспільство і його зміни.

Проблема етичних засад і відповідальності науки розроблялася такими відомими дослідниками як А. Мамзін, С. Пастушний, Р. Карпінська, В. Енгельгардт. В умовах конструювання світу природи на основі новітніх технологій, таких як гена інженерія, комп'ютерна технологія, досліджувалася проблема створення нового етносу науки (І. Фролов, Б. Юдін). Сучасна наука глибоко втручається в природу речей, у людську природу, що потребує пошуку меж такого впливу, формулювання тих етичних орієнтирів, які дозволяють або забороняють людині, вченому ХХІ ст. конструювати світ відповідно «до свого бажання», спираючись на науку. Тим більше, що посткласична наука інакше, ніж класична, розглядає особистість людини, що пізнає, вченого. Психолого-індивідуальні особливості й особистісні риси дослідника тепер не вважаються тим, що відводить від істини, а розглядаються як необхідний момент адекватного пізнання об'єкта.

Сучасний західний психолог А. Маслоу підкреслює, що творець, дослідник – це людина, яка самостійно бореться зі своїми внутрішніми конфліктами, страхами. Вона не повинна втрачати мужність, не боятися «висовуватися» і робити помилки, добре усвідомлюючи, що вона, за виразом М. Полані, азартний гравець, що висуває твердження за відсутності фактів і потім витрачає роки, з'ясовуючи, чи були правильними її передбачення. Саме зважаючи на названі особливості дій ученого, А. Маслоу пропонує свій погляд на існуючий у науковому пізнанні зв'язок пізнання і цінностей. Констатуючи, що від фізики, хімії, астрономії отримано таку модель пізнання, яка не торкається

питання цінностей і тому є непристосованою для вивчення проблем, пов'язаних із живим, з життям людини (де врахування особистісних цінностей і цілей, намірів і планів відіграє вирішальну роль у розумінні навіть класичних цілей науки передбачення й управління), А. Маслоу обґрунтовує важливість особливостей наукових підходів біології, врахування яких дозволяє розробити гуманістичну філософію біології. Так, дані науки свідчать на користь саморегуляції, самоуправління, автономного вибору організму – вибору здоров'я, росту, біологічного успіху. Людина також прагне здоров'я і відсутності страждати, у чому може покладатися на мудрість свого організму. Отже, в сучасному науковому пізнанні потрібно акцентувати на врахуванні спонтанності й автономії більше, ніж на передбаченні й зовнішньому управлінні. Це стосується ще й суб'єктивного відчуття свободи людини, яке має осмислити наука [11].

За висновком А. Маслоу, ціннісно нейтральна класична філософія науки є не лише помилковою, а й дуже небезпечною. «Вона не лише позаморальна, вона може бути аморальною... Тому я знов підкреслюю, що наука створюється людьми; виходить із людських пристрастей і інтересів, як це блискуче пояснив М. Полані в книзі «Особистісне знання». Наука і сама має бути деяким етичним кодом... Дійсно, якщо визнається іманентна цінність істини, то всі результати отримуються тому, що ми віддаємо себе на служіння цій іманентній цінності... Наука може шукати цінності, і я можу відкривати їх в самій природі людини» [11, с. 308]. Отже, сучасна наука можлива за умови врахування природи людини, цінності пізнання і моральних орієнтирів.

Із думками А. Маслоу перегукуються висновки М. Рьюза і Ед. Уілсона, які вважають, що людині притаманна вроджена схильність розглядати певний спосіб дій як справедливий, а інший – як несправедливий. Ці якості задані людям біологічно. Але мова не йде про повну детермінованість морально гуманістичної поведінки генетичними структурами, а, швидше, про біологічні засади добра і зла. «Якщо людський рід має вижити і скористатися тими великими досягненнями, які є в його розпорядженні, то він може це зробити тільки за повного усвідомлення свого еволюційного минулого і співвіднесення своїх дій з ним – але не шляхом бездумного або фаталістичного сприйняття. Шлях до майбутнього лежить у розумінні нашої біологічної природи, у визнанні її обмеженості, її потенційних можливостей і у використанні цієї природи для повернення до неї, для створення кращого світу – морально кращого для всіх нас» [18, с. 102].

Зрозуміло, що морально кращий світ – це світ незабрудненої природи, де немає екологічних криз і катастроф. Інакше, чи може людина вважатися моральною, бути спокійною, впевненою, якщо вона існує як руйнівник, як завойовник, тобто всупереч мудрості живого? Очевидно, що таке ставлення до природи примушує піддати сумніву моральність людини. Отже, в умовах техногенної цивілізації моральний закон, на якому наголошував І. Кант, має бути у нас узгоджений з моральним ставленням до природи, до біосфери, бо це і є умовою морального ставлення людини до самої себе. Така, більш широко витлумачена, моральність є умовою виходу з екологічної кризи та розв'язання глобальних проблем людства.

Розгляд культурологічної літератури, у якій приділяється увага екологічній проблематиці, дозволяє зробити висновок про те, що у цій літературі як наскрізне ставиться питання про розробку нової системи моральних цінностей сучасного людства,

що мають стати вихідними підвалинами його поступу у майбутнє, обґрунтовується необхідність розробки теоретичних і практичних засад філософії екології як провідного напрямку культур-філософських пошуків сучасності.

Зауважимо, що філософія екології залишається «відкритою системою», елементи якої потребують втручання і осмислення. Нині це є особливо важливим для України, оскільки її сучасна інтеграція в систему європейських держав потребує не лише економічної стабільності, а й гарантування екологічної безпеки, питання якої складають важливий пласт як філософії екології, так і сучасної науки в цілому.

Література:

1. Агацци Э. Моральное измерение науки и техники / Э. Агацци. – Москва : МФФ, 1998. – 344 с.
2. Алексенко В. Л. Новейшие теории биотической устойчивости как отражение кризиса мировоззрения / В. Л. Алексенко // *Обществ. Науки и современность*. – 1999, №3. – С. 161–170.
3. Апель К.–О. Априорі спільноти комунікації та основи етики. До проблеми раціонального обґрунтування етики за доби науки / К.–О. Апель // *Сучасна зарубіжна філософія : Течії і напрямки*. – Київ : Ваклер, 1996. – С. 359–421.
4. Атфилд Р. Этика экологической ответственности / Р. Атфилд // *Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности*. – Москва, 1990. – С. 203–257.
5. Бердяев М. О. Людина і машина / М. О. Бердяев // *Репринтное воспроизведение издания УМСА-PRESS, 1955 г.* – Москва : Наука, 1990. – 224 с.
6. Філософія ноосфери / [Булатов М., Малєєв К., Загороднюк В., Л. Солонько]. – Київ : *Наук. думка*, 1995. – 150 с.
7. Буровский А. М. Человек из биосферы. Постнеклассическое знание versus классическая экология / А. М. Буровский // *Обществ. науки и современность*. – 1999. – № 3. – С. 139–149.
8. Водопьянов П. Великий день гнева. Экология и эсхатология / П. Водопьянов, В. Крисаченко. – Минск : Университетское, 1993. – 282 с.
9. Зинченко В. П. Наука – неотъемлемая часть культуры? – *Круглый стол «Вопросов философии»* / В. П. Зинченко // *Вопр. филос.*, 1990, № 1. – С. 33–55.
10. Кисельов М. Екологія як чинник трансформації методології сучасної науки / М. Кисельов // *Філософська думка*, 1998. – № 3. – С. 55–71.
11. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу ; пер. с англ. – Москва : Смысл, 1999. – 425 с.
12. Моисеев Н. Н. Расставание с простотой / Н. Н. Моисеев. – Москва : «Аграф», 1998. – 474 с.
13. Моисеев Н. Н. Экология человечества глазами математика / Н. Н. Моисеев. – Москва : Мол. гвардия, 1988. – 254 с.
14. Основи соціоекології : навч. посіб. / Ред. Г. О. Бачинський. – Київ : Вища школа, 1995. – 235 с.
15. Рац М. В. Экология Природы или экология Человека? / М. В. Рац // *Обществ. науки и современность*, 1999. – № 3 – С. 150–159.
16. Реймерс Н. Ф. Экология. Теории, законы. Принципы и гипотезы / Н. Ф. Реймерс. – Москва : Журнал «Россия Молодая», 1994. – 367 с.
17. Ролсон Х. Существует ли экологическая этика? / Х. Ролсон // *Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности*. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 258–288.
18. Рьюз М. Дарвинизм и этика / М. Рьюз, С. О. Уилсон // *Вопр. филос.*, 1987, № 1. – С. 94–108.
19. Фромм Е. Мати чи бути? / Е. Фромм ; пер. з нім. О. Михайлова та А. Буряк. – Київ : «Український письменник», 2010. – 222 с.
20. Хайдеггер М. Час і буття: Статті та виступи / М. Хайдеггер. – Москва, 1993. С. 327–345.
21. Хесле В. Філософія і екологія / В. Хесле. – Москва : «Ками», 1994. – 192 с.
22. Швейцер А. Благоговение перед жизнью / А. Швейцер. – Москва : Прогресс, 1992. – 573 с.
23. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск : Наука. Сиб. изд. фирма, 1993. – 584 с.

УДК 008:7.038.6(477)

*Марційчук Юлія Іванівна,
аспірант кафедри культурології та медіа-комунікацій
Харківської державної академії культури*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ВАРІАНТ ОБРАЗНОГО МОДЕЛЮВАННЯ УКРАЇНИ: ПОШУКОВИЙ ВЕКТОР НАЦІОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

Аналізуються проблеми розвитку візуалізації як форми збереження й трансляції національно-культурних змістів, адекватної умовам становлення України як незалежної держави. Розглядаються альтернативні концепції образного моделювання України, які представлені в системі наукової комунікації. Відстежуються суперечливі процеси в українській культурі, що впливають на формування візуального мистецтва в аспекті трансляції національно-культурних змістів.

Ключові слова: українська культура, національно-культурний розвиток, візуалізація, візуальне мистецтво, національно-культурний зміст.

Анализируются проблемы развития визуализации как формы сохранения и трансляции национально-культурных смыслов, адекватной условиям становления Украины как независимого государства. Рассматриваются альтернативные концепции образного моделирования Украины, представленные в системе научной коммуникации. Отслеживаются противоречивые процессы в украинской культуре, которые влияют на формирование визуального искусства в аспекте трансляции национально-культурных смыслов.

Ключевые слова: украинская культура, национально-культурное развитие, визуализация, визуальное искусство, национально-культурное содержание.

The problems of the development of the visualization as a form of preservation and broadcast of national-cultural contents adequate to the conditions of the formation of Ukraine as an independent state are analyzed. The alternative concepts of imaginative modeling of Ukraine in the system of scientific communication are represented. The contradictory processes in Ukrainian culture, that affecting to the formation of the visual arts in terms of the broadcast of national-cultural meanings are traced.

Key words: Ukrainian culture, national-cultural development, visualization, visual arts, national-cultural content.

Досягнення Україною державної незалежності відкриває нову сторінку в історії її культури. Пов'язано це з утвердженням власного шляху розвитку національної культури. Однак, як відзначає український культуролог В. Шейко, стан її розвитку визначається не тільки внутрішніми процесами – «формування національного самоусвідомлення, творення самозахисного механізму національної, традиційної культури», але активною взаємодією з іншими державами для міжнародного культурного

обміну та налагодження діалогу культур [11, с. 318]. Звідси, значимість вирішення проблеми представлення і закріплення певного образу новоствореної країни за кордоном. Вагоме місце у формуванні відповідного сприйняття нашої держави в контексті інших країн світу займає мистецька візія України. Значення візуалізації полягає в тому, що остання постає як результат освоєння світу, його інтерпретація у видимій формі, перетворюючи суб'єктивні (колективні, групові) інтенції в артефакт культури, зокрема твір візуального мистецтва. Складнощі у трактуванні візуального мистецтва пов'язані з конгломератом мистецьких форм, які об'єднуються під цією назвою, та інтенсивністю їх розвитку. Йдеться як про традиційні види й форми художньої діяльності (наприклад, образотворче мистецтво), так і різні практики, основані на візуальному відображенні й сприйнятті (відео-, медіа- форми). Наше дослідження зосереджене на аналізі проблем, пов'язаних із трансляцією національно-культурних змістів саме в образотворчому мистецтві. Національно-культурний зміст у візуальному мистецтві постає як результат збирання й відображення цінностей і знаків, які відкривають установки національної культури. Візуалізація в аспекті трансляції національно-культурного змісту є такою символічною структурою, в якій представлені досвід поколінь людей, особливості їх світобачення й світорозуміння. Паралельно з цим загострюємо питання щодо трансформації морфології мистецтва, що впливає на донесення змістів, оскільки позитивну роль у зміні форми можемо відзначити через відповідність її запитам сучасності. Означена проблема формогенезису розглядалася З. Алфьоровою [1], однак більшою мірою на прикладі західного художнього процесу, ніж українського. Аналіз художнього життя перших років становлення України як незалежної держави здійснювався дослідниками мистецтвознавчого спрямування, зокрема слід відзначити праці Г. Вишеславського [2], О. Петрової [9], В. Сидоренка [10]. Роботи названих авторів не є узагальнюючими, оскільки лише окремі публікації або ж частини дослідження присвячені означеному нами періоду. Питання репрезентації сучасного українського візуального мистецтва на світових мистецьких форумах опинилося у полі зору таких дослідників: О. Авраменко, О. Голубець, О. Роготченко, О. Сидор-Гібелінда, О. Федорук та ін. Проте означені автори вивчають інтеграцію українського мистецтва у міжнародний культурний простір й закріплення образу України, починаючи з 2001 р., яким датується участь України у Венеційській бієнале. Тенденції й напрями розвитку візуального мистецтва України розкривалися В. Бурлакою, О. Чепелик та ін., актуалізуючи питання про контекст його існування, зокрема медіа-контекст. Отже, процес наукової рефлексії проблем дотичних до нашої розвідки розпочато, що є позитивним явищем. Означені нами автори вирішують мистецтвознавчі проблеми, але існує потреба виходу за їх межі. Це пов'язано з тим, що вивчаючи різноманітні питання (вище окреслені нами) щодо візуального мистецтва, дослідники не ставили за мету проаналізувати, який вплив на формування візуального мистецтва мала трансформація закритого суспільства у відкрите в період перших років після проголошення незалежності України; малодослідженим залишався аспект трансляції національно-культурних змістів за допомогою їх візуалізації та значення цього процесу для національно-культурного розвитку. Тобто, існує проблема недостатньої вивченості візуалізації в її залежності від культурного контексту визначеного періоду. Завдання

культурології в з'єднанні розрізнених уявлень, що дозволяє досліджувати феномени інтегрально і різноаспектно. У зв'язку з цим розгляд візуалізації як варіанта образного моделювання незалежної України концентрується на акумуляції відмінних позицій. Образне моделювання незалежної України представляє собою, на думку українського культуролога О. Кравченка, як результат створення образно-символічного ряду, в якому відображаються смисли української колективної ідентичності [5, с. 148]. Спроба акцентувати увагу на цій проблемі здійснюється нами шляхом звернення до інформації, яка передається за допомогою наукової комунікації. Поняттям «наукова комунікація» позначаємо обмін ідеями між агентами наукової діяльності (вченими, спеціалістами). При цьому розширене розуміння такої комунікації полягає в тому, що хоч б одна з її сторін (комунікант чи реципієнт) представляє наукове товариство. Для нашого дослідження характерним є аналіз міркувань мистців, діяльних у культурному просторі кін. 80–90-х рр. ХХ ст. і поч. ХХІ ст. та теоретиків, що представлені в текстах першоджерел, йдеться про публікації, статті, інтерв'ю в журналах [3; 4, 6; 8; 12; 13]. Необхідність вивчення суперечливих питань щодо пошукового вектора національно-культурного розвитку диктується необхідністю їх переосмислення за умов нинішнього етапу відродження національної культури і є актуальними для культурологічного дослідження.

Мета статті – висвітлити візуалізацію в аспекті моделювання образу незалежної України. Поставлена проблема потребує виконання таких завдань: по-перше, проаналізувати альтернативні шляхи розвитку візуалізації, що відповідає умовам становлення України як незалежної держави, по-друге, охарактеризувати проблемні ситуації, які впливають на формування візуального мистецтва в аспекті збереження й трансляції національно-культурних змістів.

Для перших років незалежності більшою мірою характерна вербальна артикуляція щодо варіантів візуалізації. Йдеться про фіксацію у літературі полярних міркувань стосовно проблеми міжнародного представлення української культури у вигляді результатів візуалізації. Культурно-історична обумовленість візуалізації пов'язана з тим, що сконсолідовані творчі зусилля мистців не можуть бути абсолютно незалежним від часу, суспільства, естетичних запитів. Творча особистість акумулює всі виклики певного часового відрізка в підсвідомості й візуалізує їх у різній формі. Таким чином, візуалізація виникає як відповідь на зіткнення душі мистця зі світом або ж у переживанні тою душею світу. Через візуальну «мову» відкривається не тільки суб'єктивний образ. У візуальній практиці концентрується ще й «образ душі цілого свого народу» [4, с. 9]. Відповідно, поняття «візуалізація» передбачає: проектування суб'єктивних (колективних, групових) світовідчуттів у естетично-знакові форми. Змістовна наповнюваність останньої, навіть попри суб'єктивні інтенції, виявляє залежність від картини світу, формується й регулюється простором культури.

Симптоматичним процесом є визначення мистцем своєї власної позиції в контексті світового мистецтва, що зумовлено періодом демократизації на Україні, який надав ряд свобод творчій особистості. Зокрема, відслідковуємо національну або ж зденационалізовану орієнтацію в образотворенні. Більшість науковців і мистців вбачали своєю метою відродження національного у візуальному мистецтві й звертали особливу

увагу на необхідності з національним мистецтвом увійти у світовий культурний ландшафт. Однак акценти розставляються різним чином. Так, розуміння національного інколи настільки гіпертрофується, що візуальні практики стають прикладом псевдонаціональної формотворчості або ж ґрунтуються на спрофанованій фольклорно-етнографічній спадщині. Мається на увазі таке виконання традицій, результати яких характеризують у негативних характеристиках як «шароварних», «хуторянських», «натуралістичних». Застереження про те, що створена відповідним чином продукція спекулює на традиційних формах і національній тематиці зустрічаємо у викладі міркувань А. Антонюк, В. Підгора, О. Сидора, Д. Степовик, Д. Стецько. А згідно з твердженням Ю. Соловія, існує лінія розмежування між «пласким стилізаторством і тривожною творчістю» [12, с. 43], і лише в останньому випадку спостерігаються елементи національного стилю й ментальності в її творчому вияві. Альтернатива вказаній спрямованості, яка дозволить вийти українським візуальним практикам із периферійного становища, ґрунтувалася на тому, щоб засвоїти світові тенденції й працювати, взявши готові форми із західних мистецьких течій. Такий вектор розвитку отримав негативні відгуки через відірваність від прадавніх форм образотворення. Втрату діалогу з національною традицією О. Сидор називає «українофобством» [12, с. 43], коли пріоритет віддається орієнтації на творчість провідних світових мистців. Однак така критика не свідчить про те, що потрібно відмовитися від засвоєння світового досвіду. Адже означений спосіб мистецької творчості не означає пасивне копіювання, оскільки передбачає переосмислення як традиційних установок, так і новаторських тенденцій та, насамкінець, побудову власної мистецької концепції, яка дозволить зняти прагнення постійно підкреслювати кожний прояв у мистецтві, що він є українським. Таким чином, усвідомлення візуальних практик України в світовому контексті уможливило обізнаність у сфері розвитку сучасного мистецтва у світі, зацікавлення в нових орієнтаціях, стильових напрямках, спілкування художньо-пластичною мовою сучасності.

Дискусійним є питання про те, що має пріоритетне значення в мисленні художника під час відкриття національного: змістовий аспект твору чи його формальна проблематика. Мистецтвознавець Л. Волошин вбачала необхідність у переосмисленні пластів національної культури за для того, щоб виявити формальні проблеми і зародки ідей, котрі б стали прологом до сучасного творчого діалогу [12, с. 4]. Мистець А. Антонюк стверджує, що внутрішній, духовний поштовх диктує форму [13, с. 2]. Звичайно, з плином часу змінюється як змістова наповнюваність твору, так і форма представлення його основної ідеї. Але відмова від архаїчних форм не засвідчує одночасне ігнорування національно-культурного компонента семантичної структури твору мистецтва. Відповідним чином мистець, на думку А. Антонюка, репрезентує поєднання духу, зберігаючи національні устремління, й часу, відтворюючи невидиму лінію переходу від далекого минулого в сучасне й окреслюючи перспективи майбутнього [13, с. 2].

Окремо слід вказати на те, що основні тенденції в українській культурі є результатом узагальнення, акумуляції, систематизації ознак характерних для регіонального виміру. Застосування моделі дослідження регіональних особливостей, на думку В. Личковаха, відкриває можливість представити узагальнений культурний портрет України, розкриваючи історію і сьогодення візуального мистецтва в усій його розмаїтості [6, с. 19].

У пошуку магістрального руслу розвитку українського мистецтва з перспективою його інтеграції в міжнародне культурне життя науковці й митці пропонують використовувати тему колоніальної у минулому залежності України. Така позиція простежується в міркуваннях Д. Степовика, котрий пише: «Показати воскресіння з попелу України, після 750 років її неволі, у найсучасніших і найсміливіших формах – це значить вийти до людства з правдою, гідною визнання світом...» [12, с. 2]. Аналогічний вектор розвитку вбачаємо у словах С. Білокінь: «Маючи за собою могутню імперію – Київську Русь, маючи за собою віки болючих стремлінь до свободи, маючи могутнє мистецтво, – не сміємо дезорієнтуватися у системі духовних вартостей» [12, с. 3].

У дискусії окремі автори (С. Білокінь, А. Федірکو, Є. Шимчук) звертають увагу на те, що візуальні мистецькі практики допоможуть розібратися в сутності проблематики ідентифікації якщо не шляхом отримання відповідей, то хоча б порушуючи питання, на зразок таких як: «Хто ми є?» Після утвердження незалежності мала б знятися настійливість у підкресленні територіальної, духовної приналежності художників саме до конкретної території на карті Землі [12, с. 3; 13, с. 33].

Паралельно зі спрямованістю на інтеграцію в області культури, молодій і несформованій державі Україні слід залучати важелі деінтеграції. Деінтегративні процеси в національних культурах є тим шляхом розвитку, який повинен прийнятий молодим незалежним суспільством, оскільки їх домінування над вирівнювальними процесами забезпечує стійкість щодо підміни корінних етико-естетичних вартостей. «Деінтеграція у масивах національних культур означає вихід на поверхню незалежних ідей, живлення національною спадкоємністю, самоутвердження на базі переосмислення висновків із місця свого народу у всесвітній історії, динаміку розкріпачення власного духа, у видобування тяжкої енергії із сировини негоцій минулого, перетворення негативу минувшини у позитив прийдешнього» [7, с. 24].

На поч. 2000-х рр., узагальнюючи аналіз культурної ситуації, здійснений науковцями, мистцями, варто зауважити, що останні констатують процеси «застою» за аналогією до періоду, який панував у 70–80-х рр. ХХ ст. Проте негативна оцінка такого стану речей збільшується через те, що ці процеси відбуваються в суверенній Україні, тобто вже зовсім незалежні від протестної культури, в якій раніше можна було вбачати їх причину. До такого стану в культурі призводять: «відсутність чітко сформованої національної ідеї; практичний відхід від використання української національної лінії у продукуванні культурно-мистецьких програм» [8, с. 3]; невідповідний рівень розробки програми ознайомлення з досягненнями української культури через ненаповненість національним культурним продуктом як на рівні інформаційно-культурного простору України, так і за межами останнього; відсутність позитивного міжнародного іміджу України для рівноправного співіснування української культури в полікультурному світі (без зацикленості на такому конструкті як «комплекс меншовартості»); зацикленість на проблемі розбудови культурного простору України без розробки програми ознайомлення з його надбаннями, зокрема візуальними практиками.

Трансформація закритого суспільства у відкрите зумовила дестабілізацію мистецького середовища через невизначеність орієнтирів і кінцевих цілей. Суперечливі процеси простежувалися у боротьбі двох протилежних у своїй сутності культур –

культури старої імперії та культури молодшої української держави, культури уніфікації та культури усвідомлення відповідальності особистості за народ, націю. Ситуацію в Україні до того ж ускладнила необхідність рухатися немовби одночасно у двох напрямках. Один передбачав тривалий процес самовизначення та ідентифікації в історичному розрізі, другий – повернення з небуття всього комплексу проблем мистецтва ХХ ст. і поступове усвідомлення сучасного стану речей. Незважаючи на позитивні чинники, перехід від ідеологічного контролю до стану «вседозволеності» породив низку проблем. Розуміння того, що особа отримує свободу в творчості, незалежність міркувань від зовнішнього диктату у творчих амбіціях паралельно передбачало інтенсивне розгортання візуальних практик у національному середовищі. У різних візуальних формах знаходить відображення, що є матеріалом особистих і, водночас, типових переживань. У двох інших випадках мистецькі практики втрачають свою значущість. Зокрема, якщо візуальні практики направлені до певного індивіда, то вони є досвідом настільки приватним, що лишаються без можливості виражати будь-яку людську репрезентативність. Тоді як апеляція до суспільства, здійснена таким чином, що не досягає особистих мотивацій, перетворюється на масову популяризацію. Знаковість мистецтва може бути в повній мірі визнаною і пережитою лише в національному середовищі. Слід враховувати, що в Україні виразно себе проявляє українська культура і культура України, звідси виникало розмежування візуальних мистецьких практик, які характеризували як національні та такі, що в Україні «створені». Звідси прагнення змоделювати Україну без українського наповнення.

Неоднозначною виявилася ситуація навколо проблем, пов'язаних з наслідками тоталітаризму. Враховуючи позитивний настрій щодо майбутніх трансформацій, окремі мистці стверджували, що таку тематику варто нейтралізувати у візуальних практиках, вважаючи це проблемами минулого. З іншого боку, у перехідний період, як відзначає О. Голубець, з'являється «нова кон'юнктура», що є результатом швидкої динаміки соціально-політичних процесів. Йдеться про максимальне викорінення рудиментів минулого, а візуалізацію таких тем, в яких би актуалізувалися ідеали незалежності, національного самоусвідомлення і демократії. Мається на увазі масове звернення до історичної тематики, характерних національних образів і символів, поверхово сприйнятих традицій національного мистецтва та споконвічних біблійних сюжетів. Означена ситуація є вже знайомим з недалекого минулого підходом до творчості, коли мистці, які володіють умінням відчувати момент «для зміни забарвлення», представляють результати заданого (регламентованого) способу творчого мислення [3]. Деякі мистці опинилися в парадоксальному стані: їх визволення у образотворенні перетнулося з новим узалежненням. Таким чином, відслідковується тенденція парадоксальної «націоналізації» українського мистецтва, оскільки в означеному нами ключі вона здійснювалася на основі рудиментів соціалістичного реалізму. У зв'язку з таким розвитком подій ідея «національного» у візуальних практиках зазнавала дискредитації, а тому й не стала домінуючою.

Дезорієнтація посилювалася через невизначеність, як трактувати поняття «національне» й «сучасне», адже за тривалий час ідеологічного контролю їх зміст деформований і не міг співпадати у процесі творення візуального «тексту». Факт

відсутності ідеологічної цензури у поєднанні з бажанням будь-що продемонструвати «сучасність», а також брак найновішої інформації про шляхи розвитку світового мистецтва спричинили ефект швидкої «реанімації» у творчості художників молодшого покоління заборонених раніше авангардних і постмодерністських течій. У більшості праць молодих «неоавангардистів» виразно проявилася відсутність відповідної теоретичної підготовки, а у зв'язку з цим – оперування поверховими ознаками того чи іншого творчого напрямку, досить інертне повторення «цитат» давно вже пройдених мистецьких концепцій [3, с. 48–49]. Присутність «національного» не засвідчує потреби повторення минулих мистецьких форм. Відчуття національного не може ґрунтуватися лише на формальних, зовнішніх проявах. «Національне» повинно бути внутрішнім, духовним, тоді йому не загрожують метаморфози, представлені в ультрасучасних формах. Адже, незважаючи на політику деукраїнізації, спільність світовідчуття й, особливо, мистецького бачення й уявлення українських мистців стала консолідуючим фактором, що й вирізняла їх серед інших художників-слов'ян, але й не призводила до уніфікації їхньої творчості. Як вважає В. Ілля, український стиль, який би відстежувався у візуальному мистецтві потребує не створення, тому що це штучна практика, а віднайдення, відродження й становлення (повернення архетипних стосунків до світу, сакрального змісту) [4, с. 9].

Таким чином, полярні міркування стосовно візуалізації як варіанта образного моделювання України детерміновані культурно-історичною ситуацією, яка характерна у зв'язку з відсутністю власної держави впродовж тривалого часу, оскільки періоди посилення національної самосвідомості переривалися історичним часом, який цьому не сприяв. Звідси, незрілість панорамного бачення минулого. Тому йдеться про доцільність такого розгортання процесів візуалізації, де заслуговують уваги такі культурні феномени, в яких відродження національних традицій сполучається з цивілізаційними досягненнями.

Література:

1. Алфьорова З. І. *Межі видимого. Становлення візуального мистецтва* : монографія / З. І. Алфьорова. – Харків : ХДАК, 2008. – 268 с.
2. Вишеславський Г. *Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х рр.* / Гліб Вишеславський // *Сучасне мистецтво: наук. зб. / ППСМ АМУ* ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, І. Д. Безгін та ін. – Харків: Акта, 2007. – Вип. IV. – С. 93–146.
3. Голубець О. *Українське мистецтво 1990-х років і «нова кон'юктура»* / Орест Голубець // *Образотворче мистецтво*. – 2001. – № 3. – С. 46–49.
4. Ілля В. *Український стиль образотворчого мистецтва – на порозі XXI сторіччя* // Валерій Ілля // *Образотворче мистецтво*. – 2001. – № 2. – С. 9–11.
5. Кравченко О. В. *Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації* : монографія / О. В. Кравченко. – Харків : ХДАК, 2011. – 288 с.
6. Личковах В. *Регіоніка в сучасній українській естетиці* / Володимир Личковах // *Образотворче мистецтво*. – 2001. – № 1. – С. 19.
7. Медвідь Л. *Власні орбіти у великому колі* / Любомир Медвідь // *Образотворче мистецтво*. – 2001. – № 1. – С. 22–24.
8. Надієць А. *Реалії української культури* / Андрій Надієць // *Образотворче мистецтво*. – 2001. – № 3. – С. 3–5.
9. Петрова О. М. *Мистецтвознавчі рефлексії* : Історія, теорія та критика образотв. мистец. 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. : зб. ст. / Ольга Петрова. – Київ : Вид. дім

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ВАРІАНТ ОБРАЗНОГО МОДЕЛЮВАННЯ УКРАЇНИ:
ПОШУКОВИЙ ВЕКТОР НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ**

«КМ Академія», 2004. – 400 с. : іл. 10. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України / Віктор Сидоренко. – Київ : ВХ [студіо], 2008. – 188 с. : іл. 11. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Василь Шейко ; Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології. – Київ, 2011. – 624 с. 12. Яким українське мистецтво має увійти у світ? Бесіда М. Маричевського з українськими мистцями та мистецтвознавцями // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 2–4, 42–43, 48. 13. Яким українське мистецтво має увійти у світ? // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 2. – С. 2–3, 33–34.

УДК 645.4:7.038

*Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ МЕБЛІВ МОДЕРНУ

У статті мова йде про естетику формування меблевого інтер'єру в стилі модерн. Розкрито особливості принципу об'єднання його компонентів єдиною стилістикою модерну. У цьому контексті розглядаються характерні ознаки меблевого інтер'єру.

Ключові слова: культура, меблі, модерн, стилістика, інтер'єр, архітектоніка, внутрішній простір.

В статье речь идет об эстетике формирования мебельного интерьера в стиле модерн. Раскрыты особенности принципа объединения ее компонентов единой стилистикой модерна. В этом контексте рассматриваются характерные признаки мебельного интерьера.

Ключевые слова: культура, мебель, модерн, стилистика, интерьер, архитектоника, внутреннее пространство.

In the article we are talking about the aesthetics of forming furniture interior in modern style. The features of the principle of Association of components of a unified stylistics of modernism. In this context, the characteristics of the furniture of the interior.

Key words: culture, furniture, modern, style, interior, architectonics, interior space.

Відродження інтересу до мистецтва модерн пов'язане з новим осмисленням культурних реалій сьогодення та пошуком історичного коріння сучасного мистецтва. Ставши новим віянням цивілізації початку минулого століття, стиль модерн і досі залишається актуальним, проходячи удосконалення та зміни відповідно до змін, що відбуваються у побуті та художніх смаках людини.

Історія меблів є однією зі складових загальної історії мистецтва та культури. Виходячи з принципово важливого моменту у вивченні модерну, який полягає у тому, що саме внутрішній простір стає смислоутворюючим і організуючим началом простору зовнішнього, підкреслимо у зв'язку з цим надзвичайно важливу роль художнього вирішення предметного середовища перебування людини. І хоча останнім часом у ньому переважають конструктивістські течії, в яких утилітаризм піднято до рангу вишуканої простоти, все ж механізми осмислення «внутрішнього життя» матеріалу, властиві проектній культурі доби модерну, не втрачають свого практично-естетичного значення й нині.

Дослідженню зазначеної проблеми присвячуються дисертації, монографії, статті, науково-практичні конференції тощо. Наукова проблема дослідження міститься у недостатній вивченості ознак єдиної стилістики меблевих гарнітурів у стилі модерн з урахуванням нових тенденцій у побутовій культурі XXI ст.

При виборі стилю інтер'єру ділового або житлового будинку, багато сучасних архітекторів цікавляться зразками класичної архітектури минулого з притаманною їй внутрішньою гармонією. Але, керуючись новими композиційно-художніми закономірностями формування сучасних інтер'єрів на засадах формування європейського предметно-просторового середовища, митці усе частіше здійснюють свої художньо-просторові проекти у традиціях стилю модерн.

Як невід'ємна складова матеріальної культури мистецтво формування меблевого стилю викликає вагомий інтерес користувачів й самих митців з проектування меблів. Це й зрозуміло. Мистецтво конструювання меблів з їх яскравою індивідуальною стилістикою, особливою художньою мовою природного декору, плавною живою лінією орнаменту тісно пов'язане зі свободою у стилевому вирішенні інтер'єру, з індивідуальністю як художника, так і власника майбутньої будівлі.

Художній стиль модерн є об'єктом наукової уваги культурологів, філософів, мистецтвознавців і істориків архітектури, письменників та філософів. Вивченням проектування меблів у стилі модерн займалися як вітчизняні, так і зарубіжні вчені: Ю. Бірюльов, А. Вельде, В. Даниленко, М. Дяків, Д. Кес, Є. Колісник, У. Морріс, С. Шумега й ін. У дослідженнях ряду вітчизняних і зарубіжних авторів розглядаються стильові ознаки меблів модерну, але кількість праць, які відображають їх стилістику як єдність функціонально-стильових засобів формування меблів модерн, є обмеженою.

Одним з перших, хто зробив суттєвий внесок у розробку естетики житлового інтер'єру, зокрема «меблевого» модерну, був англійський художник У. Морріс, засновник англійського руху «Мистецтво і ремесло» кінця XIX ст., який орієнтувався на створення зручних, практичних та естетично повноцінних побутових речей, часто звертаючись до середньовічних форм інтер'єру.

Важливим у творчості У. Морріса та його послідовників стає принцип формування меблів як гарнітуру, тобто об'єднання їх єдиною стилістикою. Спочатку це вирішувалося надто спрощено: інколи всі предмети комплексу оформлювалися одним і тим же мотивом. Описаний напрям отримав назву нового англійського стилю або стилю студіо, за назвою заснованого ними ж художнього журналу «Студіо». Література, присвячена питанням інтер'єру і меблевого мистецтва, сприяла поширенню і популяризації модерну. Особливо приваблювали такі аспекти вчення У. Морріса як захист цілісності творчого акту, вимога щодо гармонії між мистецтвом і життям, заперечення елітарного мистецтва. Загалом, ставши на захист ремесла, ручної художньої праці, У. Морріс негативно оцінював машинну техніку, вважаючи, що вона згубно впливає на культуру. Разом з групою однодумців він заснував підприємство з реставрації культури ремісницької праці, чистоти стилю, повернення житловому інтер'єру справжньої краси [6, с. 198].

Будучи прихильником ідей У. Морріса, бельгійський художник і архітектор, один із засновників бельгійського модерну Анрі ван де Вельде, вважав, що мистецтво, маючи незрівнянний вплив на людей, повинне здійснювати активний вплив і на родину, перетворювати її життя на краще. Бельгія була відомим осередком художньої культури модерну («ар-нуво»), стильового напрямку у мистецтві, переважно архітектурному, образотворчому та декоративно-ужитковому кін. XIX – поч. XX ст., представленого

такими потужними постатями як Анрі Ван де Вельде, Віктор Орта, Рене Лалі. Залишивши у 1893 р. живопис, А. Ван де Вельде захоплюється книжковою графікою, і згодом – мистецтвом проектування меблів [1, с. 194]. Знаходячись під впливом ідей англійського «Руху», принципи якого сприяли формуванню стилю «модерн» і сучасного дизайну, митець використав традиції «Руху» у розробці власної стилістики таких форм прикладного мистецтва і архітектури, які у подальшому спричинили вагомий вплив на перебіг художньо-стилістичних процесів у декоративному напрямку бельгійського модерну. З іншого боку, праця А. Ван де Вельде в паризькій фірмі художніх виробів з проектування інтер'єрів і меблів ініціювала розвиток модерну у Франції [8, с. 122–123].

Книга відомого угорського проектувальника меблів, знавця меблевого мистецтва Д. Кеса «Стилі меблів», присвячена всесвітній історії меблів усіх стилів. У цьому популярному нарисі письменник ідентифікує й оцінює меблі за їх стилістичними напрямками та часовою тривалістю від первісної епохи до нашої сучасності. Побудована на розповсюджених в Угорщині історичних традиціях користування стильними меблями, праця Д. Кеса здобула популярність не лише у фахівців Угорщини, її високо оцінили професіонали багатьох зарубіжних країн, переклавши її на інші мови світу [6].

Вагомими для розкриття естетичних засад стилістики й образного вирішення інтер'єрів стали праці історика мистецтва Ю. Бірюльова. У своїй книзі, присвяченій регіональному варіанту модерну, сучасний український дослідник меблярського мистецтва модерну Ю. Бірюльов проаналізував діяльність тогочасних провідних меблевих майстерень Львова. Автор описує інтер'єри старих кав'ярень і ресторанів Західної України, які формувалися на поч. ХХ ст. Окрім того, мистецтвознавець надає суттєвої уваги висвітленню проблематики оригінальності стилістичних пошуків у регіоні, що забезпечило візуальну виразність архітектурних об'єктів і комплексного оформлення їхніх інтер'єрів [3, с. 96]. Такий підхід є також доцільним для авторів, котрі займаються дослідженнями інтер'єрів громадських споруд на території Західної України.

Конкретними артефактами у зібраних і систематизованих матеріалах оперує М. Дяків, досліджуючи художню обробку дерев'яних меблів кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Висвітлюючи технологічні прийоми та декоративні засоби стилістичної виразності львівських меблів, дисертант більшу увагу приділяє історико-суспільним явищам та подіям, пов'язаним з виникненням у Галичині міського меблярства, характеризує стан та подальші перспективи розвитку ремесла з виготовлення меблів [5, с. 12].

У навчальному посібнику автора багатьох творів з естетики столярно-меблевих виробів С. Шумеги «Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єру» аналізуються чинники зародження меблів і інтер'єрів різних епох від початків цивілізації до сьогодення, розкриваються основні методи й технології у формоутворенні промислових виробів, зосереджується увага на завданнях і напрямках розвитку формування стилю модерн, основних вимогах його застосування в сучасних меблях та інтер'єрах з перспективами на майбутнє використання цього стилю [9]. За авторським твердженням, розвиток дизайнерської сфери західноєвропейських суспільств вже з кінця ХХ ст. показав високу адаптивність до полілогу в сучасній художній культурі [9, с. 12]. У післявоєнній Німеччині завдяки досвіду «Баугаузу» ще активніше став розвиватися модерн, а згодом – його інтернаціональний напрям.

Історію стилістики меблів у культурі України також вивчав В. Даниленко [4, с. 10]. За В. Даниленко, сучасний розвиток проектування штучного середовища з красивими і зручними речами повинен розглядатися як подвійне культурне явище, яке тісно переплітається з глибокою етнонаціональною культурною сутністю інтернаціоналізації суб'єктів, які нейтралізують національне мистецтво, щоб створити високотехнологічну еру у західному стилі. Приклади Японії, Італії, Фінляндії, вказують на значні переваги національно орієнтованого проектування на шляху гармонізації, в якому має шанс взяти участь і Україна [4, с. 8].

Але за всієї актуальності зазначеної проблеми й поваги до попередніх дослідників меблів при її вивченні відчувалася потреба у більшій інформативній наповненості заявленої теми, хоча методологічна спрямованість низки публікацій зарубіжних і вітчизняних культурологів уможливила використання наявної джерельної бази при аналізі стилістичних особливостей меблів модерну. Метою представленої статті є визначення особливостей єдиної стилістики меблів модерну з урахуванням нових тенденцій у побутовій культурі XXI ст.

Наприкінці XIX ст. машинне виробництво починає здійснювати все більший вплив на меблеву промисловість. Але форма, естетика самих меблів залишалася попередньою. Це потребувало певних нововведень. Перші спроби у цьому напрямі носили еклектичний характер: новим матеріалам, з яких виготовлялися ужиткові предмети, продовжували надавати вже відомих форм. Зазначені явища варто вважати ознаками нового етапу розвитку тогочасної проектної діяльності, в якому вже починали виокремлюватися модерністичні риси. Останнє простежувалося, зокрема, в орнаментальності форм, що запозичувалися із попередніх стилів, наприклад, електричні лампи виконувалися у формі свічки. Активну роль у розповсюдженні модерну відіграли фабрики і майстерні, що виробляли меблі і вироби декоративно-прикладного мистецтва. Активно використовувалися кераміка і скло у вигляді ваз та інших предметів [2, с. 215].

Оновлення історичних стилів і зацікавленість антикваріатом зумовлювалися також іще одним фактором: прагненням буржуа внести у своє житло дух аристократичної респектабельності.

Роль проектної культури інтер'єру в модерні є надзвичайно важливою, адже внутрішній простір приміщення формується за принципово новим підходом: не ззовні всередину, а навпаки, зсередини назовні [7].

За умов зростання темпів ділового життя посилюється прагнення до розумного комфорту. А для тих будинків, у яких квартири і кімнати здавалися у найм, було необхідне умеблювання легке, дешеве і достатньо мобільне. Доцільність, зручність і бодай мінімальний комфорт – ці принципи необхідно було втілити у внутрішньому середовищі житла, надавши при цьому певну естетичну форму.

Новий етап розвитку зазначених тенденцій було започатковано у Німеччині й Австро-Угорщині. Сильовий напрям, який формувався, носив виразно декоративно-прикладний характер при поки що певному ігноруванні функціонально-технологічних вимог і тяжів до декоративності.

Джерелами форм стилю модерн стали, з одного боку, орнаментальні мотиви крито-мікенської культури, яку було відкрито на той час А. Евансом, а з другого – прикладне

мистецтво та графіка Японії. Вважається, що саме останнє було найбільш потужним з точки зору впливу на європейське мистецтво модерну. Натомість в австро-угорському модерні багато чого взято з давньоєгипетської архітектури й орнаментики. Ці запозичення легко простежуються у низці будівель Відня і Будапешту, наприклад, орнаментовці бокових стін і стелі станції Карлсплац віденського метро роботи О. Вагнера (1898).

Принципи формування інтер'єру стилю модерн заперечують попередню архітектоніку оформлення внутрішнього простору, акцентуючи майже свою повну незалежність від неї. Він оформлюється у вигляді химерних звивистих ліній, асиметрично вкриваючи ними поверхню стін. Стелі, як правило, примітні декором низькорельєфної гіпсової пластики. Стіни стають барвистими, завіси – світлішими. Довільні лінії характерні для форм меблів. Стилізований рослинний орнамент домінує в декоративному вбранні стільців, крісел і шаф.

Для меблів модерну характерні два варіанти: декоративний – примхливі форми та контури, та конструктивний – прямолінійний, з ясною побудовою. Останнє більш характерне для німецьких і англійських меблів. У конструктивних меблях елементи декору зведені до мінімуму. Для них були також характерні гладкі, нерозчленовані поверхні, що зумовлювалося переходом до механізованих процесів фанерування та зборки [7, с. 205].

У дорогих витворах прості форми поєднувалися з тонкістю оброблення, використанням цінних матеріалів, накладних прикрас (інкрустацій з кольорової фанери, перлів, слонової кістки, металу та напівдорогоцінного каміння). Характерним у модерні є те, що меблі проектували під певне замовлення, в якому враховувалося приміщення, його призначення, тип, геометрія. Художник-проектувальник інколи безпосередньо втручався у сам процес виготовлення меблів і тому міг здійснювати коректувальну роботу, відслідковуючи наскільки адекватним є втілення в матеріалі його ідей. Винахід способу гнуття дерева австрійського майстра М. Тонета, засновника відомої династії меблевиків, дав змогу вперше в історії промисловості перейти до масового виробництва таких меблів, першим його результатом стали знамениті віденські стільці.

Колір в інтер'єрі є одним з найяскравіших виразних психологічних засобів, які використовуються у дизайні середовища перебування людини. Не піддається сумніву той факт, що колірна гама меблів може справляти набагато сильніший вплив на психологічне самопочуття мешканців, ніж розміщення й дизайн окремих речей. Правильно підібрані кольори заряджають позитивною енергією, сприяють відчуттю комфорту. Ретельно продуманий і збалансовано використаний набір кольорів надає незвичності й таємничості художній композиції в інтер'єрі, виділяючись своєю нетиповістю, неординарністю.

Любителі бузкових та фіолетових відтінків ХХ ст. можуть вважати себе шанувальниками стилю модерн, за часів якого цей метафізичний колір був дуже популярний, так само як і його поєднання з болотяно-зеленим, сріблястим, кольору перламутру й опалу. Прихильники єднання з природою віддадуть перевагу «екологічним» кольорам в інтер'єрі: кремово-жовтим, теракотовим, різним відтінкам рудого або

коричневого. З-поміж коричнево-рудих кольорів особливо органічний вигляд має шкіра, тому ці кольори добре пасуватимуть до кабінетів, бібліотек і віталень, традиційно обставлених шкіряними меблями. Про зелену гаму слід сказати окремо. Її барви асоціюються з природними тонами оточуючого людину рослинного царства: ніжною зеленню першого листя, соковитим насиченим кольором літнього луку, сріблястим відтінком вересу, глибокої зелені глици на тлі блискучого снігу. Як у живій природі гармонійно сполучаються ці відтінки, так і зелений колорит прекрасно пасує до інтер'єрів будь-якого стилю. Зелена спальня дає відчуття простору і прохолоди, а спокійний фон стін «кольору галявини» надає білим різьбленим меблям дуже шляхетного вигляду.

Нині при оздобленні стін у стилі модерн використовують переважно світлу гаму: вершково-коричневу, жовту, золотисту та їх відтінки. Такий однотонний колір рельєфніше підкреслює різнокольорові елементи декорування. Сьогоднішній стиль модерн дозволяє використовувати предмети прикладного мистецтва: вітражі, керамічні, скляні та ковані вироби.

Модники ХХІ ст. відмовляються від стандартних корпусних меблів, натомість використовують незвичайні асиметричної форми меблі: шафи радіусної конструкції, асиметричної форми дивани, модульну глянцева стінку, легкої конструкції журнальний столик, причому часто у поєднанні природних матеріалів – дерева, каменю та гіпсу. Вітражі на дверях і шафах розписуються символічними зображеннями квітів, рослин і птахів, підкреслюючи єдину стилістику інтер'єру.

Французький модерн інтер'єру, який нині став дуже модним в українських господарок, сприяє атмосфері комфортного перебування. Як правило, інтер'єр у такому стилі використовують власники великих будинків або просторих квартир з високою стелею та за умов хорошого природного освітлення. Для цього стилю характерна підвищена функціональність за рахунок зручних кухонних приладів.

У сучасному кухонному інтер'єрі широко використовують емаль, алюміній, скло, пластик. При формуванні кухонних меблів у такому стилі використовують натуральний камінь. Це може бути світлих тонів пісковик, і пористий, і шліфований травертин, граніт, мармуровий камінь, полірований або колотий мармур, лицевальна цеглина. Останньою як елементом декору, зокрема, успішно облицьовують стільниці, барні стійки, вертикальні поверхні шаф і тумб. Цей найпопулярніший будівельний матеріал широко використовують дизайнери і архітектори.

Отже, при формуванні інтер'єру меблями у стилі модерн практикується єдина стилістика. Звідси уникання гострих кутів, дзеркальної симетрії, чітких геометричних форм – характерні ознаки у створенні меблів, що заповнюють внутрішній простір модерну. Сучасний «меблевий» модерн утворив своєрідну систему лінійного орнаменту, в основі якого було покладено знову ж таки принцип єдиної стилістики інтер'єру. Предмети меблів прикрашаються інтарсією, скляними та пластиковими накладками. Потреби створення індивідуального, доцільного середовища перебування людини обумовило у внутрішньому предметно-просторовому середовищі особливу психологічну роль колірної вирішення меблевого інтер'єру.

Література:

1. Анри Ван де Вельде (1863–1957) / Самин Д. К. 100 великих архитекторов. – Москва : Вече, 2002. – С. 193–195. 2. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – Москва : Изобразительное искусство, 1983. – 262 с. 3. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : «Центр Європи», 2005. – 184 с., 385 іл. 4. Даниленко В. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття / В. Даниленко // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; за заг. ред. М. І. Яковлева ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. – Київ : Фенікс, 2012. – С. 6–34. 5. Дяків М. В. Міське меблярство Галичини ХІХ – ХХ ст. : історія, типологія, стилістичні особливості [текст] : автореферат... к. мистецтвозн., спец.: 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво / М. В. Дяків. – Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2010. – 16 с. 6. Кес Д. Стили мебели / Д. Кес ; пер. М. Алекса, Г. Каргинова, Т. Кирилловой и др. – Будапешт : АН Венгрии, 1981. – 298 с. 7. Кириллов В. В. Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа / Кириллов В. В. – Москва : МГУ, 1979. – 214 с. 8. Колісник Є. М. Феномен національного архітектурного стилю / Є. М. Колісник // Вісник ХДАДМ. – 2007. – № 4. – С. 120–127. 9. Шумега С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єра: навч. посіб. / Станіслав Шумега ; М-во освіти і науки України, Прикарпатський ун-т ім. В. С. Стефаника, Ін-т культури і мистецтв. – Київ : Центр навчальної літератури, 2004. – 298 с.

МЕТОД АНКЕТУВАННЯ У СОЦІОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

У статті проаналізовано теоретичні засади анкетування як одного із методів дослідження інформаційних потреб користувачів, його шляхів розвитку. Розкрито значення методу анкетування для вирішення напрямів бібліотекознавчих досліджень.

Ключові слова: анкета, читач, користувач, інформаційна потреба, бібліотека.

В статье проанализированы теоретические аспекты одного из методов исследования информационных потребностей пользователей – анкетирования и определения путей ее реализации. Раскрыты определения метода анкетирования для решения путей библиотековедческих исследований.

Ключевые слова: анкета, читатель, пользователь, информационная потребность, библиотека.

Theoretical principles of forming as one of the methods of investigation needs of users and its ways of development were analyzed in the article.

Key words: form, reader, user, information need, library.

Соціологічні дослідження є одним із напрямів методичної діяльності бібліотек, які допомагають вивчити стан роботи, вирішити їх завдання. У бібліотечних дослідженнях застосовується декілька основних методів одержання інформації: анкетне опитування, інтерв'ю, соціологічне спостереження, експеримент, аналіз бібліотечної документації (книжкових і читацьких формулярів, облікової та звітної документації, читацьких вимог на літературу), методи експертних оцінок і математико-статистичні. Анкетування широко використовується в конкретних соціологічних, соціопсихологічних і бібліотекознавчих дослідженнях.

Вивчення сучасного користувача, динаміка його інформаційних потреб неможлива без ґрунтового соціологічного аналізу. Бібліотеки з певною періодичністю, при визначених базах дослідження, проводять моніторинг попиту різних груп користувачів. Одержана інформація допомагає виявляти тенденції змін у інформаційних потребах основних категорій користувачів з прогностичною орієнтацією. Практична новизна дослідження полягає у обґрунтуванні теоретичних аспектів сутності методу анкетування, у висновках і узагальненнях, які направлені на практичне застосування у професійній діяльності бібліотечних установ.

Отже, метою дослідження є аналіз теоретичних положень особливостей анкетування як одного із методів вивчення інформаційних потреб користувачів бібліотек.

Вивчення інформаційних потреб потребує ретельної підготовки програми, складовою якої є підбір і обґрунтування методів дослідження. Як показує аналіз бібліотекознавчих розвідок, найрозповсюдженішим і опрацьованим методом соціологічних досліджень в усі роки, починаючи з кінця ХІХ ст. і до нашого часу залишається анкетування.

Однією із перших, хто застосував цей метод на практиці була Х. Алчевська, яка вела активну роботу з вивчення книги і читачів у Харківській приватній жіночій школі у 70–90-ті рр. ХІХ ст. на поч. ХХ ст. Провідним напрямом у вивченні складу читачів бібліотек став статистичний, який полягав не тільки у зборі і фіксації абсолютних показників бібліотечної роботи, але і передбачав аналіз отриманих даних, що доповнювався проведенням анкетування. Уже до 1916 р. було розроблено і пройшли випробування на практиці основні методи по вивченню читача в бібліотеках: спостереження, аналіз статистичних даних, письмове та усне опитування (анкетування й інтерв'ю) та ін., які не втратили свого значення і в сучасних умовах.

Проте погляди на методи досліджень не були однозначними і часто викликали творчі теоретичні дискусії. У 20-ті рр. ХХ ст. метод анкетування, було піддано критичному аналізу. Деякі науковці взагалі відкидали анкету як метод вивчення. Так, бібліотекознавець Є. І. Хлебцевич вважав, що обробка анкетних відповідей і кореляція головної ознаки (вік, професія, освіта) з вивчаючою функцією (читацькі інтереси) повинна бути доповнена безпосереднім вивченням анкет і виділенням реальних читацьких типів. Необхідно зауважити, що творчі дискусії дали позитивний вплив не лише на обґрунтування анкетування, а й на загальний розвиток методики та методології бібліотекознавчих досліджень. Отримане в результаті вивчення інтересів читачів анкетування, стало використовуватися і при дослідженнях інших сторін бібліотечної діяльності.

У 30-ті рр. особливо у др. пол. ХХ ст. було припинено теоретичну розробку таких проблем як вивчення процесу читання і сприйняття прочитаного; психологічний вплив форм і методів пропаганди книги, читацьких інтересів.

До проблеми цих досліджень радянські бібліотекознавці звернулися лише в 60–70-ті рр. ХХ ст. У цей період розпочалося поновлення вивчення інтересів і запитів читачів з допомогою конкретно-соціологічних методів: спостереження, опитування (безпосередньо із застосуванням анкет і інтерв'ю), аналізу документації та ін. Найефективнішим з них було визнано анкетування. Сучасні науковці також схиляються до думки, що найпоширенішим серед інших методів є метод опитування, в основу якого покладено збирання соціологічної інформації шляхом реєстрації відповідей на запитання анкети або інтерв'ю. Визначення методу анкетування дав російський бібліотекознавець В. Крейденко: «Анкетування – це заочне опитування, при якому всім респондентам в єдиній друкованій формі пропонується система запитань з можливими варіантами відповідей (або без них). Запитання за своєю сутністю є матеріальним втіленням теми, а за формою – основним інструментом проведення опитування» [3, с. 76]. Науковець розділяє питання в анкеті на дві групи: прямі, в яких зміст питання і об'єкт інтересу дослідника співпадають, і непрямі, де вони розмежовуються.

Основним інструментом означеного методу є анкета (опитувальний лист), тобто список спеціальних і певним чином згрупованих питань.

За змістом і формою, які класифікуються як відкриті (питання ставляться у відкритій формі), закриті (передбачені конкретні варіанти відповідей) і комбіновані. За способом проведення анкетування поділяють на: пряме (в присутності автора) і заочне. При очному анкетуванні відбувається безпосередній контакт дослідника з респондентами – він роздає анкети і пояснює правила їх заповнення, а також мету і завдання дослідження. Заочною формою анкетування є поштове (анкети розсилаються і повертаються поштою) та з допомогою преси (питання оприлюднюються в періодичній пресі). Незважаючи на простоту та економічність, заочні форми опитування застосовуються не так часто, а якщо і застосовуються, то перевага віддається пресі. У залежності від кількості одночасного обстеження, анкетування може бути індивідуальним і груповим [8; 7].

Так, у монографії українського бібліотекознавця М. С. Слободяника [6] досить ґрунтовно проаналізовано методи вивчення інформаційних потреб, відзначено їх переваги і недоліки, що зумовлюють необхідність їх комплексного використання. На думку вченого, анкетування необхідно використовувати при встановленні частоти використання різних видів первинних і вторинних документів, а експертні оцінки – для з'ясування їх вагомості для науковців [6, с. 62].

Анкетування є одним із оперативніших методів, під час якого охоплюється за короткий період значна кількість потенційних споживачів і дозволяє ставити конкретні питання і пропонувати відповіді. Саме цей метод дозволяє забезпечити кількісне пояснення отриманих даних і поєднати результати [1, с. 30–34].

Можливість відтворення емпіричного матеріалу у численній формі найчастіше змушує дослідника звертатися до анкети, хоча вона не завжди може дати вичерпну інформацію з досліджуваного питання. Анонімна форма дає можливість глибше дослідити деякі аспекти, одержати об'єктивнішу інформацію та її значний обсяг при порівняно простій техніці і невеликих матеріальних затратах [4, с. 84].

При укладанні анкети використовується інформація про сутність інформаційних потреб, що вивчаються, тобто деякі життєві факти і обставини, а також відомі теоретичні, соціологічні дослідження, моделі, дані, що стосуються об'єкта дослідження. Ці напрями використовують для одержання найглибших відомостей про інформаційні потреби респондента. Опитування по анкеті передбачає чітку послідовність питань, їх зміст і форму, оскільки поведінка респондента під час заповнення анкети не контролюється [7].

Разом з тим, анкета має деякі недоліки, до яких можна віднести втрату контролю після їх роздачі (анкети заповнюються з помилками, запитання виявляються не цілком зрозумілими, або анкетовані не серйозно поставилися до них). У цьому випадку респонденти, які мають однакові характеристики, можуть бути віднесені до різних досліджуваних груп. Також одним із недоліків анкетування є односторонність комунікативних зв'язків. Невідомо, наскільки серйозно віднесеться опитуваний до дослідження, сам він заповнює анкету чи звернеться за порадою до товариша і т. д. І, нарешті, досвід вказує, що деяка частина розданих чи розісланих бланків втрачається [4].

У той же час анкетування – це різноманітність зібраної інформації, результати якої легко піддаються статистичній обробці і кількісному тлумаченню. Легкість анкетування відносна: неважко організувати роздачу і збір бланків запиту, отримані результати легко піддаються обробці, але на стадії складання анкети цей метод надзвичайно складний. При анкетуванні потік інформації односторонній, а формулювання і форма запитань, їх взаємне розташування не можуть бути змінені. Це змушує вести кропітку роботу зі створення запитань.

Запитання анкети повинні відтворити коло складних і часто суперечливих явищ. Відповідно, анкета за змістом повинна бути складною, інакше вона не зможе виявити значущу інформацію, водночас вона повинна бути максимально простою за формою, щоб в опитуваних не виникало труднощів при відповіді. Якість отриманої інформації при використанні методу опитування значною мірою залежить від того, як складена анкета [9].

В усіх дослідженнях, з використанням методу опитування, порушується питання про типи і види використовуваних джерел, про канали надходження інформації до користувача, про форми інформаційного обслуговування, а в ряді робіт розглядається також зв'язок між характером потреби і видами джерел, що використовуються.

Практика конкретних соціологічних досліджень показала, що величина анкети впливає на готовність респондентів взяти участь у опитуванні та достовірності їх відповідей. Вони не повинні бути громіздкі (не більше 30–35 запитань) і часто належною є відмова від постановки деяких запитань, порівняно менш значимих. Анкета повинна містити три розділи – вступ, основну частину і паспортичку, які розміщені у відповідній послідовності.

Вступ розміщують на першій сторінці чи обгортці анкети. У ньому вказується яка бібліотека, інститут чи інший науковий заклад проводять дослідження, його тему та мету; розміщується інструкція із заповнення анкети, і якщо анкетування проводиться анонімно, то це вказується. Тобто преамбула до анкети вводить опитуваного в проблему дослідження, обумовлює завдання та важливість участі у опитуванні, пояснює правила заповнення анкети. Важливою умовою є зовнішнє оформлення: висока якість паперу, чіткий шрифт, зручний формат, які не тільки полегшують респондентам правильне заповнення анкети, а й викликають у них позитивне ставлення до дослідження.

Анкету можна роздати всім постійним читачам бібліотеки з проханням відповісти на вміщені в ній питання. Як показує досвід, 70 % користувачів, відгукуються на заклик, оскільки інтереси бібліотеки (отримання інформації) співпадають з інтересами читача (отримання літератури у відповідності зі своїми потребами).

Найбільш відповідальним завданням є розробка питань, адже від того, наскільки коректно, точно вони поставлені, як сформульовані варіанти відповідей, залежать дані, які в кінцевому результаті будуть отримані. Правильно складена анкета може виконувати й інформаційні функції. Анкета не може бути універсальною, адже розробляється вона з урахуванням мети опитування, категорій анкетованих, продуманості наступного етапу дослідження інформаційних потреб.

Вимоги до складання одного із варіантів анкети: мета опитування – виявлення інформаційних потреб; категорія опитуваних; подальша діяльність – робота з

укомплектування бібліотеки виданнями, які необхідні для задоволення інформаційних потреб.

Слід зауважити, що багатоаспектна анкета складається із розділів або вузлових блоків, від яких залежить виявлення інформаційних потреб різних категорій користувачів. У паспортичці виявляється особистість опитуваного (освіта, вік, володіння іноземними мовами), професійна діяльність опитуваного (місце роботи, посада, стаж роботи у цій сфері діяльності); інформування опитуваного (джерело отримання інформації).

Анкетування може використовуватись як основний, або допоміжний метод збору первинної інформації. Таким чином, метод анкетування, при відповідному користуванні ним і вмілому застосуванні, може виявитися корисним для вирішення шляхів бібліотекознавчих досліджень [4].

Зокрема, у публікації Н. Каліберди і А. Бровкіна обґрунтовано, що основними методами досліджень запитів користувачів нині залишаються анкетування та опитування, які дають можливість зробити необхідний вибір доступних напрямів бібліотечно-інформаційної діяльності й одночасно вимагають переосмислення роботи бібліотек із позицій їх користувачів [2].

Водночас на сучасному етапі набуває використання інтернет-анкетування, яке в багатьох випадках є зручним для проведення експрес-опитувань.

Серед низки досліджень, які здійснюються бібліотеками України, анкетування проводяться з таких проблем: «Роль і місце бібліотеки в сучасному світі», «Бібліотека – основний центр отримання інформації для студентів ВНЗ», «Бібліотека очима користувачів», «Бібліотечні ініціативи для розвитку громади», «Бібліотека моєї мрії», «Бібліотека та читач у віртуальному просторі. Місце зустрічі», «Книга, яка мене вразила», «Улюблена книжка вашої юності», «Популярна книга року» та ін.

З поч. 90-х рр. ХХ ст. і до сьогодні бібліотечно-інформаційними установами держави проводяться дослідження із вивчення користувачів і різних сторін їх діяльності, з метою вдосконалення та підвищення ефективності їх роботи для задоволення зростаючих інформаційних потреб.

Як показує наш аналіз, анкетування було і залишається найпоширенішим методом, який використовують при дослідженні інформаційних потреб користувачів. Бібліотечно-інформаційні установи продовжують активно вивчати свого користувача: студентів, спеціалістів (медичних установ, юристів, економістів), фахівців гуманітарних наук (бібліотекарів, вчителів, викладачів), підприємців, керівників органів державної влади тощо.

Література:

1. Блюменау Д. И. *Информация и информационный сервис* / Д. И. Блюменау. – Ленинград : Наука, 1989. – 192 с.
2. Каліберда Н. *Формування та використання бібліотечно-інформаційних ресурсів : традиції і інновації* / Каліберда Н., Бровкін А. // *Бібл. вісн.* – 2009. – № 6. – С. 7–10.
3. Крейденко В. С. *Библиотечные исследования : научные основы : учеб. пособ. для библ. фак. ин-тов культуры и пед. вузов.* / В. Крейденко. – Москва : Книга, 1983. – 142 с.
4. Мастипан О. *Читач – основний об'єкт соціологічних досліджень* / О. Мастипан // *Соціол. дослідж. в б-ках : інформ.-аналіт. бюл.* / НПБУ. – Київ, 1998. – Вип. 22. – С. 3–11.

МЕТОД АНКЕТУВАННЯ У СОЦІОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

5. Ніколас Д. Оцінка інформаційних потреб : методи і технології / Д. Ніколас. – London : Асліб, 1996. – 76 с. 6. Слободяник М. С. Наукова бібліотека : еволюція структури і функцій / М. Слободяник. – Київ, 1995. – 267 с. 7. Социологические исследования в библиотеках : практ. пособ. / И. Г. Васильев, М. Е. Илле, Д. Равинский. – Санкт-Петербург : Профессия, 2002. – 176 с. 8. Соціологія : посіб. для студ. вищих навч. закладів / За ред. В. Г. Городяненка. – Київ : Академія, 1999. – 384 с. 9. Ядов В. А. Социологическое исследование : методология, программа, методы // В. Ядов. – Самара : Самарский ун-т, 1995. – 331 с.

УДК: 7923 (477)”1943/1944”

*Романенко Наталія Олексіївна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв*

ФРОНТОВІ БРИГАДИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ (1941–1945 РР.)

У статті аналізується військово-шефська робота українських театрів як форма агітаційно-пропагандистської діяльності в роки війни.

Ключові слова: українські театри, актори, фронтові бригади, концерти.

В статье анализируется военно-шефская работа украинских театров как форма агитационно-пропагандистской деятельности в годы войны.

Ключевые слова: украинские театры, актеры, фронтовые бригады, концерты.

The article analyzes the military mentoring the work of Ukrainian theaters as a form of advocacy in the war.

Key words: Ukrainian theatre, actors, front-line team, concerts.

Про фронтові бригади українських театрів у роки Другої світової війни згадується в публікаціях Р. Чекашина, Ю. Дмитрієва, І. Яковченка, Т. Шпаковської, Ф. Турченка, О. Палій та ін. Щоправда, відомості мають ілюстративний або біографічний характер. У працях російських учених – С. Букіна, Р. Кузахметова, Л. Максакова, В. Попова, С. Овсяннікова, А. Федорова висвітлюється культурологічний аспект агітаційно-пропагандистської діяльності радянських театрів у роки Другої світової війни, а фронтові бригади українських театрів розглядалися вибірково та фрагментарно. Тобто, і досі не було здійснено повноцінного культурологічного дослідження такої важливої частини діяльності українських театрів 1941–1945 рр. як військово-шефська робота у складі фронтових бригад.

Це й спонукало повернутися до актуальної проблеми, адже культурологічне дослідження малознаного матеріалу заповнить прогалину в історії українського театру як культурного явища.

23 червня 1941 р. в Москві на пленумі ЦК Спілки працівників мистецтв СРСР обговорювалося питання про роботу творчих колективів у військових частинах. Рішенням пленуму творча інтелігенція зобов'язувалася «взяти шефство над військовими частинами РСЧА, на фронті і в тилу», а також активізувати діяльність для організації формування фронтових концертних бригад.

Г. Юра, народний артист СРСР, у своєму виступі на пленумі запевнив радянський уряд і комуністичну партію, що працівники культури докладуть усіх зусиль, аби надихнути бійців Червоної армії на героїчну боротьбу з німецьким загарбником: «Ми, червоноармійці на культурному фронті, зробимо все, щоб надихнути наших бійців на славетні подвиги, на переможні справи!»

Саме тоді відбулося й термінове засідання Академії наук СРСР, на якому радянські вчені заявили про свою позицію відносно політики німецького агресора та необхідність мобілізації радянської науки для боротьби з ворогом.

Робота творчих спілок і організацій спрямовувалася на підготовку патріотичного та антифашистського репертуару, мобілізацію творчих сил для допомоги фронту, посиленню масової агітаційно-пропагандистської роботи.

При театрах створювали штаби: начальник штабу, завідувач літературною та організаційною частиною, диспетчер зв'язків з організаціями, які відповідали за розробку репертуару та склад концертних бригад, організацію та проведення виступів у військових частинах, госпіталях, вокзалах і мобілізаційних пунктах тощо [13, с. 18].

Уже 24 червня 1941 р. театральні колективи розпочали військово-шефську роботу – виступали з концертними програмами на майданчиках мобілізаційних пунктів і приміщеннях військкоматів.

На зборах творчих колективів (у червні більшість театрів повернутися з гастролей. – Авт.) складали програми виступів і списки концертних бригад. Наприклад, на зборах творчого колективу Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, затвердили склад чотирьох концертних бригад, які вже розпочали військово-шефську діяльність, повертаючись з Тули в Дніпропетровськ, а творчий колектив Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. Чкалова, який перебував на гастролях у Полтаві, з 23 червня розпочав концертну діяльність у військових частинах і мобілізаційних пунктах. У середині липня 1941 р. артисти Миколаївського театру та міської філармонії сформували концертну бригаду і виступали у військових частинах та госпіталях, евакуйованих в Орджонікідзе та інші міста Північно-Осетинської АРСР; бригади Єлисаветградського обласного музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького проводили концерти на мобілізаційних пунктах та місцевому вокзалі перед військовими [12, с. 117]. У госпіталях і мобілізаційних пунктах Києва культурні заходи проводили артисти Київського державного єврейського театру УРСР [9, с. 24] тощо.

Змінилася репертуарна політика українських театрів: на сценах режисери активізують роботу над постановками вистав радянської героїко-патріотичної драматургії, тим самим підтримавши вказівку О. Фадєєва: «Ми – єдина країна у світі, де під вибух гармат не тільки не змовкають музи – вони активно виступили проти ворога в рядах воїнів» [16, с. 203].

Програми концертних і фронтових бригад склалися з фрагментів (сценок) вистав української класичної драматургії та радянської – героїко-патріотичні п'єси «Фронт» О. Корнійчука, «Навала» Л. Леонова, «Російські люди» К. Симонова, декламування українських поезій, виконання українських і російські народних пісень, танцювальних номерів тощо.

Як відомо, культурне шефство працівників мистецтв над військовими частинами армії і флоту започатковане роки Громадянської війни, а з 19 лютого 1923 р. його офіційно закріпили за мистецько-творчими закладами та театральними колективами [4, с. 75].

Якщо раніше шефською роботою творчих колективів вважався показ вистав і проведення концертів, то з перших днів війни постала потреба у використанні малих

концертно-театральних художніх форм: сценок, естрадних номерів декламаційного характеру, одноактівок, гумористичних інсценівок оповідань, скетчів тощо.

Зазначимо, що виступи в госпіталях мали свою специфіку: артисти проводили концерти, «концерти-конверси» для тяжкопоранених: кілька артистів, переходячи з палати в палату, робили міні-концерти з 2–3 номерів, брали персональне шефство та участь у донорському русі [13, с. 18]. Наприклад, творчий колектив Сталінського драматичного театру, який перебував у Джелал-Абаді (Киргизька РСР), у березні–травні 1942 р. провів 27 концертів на призовних пунктах, 26 – у госпіталях, 8 – на залізниці, 1 – в автошколі [15].

У травні 1942 р. в Миколаївському обласному російському драматичному театрі ім. В. П. Чкалова сформували дві фронтові бригади, які виступали перед бійцями на передовій та віддалених населених пунктах Свердловської області – Алопаєвську, Нижній Салді, Верхній Салді та Нижньому Тагілі [10]; артисти Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка – А. Верменич, Л. Задніпровський, М. Іванов, І. Кобринський, Г. Маринич, П. Мцевич, Г. Петраківський, Л. Хорошун та ін. проводили культурні заходи для місцевого населення в Актюбінську та Намангані.

Активну участь у військово-шефській роботі брали і артисти Кам'янець-Подільського обласного театру ім. Г. Петровського та Запорізького театру ім. М. Заньковецької та ін.

Варто наголосити, що створення фронтових бригад та їх творча діяльність відбувалися під жорстким контролем військово-політичного управління, а централізація військово-шефської роботи завершена на поч. 1942 р. Як зазначає В. Попова [13, с. 18], політуправління та відділи фронтів надсилали заявки до Головного політичного управління Робітничо-селянської Червоної армії, де визначалася кількість необхідних творчих бригад та маршрути, лише після цього розробляли заявку, яку надсилали у відділи Оперативної групи Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР. Всесоюзний Комітет розробляв план виїзду бригад на поточний місяць і надсилав розпорядження у республіканські й обласні відділи в справах мистецтв. Представники творчих колективів складали списки артистів і відсилали їх в Комітет при РНК СРСР. Після чого фронтові бригади проходили жорсткий контроль Оглядової комісії, до складу якої входили представники Комітету в справах мистецтв, ЦК Спілки працівників мистецтв та ГПУ РСЧА [1, с. 43]. Лише після схвального рішення комісії, творчому колективу видавали посвідчення фронтової бригади та призначали маршрут концертної діяльності. Програми виступів складалися творчими колективами, а члени комісії переглянувши номери програм, особливу увагу звертали на їх героїко-патріотичний зміст і художній рівень.

Творчі колективи українських театрів знаходилися під наглядом Комітету у справах мистецтв СРСР, який проводив політико-виховні бесіди, лекції, зустрічі з Героями Радянського Союзу, загальні збори колективів, соціалістичне змагання та підводив підсумки роботи, про що повідомлялося в «Бойових листках» [13, с. 18].

Варто наголосити, що на поч. війни концертні програми складалися з номерів для відпочинку та розваги бійців Червоної армії, а з 1942 р. посилюється морально-патріотичне звучання концертних програм. Так званий «особливий репертуар» складався з концертних програм, номери яких пропагували перемогу над ворогом і готовність до самопожертви.

Колективи фронтових бригад виступали перед бійцями, незважаючи на втому після довготривалих переїздів і загрозу власному життю, під час повітряних нальотів та артобстрілів [13, с. 25].

Окрім виступів у військових частинах, артисти сприяли й розвитку самодіяльності: вчили танцювати, співати, читати вірші.

В евакуації творчий колектив Київського театру ім. І. Франка підготував чотири фронтові бригади: I-шу очолив Г. Юра, вона обслуговувала бійців Сталінградського фронту [8, с. 38]; II-га бригада, під керівництвом А. Бучми, з жовтня 1942 р. виступала на Донському фронті, під Сталінградом; III-я фронтова бригада О. Ватулі та IV-та Д. Мілютенка діяли на III-му Українському фронті, в складі якого дійшли до Берліна. Найпопулярнішими виставами в репертуарі фронтових бригад були «Партизани в степах України» та «Фронт» О. Корнійчука, «Російські люди» К. Симонова, «Петро Кримов» К. Фінна, «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Бувальщина» А. Велисовського, сценки з яких виконували актори в складних умовах.

За період війни актори театру здійснили понад 900 концертів та вистав у військових частинах, на підприємствах, колгоспах, госпіталях.

Не менш активною була діяльність фронтових бригад Запорізького театру ім. М. Заньковецької: I-ша – Ф. Гаєнко, М. Геращенко, М. Дрига, Д. Дударев, В. Любарт, І. Овдієнко, М. Пенькович, В. Полінська, Б. Романицький (керівник), І. Слива, – виступала з 24 липня до 15 серпня 1943 р. перед бійцями Воронезького та I Українського фронту з концертними програмами, в яких звучала українська народна пісня, грали сценки з вистав «Наталка Полтавка», «Шельменко-денщик», «Ой не ходи, Грицю»; II-га – І. Богаченко, М. Геращенко, Д. Дударев, Т. Колесник, Г. Кушніренко, В. Любарт, О. Писаревський, О. Сердюк (керівник) та ін. – після затвердження складу (з 22-х осіб) і програми, у вересні 1943 р. перейшла в розпорядження Політуправління при штабі I-го Українського фронту, яким командував генерал Ватутін. Концертна програма складалася з сенок вистав української класичної драматургії та постановки І. Богаченка «Чекай на мене» К. Симонова тощо.

Після визволення Харкова, де «цілі квартали лежали у руїнах», а «будинок (...) театру стояв неушкоджений», артисти провели святковий концерт, а вже наступного дня поспішили на фронт. Щоправда, в кузов вантажівки помістилися не всі, тому частина залишилася в театрі, де продовжила виступи. По дорозі до Переяслав-Хмельницького фронтова бригада О. Сердюка провела кілька концертів, на яких він прочитав фронтові оповідання О. Довженка, а С. Верхацький – гумористичні оповідання М. Зоценка; П. Куманченко читала вірші С. Михалкова та С. Маршака. А на завершення концерту актори зіграли сценку з вистави «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка.

13 листопада артисти вже знаходилися в Києві, який, за особистим розпорядженням Й. Сталіна, Червона армія звільнила до річниці Жовтневої революції.

III-тя бригада Запорізького театру ім. М. Заньковецької, якою керував В. Яременко, виступала з 29 квітня до 1 липня 1944 р. на II-му Прибалтійському фронті.

У 1943 р. комісія затвердила склад фронтової бригади Одеського державного театру Революції – Г. Бабенко, В. Балакін, Е. Блоха, Я. Вайнштейн, А. Іванов, О. Крамаренко, Л. Мацієвська, А. Чернишева, С. Черноморець, Ф. Шнейдер та ін. Керував творчим

підрозділом Б. Борін. З 11 березня до 6 липня 1943 р. артисти виступили перед бійцями Північного фронту, зіграли сценки з вистав «Бувальщина» А. Велісовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського тощо.

Фронтовими бригадами Житомирського обласного українського театру ім. М. Щорса керував В. Магар; Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В.П. Чкалова – режисер Ю. Соколов, уральська фронтова бригада якого обслуговувала військові частини Ленінградського та 2-го Білоруського фронтів.

На зборах колективу Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, влітку 1942 р. затвердили списки акторів трьох фронтових бригад: I-а – Г. Грузин, Л. Кириченко, Й. Пустинський, С. Сішов, А. Троянець, Л. Фразе, А. Хорошун, З. Хрукалова. Керував бригадою директор театру П. Сергієнко. Протягом кількох місяців артисти провели на Калінінському фронті 55 концертів, програми яких склалися зі сенок вистав «Маруся Богуславка» та актів опер «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка»; читання віршів Т. Шевченка, П. Тичини, М. Рильського, Л. Первомайського та виконання українських дум і фейлетонів. Завершувалися концерти хором співом українських та російських народних пісень [11].

З грудня 1942 р. II-га фронтова бригада театру виступала на Калінінському фронті, де за вісім місяців здійснила 132 концерти, багато з яких відбулися в бліндажах або землянках, пристосованих під сценічний майданчик [11].

III-тя фронтова бригада З. Хрукалової – Л. Кириченко, С. Сішов, А. Троянець, Л. Фразе, Є. Фразе-Фразенко, А. Хорошун та ін. – з грудня 1943 до квітня 1944 рр. виступали перед бійцями III-го Українського фронту, де за півтора місяці здійснила понад 60 концертів.

З 1943 р. збільшився час перебування на фронті та загальна кількість виїздів фронтових бригад, зріс художньої рівень концертних програм і змінився репертуар концертних програм: відбувся перехід від агітаційно-пропагандистських номерів до гуманістичної тематики; збільшилася кількість творів російської класичної та радянської драматургії, розважальних номерів; посилилася й шефська допомога фронтовим самодіяльним колективам, яка полягала в підготовці виконання пісень, маршів, армійських танців, реприз, скетчів, художнього читання, постановки одноактних п'єс тощо [13, с. 24].

За ініціативою І. Паторжинського і М. Пашина, директора Київського оперного театру, було створено I-у концертну бригаду для обслуговування частин Південно-Західного фронту, де навесні 1942 р. виступала фронтова бригада З. Гайдай, в склад якої ввійшли артисти А. Васильєва, К. Лаптев, Н. Платонов, Б. Прітикіна, А. Соболев, Б. Чистякова тощо.

За розпорядженням Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР, згідно з наказом Комітету в справах мистецтв при РНК БАРСР № 12, взимку 1943 р. бригаду направили в Луганськ, де за три місяців артисти провели 85 концертів у звільнених містах і військових частинах [7]; лише за півтора місяці артисти Київського театру опери і балету провели 53 концерти [7].

Варто наголосити, що колектив театру за період евакуації сформував 22 фронтові бригади, провів 920 концертів на чотирьох фронтах. Особливим успіхом користувався

дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» у виконанні І. Паторжинського та М. Литвиненко-Вольгемут [11].

У Красноярську акторський колектив об'єднаних Дніпропетровського та Одеського театрів опери і балету, сформував три фронтових бригади, які виступали в діючій армії.

Творчі колективи українських театрів здійснювали і матеріальну допомогу Червоній армії: кожного місяця колективи театрів перераховували до Фонду оборони заробіток за один день, проводили концерти у вихідні дні, а зароблені кошти відправляли для придбання бойової техніки та озброєння. Наприклад, творчий колектив Житомирського обласного українського театру ім. М. Щорса прибуток театру за 20 лютого 1944 р. перерахував на рахунок авіаційного заводу, для виробництва військового літака; за 6 місяців перебування в евакуації Запорізький театр ім. М. Заньковецької, де колектив здійснив 185 вистави, перерахував у Фонд оборони 141 136 рублів; 2 лютого 1942 р., після проведення концерту, понад 9 000 рублів було перераховано на будівництво ескадрильї «Одеський комсомолец»; за 27 місяців перебування в евакуації Миколаївський театр ім. В. Чкалова зароблені кошти перерахував у Фонд оборони [10].

Артисти українських театрів переказували у Фонд власні заощадження та придбані прикраси; купували державні позики і грошово-речові лотереї тощо. Якщо на початку війни участь мистецької інтелігенції у створенні Фонду не мала масового характеру, а матеріальні кошти, які надходили на потребу армії були незначними, то в 1943–1945 рр. становище кардинально змінилося [13, с. 19].

Українськими театрами за час війни створено понад 100 фронтових бригад [6], які зробили свій внесок в агітаційно-пропагандистську роботу в ім'я перемоги над ворогом. А все ж, концертні програми не змогли замінити театральне дійство. Може тому наприкінці червня 1941 р. військове командування відкликала зі львівських гастролей драматичний театр Київського Особливого військового округу (художній керівник Б. Норд) [14, с. 54] і перевело колектив у розпорядження політуправління Південно-Західного фронту, де у складних умовах режисери поновили вистави: «Пархоменко» В. Іванова, «Неспокійна старість» Л. Рахманова, «Полководець Суворов» М. Бахтерева та О. Розумовського, «Собака на сні» Лопе де Веги, «Гроза» О. Островського, «Весілля Фігаро» П. Бомарше; а також здійснили постановки вистав: «Партизани в степах України» та «Фронт» О. Корнійчука, «Російські люди» та «Чекай на мене» К. Симонова, «Сталінградці» Ю. Чепуріна та ін. [5, с. 76].

У репертуарі театру, окрім вистав, були естрадні концерти, літературно-музичні композиції, одноактні п'єси та хореографічні номери, скетчі, з якими, до речі, артисти успішно виступали перед бійцями Сталінградського фронту [5, с. 77].

У серпні 1941 р. наказом Комітету в справах мистецтв УРСР було засновано Харківський український музично-драматичний театр, який працював у військових частинах Закавказького фронту та Чорноморського флоту. Творчий колектив новоствореного театру очолив В. Довбищенко, який доклав багато зусиль аби колектив у вересні 1941 р. переїхав у Нальчик, де режисери здійснили постановки вистав «Партизани в степах України» О. Корнійчука, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Суворі часи» С. Герасимова.

Наприкінці серпня 1942 р. Український драматичний театр працював при штабі Закавказького фронту, акторська труппа виступала у прифронтових районах Баку, Тбілісі, Моздока, Грозного, Кутаїсі, Батумі. У листопаді 1943 р. до колективу приєдналися актори з Вінниці та Запоріжжя; театр отримав назву – Харківський український театр музичної комедії. За час роботи в евакуації колектив здійснив показ понад півтори тисячі вистав [2, с. 81].

В. Бокань і Л. Польовий у посібнику «Історія культури України» (1998) стверджують, що фронтових (концертних) бригад було 108 [2, с.194], але, насправді, їх було значно більше – не кожна творча група мала посвідчення фронтової бригади.

Діяльність фронтових бригад українських театрів і досі малодосліджена, а епізодичність свідчень, перелік артистів та номерів концертних програм не спроможні відтворити значення події в житті людини, яка після концерту йшла на смерть в ім'я перемоги над ворогом.

Література:

1. Герасимова Н. П. Патриотическая деятельность московских театров в годы Великой Отечественной войны / Н. П. Герасимова. – Москва, 1988. 2. Безручко О. Творча й педагогічна діяльність В. Довбищенка у 1938–1947 рр. / О. Безручко // Студії мистецтвознавчі : журн з образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. – Київ : 2010. – № 3/1. – С. 78–88. 3. Бокань В. Історія культури України / В. Бокань, Л. Польовий. – Київ : МАУП, 1998. – 228 с. 4. Водопьянова З. К. Военно-шефская работа. Мастера искусств Ленинграда – фронту // З. К. Водопьянова, Н. С. Зелов // Отечественные архивы : науч.-практ. журнал. – Москва : Федеральная архивная служба России, 2005. – № 3. – 152 с. 5. Давыдова И. Н. Театр боевой славы / И. Н. Давыдова. – Київ, 1975. – 142 с. 6. Історія українського мистецтва: в 6 т.: в 7 кн. / Під ред. академіка М. П. Бажана. – Т. 6. – Київ : «Жовтень», 1966–1970 рр. – 452 с. 7. Латыпова Р. Вспомним, как это было / Р. Латыпова // Газета «Истоки», 2011. – 23 ноября. 8. Матяш І. Микола Яковченко: завжди сучасний / І. Матяш // Кіно–Театр, 2006 – № 5. – С. 36–40. 9. Мелешикіна І. Зоря і смерть Київського ГОСЕТу / І. Мелешикіна // Просценіум. – Львів, 2003. – № 3. – С. 19. 10. Николаевичина в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. – Одесса : Маяк, 1964. – 360 с. 11. Новітня історія України. 11 клас. Частина друга 1939–2001 : підручник для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Ф. Г. Турченко, П. П. Панченко, С. М. Тимченко. – 4-е вид., доопрацьоване та доп. – Київ : Генеза, 2003. – 384 с. : іл. 12. Попов А. Д. За подлинную театральность / А. Д. Попов // Театр. – 1941. – №4. – С. 117. 13. Попова В. Механизмы формирования патриотического сознания населения в годы Великой Отечественной войны / В. Попова. – Москва : 2003. – 205 с. 14. Посудовський П. І. Театри України і Радянська Армія / П. І. Посудовський. – Київ : Мистецтво, 1970. – 131 с. 15. Слаболицкая В. В. Воспоминания актрисы / В. В. Слаболицкая // Историко-краеведческий журнал «Былое», 1993. – № 4–5. 16. Фадеев А. А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи, письма о литературе и искусстве / А. А. Фадеев. – Москва, 1959.

УДК 008:379.85

*Устименко Леся Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент;
Агеєва Станіслава Олегівна,
магістрантка V курсу,
Київський національний університет культури і мистецтв*

КРОСКУЛЬТУРНІ КОНФЛІКТИ В ОРГАНІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ

У даній статті розглянуто конфліктні ситуації, що виникають у галузі туризму в процесі організації та здійснення подорожей у контексті кроскультурного спілкування. Запропоновано авторську класифікацію кроскультурних конфліктів у туризмі. Проаналізовано причини їх виникнення та шляхи їх вирішення.

Ключові слова: туризм, культура, кроскультурний, конфлікт, діалог культур, комунікація.

В статье рассмотрено конфликтные ситуации, возникающие в отрасли туризма в процессе организации и совершения путешествий в контексте кроскультурного общения. Предложено авторскую классификацию кроскультурных конфликтов в туризме. Проанализировано причины их возникновения, а также пути их решения.

Ключевые слова: туризм, культура, кроскультурный, конфликт, диалог культур, коммуникация.

In this article it is considered the conflict situations arising in branch of tourism in the course of the organization and commission of travel in a context of cross-cultural communication. It is offered author's classification of the cross-cultural conflicts in tourism. It is analysed the reasons of their emergence, and also a way of their decision.

Key words: tourism, culture, cross-cultural, conflict, dialogue of cultures, communication.

Процеси глобалізації, що мають швидку тенденцію до розвитку в наш час на світовому ринку, торкаються і ринку туристичних послуг. Унаслідок цього збільшується кількість контактів між представниками різноманітних культур. Ці контакти охоплюють величезний спектр сфер людської діяльності, починаючи від контактів на побутовому рівні, закінчуючи професійним співробітництвом. Після отримання незалежності наша держава утвердилася на світовому економічному ринку, в тому числі й на туристичному. За результатами аналізу туристичної конкурентоспроможності в 2013 р. Україна посіла 76 місце зі 140 країн. Порівняно з минулими роками, вона помітно перемістилася в рейтингу (у 2011 р. – 85 місце) [10]. Вхідження в загальний економічний простір і посідання в ньому своєї стабільної ніші неможливі без урахування культурних особливостей тих країн, з якими Україна здійснює зовнішньоекономічну діяльність.

Міжнародні культурні контакти призводять як до збагачення культур, так і до проявів глобалізації, що не завжди позитивно впливає на національну культуру, що актуалізує здійснення кроскультурних досліджень, особливо тих, що стосуються виникнення кроскультурних конфліктів в організації туристичної діяльності, адже нині вона є невід'ємною частиною зовнішньоекономічної діяльності будь-якої розвинутої країни. У зв'язку з чим є актуальною проблема вирішення кроскультурних конфліктів у туристичній діяльності, що потребує теоретичних і практичних розробок із їх недопущення або зведення до мінімуму.

Нині в роботах українських і зарубіжних науковців недостатньо висвітлено питання кроскультурних конфліктів у галузі туризму. Відсутність ґрунтовних наукових робіт на дану тематику в Україні, скоріш за все, спричинена «молодістю» нашої держави. Відповідно, галузь туризму тільки набирає обертів, і, здебільшого, орієнтується на внутрішні подорожі. Невелика кількість досліджень з цієї проблеми зарубіжних науковців спричинена тим, що дотепер процеси глобалізації в загальному огляді мали позитивні наслідки як для загальносвітового економічного процесу, так і для туризму зокрема. У той же час не можна недооцінювати той факт, що туризм є одним із чинників глобалізації, яка має змогу призвести до відчутних змін у культурному середовищі багатьох країн і народностей [7, с. 70].

Кроскультурні конфлікти розглядаються такими науками як психологія, соціологія, культурологія та комунікативний менеджмент. Питання кроскультурних конфліктів розглядалися в роботах українських і зарубіжних дослідників, зокрема основи кроскультурної комунікації загалом, а в туризмі – основи конфліктології та культури ділового спілкування (А. А. Білика, М. Б. Бергельсона, О. О. Любіцевої, Н. І. Гусевої, І. С. Корнілова, М. В. Алдошиної та Г. М. Брусильцевої та ін.). Більшість науковців робить акцент у своїх роботах на описах кроскультурних конфліктів, а поставлена проблема потребує конкретних методик щодо оптимізації вирішення кроскультурних конфліктів. Метою даного дослідження є виявлення основних видів кроскультурних конфліктів, які можуть виникати у процесі організації міжнародного туризму, та шляхів їх вирішення.

Згідно поставленої мети, завданнями роботи є:

- аналіз основних дефініцій і наукових підходів, що пов'язані з кроскультурними конфліктами;
- визначення поняття кроскультурних конфліктів у туризмі;
- розробка класифікації кроскультурних конфліктів;
- визначення основних шляхів оптимізації вирішення кроскультурних конфліктів.

Поняття «кроскультурний» нерозривно пов'язане з поняттям «культура». Нині нараховується велика кількість різних визначень поняття «культура». За Кребером і Клакхоном вони розділені на 6 класів:

1. Описові визначення, які інтерпретують культуру як суму всіх видів людської діяльності, звичаїв, вірувань.
2. Історичні визначення, що пов'язують культуру з традиціями та соціальним досвідом суспільства.
3. Нормативні визначення, які розглядають культуру як сукупність норм і правил, що організують людську поведінку.

4. Психологічні визначення, відповідно до яких культура є сукупністю форм набутої поведінки, що виникла в результаті пристосування і культурної адаптації людини до навколишніх умов життя.

5. Структурні визначення, які представляють культуру у вигляді різного роду моделей чи єдиної системи взаємопов'язаних феноменів.

6. Генетичні визначення, що ґрунтуються на розумінні культури як результату адаптації людських груп до середовища свого проживання [4, с. 125].

Найновіший філософський словник дає дуже широкий діапазон визначення поняття культура, а саме: «культура – це система надбіологічних програм людської діяльності, що історично розвиваються; поведінки та спілкування, що виступають умовою відтворення та змін соціального життя в усіх її основних проявах». Продовження даного визначення порівнює культуру з ДНК людини, адже вона передає, зберігає та генерує з покоління в покоління програми діяльності поведінки та спілкування людей [9].

Узагальнивши всі підходи до вирішення проблематики визначення сутності культури, можна виділити основні аспекти цього багатогранного явища: культура як сфера творчості людини, вільної її самореалізації (наука, мистецтво, освіта); культура як ціннісне ставлення до реальності (цінності та ідеали, присутність святого); культура як створений людьми матеріальний світ, відмінний від природного.

У ході даного дослідження, вивчення впливу культури, зокрема національної, на процеси управління туристичною організацією в цілому та взаємодію представників ділових кіл різних культур, великий інтерес представляють концепції кроскультурних досліджень таких сучасних вчених як Г. Хофстеде, Г. Тріандіс, С. Шварц, Д. Бест та Дж. Уільямс, Ф. Тромпенаарс та Ч. Хампден-Тернер та ін.

Г. Хофстеде нині є одним з найбільш відомих вчених, які займалися класифікацією світових культур. За результатами своїх досліджень він побудував чотирифакторну модель національних культурних відмінностей: 1. Індивідуалізм-колективізм (individualism-collectivism). 2. Дистанція відносно влади (power distance). 3. Маскуліність-фемінінність (masculinity-femimimity). 4. Уникнення невизначеності (uncertainty avoidance). Канадський учений М. Бонд пізніше виділив п'яту модель: довгострокова або короткострокова орієнтація в житті [1, с. 199].

Наступна – теорія «семи сучасних дилем» – розроблена двома англо-датськими вченими Ф. Тропенаарсом і Ч. Хампен-Тернером. Вони пропонують розглядати міжкультурні відмінності у трьох площинах, кожна з яких має певну кількість дилем, що виникають в їх площинах: стосунки з людьми; ставлення до часу; ставлення до оточення.

Фонс Тромпенаарс, відомий вчений, який займався дослідженням кроскультурних відмінностей, запропонував регламентацію культури за національними культурними уподобаннями керівників і робітників підприємства. Ключовими елементами, які впливають на визначення характеру корпоративної культури, є, на думку дослідника, взаємовідносини типу працівник–підприємство, ієрархія влади, її структура та основні уявлення працівника про економічну та суспільну роль організації, її цілі та своє місце в ній. Параметри класифікації: рівність–ієрархія та орієнтація на людину-завдання [2, с. 83].

Британський учений Річард Льюїс розробив цікаву та лаконічну модель кроскультурних відмінностей ділового спілкування. В основу розподілу він поклав принцип організації діяльності суспільства в часі. Залежно від цього Льюїс здійснив розподіл культур на три типи: поліактивні, що здебільшого орієнтовані на людей; моноактивні, орієнтовані на завдання; реактивні, що надають великої значимості ввічливості, вмінню слухати [1, с. 199].

Попередньо заглибившись у поняття культури, погляди вчених на типологію культур, можна дати визначення поняття «кроскультурний». Цей термін запозичено в нашу культуру з англійської мови («Cross-cultural»). Його можна перекласти як «перетин культур». Тобто на відміну від міжкультурних зв'язків кроскультурні більше акцентовані на конкретні ситуативні та просторові виміри. У закордонних виданнях і книгах, що стосуються кроскультурних комунікацій, дуже часто використовуються вирази «на межі культур», «на перетині культур», «зіткнення культур» і т. п., тим самим підкреслюється проблематичність кроскультурного спілкування, акцентуються відмінності, а не схожості культур. Тому термін «кроскультурний» уже опосередковано несе в собі поняття конфлікту.

Оскільки знайомство з поняттям «кроскультурні комунікації» відбулося в нашій країні не так давно, загальноприйнята практика вживання понять у цій сфері поки не склалася. Нині можна зустріти такі фрази-визначення, що виражають суть кроскультурних комунікацій: інтернаціональні, міжнародні, міжкультурні, міжетнічні, міжнаціональні, мультикультурні і т. п.

На думку авторів, найповнішим аналогом запозиченого слова «кроскультурний» може вважатися термін «міжкультурний», тому він буде також використовуватися надалі в контексті даного дослідження для позначення явища, що вивчається.

Проблемами міжкультурної комунікації займаються такі науки як культурологія, психологія, соціологія, антропологія, лінгвістика. Кожна з них використовує власні підходи для вивчення поставлених проблем, які є неоднаковими. Психологія визначає особливості та тенденції спілкування з точки зору відмінностей у людській психіці; соціологія дивиться на проблеми міжкультурної комунікації з позиції суспільного життя людини; лінгвістика виявляє загальні та відмінні риси в мовах представників різних культур.

Віднедавна проблемам міжкультурної комунікації надала увагу і така молода наука як туризмологія. Адже у сфері туризму на всіх етапах створення, розповсюдження та безпосереднього використання туристичного продукту виникають численні контакти між людьми, в різних можливих контекстах.

Отже, кроскультурний конфлікт – це протиріччя, що виникає, як правило, серед представників різних культурних середовищ, спонукальною силою якого є історико-культурні стереотипи щодо різних сфер діяльності.

Природа туризму закладена в його глибинній сутності [6, с.171].

Згідно з останніми дослідженнями туризму стосовно його конфліктогенної природи можна визначити таке:

- опозицію «свого світу» та «іншого світу»;
- глибинну експансію, тобто бажання засвоїти світ повністю;

- невідповідність чіткої організації туризму самоактивності людини, яка подорожує;

- взаємодія з людьми різних вікових категорій, національностей, релігійних спрямувань, а також характерів, внутрішніх ритмів, цінностей, потреб під час організації та проведення подорожі [6, с. 172–173].

Базуючись на вищезазначених ознаках, виокремлюють декілька типів конфліктів у туризмі:

– кроскультурні (представники країни, до якої прибули туристи, та туристична група, яка є носієм іншої культури);

– конфлікти між туристичною агенцією, яка надає послуги, турфірмою, організатором і конкретною туристичною групою чи туристом, які порівнюють рівень організації із заявленим і своїм досвідом;

– міжособистісні та внутрішньогрупові конфлікти (всередині туристичної групи);

– внутрішньоособистісний конфлікт [4].

На нашу думку, така типізація конфліктів є доцільною, але значення поняття кроскультурного глибоко не усвідомлено та використано недостатньо коректно. Адже, проаналізувавши сутність культури, концепції досліджень культури, ми дійшли висновку, що поняття кроскультурний передбачає перетин культур у різноманітних контекстах, починаючи від розуміння культури як особливості певної національності та етносу, закінчуючи зіштовхненням культур людей різного соціального статусу (турист – організатор туризму). Тому всі елементи вищенаведеної класифікації конфліктів у туризмі можна віднести до кроскультурних. Обґрунтуємо цей погляд.

Конфлікт туриста з місцевим населенням передбачає перетин, по-перше, двох різних етнічних культур, що включає в себе різні традиції, звичаї, жести, міміку, мову тощо; по-друге, релігійних культур; по-третє, соціальних культур, адже роль туриста відрізняється від ролі звичайного пересічного громадянина: офісного працівника, школяра тощо.

Конфлікт між «продавцем і покупцем», тобто між туристичною компанією та туристом теж можна сміливо назвати кроскультурним. Адже, в цьому випадку, виникає сутичка двох різних соціальних культур. Соціальні ролі «турист» і «туроператор – турагент...» – несуть у собі певну культуру, яка зумовлює їх дії та манеру спілкування.

Конфлікти всередині туристичної групи виникають у зв'язку із зіткненням культур особистісних, адже туристична група складається з осіб різного віку, соціального статусу, поглядів на життя, а також важливо враховувати, що туристичні групи складаються з людей із різних куточків світу, отже, і тут відбувається етнічна конфронтація. Внутрішньоособистісний конфлікт пов'язаний з несумісністю внутрішньої культури людини певним обставинам, які суперечать звичкам, психологічному клімату тощо, що склалися у особи.

Для того, щоб охопити науковим поглядом більше думок стосовно цього дослідження, звернемося до робіт А. Л. Новгородцевої, яка розглядає конфліктність туристичної сфери з точки зору суперечностей, що можуть виникати у туриста в процесі здійснення подорожі [5].

Перша суперечливість – між наявними в людини уявленнями про себе як суб'єкта соціальної взаємодії та ситуацією змін цих уявлень у незвичайній сфері діяльності –

туристській. У цій ситуації виникають протиріччя на різних рівнях, таких як неспівпадіння ролей, статусу, потреб, очікувань туриста тощо. Друге протиріччя виникає з входженням туриста в певне співтовариство, яке буде протягом усієї подорожі супроводжувати його. Третя суперечність виникає в ситуації наявності формального організатора, тобто представника турфірми чи гіда, який супроводжує всю подорож певну групу. Четверте протиріччя може виникати між туристом і місцевим населенням.

Так, на основі аналізу цих протиріч, Є. Ю. Антонюк пропонує таку типологію конфліктів за їх складом, а також залежно від ініціаторів: турист–місцеве населення; турист–місцеве населення – органи влади; турист–органи влади; турист–турист; турист–турист–органи влади; турист–турист–органи влади–місцеве населення. Спираючись на проведені дослідження, аналіз поглядів та тверджень стосовно кроскультурних конфліктів у туризмі, авторами запропоновано власну класифікацію кроскультурних конфліктів у туризмі.

По-перше, доцільно буде виділити основних можливих об'єктів–суб'єктів кроскультурних конфліктів:

- турист;
- туристична група в цілому;
- організатор туру (турагент; туроператор; туристичне бюро);
- посередники (готелі, транспортні компанії тощо);
- організатори подорожі, такі як гід, екскурсоводи;
- місцеве населення;
- органи влади.

Залежно від обставин між вищеназваними об'єктами можуть виникати такі види конфліктів:

- турист – турист/туристична група (зіштовхнення двох мікрокультур);
- турист – місцеве населення;
- турист – туристична фірма;
- турист/туристична група – організатор (гід-екскурсовод);
- турист/туристична група – посередник;
- турист/туристична група – органи влади;
- туристична фірма – туристична фірма;
- туристична фірма – посередник;
- турист – зовнішнє середовище іншої країни, новий мікро- та макроклімат.

Але, мотиви та причини цих конфліктів можуть нести в собі різний характер, тому залежно від цього можна виділити такі групи конфліктів:

- релігійні (Р);
- політичні (ПО);
- етнічні (Е) (мовний бар'єр, відмінності в культурі спілкування, поведінці);
- психологічні (ПС);
- соціальні (С);
- конфлікти в бізнес-середовищі (ще можна їх назвати професійними, або конкурентними) (Б).

У кожному з соціальних контекстів можуть виникати різні конфлікти. Для зручності їх розподілення та усвідомлення ми занесли їх в таблицю (табл. 1).

Об'єкт / Суб'єкт	Турист	Туристична група	Турфірма	Посередник	Гід	Місцеве населення	Органи влади
Турист	Р, ПО, Е, ПС, С	Р, ПО, Е, ПС, С	ПС, С	Е, ПС, С	ПС, С	Р, ПО, Е, ПС, С	П, Е, С
Туристична група	Р, ПО, Е, ПС, С	Р, ПО, Е, ПС, С	ПС, С	Е, ПС, С	ПС, С	Р, П, Е, ПС, С	П, Е, С
Турфірма	ПС, С	ПС, С	Б,	Б, Е,	ПС, С, Б	-	ПО, С, Б
Посередник	Е, ПС, С;	Е, ПС, С;	Б,	Б	С, ПС, Е,	-	Б, ПО;
Гід	ПС, С	ПС, С	ПС, С, Б	С, ПС, Е	С; ПС, Е	Р, ПС, Е, С	ПО, С, ПС
Місцеве населення	Р, П, Е, ПС, С	Р, П, Е, ПС, С	-	-	Р, ПС, Е, С	-	Б, ПО;
Органи влади	П, Е, С;	П, Е, С;	ПО, С, Б	Б, ПО;	ПО, С, ПС	Б, ПО;	Б, ПО;

Таблиця 1. Видові категорії конфліктів у різних соціальних контекстах

Залежно від типу конфліктів, шляхи їх вирішення будуть різними.

Що стосується кроскультурних конфліктів на фоні етнічних та національних відмінностей, основною стратегією зменшення конфліктогенності є прийняття засобів запобігання виникненню конфліктів. Важливою є підготовка туристів у соціокультурному контексті до здійснення подорожі у регіон, специфічний за етнокультурними ознаками. Це передбачає знайомство з історією країни (регіону), етнокультурними традиціями, звичаями народів, соціально-політичною та релігійною обстановкою, у тому числі зі ступенем можливих небезпек. Для цього туристичні агенції повинні запропонувати потенційним туристам відповідні довідкові видання, ситуативні огляди обстановки за регіонами, а також підготовка пам'яток і листівок. Не останнє місце займає формування навичок кроскультурного спілкування, відповідної поведінкової культури, поваги у місцях, де знаходяться культурні та духовні цінності даної країни, регіону. Також не треба забувати про обмеження матеріально-предметної діяльності туристів у заповідних, святих місцях, у центрах, де знаходяться пам'ятки культури, матеріальні та духовні цінності, спрямованість дій туристів переважно на споглядально-пасивний характер поведінки, недопущення інколи навіть доторкання до культурних цінностей, а тим більш заборону придбання їх частини як «сувенірів на пам'ять». Кожен із учасників подорожі має чітко уявляти свої права, визначені, зокрема, у Гаазькій конвенції 1982 року, а також обов'язки та міру відповідальності як представника своєї держави.

Туристична група формується спонтанно як тимчасове об'єднання різних за соціокультурними та психологічно-емоційними характеристиками людей. Основні функції туристичної групи розподіляються на формальному рівні між керівником (інструктором) групи та її учасниками, серед яких можуть бути незадоволені, складні, асертивні (ті, що мають постійну потребу у самоствердженні), акцентовані (надмірно оригінальні, привертають до себе увагу) та конфліктні особи. У туристичній групі особливо несприятливою для утворення нормальної атмосфери є наявність різновидів конфліктних осіб: «агресивістів», «скаржників», «мовчунів», «песимістів», «всезнайок» та ін.

Серед усіх можливих стилів поведінки для зменшення конфліктогенності у туристичній групі найбільше підходить стиль пристосування. Його основними рисами є відновлення спокою та доброзичливості, стабільних відносин між членами групи та її лідерами, відсутність привертання уваги до предмета суперечок і конфліктів, наче він існує лише у свідомості конфлікуючих; пам'ятка про те, що важливіше зберегти гарні стосунки з іншими, аніж довести свою точку зору.

Іншим продуктивним підходом до врегулювання міжособистісних конфліктів є звернення до посередників, адже посередник у конфліктній ситуації дозволяє всім не втратити гідність, незважаючи на неминучі поступки. Також ефективним є стиль згладжування. Він полягає в тому, що не варто сердитися та дратуватися за будь-яких обставин, адже туристична група – це нова компанія, дуже унікальна, і немає сенсу «розгойдувати човен, в якому сидиш».

Організатор групи, або навіть неформальний лідер групи повинен дотримуватися певних правил, аби тримати групу у злагоді, а саме: бути уважним до кожного, даючи кожному можливість розкрити свою значущість; підвищувати рівень взаємного позитивного сприйняття, довіри до намірів, поваги, відчуття близькості; під час виникнення суперечок не починати з'ясовувати, хто правий, а хто винний.

Конфлікт між туристичною агенцією, що організує подорож, та її учасниками виникає, здебільшого, на ґрунті нереалізованих сподівань туристів, а також з причин нечіткого розподілу відповідальності за те, що відбудеться. В основі врегулювання конфлікту такого типу, на наш погляд, дві стратегії – нормалізація відносин та вирішення суті справи. Нормалізація відносин передбачає відокремлення проблем від людей, які вимушені її вирішувати, а під час спілкування виявлення симпатії та уважності один до одного. Вирішення суті справи повинне бути засноване на виконанні кожною стороною визначених прав і відповідальності у контракті.

Для уникнення конфліктів, що виникають між турфірмами, а також турфірмами та посередниками, нині пропонується дуже багато методів їх вирішення. У першу чергу, такі конфлікти стосуються бізнес-середовища. У ньому дуже важко підлаштуватися до «культурного простору» іншої компанії, що має власне спрямування, ідеї тощо. Найголовнішим напрямом уникнення конфліктів у цій сфері є вивчення їх характеру та набуття основних навичок кроскультурного спілкування. У практиці існують спеціальні тренінги, на яких розглядаються основи кроскультурного спілкування. С. Кузнецова, експерт у сфері міжкультурних комунікацій у бізнесі, пропонує проходження тренінгів, вебінарів, консультацій, на яких вона допомагає виявити кроскультурні проблеми

компанії, виділити цільові культури, за якими необхідно отримати розширену інформацію, групове або індивідуальне кроскультурне тестування тощо.

Комунікативний менеджмент, який в Україні тільки набуває розвитку, також є дуже важливим аспектом у набутті практичних навичок у кроскультурному спілкуванні. А. М. Гаврилюк розглядає комунікативний менеджмент як один за найважливіших і найефективніших шляхів досягнення порозуміння в офісі зі співробітниками, з клієнтами та партнерами. Його основу становить майстерність вербального та невербального спілкування, а в першу чергу, вміння бути людиною, чуйною, співчутливою, яка вміє тримати дистанцію, відчувати потреби, схильності, особливості характеру людини, а також уміти розпізнати страхи співрозмовника і повести розмову так, щоб не тільки уникнути конфлікту, а й розслабити простір, створити гарний настрій і позитивний клімат [3, с. 17].

Ю. Г. Малинка в контексті міжкультурного діалогу висуває на перший план формування толерантності в сучасній соціокультурній ситуації. З її точки зору, толерантний підхід у міжкультурній комунікації означає, що ті чи інші культурні особливості індивіда або групи визначаються лише одними з багатьох і не можуть підпорядкувати собі всі інші. «Він виступає як умова збереження відмінностей, як право на відмінність, несхожість, інакшість». «У основі інтолерантності лежить неприйняття іншого через те, що він виглядає інакше, думає інакше, поступає інакше. У результаті цього формується нетерпимість, яка породжує прагнення до панування і знищення, до відмови в праві на існування тому, хто дотримується інших соціокультурних норм. Основним принципом у міжкультурній комунікації може служити принцип діалогу, який дозволяє сполучати в мисленні та діяльності людей різні культури, форми діяльності, ціннісні орієнтації і форми поведінки» [4, с. 126].

Згідно викладеному вище, слід зазначити, що проблематика кроскультурних конфліктів у туризмі потребує подальшого вивчення та вирішення з акцентами на конкретні ситуації. Оскільки, кроскультурний конфлікт – це протиріччя, що виникає, як правило, серед представників різних культурних середовищ, спонукальною силою якого є історико-культурні стереотипи щодо різних сфер діяльності.

Література:

1. Алдошина М. В. Крос-культурні комунікації в галузі туризму в умовах глобалізації / М. В. Алдошина, Г. М. Брусільцева // *Економіка торгівлі та послуг. – Бізнес-інформ*, 2014. – № 3. – С. 197–202.
2. Гусева Н. И. Теоретические и методологические основы кросс-культурных исследований / Н. И. Гусева // *Экономическая психология. Известия ИГЭА. – 2003. – № 3-4 (36–37). – С. 82–86.*
3. Гаврилюк А. М. Державне регулювання комунікаційного забезпечення туристичної індустрії в Україні : автореф. дис. канд. наук з державного управління: 25.00.02 / Алла Михайлівна Гаврилюк. – Київ : Б. в., 2011. – С. 15–18.
4. Малинка Ю. Г. Толерантність як результат міжкультурної комунікації в умовах глобалізації / Ю. Г. Малинка // *Вісник Національного авіаційного університету. Сер. : Філософія. Культурологія. – 2012. – № 2. – С. 123–127.*
5. Новгородцева А. Н. Конфликты и противоречия в туристической деятельности / А. Н. Новгородцева // *Ломоносов – 2007: мат. научн. конф., М., 2007.*
6. Туризмология: концептуальні засади теорії туризму: монографія / [Кручек О. А., Дьорова Т. А, Любіцева О. О. та ін. ; Кер. проекту : Пазенок В. С., Федорченко В. К.]. – Київ : Академія, 2013. – С. 171–180.
7. Устименко Л. М. Основи туризмознавства : навч. посіб. /

Л. М. Устименко. – Київ, 2013. – С. 70–79. **8.** Цюрупа М.В. *Основи конфліктології та теорії переговорів : навч. посіб.* / Цюрупа М. В. – Київ : Кондор. 2004. – С. 150. **9.** *Новейший философский словарь [Электронный ресурс] / [сост. – главный ред. Грицанов А.А.]. – 3-е изд., испр.. – Минск : Книжный Дом, 2003. — 1280 с. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=149350>* **10.** *Развитие туризма в Украине [Электронный ресурс]: (анализ туристической конкурентоспособности) / [Андрей Федоренко]. – 8 січня 2014 р. – Режим доступу: <http://socium.com.ua/2014/01/tourism-development-in-ukraine/>*

УДК 130.2+930.8(075.8):351.858

*Фурдичко Андрій Орестович,
кандидат культурології,
доцент кафедри фольклору, народно-пісенного і хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтва*

ПІСЕННА НАРОДНА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Статтю присвячено вивченню ролі пісенної народної культури у збереженні національної ідентичності українського народу. Пісенну народну культуру охарактеризовано з позицій розгляду її як органічного транслятора філософських, релігійних, національно-етнічних, морально-етичних, художньо-естетичних знань, ідеалів, знань і цінностей. У сучасній Україні, культура якої представлена одним з найдоступніших засобів втілення національного та загальнолюдського досвіду – піснею, її значення актуалізується та потребує філософсько-культурологічного аналізу як змістоутворюючого ресурсу збереження культури та національної ідентичності.

Ключові слова: пісня, пісенність, народна культура, пісенна народна культура, нація, національна ідентичність.

Статья посвящена изучению роли песенной народной культуры в сохранении национальной идентичности украинского народа. Песенное народное творчество охарактеризовано с позиций рассмотрения его как органического транслятора философских, религиозных, национально-этнических, морально-этических, художественно-эстетических знаний, идеалов и ценностей. В современной Украине, культура которой представлена одним из наиболее доступных средств воплощения (отображения) национального и общечеловеческого опыта – песней, её значение актуализируется и требует философско-культурологического анализа как смыслообразующего ресурса сохранения культуры и национальной идентичности.

Ключевые слова: песня, песенность, народная культура, песенная народная культура, нация, национальная идентичность.

The article is sanctified to the study the role of song folk culture in maintenance of national identity of the Ukrainian people. Song folk culture it is described from positions of consideration of her as organic to the translator of philosophical, religious, nationally-ethnic and mental-andethical knowledge, ideals and values. In modern Ukraine the culture of that is presented to one of the most accessible facilities of embodiment national and universal experience – by the value of song, and needs a philosophical-culturological analysis as formative resource of maintenance of culture and national identity.

Key words: a song, the song folk culture, the nation, the national identity.

Актуальність обраної проблематики можна пояснити не лише суто пізнавальним інтересом до власної історії, а й значимістю української народної пісенної культури з

позицій її світоглядного, морально-виховного, естетичного потенціалу, засобу збереження та розвитку національної ідентичності. Адже народна пісенність постає як важливий елемент нематеріальної традиційної культури, один із тих трансляторів, що має вирішальне значення у надзвичайно важливій місії збереження мови, духовності та національної ідентичності.

Характерними особливостями формування сучасної української культури є те, що вона знаходиться у полінаціональному просторі, в умовах достатньо розвиненої інфраструктури, зазнає впливу сучасних процесів глобалізації, намагається структурувати досвід соціокультурної самоідентифікації, впорядковуючи взаємодії з представниками інших націй та народностей. Саме пісенна народна культура зберігає в собі ті найцінніші складові: від архаїчних і традиційних форм до включення нових і таких, що мають яскраво виражені властивості та характеристики.

Дослідження пісенної народної культури в працях учених не є новим, а можна вважати таким, що постійно продовжується. Така ситуація зумовлена складністю та невичерпаністю досліджуваного феномена. Серед сучасних українських авторів, які здійснювали філософсько-культурологічну рефлексію над змістом народної культури слід виділити постаті таких науковців: М. Красікова, С. Кримського, В. Скуратівського. До науковців, які приділяли дослідницьку увагу пісенній творчості слід віднести: Л. Попову, В. Антонюка, О. Алексєєву та ін.

Питання національної ідентичності досліджуються в працях таких зарубіжних і вітчизняних вчених: Е. Сміта, П. Рікера, А. Баумана, Л. Нагорної, М. Козловця, А. Кулика та ін.

Нині активізувалася увага до вивчення особливостей української народної пісенної культури. В якості яскравого прикладу такого інтересу варто назвати навчальний посібник «Народна пісенна творчість в Україні» (2011), підготовлений шанувальниками та збирачами народної творчості, професорами Рівненського державного гуманітарного університету А. Пастушенком і М. Пономаренком. До посібника увійшли різноманітні жанрові зразки народної пісенної культури, а також історична довідка про українську пісенну творчість.

Однак, незважаючи на наявність великої кількості робіт, пов'язаних із музичною культурою народу, пісенною творчістю, народною культурою та їх різними аспектами, праць, що присвячені визначенню місця й ролі народної пісенної культури у збереженні національної ідентичності недостатньо, що й зумовило вибір тематики дослідження.

Метою статті є визначення ролі та значення пісенної народної культури у збереженні національної ідентичності українського народу. Поставлена проблема потребує вирішення ряду завдань:

- вивченню базових дефініцій народної культури та народної пісенної культури;
- аналізу основних концептів національної ідентичності;
- з'ясування місця й ролі народної пісенної культури у збереженні національної ідентичності.

Перш ніж операціоналізувати та вивчати особливості народної пісенної культури, слід звернути дослідницьку увагу на поняття, яке вміщує в себе досліджуване та є більшим за обсягом – народна культура. Складність визначення останнього в

культурології зумовлюється множинністю культурних концептів, що існують у сучасному світі та є мінливими [1, с. 189]. Другою проблемою постає чіткість у виокремленні істотних ознак цього реально існуючого, особливого соціального феномену. Досить довгий час концептуальні засади народної культури задавалися лише рамками фольклору.

Сучасна культурологічна парадигма так визначає концептуальну основу народної культури: «сукупність штучних порядків та об'єктів, створених людьми» в якості певного додатку до природних, знайомих людині форм її поведінки та діяльності, а також знання, образи саморефлексії та символічні позначення оточуючого світу [2, с. 336]. Також тут варто звернути увагу на такі її характерні ознаки як: інваріантність, що формує її ядро та вимірюється традиційністю, соборністю, символічністю та синкретичністю; наявність механізмів соціокультурної регуляції та ретрансляції досвіду, що передаються між поколіннями завдяки традиціям у процесі комунікації членів спільноти; соціальне середовище, що виробляє цей «продукт» та історично відтворюється на цій основі.

Деталізувати уявлення про сутність народної культури дозволить звернення до різних позицій щодо концептуалізації, кожна з яких детермінована власними можливостями та обмеженнями. Приміром, аксіологічне розуміння ґрунтується на парадигмі в основі якої «культура постає як сукупність усіх цінностей, які створені людством» [2, с. 18]. Зазначене дозволяє представити її як єдину систему, якій притаманний ціннісний вимір детермінований світоглядними домінантами та ментальними особливостями спільноти. Змістовне наповнення тут не є константним, а змінюється з плином часу, але ж сума основних цінностей, норм та ідеалів, які зміцнюють єдність культурних традицій і зумовлюють ментальність спільноти, залишаються інваріантними.

Інша, функціоналістична, позиція формує дещо інший вектор і представляє народну культуру як відокремлену одиницю соціокультурної системи з визначеною власною структурою, комплексом цінностей, норм і правил, а також з певним комплексом матеріальних благ, знарядь і засобів, необхідних для її функціонування. Вона також включає відповідні форми діяльності людей у межах цієї структури [3, с. 691]. Тут народна культура реалізується на основі соціальних функцій, які спрямовані на вирішення завдань консолідації та інтеграції певної спільноти людей [4, с. 138]. Таке об'єднання створюється з метою задоволення як індивідуальних, так і групових інтересів, визначення норм і регуляторів, що забезпечують її існування та життєздатність, підтримують механізми її відтворення як соціальної цілісності шляхом ретрансляції соціального досвіду, який міститься в різних культурних формах і традиціях між поколіннями.

Однією з таких форм народної культури є пісенна, яка впродовж багатьох років акумулювала в собі найтиповіші риси українського національного характеру. У розвитку пісенної народної культури полягає своєрідний спосіб вираження національної ідентичності. Народні пісні, як і народні витвори мистецтва, містять в собі історичну пам'ять народу, його національну свідомість та музично-естетичний світогляд [5, с. 7].

Народна пісенна культура займає особливе місце в духовній культурі людства, оскільки є своєрідним засобом духовного самовираження та самідентифікації в певному

просторі та часі. Народна пісенна творчість являє собою вид усної народної нематеріальної традиційної культури. Вона є виразом будь-яких змін у душі та почуттів людини. Цілком закономірним є те, що дослідження такого феномену має особливе значення як для теорії культури загалом, так і для всієї соціокультурної практики.

Пісенна народна культура, ґрунтуючись на глибинних архетипах, продовжує традиції попередніх поколінь. Вона, використовуючи таке джерело творчої діяльності народу як пісня, виступає своєрідним транслятором, що передає національні стереотипи мислення, традиції та звичаї, й тим самим стала одним з визначальних засад етнобуття українців і фактором, що зумовлює існування національної культури в цілому. Саме в пісенній творчості втілюється світоглядні ідеї, поетичні та музичні смаки народу, його потяг до прекрасного у повсякденному бутті. Така схильність українців до творчості та необхідність пов'язувати життя з красою, втіленою в музиці, виступає як ознака високого рівня духовності [6, с. 430]. У цьому важливу роль відіграє сама українська пісня як символ нації.

Народну пісенну культуру деякі науковці визначають як специфічний рід людського мислення та діяльності, яка протягом тривалого історичного періоду було широко й органічно вплетеною у процес матеріального та духовного життя людей [7, с. 273]. Пісенна культура виконувала своє призначення в інтересах соціуму, виступаючи яскравим виразним втіленням ментальних особливостей національного світосприйняття, філософських, релігійних, моральних та естетичних поглядів, що панували в ту чи іншу епоху.

Складно переоцінити значення народної пісенної культури в формуванні особистісної духовної сфери людини – вона впливала на духовний світ особи та її взаємини в суспільстві, сприяла формуванню адекватного сприйняття соціуму, моральної позиції, позитивного ставлення до національних традицій і загальнолюдських цінностей [8, с. 289].

Народна пісенна культура як невід'ємна складова буття українського народу може бути представлена і в функціональному аспекті. Як діалектичний процес, який зумовлено групою різноманітних факторів: історичних, соціально-культурних, суспільно-політичних. Усі вони в своїй сукупній різноманітності сприяють формуванню диференціації пісенності на різні жанрові форми. Кожна з них характеризується власною змістовно-рефлексивною спрямованістю та віддзеркалює певні етапи життєдіяльності людини, суспільства, держави, історичну та культурну форму її буття в той чи інший період.

Збереження такого виду культури детермінується постійними потребами особи та суспільства в культурно-історичній та національній самідентифікації, яка базується на діалозі культур і новацій. Пісенна культура формується на засадах свободи самовираження, що зумовлюється рівнем духовних і моральних цінностей, а також естетичних уподобань її творців і носіїв [8, с. 190].

Існує чимало визначень, що характеризують таку частину національної творчості як пісенна культура. Науковці репрезентують по-різному: «словесно-музичний мегаконцепт культури» [8, с. 274], «спосіб виявлення цивілізаційного коду» [9, с. 289], «базова домінанта української культури» [6, с. 430].

Таким, що найбільш яскраво віддзеркалює істинну природу національної пісенної культури, вважаємо визначення її як унікального способу збереження самобутньої української культури, душа України, її обличчя та духовний світ.

Пісенна культура є могутнім засобом становлення особистості, саме завдяки пісенній творчості відбувається творення особи, її знайомство з духовними цінностями, що орієнтують її на вияв своєї яскравої індивідуальності та причетності до суспільства, народу, людства [9, с. 291].

В умовах складних і неоднозначних процесів глобалізації та європейської інтеграції особливого значення набуває питання національної ідентичності українців, що можна вважати своєрідним лейтмотивом соціокультурних процесів сучасного постіндустріального суспільства. У зв'язку з цим привертає увагу проблема національної самобутності українського народу. Зазначене актуалізує вироблення теоретичних засад до глибокого вивчення проблем національної самобутності, або ідентичності, як на теоретико-методологічному, так і на практичному, суспільно-культурному рівні.

Сучасний урбанізований і глобалізований світ ставить національну ідентичність в особливі умови. З одного боку вона займає особливе місце, складаючи інтелектуальний творчий потенціал народу. Тут її можна представити як унікальну складову особливих культурних процесів та явищ. Друга сторона цього явища знаходить свій прояв в тому, що певним чином переплітається з іншими соціокультурними явищами та породжує ризик втрати власної самобутності.

У сучасній соціогуманітарній практиці ідентичність проявляє свою багатозначність, вживається дуже розпливчасто та має багато інтерпретацій [10, с. 75]. З цього приводу Л. Нагорна зауважує: «У соціогуманітарній сфері наукового знання ідентичність – термін настільки ж загальнозживаний, наскільки розмитий» [10, с. 15]. Враховуючи зазначене, варто звернутися до найбільш зрозумілого – простолінійного визначення ідентичності, яке пропонує Е. Сміт. Він тлумачить її по-різному, залежно від тієї чи іншої рефлексії. З одного боку, представляє її як певну як тотожність, бачить її останню в єдності з відрізненням, схожості – із несхожістю [11, с. 82–83]. З іншого, дослідник представляє ідентичність як самобутність та історичну [11, с. 152]. Таке визначення автора дозволяє відносити нації до колективних культурних ідентичностей, або наділяти їх особливою [11, с. 22–23; 26], або під національною ідентичністю розуміти «природну форму сучасної політико-культурної спільноти» [11, с. 157]. Водночас Е. Сміт застерігає, що при визначенні ідентичностей як культурних спільнот, означених спільною пам'яттю, міфами, символами і цінностями, не слід забувати, що ідентичність меншою мірою стосується сукупності індивідів, а значно більшою – «спільних вартостей і правил, пам'яті й символів» [12, с. 24].

Науковці по-різному дефінують ідентичність. Найбільш близькими до концептуального та полісеміологічного розуміння ідентичності слід вважати визначення, які запропоновані українськими науковцями. Приміром, М. Козловець, надає однакової ваги обом значенням цього слова – тотожності й самості та вважає її результатом такого співвіднесення, за якого з'являється спільне й унікальне співвіднесеного [13, с. 3].

Але також мають «право на існування» й однозначні тлумачення ідентичності. І. П'яковський у культурологічному словнику визначає національну ідентичність як

«належність до національної культури» [14, с. 329]. А інший вчений – А. В. Кулик дефініює те саме поняття як уявлення про себе як про члена певної нації [15, с. 28]. Водночас останній наголошує на множинності ідентичності та її мінливості в часі.

Але найбільш глибоко рефлексовано національну ідентичність у працях Е. Сміта, який оцінює змінність ідентичності та вважає її показником тривалої стабільності та безперервності. Зміни, на його думку, можуть відбуватися у чітких межах, які визначаються культурою й традиціями конкретної нації [16, с. 122].

Е. Сміт також підкреслює таку властивість ідентичності як множинність, тобто виділення її різноманітних проявів та ознак. Дослідник говорить про множинну ідентичностей: родових, територіальних або регіональних, соціоекономічних (класових), релігійних, етнічних, національних [13, с. 13–17]. Інші автори доповнюють цей перелік ідентичностями расовими, гендерними, професійними, інституційними, ідеологічними, віковими, цивілізаційними, культурними. У галузі народної пісенної культури акцент на проблемах ідентичності полягає в аналізі її самобутності та традиційності історико-культурного аспекту в контексті сучасних явищ. Сферою ідентичності є усна традиція народу та форми її вираження, музично-пісенні форми. Окремо слід виділити таку її складову як обрядовість, що також формує національну ідентичність як невід’ємний компонент традиційно-побутової культури та яскраве свідчення національної ідентичності [17, с. 283].

Отже, народну пісенну культуру можна представити як своєрідний засіб затвердження національної ідентичності, оскільки народна культура в будь-які часи являла собою певний світогляд і систему цінностей, унікальний образ певної країни та її народу в мозаїчній структурі вселюдської цивілізації. Саме її слід вважати тим духовним і моральним фундаментом, який вирощує покоління не лише з власною індивідуальністю, а й з розумінням приналежності до певної нації – національної ідентичності, уявленням про себе як про члена певної нації. Будь-який народ є творцем і володарем цілої скарбниці створених ним духовних цінностей, які становлять його національні святині. Вони з часом набувають більшої ваги та стають безцінним фундаментом, що здатний забезпечити самозбереження нації. Оскільки народ, що не має властивих лише йому самобутніх рис та втратив національну ідентичність, ризикує розчинитися в глобалізованому світі.

Література:

1. *Культурологія : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / А. Є. Конверський та ін. ; за ред. А. Є. Конверського. – Харків : Фоліо, 2013. – 862 с.* 2. *Культурологія. ХХ век : енциклопедія: в 2 т. – Т.1. / [гл. ред. С.Я. Левит]. – Санкт-Петербург : ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.* 3. *Малиновский Б. Функциональный анализ / Б Малиновский // Антология исследований культуры : интерпретации культуры. – Москва ; Санкт-Петербург, 2006. – Т.1. – С. 681–702.* 4. *Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури в соціумі / П. Е. Герчанівська // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культ. – Харків : ХДАК, 2010. – Вип. 29. – С. 132–141.* 5. *Пастушенко А. С., Пономаренко М. І. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посіб. для студ. гуманітарних спеціальностей вищих та середніх навч. закладів, вчителів музики загальноосвітніх шкіл / А. С. Пастушенко. – Рівне : ППДМ, 2011. – 303 с.* 6. *Красіков М. Філософія буття слобожанського селянина /*

М. Красіков // Дух і Літера / Нац. ун-т «Києво-Могилянська Академія». – Київ : Дух і літера, 1999. – № 5–6. – С. 428–442. 7. Попова Л. М. Песенное творчество как аспект философско-культурологического знания / Л. М. Попова // Культура : опыт, проблемы, исследования и преподавания гуманитарных наук. – Белгород : БГИКИ, 2011. – С. 272–276. 8. Жиров М. С., Попова Л. М. Культурообразующие основания песенного творчества / М. С. Жиров, Л. М. Попова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». – № 20 (115). – Вып. 18 – Белгород, 2012. – С. 287–294. 9. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях / І. Лисий // Мандрівець : всеукр. наук. журн. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. Акад.». – Тернопіль, 2012. – № 4. – С. 74–78. 10. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність : пастки ціннісних розмежувань / Л. Нагорна. – Київ : ІПіЕНД, 2011. – 272 с. 11. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт. – Київ : Основи, 1994. – 223 с. 12. Сміт Е. Д. Націоналізм: теорія, ідеологія, історія / Ентоні Д. Сміт. – Київ : К.І.С., 2004. – 170 с. 13. Козловець М. А. Ідентичність : поняття, структура і типи / М. А. Козловець // Вісник Житомирського держ ун-ту ім. І. Франка. Філософські науки : наук. журн. – Житомир, 2011. – Вып. 57. – С. 3–9. 14. Культурологічний словник / [Антонюк О. В. та ін.]; за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка ; М-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ : НМАУ, 2011. – 463 с. 15. Кулик В. Світова мережа і національна ідентичність / В. Кулик // Критика : часопис. – Київ, 2011. – № 11–12. – С. 28–32. 16. Сміт Е. Д. Культурні основи націй : ієрархія, заповіт і республіка / Е. Д. Сміт. – Київ : Темпора, 2010. – 312 с. 17. Фурдичко А. О. Сімейна обрядовість : основи консерватизму / А. О. Фурдичко // Наукові записки : зб. наук. пр. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. – Вып. 77. – С. 281–289.

УДК 008:304.4(477)"312"

*Шевченко Марина Іванівна,
кандидат культурології,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ІМПЕРАТИВИ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

У статті, виходячи з положення про те, що реалізація культурної політики в межах полікультурної держави повинна відбуватися з урахуванням культурного різноманіття, звернено увагу на необхідність з'ясування пріоритетів культурної політики України, розроблення механізмів забезпечення рівного доступу до цінностей культури, створення сприятливої ситуації для відтворення культурного потенціалу країни; а також вказано на недостатність фундаментальних розробок українських учених з питань культурної політики та недоліків її реалізації.

Ключові слова: культура, культурна політика, культурні цінності, культурна різноманітність, мультикультуралізм.

В статье, исходя из положения о том, что реализация культурной политики в пределах поликультурного государства должна происходить с учетом культурного многообразия, обращено внимание на необходимость выяснения приоритетов культурной политики Украины, разработка механизмов обеспечения равного доступа к ценностям культуры, создание благоприятной ситуации для воспроизведения культурного потенциала страны; а также указано на недостаточность фундаментальных разработок украинских ученых по вопросам культурной политики и недостатков ее реализации.

Ключевые слова: культура, культурная политика, культурные ценности, культурное разнообразие, мультикультурализм.

The article, based on the assumption that the implementation of cultural policies within multicultural state should be considering cultural diversity, drawn attention to the need to clarify the priorities of the cultural policy of Ukraine, development of mechanisms to ensure equal access to cultural values, creating a favorable situation to play cultural potential of the country; and given the lack of fundamental developments of Ukrainian scientists on cultural policy and disadvantages of its implementation.

Key words: culture, cultural policy, cultural values, cultural diversity, multiculturalism.

Найважливішою особливістю становлення і розвитку культури як специфічної форми людського буття є її інституціалізація, тобто організація, систематизація, оформлення при посередництві різного роду громадських і державно-політичних об'єднань. У цій статті робиться спроба показати, як сфера культурного буття взаємодіє

з буттям політичним, точніше з тією її сферою, в межах якої вирішуються питання культурної політики, державного стимулювання та управління сферою сучасної української культури на рівні її інститутів. Це передбачає застосування міждисциплінарного підходу до вивчення питань взаємодії культури і суспільства, що сприяє розширенню меж і якості знань у культурології.

Актуальність розробки проблем культурної політики значно підвищується нині у зв'язку з осмисленням її ролі у сталому розвитку. За рахунок потенціалу культури та успішної координації соціокультурної діяльності можуть бути досягнуті висока динамічність і надійність системи управління, що набуває особливого значення в суспільстві, де домінують трансформаційні процеси.

Результати культурної політики безпосереднім чином впливають на сферу культури, в якій нині здійснюється вироблення та відтворення ціннісних зразків через інститути освіти, ЗМІ, творчість і використання культурної спадщини. Культурна політика відіграє важливу роль у вирішенні необхідних для будь-якого суспільства і держави просвітницьких і наукових завдань збереження національного культурного надбання, підвищення інтелектуального і творчого потенціалу людства тощо. Культурна політика забезпечує соціальні комунікації і підтримання спільності, відтворення і модернізацію ціннісної системи суспільства, сприяючи формуванню підґрунтя соціокультурної згуртованості. Продумана і послідовно здійснювана культурна політика може зробити значний внесок в оптимізацію соціокультурної системи України.

Разом з тим, яскраво виражена різноманітність культури нашої країни, загострення соціальних проблем, поглиблення майнової диференціації, зниження міри доступності культурних благ вимагає вироблення нових концепцій і механізмів здійснення культурної політики з позиції оцінювання її соціально-культурної ефективності. Тим більше, що сучасна політика у сфері культури передбачає участь в її формуванні й громадськості. Відтак, необхідні осмислення, опис та аналіз динаміки реальних змін, що характеризують культурну політику як національну стратегію розвитку культури на різних рівнях управління у співвідношенні з її реалізацією ролі держави та громадянського суспільства.

У контексті аналізу культурної політики актуальними є питання, що торкаються сучасного культурного виробництва та споживання. Для характеристики цих феноменів використовується термін «масова культура», теоретичне осмислення якого пов'язане з іменами Л. Войтоловського, Г. Лебона [4; 10] та ін. учених. У системних парадигмах Д. Белла, Д. Гелбрейта, Е. Тоффлера та ін. [2; 12] міститься ідея конвергенції масової культури з високою, підкреслюється функціональна значущість першої, яка забезпечує соціалізацію величезних мас людей за умов складного і змінюваного середовища сучасного постіндустріального суспільства.

В аналізі ціннісно-символічних аспектів культурної політики, боротьби за владу з існуючими соціальними умовами створення, трансляції і відтворення культурних норм і розподілу влади між агентами її соціального поля особливе значення мають праці П. Бурдьє, М. Вебера, М. Фуко та ін. [14]. Посилення ролі культури в контексті

соціальних змін, перехід від соціальних стимулів суспільного розвитку до культурних артикуються Л. Іонінім [7]. Різні моделі змін у сфері культури були розроблені на основі концепцій модернізації У. Бека, С. Хантінгтона та ін. [15].

Окремі аспекти культурної політики ґрунтовно вивчені такими українськими дослідниками як В. Бакальчук, С. Дрожжина, І. Ігнатченко, Н. Фесенко, С. Чукут та ін. [1; 6; 13; 16].

Незважаючи на ґрунтовність вказаних праць, у нашій країні все ж недостатньо вивчені питання впливу культурної політики на формування цінностей культури, конкретизації змісту, пріоритетів, принципів культурної політики, обґрунтування необхідності врахування в культурній політиці таких провідних ознак сучасного соціокультурного розвитку суспільства як доступність, рівність, права людини тощо. Це актуалізує необхідність вивчення в межах цієї статті проблем реалізації культурної політики України на сучасному етапі її розвитку.

Аналіз соціальної динаміки культурної політики в Україні протягом ХХ ст. дає змогу відзначити, що починаючи вже з перших років реалізації культурної політики радянської держави були здійснені вдалі спроби практичної реалізації тих підходів, які нині можна співвіднести з принципами політики культурної різноманітності: зміцнення інтернаціональної рівності, політика коренізації. У радянській системі принципи культурної політики витримувалися однаковою мірою по відношенню до етнічної та національної культури. В якості її основних напрямів можна виокремити прагнення до впорядкованості всіх елементів культури, канонізацію культурних зразків, вироблення високої мети з ознаками ідеалу. Така система в основному залишалася незмінною майже до кінця 1980-х рр. Відповідно до загальної системи державного управління було створено широку мережу державних закладів культури із сильною освітньою складовою, відбувалося формування централізованої та ідеологізованої системи управління, створення закритого бюрократичного апарату для управління культурою. На поч. 1990-х рр. через відміну ідеологічного контролю, економічну і політичну кризу держава обмежила свою участь у регулюванні питань культури, більше того – втратила інтерес до питань культури. І це попри те, що культурна політика є однією з найважливіших функцій держави, будучи покликаною регулювати внутрішнє життя суспільства.

У сучасній Україні, попри напрацьовану доволі значну для культурної сфери законодавчу базу, все ж існує неузгодженість норм різних законодавчих актів, відсутність чітких механізмів прямої реалізації зафіксованих положень, декларативність [11]. Крім того, «законодавство про підприємництво, про приватизацію, про працю, податкова система не враховують особливостей культури, не сприяють розвиткові структур, не орієнтованих на одержання прибутку. Тому, незважаючи на наявність в Україні численних недержавних неприбуткових організацій та об'єднань, «третього сектора суспільного виробництва» фактично досі не сформовано» [11].

Необхідність врахування при розробці культурної політики багатого вітчизняного досвіду міжетнічних взаємовідносин зумовлена рядом викликів, з якими Україна вже

стикнулася на шляху до визнання культурних відмінностей. Перспективи нашої держави стосовно визнання культурної різноманітності на інституційному рівні залежать від спільних продуманих дій з боку різних суб'єктів, які беруть участь у формуванні стратегії реальних змін у сфері культурної політики.

Відповідно до Конституції [9], Україна є соціальною державою, що в широкому смислі означає наявність у країні державної системи програм, грошової допомоги і послуг, які допомагають людям задовольнити соціальні, економічні, освітні і медичні потреби, фундаментальні для підтримання стабільності у суспільстві. Розвиток і реалізація культурної політики в межах полікультурної держави повинна відбуватися з урахуванням фактора культурної різноманітності. А соціальна, економічна ситуація, історична спадщина нашої держави, у свою чергу, визначають особливості реалізації культурної різноманітності на практиці. Відповідно, для використання культурної різноманітності на благо розвитку суспільства, Україні необхідно, з одного боку, переосмислити свій історичний досвід регулювання міжетнічних відносин, і, з іншого, підвищити мультикультурну компетентність управлінських кадрів, які забезпечують реалізацію культурної політики. Адаптація принципів мультикультуралізму до українських реалій можлива через розробку нових основ сучасної культурної політики, що узгоджуються з передовими європейськими і загальносвітовими тенденціями і сприяють створенню єдиного культурного простору, формуванню нового розуміння культури як інструмента перетворення та розвитку суспільства, а також способу самореалізації представників різних соціальних груп.

Відповідаючи завданням соціальної держави, концепція визнання культурної різноманітності орієнтує розробників культурної політики на цілі досягнення соціальної справедливості у суспільстві з урахуванням культурної різноманітності населення. Відсутність державної ідеології, а також етнічні стереотипи, поширені до цього часу, не дають змоги використовувати основні принципи визнання культурної різноманітності як на концептуальному рівні в період розробки стратегій етносоціальної і культурної політики, так і на рівні соціокультурних практик. Звичка обмежувати роботу у сфері культурної різноманітності протокольними заходами фольклорного характеру призводить до того, що незатребуваними залишаються знання та досвід з гармонізації національних відносин і побудови етносоціальної і культурної політики сучасної України, вітчизняні і зарубіжні наукові розробки.

С. В. Дрожжина так визначає вимоги до культурної політики в Україні: «... у зв'язку з унітарним устроєм полікультурної держави головним при організації управління культурою повинен стати принцип культурної автономії регіонів. Регіональна культурна автономія повинна бути підкріпленою ресурсними можливостями, а саме – формуванням відповідних територіальних фондів культурного розвитку» [6]. І далі: «Для розподілу компетенції в сфері культури між регіоном та державою пропонується застосувати такий принцип: на більш високий рівень регулювання передаються тільки ті функції, які не можуть бути реалізовані на нижчому рівні. Сьогодні фінансування культури здійснюється за рахунок республіканського і місцевих бюджетів, а також

коштів підприємств, організацій, громадських об'єднань та інших джерел. Другим рівнем фінансування культури має бути не місцевий бюджет, а регіональний, який поєднує територіально декілька областей. Адже культурне життя існує, функціонує, розвивається в регіонах, де живуть, створюють культурні цінності митці, де живе населення, яке задовольняє свої культурні потреби. Через функціонування культури на регіональному рівні реалізується культурна політика держави, бо культура є територіальною. Регіон може виступати тим головним рівнем, на якому відбувається регулювання культурного життя» [6].

Культурні чинники мають велике значення для створення гармонійного соціального середовища, підвищення його інтелектуально-духовного потенціалу, утвердження гуманітарного спрямування державної політики. Приведення цих чинників у дію потребує роботи механізмів зворотного зв'язку, адже культура й держава є взаємопов'язаними та взаємозалежними системами. За визначенням одного із сучасних дослідників культурної політики В. І. Малімона, «сфера культури є важливим структуроутворюючим елементом суспільного розвитку, оскільки через неї здійснюються процеси створення, збереження, розповсюдження і відтворення норм та цінностей суспільства. Культура в сучасному суспільстві виступає та усвідомлюється не тільки як результат соціально-економічного і політичного розвитку, а й як необхідна умова, ключовий фактор розвитку, моральний стержень особистості та суспільства» [11]. При цьому такі явища як «менталітет», «традиція», «національний характер» визначаються як механізми соціально-культурної спадщини, що виражають ідею соціальної пам'яті. Своєрідність культурного організму і його цілісність залежать від специфічного поєднання елементів, від способу їх зв'язку, поєднання і підпорядкування, складових «анатомії і фізіології» культурного життя. Способи соціального взаємозв'язку, взаємовідносин повинні відповідати тій культурі, в якій вони функціонують.

Стосовно культурної політики необхідність її активізації, з одного боку, зумовлена такими об'єктивними передумовами як: перехід багатьох закладів культури на нові умови господарювання, що стимулювало підприємницьку активність працівників культури; поширення програмно-цільових методів управління у сфері культури; підвищення рівня політичної культури діяльності державних органів тощо. З іншого – дані тенденції не можуть повною мірою компенсувати негативні фактори у сфері культури, серед яких: істотні обмеження в подальшому збільшенні обсягу культурних послуг; зношення матеріально-технічної бази закладів та об'єктів галузі культури; посилення комерціалізації діяльності багатьох державних установ культур; а також недостатня інвестиційна та інноваційна активність у галузі, пов'язана з низькою соціальною значущістю закладів культури в сучасному суспільстві.

Усі ці негативні тенденції так чи інакше свідчать про недооцінювання «громадянського фактора» культурної політики, відповідного формуванню довгострокового соціального замовлення на розвиток вітчизняної культури та її окремих підгалузей. Найбільшою проблемою є нерозробленість довгострокових

стратегій державної політики, орієнтованої на підвищення соціальної ефективності всієї інфраструктури галузі культури, її реального впливу на суспільне життя. Це відображається в уразливості пропонованих загальних напрямів розвитку галузі культури на середньострокову і довгострокову перспективу. Крім того, у більшості експертних розробок з удосконалення державної культурної політики відсутнє навіть формулювання завдання на її зближення з вирішенням соціальних проблем у суспільстві.

З наукової точки зору істотною вадою вітчизняних досліджень державної культурної політики є їх відірваність від культурологічного та соціального контекстів, що призводить до описовості цих досліджень, акценту на фіксації формальних, кількісних, а не якісних показників розвитку культури. Це значною мірою пов'язано переважно з формальним підходом у цих дослідженнях: поза аналізом процесу реального освоєння і використання культурних цінностей різними групами населення, реалізації їх громадянської позиції на основі запропонованої культурної діяльності.

Розглядати проблеми, що виникають у сфері культури, в якості соціальних правомірно з огляду на той факт, що вони торкаються питань доступності культурних установ для соціально вразливих груп, соціально захищеності працівників культури, соціалізації на різних життєвих етапах тощо. Хоча, зрозуміло, що сфера культури в першу чергу продукує ті ідеї та цінності, які транслиуються на процеси, що сприяють конструюванню, формуванню ставлення і вирішенню соціальних проблем.

Серед актуальних проблем, пов'язаних з діяльністю установ культури і дозвілля, слід звернути увагу на невідповідність змісту і форм культурно-дозвілдової діяльності реальним потребам населення, відсутність, а також згортання комерційно не вигідних, але соціально значущих видів культурної діяльності, відсутність у населення реальних можливостей доступу до справжніх цінностей культури. Причин такої ситуації дуже багато, що спонукає до масштабного експертного обстеження установ культури з метою оцінювання їх доступності, особливо для осіб з обмеженими можливостями. Зарубіжний досвід розвитку послуг у сфері культури свідчить про те, що нові умови функціонування сфери культури зумовлюють виникнення цікавих проєктів, направлених на культуртрегерську (освітню, цивілізаційну) місію розповсюдження цінностей толерантності, інклюзії.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що культурна політика являє собою складний комплекс впливів на соціокультурні процеси, що включає в себе як постійну систему державного управління інфраструктурою сфери культури, так і громадські ініціативи, підприємницьку активність, що відносяться до неї. Взаємодія цих суб'єктів культурної політики повинна ґрунтуватися на узгодженні їхніх інтересів, цільових настанов у відповідності із завданням розвитку цивілізованого громадянського суспільства.

Перспективи України із забезпечення визнання культурної різноманітності на інституційному рівні залежать, зокрема, від спільних продуманих дій з боку різних суб'єктів, які беруть участь у формуванні стратегії реальних змін у сфері культурної

політики. Йдеться про забезпечення рівних можливостей для всіх громадян країни (соціальна справедливість), розуміння і повагу етнічної і культурної різноманітності. Ці принципи повною мірою повинні бути реалізовані в межах політики культурної різноманітності, яка дає змогу розглядати культурну політику як основу для стратегічного розвитку.

При такому підході зміст державної культурної політики зводиться переважно до інформаційної, просвітницької, фінансової та правової діяльності, що забезпечує становлення громадянської культури з урахуванням інтересів усіх членів суспільства. Це спонукає до наукового осмислення питань, що знаходяться на перетині соціології культури, теорії та методології соціальної і культурної політики, соціології дозвілля і масової культури.

Література:

1. Бакальчук В. Держава та суспільство в Україні: пошук взаємодії культуротворчого та державотворчого процесів / В. Бакальчук // *Наук. зап. Ін-ту політ. і етнонац. дослідж.* – 2006. – Вип. 30, кн. 2. – С. 15–25.
2. Белл Д. Социальные рамки информационного общества / Д. Белл. – Москва, 1979.
3. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / Бергер П., Лукман Т. – Москва : Медиум, 1995. – 323 с.
4. Войтоловский Л. Н. Очерки коллективной психологии. В 2-х частях. 4.1. Психология масс / Л. Н. Войтоловский. – Москва-Петербург : Гос. изд-во, 1923. – 87 с.
5. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации / Э. Гидденс. – [2-е изд.]. – Москва : Академический Проект, 2005. – 528 с.
6. Дрожжина С. В. Культурна політика як проблема сучасного соціокультурного процесу : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.03 / С. В. Дрожжина [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://disser.com.ua/contents/7461.html>
7. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие : учебн. пособ. для студентов вузов / Л. Г. Ионин. – [3-е изд., перераб. и доп.] – Москва : Логос, 2000. – 431 с.
8. Ігнатченко І. Г. Особливості реалізації державної політики України у сфері культури: сучасний стан та світові стандарти / І. Г. Ігнатченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/tipp_2013_1_16.pdf
9. Конституція України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : zakon.rada.gov.ua/go/254к/96-вр
10. Лебон Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – Санкт-Петербург : Макет, 1995. – 311 с.
11. Малімон В. І. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з держ. управління / В. І. Малімон [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.irbis-nbuv.gov.ua/.../sguirbis_64.exe?...
12. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – Москва : АСТ, 1999. – 784 с.
13. Фесенко Н. С. Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні : автореф. дис... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02 / Н. С. Фесенко ; Національна академія держ. управління при Президенті України; Харківський регіональний ін-т держ. управління. – Харків, 2006. – 21 с.
14. Фуко М. Интеллектуалы и власть: статьи и интервью, 1970-1984 : в 3 ч. – Ч. 3 / М. Фуко ; пер. с фр. Б. М. Скуратова ; под общ. ред. В. П. Большакова. – Москва : Практис, 2006. – 311 с.
15. Хантингтон С. Третья волна.

Демократизация в конце XX века / С. Хантингтон. – М. : РОССПЭН, 2003. – 365 с.
16. *Чукут С. А. Відтворення генераційної цілісності духовної культури (управлінський аспект) : автореф. дис... д-ра наук з держ. управління : 25.00.02 / С. А. Чукут ; Українська академія держ. управління при Президентові України. – Київ, 1999. – 34 с.*

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 793.38

*Базела Дмитро Дмитрович,
заслужений артист України,
завідувач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті систематизовано відомості про найвідоміші танцювальні шоу світу та України, виявлено їхні особливості. Визначено висновок, що в умовах танцювальних шоу, не дивлячись на стрижневу роль власне хореографії, сценографічні елементи часто перебирають на себе основне видовищне навантаження, створюючи загальну атмосферу феєричності та багатоплановості. Нині можна говорити про паралельне існування традиційного танцювального жанру та появу новітніх синтетичних феноменів, де танець відіграє провідну роль (танцювальні шоу, телепроекти).

Ключеві слова: танець, шоу, танцювальне шоу, танцювальні телепроекти.

В статье систематизированы сведения о самых известных танцевальные шоу мира и Украины, выявлены их особенности. Сделан вывод, что в условиях танцевальных шоу, несмотря на определяющую роль собственно хореографии, сценические элементы часто берут на себя основную зрелищную нагрузку, создавая общую атмосферу фееричности и многоплановости. Сегодня можно говорить о параллельном существовании традиционного танцевального жанра и появление новейших синтетических феноменов, где танец играет ведущую роль (танцевальные шоу, телепроекты).

Ключевые слова: танец, шоу, танцевальное шоу, танцевальные телепроекты.

Article systematic information on the most popular dance show in the world and Ukraine, revealed their features. Despite the diversity of expressive means inherent in the nature of sight, we can talk about the relative genre, in terms of choreographic vocabulary certainty dance show. Currently intensified processes of interaction of all elements of dance, acrobatics, consumer plastics, as well as vocal, circus, film and television arts. It is concluded that in a dance show, despite the pivotal role of private dance, scenographic elements often sorted out over the spectacular main load, creating a general atmosphere feyerychnosti and enigma. Today we can talk about the parallel existence of traditional dance genre and the emergence of new synthetic phenomena where dance plays a leading role (dance shows, TV projects).

Key words: dance show, dance show, dance television projects.

Складний, повний протиріч період в історії світової та вітчизняної естради кін. ХХ – поч. ХХІ стст. тісно пов'язаний з політичними та економічними перетвореннями. У цей період відбувається перелом в історії естрадного мистецтва, з'являються нові жанри, форми. Зважаючи на найбільш динамічний характер серед інших видів мистецтва,

естрада продовжує швидко реагувати на потреби часу, запити публіки, посідати одне з провідних місць у рейтингу глядацьких переваг. Видовищність хореографічних творів починає превалювати над змістовністю, з'являється низка танцювальних шоу, що зазнають всесвітньої слави. Попри невіддаленість у часі, ці процеси потребують аналізу, зважаючи на їхню масштабність.

Останнім часом науковці все частіше піддають аналізу танцювальні шоу-програми в контексті різноаспектних розробок (В. Голубенков [1], С. Дункевич [2], М. Татаренко [7] та ін.), однак дослідження, спеціально присвяченого танцювальним шоу кін. ХХ – поч. ХХІ ст. створено не було.

Мета статті – виявити особливості танцювальних шоу кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Поняття «шоу» в останні роки активно використовується у мистецькому просторі України. Шоу (з англ. – демонстрація; видовище) – одна з популярних сучасних форм організації дозвілля, особлива форма масового видовища, вистави, характерною особливістю якої є використання елементів театралізації, сучасних технічних та комп'ютерних засобів.

О. Медведь з філологічних позицій аналізує неологізм «шоу»: «У межах загальноживаного словникового фонду виділяємо запозичення, які за останній час на ґрунті української мови перетворилися на слова-вершини потужних словотвірних гнізд, що свідчить про їхню високу словотвірну активність і продуктивність уже в межах українського словотворення. Зокрема було виявлено неологізми з першими частинами бізнес-, інтернет-, медіа-, онлайн-, піар-, рейтинг-, фітнес-, фолк-, шоу-» [4, с. 80].

Слово «шоу» має в українській мові значення «велика розважальна вистава, видовище розважального жанру» [5, с. 270] і є першою частиною похідних номінацій: шоу-балет, шоу-бізнес.

Виходячи зі значення поняття «шоу» (видовище), його сутність як специфічного жанру в просторі хореографічного мистецтва доцільно розкривати саме з опорою на семантику «видовища». Згідно В. М. Литвинського, феномен видовища являє собою універсальну константу людського існування, що має кросскультурний характер. «Священний ритуал, хід, карнавал, публічна страта, спортивне змагання, театральна вистава утворюють складне явище культури зі своєю структурою та динамікою. Глибокому розумінню цього явища перешкоджають звичні розумові стереотипи, що збереглися від попередньої епохи класичного раціоналізму» [1, с. 56].

Витоки жанру танцювального шоу, на думку В. Голубенкова слід шукати в середньовічних карнавалах. Автор припускає, що саме брак видовищності, святковості, карнавальності в мистецтві ХХ ст. визначив твердження жанру шоу в сценічній хореографії [1].

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

Серед атрибутивних рис шоу С. Дункевич називає видовищність, інтерактивність, презентаційність, маніпулятивність і маркетингова прагматичність, карнавальність, гедоністичність (орієнтація на отримання задоволення), «зірковість» (не лише участь «зірки», а й культивування поклоніння публіки перед володарем цього звання) [2].

Усі ці риси цілком притаманні одному з перших всесвітньо відомих танцювальних шоу «Ріверденс» («Riverdance») у постановці Майкла Флетлі на основі ірландських танців. Майкл Флетлі переможець багатьох конкурсів ірландських танців у США. Його ідея ускладнити народний танець, додати в нього різні елементи шоу була підтримана продюсерами, і в результаті з'явилося яскраве шоу ірландського танцю. Музика спеціально була написана для шоу. Майкл Флетлі керував створення шоу у всьому, він також «замовляв» композиторам шоу тривалість, темп, ритм музики, розділення її на фрагменти тощо.

Танцювальне шоу «Riverdance» вперше було продемонстровано в антракті конкурсу пісні «Євробачення» 30 квітня 1994 р. У цьому виступі брали участь чемпіони з ірландських танців Джин Батлер, Майкл Флетлі та кельтський хор (Anuna); музика була написана композитором Біллом Уіланом. Флетлі сам був хореографом своєї партії, Джин Батлер поставила танці і для себе, та для всієї труппи. Продюсерами та режисерами Riverdance була сімейна пара Джон МакКолган та Мойсей Доєрті.

Перше шоу «Riverdance» відбулося у Дубліні в Point Theatre 9 лютого 1995 р. Шоу тривало протягом 5 тижнів з повними аншлагами. Воно здобуло світову популярність. Згодом Флетлі залишив продюсерську діяльність і створив своє власне шоу – «Лорд оф зи денс» («Lord of the dance»). І дотепер два шоу «Riverdance» з іншим солістом і «Lord of the dance» Майкла Флетлі з успіхом гастролують по світу [10].

У жанрі степ-танцю створено декілька шоу, одне з найяскравіших – австралійське шоу «Шалені пси» («Tap Dogs»), прем'єра якого відбулася у січні 1995 р. у Сіднеї. Видовище поєднує чоловічу силу, сексуальність, дотепність і запаморочливі танцювальні номери. Засновник шоу, дворазовий володар премії Oliver Award хореограф Дейн Перрі вирішив створити ні на що не схоже видовище та запросив для цього танцюристів зі свого рідного міста Нью-Кастл – міста австралійських сталеварів.

«Tap Dogs» – це постановка, яка нагадує життя справжніх юнаків – дружба, веселощі, драйв, сварки, змагання «хто крутіше?», танці донизу головою та з баскетбольними м'ячами на тлі урбаністичних декорацій – все це робить видовище унікальним та незабутнім.

Після величезного успіху на театральному Фестивалі в Единбурзі шоу почало свою мандрівку по світу. 1996 р. «Шалені пси» з Австралії відкрили театральний сезон на Бродвеї, отримали понад десять престижних міжнародних нагород, включаючи «Pegasus Award» на італійському фестивалі «Spoleto», танцювальний аналог Оскара – «Obie» у Нью-Йорку [11].

У сфері бальної хореографії найпомітнішим на поч. ХХІ ст. стало шоу «Запалюючи паркет» («Burn the Floor»), що вперше з'явилося 1999 р. Продюсером цього шоу став Елтон Джон. Шоу користується світовою популярністю, гастролуючи по різних країнах з аншлагом. Шоу складається з європейських і латиноамериканських танців. Цікава концепція шоу показати традиційні бальні танці під різним кутом, що дозволяє не занудьгувати навіть глядачам, не захопленим бальними танцями. Важливим сценографічним елементом стає костюм. Наприклад, фокстрот танцюють в одязі, який носили в Америці в 50–60-ті рр. ХХ ст. Під час танго розігруються пристрасні любовного трикутника. У бальні танці введено багато елементів сучасної хореографії, що підсилює зацікавлення глядачів.

Нині музично-танцювальне шоу за участі багатьох різножанрових найкращих колективів США. «Burn the Floor» отримав величезну популярність і позитивні рецензії по всьому світу за свою енергетику, професіоналізм і пристрасність. Шоу піднімає бальні танці на нову висоту, доводить великі можливості цього різновиду хореографії [9].

Поступово зростала популярність та творчі обрії російського шоу-балету «Тодес» під керівництвом Алли Духової, що був заснований 1987 р. Хореограф Алла Духова зуміла знайти неповторний стиль, що сполучає сучасні ритми з екзотичністю і театральністю, перетворити кожен виступ на самостійний спектакль. Нині концертні програми «Тодесу» є фактично самостійними шоу. Всесвітньо відомими стали такі сольні програми колективу як «Тільки для тебе» (2003), «Найнебезпечніша» (2004), «Танцюємо кохання» (2005), «Дітям до..., дорослим після» (2006), «Чарівна планета» (2014), «Attention» (2014) [12].

Основна сюжетна лінія спектаклю «Найнебезпечніша» – це гімн жіночій красі, гімн всепоглинаючій любові. Весь спектакль пронизаний музикою, що зачаровує, спеціально написаною Олексієм і Денисом Гарнізовими. Алла Духова зробила програму, яка за своєю сюжетною побудовою може бути справедливо названа справжнім спектаклем з глибокою і багатоплановою драматургією. І одночасно це ефектне шоу, замішане на сучасних танцях, акробатиці і сексуальності [12].

Стрімкий розвиток телевізійної індустрії спричинив появу великої кількості синтезованих явищ (послугуючись сучасними поняттями – «продуктів»), до яких можна віднести телевізійні танцювальні шоу. Серед всесвітньо відомих можна назвати «Strictly Come Dancing», який був започаткований у Великобританії 2004 р. на телеканалі BBC і став популярним у багатьох країнах світу (в Україні «Танці з зірками»); «So You Think You Can Dance?» («Гадаєш, ти вмієш танцювати?»), створений Саймоном Фулером і Найджелом Літгоу в США в 2005 р. (в Україні «Танцюють всі»); «America's Best Dance Crew» («Королі танціпідлоги») – танцювальне телешоу-змагання, в якому беруть участь хіп-хоп команди США.

Одним із найяскравіших заходів сучасності, тісно пов'язаних з танцювальним мистецтвом, телевізійною індустрією, а за сутністю – масовий розважальний захід простонеба – це проект «Майданс». «Майданс» – наймасштабніше в історії України танцювальне шоу, яке організував телеканал «Інтер» спільно з Київською міською державною адміністрацією. Проект стартував 19 березня 2011 р. Після вдалого старту першого сезону, цього ж року, 3 вересня вийшов в ефір другий сезон. Третій сезон стартував 18 серпня 2012 р., «Майданс» офіційно внесений до «Книги рекордів Гіннеса» як наймасштабніший і наймасовіший танцювальний проект у світі [3].

Севастопольський академічний театр бального танцю Вадима Єлізарова можна назвати шоу-балетом. Першим його шоу було «Історія кохання», побудоване на основі танцю «румба». До репертуару Театру входять вистави «Аргентинське танго» на музику відомого аргентинського композитора Астора Пьяццолли, побудована на основі лексики танцю «танго»; «Exhibition» – з номерів різних напрямів танців (традиційних бальних – вальс, ча-ча-ча, та сучасних – хіп-хоп, брейк-данс); шоу «Гран-прі» та «Вибране» з найкращих номерів Театру різних років. Танцювальна шоу-програма «Весняна подорож» складається з танців різних країн. Однією з нових постановок Театру стала програма

«Jazz Sity», що є унікальним експериментом поєднання джаз-бенду та бальних танців. Шоу «Бродвей» включає номери, поставлені на основі знаменитих світових мюзиклів: «Чикаго», «Ромео та Джульєтта», «Вестсайдська історія», «Красуня та чудовисько», «Копакабана», «Поргі та Бесс», «Бурлеск». Окремою танцювальною темою шоу стали образи таких легендарних особистостей світової музики як Френк Сінатра, Майкл Джексон, Лайза Мінеллі, Шер, Барбара Стрейзанд, Кристина Агілера [6].

Усі перелічені шоу Севастопольського театру танцю створені за принципом концертної програми з номерів, побудованих за принципом контрасту, різних за драматургією, темпоритмом, музичним супроводом, кількісним складом, сценографією, але поєднаних єдиною темою та ідеєю заходу.

Непересічної подією для України стало шоу «Барон Мюнхгаузен» (творці визначили жанр як «3D-шоу», постановка К. Томільченка за мотивами п'єси Г. Горіна «Тот самый Мюнхгаузен»). «Барон Мюнхгаузен» – перша масштабна вистава, «декораційне оформлення якої практично повністю побудоване на використанні проєкційних технологій... Завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заводить, шокує. Стилізація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3D-технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим», захоплено свідчить С. Триколенко [8, с. 108].

Отже, танцювальні шоу кін. ХХ – поч. ХХІ ст. поширилися по всьому світу, не оминаючи й Україну. Попри строкатість виразних засобів, що закладено у сутності видовища, можна говорити про жанрову (в аспекті хореографічної лексики) визначеність танцювальних шоу (на основі степу «Tap Dogs», чи бальної хореографії «Burn the Floor», чи хіп-хоп-танцю «America's Best Dance Crew» тощо), хоча в умовах шоу неможливо говорити про чистоту тієї чи іншої лексичної системи. Використовуються елементи всіх хореографічних систем, акробатика, побутова пластика тощо, відбуваються процеси взаємодії з вокальним, цирковим, кіно та телемистецтвом тощо.

Посилена увага в танцювальних шоу приділяється сценографії (система візуального оформлення, до якої нині відносять не лише матеріальні об'єкти – декорації, аксесуари, атрибути, костюми, а й світлові та кіно-ефекти тощо). В умовах танцювальних шоу, не дивлячись на стрижневу роль власне хореографії, сценографічні елементи часто перебирають на себе основне видовищне навантаження, створюючи загальну атмосферу феєричності та багатоплановості.

Попри невтішні прогнози деяких фахівців про трансформацію форм, а подекуди і зникнення танцю з естради, нині можна стверджувати про паралельне існування традиційного танцювального жанру та появу новітніх синтетичних феноменів, де танець відіграє провідну роль (танцювальні шоу, телепроекти).

Література:

1. Голубенков А. Г. Танцевальное шоу в системе жанров сценической хореографии / А. Г. Голубенков // *Вісник Міжнародного Слов'янського університету*. – 2008. – № 1. – С. 56–61. – Серія «Мистецтвознавство». 2. Дункевич С. Г. Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами») /

С. Дункевич // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Т. 27 (66). – 2014. – № 1 – С. 69–74. – Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». **3.** Майданс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://maydans.com.ua/pryamaya_rech.html. – Назва з екрана. **4.** Медведь О. В. Юкстапозиція як актуальний спосіб інноваційного творення загальноживаних слів і термінів (нормативний аспект) [Електронний ресурс] / О. В. Медведь. – Режим доступу : <http://www.khai.edu/csp/nauchportal/Arhiv/GCH/2014/GCH414/pdf/10.pdf>. – Назва з екрана. **5.** Нові слова та значення : словник / [уклад. Л. В. Туровська, М. В. Василькова]. – Київ : Довіра, 2008. – 271 с. **6.** Севастопольський театр бального танцю. – Режим доступу : <http://elizarovtheatre.com/>. – Назва з екрана. **7.** Татаренко М. Г. Діяльність хореографа-постановника в масових видовищних заходах / М. Г. Татаренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – Київ : Міленіум, 2014. – Вип. 33. – С. 299–304. **8.** Триколенко С. Т. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен» / С. Т. Триколенко // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 5 – 6 груд. 2013 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. – С. 106 – 109. **9.** Burn the Floor [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.burnthefloor.com/?lang=ru>. – Назва з екрана. **10.** Riverdance 20 years [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://riverdance.com/>. – Назва з екрана. **11.** Tap dogs. Our story [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tapdogs.com/our-story>. **12.** Todes [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mir-todes.ru/>. – Назва з екрана.

УДК 73.03(477)“19”

*Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

**ОБРАЗ «ВІДСУТНЬОГО»
У СКУЛЬПТУРІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА**

У статті досліджується введене у скульптуру О.Архипенком поняття «порожнього простору». Завданням статті є спроба окреслити сам творчий метод О. Архипенка, який полягає, зокрема, у моделюванні простору відповідно до його символічного значення. Здійснюється спроба довести, що таким чином порожній простір набуває самостійного значення у скульптурі. У статті також проводяться аналогії з іншими подібними пошуками у мистецтві ХХ ст.

Ключові слова: Олександр Архипенко, «порожній простір», моделювання простору, увігнутість, прозорість, символічна форма.

В статье исследуется понятие «пустого пространства», которое ввёл в скульптуру Александр Архипенко. Задание статьи – очертить сам творческий метод А. Архипенка, который заключается, в частности, в моделировании пространства в соответствии с его символическим значением. Осуществляется попытка доказать, что таким образом пустое пространство приобретает самостоятельное значение в скульптуре. В статье также проводятся аналогии с другими подобными поисками в искусстве ХХ века.

Ключевые слова: Александр Архипенко, «пустое пространство», моделирование пространства, вогнутость, прозрачность, символическая форма.

The article investigates the concept of «empty space» entered in sculpture by Alexandr Archipenko. The task of this article is to identify the creative method of Archipenko which is, in particular, in modeling space according to its symbolic value. This is attempt to prove that in this way the space acquires independent significance in sculpture. The analogy with other similar searches in the art of 20-th century is made in the article.

Key words: Alexandr Archipenko, empty space, modeling space, concave, transparency, symbolic form.

Актуальність теми зумовлена потребою вирішення ряду мистецтвознавчих проблем, пов'язаних із мистецтвом скульптури Олександра Архипенка та його новаторств. Вплив Олександра Архипенка на сучасну скульптуру важко переоцінити. Проте проблема полягає в освоєнні не стільки стилю Архипенка, скільки його творчого методу, без якого його новаторства втрачають первинний сенс. Одна з основних проблем, яку розв'язав у скульптурі Архипенко – це проблема простору, через яку проходять і всі інші знахідки скульптора. Але це питання і досі залишається не достатньо закріпленим в історії світового мистецтва. Так, поняття «простору» і «порожнечі» нині

найчастіше згадуються у контексті мистецтва Альберто Джакометті та Генрі Мура, тоді як без мистецьких знахідок Архипенка вони також втрачають своє феноменологічне звучання. Тому завдання статті – заповнити мистецтвознавчі прогалини в цьому питанні, а також – виявити специфіку творчого методу Олександра Архипенка через розкриття введеного ним феномену «порожнього простору» у скульптурі.

Стаття базується на дослідженні самих текстів Олександра Архипенка – його «Теоретичних нотаток», його скульптурних робіт, а також на матеріалах досліджень мистецтвознавця Д. Горбачова та інших науковців.

Усунути щільність речей, натякнути на іншість, у видимому дати проявитись невидимому – це була вимога часу. Першим до такого кроку вдався кубіст Пабло Пікассо у 1907 р. у його «Авіньйонських дівчатах». Деформація образу людської натури, яка навіть друзям митця здалася блюзнірством, дуже скоро знайшла своє виправдання у портретах у стилі кубізму, зображення яких синтезується наче з гострокінечних уламків розбитого дзеркала («Портрет Воллара»). І хоч сам Пікассо особливого символізму у свої твори не вкладав, усе ж його новаторства створили передумови для інших митців. Про духовне в мистецтві заявляв не лише Кандинський, але й Пауль Клеє, Франц Марк, Казимир Малевич, Олександр Богомазов та ін. митці. Їхні обґрунтування модерних пошуків дають можливість по-іншому подивитися і на роботи Пікассо, і помітити, що у вщент порушеній цільності речей з'являється дещо неможливе досі: світло струмує зі складених із уламків грудей – невидиме стає видимим. У місці цього прориву з'являються проблески того, що натякає на внутрішнє світло, на невідомість, приховану в самій людині. Насправді, й класичне мистецтво не було позбавлено цієї «внутрішньої наповненості», але вона залишалася прихованою. А час Модернізму ознаменував потребу приховане витягнути на поверхню, щоб не дати йому бути приспанним у тілесних оболонках.

Отже, деформовану й трансформовану у кубізмі реальність митці поспішили заповнити новим духовним змістом. Тому й отвори у скульптурі Архипенка і «Чорний квадрат на білому тлі» Казимира Малевича – на своєму місці: очевидна не випадкова поява схожих імпульсів у різних мистецтвах. Цікаво, що відбувається це в один і той же час: Архипенкова «Хода» (1914–1915), і «Чорний квадрат» Малевича (1915). Для обох митців зазначені твори мали значення відкриття. Отже, цей крок у мистецтві хтось мав неминуче здійснити.

Д. Горбачов звертає увагу на те, що Архипенко закріпив і поглибив у скульптурі те, що Пікассо зробив у малярстві [7]. «В той час, тобто 1908 року, говорили, що поняття простору міняється вже майже протягом ста років. Але в пластиці не було нічого нового. Отже, це нове, чого бракувало, приносив у пластику я. Я винаходив нові форми й головне – займався простором» [3].

Отже, до поняття «простору» Олександр Архипенко у своїй творчості підійшов концептуально. На його думку, у мистецтві ця проблема «духовно є не менш важливою, ніж форма матеріалу, тому що простір стає символом» [1, с. 509]. Звідси – застосування порожнього простору у скульптурі як знакової величини. Точкою відліку власного моделювання простору скульптор називає 1912 р. [1, с. 508]. Для нього настільки важливим було відчуття новаторства в цьому питанні, що він, передусім, ставить перед

собою ціль з'ясувати, що ж раніше у мистецтві вкладалося у поняття простору. Він робить висновок, що «ідея простору стосується скоріше глибини в живописі, представленому перспективою або багатством кольору». Натомість, Архипенко констатує: «Самостійне і символічне значення форми простору, подібне до значення форм самого матеріалу, не бралися до розгляду і ніколи не використовувалися» [1, с. 508].

Звичайно, почати треба з того, що в той час усі мистецтвознавчі поняття, і «простір», зокрема, перебували в становленні. Так, наприклад, нині ми говоримо, що у бароковому мистецтві певний простір належить статуї – часто в ньому передбачається присутність іншої, «подвійної» статуї. Але в той же час це поняття не було настільки розвинутим. А також очевидно, що Архипенка цікавить зовсім інший аспект.

Щодо його поняття «глибини», – також не все так просто. Наприклад, активну фазу досліджень барокового мистецтва Генріх Вельфлін започаткував лише в останній чверті XIX ст. Його праця «Ренесанс і Бароко» опублікована лише у 1888 р., а повне дослідження у визначенні відмінностей стилю виходить лише у 1915 р. [6]. Саме в цих працях Вельфлін у своїх знаменитих п'яти парах понять і відмінностей між мистецтвом Ренесансу і Бароко по-новому інтерпретує поняття «глибини». Глибина в нього не залежить від перспективи (адже вона однаково присутня як у ренесансовому, так і бароковому мистецтві). Проте ренесансовому мистецтву Вельфлін залишає характеристику «площинності», а бароковому – «глибинності». Остання, власне, з'являється там, де класична система поділу на плани зазнає деформації, а перехрещення планів картини, їх нечітке перетікання одного в один, стає знаковим і таким чином призводить до втрати характерної для класичного мистецтва розчленованості. Разом з нею відбувається й втрата статичності мистецького твору. Ті самі чинники, за Вельфліним, є актуальними і для барокової скульптури і не дають можливості сприймати її у звичних для ренесансу межах площини [6, с. 126]. Саме рух, динаміка у творі призводить до появи справжньої глибини: зі стану сталого мистецтво переходить у стан становлення.

Стан становлення, постійного руху вперед, постійних змін були творчою настановою Олександра Архипенка.

Є дещо надзвичайно важливе в тому, що Архипенко прийшов до мистецтва саме через Мікеланджело. Фактично, через освоєння досвіду великого флорентійця він вивчив особливості класичної скульптури. І оскільки освоював його графічно, то саме поетика лінії Мікеланджело, її особливий магнетизм залишилися художнім досвідом Архипенка. Але за дужки був винесений тілесний аспект Мікеланджело: він перетворюється на певну протилежність в Архипенка. Фактично, у цьому пункті ми можемо стверджувати про подолання грецького начала у мистецтві. Цей аспект потребує окремого дослідження, тому нині дозволимо собі лише побіжно зупинитися на ньому. Адже, фактично, лише через подолання грецького відкривається шлях до нової образності, яку, власне, й маніфестували авангардисти. Звідси й потяг до нематеріального і зв'язок з усім мистецтвом, яке також містило в собі імпульс духовного. Саме тому Архипенку цікава готика, дохристиянське мистецтво і таке, на якому не лежить відбиток грецького: мистецтво Океанії, мистецтво Стародавньої України.

Готика цікавила Архипенка в контексті розв'язання проблеми простору, деформації і трансформації людської фігури. Як у готиці статуя вписана в архітектурний простір собору, так у Архипенка через ту саму трансформацію форма стає тим контурним обмеженням для його активної структури – порожнього простору. Він візуалізує для нас невидиме. «У готики я запозичив трансформування пропорцій як посередника для вираження духовної сутності» [1, с. 453].

Важливо також те, що, фактично, Архипенко провів скульптуру через стадію абстрактного мистецтва і тут же перейшов до нової образності. Важливість абстракції він пояснював тим, що його метою було «поєднати дух і матерію, щоб отримати нову форму, яка мала б символічний зміст і творила асоціації, пов'язані з природою і людським досвідом». Саме це він називає «абстрактною реальністю, що формує сучасний стиль» [1, с. 474]. Разом із тим, Архипенко виступав проти «примусового модернізму», що «керується холодною догмою «абстракції заради абстракції» [1, с. 474].

Усі згадані пошуки становлять ту основу, на якій формується ідея «простору» О. Архипенка, яку скульптор обґрунтував у власних теоретичних нотатках у розділі XIV «Простір»: «Традиційно люди вірили, що скульптура починається там, де матеріал торкається простору. Таким чином, простір розуміли як своєрідну рамку навколо маси. (...) Ігноруючи цю традицію, я експериментував, використавши протилежну ідею, і дійшов висновку, що скульптура може починатися там, де простір оточується матеріалом. В таких випадках саме матеріал стає рамкою навколо частини простору, яка має свою власну значущість» [1, с. 508].

Отже, передусім, Архипенка цікавив обрамлений простір. Саме так він дивився на світ і бачив у ньому не самі речі, а ті образи, які вони формують своїми обрисами в порожнечі: «Погляньте на он той стілець, на якому ніхто не сидить. Все, з чого він, на загальну думку, складається – ніжки, спинка, те, на що сідають, – все це, по-моєму, не надто важливе. Для мене головне те, що є, чи, скоріше, чого нема в його об'ємі. Проміжки порожнечі. І так у всьому» [3]. Так само він описує у своїх теоретичних нотатках можливість побачити між двома однаковими вазами третю «відсутню» вазу [1, с. 509].

Власне, саме це побачене «відсутнє» Архипенко намагається зафіксувати у матеріалі, надати йому форми.

Для пояснення сутності «відсутнього» Архипенко вдається до паралелей з музикою: «Його можна порівняти з музичною паузою і пояснити таким чином: ритм у музиці можливий тільки якщо звук осмислено йде за тишею, а тиша – за звуком; кожна музична фраза формується з певної протяжності звуку і певної протяжності тиші між звуками. (...) Використання тиші і звуку в симфоніях є аналогічним використанню форми значущого простору і матеріалу в скульптурі» [1, с. 511]. Феномен Архипенкового сприйняття відсутнього проявляється навіть у сприйнятті музичного мистецтва: він спостеріг, що у «Дев'ятій симфонії» Бетховена «довга пауза зустрічається двічі і народжує таємницю і напругу» [1, с. 511].

Проте Архипенко завжди наголошував, що «порожній простір» не може бути випадковим, а обов'язково духовно зумовленим, символічним.

Щодо символізму, то він виокремлював три групи символів: перша група – символи, встановлені за домовленістю, друга – релігійні символи, і третя – створені

індивідом і виражають його власну психологію і чуття [1, с. 466]. Архипенко відразу ж констатує, що саме третю групу символів він використовує у мистецтві.

Символізм скульптор розглядає як «психофізіологічну спроможність використовувати одну річ або одну форму, щоб виразити інші, в сенсі паралелізму» [1, с. 467]. Наголошуючи, що за своєю природою мистецтво пов'язане з внутрішньою дією, митець констатує неспроможність натуралізму її відтворити. Натомість, на його думку, це можливо у «творчому процесі перетворення натуралістичних ліній на символи» [1, с. 467].

Таким чином, створений твір мистецтва стає свідченням духовних причин, що його породжують. І тому у творі має утворитися духовна реальність, паралельна тій реальності твору, яку споглядає глядач [2, с. 213].

Митець також прагне до створення нової символіки, «яка абстрагує і спіритуалізує предмет таким чином, що колір-форма стають синонімами предмета» [2, с. 237]. Звідси й сміливе новаторство Архипенка з запровадженням у скульптурі поліхромії і застосування увігнутостей і порожнього простору.

Архипенко висуває ідею «матеріалізування форм, які не існують»: «Згідно з законами асоціації або перетворення людина може опинитися перед ніколи раніше не баченим об'єктом, але відчувати, ніби уже давно з ним знайома» [1, с. 506]. Архипенко вказує на незвичайність подібного досвіду, яка навіть дає підстави повірити, що «феномен «вже-колись-баченого» виникає з попереднього спадкового існування, тепер реінкарнованого; але це може бути тільки відбитком чогось із особистого досвіду» [1, с. 506]. Він також допускає, що «крім минулого, й туманне майбуття є приступним для психофізіологічної діяльності, в якій, ніби вві сні, можуть з'являтися речі майбутнього». І резюмує: «Це привілей тих художників, котрі у творчому стані сприймають силу одкровення і передвістя» [1, с. 506]. Цю концепцію Архипенко називає однією з найважливіших психологічних умов творчості, яка стає поштовхом до розвитку.

О. Архипенко вказує на спосіб, у який він працює з проявленою («матеріалізованою») формою «неіснування». У нього виникає концепція «моделювання форми простору», яку, фактично, можна назвати його авторською технікою, і ґрунтується вона на символічних, асоціативних та естетичних засадах. Даний творчий процес він порівнює з «психофізіологічним відновленням відсутнього предмета, що спочиває десь у нашій пам'яті. Це певний обрис простору, який стає відбитком того, чого нема, і творчо відновлює те, що є в нашій пам'яті. Безцільно проколота дірка ніколи не зможе стати належним символом. У мистецтві обриси порожнього простору мають бути не менш значущим смислом, ніж обриси монолітного матеріалу» [1, с. 511].

Таким чином, Архипенко прагне довести, що мистецтво твориться саме духовними категоріями: «Рівносильність духовного і метафізичного, яка примушує простір символічно промовляти про неіснуючу форму, показує свою неминучість у мистецтві та винахідництві» [1, с. 507]. Тому дану ідею Архипенко також назвав «прогресом через відсутність» [1, с. 508].

Наповнений символізмом простір – це не лише отвори в скульптурах. Це також застосування увігнутостей (конкейвів) у скульптурі. Архипенко вказує на складний метод роботи з увігнутостями. Проте перетворений таким чином матеріал справді стає

промовистим – він натякає на певну присутність відсутнього, можливість побачити щойно невидиме.

Архипенко наголошує на психологічній значущості увігнутостей: «Вони сприймаються як символи відсутньої форми і стають виразниками асоціацій і відносності» [1, с. 505].

Іноді Архипенко використовував подвійну увігнутість (увігнутість усередині увігнутості), а також – їх ритмічне повторення. Для нього було важливо комбінувати позитивні і негативні форми: «Усе позитивне і негативне за законом протилежностей зрештою зливається в одне».

Відсутність як таку, негативну форму, Архипенко сприймає як «причину й імпульс до творчого спонукання», подібну до латентної сили в природі [1, с. 505].

Такий метод також допомагав Архипенку уникати зайвої конкретності у мистецтві.

Тепер, враховуючи знайдені складові творчого методу Архипенка, спробуємо «прочитати» порожнечі в його скульптурах. Першим вдалим експериментом із застосуванням порожнього простору Архипенко називав «Ходу» 1915 р. Це постать жінки, яка іде і в своєму устремлінні вперед долає простір. Але, разом з тим, у своїх порожнечах й увігнутостях вона несе свій власний обрамлений простір, вона сама стає його рамою, оболонкою. І простір цей набуває символічного значення, перетворюється на значущий жест. Відсутність матеріального у кількох фрагментах жіночої постаті натякає на потребу знайти невидиме, душевно-духовне. Обриси порожнього простору на місці обличчя нагадують об'єми рук; на місці завжди акцентованих у мистецтві тілесних жіночих форм – обриси музичного інструменту (скрипки, швидше за все). Якщо розглядати саме цю середню порожнечу, інші кубічні частини оптично перетворюються з фрагментів одягу на крила ангела. І так перед нами оживає ствердний образ людини-духовної істоти. Абстракція відіграла свою роль у процесі перетворення і відступила перед народженим у глядача образом.

Окреме місце в Архипенковому доробку займає прозора плексигласова скульптура. Основні роботи у цьому матеріалі створені у 1948–50-х рр. У своїх записах сам скульптор зазначає, що «електричне світло всередині пластмаси як новий елемент скульптури» почав використовувати у 1947 р. [1, с. 475]. Для обробки цього матеріалу йому також довелося створити спеціальну машину. Цих робіт не так вже й багато. З найвідоміших – це «Піднесення», «Релігійний мотив», «Вертикаль», «Вперед». Але тут втілені всі його знахідки. Сам він писав: «Я використовую плексиглас і нові технічні методи для того, щоб моделювати чотири елементи: світло, прозорість, простір і увігнутість. Це несе естетичну експресію» [1, с. 516].

Пластик більше відповідав просторовим пошукам Архипенка, оскільки дозволив уникати неминучого у роботі зі склом чи кристалами заломлення і регулювати точність форм [1, с. 515]. «Пластик, освітлюваний зсередини, створює особливий «ефірний» ефект, особливо відчутний у напівтемряві. Прозорий плексиглас творить враження якоїсь потаємної сутності, на відміну від дерева або мармуру, з їх зовсім уже матеріальною поверхнею» [1, с. 516].

Про плексигласовий «Релігійний мотив» (1948) писав: «У скульптурі дуже часто психологічна та естетична принадність виходить із загального обрису, де починається

контур простору і матеріал вже не має значення. В деяких випадках трапляється протилежне: психологічна принадність зосереджується на масі матеріалу, що оточена обрисом, і простір не має ваги» [1, с. 518].

Плексигласова скульптура дозволила Архипенку здобути досвід, через який риси прозорості, нематеріальності, невагомості він зміг повідомляти своїм скульптурам і в інших матеріалах. Або, можна стверджувати, що він здобув незалежність від матеріалу у власних роботах. Так, зникання ваги й об'єму він досягав через наданий кут, увігнутість і охоплення світлом. Він зумів так приборкати матеріал під освітленням, що форми здаються дематеріалізованими, прозорими, відмежованими ледь помітним контуром. Так, подібні враження викликають навіть його величезні чотириметрові «Залізни постаті» (1951), що фланкують вхід в Університет у Канзас-Сіті.

Залишається зазначити, що питання «простору» Архипенко актуалізував таким чином, що це поняття у своїй символічній якості здобуло свого розвитку вже у мистецтві інших митців. Проте, тут також є деякі нюанси. Нині жодна мистецька виставка не обходиться без упізнаваних скульптурних елементів, уведених у пластику Архипенком: порожнечі і увігнутостей, кольорової скульптури. Але набагато менше митців зрозуміли сам творчий метод скульптора. Так, у цьому контексті одним із учнем Архипенка був Альберто Джакометті, який трансформував Архипенкову порожнечу «назовні» скульптури, оточив нею надтонкі дематеріалізовані скульптурні постаті.

Зрештою, розвиток подібних ідей триває незалежно від учнівства у майстра: його знахідки стають здобутком художньої свідомості всього людства. Так, досвід «порожнечі» як вислову духовності світу шукав один із засновників перформенсу француз Ів Кляйн у 40–60-х рр. ХХ ст. Його «порожнеча» синтезувалася у переживанні синього кольору як спроби пережити «нематеріальність».

У сучасному мистецтві цей досвід знаходимо, наприклад, у мистецтві українського художника Тиберія Сильваші, який у своїх величезних просторових інсталяціях пропонував глядачеві між кольоровими балками знайти свої конфігурації. Інсталяцію «Перший жест», виставлену на «ГогольFest» у 2012 р., Сильваші концептуалізував цитатами персонажів-ангелів з фільму «Небо над Берліном 2» (1993): «... Дозвольте нам жити в ваших очах, дивіться на ваш світ через нас...»

Досвід Архипенка важливий також і тим, що як справжній шукач і винахідник, він постійно фіксує власний досвід, зауважуючи невідповідності, акцентуючи евристичний аспект власних новаторств.

І, з одного боку, порожній простір у скульптурах Архипенка дає можливість нашій свідомості «заповнити» його саме тими рисами, які ми уявимо, а не які нам міг би нав'язати художник: це не портрет когось конкретно, а свого роду мислеформа, яка веде не в що інше, як у проникнення у внутрішній світ. Це простір, залишений людській свідомості для домислення. Але, з іншого боку, набагато важливішим є інший аспект: з переживанням самого простору у скульптурі Архипенка важливо витримати саме ефект присутності незримого; залишитися у межах обрамлення, уявити саме ту форму простору, яку залишив нам автор, фактично, увійти в неї. Це, швидше, той спосіб переживання, на який вказував як на необхідний у сприйнятті своїх творів Марк Ротко: потребу дуже близько розглядати його «кольорові поля», увійти в них і відчувати саме ті духовні

ОБРАЗ «ВІДСУТНЬОГО»
У СКУЛЬПТУРІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

переживання, які відчував сам автор. Отже, цей простір, його форма нас пов'язує з чимось іншим, чого можна досягнути лише за допомогою думки та інтуїції. Тоді, власне, й відбувається акт одкровення, який був ціллю Архипенка: проявляється образ відсутнього.

Література:

1. Архипенко О. 50 років творчості (1908–1958) / О. Архипенко // *Хроніка* 2000. – 2009. – Вип. 2 (77). – С. 438–594.
2. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // *Хроніка* 2000. – 1993. – Вип. 5 (7). – С. 208–255.
3. Асеева Н. Олександр Архипенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.interesniy.kiev.ua/articles/oleksandra-archipenko>
4. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.01. – Київ, 2006. – 203 с.
5. Вежбовська Л. Р. Скульптор Архипенко. Свій у Парижі, Берліні та Нью-Йорку, чужий у Києві. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/37501/Skulptor_Archipenko_Svij_u_Paryzhi_Berlini_ta
6. Вельфлин Г. Основне поняття истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин ; пер. с нем. – Москва : В. Шевчук, 2009. – 344 с.
7. Горбачов Д. І архайст і футурист / Д. Горбачов // *Хроніка* 2000. – 1993. – Вип. 5 (7) – С. 190–208.
8. Горбачов Д. Сталь і ніжність: Олександр Архипенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.aej.org.ua/History/1088.html>
9. Каталог ретроспективної виставки робіт О. Архипенка в багатьох країнах. Видання Смітсонівського інституту США // *Хроніка* 2000. – 2009. – Вип.2 (77). – С. 386–423.
10. Alexander Archipenko: vision and continuity/ Jaroslaw Leshko, exhibition curator. – New York : The Ukrainian Museum. – 2006. – 256 с.

УДК 640:43:72.012

*Даниленко Ольга Вікторівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті розкривається малодосліджена проблема художнього оформлення готельно-ресторанного інтер'єру з метою створення комфортних умов для людини: вдосконалення естетичних характеристик інтер'єру шляхом композиційного формування простору, колірної вирішення обробки поверхонь, використання відповідної художньої форми меблів та іншого обладнання, коректного застосування декоративних деталей, видів освітлення тощо.

Ключові слова: культура, готельно-ресторанне середовище, інтер'єр, художнє оформлення, естетика, комфорт.

В статье раскрывается малоисследованная проблема художественного оформления гостинично-ресторанного интерьера с целью создания комфортных условий для человека: совершенствование эстетических характеристик интерьера путем композиционного формирования пространства, цветового решения отделки поверхностей, использования соответственной художественной формы мебели и другого оборудования, корректного применения декоративных деталей, видов освещения и т. д.

Ключевые слова: культура, гостинично-ресторанная среда, интерьер, художественное оформление, эстетика, комфорт.

The article describes the little studied problem of the decoration of the hotel and restaurant interior to create a comfortable environment for the people: the improving its the aesthetic characteristics of the interior by the formation of the space, color finishing solution of the surface, the using of the appropriate forms of the design furniture and other equipment, the correct application of the decorative details, types of lighting, etc.

Key words: culture, hospitality, environment, interior, decoration, aesthetics, comfort.

Прогрес галузі науково-технічних знань може негативно впливати на людину, призводячи до подальшого відчуження її від природи, погіршення якості середовища, зниження біологічних можливостей людини. Негативні впливи урбанізованого середовища можна нейтралізувати завдяки штучно створеному рекреаційному середовищу, комфортні умови якого значною мірою залежать від його художнього оформлення.

Таким рекреаційним середовищем стає готельно-ресторанний комплекс, питання художньої організації середовища якого стають останнім часом особливо актуальними у зв'язку з прогресуючою урбанізацією та її негативними наслідками.

Актуальність зазначеного дослідження визначає відсутність дотепер фундаментальних праць, присвячених художньому оформленню рекреаційного середовища, брак теоретико-методологічних засобів художньої організації простору останнього. Виникнення наукової проблеми зазначеного явища пояснюється динамічною гуманітаризацією українського суспільства, дослідницькими практиками проблем гостинності, пов'язаними з розвитком сучасної індустрії гостинності. Особливо нагальною зазначена проблема представляється у контексті очікуваних змін в умовах переходу українського суспільства у нову його стадію – постіндустріальну.

Кінець XIX – поч. XX ст. позначений активністю нових художніх тенденцій, що виявилися у багатій розмаїтості стилістичних течій, сумнівних шукань та експериментів на основі нового сприйняття художнього простору, виразних засобів його відображення, функціонування стилів і жанрів. Ця культурна ситуація досить яскраво вплинула на подальший перебіг художньої практики, зумовлюючи поглиблене дослідження її естетики.

Сучасна поліконцептуальність художнього оформлення готельно-ресторанного інтер'єру на Заході представлена діапазоном тлумачень від його характеристики як різновиду універсальної соціокультурної діяльності людини (праці Д. Нельсона, Т. Мальдонадо та ін.) до його інтерпретації як компонента промислової естетики (праці В. Гропіуса, К. Джонса, Ф.-Ч. Ешфорда, Х. Мейєра, Ф. Отто та ін.).

М. Горлач розглядає діяльність представників промислової естетики, які на початку XX ст. сприяли розвитку дизайнерських ідей в Україні: Василь Енгельмейєр, Микола Страхов, Еміль Страхов, Павло Столяров та ін. 1920 рік позначився створенням перших організацій, які спеціально займалися дослідженням проблем проектної культури [3, с. 871].

У радянський період домінували гуманістичні художні концепції останньої. Рекламний плакат й різноманітні його зразки, за оцінкою М. Кагана, зокрема, позначені одночасно практичною й художньою цінністю. Тому слід вважати розумним прагнення людей збагачувати художнім началом усі без винятку проекти практичної діяльності. Причому у межах функціонування утилітарно-художніх видів і жанрів мистецтва визначаються механізми діяльнісного переходу немистецтва у мистецтво й навпаки, спрямовані на задоволення практичних і духовних потреб людини [5].

Сучасну історіографію з зазначеної проблеми представляють праці В. Даниленка [4], Ю. Легенького [6; 7], С. Оборської [8], Н. П'ятницької [9] та ін.

У монографічній праці В. Даниленка «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури», зокрема, здійснено спробу дослідити специфіку розвитку вітчизняної проектної культури у XX ст., застосовуючи компаративний метод зіставлення основних його здобутків відповідно здобуткам розвинутих країн світу [4]. Автором належну увагу приділено проблематиці художньої розбудови рекреаційного середовища у контексті глобалізації сучасного світу.

Інституалізації художнього оформлення як соціокультурній закономірності присвячено дисертаційну роботу А. Пригорницької [11] й культурологічну розвідку Ю. Легенького, де висвітлюються особливості феномену рекреації в мистецтві та архітектурі. Зокрема, в архітектурі під рекреацією розуміються певні зони вестибюлів,

приміщення для відпочинку, які мають певні відмінності від службових функціональних зон [7].

Стаття М. Подлевських «Вплив східних культурних традицій на формування етнічної стилістики в інтер'єрі (на прикладі ресторанів національної кухні)» присвячена принципам композиційної організації простору готельно-ресторанного закладу майстрами з різними менталітетами. Зокрема порівнюються стильові напрями українських, японських і китайських авторів у конструюванні інтер'єрів готельно-ресторанного середовища, виявляючи їх відмінності та загальні риси [10].

У зазначених дослідженнях стверджується, що необхідність художньої організації готельно-ресторанного середовища зумовлена створенням комфортабельних умов для гостей і клієнтів і не в останню чергу – прибутковим інтересом.

Проте бажано було б зробити більший акцент на ролі інтер'єру в готельно-ресторанному середовищі. Від естетики інтер'єру багато залежить і настрої відвідувачів, і якість їхнього обслуговування. Отже, утилітарно-функціональні якості пов'язані з художнім оформленням інтер'єру, його естетичними функціями, які забезпечують оптимальні умови обслуговування клієнтів, загального комфорту. На жаль, це актуальне питання досі залишається малодосліджуваним, що й обумовило вибір автором теми зазначеної статті.

Мета наукової статті – висвітлити особливості художнього оформлення готельно-ресторанного інтер'єру стосовно створення комфортних умов для клієнта. Поставлена проблема потребує виконання таких завдань:

- визначити колірне вирішення як засіб гармонізації інтер'єру;
- запропонувати композиційне облаштування рекреаційного інтер'єру;
- вказати особливості декоративно-побутового оформлення готельно-ресторанного середовища.

Під готельно-ресторанним середовищем розуміють комплекс підприємств готельно-ресторанного спрямування з наданням широких послуг проживання клієнта, а також забезпечення його харчування через мережу діючих при готелях власних підрозділів, зокрема ресторану, кафе, бару тощо.

Художня організація готельно-ресторанного середовища є вдосконаленням його естетичних характеристик шляхом композиційного формування і розширення простору, доцільного колірного вирішення обробки поверхонь, використання доречної художньої форми меблів та іншого обладнання, коректне застосування декоративних деталей, видів освітлення тощо з метою приведення різноманітних його форм та елементів до єдиного та гармонійного упорядкування в їх розташуванні для забезпечення комфортних умов життєдіяльності гостя.

Важливим чинником індивідуально-психологічного сприйняття композиційних елементів художнього оформлення, особливо стосовно інтер'єру житлових споруд, є його колоризація з урахуванням традиційних етнокультурних особливостей народів світу. Багатовіковий культурно-побутовий досвід засвідчує, що колірна гама набагато ефективніше, ніж особливості розміщення окремих предметів умеблювання впливає на психологічне самопочуття людини. Правильно підібраний колір сприяє оздоровлюючій релаксації й зарядженні індивідуальної психіки позитивною енергією.

Зазначене у повній мірі стосується і символіки розфарбування обличчя та інших частин тіла, спираючись на регіональний характер розуміння гармонії людини та природи. Відомо, що мешканці Середземномор'я прихильні до яскраво-соковитих кольорів зеленого у поєднанні з яскраво-червоним та жовтим, проте уникаючи надмірної строкатості.

У гурманів та естетів колірна гамма може асоціюватися з певними художньо-мистецькими станами або виконавською манерою улюбленого художника. Зокрема, стиль «маракеш» (суміш традиційного стилю помешкань корінного населення жителів Марокко й художніх смаків європейців) природно імпонує шанувальникам художньої творчості А. Матісса. Цією палітрою є узгодження бордового із зеленим та фіолетовим, синього з бузковим й притлумлено-помаранчевим, мережаних складними рослинними орнаментами та арабесками.

Прихильників бузкових кольорів та фіолетових відтінків знаходимо з-поміж шанувальників стилю модерн з його світоглядною метафізичністю. Ці відтінки дуже популярні у поєднанні з болотяно-зеленим, сріблястим, перламутровим і кольором опалу [1].

Цілком доречною є налаштованість прихильників єднання людини з природою на домінування «екологічних» кольорів в інтер'єрі: кремове-жовтих і теракотових, а також коричнево-рудого забарвлення передовсім при плануванні обстановки кабінетів, бібліотек і віталень шкіряними меблями. Асоційований з натуральними барвами живої природи, як-от: ніжною зеленню першого листа, зрілою насиченістю кольору зеленого луку, сріблястістю вересу, глибокою зеленню глици на тлі снігової ковдри, зелений колір пасує інтер'єрам будь-якого стилю. У «зеленій» спальні людині не буде задушно й на спокійному тлі стін «кольору галявини» білі різьблені меблі матимуть шляхетний вигляд. У кольоровій гамі французького інтер'єрного стилю переважають пастельні тони: колір слонової кістки, перлинно-рожевий, блідо- та сіро-бузковий тощо [8].

Зазначені кольорові тони забарвлено гармоніюють з кухонними гарнітурами із залученням фрагментів натурального каменю. Останні представлені пісковиками світлих тонів (пористими і шліфованими) й пісковиками кольоровими, травертином, а також полірованим мармуром гранітом, колотим мармуром, цеглою під старовину й клінкерною цеглою. Використання зазначених матеріалів сприяє створенню відчуття комфортності при проектуванні просторих будинків, квартир з високими стелями й достатнім природним освітленням.

Використання розкішних тканин (серед яких оксамит, органза, тафта, шовк і льон приглушених відтінків), доповнених світловим ефектом декоративних деталей, таких як срібло, кришталь, дзеркала й багато інших ефектних предметів, до того ж світлом з вікон і світильників сприяє створенню відчуття делікатної розкоші та вишуканості, уявлення великого вільного простору [2].

Житловий будинок у стилі модерн має проектуватися як єдиний цільний простір, де кожна деталь знаходить своє значення в емоційно-психологічному відношенні для мешканців.

Вітальні умеблюють столами і стільцями з вигнутими ніжками (a la empire), стіни декорують світильниками з плафонами у формі квітки, що розкривається, простежується певний досвід використання напівтоново-неяскравого за забарвленням

атласу і шовку як оббивного матеріалу для м'яких меблів. Хроматика зазначених деталей представлена, зокрема, яскраво-зеленою гамою з відтінками лілового й перлово-сірими кольорами (a la decadence).

Проектування корпусних меблів в інтер'єрі не виключає разом з використанням стилю модерн і нових художніх надмірностей: елементів матового або кольорового застосування, дзеркал з фаскою, перламутрової інтарсії, інкрустацій з кольорової фанери, перлів, металу та напівдорогоцінного каміння, вставок зі слонової кістки та ін. У дорогих витворах, таким чином, прості форми поєднуються з тонкістю оброблення, використанням цінних матеріалів. Для таких меблів характерним є домінування плавної лінії, узгоджуваної з насиченою природною фактурою [8, с. 145].

Останнім часом поширилося також активне використання аксесуарів: наприклад, у вигляді настільних годинників з різними скульптурними композиціями, довгоногої бронзової чаплі у вітальні, стилізованої попільнички-черепашки на поличці у дивані тощо. Сучасна композиція квартирної інтер'єру збагатилася також деталями на зразок неправильної форми вигнутої арки, яка з'єднує вітальню та їдальню, малюнку на підлозі, подібного до морської хвилі. Таке оформлення життєвого простору створює враження чарівного шарму старовини.

Стелю сучасної ванної кімнати викладають дзеркальною плиткою або ж встановлюють дзеркальну підвісну стелю. Останнє суттєво підвищує якість освітлення. Оформлення стін ванної кімнати можливе кахляною плиткою різних кольорів і розмірів, чергуючи її з дзеркальною плиткою – зазначене сприятиме створенню ефекту неочікуваності, здивування, що і є завданням оформлення інтер'єру у стилі модерн. Оригінально прикрасить ванну кімнату у модерному стилі й плитка зі змінюваним кольором під впливом температури води. Доцільним є також використання змішувача зі струменем, який підсвічується, імітуючи фонтан. Розставити незвичайні акценти в художньому композиційному облаштуванні ванної кімнати допоможуть деталі в антикварному дусі, наприклад, двері, полотно яких ламіноване МДФ у кольорах вільхи, вишні, дуба, горіха, світильники з рослинними мотивами у стилі модерн тощо.

Додаткове умеблювання модерної ванної кімнати є доречним у яскраво-кольоровому або ж чорно-білому забарвленні, але у відповідності з дизайнерськими стандартами сантехнічного устаткування. При цьому уникають зайвої строкатості у кольорах, оскільки ванна призначена передовсім для приємної й корисної релаксації. Вішалками для рушників, всілякими поличками, дзеркалами створюється цільність інтер'єру ванної кімнати, але у разі використання їх у співзвучності з меблевим оточенням. Тим більше що своєю невибагливістю ці деталі інтер'єру можуть задовольнити будь-який стиль.

Поряд з терміном «дизайн» (від англ. design – проект, план, малюнок, тобто діяльності з раціональної організації художніми засобами предметного середовища людини; поширеними у теорії культури є поняття художнього конструювання, функціонально здійснюваного художниками з метою вдосконалення довкілля людини засобами промислового виробництва).

Художнє оформлення середовища, конструювання останнього пов'язані з історико-культурним, естетичним дослідженням предметного довкілля. Одним із

методів такого дослідження є метод культурно-естетичного зонування середовища. Архітекторами і художниками широко використовується функціональне зонування, при якому та або інша зона визначається за домінуючою у ній функцією [6, с. 231].

Крім функціонального зонування можливе проведення й естетичного зонування за умови визначення певних завдань: виявлення об'єкта спрямовання естетичної зони та її мети. Перше завдання може стосуватися відповідно суб'єктів дії, дозвілля або засобів дії. У другому завданні мова йде про результативність естетичного зонування. Таким чином, естетичне зонування у поєднанні з функціональним ще рельєфніше підсилює людиновимірну цілісність певного середовища [6, с. 171].

Художнє оформлення аванзалу поєднується з декоративним вирішенням усього інтер'єру готельно-ресторанного комплексу закладу й має відповідати тематиці його змістовній назві. Приміщення аванзалу, призначеного для збирання і відпочинку гостей – учасників урочистих бенкетів і святкових зібрань, використовується також клієнтами, які очікують вільні номери. Для нього характерне традиційне облаштування: крісла, дивани, журнальні столики, комбіновані лави. На відміну від простого облаштування аванзалу меблями, декорування приміщення виглядає пишно й ефектно. При оздобленні його використовуються штучні і живі квіти у букетах, композиціях у напідложних вазах, декоративних вазонах, різних кашпо, «живих стінах» тощо). Стіни прикрашаються картинами, настінними дзеркалами. Підлога – килимом. Акцентування простору аванзалу можуть виконувати скульптурні композиції, штучні водоспади [9].

Приміщення вестибюльної групи позначені єдністю внутрішнього простору. І тут важлива роль відводиться кольорові як ефективному засобу композиційного об'єднання функціонального простору зазначеної групи приміщень, оскільки саме кольором цей структурно єдиний простір чітко розподіляється на окремі зони і приміщення. Кожному з них надається індивідуальна колірна характеристика, яка відповідає їх призначенню [12].

Успішність реалізації харчувального й дозвілєвого потенціалу мережі ресторанів, кафе, барів є розумна насиченість їх інтер'єрів різноманітними компонентами громадсько-побутового оформлення. До них відносяться: компоненти малих архітектурних форм (скульптури, скульптурні групи); підбір освітлювальних предметів в інтер'єрі (люстри, бра, торшери, настільні лампи й гірлянди дрібних різнокольорових ламп тощо); фітооздоблення (рослини, плоди, живі і штучні квіти й різноманітні композиції з них); оформлення середовища за допомогою відкритих і закритих ємкостей, штучних водоспадів, акваріумів, фонтанів й мінібасейнів); використання елементів флористики у рекреаційному інтер'єрі (опудала птахів і звірів, камінці, строкате пір'ячко тощо); інші елементи (фотографії, картини, декоративні напідложні вази, маски, циновки, вироби з рисової соломки та лози, настінні тарілки з пластмаси, кераміки й целулоїду, пап'є-маше тощо) [9]. До останніх доречно віднести з-поміж іншого неординарні за сприйняттям предмети: дерев'яну тростину з мідним набалдашником, «випадково» забуту у куті: сигару на ломберному столику, яка уявно димиться у колі світла від лампи з тканим абажуром і т. д. [13].

Матеріали, з яких формуються інтер'єри громадсько-дозвілєвих залів, повинні бути високоякісними, вологостійкими й відповідати вимогам протипожежної безпеки.

Безумовно, важливим при проектуванні таких приміщень є фахове відображення у композиціях їх інтер'єрів сюжетів етнокультурних, національно-історичних, казкових, спортивних тощо на засадничих принципах стилістики класичної оздоблювальної культури ретро, кантрі, модерну, орієнтаційної теорії та принципів фен-шуй [9].

Із викладеного вище можна зробити такі висновки. Художньо-естетична організація готельно-ресторанного середовища відображає потребу створення комфортного й соціокультурно-корисного середовища перебування людини. Це вимагає глибокого знання індивідуальної психології, механізмів оптимізації зв'язків з предметним середовищем, у тому числі засобами побутового дизайну. При цьому метою трансформації інтер'єру має бути вдосконалення його естетичних характеристик шляхом композиційного формування і розширення простору, правильного колірного вирішення обробки поверхонь, використання доречної художньої форми меблів та іншого обладнання, коректне застосування декоративних деталей, видів освітлення тощо. Перспективним дослідженням художнього оформлення готельно-ресторанного простору може бути застосування фітодекоративних засобів.

Література:

1. Білокобильський О. В. *Постметафізичний час та метафізика* / О. В. Білокобильський // *Наука. Релігія. Суспільство*. – 2003. – № 4. – С. 3–11.
2. Гете И. В. *Учение о цветах – Лихтениадапт* / В. О. Гете. – Петербург : Гос. издательство, 1920. – 286 с.
3. Горлач М. І. *Основи філософських знань: Філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство* : підруч. / М. І. Горлач. – Київ : Центр учбової літератури, 2008. – 1028 с.
4. Даниленко В. Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури* : монографія. / В. Я. Даниленко. – Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. – 243 с.
5. Каган М. *Морфология искусства* / М. Каган. – Москва : Искусство, 1972. – 440 с.
6. Легенький Ю. Г. *Дизайн: культурологія та естетика* / Ю. Г. Легенький ; Київ. держ. ун-т технологій та дизайну. – Київ : КДУТД, 2000. – 272 с.
7. Легенький Ю. Г. *Феномен рекреації в искусстве, архитектуре, дизайне* / Ю. Г. Легенький // *Матеріали міжнародної науково-практичної конф. «Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля»* : доповіді та повідомлення ; *Вісник КНУКіМ. Педагогіка. Вип. 12(2), Ч. 2* / КНУКіМ. – Київ : Видав. центр «КНУКіМ», 1999. – 2005. – С. 70–80.
8. Оборська С. В. *Меблі модерну : естетичні принципи єдиної стилістики формування інтер'єру* / С. В. Оборська // *XIX Міжнародна конф. «Стратегія якості у промисловості і освіті»*. 31 мая–07 июня 2013 р., Варна, Болгарія / *Матеріали у 3т. Т. 2*. – Дніпропетровськ, Варна, 2013. – С. 143–145.
9. *Організація обслуговування в закладах ресторанного господарства* / Н. О П'ятницька та ін. – Київ : Вид-во : Центр учбової літератури, 2011. – 579 с.
10. Подлевских М. Б. *Влияние восточных культурных традиций на формирование этнической стилистики в интерьере (на примере ресторанов национальной кухни)* / М. Б. Подлевских // *Вісник Харк. держ академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архитектура* : збірка наук. пр. – Харків : Вид-во ХДАДМ, 2008. – № 3. – С. 129–136.
11. Пригорницька А. А. *Естетосфера сучасного дизайну* : автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Пригорницька Анжеліка Андріївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2005. – 16 с.
12. Роглев Х. Й. *Основи готельного менеджменту* : навч. посіб. / Х. Й. Роглев. – Київ : Кондор, 2005. – 408 с.
13. Россо С. *Повернення модерну* / С. Россо // *Заміський огляд*. – № 1. – 2009. – С. 25–30.

УДК: 791.221.4(477):791.3

*Журавльова Тетяна Василівна,
провідний мистецтвознавець відділу кінознавства,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*

МЕЛОДРАМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПИТАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

У статті проаналізовано жанр мелодрами в контексті зв'язку його естетичних принципів з основними ознаками української культури. Об'єктом дослідження є мелодраматичний чинник у сучасному українському кінематографі: його культурологічна генеза та соціокультурні перспективи у XXI ст.

Ключові слова: мелодрама, ідентифікація, українська культура, український кінематограф.

В статье анализируется жанр мелодрамы в контексте связи его эстетических принципов с основными чертами украинской культуры. Объектом исследования является мелодраматический фактор в современном украинском кинематографе: его культурологический генезис и социокультурные перспективы в XXI в.

Ключевые слова: мелодрама, идентификация, украинская культура, украинский кинематограф.

The genre of melodrama in the context of connection of its aesthetic principles with the fundamental features of Ukrainian culture is analyzed in the article. The object of research is a melodramatic factor in modern Ukrainian cinema: its cultural origin and sociocultural perspectives in the XXI st. century.

Key words: melodrama, identification, Ukrainian culture, Ukrainian cinema.

У XXI ст. кінематограф залишається одним з найпотужніших комунікативних засобів, а також чинником формування національної ідентичності. Художні запити сучасного українського глядача, а також соціокультурна генеза вітчизняного екрану, як і загалом українська культура, великою мірою формувалася під впливом мелодраматичного фактора. Високоемоційне трактування дійсності, концентрація на власних переживаннях, перенесення їх в естетичну площину, перевага чуттєвого над раціональним, логічним – якості, тотожні мелодраматичному світовідчуттю, визначили стиль української культури.

Ведучи мову про високу емоційність як одну зі складових національного характеру у таких її проявах як вразливість, наївність, інтимність висловлювання можна конкретизувати цю рису як базисну для сприйняття мелодрами. Мелодраматичний спосіб оціночної варіативності у ставленні до буття обов'язково викликає у глядача співчуття, розчуленість або моральний протест проти проявів несправедливості. Вважаємо, що нині ці властивості мелодрами можуть стати сприятливими для репродукування творів мистецтва цього жанру, він може стати загальнонаціональним маркером вітчизняного кінематографа.

Метою статі є виявлення особливостей мелодраматичного жанру.

Відомий український кінознавець С. Тримбач наголошує, що екранні медіа (а кінематограф – його вагома частина) є нині засобом, що здатний суттєво змінити масову свідомість, перелаштувати її на принципово інші цілі й завдання [12, с. 3]. Аналізуючи екранні медіа в контексті сьогодення, С. Тримбач також зауважує, що донедавна Україну й українство у світі сприймали як малоросійський феномен, а етноцентричність української культури – як щось вторинне та периферійне [13, с. 13]. Медійні експерти та мистецтвознавці в публікаціях і монографіях доводять важливість узгодження екранного контенту з культурними запитами глядача, з його ментальними рисами.

Проблема екранної ідентичності України нині також ґрунтовно досліджується вітчизняними кінознавцями: Л. Брюховецькою, О. Мусієнко, С. Безклубенком, М. Зубавіною, Л. Новіковою, В. Войтенком та ін. Ведучи мову про інтеграцію вітчизняного кінопродукту у світовий кінопроцес, Л. Новікова зокрема, наголошує, що «національний кінематограф є засобом міжкультурного діалогу на міжнародній арені та фактором підтримки позитивного іміджу країни. У більшості розвинених країн конкурентоспроможний національний кінематограф є пріоритетом культурної політики» [8, с. 339]. Також Л. Новікова цитує німецького кінокритика, координатора відбору східноєвропейського кіно до програми Берлінського кінофестивалю Г. Й. Шлегеля: «... Для німецького чи іншого глядача важливо побачити автентичні українські фільми, пізнавати, як власне українець розповідає історії, якими є його емоції» [8, с. 350]. Ключовим у цій фразі можемо визначити слово «емоції». Вони слугують не лише засобом ознайомлення європейського глядача з українською культурою, адже, окрім інформативної функції, несуть безпосередньо впливове навантаження; почуття, утілені в конкретних жанрових формах, навіть у поліжанрових утвореннях, здатні вражати глядача, не залишаючи його байдужим до теми фільму, історії конкретної людини та країни.

Світові мистецтвознавці, культурологи давно позбавилися упередженості стосовно жанру мелодрами, її художніх якостей. На цьому питанні акцентували увагу в своїх дослідженнях серед інших, С. Балухатий, В. Крутоус, Н. Димшиц, Е. Бентлі, П. Брукс, Дж. Сторі та ін. У вітчизняному мистецтвознавстві до цього часу здебільшого превалюючи залишається однобічний погляд на мелодраму як на спосіб спрощеного підходу до дійсності. Ймовірно тому, цій темі було присвячено обмаль наукових розвідок. Необхідність реабілітації мелодрами в сучасних мистецьких студіях доводить стаття, присвячена цьому жанру в «Українському енциклопедичному кінословнику», де з огляду на кінематографічну специфіку, загальне визначення жанру доповнене суто рецептивним моментом: фільми, зняті у жанрі мелодрами «своїм змістом, характером, стилем настільки відповідають глибинним переживанням і очікуванням людей (передусім жаданню справдження надій на щастя, на перемогу добра над злом), що постійно посідають провідне місце в жанровій палітрі кінематографу і своїми художніми достоїнствами сягають мистецьких вершин» [14, с. 231].

Не послуговуючись термінами «мелодрама», «мелодраматизм», акцентуючи увагу на таких поняттях як моральність, кордоцентризм у кіномистецтві М. Братерська-Дронь на прикладі радянських кінострічок періоду «відлиги» досліджує специфіку впливу

кінофільму на почуттєву сферу глядача: «Серце, душа, про які було якось непристойно згадувати раптово опинилися в центрі уваги. <...> На екрані з'явився принципово новий «ліричний» герой <...>. Ліричним його охрестили не тільки за надзвичайно чуттєву, емоційну натуру і велику кількість чудових пісень, які він співав з екрану, а насамперед за його відкрите серце <...>. Горе, страждання, скорботи оточуючих людей цей герой сприймав як свої особисті» [3, с. 82].

Серед великої кількості наукових праць з історії та теорії вітчизняного кінематографу, окрім зазначених досліджень, які прямо чи опосередковано торкаються сутності мелодрами, безпосередньо українську кіномелодраму об'єктивно не досліджував жоден авторитетний науковець. Пропоноване дослідження може слугувати продовженням уже зазначеної проблеми ідентифікації українського кіно, конкретизуючи це питання за певним жанровим змістом, у чому й полягає актуальність статті. Проблема, яка зазначена в ній спричинена недостатньою увагою сучасної вітчизняної кінотеорії, профільної освіти до жанрового кінематографа загалом і до мелодрами зокрема, що великою мірою зумовило дефіцит режисерів – майстрів у сфері популярних кіножанрів, а надто таких, що зорієнтовані на українського глядача.

Як відомо, мелодрама – це жанр, який розкриває почуттєвий світ героїв у високоемоційних проявах, непересічних обставинах. Почуття радості і журби – невід'ємні атрибути мелодраматичного впливу. Терапевтична функція мелодрами – добре сплакатися – має архетипічну природу. Таким чином, той, хто плаче виявляє неусвідомлене почуття жалю до самого себе і прагнення бути захищеним, утішеним. Психологи пояснюють таку установку наявністю в людській підсвідомості архетипу «Великої Матері», точніше його втілення, яке асоціюється з такими якостями як материнська турбота, жалість, співчуття, мудрість. Досліджуючи впливовість мелодрами, зокрема Е. Бентлі, причиною її принадності вважав сльози, пов'язані з жалістю до самого себе [2, с. 183–185].

Емоційна основа сюжетів мелодрами, її художні особливості збігаються з романтизовано забарвленими уявленнями українців про реальне буття, а також про історичне минуле. У вітчизняному кінематографі завжди відчувався брак історико-пригодницьких мелодрам. Нині, залучаючи всі впливові механізми цього жанру, можна започаткувати цей тематичний напрям у нашому кіно, що сприяло б розвитку кіноіндустрії. Тож, фільми, створені в жанрі мелодрами, з урахуванням особливостей української культури й потреб сучасного глядача, могли б гідно представляти нашу країну на світових екранах.

Як зазначалося, український кінематограф до мелодрами майже завжди ставився доволі зверхньо. Брак психологізму й інтелекту, що закидали критики цьому жанру [9, с. 174], імовірно, відлякував від неї вітчизняних кінорежисерів, сценаристів. Так званих чистих мелодрам і стрічок з елементами мелодраматизму, а надто на українському матеріалі, у доробку наших кіностудій не дуже багато. Серед них за весь період історії українського кіно можна назвати такі кінострічки: «Доля Марини» (режисер І. Шмарук, 1953 р.), «Дівчина з маяка» (режисер Г. Крикун, 1956 р.), «Літа молодії» (режисер О. Мішурін, 1958 р.), «Українська рапсодія» (режисер С. Параджанов, 1961 р.), «Серед добрих людей» (режисери: Е. Брюнчунін, А. Буковський, 1962 р.), «Анна і Командор»

(режисер Є. Хринюк, 1974 р.), «Самотня жінка бажає познайомитися» (режисер В. Криштофович, 1987 р.), «Принцеса на бобах» (режисер В. Новак, 1997 р.) тощо. У 1990-х рр. виробництво мелодрам переважно було призупинено.

Конструктивні прийоми мелодрами, її світовідчуття підкорюють і об'єднують найрізноманітніші явища: детектив, біографічний фільм (нині – байоптік), комедію, вестерн, соціальну драму, мюзикл, у музиці – романс, оперу, балет; вона може забарвлювати поезію й давати сюжети для пластичних мистецтв. У світовому кінематографі мелодрама стала метажанром, структурним принципом, що поєднує численні жанрові форми в певну модель художнього світу. «Притаманний метажанру принцип побудови художнього світу розповсюджується на конструктивно близькі, а потім на все більш віддалені жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності у відповідності з оцінювально-пізнавальними принципами методу, який царює в напрямі» [11]. Цілісність фільму, тобто єдність усіх компонентів заради вияву його задуму, у свою чергу визначається культом універсальних людських уявлень про гармонію буття. Мелодраматичне тяжіння до полярності конфлікту та хепі-енду, резонансу між психологією глядача й героїв є втіленням цих уявлень засобами кіномистецтва.

За останнє десятиліття на український кіноекран вийшла незначна кількість фільмів, щоб вести мову про певну жанрову тенденцію кінопроцесу. Суспільна інтенція (від лат. *Intentio* – «прагнення») у бік мелодрами не була використана кінематографістами України повною мірою. Однак слід зазначити, що фільми, які з'являлися в період 2000-х рр., не оминали своєю увагою художні ознаки мелодрами.

На початку другого тисячоліття кінематограф України вкотре (починаючи із 1990-х рр.) намагався відтворити або ж створити на історичному матеріалі екранну ідентифікацію українського суспільства. Вийшли великобюджетні як для України стрічки: «Молитва за гетьмана Мазепу» (режисер Ю. Ілленко, 2001 р.), «Зиновій-Богдан Хмельницький» (режисер М. Машенко, 2002 р.). Завдання, що їх ставили перед собою режисери цих фільмів, імовірно, полягали в суто індивідуальній інтерпретації історичних подій української історії, а також видатних постатей минулого. Наближення матеріалу історії України до глядача у вітчизняних кінематографістів чомусь майже завжди викликало естетичний спротив.

У фільмі О. Саніна «Мамай» (2002) також не простежується звернення до широкої аудиторії. Фільм побудовано не так на матеріалі з української історії, як на культурологічному й естетичному її осмисленні. Однак стрічка цікава поєднанням виразного, непересічного авторського стилю з таким жанром популярного мистецтва як мелодрама. Ідею взаємодії двох культур – української і татарської – подано через любовну історію чоловіка та жінки. Він – українець, вона – татарка. Їхні стосунки цілком мелодраматичні. Емоційне, пристрасне вираження почуттів, конфліктні ситуації, побудовані на етнічних особливостях, підпорядковуються екзистенціальній ідеї автономії внутрішнього світу особистості, проблемам свободи вибору і свободи самоідентифікації [6, с. 240]. Сюжет побудовано на народних думках і легендах, у які вплітається любовна лінія. Вона об'єднує біполярну картину світу, наповнює існування персонажів великим драматизмом.

Трагічний фінал став повторюваним сюжетним елементом мелодраматичних фільмів, що було створено на українських студіях на початку ХХІ ст., зокрема, у таких

стрічках як «Татарський триптих» (реж. О. Муратов, 2004 р.), «Водій для Віри» (реж. П. Чухрай, 2004 р.), «Аврора» (реж. О. Байрак, 2006 р.), «OrANGELove» (реж. А. Бадоев, 2006 р.), «Інді» (реж. А. Кириєнко, 2007 р.). Звісно, цей жанр не заперечує подібної розв'язки, але все-таки для константних ознак кіномелодрами такий розвиток подій є радше виключенням із правил. Сталі уявлення про тривіальність жанру досі живуть у свідомості українських кінематографістів навіть молодшого покоління. Імовірно, позитивне вирішення конфлікту, на їхню думку, позбавить історію реалістичності, вона втрапить психологічне, аналітичне начало.

Мелодрама ідентифікується чи не у першу чергу за сюжетною конструкцією, саме там закладена емоційна основа цього жанру: «типово мелодраматичними сюжетними темами є випадки різкого порушення звичного зв'язку побутових явищ, коли сам факт порушення, а також воля глядача до відновлення порушеного зв'язку здатні викликати емоції, що хвилюватимуть глядача» [1, с. 31].

У фільмі «Той хто пройшов крізь вогонь» (реж. М. Ілленко, 2012 р.) глядачеві пропонується прожити з головним героєм життя, сповнене неймовірних пригод і поворотів долі – український хлопець, льотчик часів Другої світової війни стає вождем індіанського племені. Його життя на чужому континенті – це нестримна мрія повернутися на батьківщину, до коханої жінки. Ланцюжок неймовірних везінь, які рятували його від загибелі (цілком мелодраматичний прийом), налаштовують глядача на позитивну розв'язку. Герой – настільки ідеальний (що характерно для мелодрами), а дійсність – така сувора й несправедлива (окрім неперсоніфікованого антагоніста – радянської системи, є і доволі підступні лиходії), що цей персонаж цілком має право на благополуччя на «інших землях». Проте у фіналі мелодрама самознищується – реальність життя не збігається з очікуваннями публіки й мелодраматичними уявленнями про справедливість – герой ніколи не повернеться на батьківщину, не побачить дружини та дитини.

Так само в іншому українському фільмі (також про льотчика, реальну особу) – «Хайтарма» (реж. А. Сейтаблаєв, 2013 р.) – історія розкривається через деталі, характери, взаємовідносини, інтерпретується авторами як процес очікування «дива» – спасіння, яке, урешті-решт, відбувається. Сюжетний ряд побудований таким чином, що глядач до самого фіналу перебуває в напруженому емоційному стані, оскільки героєві загрожує небезпека – він повинен розділити трагічну долю кримсько-татарського народу (фільм побудовано на реальних подіях – депортації татар із Криму в 1944 р.). Однак мелодраматична справедливість перемає в межах долі одного персонажа: Амет хоч і не врятує свою кохану, але зі своєю сім'єю уникне депортації. «Завдяки мелодраматичним елементам твір отримує виразніші, більш видовищні моменти: у фінальному епізоді глядача немов занурюють у тісний простір вагону пекельного потягу, вщент забитого людьми, що їдуть у невідомість, зазнають бід, хвороби, і не всі доїдуть до місця призначення, але камера застигає на новонародженому немовляті, яке солодко заснуло на руках у молодій матері» [6, с. 241]. У цій алегорії вбачаємо мелодраматичний прийом установки на щасливу розв'язку.

Нині режисери, продовжуючи пошук екранної самоідентифікації сучасних українців, звертаються до дійсно важких, переломних історичних подій нашої країни. Подібні спроби робилися протягом усього періоду існування української екранної

культури. За останні десятиліття відтворення основних етнічних ментальних рис відбувалося в досить формальний спосіб, наслідуючи стереотипи ще радянських ідеологічних уявлень про вітчизняну історію й культуру.

Тривалий час уважалось, що основними властивостями українського менталітету є нерозвиненість соціального мислення та родинно-материнський конформізм, що спонукають до втечі від реального світу, проблемності, боротьби, страждань і випробувань [5, с. 230]. Події в нашій країні, які сталися протягом останніх років, доводять, що суспільство не живе в межах усталених стереотипів, а здатне змінюватися і пробуджувати неактивні соціальні інтенції або ж формувати нові ментальні запити. Не втрачаючи своїх константних ознак, українська кіномелодрама поступово формуватиме іншу естетичну ідеологію, що має презентувати нову якість української культури загалом і популярного мистецтва зокрема.

Новий мистецький погляд на українське суспільство чи не найскладнішого та найсуперечливішого історичного періоду – поч. 30-х рр. ХХ ст. – запропонував О. Санін у фільмі «Поводир» (2014). Атмосферу часу, специфіку соціальних процесів розкрито через характери персонажів. Політика тоталітарної держави безперечно впливала на долю окремої людини. Окрім конкретно-історичних колізій сюжет побудовано на універсальних, зрозумілих кожному образах і мотивах: нерозділене кохання до жінки спонукає одного з головних персонажів (співробітник радянських спецслужб) до жажливих вчинків, для нього нічого не вартує життя людини, навіть життя дитини – головного героя фільму. За законами мелодрами, персоніфікується не лише зло, а й добре начало в образі того, хто втілює милосердя, жертовність, мужність – у даному випадку це сліпий бандурист, який опікується життям і долею хлопця. Мелодраматичний чинник відсилає контент кінофільму до загальнолюдських універсальних цінностей, також він є основним фактором його видовищності. «Це не політичний памфлет про катастрофу, у ньому немає жажливих сцен, покликаних запевнити глядача в злочинності сталінського режиму. Це художній, стильний і красивий фільм про людей та їхні вчинки» [7]. Попри універсальність конфлікту, як вже наголошувалося, фільм має й історичну конкретику, на мелодраматичному контрасті характерів та ідей він наголошує на автентичності української культури, історії, на специфіці українського менталітету та тих руйнаціях, що спричиняє їм будь-яка регресивна ідеологія.

Примітно, що в останні роки збільшується кількість фільмів, у тому числі й для великого екрана, у яких досить виразно постає питання ідентичності екранного матеріалу, його відповідності запитам глядацької аудиторії та, зокрема, українській культурі. Вітчизняний продакшн останніх років був спрямований більше на ринок РФ, аніж на вітчизняний. Звідси й перевага російських акторів, російськомовного середовища, нівелювання географічної конкретики в локаціях. Однією з нечисленних спроб не лише відтворити, але й змоделювати нову українську ідентичність став фільм-мюзикл А. Матешка «Трубач» (2014). У картині герої живуть у Києві, ходять його вулицями, розмовляють українською мовою, а головні герої-підлітки навіть послуговуються сленговою лексикою. У фільмі розповідається ідеальна історія про ідеальних, музично обдарованих дітей, які грають у духовому оркестрі. Вони створюють музику, закохуються, змагаються в музичному хисті та мріють здобути перемогу в музичному конкурсі. Єдиним лиходієм є новий керівник оркестру на прізвище Гамкало. Однак його

інтриги не спрацьовують проти таланту, який, за логікою фільму, усе одно проб'ється, йому посприяють добрі люди, щасливі випадки. Мелодраматизм тут не виявлений у своїх найвиразніших формах, у всій повноті принципів. Проте лише він робить дію динамічною, а сюжет – рельєфним. Юний герой Микола Шевченко черпає натхнення для створення музики із закоханості в дівчинку Лізу. Присвячена їй музичний п'єса, точніше, – її нотний запис, стане визначальним фактом у визнанні за Миколою авторства цього твору. Події й випадки – дещо наївні за логікою сьогодення, цілком органічні для природи мюзиклу, у якому зазвичай переплітаються мелодраматична й комедійні лінії, проте головне змістове навантаження все-таки належить музично-пластичному вирішенню.

Дослідники українського авторського кінематографа, зокрема Г. Погребняк, констатують, що його основою є самобутня індивідуальність постановника, його світоглядна позиція як носія певного менталітету. Специфічними особливостями авторського кіно є відображення національного світогляду, у ньому можуть бути своєрідно представлені ментальні й національні ознаки народу, держави [10, с. 75].

Своєрідно представлені українські ментальні риси у фільмі «Мелодія для шарманки» К. Муратової (2008). Чи не уперше в її творчості, саме в цьому фільмі звучить українська мова: добірно, літературно нею висловлюються звичайні робітники, що задіяні на будівництві розкішного особняка. Можна припустити, що подібна абсурдність авторського вислову Муратової дозволяє вбачати в цих образах (головно – у їхньому контексті) символ невід'ємності творчості режисера від української культури.

Несподівана гра з прийомами мелодрами запевнила, що заслужений режисер К. Муратова добре знається на жанровому кінематографі. Чутливу різдвяну казку про двох сиріт, які розшукують батьків, вона вибудувала за хрестоматійними ознаками жанру: невинні діти на шляху до мети потрапляють у всілякі небезпеки, потерпають від голоду й холоду, людської байдужості, обману, зазнають несправедливого звинувачення. К. Муратова творить для глядача, який сприйматиме її небуквально, розуміється на її «кодах» і підтекстах. Розчулення публіки в кінозалі не було режисерським надзавданням, навпаки – сцени, які б мали викликати жалість і співчуття, саме ці почуття оминають. Амбівалентність викладу апелює, безумовно, до інтелекту, через нього – до моральності і в останню чергу – до почуттів. К. Муратова тут кепкує з мелодрами, іронізує над її формулою щастя: винагорода за терпіння має відбутися за життя, зло має бути покаране тощо. Жанр мелодрами в цьому контексті є еквівалентом пересічного мислення. У фіналі всіма гнаний хлопчик помирає від голоду й холоду на даху недобудованого розкішного будинку. Бідолашні діти в цьому фільмі виконують функцію ляльок-персонажів вертепу, у якому вбачаються елементи мелодраматичної композиції та апеляція мелодрами до співчуття. Проте, «заявивши структуру вертепу, Муратова піддає його деконструкції, <...> як і лінійний сюжет своєї антиказки <...>. Проте вона не «краде Різдво» – просто показує його інший бік, розгортає пафос свята діаметрально протилежно. І повертає йому первинний трагізм» [4, с. 3]. Мелодрама аж ніяк не заперечує фінальну загибель героя. Якщо ця смерть, за логікою сюжету, є спокутою гріха, якщо з життя йде персонаж – «безневинна душа», то обов'язково провина лягає на антагоніста, який особисто відповідає за заподіяння лиха. Цим антагоністом у «Мелодії для шарманки» є саме суспільство, що напряду вбиває дитину своєю байдужістю.

Попередня стрічка доводить, що мелодрама може поширюватися також на сферу «нежанрового» кіно. Крім того, сама мелодрама набуває нових властивостей, розширюючи тематичний діапазон, змінюючи акценти в «класичних» конфліктах, тим самим руйнуючи сталі кліше та стереотипи. Висхідна визначеність характерів у мелодрамі, її категоричність у судженнях, дидактика створюють певні межі для реалізації власних світоглядних позицій в авторському кіно, де головним критерієм є власна суб'єктивно-оцінювальна позиція. Проте спосіб утілення надскладних авторських концепцій часто потребує звернення до мелодрами, її сюжету й мотивів.

Українська культура, зокрема кінематографічна, у глобалізованому світі стикається з багатьма проблемами, одна з яких – конкурентоспроможність. Більшість фільмів, що виходить на українських кіно- та телеекранах презентує уніфіковане, позбавлене ознак української етнічності середовище саме через комерційну складову. Продюсерське кіно- та телевиробництво останніх років переважно було спрямоване на російськомовну аудиторію, на більш широкий російський ринок та його уподобання.

В Україні ж досі не визначена стратегія національної політики та напрями розвитку вітчизняного кінобізнесу. Досліджуючи специфіку мелодрами, можна стверджувати, що питання про неї в мистецтві повстає тоді, коли важливим фактором розвитку культури є масовий споживач мистецтва зі своїми турботами, бажаннями, очікуваннями, з притаманним йому емоційним світом. Підсумовуючи вищесказане можемо зробити висновки, що твори мелодраматичного жанру, його константні ознаки, такі як: апеляція до емоційно-етичної сфери, обов'язкова наявність героя, що невинно страждає, спрямованість на позитивне вирішення конфлікту та ідеалізація уявлень про «справедливість буття» суголосні рисам національного українського менталітету, архетипам що є його основою. Тож вітчизняне кіномистецтво має стати засобом формування самосвідомості українців на сучасному етапі. Саме мелодрама, створена на українському матеріалі надала б вітчизняній екранній культурі своєрідності у світовому вимірі.

Література:

1. Балухатый С. Д. *Вопросы поэтики* / С. Д. Балухатый. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
2. Бентли Э. *Жизнь драмы* / Э. Бентли. – Москва : Искусство, 1978. – 368 с.
3. Братерська-Дронь М. Т. *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві : монографія. – [2-е вид.] – Київ : Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, 2012. – 188 с.*
4. Десятерник Д. *Ляльки. «Мелодия для шарманки»* / Д. Десятерник [Электронный ресурс] // *Искусство кино*. – 2009. – № 6. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2009/06/n6-article7>.
5. Донченко О. А. *Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психо-політичного повсякдення)* / О. А. Донченко, Ю. В. Романенко. – Київ : Либідь, 2001. – 334 с.
6. Журавльова Т. *Орієнтальний світ: специфіка жанрового втілення на українському екрані* / Т. Журавльова // *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* – 2014. – № 14. – С. 236-243.
7. Кипиани В. *Поводырь, кино и кобзари* / В. Кипиани // *Новое Время*. – 2014. – 15 ноября. Режим доступа : <http://nv.ua/opinion/kipiani/povodyr-kino-i-kobzari-20526.html>
8. Новікова Л. *Інтеграція українського кінематографа у світовий кінопроцес* / Новікова Л. // *Стратегії дослідження екранних медіа*. – Київ, 2013. – С. 339–351. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7).
9. Паві П. *Словарь театра* / П. Словарь театра. – Москва :

Прогресс. 1991. – С. 504. 10. Погребняк Г. Формирование национальной идентичности с помощью медиаобразов (Использование авторского кино в образовательном процессе) / Г. П. Погребняк, А. В. Хованская // Информационные системы и коммуникативные технологии в современном образовательном процессе: сбор. науч. трудов. – Пермь, 2014. – С. 74–77. 11. Поддубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения / Ю. Поддубнова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>. 12. Тримбач С. Переднє слово / С. Тримбач // Стратегії дослідження екранних медіа. – Київ, 2013. – С. 3–10. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7). 13. Тримбач С. Екранні медіа і нові технології в контексті сучасної доби / С. Тримбач // Стратегії дослідження екранних медіа. – Київ, 2013. – С. 12–48. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7). 14. Український енциклопедичний кінословник Т. 1 : Основні терміни та поняття / уклад. С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський ; Київ. нац.ун-т культури і мистец., Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Вінниця, 2006. – 500 с.

УДК 793.3

*Зінов'єв Роман Сергійович,
здобувач*

Київського національного університету культури і мистецтв

ДОСЛІДЖЕННЯ СИСТЕМ ЗАПИСУ ТАНЦЮВАЛЬНИХ РУХІВ ЯК ДЖЕРЕЛА РЕСТАВРАЦІЇ ЗРАЗКІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Важливим напрямом сучасної світової хореології є розвиток систем аналізу та запису танцювальних рухів. У статті висвітлено один з аспектів проблеми дослідження таких систем. Проаналізовано необхідність вивчення систем танцювальної нотації для реставрації зразків хореографії епохи Відродження.

Ключові слова: хореологія, системи запису рухів, танцювальна нотація, реставрація хореографічних текстів.

Важным направлением современной мировой хореологии является развитие систем анализа и записи танцевальных движений. В статье отражен один из аспектов проблемы исследования таких систем. Проанализирована необходимость изучения систем танцевальной нотации для реставрации образцов хореографии эпохи Возрождения.

Ключевые слова: хореология, системы записи движений, танцевальная нотация, реставрация хореографических текстов.

An important focus of the modern choreology is the development of systems analysis and recording dance movements. The article describes one aspect of the problem of such systems. Analyzes the need to study dance notation systems for the restoration of Renaissance dance samples.

Key words: choreologic, systems of record movement, dance notation, restoration choreographic texts.

Актуальність теми зумовлена суперечністю між соціальним запитом підготовки фахівців хореографічного спрямування та недостатністю науково-методичної бази їх формування в питанні вивчення світових систем запису танцю, зокрема, періоду становлення та самовизначення хореографічного мистецтва.

Історико-побутовий танець є обов'язковою дисципліною в системі вищої і середньої хореографічної освіти. За умов відсутності вітчизняних джерел дослідження в навчальних закладах ця дисципліна викладається за підручниками радянських дослідників ХХ ст., в яких історичний танець традиційно розглядається крізь призму сценічного танцю.

Необхідність у сучасних працях з цієї теми визначається не лише сценічними потребами оперних, балетних, драматичних театрів, кіно. Існує також соціальний запит суспільства: останні десятиліття на пострадянському просторі поширилася практика створення асоціацій, клубів, студій старовинного танцю, в яких ентузіасти відновлюють

історичні танці за допомогою старовинних танцювальних підручників, описів, зображень, згадок у літературі. Нині така практика вивчення історичного танцю передбачає ретельний розгляд доступних у мережі Інтернет і бібліотеках першоджерел і реконструкцію танцювальних технік у комплексі з вивченням особливостей етикету, побуту, соціальних відносин визначеного періоду. Танцювальні програми будуються на матеріалах відомих дослідників історичного танцю, ведуться і власні дослідження першоджерел.

Поряд із цим відсутність уваги вітчизняних науковців до цієї теми породжує проблему адекватності реконструкції зразків історичного танцю та поширення ненаукових інтерпретацій хореографічних текстів. Автори нечисленних статей, що звертаються до цієї проблеми, підтверджують її актуальність: «Історичний придворний бальний танець, на основі якого певний час розвивалося танцювальне мистецтво, традиційно не був предметом ґрунтовних досліджень через відсутність візуальних зразків попередніх епох, а також єдиної системи нотації танців. Інформаційне поле спеціальної літератури містить фрагментарні відомості про основні принципи, що формують хореографічне мистецтво різних історичних періодів, та про тенденції його розвитку» [5, с. 191]. Відсутність фундаментальних досліджень у галузі теорії та історії танцю періоду становлення та самовизначення хореографічного мистецтва унеможливує проведення наукового аналізу хореографічних творів зазначеного періоду.

Мета статті – дослідити основні письмові джерела з хореографічного мистецтва епохи Ренесансу, їх сучасні видання, а також привернути увагу науковців до проблеми системного підходу у вивченні хореографічної писемності, що є умовою наукового аналізу хореографічних текстів, вирішення проблеми їх збереження та історичної спадкоємності.

Літературні джерела з описами і кодуваннями танцювальних зразків культури Відродження відображені в сучасних дослідженнях світових науковців. Серед них праці американського вченого Керол Тетен, фахівця з італійських танців XV–VII ст. Барбари Спарті, переклади дванадцяти основних танцювальних трактатів XV ст. Вільяма Сміта, переклади та російськомовні видання авторських досліджень Єкатерини Михайлової-Смольнякової. Ці дослідження підтверджують, що існують певні труднощі та розбіжності в інтерпретації хореографічних понять, проблеми прочитання, адаптації та використання текстів через відсутність загальної термінології і єдиних правил викладу.

«Винятково словесний опис окремих рухів і цілих танців незалежно від часу і місця створення описів у принципі унеможливує гарантовано правильне їх відтворення. Ми можемо говорити лише про максимально можливу точність повторення вказівок. ... Одними і тими ж термінами різні автори називають різні рухи, і навпаки – різні терміни можуть описувати одні й ті ж рухи. Також відсутня узгодженість при описі траєкторій танців і нюансів виконання. Слід ретельно звірятися зі словниками кроків, складеними кожним з авторів, і уважно використовувати висновки, зроблені на основі вивчення трактату одного учасника, при роботі з текстом іншого автора» [4, с. 141–142].

Мистецтво епохи Ренесансу (XV–XVII ст.) забезпечило високий рівень розвитку пластичного мистецтва. Найбільш докладні та повні трактати, присвячені практиці й

соціально-філософському значенню танцю, створювалися в Італії. Професійні танцмейстри створювали канонічні форми танців, видавали підручники, де систематизувалися рухи, робилися спроби зафіксувати танцювальні композиції.

«Трактати Доменіко, Гульєльмо, Корназано привернули увагу дослідників давно, вони пильно вивчалися великою кількістю фахівців, тому знайти інформацію і про трактати, і про самих авторів, і про описані танці не складає труднощів. Ретельність роботи майстрів забезпечила досить велику точність відтворення даних ними вказівок, і, хоча існує певна варіативність трактувань, підручники танців зазначених авторів можна назвати одними з найбільш повних і несуперечливих джерел з хореографії XV ст. Крім італійських трактатів ретельністю і повнотою викладу виділяються джерела з французькими (бургундськими) басдансами XV ст. – так звані книга Тулуза і Брюссельський манускрипт. Хоча стиль викладу в них і не збігається зі стилем викладу італійських майстрів, інформації, що міститься в них, цілком достатньо для докладного аналізу та реконструкції танців (з поправкою на варіативність трактувань). Як і у випадку з книгами Доменіко і його послідовників, інформацію про опис і зміст цих двох джерел (аж до їх факсиміле) можна знайти досить легко» [6].

На відміну від творів образотворчого мистецтва, завдяки яким ми можемо скласти уявлення про перші танцювальні рухи людини, літературний опис дає уявлення не тільки про статичні пози, а й про процес руху, про його співвідношення з часом і простором.

Перший найбільш відомий історії факт запису танцю (запис чергувань па в танці у співвідношенні з нотним записом мелодії) відносять до кінця XV ст. – це був Бургундський манускрипт 59 басдансів Маргарити Австрійської. «Оригінал манускрипту, написаний золотом і сріблом по чорному тлі, зберігається нині в Королівській бібліотеці Брюсселя» [3, с. 53].

Уперше з використанням знаків в Італії, Франції і Іспанії записували популярні *Basse Danses* («низькі танці» – без стрибків). Це були літерні скорочення для п'яти відомих кроків: R – для реверансу (поклону, з якого починався танець); s (simple) – для простого кроку вперед; d (double) – для дубля; b (branle) – для бранля (кроку з хитанням); c (conge) – для прощання кавалера з дамою, коли до кінця першої частини танцівники поверталися на місце і починали другу частину танцю, так зване ретур (повернення); і r (reprise) – реприза. Танці склалися з послідовності цих кроків.

Комплексний рух позначався початковою літерою і фіксувався під нижньою горизонтальною лінією нотного стану у відповідності з нотою мелодії: «R b ss ddd rrr b ss drdrb ss ddd rrr b ss dr dr bssddd». Подібний принцип запису називається «літерним». У рукописах під кожною нотою мелодії проставлялися початкові літери назв па, кожне з яких виконувалося на цю ноту.

Літерний запис використовував у XVI ст. Антоніус де Арена, який і дав його розшифровку. «Така стислість, можна сказати, стенографічність фіксації па дозволила йому укласти на двох-трьох сторінках шістдесят танців, але ця ж стислість призвела до того, що виконувати танець за цими записами міг лише той, хто добре знав усі подробиці плану руху та положень частин тіла в співвідношенні з мелодією танцю» [2, с. 17]. Книга Антоніуса де Арени «*Ad suos compaignones studiantes ...*» («До своїх товаришів-студентів...», 1529) представляє собою поему, написану на одному з латинських

діалектів. У ній у віршованій формі викладено правила виконання басдансів і кілька порад щодо правил поведінки в бальній залі.

Період 1550–1650 рр. дав велику кількість видатних танцювальних майстрів, серед яких: Туано Арбо (1520–1595), Фабріціо Карозо (1526 р. або 1535–1605), Чезаре Негрі (1535–1604). Вони створили докладні трактати з соціального танцю, які включали описи найпопулярніших танців, а також допоміжну інформацію про бальний етикет. Кожний посібник містив музику для танців. Італійські танцмейстери XV–XVI ст. (Д. П'яченца, Е. Гульєльмо, А. Корназано, Ф. Карозо, Ч. Негрі) також використовували літерну методичку запису танцю.

Першим італійським теоретиком танцювального мистецтва вважають Доменіко з П'яченци. Він склав трактат «*De arte saltandi & choreas ducendi*» («Про мистецтво танцю», 1450). Книга складається з двох частин. Перша частина присвячена танцю в цілому і визначає його п'ять елементів: міру, манеру триматися, поділ майданчика, пам'ять і елевацію. У другій частині трактату описано категорії основних рухів. Автор поділяє рухи на два види: штучні та природні. Природні рухи – простий і подвійний крок, благородна поза, поворот, уклін, стрибок. До штучних рухів він відносить удари ніг, дрібний крок і стрибок зі зміною ніг. Доменіко де П'яченца приписують введення терміна «балет» (у перекладі з італійської – «танцюю»).

Із танцювальним трактатом Ебрео-Вільгельма Гульєльмо «*On the Practice or Art of Dancing*» («Про практику або мистецтво танцю», 1463) можна ознайомитися в перекладах італійською та англійською мовами історика та реконструктора танцю Барбари Спарті (Barbara Sparti, «*Guglielmo Ebreo of Pesaro. De Pratica Seu Arte Tripudii: «On the Practice or Art of Dancing*», 1995). Книга включає в себе хореографію і музику для тридцяти шести танців і теорію танцю Гульєльмо. Починаючи з 1973 р. Спарті викладала практичні курси танцю епохи Ренесансу в Європі, Північній Америці і Японії. Вона була запрошеним професором в Університеті Каліфорнії в 1990 та 2000 рр., в Університеті Ізраїля в 1997 р., в 2002 р. у Принстонському університеті. Крім того, відомі у світі її трансляції танцювального трактату Гульєльмо (Oxford University Press, 1993–1995) і введення в факсимільне видання нововиявленого танцювального трактату 1614 р. (Olms, 2004).

«Крім настанов, що стосуються техніки виконання з'являються судження про композиційні прийоми і естетичні принципи. Так, у 1463 р. Гульєльмо Ебрео на сторінках свого «Трактату про мистецтво танцю», повторюючи в загальних рисах принципи П'яченци, робить деякі істотні доповнення. Зокрема, він вводить термін *contro tempo* (проти темпу), якому треба вміти підкорятися, щоб досягти успіху у вченому танці, і висуває поняття *арії* (аріозо), що припускає здатність рухатися між темпами» [3, с. 54]. У своєму трактаті, як і П'яченца, він наголошує на узгодженні рухів з мірою, яка встановлюється музикою.

У 1455 р. Антоніо Корназано видав «Книгу про танець» («*Libro dell'arte danzare*»). Чезаре Негрі (1535–1605 рр.) публікує трактат «*Le Gratie d'Amore*» (1602) – автобіографічну книгу, в якій присутній опис різних танців і техніки їх виконання. У 1604 р. Чезаре Негрі видав ілюстрований трактат з описом хореографії популярних у той час танців. Негрі описав техніку «високого танцю» – танцю зі складною стрибковою

технікою. У кожному описі стрибкового руху Негрі пише, що танцюрист повинен приземлюватися легко на пальці і зігнуті коліна: подібно тому і сучасні танцюристи навчаються приземлюватися на пальці і в пліє.

Рухи рук у танцювальних трактатах описувалися нечасто. Позначення в керівництві Чезаре Негрі стосуються опису підготовки до піруетів і повітряних турів. Негрі описав широкий репертуар поворотів, стрибків, віртуозних рухів. Вони можуть бути точно реконструйовані сучасними танцюристами, тому що описана тривалість музики, в яку вони повинні потрапити, позначена термінами гальярдних розмірів (тактів).

У 1581 р. у Венеції з'явилася книга Фабріціо Карозо «Il Ballarin» («Танцюрист»). У виданні ноти супроводжуються записами танцювальних па в суворій прив'язці до тактів музичної композиції. Книга включала теоретичну частину танцю, етикет, опис хореографії та музики для вісімдесяти танців, гравюри з зображеннями танцюристів у різних позах.

У 1600 р. Карозо видає книгу «Nobilta de dame». У книзі «Nobilta de dame» Фабріціо Карозо наводить перелік танців, який уже містить план переміщень по танцювальній залі. До цього малюнок танцю в навчальні посібники не вносився, бо здебільшого був вельми невігадливий. Якщо ж і були винятки, то вони цілком залежали від фантазії танцмейстера, який розпоряджався в танцювальній залі. Таким чином, першим відомим історії зразком планіметричної фіксації переміщень виконавців під час танцю стала так звана «Роза». Цей метод зображення «з пташиного польоту» всіх композиційних елементів танцювальної фактури став згодом домінуючим і, в тій чи іншій знаковій модифікації, увійшов до складу всіх пізніших систем запису як «планіметричний» [3, с. 56].

Основними джерелами, що містять інформацію про бургундські басданси, є Бургундський манускрипт і книга Мішеля Тулуза «Sensuit lart et instruction de bien dencer» («Повчання в мистецтві досконалого танцю»). Видавцем книги «S'ensuyvent plusieurs Basses danses tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans» («Далі слідує декілька басдансів, звичайних і незвичайних»), вважається Жак Модерн, що працював в Ліоні в 1529–1538 рр.

Документ, що носить назву «Солсберського манускрипту», або «манускрипту з Солсбері» містить назви та перерахування кроків 20 басдансів. Манускрипт був знайдений і зберігається в бібліотеці кафедрального собору в Солсбері (Англія, Уїлтшир).

У 1984 р. в Англії, в Дербіширі, був знайдений манускрипт Греслі [9], який відноситься приблизно до 1500 р. Рухи танців з манускрипту Греслі досить складні. Словник кроків являє собою суміш французьких, італійських і англійських термінів. В манускрипті Греслі є послідовні повтори танцюристами рухів один за одним, складні обміни місцями і проходи між іншими танцюристами. Структура руху в усіх танцях лінійна.

Серверський манускрипт (Archivio Historico, Cervera, 1468–1496) [10] – одне з тих джерел, які збереглися як приписки і додавання на розворотах книг. Описи з Сервери містяться на аркушах тому з нотаріальними записами. Листи містять словесний опис одного танцю і символічний запис ще десяти танців. Важливою особливістю

Серверського манускрипту є те, що в ньому використовується графічний спосіб запису кроків танцю і візуальне об'єднання кроків у групи (мезури), характерні для французької та бургундської танцювальної традиції. Ця хореографічна нотація є унікальною. Вона свідчить про ретельну і вдумливу обробку записів, яка в інших джерелах того ж періоду не зустрічається. Горизонтальні рядки відповідають напрямку руху і містять знаки, що позначають позу або крок. «Ці знаки добре запам'ятовувалися, бо базувалися на логіці геометричного протиставлення. Переміщення по горизонталі зазначалося горизонтальними лініями, вертикальний штрих означав рух на місці. Таким чином, реверанс (*reverencia*) кодувався як рух корпусом уперед, стоячи на місці; бранль (*continencia* – погойдування зі сторони в сторону) – показаний як два кроки на місці; два горизонтальних штрихи (*pasos*) означають два простих приставних кроки; три горизонтальних штрихи – *double*; а реприза кодувалася як Z (або 3)» [3, с. 53].

Документ, що називається «Нюрнберзький манускрипт» [11], було складено німецьким учителем музики Йоханессом Кехлаусом у ході його поїздки до Болоньї в 1517 р. Записи являють собою опис восьми італійських танців. Для назв кроків автор використовував німецькі терміни.

Отже, проаналізувавши знайдені записи європейського танцю епохи Ренесансу, зазначимо, що то до нашого часу збереглася деяка кількість манускриптів, що містять схеми танців і ноти до них.

Перший навчальний посібник, який містить систему нотації, – це книга Туано Арбо «Оркезографія». Туано Арбо [7] почав нотувати танцювальні рухи, використовуючи нотний стан. Арбо користувався літерним принципом нотації в комплексі з описом рухів. Він показав напрямок руху та його тривалість, розділив рухи правої і лівої ноги, що стало одним з основоположних принципів систем нотації. Нотний стан у системі Арбо розвертався вертикально і проти відповідної ноти описувався відповідний до неї рух. Туано Арбо фіксував комплексний рух.

«Трактат Туано Арбо «*Orchesographie et traite en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*» було видано Жаном де Пре в Лангре в 1588 і 1589 рр. Крім того, існує посмертне видання, яке було надруковано в 1596 р. під дещо зміненою назвою» [1, с. 5]. У 2013 р. книгу надруковано в російському перекладі Н. В. Юдалевич [1]. Завдяки його системі нотації збережено багатий танцювальний матеріал др. пол. XVI ст. «Трактат, написаний Т. Арбо – найбільш значиме і життєвоважливе джерело, яке дозволяє відновлювати та реконструювати танці французького Ренесансу... Автор намагається докладно описати і пояснити базу і найбільш важливі види танців, які мали місце у Франції в др. пол. XVI ст.» [1, с. 9].

Книга написана в традиціях бесід Платона, як діалог вчителя Арбо і учня Капріоля про танець, стиль та етикет. «Перша частина трактату присвячена аналізу видів ритмів, добре відомим у музичній практиці, що особливо часто використовується у військовому мистецтві, де ритм і марш виконує винятково важливу роль. Друга частина трактату присвячена специфіці танцювальних форм і представлена елементами деяких методично досліджуваних танців, також як спробою систематизувати основи техніки. Зображення «*postures*» (постюрів) дає нам визначення базових танцювальних позицій (першої,

другої, третьої та четвертої), специфікації і назви окремих рухів, так само як і аналіз техніки рухів» [1, с.10]. Арбо описував рух досить повно, не обмежуючись аббревіатурним скороченням терміна, що було притаманно літерній методиці середини XV ст. Система Арбо проста, але ефективна. «Способів цих у нього декілька: а) словесно-буквенна нотація фрази руху, рівної цілому па або тільки одному руху з усієї фрази; б) описовий спосіб і в) ілюстративний – малюнками поз і угруповань, – пише С. Лісциан» [2, с. 19].

«Серед англійських балетмейстерів середини XVII ст. став відомий своєю системою запису танців Джон Плейфорд (John Playford). Уперше виданий 1651 р. його трактат «The English Dancing Master» користувався великим успіхом і неодноразово перевидавався. Метод Плейфорда можна назвати перехідним, бо він використовував літерні аббревіатури ... поряд зі словесним описом танцювальних рухів і використанням планіметричного (вид зверху) малюнка [3, с. 60]. Запис Плейфорда відносно легкий, містить досить невеликий словник кроків, тому разом з «Оркезографією» Т. Арбо це найдоступніший з оригінальних записів.

«Виникнення системи літерного кодування танцювальних кроків у XV ст. дозволило не тільки аналізувати лексичні комплекси існуючих танців, але й паралельно співвідносити їх з музичним акомпанементом [3, с. 164]. У літерній методиці, яка була характерна для джерел описуваної епохи, була одна безперечна перевага: простий і послідовний виклад танцювальних рухів і утворених ними композицій. Цей вид фіксації танцювального тексту використовувався у всій Європі того часу і поклав початок аналітичному підходу до вивчення танцю.

Таким чином, завдяки описовим та літерним системам нотації збережено хореографічні зразки, що створювалися протягом декількох століть епохи Відродження. Незважаючи на складнощі, що виникають при вивченні цих матеріалів, джерела відомостей про ранні періоди розвитку танцю заслуговують на пильну увагу. Для декодування текстів танцювальної мови необхідно оволодіти писемністю. Наукове дослідження систем нотації танцювальних рухів може стати поштовхом до розвитку новочасної хореології в Україні. А навчання студентів сучасній танцювальній писемності наблизить рівень вітчизняної хореографічної освіти до європейських стандартів.

Література:

1. Арбо Туано. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века : учеб. пособ. / Туано Арбо ; пер. Н. В. Юдалевич. – Лань, Планета Музыки, 2013. – 256 с.
2. Лисициан С. Запись движения Кинетография / С. Лисициан. – Москва : Искусство, 1940. – 540 с.
3. Меланьин А. А. Методы анализа танцевального движения: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / А. А. Меланьин. – М., 2010. – 233 с.
4. Михайлова-Смольнякова Е. С. Итальянское хореографическое искусство XVI века: основные первоисточники и проблемы интерпретации текстов / Е. С. Михайлова-Смольнякова // Казанская наука : сб. научных статей / Изд-во Казанский Издательский Дом. – Казань, 2010. – № 7 – С. 137–142.
5. Сластина Е. Ю. Проблемы структурного анализа балетных танцев эпохи италийского ренессансу (XV ст.) / Е. Ю. Сластина // Культура Украины : зб. наук. праць / Мін. культури і туризму України; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2010. – Вип. 30. – С. 191–200.
6. Смольнякова Е. С. Неполные, малоизвестные и переводные первоисточники по европейским танцам XV века [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/243/print_version 7. *Arbeau Thoinot. Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances / Arbeau Thoinot. – Lengres, 1589. – 104 p.*

8. *Sparti B. Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque dance [Електронний ресурс] / B. Sparti; пер. с англ. Михайлова М., Смольнякова Е. // “Dance Chronicle”. – Vol. 19, No. 3. –1996, P. 255–276. –Режим доступу: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/209>*

9. *The Gresley Dance Collection. The Letter of Dance. Newsletter for Renaissance and SCA Dance [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pbm.com/~lindahllod/vol5/gresley.html>*

10. *The Letter of Dance. Newsletter for Renaissance and SCA Dance. [Факсиміле Серверського манускрипту]. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pbm.com/~lindahllod/cervera/>*

11. *The Letter of Dance. Newsletter for Renaissance and SCA Dance. [Факсиміле Нюрнберзького манускрипту]. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pbm.com/~lindahllod/nurnberg/>*

УДК 792.071.2.027(470.311)

*Іващенко Ірина Віталіївна,
декан факультету режисури та шоу-бізнесу,
заслужений діяч мистецтв України,*

**ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ Л. СУЛЕРЖИЦЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ СТУДІЙ МОСКОВСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ)**

У статті розглянуто принципи та методика роботи з акторами над виставою видатного режисера та театрального педагога початку ХХ с. Л. Сулержицького. Проаналізовано специфіку, мистецьку цінність та значення цієї роботи для вдосконалення психофізичного апарату актора на прикладі студій Московського Художнього театру. Закцентовано увагу на значенні «системи» К. Станіславського у роботі зі студійцями. В результаті дослідження доведено, що головним у театральній специфіці є дія.

Ключові слова: модернізм, Московський Художній театр, театр-студія, «система», репетиційний процес, студійність.

В статье рассмотрены принципы и методика работы с актерами над спектаклем выдающегося режиссера и театрального педагога начала ХХ в. Л. Сулержицького. Проанализирована специфика, художественная ценность и значение этой работы для совершенствования психофизического аппарата актера на примере студий Московского Художественного театра. Акцентировано внимание на значении «системы» К. Станиславского в работе со студийцами. В результате исследования доказано, что главным в театральной специфике является действие.

Ключевые слова: модернизм, Московский Художественный театр, театр-студия, «система», репетиционный процесс, студийность.

The article describes the principles and methods of working with the actors on the show outstanding director and theater educator of the early twentieth century L. Sulerzhitskogo. It analyzed the specifics, the artistic value and the value of the work to improve the psycho-physical apparatus actor for example studio of the Moscow Art Theatre. The attention to the meaning of a "system" Stanislavsky to work with the Studio. The study proved that the main thing in theater is the effect of the specifics.

Key words: modernism, Hudozhestvenniy Moscow theater, studio theater, the «system», the rehearsal process, studio.

Сучасний театр переживає вік активної перебудови, старі норми та уявлення відходять у небуття, розкриваючи шлях до нової методології, синергетичного наукового підходу.

Вже сьогодні можна бачити, як театр ХХІ ст. виконує функції дослідної лабораторії, діагноста суспільних недугів, прогнозиста соціального майбуття. Ця

соціально значуща роль театру на початку третього тисячоліття стає все більш очевидною за рахунок процесів глобалізації, розвитку інфосфери та видовищної культури останніх років.

Така динаміка розвитку театрального мистецтва не знімає актуальності для наукової думки питань, пов'язаних з пошуком відповідей, які б розширювали уявлення про специфіку режисури, акторського мистецтва та підготовку мистецьких кадрів, їх особливості на сучасному етапі.

Слід зауважити, що питання авангарду, пошуків нових форм мистецтва і т. ін. стали важливим питанням початку ХХ ст. Саме кін. ХІХ – поч. ХХ стст. ознаменувався суспільно-політичними, економічними, науковими та культурними змінами. Становлення індустріалізації у Західній Європі, а згодом і постіндустріальної цивілізації заклало економічне підґрунтя для зростання добробуту і, як результату, вивільнення нових ресурсів для розвитку.

Швидкі темпи економічного зростання створюють потребу у появі нових, більш ефективних, технічних засобів, механізмів для виконання все більш складних завдань. Активний розвиток промисловості та поява значної кількості виробничих майданчиків, фабрик, заводів, змінює картину тогочасного міста, як центру культурного та наукового розвитку [5].

У цей період у мистецтві утвердився модернізм. Традиційну для радянського мистецтвознавства характеристику якому, однак у вельми усучасненій формі, ми знаходимо в творах М. Кагана. Початкова теза цього автора зрозуміла і справедлива: модернізм оцінюється як «принципова відмінність даного стану європейської культури від усього того, що передувало її історії. Звідси першою ознакою модернізму є «розрив з минулим» – розрив «з традиційним, з класичним» мистецтвом [4, с. 501].

Для мистецької ситуації в Росії початку ХХ ст. виникнення різноманітних мистецьких та артистичних об'єднань стало принципово важливим.

Після тривалого забуття, аналізуючи мистецькі процеси цього періоду, які дають змогу зрозуміти механізми стильових трансформацій, на перший план виходять митці, що є засновниками театральних реформ, як у постановочному плані, так і духовному.

Сучасна театральна система склалася до сер. 20-х рр. ХХ ст. Театр витримав натиск авангардного мистецтва і узяв на озброєння те, що підходило сцені. Плідною виявилася ідея «дематереалізації» сценічного простору. Режисери навчилися показувати сни, видіння, мрії героїв. У театрі затвердилася творча співдружність режисера і художника. Виникло поняття «сценографії» як мистецтва організації театрального простору, середовища, в якому існує спектакль. Сценографія включала декорації, світло, рух, всілякі сценічні трансформації. Це і стало поштовхом до пошуку нових форм.

Майже кожна біографія митця, причетного до таких мистецьких перетворень – це історія індивідуальних перемог й здолаття соціальних кордонів, шлях пошуків принципово нових методологій та засобів виразності. Режисер стає головною фігурою в театрі. Однак, слід зауважити, що пошуки різних митців спрямовані на свою особисту концепцію. У деяких режисерів пріоритетним стають пошуки засобів виразності та нові контексти трактування драматургічного матеріалу, тоді, коли у інших головним є робота з актором. Саме в цьому сенсі привертає увагу діяльність режисера та театрального

педагога Л. Сулержицького, творчості якого, на наш погляд театрознавством та мистецтвознавством не приділено достатньої уваги.

Питання творчості, принципів та методики Л. Сулержицького і є метою нашого дослідження.

Джерельну базу дослідження, на наш погляд, доцільно поділити на три напрямки. Перший з цих напрямків окреслив необхідність аналізу мемуарних матеріалів, серед яких значне місце посідають статті та листування.

Другий напрямок виник як наслідок аналізу причин, що обумовили та спрямували творчий пошук Л. Сулержицького, а саме: історіографії, політичного, соціального та культурного становища Росії початку ХХ ст., також роботи дослідників мистецтвознавців відносно історії формування та розвитку театральної думки, історії виникнення «студійного» руху, Першої студії МХТ, та діяльності Художнього театру.

І третій напрямок – це біографічний матеріал, стосовно особистості Сулержицького, його ближчого оточення та учнів, що дозволив сформувати образ майстра, як у робочому процесі, так і в житті, сформувати його основні позитивні риси як творчої людини і як педагога.

Аналіз довів, що велика кількість робіт першого напрямку носить дуже суб'єктивний характер. Від хронік сучасних подій мемуари відрізняються тим, що в них на перший план виступає особа автора, зі своїми співчуттями і прихильностями, зі своїми прагненнями і точкою зору. Дуже часто мемуари належать особам, що грали провідну роль в історії, іноді мемуари обіймають значний період часу.

Насамперед, слід виділити збірник «Сулержицький Л. А. Повісті та оповідання. Статі та замітки про театр. Листування. Спогади про Л. А. Сулержицького» [9], до якого увійшли спогади таких відомих діячів як: Л. Андрєєв, Є. Вахтангов, М. Горький, В. Мейерхольд, Є. Пешков, К. Станіславський, Т. Сухотіна-Толста та ін.

Нажаль, серед статей та спогадів про Л. А. Сулержицького, можна знайти значний відсоток праць написаний здебільшого не професійними дослідниками, а журналістами, друзями, колегами, людьми, які, перебуваючи в епіцентрі подій, перенесли на папір інколи несвідомо, частину власного (або нав'язаного обставинами) суб'єктивного ставлення. Втім, публіцистичність цієї групи праць аж ніяк не принижує її позитивних рис, зокрема того, що вони нерідко містять дуже ґрунтовний фактичний матеріал про особистість Л. Сулержицького.

Особливу увагу привертають роботи відносно ролі майстра у репетиційному процесі. В цьому контексті цікавими для нас є роботи С. Бірман [2], де автор розкриває подробиці репетиційного процесу у Першій студії та О. Александрової [1] про роль Сулержицького в роботі над спектаклем «Гамлет», його взаємовідносинами з Г. Крегом.

Важливим є листування М. Горького і Л. Сулержицького, яке висвітлює багато позицій на яких базувалися погляди Л. Сулержицького про театр, театральну педагогіку і режисуру. Увагу привертають погляди автора про завдання та цілі які повинна ставити перед собою театральна студія-пошуку. Листування з К. Станіславським розкриває особливості та причини виникнення студії, основні принципи покладені в процес підготовки акторів.

В науковій статті О. Полякової [7], можна побачити що Перша студія Московського Художнього театру (МХТ) була організована у вигляді творчого

об'єднання колективу однодумців. Автор статті акцентує увагу на тому, що студія цілком дотримувалася фундаментальних постулатів «Системи Станіславського».

Таким чином, можна зробити висновок, що коло праць, безпосередньо пов'язаних з темою нашого дослідження, досить обмежене.

Слід сказати, що Л. Сулержицький не був постановником у прийнятому розумінні цього слова, хоча й почав своє «життя в мистецтві» в епоху посиленого шукання театральних форм» [9, с. 127]. Тому підтвердження спогадів колег по Першій студії МХТ. Вплив на спектакль здійснювався майстром шляхом духовного «підказу», через ланцюг бесід про ролі та спектаклі, бесід не «літературних», але театральних дієвих, які поєднали творчий «підказ» з показом. Він був у першу чергу тлумачем драматургічного тексту. Не будучи режисером-філософом, він володів інтуїцією, і благородство його душі накладало свій відбиток на кожен виставу, з якою йому доводилося стикатися.

В цей період студії виникали як центри нового театру. Вони розвивали нові прийоми гри і ставили на чергу вирішення філософсько-етичних питань. Поступово зосереджуючи навколо себе спочатку нечисленного, але відданого і передового глядача, вони більшою мірою отримували від нього необхідне для роботи духовне оточення, ніж матеріальну допомогу. Згодом студіям судилося перевернути старий театр. Довівши право на існування, вони повинні були переконати у своїй правоті і «велику публіку». Метою студій того часу були театральні експерименти.

У Театрі-студії, яка була заснована В. Мейерхольдом і К. Станіславським в 1905 р., вели пошуки і стверджувалося те, що не могло бути ще віддано широкому глядачеві; в ній шукали нові засоби акторської гри і режисерських технологій. Саме в ній вівся пошук сценічних форм для символістської драматургії, яка була недоступна «великим театрам». Загальний процес не обмежувався експериментом. Однак, слід відзначити, що ці пошуки могли віднести в сторону відстороненого естетизму і збагатившись винайденими прийомами загальне протягом всієї російської сцени, аж ніяк не забезпечували народженню нового театру. Але все ж таки кожна студія намагалася «оновити» та «виправдати» театр.

Особливістю студії було й те, що вона перший час жила в якості єдиного організму, об'єднаного спільністю художніх завдань і світовідчуття. Природним шляхом народження студії-театру була школа. Зі школи, яка об'єднувала театральну молодь, виникло зерно трупи, що базувалося на єдності сценічної техніки, інтересів і світовідчуття. Такого роду єдність була у романтичному Театрі імені В. Ф. Комісаржевської. Цей шлях згодом проходять Друга студія МХТ (колишня школа М. Массалітінова), студія імені Є. Вахтангова (Мансуровская студія), Студія Малого театру тощо.

До експериментальних цілей винаходу нового театрального прийому приєднується педагогічний елемент виховання актора. Театральна ж педагогіка в більшості не тільки навчає певній техніці, але служить розкриттю певного світовідчуття, як у В. Комісаржевської і В. Сахновського (Театр імені В. Комісаржевської), як у Є. Вахтангова.

В сфері основних естетичних вимог «студійність» підкреслювала ті принципи побудови театру, які з'явилися неодмінним результатом попереднього десятиліття: «єдність техніки» та «єдність стилю». До нових єдностей найлегше вів шлях школи – студії-театру. Він же служив виробленню єдиного світовідчуття, оскільки театру

належало бути виразником певної духовної єдності. Студійність відокремлювала, уточнювала принципи цих «єдностей» і робила їх найбільш дієвими.

Але, не можна не помітити те, що «студійність» легко приводила до замкнутості: будучи обґрунтуванням художнього світовідчуття, вона могла стати сектантством, замикаючись у коло визначеною і виробленою індивідуальною технікою, вона обмежувала театральні можливості, захоплення своїм відокремленим світом змушувало «закривати очі» на те, що відбувається за стінами студійного життя. Свого часу перед будь-якою студією поставало питання: чи обмежити коло її розвитку лише студією, або ж, подолавши свою замкнутість і влившись в загальне коло життя, студія розвине своє світовідчуття і розгорнеться в театр. Для багатьох протиріччя «студійності» розкривалися у важкий момент переходу студії в театр.

Особливо сильно цей момент повинен був позначитися в Художньому театрі, так як там була «система» К. Станіславського і була людина, яка цю «систему» разом з ним творчо опрацювала і знайшла шляхи її викладання. Цією людиною був Леопольд Сулержицький [6].

Для Художнього театру «оновлення» і «виправдання» театральної справи були неминучі більш ніж для будь-якого іншого театру. До них спонукали й внутрішній стан театру, і вимогливіше за все, «система», оскільки «система» в основі і за своїми завданнями була не тільки педагогічною системою професійної майстерності, втім, як всі справжні театральні навчання. Жага примирення правди актора-лицедія з особистою правдою актора-людини здавна лежала в суті творчої діяльності К. Станіславського. Його «система» підводила підсумок довгої сценічної роботи. Пред'являючи акторові ряд технічних завдань, вчення Станіславського шукало їм виправдання в загальному уявленні про значення художньої творчості. Душевний натуралізм, як раніше називали «систему» Станіславського, по суті, впливав з етичного виправдання «лицедійства», з прагнення виявити і підкреслити внутрішню правду і правоту актора: привести до єдності роздвоєння, яке завжди змушувало підозрювати наявність початкової та непереборної брехні в лицедійстві актора. «Система» представляла, таким чином, органічну єдність технічних прийомів та їх естетичного виправдання; в основі єдності лежало уявлення про єдність творчої особистості актора і його творчого акту.

«Система» вимагала перевірки на практиці. Вона вимагала подальшого уточнення та органічного розвитку. К. Станіславський і Л. Сулержицький разом шукають основи сценічного самопочуття, нової свободи, яка повинна виникнути в пошуках [8].

Характеризуючи творчість Л. Сулержицького у Першій студії, театральний критик Х. Херсонський підкреслить, що режисер став насамперед Учителем, де у виставах він виділяє головним чином роль морального учення і повчання, в той час як Є. Вахтангова захоплює послідовний аналіз життя [10].

Відкриттям нової студії Художнього театру була постановка вистави «Загибель «Надії». Від Першої студії 1905 р. її відрізняли багато обставин, а саме: було нове застосування методів Станіславського. Як художній керівник, Сулержицький брав участь у всіх постановках. Наступною стає постановка п'єси-інсценування різдвяної казки Ч. Діккенса «Цвіркун у каміна» (у редакції перекладача – «Цвіркун на печі»).

У «Цвіркуні на печі» втілилася мрія про те саме театральне братерство, подібне духовному ордену. Майстерність режисера-викладача Сулержицького розкрилася з ще

більшою повнотою, знову ж таки через роботу з акторами з притаманним саме йому майстерності. Через пояснення, він мовби перетворився на діккенсівський тип, власне в Калеба Племмера, іграшкового майстра [3]. Його присутність на репетиціях створювала ту атмосферу, яка так сильно передавалася потім глядачам і значною мірою сприяла успіху спектаклю. Постановка створювала особливі враження, які немовби завдяки катарсису охоплювали як глядачів так і акторів на сцені.

Слід підкреслити, що творчий період 1912 – 1916 рр., у Першій студії залишиться у історії театру, як сторінка щирого, відвертого пошуку, нових методів педагогіки і акторської майстерності.

Драматичний театр майбутнього Л. Сулержицький бачить театром слова. На його думку, танець і драма, музика і слово не підкоряються один одному, але можуть злитися в єдиній естетичній гармонії. Саме для цього, як підкреслював майстер, потрібно виховувати почуття.

Для нього ідея, мета є словами, що визначають сутність всієї творчості режисера та актора, які необхідні сучасному театру. Важливим є те, що він уточнює найважливіший закон театру, який є актуальним й у сучасному театральному мистецтві. Погоджується з К. Станіславським, що головним у театральній специфіці є дія, яка знайшла відображення у понятті акт. Ці два поняття є основоположним компонентом п'єси. Актор є діючим, тим, що здійснює акт. В свою чергу безперервні дії людини-актора і є спектаклем [8].

Цілі нашої роботи далекі від необхідності всебічного розгляду творчого досвіду видатного режисера та театального педагога Л. Сулержицького. Це тема окремої і досить об'ємної наукової праці. Тим не менш, підбиваючи підсумки дослідження, слід акцентувати увагу на тому, що режисура для Сулержицького була неминуче пов'язана з педагогікою.

Переважно взаємини майстра з артистами протягом багатьох років будувалися за схемою «учитель – учень», причому учитель, на наш погляд, тільки, «розвідував» основи науки, яку тут же викладав. Він на практиці відпрацьовував основні положення «системи», яка відновлювала «пошкоджені» природні закони людини, повертаючи її у вірний творчий стан, і у цьому психофізичному стані актор може створити «живе життя» ролі.

Література:

1. Александрова А. Самый необычный человек. (Творческий портрет Л. А. Сулержицького, 1872-1916) / А. Александрова // Театр, 1967, № 8, С. 145 – 146. 2. Бирман С. Судьбой дарованные встречи / С. Бирман. – Москва : Искусство, 1971. – 358 с. 3. Громов В. А. Михаил Чехов / В. А. Громов. – Москва : Искусство, 1970. – 217 с. 4. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с. 5. Кіндер Г. Всесвітня історія / Г. Кіндер ; перекл. з нім. В. Хільгеман. – Київ : Знання-Прес, 2001. – 631 с. 6. Марков П. А. О театре / П. А. Марков. – Москва : Искусство, 1974. – 542 с. 7. Полякова Е. Третий / Е. Полякова // Московский наблюдатель, 1992. – № 3. – С. 47–54. 8. Полякова Е. И. Театр Сулержицького : Этика. Эстетика. Режиссура / Е. И. Полякова. – Москва : Аграф, 2006. 298 с. («Символы времени»). 9. Сулержицький Л. Повести и рассказы : Статьи и заметки о театре : Переписка : Воспоминания о Л. А. Сулержицьком / общ. ред. В. Я. Виленкина, сост., ред., вступит. ст. и коммент. Е. И. Поляковой. – Москва : Искусство, 1970. – 707 с. 10. Херсонский Х. Н. Вахтангов / Х. Н. Вахтангов. – Москва : Молодая гвардия, 1963. – 360 с.

УДК 7.74:01

*Кисельова Катерина Олександрівна,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну одягу,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАНЬ ФОРМОУТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ КОСТЮМА

У статті представлено літературний огляд розвитку теорії формоутворення. Виявлено, що питання формоутворення в дизайні одягу висвітлено недостатньо, відсутній комплексний підхід. Вирішено, що розвиток процесів формоутворення в дизайні одягу доцільно розглядати у взаємодії в чотирьох сферах: історико-еволюційній, соціокультурній та етнокультурній, проектно-естетичній, науково-технічній.

Ключові слова: дизайн одягу, процес формоутворення.

В статье представлен анализ литературы по вопросам развития теории формообразования. Выявлено, что аспекты формообразования в дизайне одежды освещены недостаточно, отсутствует комплексный подход. Решено, что развитие процессов формообразования в дизайне одежды целесообразно рассматривать во взаимодействии в четырех сферах: историко-эволюционной, социокультурной и этнокультурной, проектно-эстетической, научно-технической.

Ключевые слова: дизайн одежды, процесс формообразования.

The article presents analysis of literature related to development of formbuilding theory. It was found out that formbuilding aspects of clothes design are poorly highlighted and lack complex approach. The decision was made on reasonability of four-element investigation into the formbuilding development processes in the clothes design, which comprises historical and evolutionary, socio- and ethnocultural, design and aesthetic, and scientific and technological aspects.

Key words: clothing design, formbuilding process.

Художник-дизайнер, проектуючи будь-який об'єкт навколишнього середовища, незалежно від його призначення та функцій, завжди проектує форму. Дизайнерська річ починає існувати тільки після того, як вона набуває форми – двовимірну в ескізі, або тривимірну в макеті або виробі. Нині категорії «форма» та «формоутворення» міцно увійшли й закріпилися в понятійному апараті багатьох наук: дизайні, мистецтвознавстві, філософії, культурології, конструюванні, технології і т. ін. Але, незважаючи на кількість наукових досліджень питань формотворчості в дизайні й ступінь їх розробленості, інтерес науковців різних галузей – художників і теоретиків мистецтва до змісту і характеру форми та процесу формотворення не слабшає, а навпаки набирає нових обертів. Цей стан розгляду питання можна пояснити тим, що поняття форми та процес формотворення мають для проектувальника вирішальне значення, але в багатьох наукових роботах вони згадуються як сталий факт і мають різне змістовне навантаження.

Тема статті пов'язана з навчальними програмами та основним напрямом науково-дослідницьких робіт, які ведуться кафедрою дизайну одягу Київського Національного університету культури і мистецтв.

Сучасна література про костюм включає дослідження, проведені в чотирьох основних напрямках: загальна теорія проектування; аналіз зміни форм костюма з елементами прогнозування; еволюція образів і концепцій моди; вивчення й опис костюма в культурному, історичному і соціальному контексті. Загальна теорія проектування, питання розгляду форми та процесу формоутворення в науковій літературі про костюм найбільш повно представлені працями науковців Московського державного текстильного університету ім. А. Н. Косигіна (Московського текстильного інституту), опублікованими у збірнику під редакцією Т. В. Козлової [16], але в них аналіз форми проводиться за одним чи двома-трьома основними параметрами, що дозволяє відкривати закономірності розвитку модних форм з метою їх подальшого прогнозування. Так, Т. В. Козлова виділяє три основні геометричні форми костюма, класифікує їх історичний розвиток за періодами та поділяє на сім етапів. Г. І. Петушкова досліджує роль симетрії в організації костюма, виводить еволюційну теорію процесу формоутворення та розробляє метод графічного прогнозу, виводить три основні та три перехідні періоди розвитку художнього оформлення та структури поверхні тканини. Р. А. Степучев досліджує семантику костюма, вводить поняття «семантичні коди», «іконічні знаки», «мова костюма», за якими споживач сприймає інформацію, що закладена проектувальником на різних структурних рівнях форми. Найбільший пласт досліджень у галузі костюма становлять класичні мистецтвознавчі дослідження. Серед робіт присвячених змінам костюма у контексті історичних епох треба відзначити монографії М. Н. Мерцалової («Поэзия народного костюма», 1975; «Костюм разных времен и народов», 2001), А. Дзеконської-Козловської («Женская мода XX века», 1977), М. Б. Романовської («История костюма и гендерные сюжеты моды», 2010), Р. В. Захаржевської («История костюма: [от античности до современности]», 2007), дисертації Р. М. Кирсанової («Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX века», 1996), Ванькович С. М. («Костюм периода историзма: проблема восприятия стилевых прототипов», 2010). Окремо треба відзначити праці Г. Г. Галаджевої («Практическое пособие по историческому крою западноевропейского костюма XI–XV вв.», 2001; серія статей в журналі «Ателье»), в яких форма костюма розглядається у взаємозв'язку з кроєм.

У зарубіжній літературі найбільш популярними є два основних напрями: вивчення костюма як елемента моди (Leventon, Mellissa. «Artwear: Fashion and Anti-Fashion», 2005; Robert Leach, Shelley Fox «The Fashion Resource Book: Research for Design», 2014) та вивчення стильових напрямів проектування костюма в контексті розвитку сучасного мистецтва, визначення взаємовпливів моди в одязі, архітектурі, предметному світі та концептуальному творчості (Quinn, Bradley «The Fashion of Architecture», 2003; Nancy J. Troy. «Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion», 2003).

Останнім часом спостерігається зростання наукових публікацій, в яких з різних точок зору розглядаються проблеми форми костюма. Більшість робіт направлена на дослідження форми у вимірі такого явища як мода. На вивченні моди XX – поч. XXI ст.

зупинилися Л. П. Дихнич (мода в контексті соціокультурних процесів) [7], О. М. Лагода (художньо-образні особливості костюма) [19], М. Т. Мельник (мода в контексті художніх практик) [22], М. В. Сенько (мода в контексті мистецьких стилів) [28], О. Д. Тканко (костюм в Україні) [32], Л. П. Ткаченко (мода як естетичний феномен) [33], О. М. Шандренко (віртуальні виміри моди) [34]. У значно меншій кількості дослідження торкаються пошуку закономірностей формоутворення. Форму костюма в архітектонічному аспекті розглядають Т. О. Бердник [1], О. Будникова [2], О. Н. Данилова [6], тектоніці форми присвячена робота Т. В. Ніколаєвої [23]. Дослідження С. М. Ванькович [3] торкається питань взаємопроникнення форм в архітектурі та костюмі. М. В. Кісіль спробувала сформулювати поняття «концепція формоутворення», розкрила його роль та місце в процесі проектування костюма у ХХ ст. [15]. Е. А. Косарева описала динаміку змін формоутворення костюма, аналізуючи моду з позицій психології та соціології [18]. Але, незважаючи на значну кількість наукових робіт, питання розробки системного аналізу форми костюма, вивчення форми костюма на рівні її структурних елементів, залишилися поза увагою науковців. Отже, враховуючи виняткову важливість цих напрямів для дизайну, було визначено тему дослідження «Художнє формоутворення в дизайні костюма: історія розвитку, сучасні тренди».

Мета статті – висвітлення стану питань формоутворення в науковій та спеціалізованій літературі.

Постійний інтерес дослідників до таких понять як «форма» та «процес формоутворення» пояснюється тим, що за відсутністю правильного сприйняття предметного середовища, теоретичних і практичних основ професійної діяльності дизайнерів важко досягти високого кваліфікаційного рівня. Не маючи чіткого уявлення про значення основних понять, неможливо створювати якісні предмети, які відповідають потребам часу. Й, оскільки дизайнерська форма відображує не лише індивідуальний світогляд автора, але й є віддзеркаленням основних тенденцій розвитку проектної культури та суспільства в цілому, з розвитком людства постійно еволюціонує й поняття про форму, змінюється зміст і наповнення процесу формоутворення, виникають нові технології, методи та прийоми. Отже, розгляд таких понять як «форма», «процес формоутворення» займає провідні позиції в теорії сучасного дизайну та засобів візуальної комунікації й потребує постійного переосмислення теорією та практикою мистецтва.

Незважаючи на значну кількість досліджень і полеміку в цій проблематиці, неможливо не зауважити, що костюм порівняно з іншими сферами дизайну розглядається вкрай мало й фактично залишається поза увагою як провідних сучасних теоретиків дизайну, так і решти значних науковців. Між тим костюм має власні специфічні особливості, які не дають змогу сліпо транслювати в цю галузь загальну теорію формоутворення, а практика моделювання потребує досягнення універсальних законів, обґрунтування всіх етапів побудови форми, аналізу методів і виявлення специфіки формотворчих прийомів, визначення глибинних підстав, компонентів і тенденцій формотворчого процесу.

На поч. ХХІ ст. вже не залишається сумнівів, що форма костюма не народжується окремою творчою думкою дизайнера, а має дві великих складові: образно-емоційну й

утилітарно-технологічну. Образно-емоційна складова, як «дзеркало», відображує цілісне уявлення про світ, про сучасний рівень розвитку візуальної культури, про суспільне життя людини, а утилітарно-технологічна демонструє всі досягнення науково-технічного прогресу. У формі костюма в складному взаємозв'язку з'єднуються ці зовнішні і внутрішні характеристики. Отже, без розгляду процесу створення форми костюма на певному консолідованому рівні змістовності, теорія дизайну одягу залишиться неповною та поверхневою, оскільки розгляд окремих етапів і характеристик може не наближати до загальної сутності всього процесу. Зважаючи на це, виникла необхідність у розробці нового розуміння, нових підходів до процесу формоутворення як процесу образної інтеграції науково-технічних і соціокультурних факторів. Вирішено, що розвиток процесів формоутворення в дизайні одягу доцільно розглядати під різними кутами зору:

- історико-еволюційна сфера (тип суспільства, споживчі групи, рівень розвитку технологій);
- соціокультурна й етнокультурна сфери (рівень розвитку соціуму, призначення речі, традиції та смаки, питання престижності й та ін.);
- проектно-естетична сфера (композиційні засоби та засоби гармонізації форми, технології моделювання, засоби і прийоми образної художньої виразності.);
- науково-технічна сфера (матеріали, ступінь розвитку технологій і техніки).

Серед робіт присвячених комплексному розгляду проблем дизайну та процесу формоутворення можна виділити такі: Н. В. Воронова, Т. Бистрової, А. А. Грашина, Е. В. Жердєва, А. В. Іконнікова, В. Ф. Колейчук, А. Н. Лаврентьєва, М. А. Соколова, В. Т. Шимко.

Розгляду історико-еволюційного аспекту дизайну присвячені роботи В. Ф. Маркузон, С. О. Хан-Магомедова, З. Гидион, Н. А. Саприкиной, С. М. Михайлова, Н. А. Ковешникової, В. Ф. Рунге.

Соціокультурний аспект дизайну, засоби кодування та трансляції інформації розкриваються в роботах В. Гропіуса, Г. Земпера, А. Моль, Р. Барта, Д. Нельсона, У. Моррिसа, О. І. Генисаретского, М. Ю. Лотмана, В. Ф. Маркузона, У. Еко, В. Л. Глазичева, В. Аронова, К. М. Кантора, К. А. Кондратьєвої. Серед робіт, що акцентують увагу на вивченні ролі традицій та етнокультурному аспекти дизайну можна виділити фундаментальні дослідження К. Юнга, Г.-Г. Гадамера, В. В. Чижикова.

У розкритті методів композиції важливі уявлення про формоутворення відображені в роботах І. А. Азізян, Д. Л. Мелодинского, С. І. Борисова, О. Л. Голубевої, Ю. А. Урманцева, Л. Н. Павлова, Є. С. Пронина, А. А. Тіца, Л. І. Кіріллової, А. Е. Коротковського, К. Н. Афанесьєва, А. Л. Дембрича, В. І. Іовлева, Ю. С. Янковської, А. Г. Раппапорта, В. І. Рабіновича, Н. І. Смоліної, Н. Ф. Гуляницького, І. Г. Лежави, Г. Б. Борісовского, В. Л. Хайта, Д. О. Швідковського, Г. Ю. Сомова, Ю. П. Волчка, А. Е. Гутнова, З. Гідіона, Ле-Корбюзьє, Б. Дзеві, А. Кучмара, І. Араухо, А. Гуттона, Р. Бенема, Р. Арнхейма та ін. В них представлені як системні, теоретико-методологічні уявлення про складові форми, так і аналізи по окремих категоріях композиції, а також стилеобразуючим аспектам. Розробці загальних формотворчих принципів присвячені роботи Г. Б. Минервина, А. В. Іконнікова, Ю. С. Лебедева, В. Ф. Раздорського.

До праць, що підкреслюють важливість науково-технічного прогресу та розглядають роль науки як провідну для розвитку методів формоутворення, можна

віднести роботи В. Ф. Рунге, Е. Ю. Амосової, А. М. Андрієвського, Т. С. Васильєвої, І. Н. Савельєвої, В. В. Семенової.

Незважаючи на велику увагу науковців багатьох галузей до проблем дизайну взагалі та всебічного розгляду процесів формоутворення в різних сферах дизайну, дуже невелика кількість досліджень стосується дизайну костюма. Моделювання одягу чомусь відокремлюється від понятійного апарату, методів дослідження, практики дизайну в інших сферах.

Найбільший пласт досліджень у галузі костюма складають класичні мистецтвознавчі дослідження. Зміни костюма у контексті історичних епох розглянуто в роботах М. Н. Мерцалової, А. Дзеконської-Козловської, Р. М. Кирсанової, А. Васильєва, Ф. Готтенрот, Г. Вейса, Л. Кібалової, І. Ц. Балдано, А. Блейз, Р. П. Андрєвої, А. Ю. Андрєвої, М. Б. Романовської, К. Вєрман, Н. Н. Цветкової .

З проблем, пов'язаних з дослідженням народного костюму з точки зору методології сучасного дизайну, морфології візуальної мови треба відмітити роботи Н. М. Калашникової [14], М. Н. Мерцалової, Ф. М. Пармон [24], І. Н. Савельєвої [27], П. Г. Богатирьової. В роботі Єфимової Л. В. [8] проведена паралель між розвитком народного та світського костюмів.

У монографіях Р. В. Захаржевської [11], К. К. Стамерова [30], Л. М. Горбачової [4], дослідженнях Д. Ю. Ермиловой [8], Е. А. Косаревої [18], Л. В. Корольової [17] з історії костюма відображено такі положення, як діалектика форми і змісту, вираження в композиційному рішенні стильових ідеалів епохи. Форма костюма розглядається в загальнокультурному контексті, аналізується застосування в дизайні одягу прийомів і досягнень інших видів мистецтв. Але у перерахованих дослідженнях костюм розглядається як елемент культури, соціальний феномен або носій інформації, але не як об'єкт творчості.

У галузі теорії, методології та практики проектування костюма необхідно відзначити роботи Московського Державного текстильного університету ім. А. Н. Косигіна: Т. В. Козлової [16] (прогнозування розвитку форм), Г. І. Петушкової [25] (теорія симетрії, закони організації форми та механізмів її історичних змін), Ф. М. Пармон (композиція костюма), Л. А. Соколової – Сербської [29] (мода як соціальне явище), Р. А. Степучева [31] (костюмографічна мова), Е. В. Ильичевої [13] (питання зміни стилів), Л. Б. Ритвінської [26] (основи формоутворення), Горіної Г. С. [5] (макетування), Литвиної Л. М. [21] (особливості моделювання одягу за призначенням).

Формоутворення костюма з точки зору архітекtonіки розглянуто в роботах Т. В. Ніколаєвої [23], Т. О. Бердник [1], О. Н. Данилової [6], О. В. Будникової [2].

Разом з тим, за межами названих робіт залишається творчість окремих художників-модельєрів, різноманіття художніх методів та авторських прийомів, специфіка різних шкіл дизайну. Серед літератури, що висвітлює роль особистості в сфері розвитку дизайну можна виділити серію «Memoire de la mode» редакція Assouline, «История моды с XVIII по XX век (коллекция Института костюма Киото)», «Мода. Век модельеров. 1900 – 1999» Ш. Зелінг [12], «Мода и стиль. Современная энциклопедия» (під редакцією А. Чернової), Y. Deslandrex, Fl. Muller «Histoire de la mode au XX-e siecle», T. Jones «100 contemporary fashion designers», S. Collins «The

school of fashion: 30 person designers», але всі вони носять швидше популярний, ніж науковий характер. Серед подібних гарно ілюстрованих видань можна виокремити роботу М. Leventon «Artwear: Fashion and Anti-Fashion», в який представлено еволюцію принципів моделювання.

У 90-х рр. ХХ ст. формується новий підхід до розуміння мистецтва костюма, він нарешті починає вбудовуватися в загальний контекст наукових досліджень різних сфер дизайну, його роль як «локомотиву змін» підкреслюється багатьма науковцями. Особливий інтерес для даного дослідження представляють публікації, присвячені вивченню синтезу сучасного мистецтва і дизайну костюма: В. Quinn «The Fashion of Architecture», Fl. Muller «Art et Mode», Н. NJ Troy «Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion». Р. Mears, S. Sidlauskas «Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture», «White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture», М. Wigley, «Fashion and Art» під редакцією А. Geczy V. Karaminas., М. Pawley «Fashion & Architecture». D. Fausch «Architecture in Fashion», С. М. Ванькович «Костюм в плену еkleктики: архитeктурно-стилистические ассоциации» [3].

Бібліографія вітчизняних робіт з дизайну одягу, залишається незначною і представлена працями, в яких костюм розглянуто з точки зору еволюції образів та концепцій моди (Ю. Г. Легенького [20], Л. П. Ткаченко [33], М. Т. Мельник [22], О. М. Шандренко [34], М. В. Кісіль [15], М. В. Сенько [28], Л. П. Дихнич [7], О. М. Лагода [19], О. Д. Тканко [32]) або розвитку технологій проектування (О. В. Кардаш, Н. В. Чупріна, К. Л. Процик, О. К. Суворова, А. Л. Славінська, О. І. Поліщук). Серед них можна виділити дослідження М. В. Кісіль, в якому аналізується понятійний апарат дизайну одягу (надається визначення поняттю «форма» та «процес формоутворення») та визначені концепції формоутворення костюма у дизайні ХХ ст.

Незважаючи на значний список авторів, які досліджували проблеми дизайну, які в прямому або опосередковано звертаються до проблем формоутворення в різних сферах дизайну, комплексних наукових робіт надзвичайно мало. Ще менша кількість досліджень присвячена, або хоч трохи торкається формоутворення одягу. Крім того, маловивченими та не систематизованими є фактори, що впливають на формоутворення, методи та прийоми формоутворення, особливо це стосується дизайну костюма.

Мало розробленою є тема взаємозв'язку дизайну костюма та інших видів дизайну, яка, на наш погляд, може найактивнішим чином сприяти більш глибокому розумінню культурологічних і мистецтвознавчих аспектів процесу формоутворення в історичному та сучасному костюмі. Вивчення досвіду побудови процесу формоутворення в різних школах дизайну та аналіз особистих прийомів побудови форми відомих дизайнерів й використання його в навчальному процесі, сприятиме удосконаленню процесу підготовки фахівців з дизайну костюма, виходу системи освіти на якісно новий рівень та долученню України до європейської індустрії моди.

З вищевикладеного можна зробити висновки, що комплексний підхід до розгляду процесу формоутворення одягу розроблено дослідниками недостатньо. Систематизації закономірностей формоутворення, вивченню методів та прийомів формоутворення не приділялося достатньої уваги. Питання виявлення, класифікації і систематизації закономірностей формоутворення можуть бути обрані в якості перспективних напрямів досліджень у теорії та практиці дизайну одягу.

Література:

1. Бердник Т. О. *Архитектоника костюма (Социокультурная динамика)* : автореф. дис. на соиск. степ. канд. филос. наук : 24.00.01 / Бердник Татьяна Олеговна; Ростов. гос. акад. архитек. и искус. – Ростов-на Дону, 2004. – 28 с.
2. Ванькович С. М. *Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации* / С. М. Ванькович – Санкт-Петербург : ФГБОУВПО «СПГУТД», 2013. – 251 с.
3. Данилова О. Н. *Архитектоника объемных форм* / О. Н. Данилова. – Владивосток : Влад. гос. унив. эконом. и сервиса, 2005. – 100 с.
4. Дихнич Л. П. *Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ ст.* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 17.00.01 / Дихнич Людмила Петрівна; Київ. нац. ун-т. культ. і мист. – Київ, 2002. – 20 с.
5. Ермилова Д. Ю. *Эстетические проблемы дизайна одежды 70–90 гг. ХХ века.* : автореф. дис. на соиск. степ. канд. философ. наук : 09.00.04 / Ермилова Дарья Юрьевна; Гос. акад. сферы быта и услуг, Специализ. ин-т соц.-культур. сервиса и прикладн. искус. – Москва, 1996. – 22 с.
6. Кісіль М. В. *Концепції формоутворення костюму в західноєвропейському дизайні ХХ століття: витоки, розвиток, тенденції*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.07 / Кісіль Марина Володимирівна; ХДАДМ – Харків, 2010. – 20 с.
7. Козлова Т. В. и др. *Основы теории проектирования костюма* / под ред. Т. В. Козловой. – М. : Легпромбытиздат, 1984. – 452 с.
8. Лагода О. М. *Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.07 / Лагода Оксана Миколаївна; Харк. держ. акад. диз. і мист. – Харків, 2007. – 22 с.
9. Легенький Г. Ю. *Система моди : культурологія, естетика, дизайн* / Ю. Г. Легенький, Л. П. Ткаченко – Київ : Гос. акад. лег. пром. України, 1998. – 223 с.
10. Мельник М. Т. *Мода в контексті художніх практик ХХ ст.* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Мельник Мирослав Тарасович; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – Київ, 2008. – 19 с.
11. Ніколаєва Т. В. *Тектоніка формоутворення костюма* / Т. В. Ніколаєва. – Київ : Арістей, 2008. – 340 с.
12. Петушкова Г. И. *Проектирование костюма* / Г. И. Петушкова. – Москва: Издательский центр «Академия», 2004. – 416 с : ил.
13. Рыввинская Л. Б. *Основы формообразования костюма (архитектоника)* / Л. Б. Рыввинская. – Москва : Альфа, 2005. – 72 с.
14. Сенько М. В. *Образна еволюція європейської моди в контексті мистецьких стилів кінця ХІХ – ХХ століття* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Сенько Медєя Валеріївна; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – Київ, 2009. – 19 с.
15. Тканко О. Д. *Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Тканко Ольга Дмитрівна; Львів. нац. акад. мистец. – Львів, 2009. – 16 с.
16. Ткаченко Л. П. *Мода як естетичний феномен*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: 09.00.08 / Л. П. Ткаченко; Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. – Київ, 1999. – 17 с.
17. Шандренко О. М. *Віртуальні виміри моди ХХ ст.* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Шандренко Ольга Миколаївна; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – Київ, 2008. – 19 с.

УДК 793.2(47+57)''19''

Короленко Євгенія Олегівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

У статті розглянуто особливості організації театралізованих свят періоду СРСР. Виявлено ідеологічні «штампи» в тематиці, режисерських прийомах, художньому оформленні різноманітних масових заходів. З'ясовано вплив театралізованих видовищ на формування політичної свідомості громадян.

Ключові слова: театралізоване свято, радянська культура, ритуал, обрядовість, масове дійство.

В статье рассмотрены особенности организации театрализованных праздников периода СССР. Выявлены идеологические «штампы» в тематике, режиссерских приемах, художественном оформлении различных массовых мероприятий. Установлено влияние театрализованных зрелищ на формирование политического сознания граждан.

Ключевые слова: театрализованный праздник, советская культура, ритуал, обрядность, массовое действо.

The thesis discusses the peculiarities of organization of the theatrical holidays of the USSR period. It discovers the ideological cliches in the themes, director's methods, decoration of the various mass events. It determines the influence of the theatrical performances on the formation of the citizens' political consciousness.

Key words: theatrical holiday, soviet culture, ritual, ritualism, mass event.

Сучасний етап розвитку українського суспільства означений збільшенням уваги до минулого нашої країни, її духовної спадщини. Важливими стають питання щодо визначення впливу ідеологічних інституцій на традиційну культуру українців у різні історичні періоди. У представленій науковій розвідці розглянуто особливості організації театралізованих свят радянського періоду.

Метою даної статті стало переосмислення ролі і значення окремих структурних компонентів радянських масових заходів, виявлення ідеологічних «шаблонів» в їх тематиці, режисерських прийомах, художньому оформленні. Недостатня розробленість заявленої теми у вітчизняній науковій літературі обумовлює актуальність дослідження.

Про театралізовані свята радянського періоду загалом, окремих структурних компонентів та особливості їх організації, зокрема, існує значний корпус наукових досліджень. Про це писали: Л. Тульцева, М. Пархоменко, О. Кувеньова, Ю. Гошко, Р. Дмитренко, Н. Здоровега, В. Бульванкер, Л. Худаш, А. Аль-Анні, Н. Кузіна, Ю. Каганов, Є. Лубенець, М. Рольфа, О. Пенькова, В. Чуйко.

Радянська історіографія проблеми представлена переважно у вигляді методичних брошур із рекомендаціями щодо проведення театралізованих свят у місті чи селі або наукових авторських і колективних монографій з аналізом святково-обрядової культури народів СРСР. Зокрема у роботах Л. Тульцевої «Современные праздники и обряды народов СССР» (М., 1985) [13] та М. Пархоменко «Обряды у нашому житті» [7] в хронологічному порядку визначено процес виникнення, розвитку і становлення найважливіших радянських урочистостей. У науковій праці О. Кувеньової «Свята колгоспної України» (К., 1963) [4] йдеться про вплив радянської дійсності (колгоспної та робітничої) на формування традиційної народної обрядовості та впровадження нових свят. Основною тематикою колективного монографічного дослідження Ю. Гошко, Р. Дмитренка, Н. Здоровеги «Соціалістична обрядовість на Україні: Історичний досвід та сучасні проблеми» (К., 1983) [11] є досвід використання театралізації з метою протиставлення церковних і народних святкових елементів. Дослідження радянських учених В. Бульванкера «Праздники нашей улицы» (Л., 1967) [1] і Л. Худаш «Дитячі та юнацькі свята: Із досвіду 70-х років» (К., 1982) [14] оприлюднюють питання розробки нової соціалістичної обрядовості у дитячому та юнацькому середовищі шляхом створення оригінальних режисерських сценаріїв.

Сучасні дослідницькі джерела надають більш об'єктивну й неупереджену оцінку характеру радянських свят, обрядів, ритуалів. У наукових публікаціях А. Аль-Анні, Н. Кузіної, Ю. Каганова, Є. Лубенець [3; 5; 6] піднято проблему маніпулювання суспільною свідомістю за допомогою масової святкової культури. Характер формування специфічної культури масових видовищ як засобу формування громадських політичних стандартів в СРСР став предметом дослідження німецького ученого М. Рольфа у його фундаментальній науковій роботі «Радянські масові свята» (М., 2009) [9]. В історичних студіях О. Пенькової «Традиції, свята та обрядовість населення Східної України в 1960-х – середині 1980-х рр.: державна політика і повсякденне життя» (Д., 2006) [8] і В. Чуйко «Ретроспективний огляд розвитку масових свят в Україні в 60–80-ті роки ХХ ст.» (Х., 2011) [15] розглянуто етапи становлення та принципи діяльності управлінського механізму реалізації державної свято-обрядотворчої політики. Через те, що особливості організаційного процесу театралізованих свят радянського періоду раніше не висвітлювалися у роботах наших попередників, заявлена тема стала предметом дослідження даної публікації.

Після жовтневих подій 1917 р. в Петрограді і встановлення більшовицької влади на більшості територій колишньої Російської імперії, радянська святкова обрядовість стала важливою складовою нової державної політики, вагомим фактором ідеологічного впливу на свідомість напівосвічених мас пролетарського населення країни.

Початком організації театралізованих свят у радянський період можна вважати 1919 р., коли при Народному комісаріаті освіти було створено секцію масових вистав і видовищ. Дана структура займалася відбором, класифікацією та влаштуванням свят, які мали відзначатися у новоствореній Країні Рад. Головною рисою святкової обрядовості 1920–1930-х рр. стало використання театралізації, завдяки якій більшість подій справлялася із надзвичайною помпезністю, примушувала аудиторію повторно переживати революційні пориви, спонукала вірити у перемогу соціалістичних ідеалів.

Ініціатива влаштування подібних заходів частіше належала місцевим активістам, переважно молоді, відданій більшовицькій справі. «Спостерігалася загальна тенденція спрощення обрядовості, певною мірою стихійність. Місцеві керівники намагалися перетворити кожну подію (проголошення радянської влади на місцях, відкриття фабрик, заводів, клубів, шкіл, пам'ятників, обнародування важливих документів партії) на масове дійство, яке мало об'єднувати населення для виконання завдань соціалістичного будівництва» [6].

До середини 1930-х рр. визначилися найважливіші (державні) свята Радянського Союзу, що відігравали найбільш значущу роль у виховній ідейно-політичній роботі партії більшовиків. До них належали Річниці Жовтневої революції (7–8 листопада), День народження головного радянського ідеолога – В. Леніна (22 квітня), День міжнародної солідарності трудящих (1–2 травня), День Конституції СРСР (5 грудня), День утворення СРСР (30 грудня), День Радянської Армії і Військово-Морського флоту (23 лютого), Міжнародний жіночий день (8 Березня).

Масові театралізовані видовища, що влаштовувалися в ці святкові для радянських людей дні, за формою ставали поєднанням політичних мітингів і народного театру. Їх творці використовували поезію, музику, елементи театрального-декораційного мистецтва, хореографію, спортивні виступи. Сценарний план проведення таких заходів був однотипним. Приміром, зранку в червоних кутках чи клубах влаштовувалися урочисті збори або зустрічі депутатів з населенням; у другій половині дня відбувалися олімпіади художньої самодіяльності, концерти або вечори спогадів, де використовувалися різні форми радянської політосвітньої роботи. Масово розповсюджувалися листівки, вивішувалися червоні прапори і транспаранти з ідеологічними гаслами, читалися лекції, доповіді. У великих містах нерідко організовувалися демонстрації, де в оформленні колон використовувалися яскраві художньо-емоційні елементи (плакати, лозунги). Тематичні театралізовані дійства нерідко перетворювалися на монументальні вистави, в яких брали участь різні верстви населення [5, с. 40].

Важливого значення надавалося формуванню ідеологічної свідомості дітей. У дні державних свят в установах дитячого виховання (школах, Будинках піонерів) традиційними формами масового святкування ставали урочисті збори, на яких вшановувалася пам'ять героїв революції, ветеранів праці, кращих працівників; кінолекторії, театралізовані літературно-музичні тематичні вечори з конкурсами піонерської та комсомольської пісні або поезії; запалення вогнищ відваги, карнавальні демонстрації на громадсько-політичну тематику [16, с. 20].

З кін. 1950-х – поч. 1960-х рр. розвиток культури в СРСР обумовився лібералізацією суспільства. Масові свята соціалістичної спрямованості почали щільніше поєднуватися з традиційним мистецтвом, органічно включаючи в себе майже всі структурні елементи театралізації – народні пісні, танці, музику, художнє слово. Яскравим прикладом такого синтезу стали трудові свята, пов'язані з циклом сільськогосподарських робіт (Свято першої борозни, Свято колгоспного врожаю, Свято механізатора, Свято тваринника, Свято землероба – згодом злилися в єдине Всесоюзне свято працівника сільського господарства).

Сценарії до урочистих заходів, як правило, затверджувалися місцевими партійними організаціями. У день свята проводилися масові демонстрації колгоспних досягнень

за участю різноманітної сільськогосподарської агротехніки. У хатах-читальнях, сільбуддах, бібліотеках влаштовувалися лекції, доповіді, консультації агрономів. Підкреслимо, що з метою викоренення традиційних релігійних свят, дати для святкування колгоспних урочистостей завжди призначалися на дні вшанування пам'яті важливих християнських святих.

Святкування, зазвичай, розпочиналося патетичною частиною – зборами, на яких підводилися підсумки господарського року, висвітлювалися здобутки, видавалися премії (в окремих випадках присуджувалося почесне звання «революціонера землі»). Відзначені нагородами виголошували короткі промови, розповідали про досвід господарювання. Переможцям присуджували перехідний Червоний прапор. Завершальним актом церемоніальної частини ставало відкриття сільськогосподарських виставок та їх організований огляд. У день свята відбувалися концерти художньої самодіяльності, агросуди, в яких у формі театралізованих сценок, побудованих на конкретних фактах, засуджувалася стара культура землеробства. Організовувалися карнавали з дійовими особами: «Врожай», «Бур'ян», «Агротехнічна наука», або інсценізовувалася зустріч символічних театральних персонажів Весни та її посланців – Березня, Квітня, Травня. Ввечері у сільбуддах влаштовувалися масові гуляння з «аукціонами», де селяни купували сортове насіння, сільськогосподарську літературу, дрібний реманент, мінеральні добрива тощо [11, с. 75].

У цьому контексті не можна не навести кілька яскравих прикладів типових радянських сценаріїв святкування початку сільськогосподарського року. Перший з них ілюструє урочистості, пов'язані із святом Першої борозни (записано у с. Вербівка Пологівського району Запорізької області): «Свято хліборобської весни проходить на польовому стані, прикрашеному такими гаслами: «Плани партії – плани народу!», «Механізатори! Доля врожаю у ваших руках!», «Весняний день рік годує». Лунають музика, пісні. На лінійку готовності шикуються трактори. Стоять, чекаючи команди, водії. Чути голос диктора: «Чолом тобі, земле родюча!..» Секретар парторганізації колгоспу надає право підняти прапор переможцям соціалістичного змагання господарства. Виступають голова колгоспу, головний агроном, бригадир тракторної бригади [...]. Відбувається урочисте посвячення в хлібороби молодого поповнення. Ветеран господарства віддає наказ працювати тільки сумлінно. Молодь виголошує клятву землероба на вірність професії. Перерізана червона стрічка – і трактори вирушають у путь...» [11, с. 77–78].

Іншим прикладом слугуватиме Свято зеленого колосу, що народилося на поч. 1960-х рр. на Львівщині. Воно відбувалося у червні, найчастіше проводилося на лісовій галявині, прикрашеній транспарантами, діаграмами виробничих показників, тематичними художніми панно. Центральним місцем свята ставала театралізована зустріч Весни і Літа: «По доріжці у супроводі дівчат-веснянок, зі снопом зеленого колосся на сцену виходить Весна. Дівчата-веснянки виконують традиційну жниварську пісню [...]. Звучить музика. Наближається Літо. Його супроводжують трое юнаків, що символізують літні місяці – Червень, Липень, Серпень. Посланці Літа, одягнені в українські народні костюми, прикрашені вінками зі спілого колосся, несуть пишні короваї. Літо вітає Весну з трудовими успіхами, а присутніх колгоспників зі Святом зеленого колосу. Весна

доповідає Літу про вчасне виконання польових робіт [...]. Літо вручає секретареві райкому (або обкому) партії символічні дари – короваї – і звертається до колгоспників із закликом спрямувати всі свої зусилля, вміння і досвід на боротьбу за новий врожай...» [11, с. 78–79].

Відзначимо, що елементи театралізації можна було зустріти і в радянських календарно-побутових святах. Головне місце серед них, безперечно, належало зустрічі Нового року. Передусім, не можна не зацентувати на оформленні новорічних урочистостей як театралізованого дійства. Головним його атрибутом ставала прикрашена ялинка з червоною п'ятикутною зіркою на верхівці. Зауважимо, що в різні роки ставлення радянських ідеологів до новорічного дерева було неоднозначним. У 1920 рр. ялинку оголосили буржуазним забобоном, елементом релігійного культу, але вже у сер. 1930-х рр. вона зайняла центральне місце в радянському ритуалі святкування Нового року. В її оформленні переважала загальнорадянська, інтернаціональна символіка, що визначала спільні тенденції в розвитку новорічної святковості всіх народів СРСР. Окрім зірки ялинку прикрашали емблемами серпа і молота, Спаської вежі Московського кремля, стилізованими макетами радянських космічних кораблів і супутників [11, с. 163].

Якщо у дорадянський час свято Нового року мало родинний характер, то у наступні десятиліття воно водночас набуло громадських рис. У 1920 р. зародилася форма відзначення новорічного свята у трудовому колективі (залишалася актуальною протягом всього радянського часу). Вона включала урочисті збори, присвячені закінченню господарського року та карнавал біля ялинки з Дідом Морозом і Снігуронькою. У 1960–1970-х рр. використання у радянській новорічній обрядовості традиційних народних елементів дозволило урізноманітнити зимові розваги. Приміром, в сільській місцевості трансформувався звичай рядження. Утворювалися щедрувальні групи, до складу яких входили юнаки і дівчата ряджені Дідом Морозом, Снігуронькою, Новим і Старим роком, Ведмедем, Козою, Маланкою та ін. персонажами. Щедрували (народні колядки і щедрівки замінили величальні пісні радянської тематики) насамперед передовикам виробництва, кращим робітникам села.

Багатими на елементи театралізації були радянські сімейні свята, які поєднали в собі риси соціалістичного побуту і давні народні традиції («червоні хрестини», «звїздини», «червоне весілля», «комсомольське весілля», «червоний похорон» тощо). Приміром, громадське іменування дитини в 1920-х рр. відкривалося церемонією виносу прапора і супроводжувалося співом «Інтернаціоналу». Почесні гості вітали батьків, вручали подарунки для дитини: піонерський галстук, комсомольський значок, а також предмети побутового вжитку. У 1960-х рр. в обряді громадянського іменування новонароджених брали участь жовтенята і піонери, які несли кошики квітів і устелювали ними дорогу від порога Будинку урочистостей до столу обрядової комісії. Під час запису дитини в «Книгу актів громадянського стану» піонери декламували вірші або співали пісень радянських композиторів, потім дарували немовлятам зірочку жовтенята і піонерський галстук [14, с. 84].

Центральною подією святкування комсомольських весіль була реєстрація шлюбів представниками радянської влади і громадськості. Ідеологічна сторона урочистостей

підкреслювалася відповідною радянською символікою: портретне або скульптурне зображення В. Леніна, лозунги (приміром, «Міцна сім'я – міцна держава»), Державний герб і прапор СРСР. З 1970-х рр. їх доповнили різноманітні панно, картини радянських художників, кераміка, живі і штучні квіти тощо. Спільним атрибутом офіційних осіб стала синьо-червона стрічка із зображенням герба УРСР або червона – із зображенням герба СРСР. Емоційний вплив ритуалу підсилював музичний супровід – урочиста музика або пісня у хоровому виконанні аматорських художніх колективів. Окремою частиною сценарного плану комсомольського весілля ставало покладання молодятами квітів до пам'ятника В. Леніну або монумента чи братської могили загиблих у Другій світовій війні.

Окрім державних, трудових, календарних і родинно-побутових свят життя радянських людей заповнювалося святкуванням локальних урочистостей (День або ювілей міста), річниць з'їздів комуністичної партії тощо. Святкування таких подій нерідко набувало монументального характеру. Зокрема на рубежі 1970-х – 1980-х рр. було розроблено і затверджено нові принципи і прийоми режисури масового дійства. Передусім, це активізація глядача, який ставав безпосереднім учасником урочистих подій. Урізноманітнилися художні засоби (музика, світло, кінофрагменти, тіньове і пластичне вирішення, гігантські ляльки, маски, макети тощо), відбулося поєднання драматичної дії з танцювальними, пластичними і спортивними номерами, у сценічну дію залучилися декоровані колони велосипедистів, мотоциклістів тощо [15].

Яскравим прикладом організації загальноміського театралізованого заходу останнього десятиліття радянської влади в Україні стала театралізована вистава, що відбулася в столиці УСРР 29 травня 1982 р. на Республіканському стадіоні (нині – Національний спортивний комплекс «Олімпійський») на честь святкування 1500-річчя заснування Києва. Урочисте театралізоване дійство відбулося у присутності 100 000 осіб. У виставі було задіяно понад 23 000 артистів, спортсменів, волонтерів. На полі стадіону перед глядачем розгорнулися сюжети на тему заснування міста. Сучасники описували це театральне видовище так: «Перед переповненою чашею київського сотисячника вживу пройшла вся 1500-річна історія міста. У спортивних номерах одночасно брали участь тисячі людей. На трибунах змінюючи одна одну, з'являлися «живі написи», раз у раз лунали оплески – глядачі не приховували захвату...» [2].

Отже, театралізовані свята радянської доби охоплювали майже всі події в житті громадян СРСР. Однією з головних особливостей їх організації став їх «ідеологічно вивіреним» формат, який досягався шляхом впровадження необхідних форм комуністичної символіки, емблематики, атрибутики, новотворень у галузі святково-обрядового мистецтва, усунення старих (переважно релігійних) свят. Яскравою ознакою радянських театралізованих урочистостей була їх певна «трафаретність», що характеризувалася помпезністю, обмеженістю та «ідейністю» тематики (міжнародне братерство трудящих всього світу, перемога праці над капіталом, прагнення радянського народу до миру і побудови комунізму тощо), однаковістю режисерських прийомів та художнього оформлення. Безперечно, вивчення особливостей організації масових свят у СРСР не обмежується лише даною науковою розвідкою і вимагає подальшого історико-культурологічного розгляду з оприлюдненням отриманих результатів в

авторських та колективних монографіях, присвячених генезису вітчизняного режисерського мистецтва.

Література:

1. Бульванкер В. Праздники нашей улицы / В. Бульванкер. – Ленинград : Детская литература, 1967. – 120 с.
2. Велика історія «Олімпійського». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://football-ua.com/2013/08/08/velika-istorija-olimpijskogo>
3. Каганов Ю. О. Радянські свята та обряди у контексті ідеологічної політики в Україні другої половини ХХ століття / Ю. О. Каганов // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Вип. XXXVI. – 2013. – С. 186–194.
4. Кувеньова О. Ф. Свята колгоспної України / О. Ф. Кувеньова. – Київ : Товариство «Знання», 1963. – 40 с.
5. Кузіна Н. Державна політика по впровадженню радянської обрядовості в Українській РСР / Н. Кузіна, А. Аль-Анні // Етнічна історія народів Європи. – Вип. 38. – 2012. – С. 40–44.
6. Лубенець Є. Впровадження радянських свят в УСРР (1920-ті рр.) / Є. Лубенець. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://historical-club.org.ua/istoriya-ukrayini/mizhvoeyennij-period/724-vprovadzheniya-radyanskix-svyat-v-usrr-1920-ti-rr.html>
7. Пархоменко М. Т. Обряди у нашому житті / М. Т. Пархоменко. – Київ : Товариство «Знання», 1988. – 48 с.
8. Пенькова О. Б. Традиції, свята та обрядовість населення Східної України в 1960-х – середині 1980-х рр. : державна політика і повсякденне життя : автореф. на здобут. наук. ступеня канд. істор. наук : 07.00.01 / О. Б. Пенькова; Донецький нац. ун-т. – Донецьк, 2006. – 20 с.
9. Рольф М. Советские массовые праздники / М. Рольф. – Москва : РОССПЭН, 2009. – 440 с.
10. Советские праздники и обряды: Опыт, проблемы, рекомендации. – Москва : Профиздат, 1986. – 336 с.
11. Соціалістична обрядовість на Україні: Історичний досвід та сучасні проблеми / Ю. Г. Гошко, Р. І. Дмитренко, Н. І. Здоровега. – Київ : Наукова думка, 1983. – 223 с.
12. Стеценко С. Розвиток та вдосконалення радянських свят і обрядів / С. Стеценко // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 5. – С. 8.
13. Тульцева Л. А. Современные праздники и обряды народов СССР / Л. А. Тульцева. – Москва : Наука, 1985. – 189 с.
14. Худащ Л. С. Дитячі та юнацькі свята: Із досвіду 70-х років / Л. С. Худащ. – Київ : Наукова думка, 1982. – 164 с.
15. Чуйко В. О. Ретроспективний огляд розвитку масових свят в Україні в 60–80-ті роки ХХ ст. / В. О. Чуйко // Культура України: зб. наукових праць. – Вип. 34. – Харків : ХДАК, 2011. – С. 163–172.

УДК745/749.03(477.83–25=411.16)

*Левкович Наталія Ярославівна,
кандидат архітектури,
доцент, доцент кафедри історії і теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв*

КОРОНИ ТОРИ ГАЛИЧИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ

Стаття присвячена дослідженню художніх особливостей Корон Тори, виготовлених у Галичині в XVIII – першій третині XX ст. Проаналізовано традицію виготовлення Корон Тори, їхнє глибоке символічне значення в житті юдеїв краю. Корони Тори виконували з коштовних матеріалів, використовували золото, срібло, коштовне каміння та емалі, кольорове скло, в окремих випадках застосовували бронзу та латунь. Домінантними техніками виготовлення були типові для тогочасного ювелірного мистецтва лиття, карбування, гравіювання та філігрань. Однак у XVIII – пер. пол. XIX ст. основною технікою виконання було лиття, а від др. пол. XIX і в пер. третині XX ст. – карбування. Аналізуючи численні Корони Тори, виготовлені в Галичині в XVIII – пер. третині XX ст. виокремлюємо три основні типи форм. Основу типології становить кількість ярусів у коронах. Аналізуючи форми, характер і місця розташування декоративного оздоблення з упевненістю можна стверджувати, що прототипами, а також джерелом творчих інспірацій галицьких ювелірів були коштовні корони правителів тогочасної Європи, живописні та графічні твори. Серед елементів оздоблення аналізованих пам'яток переважає рослинна орнаментика, найпоширеніша в єврейському декоративно-прикладному мистецтві. Популярними є зооморфний орнамент, а також знаки зодіаку, антропоморфні зображення, у поодиноких випадках – використання елементів архітектурного орнаменту.

Ключові слова: Корони Тори, орнамент, срібло, карбування, лиття, декор.

Короны Торы Галиции XVIII – пер. трети XX вв.: художественные особенности и типология.

Статья посвящена исследованию художественных особенностей Корон Тори, изготовленных в Галиции в XVIII – в пер. трети XX вв. Проанализированы традиции изготовления Корон Торы, их важное символическое значение в жизни иудеев края. Короны Торы изготовляли из ценных материалов, использовали золото, серебро, драгоценные камни и эмали, цветное стекло, в отдельных случаях применялась бронза и латунь. Доминирующими техниками исполнения были типичные для этого времени техники ювелирного искусства: литье, чеканка, гравирование, филигрань. В XVIII – пер. трети XX вв. основной техникой было литье, а со второй половины XIX вв. и в пер. трети XX вв. – чеканка. Анализируя множественные Короны Торы выделяем три основных типа форм. Основу типологии составляет количество ярусов в коронах. Анализируя формы, характер и место размещения декоративного оформления с уверенностью можно утверждать, что прототипами для галицких

ювелиров были драгоценные короны правителей Европы, живописные и графические произведения. Среди элементов оформления доминирует растительная орнаментика, наиболее распространённая в еврейском декоративно-прикладном искусстве. Популярными были зооморфные орнаменты, а также знаки зодиака, антропоморфные изображения, в отдельных случаях – элементы архитектурного орнамента.

Ключевые слова: Короны Торы, орнамент, серебро, литъё, чеканка, декор.

The Crowns of Torah, made in Galycia in the XVIII – first third of the XX centuries: artistic features and typology.

Abstract: In this article the artistic features of the Crowns of Torah, made in Galycia in the XVIII – the first third of the XX centuries are analysed. The production tradition of the Crowns of Torah, their deep symbolic significance for Jews of the area are also considered. The Crowns of Torah were made of precious materials, such as gold, silver, precious stones and enamel, colored glass; in some cases bronze and brass were also used. Casting, stamping, engraving and filigreeing were the dominant manufacturing techniques of jewellery at that time. However in the XVIII – the first half of the XIX centuries casting was the most common technique, from the second half of the XIX and the first third of the XX centuries – chasing. Analyzing numerous Crowns of Torah, made in Galycia in the XVIII – the first third of the XX centuries, three main types of forms can be found. The number of layers in the crowns lies in the ground of the typology. Analyzing the form, nature and the location of the embellishment, it can easily be stated that the precious crowns of the European leaders of that time, pictorial and graphic works were the prototypes and the source of the creative inspirations for the jewelers of Halychyna. Among the elements of the monuments' embellishment in the XVIII – the first third of the XX centuries the floral design, most common in the Jewish arts and crafts is dominant. The Zoomorphic design is also popular, as well as the signs of the zodiac, anthropomorphic images, rarely – the use of the elements of architectural embellishments.

Key words: Crown of Torah, embellishment, silver, stamping, casting, decoration.

Значну частку мистецької спадщини єврейської громади Галичини становлять справжні шедеври ювелірного мистецтва – Корони Тори. Символ найвищого пошанування, в межах матеріального світу, мудрості законів священних текстів. Сьогодні збережені Корони Тори, виготовлені в Галичині в XVIII – пер. третині XX ст., є центральними експонатами в численних колекціях музеїв світу, а також гордістю приватних зібрань. Ступінь опрацювання теми. До вивчення юдейського церемоніального срібла зверталось багато дослідників, серед яких Р. Крафман [4], С. Кайсер [7],

А. Канюф [6], В. Сейпел [8], Ф. Петрякова [1], Т. Романовська [2], однак у більшості праць галицькі вироби розглядаються побіжно. Більшість видань – це музейні каталоги та науково-популярні дослідження. Корони Тори, виготовлені в Галичині, дотепер і не стали темою окремого наукового дослідження. Низка Корон Тори, серед яких і славетна пам'ятка з Жовкви, знаходяться у фондах Музею етнографії та художнього промислу

Інституту народознавства Національної академії наук України, однак не експонуються і не досліджуються в контексті ювелірного мистецтва України та юдеїв Галичини зокрема. Таким чином, відсутність в Україні наукових досліджень єврейського церемоніального срібла зумовлює актуальність статті.

Метою статті є мистецтвознавчий аналіз Корон Тори, виготовлених у Галичині в XVIII – пер. третині XX ст. Основним завданням є виявлення художніх особливостей та укладання типології визначених пам'яток. Зв'язок з науковими програмами. Статтю виконано в межах наукового плану кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Постановка проблеми. Традиція виконувати корони для Тори характерна для євреїв ашкеназі всієї Європи, однак надзвичайно популярна саме на східних теренах. Саме поняття Корони Тори, окрім декоративного оздоблення і возвеличення сувоїв, має глибоке філософське та релігійне підґрунтя. Фактично корона є символом мудрості того, хто звертається до Тори, однак не тільки вивчає текст, але й приймає її у своє серце, живе за її законами. Якщо людина вивчає Тору та живе за її законами, то вона (Тора) стає для нього короною. Мудрістю Тори царі коронуються на царство, а царство здатне вистояти тільки тоді, коли царі дотримуються законів Тори. У притчах царя Соломона сказано: «12 Я, премудрість, живу з розумом і шукаю розсудливого знання. 13 Страх Господній – ненавидіти зло; гордість і зарозумілість і злу путь і підступні вуста я ненавиджу. 14 У мене рада і правда; я розум, у мене сила. 15 Мною царі царюють і володарі узаконюють правду; 16 мною керуються правителі і вельможі й усі судді земні. 17 Тих, хто любить мене, я люблю, і ті, що шукають мене, знайдуть мене; 18 багатство і слава у мене, скарб, що не гине, і правда; 19 плоди мої кращі за золото, і золото найчистіше, і користі від мене більше, ніж від добірного срібла. 20 Я ходжу шляхом правди, стежками правосуддя, 21 щоб дати тим, хто любить мене, істотне благо, і скарбниці їхні я наповнюю». . . А також «. . . Господь мене (Тору) мав на початку шляхів своїх, раніше творить Своїх, споконвіку; 23 від віку я помазана, від початку, раніше буття землі. 24 Я народилася, коли ще не існували безодні, коли ще не було джерел, повних води. 25 Я народилася раніше, ніж підняті були гори, раніше пагорбів, 26 коли ще Він не створив ні землі, ні полів, ні первинних порошинок всесвіту. 27 Коли Він готував небеса, я була там. Коли Він проводив кругову лінію по обличчю безодні, 28 коли утверджував угорі хмари, коли зміцнював джерела безодні, 29 коли давав морю устав, щоб води не переступали меж його, коли покладав основи землі: 30 тоді я була при Ньому художницею, і була радістю кожного дня, веселячись перед лицем Його в усі часи, 31 радіючи на земному колі Його, і радість моя була із синами людськими. . .» [Притчі царя Соломона 8, 12–30]. Тора коронує царів на царство і відповідно символічна, образна Корона Тори як втілення мудрості та розуміння Всесвіту, є важливішою від Корони земного царства. Пошанування Тори, значення її вчення для євреїв втілювалося в виконанні коштовних прикрас сувоїв Тори, а зокрема корон.

Корони Тори виконували з коштовних матеріалів, використовували золото, срібло (часто доволі низьких проб), коштовне каміння та емалі, кольорове скло тощо, в окремих випадках застосовували бронзу та латунь. Використання золота та срібла для створення предметів, пов'язаних з пошануванням слова Божого, має глибоке історичне підґрунтя

і посилається та тексти Тори. Так, у книзі Вихід сказано, що «...21 І дам я народу приязнь в очах єгиптян, і буде: Коли підете, не підете з порожніми руками. 22. Але попросить жінка у сусідки своєї і в тої, що живе в домі її, речей срібних і речей золотих, і одягу. І покладете їх на синів ваших і доньок ваших – і спустошите Єгипет» [Вихід (Шмот III, 21 – 22)]. У коментарях до цього фрагменту равини відзначали, що «золоті і срібні речі є безкорисними в пустелі, і таким чином стають зайвим вантажем. Однак народ, який виходить з Єгипту, не тільки для того, щоб позбутися рабства, але перш за все для того, щоб служити Всевишньому, повинен подбати про те, щоб взяти з собою коштовності, які потім будуть використані для спорудження переносного Храму (Мішкану)... А наказ дати молодим людям нести срібло і золото можна пояснити тільки необхідністю розуміння, в першу чергу молоді, що народ не просто вирвався на свободу з рабства. Але на нього перш за все покладена велика місія служіння Всевишньому» [3, с. 281]. Молоді люди, які впродовж багатьох років несуть у пустелі коштовності, у своїй свідомості формують обов'язок, пов'язаний з місією оздоблення місця, в якому попереду народу Ізраїлю перебуватиме Господь. Таким чином, оздоблення золотом і сріблом стане своєрідним обов'язком для всіх юдеїв.

Домінантними техніками виготовлення були типові для тогочасного ювелірного мистецтва лиття, карбування, гравіювання та філігрань. Однак у XVIII – пер. пол. XIX ст. основною технікою виконання було лиття, а від др. пол. XIX і в пер. третині ХХ ст. – карбування. Весь творчий потенціал ремісників-золотарів втілювався саме в предметах пошанування, декоративного оздоблення сувоїв Тори. На жаль, не можна з упевненістю говорити про майстрів ремісників, адже більшість імен нині є загубленими в складному лабіринті історії євреїв Галичини. Лише в окремих випадках на предметах вказано ім'я виконавця ювелірних виробів. Ускладнює атрибуцію і те, що відповідно до цехових статутів їх членами не могли бути євреї, а відповідно на виробках не ставилося цехових клейм, що полегшили б встановлення авторства. Євреїв ювелірів систематично звинувачували, часто неправдиво та необґрунтовано в використанні неякісного золота та срібла, відповідно їхня діяльність переслідувалася, заборонялося торгувати ювелірними виробами власного виробництва. В окремих історичних періодах ювелірам євреям заборонялося працювати на території Львова. Провідними осередками ювелірного ремесла в Галичині в різні часи були Львів, Жовква, Броди, на що вказують численні збережені вироби з саме з цих міст [5, с. 109–110].

Типовою формою Корон Тори для Галичини XVIII – XIX ст. є конструкція, що складається з кількох ярусів, переважно трьох або двох. Яруси формують широкі обручі, поверхня яких суцільно декорована. Перехід від ярусу до ярусу досягається завдяки широким пласким вигнутим раменам, інколи литими фігурами тварин, що спираються на задні лапи, а саме – оленів, левів, грифонів. Корону традиційно завершує ярус у вигляді півкупола, часто дзвоноподібної форми, увінчаний фігуративним зображенням: квіткою, фігуркою птаха, тварини, або ж значно менша в діаметрі та невисока ажурна корона. У середині корони, на рівні нижнього ярусу, монтували два міцні металеві обручі, в які вставляли на стержні сувоїв Тори для виставлення в Аронга-Кодеш. Розміри Корон Тори не були регламентованими та здебільшого залежали від фінансових можливостей громади чи синагоги, які й замовляли виріб. Серед збережених галицьких пам'яток є вироби від 20-ти і до 70 см.

У межах цілісного явища, яким і є Корони Тори, можна виокремити кілька типів їхніх форм. Корона як головний символ влади передбачає обумовлену форму. У межах Європи поширеними були два основні типи: ранній – вінець із зубцями (у вигляді геральдичних квітів, або завершених перлинами тощо), пізніший – сформований під впливом головних уборів вищого християнського духовенства у вигляді широкого обруча з раменами, з'єднаними в центрі хрестом. Від XVI ст. сформувалася градація корон відповідно до рангу, а саме – королівська корона, корона великого герцога, герцогська, графська, княжа, які й стали основою тогочасної геральдики. У формах Корон Тори простежується спорідненість з німецьким і австрійським типом корон, що є абсолютно логічним, адже євреї-ашкеназі проживали саме на цих територіях. Образ корони усвідомлюється як символ держави, у євреїв поняття держави впродовж віків було доволі умовним і абстрактним і зв'язок з батьківщиною ставав можливим тільки через тексти Тори. Тому Корона Тори стає трансцендентним втіленням корони держави, а її форми запозичують основні конструктивні особливості монарших корон.

Аналізуючи численні Корони Тори, виготовлені в Галичині в XVIII – пер. третини XX ст., можемо виокремити три основні типи форм. Основу типології становить кількість ярусів у коронах.

Перший тип становлять одноярусні корони з широким обручем, часто декорованим накладними пластинами з шістьма раменами, з'єднаними вгорі куполом або об'ємною композицією. Такі корони традиційно невеликі за розміром і виготовлялися впродовж усього досліджуваного періоду.

Другий тип – це двоярусні корони, які мають два обручі, з'єднані між собою раменами. Рамена другого ярусу завершуються у вигляді купола, або об'ємної композиції. Візуальний акцент композиції в коронах цього типу зміщується на щедро декоровані, інколи вирішені у вигляді фігурок тварин рамена. Більшість збережених корон цього типу датують др. чвертю XIX – пер. третиною XX ст.

Третій тип – це тріярусні корони, сформовані з трьох обручів, з'єднаних між собою раменами, й увінчані куполом або об'ємною композицією. Традиційно це великі, урочисті корони, які виконували на замовлення багатих общин. Більшість з них датується XVIII ст.

Аналізуючи форми, характер і місця розташування декоративного оздоблення, з упевненістю можна стверджувати, що прототипами, а також джерелом творчих інспірацій галицьких ювелірів, були коштовні корони правителів тогочасної Європи, живописні та графічні твори. Варто відзначити певну спорідненість і з шатами християнських священиків, що є цілком логічним, адже і юдейські, і християнські предмети доволі часто створювалися в межах одних цехових організацій і під загальними мистецькими впливами, характерними для однієї території.

Важливість і символічність значення Корон Тори втілюється в пишноті, урочистості та вибагливості їхнього декоративного оформлення. Основним прикладним завданням Корони Тори є оздоблення і акцентування на важливості Сувоїв Тори, відповідно у їхніх вирішеннях акумулюється усе багатство форм і досягнень єврейського декоративно-ужиткового мистецтва. Серед елементів оздоблення пам'яток XVIII – пер. третини XX ст. переважає рослинна орнаментика, найпоширеніша в єврейському

декоративно-прикладному мистецтві. Популярним є зооморфний орнамент, а також знаки зодіаку, антропоморфні зображення, в поодиноких випадках – використання елементів архітектурного орнаменту.

Центральними мотивами рослинної орнаментики є зображення квітів граната, півонії, троянди, яблуневого цвіту, акантового листа, пагонів з листям, скомпонованих у різноманітні плетінки. Характер рослинних орнаментів, їхнє групування вказують на значний вплив на творчість євреїв Галичини стилістики західноєвропейського мистецтва, зокрема бароко, мистецьких творів мусульманського Сходу, а саме – привізних товарів: тканин, художнього металу (в окремих випадках відбувається цитування орнаментальних схем), а також традицій українського мистецтва.

Важлива роль у єврейському декоративно-ужитковому мистецтві належить зооморфному орнаменту. Глибокий символічний зміст кожного образу слугує носієм кодової інформації, що передавалася з покоління в покоління. Переважно Корони Тори декорують фігурки оленів, левів, грифонів, білок, орла. Зображення білки безпосередньо пов'язане з Торою, адже в єврейській традиції білка, що гризе горіх, є символом наполегливого вивчення Святого Письма.

Традиційним у оздобленні корон є зображення зодіакального кола. Знаки зодіаку надзвичайно поширені в єврейському мистецтві ще від часів античності й мають зв'язок з езотеричними вченнями мислителів і містиків юдаїзму різних епох. Окрему групу в оздобленні корон Тори становлять антропоморфні символи. Це чітко регламентовані зображення біблійних персонажів, найважливіших постатей в історії євреїв біблійних часів.

Антропоморфні зображення – це Мойсей, Аарон, Авраам із сином Ісааком у сцені жертвоприношення, праотець Яків, царі Давид і Соломон, херувими, ангели, а також анонімні абстрактні постаті, позбавлені важливого змістового навантаження, наприклад, слуги в сцені Жертвоприношення Ісаака. Окрему групу становлять фігури знаків зодіаку: близнюки, панна, стрілець та водолій. Більшість постатей передана доволі схематично, відчутною є архаїчність трактування фігур, в окремих випадках помітною є деформація, свідоме затирання портретних рис або частин тіла.

Найбільше використання архітектурних елементів в оздобленні корон Тори припадає на останню чверть XVIII – поч. XIX ст., період поширення в архітектурі Західної та Центрально-Східної Європи стилю неокласицизм. Водночас усі ці твори виконані в стилістиці рококо. Серед великої кількості архітектурних елементів у оздобленні корон Тори використовують здебільшого пілястри та консолі. Архітектурні мотиви виконують допоміжну функцію в системі декоративного вирішення і не мають глибокого символічного змісту.

Корона є неодмінною складовою шатів Тори, символом її пошанування в синагозі. Виготовляли Корони на замовлення общин як дарунок від цехових організацій, братств, окремих сімей та людей. У синагогах зазвичай було кілька корон, а в заможних общинах вони могли злічуватися десятками. З огляду на пропорційно велику частку населення Галичини, яку становили євреї в XVIII – пер. третині XX ст., кількість синагог і божниць, можемо припустити, що виконання Корон Тори було одним з провідних напрямів розвитку ювелірного ремесла євреїв краю, втіленням їхньої майстерності та відданості традиціям.

Література:

1. Петрякова Ф. Синагогальна Корона з Жовкви – унікальна пам'ятка XVIII ст. // *Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви : проблеми охорони, реставрації та використання : зб. матер. українсько-польського наук.-практ. семінару / Ф. Петрякова. – Львів, 1998. – С. 114–117.*
2. Petriakova F. *The Collection of Jewish Art of the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov / F Petriakova // Treasures of Jewish Galicia. Judaika from the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov, Ukraine. – Tel Aviv : Beth Hatefutsoth, the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, 1996. – P. 75–99.*
3. Романовська Т. *Юдаїка / Т. Романовська // Золота скарбниця України. – Київ : Акцент, 1999. – 208 с. – С. 99 – 122.*
4. *Тора. Пятикнижие и Гафтарот // Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино». – Москва : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешиарим, 2001. – 1455 с.*
5. Grafman R. *editer by Mann B. Vivian. Growing glory. Silver Torah Ornaments of the Jewish museum / R. Grafman. – New York ; Boston : publisher David R. Godine, 1996. – 398 p.*
6. Horn M. *Zydowskie bractwa rzemieslnicze na ziemiach polskich, litewskich, bialoruskich i ukraïnskich w latach 1613–1850 / M. Horn. – Warszawa : Agencja Blik, 1998. – 136 s.*
7. Хонігсман Я. *Єврейське ремісництво у містах Руського воєводства / Я. Хонігсман // Історія євреїв України і Холокост. Єврейська енциклопедія. Роздел 1. Давні часи та середньовіччя. – Режим доступу : www.caust-ukraine.net/ru/razdel_i.htm. – Назва з екрана.*
8. Kanof A. *Jewish Ceremonial Art Religious Observance / A. Kanof. – Harry N Abrams, 1980. – 268 p.*
9. Kayser S. Stephen. *Jewish ceremonial art / Kayser S. Stephen. – Philadelphia : The jewish Publication Sosiety of America, 1955. – 168 p.*
10. Seipel W. *Thora und Krone. Kultgerate der judischen Diaspora in der Ukraine / W. Seipel. – Wien : Kunsthistorisches Museum, 1993. – 258 p.*

УДК 72.001.8:726.6

Ненашева Олена Юрїївна,
прес-секретар Національної спілки архітекторів України

**ТЕХНОЛОГІЗМ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДАХ
ПОЛИТА МОРГІЛЕВСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ)**

Статтю присвячено дослідженню київського Софійського собору І. В. Моргілевським у 1920-ті рр. Визначено тенденції тогочасних наукових розшукувань – вивчення історичних пам'яток через технологію в усіх видах мистецтва. Розглянуто поступове оформлення нового рівня задач, завдяки дослідженню Софії Київської, і його вплив на застосування Моргілевським методів технічних наук у мистецтвознавчих студіях.

Ключові слова: Іполит Моргілевський, пам'ятка, Київська Русь, технологія.

Статья посвящена исследованию киевского Софийского собора И. В. Моргилевским в 1920-е гг. Обозначены тенденции научных исканий того времени – изучение исторических памятников через технологию во всех видах искусства. Рассмотрено постепенное оформление нового уровня задач, на который выводили исследования Св. Софии, и как это повлияло на применение Моргилевским методов технических наук в искусствоведческих изысканиях.

Ключевые слова: Ипполит Моргилевский, памятник, Киевская Русь, технология.

The article investigates the St. Sophia Cathedral in Kyiv by Hippolyte Morgilevsky in the 1920s. The tendency in scientific research of that time – the study of historical monuments through technology in all the arts. Considered the gradual registration of a new level of tasks, which displays the study of St. Sophia, and how this has influenced on the use methods of technical sciences by Morgilevsky in art history research.

Key words: Hippolyte Morgilevsky, monument, Kievan Rus, technology.

Запропонована тема актуалізується в контексті важливості вивчення витоків формування національних наукових шкіл, зокрема досвіду фахівців у галузі історії мистецтва доби становлення мистецтвознавчої науки. Виявлення особливостей, закономірностей, тенденцій розвитку вітчизняної науки про образотворчо-пластичні мистецтва дозволяє усвідомити іманентні зв'язки з іншими проявами національної художньої культури. Адже зародження дослідницьких підходів, методів, напрямів у різних наукових галузях обумовлено загальним комплексом світоглядних уявлень. Так, на поч. ХХ ст. завдяки вражаючим технологічним досягненням розпочинається експансія на територію гуманітарного знання механіцистської концептуальної системи. Остаточно цей рух, від технологізму загальної наукової парадигми Нового часу, оформився в 1960-ті рр. у вигляді структуралізму, якому вдалося на деякий час

переконати всіх у принциповій можливості близького за точністю і ступенем формалізації до природничих наук оформлення наук гуманітарних. Відчутні кроки в цьому напрямку було зроблено уже в міжвоєнний період (1920–1930-ті рр.). У цей час спостерігаємо виражені тенденції до вивчення через технологію історичних пам'яток в усіх видах мистецтва, впровадження методів точних наук в гуманітарну сферу. Саме технологізм у тогочасних пам'ятокзнавчих студіях закономірним чином зумовив початок розмежування історичних дисциплін: мистецтвознавства, архітектурознавства, театрознавства тощо. Під технологізмом у дослідженнях пам'яток мистецтва ми розуміємо вивчення цих пам'яток через методи, прийоми й завдання їх будови (устрою), з одного боку, відмінні від аналогічних в інших видах мистецтва, з іншого боку – такі, що дозволяють підкреслити спосіб (принцип) організації досліджуваної матеріальної форми серед аналогічних форм в контексті культури.

Пріоритет створення київської школи дослідників культури Київської Русі, в якій чільне місце посів саме принцип технологізму, належить видатному українському медієвісту Іполиту Владиславовичу Моргілевському (1889–1942). Історіографія, що присвячена Моргілевському, дозволяє визначити періоди її формування, простежити, як еволюціонувало уявлення про цього вченого та оцінювався його науковий доробок, виявити історіографічні лакуни в масиві друкованої літератури.

I період (1918–1942; прижиттєві праці). За життя І. Моргілевського – жодної спроби синтетичних студій його доробку. Сучасники (М. Брунов, Б. Варнеке, Ф. Ернст, В. Залозецький-Сас, І. Іванцов, К. Конант, С. Кросс, Г. Лукомський, М. Макаренко, О. Некрасов, О. Новицький), які поклали початок історіографічному творенню образу Моргілевського, розглядали його дослідження фрагментарно. Ознаки I періоду: бідність історіографії в загальному контексті обмеження обсягу наукових видань у 1920–1930-ті; відсутність як оціночних, так і інформативних узагальнюючих публікацій, у т. ч. автобіографій; дискретний характер оцінки доробку, переважання стислих або випадкових згадок і посилань.

II період (1943–1990; узагальнення і осмислення наукової спадщини І. Моргілевського) розпочинається присвяченим йому некрологом С. Гілярова, в якому відтворено негативний відбиток більшовицького режиму на дослідях вченого. Перебування в окупованому Києві призвело до того, що Моргілевський опинився поза офіційним полем повоєнних історіографічних студій. Але фактично результати його дослідів не виходили з наукового обігу (Ю. Асеєв, К. Афанасьєв, С. Грабовський, М. Каргер, К. Конант, С. Кросс, Г. Логвин, Л. Міляєва, П. Рапопорт, М. Тихомиров, П. Юрченко). Ознаки II періоду: інформаційна однотипність статей в енциклопедично-довідковій літературі, відродження життєписної традиції наприкінці періоду; оцінки доробку вченого (тематичний, методологічний аспекти) в ідейному полі радянських авторитетів у галузі історії культури Київської Русі; за умов загальної заідеологізованості й тенденційності в оцінках наукової спадщини українських учених 1920–1930-х – замовчення подій і фактів, які становили історичне тло і науковий контекст діяльності Моргілевського.

III період (1991 – дотепер). За нових ідеологічних умов відбувається відродження інтересу до науково-дослідницької діяльності І. Моргілевського в її історичному

контексті. Історіографія заповнює прогалини, пов'язані з невідомими фактами наукового та життєвого досвіду вченого, причому побіжні згадки про Моргілевського переважають над статтями про нього (Ю. Асєєв, О. Белая, С. Білокінь, І. Верба, В. Вечерський, В. Гедз, Н. Геппенер-Лінка, І. Гіріч, В. Гриневич, Б. Жежерін, Г. Івакін, О. Лисенко, Ю. Коренюк, Ю. Кочубей, Г. Кульчицький, Г. Логвин, І. Марголіна, А. Мардер, О. Нестуля, І. Преловська, А. Пучков, Ю. Савельєв, Н. Светлічна, О. Сіткарьова, Т. Скібіцька, І. Скуленко, О. Сторчай, В. Ульяновський, Е. Циганкова). Ознаки сучасного періоду: переосмислення питань, табуйованих за радянських часів; фактологічно-констативний або біографічно-нарисовий характер публікацій; відсутність аналізу доробку вченого на тлі еволюції культурологічних, мистецтвознавчих, медієвістичних студій різних наукових центрів.

Історіографія, присвячена І. Моргілевському, є виразно обумовленою потребами часу. На черзі новий етап історіографічних студій: формування уявлення про І. Моргілевського як фахівця-медієвіста, що застосовує технологічні аспекти в гуманітарних дослідженнях. Ця історіографічна лакуна не дозволяє з'ясувати історичний масштаб і значення внеску Моргілевського в дослідження культури Київської Русі.

У мюнхенському виданні Г. К. Лукомського «Київ. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко» (1923) І. Моргілевський згадується у зв'язку з ремонтом Софійського собору, пошкодженого навесні 1920 р. під час воєнних дій білополяків проти більшовиків: «Абияк зачинили пролом в Андріївській церкві та в Софії мій невтомний помічник, інженер Моргілевський, користуючись закупленими ще мною будівельними матеріалами, полагодив як міг пошкодження собору» [6, с. 41]. Безпосереднім очевидцем цих подій Лукомський не був (емігрував у жовтні 1919 р.), але через Моргілевського відчуває причетність до рятування собору. Моргілевський ще не герой оповідання, а тільки «помічник» героя і потрапляє «в кадр» випадково. Для Лукомського він продовження рук, запорука зв'язку з життям в Києві, яке залишено вимушено, яке будують інші, але «будівельні матеріали» – його, Лукомського. Для Моргілевського ця прозаїчна цитата стає майже метафорою. У контексті спадкоємності відчувається потужна хвиля Срібного віку.

Г. Лукомський – в одній особі вчений і художник, як і належить діячу насиченої епохи, що її М. О. Бердяєв назвав «руським культурним ренесансом». Становлення історичних дисциплін як окремих галузей наукового знання ще попереду (в першій чверті ХХ ст. чіткого розмежування між ними не існувало). І, наприкінці 1918 р., коли Лукомський приїхав у Київ, дослідження й охорона пам'яток «мистецтва і старовини» були для задіяних у цій справі таким собі новим фахом, не за освітою, а за покликанням. Як-от для випускника хімічного відділення КПІ інженера-технолога І. Моргілевського: недовга співпраця з Лукомським припала на його перший післяінститутський рік. Усе це, вочевидь, мало пряме відношення до культурної інерції Срібного віку, від якого після 1917 р. лишилося одне саяво. Атмосфера, в якій, за словами В. П. Крейда, «таланти росли, як гриби після грибного дощу, зійшла нанівець. Залишився холодний місячний пейзаж» [5, с. 5–16]. Але фантом цієї епохи проходив через неусвідомлені глибини життя молодого покоління, начебто на дворі стояв *fin de siecle*, і випускник юридичного

факультету С. П. Дягілев замість занять юриспруденцією створював разом із О. М. Бенуа феєрично яскравий «Мир искусства». Це в характері Срібного віку: освічені любителі мистецтва згодом стають високими професіоналами.

У цих спогадах Г. Лукомського І. Моргілевський, так би мовити, по одягу – інженер. Втім Ф. Л. Ернст у статті «Київська архітектура XVII віку» (1926), звертаючись до подій того ж 1920 р., називає Моргілевського «знавцем архітектури Софії» [3, с. 144].

Вражає символічний збіг обставин загальнокультурних і суто щоденних наукових. Образ Софії, Премудрості Божої, стоїть у центрі інтелектуально-художніх пошуків стовпів вітчизняної культури Срібного віку. Релігійні філософи: В. С. Соловйов, О. П. Флоренський, С. М. Булгаков, Л. П. Карсавін, М. О. Бердяєв – розробляють учення софіології. Символісти проklamують софійні початки мистецтва. У такому контексті Софія Київська для І. Моргілевського – «альфа і омега, початок і кінець», символ цілісності його життя, знання і наукової творчості, ніби в традиції соловйовської філософії усеєдності. «1918 року вперше вступив Моргілевський до собору Св. Софії, – пише у некролозі вченого С. О. Гіляров, – і з того часу ця дорогоцінна пам'ятка нашої архітектурної старовини назавжди залишилася в центрі його інтересів і науково-дослідних його студій» [12, с. 26]. Вірогідно це не збіг, а неминуха обумовленість культури того часу. Знак долі Срібного віку.

Фах І. Моргілевського, знавця з будівельних матеріалів, вчасно відповідав новому витку задач, на який виводила історія досліджень Софії Київської. На поч. 1920-х рр. було актуальним виявлення стародавніх частин і первісного оздоблення під тиньком та пізнішими нашаруваннями. По суті, у вивченні собору Моргілевський застосував методикку П. П. Покришкіна, зокрема, вперше здійснив наукове археологічне розкриття та обміри собору способом «засічок», розробленим Покришкіним. До технічного циклу застосованого методичного комплексу увійшли: хімічні дослідження, статичні розрахунки, розвідувальні зондажі тиньку ззовні та усередині собору на обох поверхах, розчистки, виявлення таким чином переробок, що сталися протягом усього життя пам'ятки, технічних прийомів мурування, дослідження конструкцій, з'ясування загальної структури будівлі: від плану до перекриття. Застосування прийому взаємного співставлення та взаємного доказу архітектурно-археологічних даних і документальних свідчень привело до того, що існуючі гіпотетичні ідентифікації рисунків голландського художника XVII ст. А. ван Вестерфельда трансформувалися у науково обґрунтовані висновки, які, в свою чергу, визначили первісний вигляд собору. Моргілевський зазначив: «Позитивні наслідки пощастило здобути лише тоді, коли 1921 р. було зроблено низку зондацій у тинках собору як зовні, так і усередині. Отже, ці зондації дали можливість зв'язати низку малюнків Westerfeld'a із собором» [7, с. 82].

Пошуки первісного архітектурно-конструкційного строю Софійського собору з використанням рисунків Вестерфельда нагадують паралельні явища в інших видах мистецтва, наприклад, у мистецтві театральному, що його на поч. XX ст. також почали осмислювати через простір, архітектуру, технологію, через зв'язок з різноманітним матеріалом образотворчих мистецтв. Ідеї формалістів, що відображали проблематику тогочасної художньої думки (програмна стаття В. Б. Шкловського «Мистецтво як прийом»), були розвинуті та розгорнуті стосовно до театру засновником лєнінградської

театрознавчої школи О. О. Гвоздевим: історія театру як еволюція системи театральних прийомів. Пошук шляхів якнайближче підійти власне до спектаклю «як такого» обумовлений тим, що на мистецтво театру випала доля втілювати творіння іншого мистецтва – драматичної поезії. Так само і мистецтво зведення християнського храму обумовлено змістом літургійної і обрядової практики. Створюючи першу в Росії групу дослідників «чистого театру», Гвоздев віддавав пріоритет німецькій школі Макса Германа, яка рішуче відмежувала історію театру від історії драми, висуваючи на перший план задачу реконструкції спектаклів. Так само І. Моргілевський вивчає християнський храм поза драмою літургійною і реконструює процес створення храму через технологію – аналіз конструктивних прийомів, будівельних матеріалів, старовинних гравюр, фіксуючих стан пам'ятки в минулі епохи. Отже, рухається в тому ж напрямі, що й німецькі театрознавці, які намагалися відтворити «конструкцію» спектаклю. Причому опорою такої реконструкції, наприклад, першого спектаклю «Гамлета» на берлінській сцені 1778 р., послуговуються гравюри сучасника цієї постановки Даніеля Ходовецького. Цей дослід блискуче провів Бруно Фелькер, учень Германа. Через поєднання реконструкції спектаклю з аналізом гравюр Фелькеру вдалося точно і наочно охарактеризувати акторську гру XVIII ст., зокрема актора Брокмана [2, с. 20–21]. Специфіка застосування гравюр як історичного документа в обох випадках ідентична: необхідність розмежування «сценічного» і живописного смислів на рисунках Ходовецького, та потреба в особливій, інженерній точці зору на улюблений європейськими малярами XVII–XVIII ст. мотив руїн – у Вестерфельда.

І. Моргілевський проаналізував сім рисунків Вестерфельда: шість із відкритих 1904 р. Я. І. Смирновим (табл. IX, рис. 1–2; табл. X, рис. 1–2; табл. XI, рис. 1–2), а також рисунок під назвою: «Вигляд Св. Софії зі сходу і зустріч митрополитом Сильвестром Косовим кн. Януша Радзивіла 25 липня (4 серпня) 1651 року» (табл. V, рис. 1), що в репродукціях різної якості ілюстрував ряд видань XIX ст. про київські старожитності. У спробі визначення джерел зацікавленості Моргілевського рисунками Вестерфельда, звернемося передусім до його власних пояснень. Учений згадує, що восени 1920 р. він «з своїм дорогим приятелем Ф. Л. Ернстом намагався розібратися в деяких малюнках голландського майстра XVII ст. Abraham'a van Westerfeld'a і зв'язати їх з існуючою старою архітектурою Києва, зокрема з собором Софії» [7, с. 82]. Про ці спільні дослідження дізнаємося також зі слів Ернста: «Я. І. Смирнов не розгадав цих малюнків (в його виданні – табл. IX, мал. 1–2; т. X, мал. 1–2; т. XI, мал. 1–2); малюнок хрещальні він спочатку зближав з Софією, але відмовився від цієї думки. Тільки М. Л. Окунев в своїй статті про хрещальню Софійського собору відгадав об'єкт згаданого малюнку. Решту зі згаданих вище малюнків вважали до останнього неясною. Лише восени 1920 р. автора цих рядків вразила схожість чотирьох перелічених малюнків з західною частиною св. Софії. Разом з знавцем архітектури Софії, І. В. Моргілевським, ми перевірили ці гадки, й прийшли до висновку про належність цих малюнків до Софії» [3, с. 144].

Виходячи з наведених авторських коментарів, ініціатива досліджень належала Ф. Ернсту, який пильним оком мистецтвознавця роздивився не ідентифіковані натурні зарисовки Вестерфельда й знайшов їх зв'язок з натурою – Софійським собором.

А оскільки зображення являють собою фрагменти первісних, у напівзруйнованому стані, конструкцій та мурування, дослідник звернувся до інженера І. Моргілевського, «знавця архітектури Софії».

Огляд дореволюційної літератури змушує нас узяти під сумнів пріоритет Ф. Ернста у відкритті «вражаючої схожості» рисунків Вестерфельда з київським Софійським собором, зокрема його західною частиною. По-перше, ще Я. І. Смирнов [10, с. 487–494] у коментарі до знайдених ним рисунків «зближав з Софією» не лише рисунок хрещальні, як про це пише Ернст, але також усі інші зазначені рисунки, хоча й гіпотетично.

До Я. Смирнова опис рисунків здійснив М. І. Петров, «з посильним визначенням справжнього значення деяких рисунків або зовсім не підписаних, або ж збуджуючих нерозуміння, розділивши їх на групи, визначувані топографією м. Києва» [9, с. 436]. Це була перша спроба їх пояснення, але – тільки з позицій історичної топографії, і саме тому виявилась спробою невдалою. Застосований дослідницький підхід Петров описує так: «Помилки підписів можна усунути і разом з тим відтворити істинну топографію зображуваних виглядів Києва та його визначних пам'яток за тими перспективними видами на сусідні місцевості й за тими точками зору, що визначаються місцезнаходженням художника на рисунку, якими він забезпечив значну кількість своїх рисунків. Ці перспективні види і точки зору показують як загальне топографічне положення, на якому знаходилася зображувана пам'ятка, так і взаємне топографічне співвідношення цих пам'яток між собою» [9, с. 435–436]. Метод виявився абсолютно недостатнім для поставленої задачі. Південний та західний фасади Софійського собору Петров помилково приймає за «величні руїни якогось великокнязівського терему» [9, с. 446–450], північний фасад – за фортечні ворота перед Михайлівським монастирем [9, с. 445–446]. Навіть рисунок хрещальні Св. Софії, який має велику схожість з натурою, він трактує як зображення малої церкви Миколи Десятинного, збудованої Петром Могилою на руїнах стародавньої Десятинної церкви [9, с. 442–443].

По-друге, на працю Я. Смирнова існує рецензія Д. В. Айналова, яка побачила світ у «Византийском временнике» (1909) – наступного року після смірновської публікації в «Трудах XIII Археологического съезда» (1908). І якщо Смирнов тільки констатує схожість рисунків зі Св. Софією, але не розпізнає в них притворів собору, Айналов впевнено визначає чотири рисунки як зображення західних притворів. Смирнов пише: «Ми не вміємо визначити призначення тих будівель, руїни яких відображають шість рисунків (табл. IX, X і XI): ці ряди відкритих аркад чи квадратних, критих склепіннями, приміщень, що представляють по конструкції таку схожість з деякими частинами Св. Софії, на всіх цих рисунках не мають вигляду церковних притворів, оскільки ми не знаходимо за ними більш високих стін самої церкви» [10, с. 494]. Айналов щодо відкриття Смирнова: «Рисунки, їм видані, так важливі і так повчальні, що мені доведеться докладно зупинитися на них у близькому майбутньому, при виданні матеріалів з мистецтва Києва великокнязівського періоду. Однак, і тепер не можу не вказати, що рисунки, що знаходяться на таблицях IX і X, представляють зовнішні фасади найважливішого з Київських храмів – св. Софії, і саме зображення притворів її ззовні і зсередини на західній стороні. Порівняння їх із сучасним станом західного фасаду і

притворів навряд чи може залишити який-небудь сумнів у цьому, тим більше що до теперішнього часу зберігся розпис хрещальні, скопійований Вестерфельдом дуже правильно на його рисунку (IX, 1)» [1, с. 612–613].

Задля справедливості слід зазначити, що Д. Айналов мав рацію лише стосовно рис. 1 табл. IX, на якому зображено хрещальню. Решта згаданих ним рисунків, як довів пізніше І. Моргілевський, відноситься не до західного, а до північного й південного фасадів. Ф. Ернст з рецензією Айналова, очевидно, знайомий не був. Два рисунки із тих чотирьох, що їх Айналов ідентифікував із західними притворами, десять років по тому знов вражають Ернста схожістю саме з цими притворами! Це рис. 1 табл. IX, тобто хрещальня – факт на той час вже доведений М. Л. Окуневим, і рис. 2 табл. X – південний бік собору, в якому Ернст, також помилково, як раніше Айналов, вбачав західний фасад. Зате два інші рисунки (1–2, табл. XI), що їх не згадував у рецензії Айналов, Ернст також відносить до західної частини собору і на цей раз не помиляється.

По-третє, Ф. Ернст чомусь не звертає уваги на інтерпретацію рисунків Вестерфельда М. Л. Окуневим у книзі «Хрещальня Софійського собора в Києве» (1915), обмежуючи автора «одгадкою об'єкту» лише одного рисунку – хрещальні. Правда, до Окунева об'єкт відгадав ще Д. Айналов, Окунев же здійснив докладний дослід. У кінці згаданої праці, після аналізу хрещальні, Окунев коментує й інші рисунки (табл. X, рис. 1–2; табл. XI, рис. 1–2), без сумніву вважаючи їх зображенням Св. Софії: «Зважаючи на манеру рисувальника зображувати натуру, ми, не намагаючись пояснити на його рисунках усе до кінця, усе ж таки впізнаємо деякі деталі, які з безсумнівністю (підкресл. – М. Окунев) належать притворам Софійського собору» [8, с. 22–23]. Це ще одна версія ототожнення рисунків Вестерфельда з київським Софійським собором, що передувала досліддам Ернста і Моргілевського. Фасади Окунев конкретизує помилково.

«Пізніше І. В. Моргілевський поглибив ці дослідження та додав до перших чотирьох ще два малюнки західного фасаду (табл. IX, мал. 2 та табл. X, мал. 1)» [3, с. 144], – зазначає Ф. Ернст і тим остаточно заплутує читача. Справа в тому, що обидва рисунки ідентифіковані Моргілевським як, відповідно, північний фасад та південний, і аж ніяк не західний! Певно на той час Ернст не знав результатів натурних дослідів Моргілевського. Усі шість рисунків Ернст вважає фантазіями художника на тему нартекса. Правдивим малюнком собору він називає тільки «Вигляд Св. Софії зі сходу...», оскільки «урочистий тріумф не можна було представити на фоні злидених руїн» [3, с. 144]. Разом з тим, зауважимо той факт, що Ернст дійсно вперше, з відомих нам джерел, роздивився у двох рисунках Вестерфельда (табл. XI, рис. 1–2) західний фасад собору, і це напевно свідчить про його неабияке дослідницьке чуття.

Серед методів дослідження зазначимо, по-перше, «пильні студії» репродукованих рисунків Вестерфельда обома вченими. Ф. Ернст, до того ж, детально простудіював оригінальні копії в Академії мистецтв у Ленінграді перед тим, як їх було передано 1922 р. до Варшави. По-друге, це архівні розвідки. У Київському церковному археологічному музеї Ернст розшукав фотографію загубленого оригіналу, що зображує зустріч Косова та Радзивіла на тлі Софійського собору зі сходу. Другий фотовідбиток з цього рисунка знайшов у бібліотеці Св. Софії І. Моргілевський [3, с. 142–143].

Проте для перевірки зроблених припущень потрібні були дослідження іншого характеру. Від них очікувалися результати, які не могли бути отримані ані шляхом

вивчення літературних та архівних джерел, ані через порівняльний та стилістичний аналізи. Вивчення Софійського собору мало відбутися безпосередньо в натурі, із застосуванням спеціальних наукових методів.

Актуальність таких методів добре розумів М. Окунєв. Хрещально Софійського собору він обстежив завдяки тому, що її приміщення, «що уникнуло уваги поновлювачів», на поч. ХХ ст. носило «сліди занедбаності та руйнування – тиньк у багатьох місцях відпав і розкрив кладку, широкі тріщини видніються в кутах і подекуди борознять стіни» [8, с. 1]. Для Окунєва ці умови були сприятливі, адже спеціальних шурфів він не влаштовував: «Але руйнування це цінне для дослідника. Воно дозволяє мати судження про архітектуру будівлі по відкритим частинам кладок» [8, с. 2]. У згаданій праці вчений неодноразово підкреслює необхідність археологічного розкриття стін Св. Софії: «Тільки дослідження кладок може вияснити питання, чи були зроблені в архітектурі собору які-небудь значні зміни за час його існування, про які немає відомостей у писемних джерелах» [8, с. 2]. І далі: «Не можуть бути лише повною мірою вияснені без оголення кладок тільки архітектурні форми собору. Досі ще точно не відомо, який був храм св. Софії Ярослава І, чи були які-небудь частини прибудовані до нього пізніше, хоч і в найближчий час, і якщо були, то в якому порядку вони прибудовувалися» [8, с. 4].

Рекомендації на адресу київських археологів і сподівання на дослідження стін собору зустрічаємо в аналізі Я. Смирнова рисунку Вестерфельда «Вигляд Св. Софії зі сходу...». Смирнов пише, що рисунок «пояснює слова Павла [Алеппського] про стіни собору або, скоріш, тільки апсиду: «вся зовнішня стіна має вікна, що замазані вапном і гіпсом із зображеннями та іконами святих усередині», і на рисунку майже у всіх удаваних вікнах апсид ми бачимо обриси (контури) написаних там фігур святих. Я не знаю, чи проводили київські археологи пошуки залишків цих розписів, але вважаю, що тут могли б знайтися залишки зображень не лише часів Могилиної реставрації собору, але й часів його будівництва. При реставрації собору в 1843–1853 рр. цих даних про зовнішнє оздоблення розписом (фресковим або мозаїчним?) ще не знали й увагу на удавані вікна, вірогідно, не звертали; вважаємо, що для нового дослідження тиньку в них тепер знайдуться і люди, і кошти» [10, с. 442].

Пізніше, 1928 р., Б. М. Засипкин визначив т. зв. архітектурно-археологічні методи вивчення пам'яток стародавнього зодчества: фіксація; дослідження технологічне й технічне, дослідження конструкцій, архітектурних форм, декорацій; виявлення первісного вигляду або найстаріших частин, розкриття, аналіз отриманого матеріалу з залученням історичного матеріалу; синтез: реконструкція і реставрація [4, с. 208]. У цьому формулюванні очевидною є перевага технологічної складової дослідження над теоретичними висновками: весь цикл підпорядковано практичній реставраційній меті. Ця тенденція характерна для всього пам'яткознавства радянського періоду, що призвело до створення міцної фактологічної дослідницької бази, але вільна інтерпретація накопиченого матеріалу відсунулася до пострадянських часів.

Отже, до 1920-х рр. навколо гравюр Вестерфельда накопичилися гіпотези щодо віднесення деяких із них до Софійського собору в Києві. У контексті прагнень київських учених ввести Св. Софію «до загальноєвропейського вжитку», гравюри

привернули до себе увагу молодого дослідника І. Моргілевського, великого ерудита з базовою технічною освітою. Характерно, що його мало цікавили гіпотетичні побудови попередників: «Я пішов у цю справу ще молодим інженером і абсолютно ніколи не був заражений ніякими теоріями. Мені важливі тільки факти» [11, с. 25–26]. Ідентифікованим на основі фактів був рисунок із зображенням «хрещальні» собору: «малюнок зв'язаний з собором двічі: ак. Я. І. Смирновим і М. Л. Окуневим» [7, с. 92]. Це єдине бібліографічне зауваження Моргілевського з цього питання. Для визначення первісної структури Св. Софії Моргілевський використовує найбільш сучасну для пер. чверті ХХ ст. методологію, поєднуючи аналіз документально-історичних матеріалів з дослідженням натури на основі новітніх досягнень будівельної науки. На окрему історіографічну розвідку в майбутньому заслуговує кожний з основних результатів цього дослідження: реконструкція структури зовнішніх галерей; розрахунок і визначення статичної ролі системи галерей з баштами; визначення поверховості галерей.

Література:

1. Айналов Д. Я. Смирнов И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их XVIII века / Д. Я. Айналов, И. Смирнов // *Византийский временник*. – Т. 14, отдел 4: Библиография. Россия и Западная Европа. Д. Искусство и археология. – Санкт-Петербург, 1909. – С. 612–613.
2. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы / А. А. Гвоздев. – Петроград : *Academia*, 1923. – 102 с.
3. Ернст Ф. Київська архітектура XVII віку / Ф. Ернст // *Київ та його околиця в історії і пам'ятках* / Під ред. Грушевського Михайла. – Київ : ДВУ, 1926. – С. 144.
4. Засыпкин Б. Н. Архитектурные памятники Средней Азии. Проблемы исследования и реставрации / Б. Н. Засыпкин // *Вопросы реставрации : Сб. Центральных государственных реставрационных мастерских*. – Москва, 1928. – Т. 2. – С. 207–283.
5. Крейд, В. Встречи с Серебряным веком / В. Крейд // *Воспоминания о серебряном веке : сб. мемуаров*. / Сост., авт. предисл. В. Крейд. – Москва : Республика, 1993. – С. 5–17.
6. Лукомский Г. К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко : репр. воспроизведение изд. 1923 г. (Мюнхен: Орхис) / Г. К. Лукомский. – Киев : Техника, 1999. – 192 с.
7. Моргілевський І. Київська Софія в світлі нових спостережень / І. Моргілевський // *Київ та його околиця в історії і пам'ятках ; за ред. М. Грушевського*. – Київ, 1926. – С. 82, 92.
8. Окунев Н. Крещальня Софийского собора в Киеве. / Н. Окунев. – Петроград : Типография М. А. Александрова, 1915. – С. 22–23.
9. Петров Н. И. Новооткрытый альбом видов и рисунков достопримечательностей Киева 1651 г. (Реферат, читанный в заседаниях Церковно-археологического общества при Киевской духовной академии 21 февраля и 21 марта 1905 г.) / Н. И. Петров // *Труды КДА*. – 1905. – № 7. – Т. II. – С. 436.
10. Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII в. / Я. И. Смирнов // *Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе 1905*. – Москва, 1908. – Т. 2. – С. 197–512.
11. Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. ПМК, № 624.
12. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1: Гиляров С. А., 34964, кор. 533, т. 2, арк. 26.

УДК 792

*Никоненко Руслан Миколайович,
викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтва*

**ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА
НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ
РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглядаються поняття та аспекти розвитку театрального мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Розкрито вплив естетичної думки театральної філософії Ф. Ніцше, яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральної традиції. Охарактеризовано творчість основних режисерів-реформаторів і різноманітність їхніх пошуків щодо втілення нових форм за допомогою поєднання різних видів мистецтва у театрі.

Ключові слова: синтез, режисер-реформатор, музично-синтетична концепція, театральна філософія.

В статье рассматриваются понятие и аспекты развития театрального искусства кон. ХІХ – нач. ХХ ст. Раскрыто влияние эстетической мысли театральной философии Ф. Ницше, которая была обращена к античности и стремилась к возрождению ее театральных традиций. Охарактеризовано творчество основных режиссеров-реформаторов и разнообразие их поисков воплощения новых форм при помощи объединения разных видов искусств в театре.

Ключевые слова: синтез, режиссер-реформатор, музыкально-синтетическая концепция, театральная философия.

The article discusses the concept and aspects of theatrical art of the late ХІХ - early ХХ centuries. Disclose the effect of aesthetic thought theatrical philosophy of Friedrich Nietzsche, which was addressed to the antiquity and tried to revive her theatrical traditions . Characterized by creative directors of the main reformers and diversity of their search for new forms of embodiment by combining different forms of art in the theater.

Key words: synthesis, director-reformer, musical-synthetic concept, theatrical philosophy.

Сучасне мистецтвознавство знаходиться у стані пошуку відповідей на питання, які не втрачають своєї актуальності та займають чільне місце у дослідженнях багатьох науковців. Філософська думка завжди мала безпосередній вплив на розвиток мистецтва та його течій. Це особливо спостерігається на історичних етапах формування «нової драми» у театрі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Досліджуючи та аналізуючи філософські праці, слід зазначити необхідність вивчення такого важливого і багатоскладного явища, яким є театральна філософія. Водночас існує значна кількість джерел у галузі театрознавства,

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

що дозволяють не тільки доповнити вже відомі і вивчені факти, присвячені мові акторської тілесної виразності, а й певною мірою переглянути їх. Вивченню психологічних механізмів художнього вираження і сприйняття у мистецтві умовності присвячені роботи – М. Кагана [8], І. Карпа [9], А. Арто [2], І. Вершиніної [4], Г. Крега [12].

Ідеї філософів того часу, таких як Фрідріх Ніцше, активно втілювалися у мистецьких реформах. Його театральна концепція не лише залишила свій слід у світовій філософській думці, а й вплинула на виникнення принципово нового театрального мистецтва (нової драми). Нині у театрі відбувається подібний процес формування «нової драми», що потребує детального аналізу і дослідження досвіду та шляхів пошуку театральних форм попередників-експериментаторів.

Метою статті є аналіз театральної концепції універсального художнього твору – «нової драми», в якій синтезуються різні види мистецтва – пластичне, художнє, поетичне та музичне. Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

– простежити вплив театральної концепції Ф. Ніцше та філософсько-естетичної ідеї синтезу мистецтв кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на розвиток режисерських концепцій;

– виявити роль пластичної мови актора у теоретичних поглядах і практиці таких реформаторів театру як Г. Фукс, Г. Крег, А. Аппія, М. Рейнгардт, Ж. Далькроз, Вс. Мейєрхольд;

– охарактеризувати організацію Г. Фуксом нового сценічного простору, подібного до того, який був у давньогрецькому театрі, т. зв. «рельєфну сцену»;

– визначити роль античного театру з його підпорядкуванням акторської гри ритму в інтонаціях і ритму пластичних рухів, з його співом, танцями і участю глядачів, з його внутрішньою «динамічністю» і «музичністю» у пошуках В. Мейєрхольда;

– дослідити теорію та практику Г. Крега, який відштовхувався від взаємодії мистецтв – пластики, руху, живописної та архітектурної організації простору, які мають підпорядковуватися ідеї вистави;

– вивчити ідею музично-театрального синтезу М. Рейнгардт, яка базується на проникненні гри, пластики, танцю, ритму і барв;

– дослідити створення «ритмічних просторів», А. Аппія відкрила абсолютно нові можливості для розвитку сценічної дії.

Перехід з ХІХ на ХХ ст. зумовив історичні, суспільно-політичні та естетичні переміни у мистецтві. Цей процес знайшов відображення у сприйнятті драматургії, театру, філософсько-естетичної думки та сприяв виникненню принципово іншого типу театру та іншої драматургії, появи естетичних систем, які кардинально переосмислювали призначення мистецтва, його природу. Тому період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у розвитку європейської художньої культури увійшов в історію як нова театральна епоха, ознаменована становленням режисерського театру і виникненням драматургії, названої «новою драмою». Режисерський тип театру потребував нових підходів до співвідношення складових театральної вистави, нова драма, в свою чергу, у літературному тексті передбачала режисерське рішення.

Мистецтвом «майбутнього», про яке створювалися роботи покоління кін. ХІХ – поч. ХХ ст., виявилось мистецтво театру. У цьому сенсі багато чого у розвитку естетичної думки і власне художньої культури визначила театральна філософія Ф. Ніцше,

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральних традицій. Давньогрецький театр привертав увагу не тільки теоретиків, а й практиків, а також драматургів. Давньогрецька трагедія стала прикладом відношення до мистецтва, сприйняття його не тільки як видовища, а як дійства для осягнення самого життя.

Ідеї, які висловлював композитор Р. Вагнер щодо реформи мистецтва, його ролі у перетворенні людей, знаходять відгук у поглядах Ф. Ніцше. Композитор захоплювався культурою і театром Стародавньої Греції, вважав, що драматичне мистецтво греків було могутнім засобом впливу на моральне виховання еллінів.

Цінні та мудрі ідеї Р. Вагнер знаходив у міфах і легендах, саме тому сюжети стародавніх німецьких легенд ставали основою для лібрето його опер, які він називав «музичними драмами». Р. Вагнер вважав необхідним створення універсального художнього твору, яким мала стати музична драма, де синтезувалися б різні види мистецтва – пластичне, художнє, поетичне та музичне. На його думку, саме давньогрецька трагедія являла собою той унікальний твір, у якому єдиним цілим ставали музика, «гомін» (був чимось на зразок дифірамбу хору, який поєднував рухи тіла і звучання голосу), танець і поезія.

Знаком відданості ідеям Р. Вагнера було видання роботи Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики». Філософська проблематика, порушена Ф. Ніцше у книзі полягала у вираженні сутності буття стародавніх греків через два художні начала – аполонівське та діонісійське. У образі Діоніса філософ вбачає уособлення всього стихійного, несвідомого, інстинктивного. Аполонівське начало надає всьому гармонії і краси, відкидає все вульгарне. Однак, аполонівське начало не може існувати без діонісійського, об'єднання цих двох начал сформувало давньогрецьку трагедію.

Саме музично-синтетична теорія (ідея поєднання діонісійської і аполонівської стихій), яка є основою театральної філософії Ф. Ніцше, стає однією з найпопулярніших у європейській естетиці ХІХ – поч. ХХ ст.

Ніцшеанська концепція музично-театрального синтезу впливає не лише на розвиток естетики, а й режисерського театру і нової драми. Вона дала поштовх цілому художньому напрямку, який можна визначити як музично-синтетичний.

Погляди Ф. Ніцше були однаково цікавими і для поетів-символістів, і для режисерів перелому ХІХ–ХХ стст. Естетичні принципи режисерів-реформаторів різному співвідносилися з їх практикою.

Німецький режисер Георг Фукс свої позиції виклав у роботах «Сцена майбутнього» і «Революція театру». Звертаючись до досвіду античного театру Г. Фукс пропонує організувати новий сценічний простір, подібний до того, який був у давньогрецькому театрі, т. зв. «рельєфну сцену» – видовище виступало до зали і його можна було дивитися з усіх трьох сторін. За умов такої організації, пише П. Громов, дія «...має бути підпорядкована музичному ритму, з одного боку, і колористичному ритму, тобто живописності – з іншого» [7, с. 61]. Обидва ритми мають об'єднати у собі танець, який в античній драмі був першочерговим елементом форми. «У Елладі танець був тим мистецтвом, тією ланкою яка об'єднувала гімнастику з царством муз», – зауважує Г. Фукс у своїй книзі [14, с. 101].

Г. Фукс вважає, що істинна драма виникає лише тоді, коли її автор відштовхується від ритмів тілесних рухів, коли вона є пластичним дійством людського тіла у просторі,

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

яке органічно народжується з танцю святкового натопту. Театральний твір, який не відповідає цим критеріям, Г. Фукс називає літературою, а не драмою. Режисер запевняє, що творчість актора буде тим досконалішою, чим ближчою вона буде до ритмів танцювальних жестів. Але при цьому актор не повинен бути танцівником у буквальному сенсі цього слова, адже сам по собі танець Г. Фукс не визнає драматичним мистецтвом. Танцювальна пластика має нести у собі функцію «чуттєвого імпульсу», який переходить у драматичну дію за допомогою «творчих ідей фантазії», «пластичних проявів» та «інтелектуальних моментів».

Поєднання Г. Фуксом чуттєвого імпульсу і пластично-інтелектуальних проявів є синтезом музичного начала і зримих образів. Синтетизм, заснований на злитті усіх видів творчості, Г. Фукс не приймає: театр не може досягти досконалості за допомогою рівноправного поєднання мистецтв, адже він сам і є самостійним повноцінним мистецтвом. Г. Фукс вважає, що театр може являти собою лише ритмічні рухи людського тіла, йому не потрібні ані сцена, ані костюми, ані слова і звуки. Інші мистецтва театр може використовувати збагачуючи власні ритми і форми, використовуючи музику, поезію, живопис та архітектуру.

У цілому театральну концепцію Г. Фукса можна назвати музично-синтетичною, адже синтез, на думку режисера, передбачає, перш за все, пластично-танцювальне втілення сценічних творів, а у основі своєї має глибинний музичний «чуттєвий імпульс». А отже, виникає поєднання музики та пластично-просторових мистецтв.

Свою теоретичну програму Г. Фукс прагне втілити практично. Він зменшує сцену мюнхенського Кюнстлертеатру, перетворюючи її на просценіум і створює світлий фон для того, щоб фігура актора рельєфно «виступала з повітря». Таким чином, практичне втілення музично-синтетичної концепції у театрі Г. Фукса заключається у поєднанні музичного імпульсу і рельєфного пластичного малюнка, тобто воно прямо співвідноситься з теорією режисера.

Позиція німецького режисера була близькою ідеям російського реформатора сцени В. Мейерхольда. Вплив театральних ідей Ф. Ніцше відобразився на уявленнях В. Мейерхольда про виставу як певний загальний комплекс, у якому музика займає особливе місце.

У п'єсах А. Чехова М. Метерлінка і у давньогрецькій трагедії В. Мейерхольд знаходить спільні музичні ознаки. Порівнюючи драматургію М. Метерлінка з античною трагедією, режисер робить висновок про необхідність «нерухомого театру» з нерухою технікою, використовуючи «рухи як пластичну музику, як зовнішній малюнок внутрішнього переживання» [13, с. 95].

В. Мейерхольд прагне до відродження античного театру з його підпорядкуванням акторської гри ритму в інтонаціях і ритму пластичних рухів, з його співом, танцями і участю глядачів, з його внутрішньою «динамічністю» і «музичністю». Однак В. Мейерхольд не приймає вагнерівську ідею «синтезу мистецтв»: «Театр завжди виявляє дисгармонію творців, які колективно виступають перед публікою. Автор, режисер, актор, декоратор, музикант, бутафор ніколи ідеально не зливаються у своїй колективній творчості. І тому мені здається неможливим вагнерівський синтез мистецтв» [13, с. 128].

Відкидаючи механічне поєднання різних видів творчості, В. Мейерхольд вбачає втілення ідеї синтезу через музичне існування актора на сцені. Розроблена В. Мейерхольдом

у 1920-ті рр. т. зв. «біомеханічна система» вимагала від актора і музичності рухів тіла, і музичності мови, тобто абсолютного музичного існування у системі ритмічно організованого сценічного дійства. Розглядаючи позиції В. Мейєрхольда-теоретика, можна говорити про принципи синтезу музичного начала як потенційної «внутрішньої динамічності» і зримих образів, названих режисером «статуарною пластичністю». Відповідно, статуарна пластичність є зовнішнім проявом внутрішньої динамічності, відеорядом музичного змісту.

Англійський режисер Г. Крег, в свою чергу, відштовхувався від взаємодії мистецтв – пластики, руху, живописної та архітектурної організації простору, які мають підпорядковуватися ідеї вистави. Знаменита крегівська концепція «надмаріонетки» відкриває шляхи для досягнення мети – передати «ідею і думку» через таку акторську гру, яка б наповнювала театральну дію над змістом, філософським узагальненням. А власне сценічне існування «надмаріонетки» має співвідноситися з музично-танцювальною акторською технікою.

Говорячи про складові частини вистави, Г. Крег називав не самі види мистецтва, а лише окремі компоненти цих видів: «Мистецтво театру не є грою і не є п'есою; це і не постановка і не танці; але воно складається з усіх елементів, які складають ці сфери. Із дії, яка є істинним духом гри; із слів, які складають скелет п'еси; із ліній і барв, які є серцем постановки; із ритмів, які є квінтесенцією танців!» [12, с. 97].

Естетичні погляди Г. Крега про танцювальне мистецтво А. Дункан, викладені у листі 1905 р. до органіста та диригента М. Шоу: «Найбільш вражаючий її танець – це танець без музики. Її ритм такий дивовижний, що ви все одно чуєте музику» [12, с. 112]. Тобто для режисера музика не обмежується тільки конкретними темами, які звучать, а несе глибинне значення, має глобальне охоплення. Відповідно, сценічне видовище передбачає пластичну реалізацію цієї внутрішньо закладеної музики. Її витоки, на думку Г. Крега, походять саме з танцю.

Свою театральну концепцію на практиці Г. Крег уперше продемонстрував у постановці «Гамлета» у 1911 р., яка була здійснена у МХТі разом зі К. Станіславським та Л. Сулержицьким. Г. Крег переніс ідею підпорядкування всіх сценічних засобів музичній пластичності. Він був певен, за свідченням М. Чушкіна, «... що актори, які грають трагедію, мають в першу чергу оволодіти геніально розробленим рухом і музичністю» [15, с. 151].

Відкриття режисера сформували новий етап у історії європейського театру. Постановки Г. Крега спричинили великий резонанс у пошуку режисерських рішень, їх зверненні до музики і пластичної виразності тіла актора, як основи всього театрального дійства.

Ідеї художнього синтезу були близькі німецькому режисеру Максу Рейнгардту. Режисер-практик мало говорив і писав про сценічне мистецтво, вважаючи театр чудом, яке неможливо аналізувати теоретично і розкласти на складові. Його естетичні принципи, перш за все, виражала практика, але положення «рейнгардтівської системи», які мають відношення до музично-пластичного синтезу, він виклав у статті «Про той театр, який мені вбачається у майбутньому» (1901).

Вважаючи театр єдиним цілим, у якому актор і все, що його оточує на сцені, нерозривно пов'язані, М. Рейнгардт називав центром «театрального всесвіту» актора.

Однією з головних вимог М. Рейнгардта до актора були ритмічність і «музичне розчинення у просторі». Акторський ідеал М. Рейнгардта найбільш повно втілював Сандро Моїссі, оскільки його голос на сцені звучав з наспівною мелодійністю вокальної арії, а пластика наближалася до відточеної виразності хореографічної партії. Сам режисер тонко відчував музику і «натхненно перекладав звукові образи у пластичні... Герої виписували у сценічному просторі свої драматичні партії; мізансцени, як музичні фрази, перетікали одна в одну», – зауважує дослідниця творчості М. Рейнгардта Л. Бояджиєва [3, с. 124].

Ідею музично-театрального синтезу, яка базується на проникненні гри, пластики, танцю, ритму і барв, М. Рейнгардт прагнув втілити на практиці. У постановці «Сон літньої ночі» В. Шекспіра у 1905 р., музика пронизувала увесь «кольоровий простір» вистави. «Музика лісу» звучала не тільки у власне музичних фрагментах, органічно вплетених у тканину дії, але й у пластиці акторів і у всьому вирішенні сценічного середовища. Ця «музика лісу», «прихована і справжня, породжена і природою і музичними інструментами, стає тут об'єднуючою ланкою, міцним цементам, найінтимнішим посередником. Вона є тим, що у картині є основним тоном, і разом з тим, створює тендітне спілкування між окремими частинами, між окремими образами», – пише біограф М. Рейнгардта Г. Геральд [6, с. 260].

У концепціях режисерів-реформаторів, які займалися проблемами синтезу, існували принципові розбіжності, що були обумовлені різницею витоків їх пошуків. Мрія швейцарського режисера і теоретика А. Аппія, на відміну від мети В. Мейерхольда, Г. Фукса, Г. Крега, М. Рейнгардта, полягала у прагненні ідеального сценічного втілення музичної драми Р. Вагнера. Уперше побачивши у Байреїті оперу Р. Вагнера «Парсіфаль» у 1882 р., А. Аппія вразила невідповідність прийомів втілення музичної драми самій музиці. Музикант-професіонал, майбутній режисер, А. Аппія зробив висновок, що як поет, Р. Вагнер був автором лібрето своїх опер, і як композитор випередив час, але як поставник залишився у рамках застарілої естетики.

Рішення реформувати режисуру вагнерівської драми базується на принциповій різниці режисерських підходів Р. Вагнера, який прагнув ставити драму, і А. Аппія, який прагнув ставити саме музику.

А. Аппія не задовольняє вагнерівський принцип «гезамткунстверка», у якому всі види мистецтва рівні між собою у єдиному комплексі вистави. Замість вагнерівської концепції А. Аппія пропонує свою «ієрархічну систему» театральних компонентів: перше місце він відводить актору, друге – «розташуванню» або «плануванню» (способу розташування декоративного матеріалу у просторі сцени), третє – освітленню, четверте – живопису.

На його думку, у вагнерівському творі актор не володіє жодною свободою дій, адже вся його роль вкладається у обмежені музикою рамки; міміка і рухи персонажів визначаються, «нав'язуються» музикою.

Ієрархічна система А. Аппія і полягає у тому, що музика через міміку і рухи актора переноситься на «неживу сценічну картину» (декоративний матеріал, який складається з трьох основних частин: розташування, освітлення і живопису). Являючись єдиним посередником між музичною партитурою і постановочними формами, актор має підпорядковуватися мові співу.

Еволюція естетичних поглядів А. Аппія обумовлена знайомством зі швейцарським театральним діячем Е. Жак-Далькрозом і відкриттям у 1911 р. його Інституту музики і ритму у Хеллерау. Вона полягає у відмові від описового оформлення простору сцени і створенні т. зв. «живого мистецтва», яке є певним пластичним дійством, де рівноправними учасниками є актори і глядачі. Точкою відліку стає людське тіло, яке керує і словом, і світлом; і саме воно створює твір мистецтва. Використання розписаної плоскісної картини стає неможливою, оскільки двохмірність його протидіє з трьохмірною фігурою людського тіла. «Замість виставлення на показ мертвих живописних знаків на вертикальних полотнах, постановка має наблизитися до пластичності людського тіла для того, щоб розповсюдити цю пластичність у просторі» [1, с. 67].

У інституті Е. Жака Далькроза А. Аппія намагається практично втілити свою теорію (наприкінці 1910-х рр.). Аппія і Далькроз у своїх творчих пошуках сходяться у розумінні провідної ролі музики у театрі, уявляючи синтез мистецтв ієрархічно. Обидва художники прагнуть до просторового втілення музики, до «оживлення» музичних колізій на сцені. У театрі, яким його бачили А. Аппія і Е. Далькроз, режисер уподібнюється диригенту оркестру, де актор має бути одночасно і «музичним інструментом» і творцем. Е. Ж. Далькроз хоче підпорядкувати танець не тільки музичному розміру, але й усім ритмічним і мелодичним нюансам: «Необхідно встановити найтісніші зв'язки між музикою і рухом тіла, між розвитком теми і ланцюгом, трансформаціями позицій, між інтенсивністю звуку і м'язовою наругою, між паузою і зупинкою, між контрапунктом і контражестом, між мелодичною фразою і диханням» [16, с. 359]. Таким чином, головною вимогою Е. Далькроза стає вимога єдності музичної і пластичної партитур. А. Аппія доповнює цю єдність ще одним компонентом – просторово-світловою партитурою.

Вистави А. Аппія і Е. Далькроза є масовими театралізованими видовищами, однією з найбільш відомих вистав була «Орфей та Еврідіка» (1913), за оперою К. В. Глюка. У них А. Аппія прагнув здійснити єднання сцени і зали, глядачі повинні були відчувати себе частиною великої общини хору. Цілісність театрального твору, який складається з музики, поезії і танцю, у виставах А. Аппія і Е. Далькроза досягався завдяки ритму. У нерозривній єдності співіснували ритм рухів акторів, ритм просторових побудов і ритм променя світла, який переміщується. Створення «ритмічних просторів» А. Аппія відкрила абсолютно нові можливості для розвитку сценічної дії.

Французький поет і драматург П. Клодель виявляв свої симпатії ідеям Е. Ж. Далькроза, вважаючи, що простір підпорядковується часу через танець, який своїм ритмом передбачає всі переміщення людського тіла. «Колись у Хеллерау я бачив «Орфея» Глюка, поставленого під його керівництвом, і визнав його прекрасним. Коли буде створена справжня школа для підготовки акторів, якої поки що не існує, вчення Е. Жака Далькроза буде відігравати у ній провідну роль. Актор не повинен робити жодного шага, жодного кроку без участі свого внутрішнього слуху, який керується ритмом» [11, с. 176–177].

Мріючи про єднання простору і часу, А. Аппія передбачив те першочергове значення, якого набуде у європейській режисурі ХХ ст. поняття ритму («ритмічної партитури вистави») – музичної категорії, яка визначає всю немюзичну частину

ПРИРОДА ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ РЕЖИСЕРІВ-РЕФОРМАТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

постановки. Проблемаами ритму і пластики у сфері створення нових форм музичних, драматичних і музично-драматичних постановок займаються К. Станіславський, О. Таїров, Ж. Копо, Е. Піскатор, Ж. Вілар, Й. Свобода, Т. Кантор, Л. Ронконі.

З викладеного вище можна зробити такі висновки: у період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у розвиток європейської художньої культури увійшла нова театральна епоха, ознаменована становленням режисерського театру і виникненням «нової драми». У цьому сенсі багато чого у формуванні естетичної думки і власне художньої культури визначила театральна філософія Ф. Ніцше, яка була звернена до античності і прагнула до відродження її театральних традицій. Його театральна концепція суттєво вплинула на творчість режисерів-реформаторів Г. Фукса, Г. Крєга, М. Рейнгардта, Вс. Меєрхольда, А. Аппія, що зумовило виникнення нових естетичних поглядів на мистецтво театру, де на перший план виходить синтез різних видів мистецтв, таких як: танок, живопис, скульптура, музика та вокал. Новий етап театрального мистецтва набув нових форм і втілень, став прикладом ставлення до мистецтва, сприйняття його не тільки як видовища, а як дійства для досягнення самого життя.

Література:

1. Аппиа А. Ритмическая гимнастика и театр // А. Аппиа Живое искусство. – Москва., 1993. – 256 с.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. – 443 с.
3. Бояджиева Л. В. Рейнхардт / Л. В. Бояджиева. – Ленинград : Искусство, 1987. – 222 с.
4. Вершинина И. Я. Музыка в балетном театре / И. Я. Вершинина. – Москва : Наука, 1977. – 512 с.
5. Вольтинский А. Л. В Большом театре / А. Л. Вольтинский. – Москва : Эксмо, 2011. – 477 с.
6. Геральд Г. Хрестоматия по истории зарубежного театра на рубеже ХІХ – ХХ веков / Г. Геральд. – Москва : Искусство. 1939. – 260 с.
7. Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. – Москва : Артист. Режиссер. Театр. 1994. – 338 с.
8. Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Ленинград : Искусство. 1972. – 440 с.
9. Карп П. Балет и драма / П. Карл. – Ленинград : Искусство, 1980. – 246 с.
10. Карп П. О балете / П. Карл. – Москва : Искусство, 1967. – 230 с.
11. Клодель П. Глаз слушает. Харьков : Фолио, 1995. – 246 с.
12. Крэг Г. Искусство театра / Г. Крэг. – Москва : Искусство 1988. – 399 с.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2-х ч. – Ч.1. – Москва : Искусство, 1968. – 350 с.
14. Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Г. Фукс. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – 285 с.
15. Чушкин Н. Н. Гамлет-Качалов. Из сцен. истории «Гамлета» Шекспира. На путях к героич. Театру / Н. Н. Чушкин. – Москва : Искусство, 1966. – 362 с.
16. Emile Jaque Dalcroze: L'homme, le compositeur, le createur, de la rythmique. Paris, 1965. P. 359

УДК 75:39(476)

*Панета Сергій Павлович,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ЛІТЕРОГРАФІЯ ЛЕОНІДА ДЕНИСЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК У ХХ СТОЛІТТІ

Стаття присвячена авторській техніці «літерографія», винайденій австралійським художником українського походження Леонідом Денисенком у 1973 р. Працюючи в цій техніці понад 30 років, майстер створив низку оригінальних графічних робіт, різних за жанрами і тематикою. На відміну від попередників, які зверталися до зображувальних можливостей шрифтових композицій, Л. Денисенку вдалося перетворити графічне накреслення шрифту на художній засіб, відповідний контурній лінії і штриховці. У його роботах типографіка, не втрачаючи своєї інформативної функції, стає ефективним і ефектним прийомом створення повноцінного графічного твору.

Ключові слова: літерографія, мистецтво, графіка, стиль, жанр, типографіка, літера, каліграма.

В статье рассматривается авторская техника «литерография», созданная австралийским художником украинского происхождения Леонидом Денисенко в 1973 г. Работая в этой технике более 30 лет, мастер создал ряд оригинальных графических работ, разнообразных по жанрам и тематике. В отличие от предшественников, которые обращались к изобразительным возможностям шрифтовых композиций, Л. Денисенко сумел использовать графическое начертание шрифта как художественный прием, соответствующий контурной линии и штриховке. В его работах типографика, не утрачивая своей информативной функции, становится эффективным и эффективным приемом создания полноценного произведения графики.

Ключевые слова: литерография, искусство, графика, стиль, жанр, типографика, литер, каллиграма.

In the article the author's technique "literography" created by Australian artist of Ukrainian origin, Leonid Denisenko in 1973. Working in this technique for over 30 years, the master created a series of original graphic works of different genres and topics. Unlike his predecessors, who appealed to the visual possibilities of font compositions, L. Denisenko was able to use the font as a graphic art reception corresponding contour lines and shading. In his works, typography, without losing their informative function, it is efficient and effective methods of creating full graphic works.

Key words: Literography, art, graphics, style, genre, typography, letter, kalligrama.

Синтез вербального і візуального вираження тексту має глибоку історію розвитку в зразках ідеографічного і піктографічного типів письма в цивілізаціях різних частин

світу. В європейській традиції літерне письмо давно відокремилося від образотворчого мистецтва, але зрідка деякі митці робили спроби повернути йому зображувальну функцію, використовуючи графічні особливості накреслення шрифту і композиційні побудови зі слів і речень. В авангардній типографіці ХХ ст. експерименти із зображувальними можливостями шрифтових композицій актуалізували пошуки в цьому напрямку. Зокрема, найбільш ґрунтовно ці проблеми були опрацьовані майстрами швейцарської школи типографіки. Літерографія Л. Денисенка розвиває художні можливості шрифту для створення візуальних образів в іншому напрямку. Митець демонструє нові прийоми використання літерного тексту і порушує проблеми подальшого розвитку сучасних графічних технік.

Нині не існує окремого дослідження, присвяченого створенню зображення засобами літерного письма. Окремі аспекти даної проблеми висвітлюються в праці О. Лагутенко, присвяченій українській графіці [1]. Автор висвітлює діяльність українських панфутуристів в контексті мистецтва українського авангарду і публікує найбільш відомі твори панфутуристів, створених в жанрі «поезюмалярства». У збірнику статей українських художників-авангардистів опубліковано програмні статті М. Семенка, присвячені естетиці панфутуризму [4]. У дисертації С. Папети авангардні видання панфутуристів розглянуто на тлі розвитку модерних напрямів в українському мистецтві [3]. Основним джерелом знайомства з літерографією є тексти Л. Денисенка, опубліковані в його автобіографічній книзі [2]. У серії коротких есе художник розкриває історію створення літерографії, її духовне значення і формальний зміст.

Визначити місце літерографії в контексті існуючої традиції створення зображення засобами літерного письма; провести стилістичний аналіз творів Л. Денисенка, виявити новаторські прийоми і художні засоби літерографії, визначити мистецьку значущість літерографічних творів Л. Денисенка.

Авторська техніка Л. Денисенка, винайдена ним в 1973 р., була названа ним – літерографія, що в прямому перекладі означає рисування літерами. Це один з найважливіших етапів розвитку його графіки, в якому набута майстерність проявилася в несподіваній, надзвичайно трудомісткій формі.

Графічне минуле літер має глибоку історію. Були часи, коли для процесу писання і рисування був притаманний первісний синкретизм, оскільки окремі слова і поняття оформлювалися у вигляді схематизованих зображень – піктограм або ідеограм. Літерне письмо стало наступним етапом в розвитку писемності, але графічний каркас літер зрештою формувався на основі абстрагованих зображень, перетворених на знак. Використання літерного письма з метою створення зорового образу відоме вже з часів античності. У добу Ренесансу в Європі відроджується забуте в середньовіччі мистецтво візуальної поезії, а в XVII–XVIII ст. воно набуває розповсюдження в більшості європейських країн, зокрема і в Україні. Майстром так званих фігурних віршів був Іван Величковський, котрий обґрунтував функціонування зорової поезії і подав приклади понад 20 жанрових її різновидів. На поч. ХХ ст. жанр візуальної поезії зацікавив поетів-авангардистів. Гійом Аполлінер 1918 р. видав збірку «Каліграми», де вірші було написано у вигляді малюнків, що виражали головну тему твору. У 1920–30-х рр. в Україні діяла група панфутуристів під проводом Михалія Семенка і Павла Ковжуна, які писали свої

вірші у вигляді конструктивістських фігур [1; 4]. Цю техніку віршування було названо поезомалярством [3, с. 172].

Суттєвою відмінністю літерографії Л. Денисенка є те, що в цій техніці почав працювати не поет, а професійний графік. До того ж від самого початку він мав іншу мету. Його попередники вдовольнялися оформленням тексту в певну фігуру, не переймаючись художністю самої фігури і мистецькими якостями зображення. Насправді все це не виходило за межі своєрідного візуального трюку. Досить скромні художні досягнення попередників Л. Денисенка добре видно на прикладі каліграм Аполлінера. Напроти, наш художник поставив собі за мету передусім досягти вищої художньої якості в своїх літерографічних роботах. У коментарі до автопортрету він пише: «Цей автопортрет створений у стилі літерографії – новій концепції в мистецтві, де всяке зорове зображення рисоване виключно буквами, які творять слова і речення. Тому літерографію можна б пояснити, як «писана картина» (з латинського «літера» – буква, або слово, та грецького «графос» – рисована, писана). Це неначе злиття зображення картини з її буквальним змістом – в одну неподільну цілість, що робить кожний літерографічний мистецький твір більше описовий, оригінальний та цікавий, чим звичайний рисунок, малюнок чи фотографія» [2, с. 139].

У цій рідкісній графічній техніці художник ставить собі надзвичайно складні завдання. Він звертається до широкого діапазону жанрів і тем, серед яких портрети, ландшафти, геральдичні, символічні і орнаментальні зображення. Також його літерографічні роботи відповідають основним формальним вимогам до справді мистецького твору. Їм притаманна збалансована композиція лінійних форм із дотриманням законів ритму і гармонії, створення ефектів тонких тональних переходів, виконання найдрібніших деталей виключно літерами. Разом з тим літерографічний твір також виконує інтелектуальну або духовну місію – текст, яким «нарисований» твір зазвичай підсилює візуальне враження через додатковий вербальний зміст.

Першим і головним літерографічним твором Л. Денисенка стала унікальна ікона Ісуса Христа зображена словами «Бог є любов» на 79 мовах світу. Загалом тут використано 99 175 літер. Для цієї роботи художник обрав традиційний іконографічний сюжет – Христос на троні з піднятою у благословенні десницею і відкритою книгою в лівиці. На сторінках книги грецькі літери – альфа й омега, що має ілюструвати слова Христа: «Я є Альфа й омега» (тобто початок і кінець всього створеного Господом). Стилістично образ Ісуса, форма трону і сам сюжет мають походження з традиції візантійського іконопису. Для цієї ікони Л. Денисенко обирає центричну композицію, а фігуру Христа збільшує до максимуму, таким чином підкреслюючи монументальний ієратизм його пози і урочистий характер головної ідеї зображення. З величезної іконографії ликів Ісуса художник обирає найбільш спокійний і благородний образ, в якому духовність сполучається з інтелектуалізмом. Це образ наставника й опікуна людей, який шукає розуміння не через страх і погрози, а через мир і любов. Проте, разом з канонічними рисами, художник вводить до іконографії цього зображення й дещо нове. Передусім, замість звичайного однотонного тла він використовує основний текст, який розходиться від німбу концентричними колами, немов сигнал від божественної антени для всіх народів світу. Береги ікони майстер оздоблює орнаментом у вигляді

хвилястої лози з гронами винограду, що символізує жертвовну кров Христа, пролиту ним за гріхи людства. Разом з тим ця орнаментация стилістично близька до оздоблення українських вишивок.

З точки зору суто технічної – ікона виконана за усіма правилами графічного мистецтва. Проте, якщо взяти до уваги, що художник оперує не лініями, крапками й штрихами, а літерами 79 мов, досягаючи при цьому ефектів світла й тіні, щільного штрихування або примхливого лінійного розчерку, тонких тональних переходів, то стає зрозумілим, що це вже не просто мистецтво, а й подвижницька праця. При значному збільшенні зображення поступово розкривається технічна «лабораторія» цієї титанічної роботи. У залежності від потреб виявлення форми майстер із винятковим розумінням художніх можливостей шрифту збільшує або зменшує його розмір, потоншує чи потовщує написання літер, розріджує або навпаки згущує текст. Він вільно вирисовує хвилясті лінії, компактно укладає його в геометричні площини, віртуозно прилаштує до виявлення найтонших нюансів форми. Окрім цього Л. Денисенко, зважаючи на характер написання літер тією чи іншою мовою, враховує їхню конфігурацію і розташовує в найбільш придатному місці.

Експериментує художник і з кольором. Принцип його використання він сформулював у короткій, але чіткій дефініції: «Окремі цікаві ефекти в репродукції можна досягнути друкуванням кольорових площин пастельних відтінків, поверх яких літерографічні букви будуть даліше виділятися ясно й чітко, навіть при значному зменшенні оригіналу мистецького твору. Імпозантне вражіння витворює фотографічне збільшення до розмірів стінопису. Вибір тем, та їхнє застосування в літерографії, не мають кінця» [2, с. 139].

Тематика інших літерографічних творів Л. Денисенка приємно вражає багатством сюжетів і різноманітністю стильових рішень. Серед них дві символічні композиції присвячені темі Різдва. В одній з них велике серце, очевидно серце Боже, об'єднує в собі матір і дитину, які можуть асоціюватися, як з Марією та Ісусом, так і з цілком земними істотами. Усі елементи зображення нарисовані словом «Різдво» на різних мовах світу. Друга робота під назвою «І слово стало тілом» представляє собою традиційну різдвяну картину з характерними атрибутами: іконою Богоматері з дитям, палаючими свічками і розкритою книгою з словами з Євангелія.

Інша символічна композиція присвячена ідеї миру, а саме зображення голуба і розкритої книги нарисоване латинським словом «PAX». Не менш оригінально і несподівано виглядає герб Австралії, нарисований словом «AUSTRALIA». Майстерність художника зростає настільки, що здається без усякого зусилля він передає вовну кенгуру, пір'я страуса, листя і квіти рослин.

Чималу долю літерографій складають портрети. Для кожного з них Денисенко знаходить окреме стилістичне трактування. Портрет племінника він рисує в легкій ескізній манері, в якості тла використовуючи текст зі своєрідним напутнім словом хлопцю. Напроти, портрет Лотара фон Фабера, винахідника сучасного олівця, зроблений у суворій академічній манері на кшталт літографій ХІХ ст. Найтонші тональні градації майстер передає виключно рисованим іменем самого винахідника. А от на автопортреті Леонід Денисенко постає в традиційному образі художника з палітрою і пензлями, але

текстове тло роботи майстер використовує для інформації про літерографію і викладення власного розуміння її художніх особливостей.

У цілому літерографія – це не тільки оригінальна графічна техніка, але й концепція, в якій закодовано ідею макро- і мікрокосму. Адже на віддалі літерографічне зображення мало чим відрізняється від звичайного, оскільки око не сприймає окремі елементи-літери, з яких воно утворене. Проте, при наближенні виникає ефект збільшення, як під мікроскопом. Око починає розрізняти «клітинну» структуру зображення, складену з літер, що утворюють його змістову будову. Таким чином, у літерографії ми маємо справу з одночасним виявленням зовнішнього образу і його внутрішньої суті.

Розглянувши низку літерографічних творів Л. Денисенка, є достатньо підстав стверджувати, що художник продовжує давні пошуки в напрямку використання літерного тексту як однієї з графічних технік. Разом із тим необхідно зазначити, що літерографія є цілком самобутньою і оригінальною технікою, яку майстер завдяки віртуозному володінню художніми засобами графіки, підіймає до рівня справжнього мистецтва.

Подальше мистецтвознавче вивчення художніх потенцій літерографії має створити теоретичне обґрунтування доцільності і ефективності її використання в сучасному мистецькому та інформаційному просторі. «Удосконалення техніки літерографії сприятиме розширенню діапазону її застосування в різноманітних жанрах сучасної графіки, а також створенню правил і прийомів для оволодіння нею.

Література:

1. Лагутенко О. *Українська графіка першої третини ХХ століття* / О. Лагутенко. – Київ : Грані-Т, 2006. – 240 с. **2.** *Моя Україна: ретроспекція творчості* / Леонід Денисенко. – Київ : Майстерня книги, 2009. – 472 с. **3.** Папета С. *Київська мистецька школа кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. (Особливості розвитку модерних напрямків)* : дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.05 / С. Папета. – Харків, 2012. – 204 с. **4.** *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* : зб. статей / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – Київ : Триумф, 2005. – 384 с.

УДК 78.072.3 : 78.021.4

*Попова Алла Борисівна,
народна артистка України, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОЇ РИТОРИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Стаття присвячена дослідженню модифікації поглядів на музичну риторичку, що є складовою частиною сфери музичної теорії та практики. У вокальній музиці українських композиторів, у тому числі й сучасних, використовуються музично-риторичні фігури. Здійснено спробу узагальнити найбільш актуальні розробки щодо проблем музичної риторички в українському музикознавстві та вписати їх в загальноєвропейський науковий контекст.

Ключові слова: музична риторика, музично-риторичні фігури, українське музикознавство, вокальна музика.

Статья посвящена исследованию модификации взглядов на музыкальную риторичку, которая является составной частью сфери музыкальной теорички и практики. В вокальной музыке украинских композиторов, в том числе и современных, используются музыкально-риторические фигуры. Предпринята попытка обобщить наиболее актуальные разработки касательно проблем музыкальной риторички в украинском музыковедении и вписать их в общеевропейский научный контекст.

Ключевые слова: музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, украинское музыковедение, вокальная музыка.

The article investigates the modification of views on musical rhetoric, which is part of the scope of musical theory and practice. In vocal music by Ukrainian composers, including contemporary, used musical-rhetorical figures. Attempt to summarize the most relevant issues regarding the development of musical rhetoric in the Ukrainian musicology. Urgent task is to show their place in the pan-European scientific context.

Key words: musical rhetoric, musical-rhetorical figures, Ukrainian musicology, vocal music.

Сценічна мова, що є важливим компонентом виконавської діяльності співака, має багато точок перетину з традиційною риторичкою та ораторським мистецтвом, хоча й риторика та сценічна мова не зводяться один до одного. Використання музично-риторичних фігур було притаманне для музики пізнього Відродження та бароко, проте й нині в творчості сучасних українських композиторів можна спостерігати зацікавленість метамовою. Дослідження проблем розвитку уявлень про музичну риторичку є актуальним дослідженням, що зумовлене бурхливим розвитком сфери вокальних творів у сучасній музичній культурі.

Метою статті є аналіз актуальних музикознавчих робіт, присвячених музичній риторичці.

Методологічною основою дослідження є роботи, в яких розкриваються різні питання, пов'язані з музичною риторикою, таких музикознавців, як О. Захарова, С. Шип. Виокремлення музично-риторичних фігур у працях різних композиторів здійснюється у працях Н. Ананьєвої, А. Боршуляк та О. Коменди. Аналіз теорії афектів здійснюється на основі робіт З. Денеша та А. Тормахової.

Розглянемо особливості взаємодії риторики та музичного мистецтва. У риторичі розглянемо широко вивчався механізм впливу, зокрема досліджувати співвідношення між автором (оратором) та адресатом (публікою), умов мови, тематики і т. п. Такий дослідник як О. Захарова, наводить п'ять етапів творчого процесу, які виокремлювала риторика: 1) винахід (*inventio*); 2) розміщення (*dispositio*); та розробка (*elaboratio*), 3) словесний вираз (*elocutio*), що поділявся на вчення про вибір слів, їх поєднання та вчення про фігури та тропи. Іноді цю частину називали прикрасою (*decoratio*); 4) запам'ятовування (*memoria*); 5) промовляння (*pronuntiatio*) або виконання (*executio*), що включала володіння голосом та тілом [3, с. 7]. Отже, одним з аспектів, які пов'язують риторичу та вокальне виконавство є промовляння, що знаходить свій прояв у орфоєпії.

О. Захарова зазначає, що тісний зв'язок риторики та музики проявлялися у створенні музичного словника: «Риторика відіграла важливу роль у закріпленні семантики, розробці музичного «лексикону», які вперше з такою повнотою і силою розкрили можливості музики як виразної мови, подібно поетичній та ораторській. З появою в цьому процесі вчення про музично-риторичні фігури починалася теорія музичної виразності» [3, с. 9]. Взаємозв'язок риторики та музики сприяв розумінню музики як мови, а музичних засобів як засобів комунікації. Усвідомлення риторики як вміння впливати за допомогою мистецтва – повчати, хвилювати та надавати насолоду були в музиці – бароко провідним завданням. Досить повно визначав музичні фігури німецький теоретик та композитор XVII ст. І. Бурмейстер: «Орнамент або музична фігура представляють собою музичний зворот (*tractus*), гармонічний або мелодійний, який виникає у пов'язаному з текстом музичному розділі... відхиляється від простого роду композицій і надає особливо прикрашений вигляд» [3, с. 23].

Особливістю теоретиків музики XVII ст. є переконання, що риторичні фігури можуть знайти своє втілення не лише у вокальній музиці, але й в інструментальній. І. Шейбе зазначав, що їх лише треба перенести з вокальної до інструментальної. Так, в органній музиці були створені умови для прояву ораторських можливостей цього інструменту, що яскраво проявилось у творчості Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, І. С. Баха.

Ми вже зазначали основні етапи, які виокремлювалися в риторичі. Найбільш простим був тричастинний поділ: *initium-medium-finis* (вступ-середина-завершення). Так само ця схема представлена ще в григоріанських хоралах, за єдиним винятком, останній розділ називався *terminus*. Цей принцип став базовим і для музичної культури XVI–XVII ст.. Риторична диспозиція була відображенням природної логіки мислення, не лише музичного чи словесного.

У німецькій теорії музики І. К. Шмідт у журналі І. Маттезона «*Critica musica*» спробував охарактеризувати типову побудову фуги як композицію з семи розділів, що

аналогічні риторичній хриї та диспозиції: *propositio* (виклад теми) – пропоста, *aetiologia* (причина) – ріпоста або відповідь, *oppositum* – тема у оберненні, *similia* – тема з ритмічними змінами, *exempla* – транспонування теми у збільшенні чи зменшенні, *confirmatio* – стрета, *conclusio* – ущільнення стрети на органному пункті.

Музична риторика дуже тісно пов'язана з теорією афектів, найбільш яскравий час розвитку якої припадає на добу Просвітництва. У цей час у філософсько-естетичній думці представлено ідеї тих, хто був прихильником цієї теорії та її супротивників. Д. Золтаї, відомий дослідник музичної естетики, зазначає: «теорія афектів..., здійснюючи пропаганду індивідуального та особистісного в музиці, піднімає естетично відображений в символах... внутрішній світ індивіда до рівня носія глибокого всесвітньо-історичного змісту епохи» [4, с. 239–240].

Своєрідним попередником теорії афектів виступає нова музична система Ф. Рамо, який у дусі теорії наслідування класифікує всі музичні виразні засобами за їх змістом і значенням. Він вже систематизує нову теорію музики як словник та граматику тієї музичної мови, яка забезпечує наслідування не лише природи фізичної, але й природи людських почуттів. Правильне зображення людської природи від Баттьо до Гельвеція включає в себе постулат про зовнішню природу як про джерело і основу будь-якого людського афекту.

Вчення про афекти в музиці, що надзвичайно вплинуло на розвиток філософії музики, у просвітницькій естетиці аналізується також Готхольдом Ефраїмом Лессінгом («Гамбургська драматургія») через вимоги, які він висуває стосовно музики до драматичних вистав. А. Тормахова аналізуючи теорію афектів зазначає, що «Лессінг пов'язує втілення змісту з проблемою наявності внутрішньої форми твору, яка є єдиною перетворюючою структурою в музиці. Він вважає, що музика повинна зображати пристрасні, завдання композитора полягає в тому, щоб це зображення було прозорим і зрозумілим, навіть якщо мова йде не про вокальну музику, а й про суто інструментальну, сприйняття якої є більш складним» [7, с. 44].

В аналізі музики відомий німецький філософ І. Кант, насамперед, звертає увагу на її участь у процесі комунікації, сприймаючи просвітницьке вчення про афекти. Розгляд музики як «мови афектів» означає для Канта, що специфіку її можна розкрити тільки через порівняння музики та мови. Філософ вважає, що звук може означати певний афект («даний звук, що у більшому чи меншому ступені визначає афект і відповідно викликає його у слухачів»), а такий засіб розвитку гармонії як модуляція є загальнозрозумілим: «модуляція це ніби всезагальна і всім людям зрозуміла мова чуттів» [5, с. 347]. Ми розділяємо думку Д. Золтаї, який вказує, що найголовнішою характеристикою музики у Канта є можливість виразу афектів, яке перетворює її на елемент мови.

Деякі сучасні дослідники прагнуть розрізнити поняття музичної риторики, що має бути співвіднесене з поняттям «музична мова». Наприклад, такий відомий український музикознавець, як С. Шип вказує на те, що риторика має сенс тоді, коли розмежована з поняттям мови. «Мовлення підпорядковане, насамперед, мові, тобто законам і нормам фонології, морфології, словотворення, синтаксису. Риторикою варто вважати лише той ярус організації форми та змісту, який «надбудовується» над мовним порядком мовлення. Без розрізнення риторичних засобів та принципів мови уявлення про музичну риторика втрачають науковий сенс» [8, с. 26].

На думку С. Шипа, варто застосовувати поняття «музична риторика» саме до такої музики, яка виникає внаслідок комунікативно-мовної інтонації та розуміється композитором як мова. Риторичні фігури є досить суб'єктивним явищем, яке досить сильно залежить від епохи, стилю, культурної традиції та т.п. Проте, С. Шип вважає, що можна виділити певні музично-риторичні побудови, які мають більш об'єктивний характер. Такими, насамперед, є: 1) вибагливі та «алогічні» музичні інтонації (інтонаційна постійна, одиниця інтонації); 2) мелізми або прикраси, риторичним завданням яких є розвага, насолода; 3) звуконаслідування, яке передбачає використання коротких мелодичних інтонацій, що мають масштаб мотиву або фрази; 4) поява в тексті добре відомих фрагментів з інших текстів – теми анаграми, початкові мотиви (інципіти) церковних хоралів, фрази з популярних мелодій [8, с. 31–32]. С. Шип вказує, що не кожна риторична фігура є символом, а не кожний символ є риторичною фігурою. Він наголошує, що не треба відносити до риторичних засобів всі експресивно-виразні інтонації, бо вони й так є частиною музичної мови (інтонації питання, плачу, прохання і т. п.). Як виняток вони можуть вважатися риторичними фігурами, якщо вони поміщені у чужому для них інтонаційному контексті.

Досить цікавими є практичний аналіз музичних творів з точки зору наявності в них риторичних фігур. У даному випадку варто звернутися до праць таких дослідників як Н. Ананьєва, А. Боршуляк та О. Коменда. Українська музикознавець А. Боршуляк, аналізуючи явище «пасіонності» на прикладі музичної культури бароко та романтизму, прагне систематизувати за характерними властивостями музично-риторичні фігури, музичні інтонації й теми «пасіонного» характеру, де виділяються п'ять основних груп символів: «печалі (*lamento, suspiratio*); страждання (*passus duriusculus, salti duriusculus, pathos*); страстей (тема хреста); спокутування (тема хреста в оберненні); відродження (*figura corta*)» [2, с. 15].

Наталія Ананьєва базує своє дослідження на аналізі творів А. Веделя. Риторичний контекст у теоретичному й музично-художньому втіленні А. Ведель досягнув ще під час навчання у Києво-Могилянській академії. «Яскрава текстоілюструюча музично-риторична зображальність, за яку відповідала фігура *hypotyposis*, стала у творчості А. Веделя втіленням прагнення особливої зримості, «речовості» сакрального слова. Звукова «матеріалізація» образів, часто духовно-символічних, дала композиторові змогу зробити їх достовірнішими і, відповідно, дидактично більш значущими» [1, с. 229–230]. Для композитора важливим є відчуття пов'язаності світу «горішнього» й «долішнього», яке він втілює через музично-риторичну фігуру *circulatio*. Також Ведель використовує музично-риторичні фігури *anabasis* (сходження) і *catabasis* (зішестя), здебільшого віддаючи перевагу другій. Н. Ананьєва вказує, що музично-риторичним фігурам *catabasis* і *susperatio* (інтонація зітхання, часто з переривчастим ритмічним диханням) відводиться провідна роль. *Catabasis* набуває «подвійного смислового значення – як виражального (печаль стражденної душі), так і зображального (її роздавненість гріхами та життєвими незгодами)» [1, с. 233].

У творчості Веделя представлена також інша сфера музично-риторичної зображальності, яка пов'язана з прагненням передати звучання живого людського голосу. Музична тканина у зв'язку з цим виявляється насиченою інтонаційною

символікою закликів, пов'язаних із фігурою *exclamatio* (дослівно «вигук», «оклик»). Ця фігура найчастіше представлена в перших частинах духовних концертів через висхідний квартовий стрибок (від п'ятого ступеня до першого), який є вихідним інтонаційним зерном практично всіх початкових тем.

А. Ведель звертається і до музично-риторичних фігур, які мають функцію експресивного акценту. До них можна віднести фігуру поета, фігури повторення, фігури синкопи та розспіви («манери»). «Фігури повторення (у простому – як *palilogia*, в імітаційному, канонічному й секвенційному варіантах – як *polyptoton* і *climax*) часто мають для А. Веделя важливе сугестивне значення» [1, с. 237]. Засоби драматизації перекликаються у нього із загальноєвропейськими прийомами – акорди альтерованої субдомінанти у мінорі, перерваний зворот, зменшений септакорд сьомого ступеня, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*. Можна зробити висновки, що А. Ведель органічно поєднує провідні досягнення західноєвропейського та вокальні традиції національного мистецтва.

У сучасному українському музикознавстві є ряд досліджень, присвячених розкриттю особливостей музичної риторики і у практиків нашого часу. О. Коменда, наприклад, звертається до аналізу музично-риторичних прийомів у хоровій симфонії сучасного українського композитора О. Щетинського «Узнай себе» (2003) для мішаного хору а *capella*. Композитор використовує в якості текстів для симфонії фрагменти з творів: «Діалог. Назва його – потоп зміїний», «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті», «Убогий жайворонок», «Всякому городу нрав і права» Г. Сковороди. Особливістю літературних джерел є те, що здебільшого використовується не поетичні, а філософські твори.

Протягом усієї симфонії першорядну драматургічну і смислову роль відіграє фігура *interrogatio* (лат. – питання, риторичне питання), яка представляє собою характерний секундовий хід вгору в закінченні мелодичної побудови. «Наступне місце після *interrogatio* за кількістю вживання належить *circulatio* (лат. – коло, кружляння, оточити, огорнути), яка, за словами О. Захарової, може служити також відображенню таких ключових філософських понять як смерть, вічність, життя, безкінечність, безсмертя і т. ін. Цією фігурою, власне і розпочинається симфонія (партія тенора), символізуючи ідею вічного, незмінного Бога» [6, с. 50]. Ця риторична фігура – *circulatio* часто вживається у поліфонічному письмі симфонії. Ще одна риторична фігура *mimesis*, пов'язана з містичним характером.

Також композитор використовує такі риторичні фігури як *manieren* (розспіви, прикраси), *palilogia* (повторення), *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *pathoroiia* (збудження пристрастей), *antitheton* (протиставлення). О. Коменда зазначає, що Щетинський іноді використовує дві фігури одночасно: «Нерідко зустрічається поєднання двох фігур одночасно, як це є, наприклад, на початку розробки («О Отче мой»), де співзвучать фігури *palilogia* і *manieren*» [6, с. 51]. Проте у симфонії майже відсутні такі характерні для духовних творів фігури як *anabasis* і *katabasis*.

Музична риторика є важливою складовою частиною українського музикознавства. Вивчення музично-риторичних фігур має досить довгу традицію, що пов'язана з риторикою як окремою наукою, з філософсько-естетичним та музикознавчим

обґрунтуванням можливості створення певного універсального словника. Практика використання музично-риторичних фігур є досить яскравою та різноманітною в українській музичній культурі, яка не обмежується лише добою бароко, але й присутня в новітній творчості сучасних композиторів.

Література:

1. Ананьєва Н. Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя : питання інтонування сакрального слова / Н. Ананьєва // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України : традиції та сучасність : зб. ст. – Київ, 2010. – Вип. 85. – С.227–242. 2. Боршуляк А. М. Сильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Музикознавства : спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» / А. М. Боршуляк. – Одеса, 2010. – 20 с. 3. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII : принципы, приемы / О. И. Захарова. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с. 4. Золтан Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтан. – Москва : Прогресс, 1977. – 376 с. 5. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 т. Т. 5 / И. Кант. – Москва : Мысль, 1966. – 564 с. – Серия. Философское наследие. 6. Коменда О. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» / О. Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 43–52. 7. Тормахова А. М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури XIX-XX ст. : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Тормахова Анастасія Миколаївна. – Київ, 2009. – 201 арк. 8. Шип С. В. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музыкознании. *Methodologische Bedeutung der Doktrin von der musikalischen Rhetorik* // Музикознавство у діалозі. *Musikwissenschaft im Dialog* / Київське музикознавство. *Kiewer Beitrage zur Musikwissenschaft*. – Вип. 37. – Київ ; Dusseldorf, 2011. – С. 23–49.

УДК 778.534.4

*Рязанцев Лев Васильович,
доцент кафедри звукорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

СИНТЕЗ ЗВУКУ І ЗОБРАЖЕННЯ ТА ФУНКЦІЇ МОВИ У ФІЛЬМІ

У статті вперше систематизовано дані про синтез звуку і зображення та функції мови у звуковому кіно з перших днів появи звукового кіно до сьогоднішніх днів, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: звук, фільм, аудіовізуальна культура, мова, функція мови в фільмі, синтез звуку і зображення, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

В статье впервые систематизированы данные о синтезе звука и изображения и функции языка в звуковом кино с первых дней появления звукового кино до сегодняшних дней, что имеет существенное значение для практики звукового решения кинофильма.

Ключевые слова: звук, фильм, аудиовизуальная культура, язык, функция языка в фильме, синтез звука и изображение, звуковое кино, немое кино, звуковые планы.

The article is a first try to systematize data about functions and role of talk and synthesis of sound and image in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: Sound, movie, audio-video culture, talk, spiking functions in movie, syntesis of sound and image, sound movie, silent movie, audio plane.

XX століття було ознаменовано своєрідною «зміною парадигм» у системі культури – і вітчизняній, і світовій. Протягом минулого сторіччя відбувалася зміна базових функцій того, що суспільство називає культурою і мистецтвом. Це призвело до переходу від класичної просвітительської культури до панування компенсаторно-розважальних функцій, носієм яких є культура масова.

Одним з головних механізмів такої трансформації з'явилося те, що у сфері культури і комунікації, поширення інформації, у тому числі і художньої, провідна роль, поряд із письмовою мовою, друкованим словом, стала все більшою мірою належати звуку. Уся сучасна культура відзначена приматом аудіовізуальної (звукозорової) комунікації.

Аудіовізуальна культура – це нова комунікативна парадигма, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми – культуру безпосереднього спілкування і культуру письмову (книжкову). Вона зародилася разом із кінематографом наприкінці XIX ст. Кульмінацією її еволюції стає прихід звуку в кіно, що остаточно сформувало кінофільм як новий вид синтетичного мистецтва.

У цій статті буде розглядатися проблеми синтезу звуку та зображення, функції шумів і тиші в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато.

Уперше розгляд основних проблем існування звуку в звуковому кінофільмі було зроблено С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [5, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж» [5, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в роботах: В. Г. Горпенко [1, с. 71–110], монографія присвячена проблемам режисури екранних мистецтв. У третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; В. С. Маньковського [3, с. 38–50], у посібнику третя глава «Особенности художественной передачи звука» частково охоплює і роль мови в художніх фільмах і програмах; К. Є. Розлогова [2, с. 65–72] у посібнику якої перша глава присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму; Л. В. Рязанцева [4, с. 22–40], у посібнику якого декілька тем присвячено синтезу звуку та зображення і функціям звуку.

Досі не вирішено в повній мірі, що таке синтез звуку та зображення і функція мови у фільмі.

У звуковому кіно відношення між кінокадром і звуком докорінно змінилися. Звукова сфера охопила всі слухові явища, що дозволило здійснити їх реалістичне сполучення з розвитком зорових кадрів і закінчити практику супроводу, що складалася тільки з музики. Весь звуковий ряд перетворився на спеціальну формацію, пов'язану з певним зоровим процесом, а це означає, що він перетворився на фактор більш високої, органічної цілісності певного кіновитвору. Крім того, запис звуку на ту ж плівку, що і кадр, їх технічне злиття дозволило досягти повної синхронності, недосяжної при «живому» виконанні музики в німому фільмі.

Правда, і в епоху німого кіно вже траплялося, що для фільму писали спеціальну музику і навіть записували її на якому-небудь механічному інструменті, щоб розвиток двох рядів відбувався без усякого тертя; але тільки в звуковому кіно цей процес був остаточно завершений. Проблема органічної взаємодії сфер, їх драматургічного сплетіння, їх погодженості за часом і змістом постала лише тоді, коли було остаточно вирішено проблему технічної основи для їх художнього сполучення.

Відношення між двома складовими в звуковому фільмі розвивалися з повної залежності музики від зорового фактора до її самостійності; від стомлюючої безперервності як фону до переривчастості (проте набагато органічнішим став зв'язок кожного окремого її уривка із зоровою тканиною); від незмінної у змісті техніки виконання, негнучкої музики до іншої, хоча і не однакової, різномірної за стилем і технікою виконання, але тісно пов'язаної з кадром на основі багатобічних драматургічних функцій; від музики, що наївно ілюструє або настільки ж наївно наслідує виразність кінокадру, до музики, що самостійно представляє непоказані елементи цілого. Отже, розвиток відбувався від синхронності й ілюстративності до драматургічного контрапункту, причому останнім часом він прагнув до повної інтеграції двох факторів, до специфічної зорово-звукової злитості кіновитвору, де різномірні явища слухової сфери у свою чергу інтегруються воедино.

З цим, природно, зв'язаний і стилістичний розвиток кіномузики від банального стандарту, коли вона розглядалася тільки як щось другорядне в музичній творчості, до

музики індивідуальної, новаторської, що використовує різноманітні і все більш сучасні за стилем засоби. Такий розвиток кіномузики можна визначити як перехід від строго обмеженої ролі супроводу кінофільму до ролі активного його компонента, взаємодіє з іншими факторами цілого. Цей розвиток веде від чисто статичного відношення між двома сферами, де музика лише повторює зміст кінокадру, до динамізації взаємних зв'язків, що мають різноманітні форми.

Вже одне накладання звукового елемента на зоровий підсилює виразність цілого, тому що зміст передається тут двома різного роду виразними засобами і одночасно доходить до глядача через два різних органи почуттів. Звідси – третя якість, що виникає із відношень між двома компонентами і стає нерідко носієм істинно художнього висловлення, оскільки воно становить справжній коментар до двох взаємодіючих факторів.

Наступний крок привів до досить яскраво вираженої незалежності двох сфер. Так народилася багатоплановість: один фактор функціонує як задній план, у той час як інший веде дію, або ж обидва одночасно представляють два різних елементи дії. Так, наприклад, схвильована драматична музика може додати статичному зображенню новий відтінок і навпаки. Крім того, можна змусити обидва фактори діяти контрастно, чим досягається особлива напруженість. Зрозуміло, ця контрастність може служити різним цілям. І нарешті, розвиток відношень між звуковою і зоровою сферою призвів до того, що в звуковому фільмі все ощадливіше стали застосовувати музичні елементи, щоб підвищити їх значення і виразність.

Існують дві можливості сполучення звуку і зображення: або підкреслювати зміст зорового кадру – це синхронність, ілюстративність, або вносити у фільм новий зміст – це асинхронність, контрапункт, паралелізм.

Синхронність – це явище, коли джерело звуку видно в кадрі. Чуємо звук автомобіля – і бачимо його в кадрі, чуємо мову – і бачимо на екрані мовця. Як явище синхронності слід розглядати докладну натуралістичну ілюстрацію за допомогою шумових ефектів, наприклад, закривання дверного замка, шум людських кроків і т. д.

Про ілюстративність також говоримо, коли зоровий ряд детально підкреслюється музичними виразними засобами. Спочатку музикою ілюструвалися навіть найнезначніші зорові явища: дзюрчання води, булькання пива, заведення годинника і т. д. Тут має місце нашарування двох сфер, коли одна з них повторює зміст іншої – це подвійне висловлення, з метою досягнення максимальної пластичності.

Синхронність та ілюстративність давно перетворилися на трафарет, хоча ними ще дотепер користуються в багатьох випадках для підкреслення особливо важливих зорових моментів руху.

Фрагменти зримого світу, показані на екрані, дозволяють нам, однак, доповнювати його звуковими явищами, джерело яких у кадрі не показане. Так народжуються найпростіші явища асинхронності. «...Ви бачите змагання з боксу – і чуєте рев юрби; ви бачите перелякані обличчя жінок і чуєте вибух; ви чуєте сентиментальну мелодію – і бачите дві зімкнуті руки...».

Асинхронність – це явище, коли джерело звуку не видно у кадрі, але мається на увазі, що воно є поруч.

Контрапунктом у кіно вважається роздільна подача двох різних ліній дії, де звукові і зорові моменти інформують про два різні явища, зв'язаних, однак, однією фабулою.

Контрапункт – це явище, коли змісту кадру і звукового ряду являють собою різні теми, що спрямовує глядача на активне, аналітичне сприйняття.

Вища форма контрапункту – це протилежність двох сфер, у результаті чого виникає третя якість у формі коментаря, якого не могли б дати ні зоровий, ні звуковий фактор окремо. Тільки осмислене глядачем протиріччя між двома сферами наводить його на відповідний коментар (іронічний, філософський, моральний), в міру того, як перед ним розкривається глибоко прихований зміст фільму, не показаний у ньому конкретно, але свідомо вкладений у нього режисером. Теза зорового елемента і антитезис звукового ведуть діалектичним шляхом до синтезу, до коментаря. Отже, тут тільки співвідношення двох рядів є носієм певного змісту.

Паралелізм – явище, коли звук і зображення вирішують одну тему не ілюстративно, а незалежним один від одного змістом. Наприклад, тема зльоту літака в рекламному фільмі шведської авіалінії. Тут поєднуються звуки вирулювання, розгону і зльоту літака з кадрами лебедя, що набирає розгону і злітає.

Загальні функції мови. Найважливіше досягнення людини – мовне спілкування, що розвивалося на основі трудової діяльності.

Об'єктивною властивістю словесного знака, що обумовлює нашу теоретичну діяльність, є значення слова, що являє собою відношення знака (слова в цьому випадку) до позначуваного в реальній дійсності об'єкта незалежно від того, як він представлений в індивідуальній свідомості.

На відміну від значення слова, особистісний зміст – це відбиття в індивідуальній свідомості того місця, що займає даний предмет (явище) у системі діяльності людини. Якщо значення поєднує соціально значимі ознаки слова, то особистісний зміст – це суб'єктивне переживання його змісту.

Виділяють такі основні функції мови в діяльності людини:

- 1) засіб існування, передачі і засвоєння суспільно-історичного досвіду;
- 2) засіб спілкування (комунікації);
- 3) знаряддя інтелектуальної діяльності (сприйняття, пам'яті, мислення, уяви).

Виконуючи першу функцію, мова служить засобом кодування інформації про вивченні властивості предметів і явищ. За допомогою мови інформація про навколишній світ і саму людину, отримана попередніми поколіннями, стає надбанням наступних поколінь.

Виконуючи функцію засобу спілкування, мова дозволяє впливати на співрозмовника – прямо або опосередковано непрямо.

Функція мови як знаряддя інтелектуальної діяльності пов'язана, насамперед, з тим, що людина, виконуючи будь-яку діяльність, свідомо планує свої дії. Мова є основним знаряддям планування інтелектуальної діяльності, та і взагалі вирішення розумових завдань.

Мова має три функції: сигніфікативну (позначення), узагальнення, комунікації (передачі знань, відносин, почуттів).

Сигніфікативна функція відрізняє мову людини від комунікації тварин. У людини зі словом пов'язане поняття про предмет або явище. Взаєморозуміння у процесі спілкування ґрунтується на єдності позначення предметів і явищ.

Функція узагальнення пов'язана з тим, що слово позначає не тільки окремих, даний предмет, але і цілу групу подібних предметів і завжди є носієм їх істотних ознак.

Функція комунікації, тобто передачі інформації. Якщо перші дві функції мови можуть бути розглянуті як внутрішня психічна діяльність, то комунікативна функція є зовнішнім мовним поводженням, спрямованим на контакти з іншими людьми. У комунікативній функції мови виділяють три сторони: інформаційну, виразну і волевиявлення.

Інформаційна сторона проявляється в передачі знань і тісно пов'язана з функціями позначення і узагальнення.

Виразна сторона мови допомагає передати почуття і ставлення мовця до предмета повідомлення.

Волевиявлення спрямоване на те, щоб підкорити слухача задуму мовця.

Види мовної діяльності. У психології розрізняють два основних види мови: зовнішню і внутрішню. Зовнішня мова включає усну (діалогічну і монологічну) і письмову. Діалог – це безпосереднє спілкування двох або кількох людей.

Діалогічна мова – це мова підтримувана; співрозмовник ставить у ході її уточнюючі питання, подаючи репліки, може допомогти закінчити думку (або переорієнтувати її).

Різновидом діалогічного спілкування є бесіда, при якій діалог має тематичну спрямованість.

Монологічна мова – тривалий, послідовний, зв'язний виклад системи думок, знань однією особою. Вона також розвивається у процесі спілкування, але характер спілкування тут інший: монолог не переривається, тому активний, експресивно-мімічний вплив і вплив жестами робить виступаючий. У монологічній мові, у порівнянні з діалогічною, найбільш істотно змінюється значення сторона. Монологічна мова – зв'язна, контекстна. Її зміст повинен, насамперед, задовольняти вимогам послідовності і доказовості у викладі. Інша умова, нерозривно пов'язана з першою, – граматично правильна будова речень.

Монолог вимагає правильної будови фраз. Він пред'являє ряд вимог до темпу і звучання мови.

Змістовна сторона монологу повинна сполучатися з виразною. Виразність же створюється як мовними засобами (уміння вжити слово, словосполучення, синтаксичну конструкцію, що найбільш точно передають задум мовця), так і немовними комунікативними засобами (інтонацією, системою пауз, розчленуванням вимови якогось слова або декількох слів, що виконують в усному мовленні функцію своєрідного підкреслення, мімікою і жестикуляцією).

Писемна мова являє собою різновид монологічної мови. Вона більш розгорнута, ніж усна монологічна мова. Це обумовлено тим, що писемна мова припускає відсутність зворотного зв'язку зі співрозмовником. Письмова мова немає ніяких додаткових засобів впливу на сприйняття, крім самих слів, їх порядку і організуючих речення розділових знаків.

Внутрішня мова – це особливий вид мовної діяльності. Вона є як фазою планування в практичній і теоретичній діяльності. Тому для внутрішньої мови, з одного

боку, характерна фрагментарність, уривчастість. З іншого боку, тут виключаються непорозуміння при сприйнятті ситуації. Тому внутрішня мова надзвичайно ситуативна, у цьому вона близька до діалогічної. Внутрішня мова формується на основі зовнішньої.

Переклад зовнішньої мови у внутрішню (інтеріоризація) супроводжується редукуванням (скороченням) структури зовнішньої мови, а перехід від внутрішньої мови до зовнішньої (екстеріоризація) вимагає, навпаки, розгортання структури внутрішньої мови, побудови її відповідно не тільки до логічних, але і граматичних правил.

Інформативність мови залежить, насамперед, від цінності повідомлюваних у ній фактів і від здатності її автора до повідомлення.

Зрозумілість мови залежить, по-перше, від її значеннєвого змісту, по-друге, від її мовних особливостей і, по-третє, від співвідношення між її складністю, з одного боку, і рівнем розвитку, кола знань і інтересів слухачів – з іншої.

Виразність мови – це ясність і виразність вимови, правильна інтонація, вміння користуватися словами і виразами переносного і образного значення.

Функції мови у фільмі. Мова – це явище звукового ряду у фільмі, більших за все пов'язане з фабулою, головним чином із психологічними переживаннями персонажів фільму. Від інших звукових явищ мова відрізняється головним чином тим, що вона, як і в театрі, є носієм семантичного змісту.

У кіно швидка зміна кадрів вимагає стислого діалогу. Записане на плівку слово звучить пластичніше і «ближче» до вуха глядача, ніж зі сцени, тому що навіть найтихіший подих або шепіт чітко доносяться до останніх рядів у кінозалі. Кіно явно «розсовує» динамічні і інтонаційні межі вимовленого слова.

У кіно мова зводиться до мінімуму; найкращий діалог – найбільш короткий. Той факт, що є і були фільми, які взагалі обходяться без слів, доводить, що мова – зовсім не такий органічний і необхідний елемент кіно, як може здатися. Зрозуміло, це залежить також від кіножанру, тому що існують фільми, в яких мова відіграє важливу роль, особливо в перероблених для кіно театральних п'єсах, де зберігаються театральні умовності.

У художніх фільмах мова пов'язана з фабулою і пояснює міміку, жести, поведінку показаних у кадрах персонажів фільму. У принципі вона пов'язана тільки з тим елементом зорового зображення, яким є людина. Мова, застосовувана без персонажів, тлумачиться глядачем як щось таке, що прийшло «ззовні», як усний коментар, що часто заважає і здається зайвим. У художньому фільмі ми завжди сприймаємо мову як «внутрішню кадрове» явище, тобто як приналежне до зображуваного світу, причому чує її не тільки глядач, але і персонажі (видимі на екрані), до яких вона звернена.

Мова може бути як подання думок, не висловлених уголос персонажами фільму, як «позакадрова» мова, як монолог, як коментар.

Усі форми мови, а саме: окремі слова, групи слів, фрази, діалоги важливі не стільки як звукові явища, скільки у зв'язку з тим, що вони означають. За наявності мови установка глядача із зорово-звукового сприйняття повинна налаштуватися на розуміння мови. Наскільки це важливо, видно на прикладі фільмів на іноземних мовах. Необхідність мовної синхронізації або використання титрів найкраще доводить, що мова як звукове

явище в кіно функціонує інакше, ніж інші явища звукового ряду. Музика або шумові ефекти не вимагають перекладу на знайому мову. Вони зрозумілі незалежно від мови.

Дуже рідко кіно використовує тільки звукову сторону мови, стираючи семантичну. Винятково вдале застосування цього прийому ми бачимо в радянському фільмі «Іванове дитинство», в тих епізодах, де хлопчик чує німецьку мову, яку не розуміє і з якої може вловити тільки інтонацію. У фільмі повторюються аналогічні моменти у спогадах дитини як протиставлення ніжним інтонаціям рідної російської мови.

Фрагментарний, ущільнений характер розвитку в зоровій сфері фільму, швидка зміна кадрів вимагає, можливо, більше стислих реплік. Слово в кіно становить лише незначну частину виразних засобів. Людина «говорить», за допомогою міміки, жесту, погляду; кіно «говорить» за допомогою монтажу і т. п., і в цьому сполученні слово служить лише одним із виразних елементів. Кіно підкреслює видимо зрозумілі виразні рухи людини, і тим самим слово, не втрачаючи свого значення, втрачає у фільмі свою головну роль.

У кіно мова вимагає такого темпу, що відповідає дійсному часу, необхідному для вимови цих слів, і тому зводить нанівець плин уявлюваного часу; як тільки чується мова, кіноглядач повинен переналаштуватися для сприйняття темпу реальної, нормальної розмови. Таким чином, мова сповільнює розвиток показуваного в кадрах.

Рух гальмується, кадри стають статичними. Під час усього діалогу зоровий ряд піддається лише ледь помітним змінам. Режисери різними способами намагаються внести в цю статику «рух», дають напливи великим планом, показують глядачеві обстановку, що оточує мовця, і т. п. Цей допоміжний засіб послаблює статичність, але аж ніяк її не усуває.

Отже, мову в кіно намагаються застосовувати з обмеженням, причому тільки там, де без неї не можна обійтися, звичайно в зв'язку з іншими видами звуку.

Мові належить у кіно головним чином функція інформації. Вона повідомляє або про щось реально існуюче в зв'язку із загальним ходом дії, або, і це в першу чергу, про психологічні переживання персонажів.

У перших звукових фільмах, коли специфіка кіно ще не була виявлена повністю, переважав реалістичний діалог. У більш пізніх фільмах улюбленим художнім прийомом стала мова на фоні музики. Іншого разу вона виникала на тлі музики і шумових ефектів. При екранізації «Гамлета» знаменитий монолог Гамлета вимовляється на фоні музики, що переходить часом у шум моря, що потім знову перетворюється в музику.

Можна знайти також такі кінематографічні ситуації, при яких особливу роль відіграє текст пісні. У «Блакитному ангелі» слова пісеньки, що виконує співачка в кабаре, характеризують цей кіноперсонаж («Я з голови до п'ят прагну до любові») у такій же мірі, як і старого професора – лейтмотив німецької старинної пісні («Завжди будь вірний і чесний»). У фільмі «Життя прекрасне» перші слова пісень відіграють завжди важливу роль як контрастний коментар до кадру. Слова «C'est si bon» («Це так приємно») лунають, коли на екрані видно перекручене болем обличчя льотчика в реактивному літаку; слова «Для мене ти прекрасна» супроводжують марш інвалідів війни. Під звуки «І музика грає» показуються голови мерців і виснажені тіла людей з концентраційних таборів. Тут, контрастний момент поширюється не тільки на зображення і музику, але і на кадри, музику і слова наведених шлягерів.

Мова багатьох людей, що виражається у вигуках, гулі голосів у ресторані і т. д., не є мовою в точному значенні; вона стає звуковим символом певного середовища, групи, ситуації і т. п. Окремі голосно вимовлені пошепки або слова не мають тут особливого значення; їх зміст може, але не обов'язково має бути зрозумілий. Для слухача семантика цих слів має другорядне значення. Згадаймо тут тільки чудову сцену прощання солдат на вокзалі з фільму «Летять журавлі».

Проблема мови у фільмі пов'язана і з проблемою іншомовних фільмів. Зрозуміло, такі фільми пред'являють до глядача підвищені вимоги, що обмежують їх сприйняття. Кіноглядач повинен додатково налаштуватися на розуміння двох або більше мов.

Багатомовність може бути також джерелом комічних ефектів, непорозумінь, тобто комізму ситуацій. Мови, зовсім незнайомі кінопубліці, впливають на неї тільки своєю винятковою звуковою формою, а не своєю семантикою.

Технічну деформацію мови використовують для характеристики персонажів та інших виразних цілей. Це стосується як індивідуальної мови, так і мови багатьох людей одночасно. Прикладом є епізод з італійського фільму «Чудо в Мілані», де суперечка капіталістів про купівлю населеного біднотою кварталу поступово переходить у собачий гавкіт, що, звичайно, варто розуміти як пародійний коментар.

Залишається лише додати, що в кіно для героя будь-якого типу повинен бути підібраний необхідний голос. Тембр голосу теж характеризує людину: ніжний голос молоденької дівчини, хрипкий голос п'яниці, буркотливий голос старої ринкової торговки і т. д. належать до характеристики образу. Ситуація теж міняє голос: він стає хрипким від втоми, переривається від жаху і т. п.

У фільмі необхідно створити залежно від змісту різні звукові плани: голос звучить по-різному у замкнутому просторі маленької кімнати, в лісі і у полі, на безлюдній нічній вулиці і т. ін. Локалізація мови персонажа в кінематографічному просторі впливає на акустичні властивості людського голосу.

Отже, мова виконує в кіно досить різноманітні, змістовні і драматургічно важливі функції. В результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про використання синтезу звуку та зображення і функції мови у кіно вдалося сформуванати систему понять синтезу звуку та зображення і функції мови в фільмі з рекомендаціями до їх застосування.

Література:

1. Горпенко В.Г. *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища* : [текст] : в 5 т. – Т. 3 : *Монтажна архітектоніка фільму. Ч. II : Сюжетотворення: монографія* / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145 с.
2. *Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии* : [текст] : учеб. пособ. / отв. ред. К. Є. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с.
3. Маньковський В. С. *Основы звукооператорской работы* : [текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с. : ілюстр.
4. Рязанцев Л. В. *Звукорежиссура* : [текст] : навч. посіб. / Л. Рязанцев ; – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 144 с.
5. Ейзенштейн С. М. *Избранные произведения* : [текст] : в 5 т. – Т. 2. *Монтаж* / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с.

УДК 792.8

*Тодорюк Юліанна Іванівна,
викладач кафедри класичної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв, здобувач*

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА СЕГАЛЯ НА ОПЕРНО-БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

У статті відтворено панораму творчої діяльності Олександра Наумовича Сегалья в Київському театрі опери та балету. Прослідковано його артистичну діяльність, виявлено найяскравішу партію (циган Перко у «Лілеї»); проаналізовано балетмейстерський доробок, де переважають постановки танців в оперних виставах, найяскравіші з яких у «Запорожці за Дунаєм», «Наталці Полтавиці»; вказано на авторство лібрето двох балетів.

Ключові слова: Сегаль Олександр, балет, артист балету, балетмейстер, балетмейстер в опері.

В статье воспроизведено панораму творческой деятельности Александра Наумовича Сегалья в Киевском театре оперы и балета. Прослежено его артистическую деятельность, обнаружено самую яркую партию (цыган Перко в «Лилее»); проанализировано балетмейстерское наследие, где преобладают постановки танцев в оперных спектаклях, самые яркие из которых в «Запорожце за Дунаем», «Наталке Полтавке»; вказано на авторство либретто двух балетов.

Ключевые слова: Сегаль Александр, балет, артист балета, балетмейстер, балетмейстер в опере.

The article reproduced a panorama of creative activity Alexander Naumovich Segal in the Kiev Opera and Ballet Theater. Followed his artistic activity detected brightest Party (Perko in the «Lileya»); analyzed choreographer legacy dominated dance performances in operas, the brightest of which «The Cossacks beyond the Danube», «Natalka Poltavka»; attribution libretto two ballets.

Key words: Alexander Segal, ballet, ballet dancer, choreographer, ballet master at the opera.

Творчість Олександра Наумовича Сегалья (1919–2010) – соліста Державного академічного театру опери та балету УРСР, артиста військового ансамблю танцю, балетмейстера Державного ансамблю народного танцю УРСР та Київського театру оперети, є однією з найменш досліджених в Україні, попри масштабність та значущість. Фундаментальні дослідження балетознавців (М. Загайкевич, Ю. Станішевського та ін.) торкаються мистецького доробку Сегалья лише фрагментарно, не приділяють йому належної уваги. Наукові та публіцистичні статті останніх років (О. Денякова [1], Е. Загурська [3], Ю. Тодорюк [12] та ін.), присвячені Сегально, не можуть задовольнити потребу у комплексному спеціальному дослідженні.

Розуміючи багатоаспектність мистецького шляху Сегалья, досить умовно виокремимо його діяльність в оперно-балетному театрі. Мета статті – відтворення цілісної панорами творчої діяльності Олександра Наумовича Сегалья в оперно-балетному театрі.

Олександр Наумович Сегаль 1938 року закінчив Київський хореографічний технікум (нині – Київське державне хореографічне училище), отримавши диплом із відзнакою, де, за свідченням самого О Сегалья, «було написано, що я – соліст балету, а це писали далеко не всім» [1]. Одразу після закінчення технікуму він був направлений до Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка (нині – Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка). До війни О. Сегаль виконував партії Ротбарта в «Лебединому озері» П. Чайковського, Абдерахмана в «Раймонді» І. Глазунова, Тибальда в «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва тощо.

З 1939 р. О. Сегаль проходив військову службу танцівником в Ансамблі пісні і танцю Київського воєнного округу. З цим колективом О. Сегаль пройшов усю другу світову війну (1941–1945 рр.) [1]. Саме під час служби в військовому ансамблі О. Сегалю вперше довелося працювати з П. Вірським, що мало вплив на всю подальшу творчу діяльність, зокрема і в оперно-балетному театрі.

Після демобілізації О. Сегаль повернувся до київського театру опери та балету, де працював артистом балету до 1960 року. В. Туркевич зазначає, що О. Сегаль був виконавцем характерного плану. В його доробку партії Ротбарта, Абдерахмана, Гірея, Перко, Лі Шанфу, Ганса, Перелесника, Гіко та ін. [13].

При розгляді сезону 1944–1945 рр. у київському оперно-балетному театрі, Ю. Станішевський згадує поновлення Г. Березовою «Лілея» К. Данькевича, де органічно поєднані класична та народна хореографія (перша українська хореодрама, поставлена 1940 р.). Серед виконавців автор виділяє О. Сегалья, хоча той виконував другорядну роль: «Вражав у ролі Перку талановитий, темпераментний О. Сегаль» [8, с. 107].

У др. пол. 50-х рр. ХХ ст. «Лілея» Г. Березової здавалася дещо застарілою, вона потребувала оновлення. В. Вронський разом з композитором К. Данькевичем, диригентом Б. Чистяковим, художником П. Злочевським поставили 1956 р. власну редакцію балету, доводячи його життєздатність. У партії цигана Перку, за висловом Ю. Станішевського «відкрилась палка вдача О. Сегалья» [10, с. 398].

З цією виставою пов'язана ще одна сторінка біографії О. Сегалья – виконання партії Перко у першому українському фільмі-балеті «Лілея» 1958 року (балетмейстер В. Вронський, режисер фільму В. Лапокниш, Київська кіностудія ім. О. Довженка) [5, с. 17]. За висловом Ю. Станішевського, «кінофільм з особливою виразністю виявив певну «двомовність» постановочного рішення київської вистави, продиктованої самим жанром балету-драми, а саме: наявність поряд з розгорнутими узагальнено-виразовими танцювальними епізодами ілюстративно-зображальних пантомімічно-побутових мізансцен» [8, с. 127–128].

Наприкінці 1946 р. С. Сергєєв уперше на київській сцені поставив балет О. Глазунова «Раймонда» (диригент Б. Чистяков, художник М. Бобишов), «проникливо відтворивши симфонічні хореографічні картини й ансамблі М. Петіпа за допомогою Ф. Лопухова і відкривши нові грані виконавських особливостей солістів, зокрема А. Васильєвої,

Є. Єршової й А. Мінчин (Раймонда), А. Белова і М. Апухтіна (Жан де Брієн), О. Сегалья і Б. Степаненка (Абдерахман)» [10, с. 377]. Це приклад виконання партії в класичній балетній виставі.

У театральному сезоні 1950-1951 рр. у Київському оперно-балетному театрі відбулася прем'єра балету М. Чулакі «Юність» за мотивами перших розділів роману М. Островського «Як гартувалася сталь», поставленого балетмейстером С. Сергєєвим, диригентом Б. Чистяковим, художником Л. Рабіновичем та Л. Склітовським. У ролі білогвардійця Чубенка «вправним актором себе виявив О. Сегаль» [9, с. 166]. Чергова яскраво характерна роль, що базувалася на класичному танці, елементах вільної пластики та пантоміми, дала можливість розкрити багатогранний акторський талант О. Сегалья.

Серед численних фотографій, якими насичена монографія Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (К., 2002), знаходимо фото О. Сегалья та Л. Герасимчук в іспанському танці «Кармен» Ж. Бізе [10, с. 352], О. Сегалья у ролі Ротбарта з «Лебединого озера» П. Чайковського [10, с. 259], Гіко в «Гаяне» А. Хачатуряна [10, с. 387], Перку в «Лілеї» К. Данькевича [10, с. 401]. І скрізь проглядається потужна харизма: гострий погляд, відточеність пози, гранична акторська напруга.

Ю. Станішевський називає О. Сегалья та плеяду видатних артистів балету кін. 40-х – поч. 50-х рр. ХХ ст. (М. Апухтін, А. Белов, Ф. Баклан, О. Бердовський, Р. Візиренко-Клявін, В. Гудименко, Я. Додін, М. Іващенко, О. Ковальов, В. Каверзін, В. Литвиненко, М. Новиков, О. Поспелов, М. Печенюк, А. Серєда, О. Сталінський, Б. Степаненко, В. Хребтов) «справжніми майстрами чоловічого танцю» [8, с. 117]. Саме на цей період припадає становлення вітчизняної школи чоловічого виконавства, для якої характерним стало поєднання технічного, віртуозного виконання хореографічної лексики з ліричним характером, що відповідало художній структурі чоловічих персонажів національних балетних вистав.

«Мистецтво пластичного перевтілення – характерна риса творчості соліста Київського театру Олександра Сегалья», наголошує Ю. Станішевський [8, с. 225]. Саме це ствердження є квінтесенцією виконавського стилю артиста.

У контексті загальної тенденції українського балетного театру поч. 60-х рр. ХХ ст., а саме оновлення виражально-зображальних засобів, збагачення жанрових, тематичних і стильових особливостей балетних постановок, можна розглядати балетмейстерську діяльність О. Сегалья. «Несхожі за своїм почерком молоді балетмейстери сміливо активізували пошуки сучасної танцювальної образності і на українських балетних сценах, де поряд з А. Шекєрою успішно працювали такі різні постановники, як Р. Візиренко-Клявін, В. Бойченко, А. Пантєкін, М. Арнаудова, О. Сегаль, Т. Дусметов, І. Чернишов», зазначає Ю. Станішевський [8, с. 146].

О. Сегаль 1965 р. яскраво інтерпретував симфонічну фантазію П. Чайковського «Буря» (диригент К. Єременко, художник Ю. Білоненко). Однак мистецтвознавчого аналізу цієї постановки віднайти не вдалося.

Серед балетмейстерського доробку О. Сегалья в енциклопедії «Балет» зазначена вистава «Чорне золото» В. Гомоляки, вказано, що поставлена вона спільно з П. Вірським. Ці відомості знаходимо лише у А. Камінського [4]. Навіть у цій самій енциклопедії у

статті В. Пасютинської стосовно балету «Чорне золото» вказано балетмейстера П. Вірського, О. Сегалья не згадано [7]. Також не знаходимо інформації щодо участі О. Сегалья у постановці «Чорного золота» ані в М. Загайкевич [2], ані в Ю. Станішевського [8, с. 9; 10].

Ще одним аспектом діяльності О. Сегалья в оперно-балетному театрі було написання лібрето. Для свого балету «Буря» він написав лібрето разом з З. Серковою. У такому ж тандемі було створено лібрето героїко-романтичного балету-драми Б. Буєвського «Пісня синього моря» за мотивами однойменного роману-легенди К. Кудієвського (балетмейстер М. Трегубов, 1967 р.) [8, с. 159].

За інформацією В. Туркевича, у балетмейстерському доробку О. Сегалья на Київській оперно-балетній сцені – танці в операх «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (разом з П. Вірським), «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Аїда» Дж. Верді, «Тихий Дон» І. Дзержинського [13].

О. Сегаль під час виконавської кар'єри виконував танці в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». У книзі Ю. Станішевського вміщено його фото з Л. Герасимчук та Б. Степаненко у танці з цієї опери [10, с. 347]. Однак не зазначено, чи це танець у постановці П. Вірського та М. Болотова (опера з їхньою хореографією була продемонстрована у березні 1936 р. в Москві під час першої декади української літератури і мистецтва та зазнала шаленого успіху), чи пізніша версія О. Сегалья в «Запорожці за Дунаєм».

У праці М. Стефановича «Київський держаний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка» (К., 1968) знаходимо, що О. Сегаль брав участь в якості балетмейстера у постановці опери С. Монюшка «Галька», прем'єра якої відбулася 23 грудня 1949 р.: «Постановку «Гальки» було виконано дуже ретельно, до участі в опері були залучені кращі сили театру... Диригував Я. Карасик, ставив оперу Д. Смолич, художник – О. Хвостов, танці були поставлені О. Бердовським та О. Сегалем» [11, с. 182]. Ту ж інформацію знаходимо і у Ю. Станішевського [10, с. 221]. Отже, перелік постановок в операх, наданий В. Туркевичем, виявляється неповним. На жаль, у відомій енциклопедії «Балет» про постановки О. Сегалья в оперних виставах навіть не згадується [4].

У сезоні 1988–1989 рр. на київській сцені було здійснено нову постановку опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» (диригент І. Гамкало, режисер

Д. Гнатюк, художник Ф. Нірод). Режисер прагнув відродити кращі традиції національної сцени, створити широке, розцвічене масовими хороводами й танцювальними картинками мальовниче музично-театральне полотно. До співпраці було запрошено О. Сегалья, знавця творчості П. Вірського (протягом тривалого часу (1961–1977 рр.) працював балетмейстером у Державному заслуженому академічному ансамблі танцю УРСР, у 1977–1980 рр. – головним балетмейстером), продовжувача його традицій, який поставив «запальні масові танці та поетичні ліричні хороводи» [10, с. 500].

29 серпня 1992 р. в київському театрі відбулася прем'єра комічної опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» за однойменною повістю М. Гоголя (диригент Р. Дорожівський, режисер Д. Гнатюк, сценограф А. Холопцев). Хореографічні сцени опери поставив А. Шекера, але запальний полтавський козачок створив О. Сегаль [10, с. 522].

Отже, творчу діяльність О. Сегалья в оперно-балетному театрі досить умовно можна диференціювати на чотири групи: артист балету, балетмейстер в оперних виставах, постановник балету, автор лібрето.

Виконавське мистецтво О. Сегалья найяскравіше розкрилося у характерному танці. Його по праву вважають видатним характерним танцівником. Порівнюючи його балетмейстерський доробок в оперних виставах та власне у балеті виявляємо неспівмірність: лише один балет та декілька оперних вистав. Серед опер найбільш вдалими були постановки у національних виставах («Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка»), що пояснюється потужним впливом його творчої діяльності в Державному академічному ансамблі танцю УРСР та авторитетом П. Вірського. Створивши два лібрето у 1965 та 1967 рр., О. Сегаль ніколи більше не повертався до цієї діяльності.

Представлена стаття не претендує на вичерпність, накреслює перспективні напрями подальших розробок в аспекті діяльності О. Сегалья в оперно-балетному театрі, а також може стати поштовхом до подальших досліджень його балетмейстерської творчості в ансамблі народного танцю та в опереті.

Література:

1. Денякова О. Я запрошу на танець пам'ять. Патріарх оперети Олександр Сегаль виступав на всіх фронтах і знімався у Довженка [Електр. ресурс] / О. Денякова // Дзеркало тижня. – 2009. – 6–12 червня. – № 20 (748). – Режим доступу : <http://archive.today/ONt87#selection-1313.222-1313.225>. – Назва з екрана. 2. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – Київ : Наукова думка, 1978. – 258 с. 3. Загурская Э. «В танце вся моя жизнь»! : [Александр Сегаль свое 90-летие отметил на... репетиции] [Електронний ресурс] / Э. Загурская // «День». – 2009. № 85. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/v-tance-vsya-moya-zhizn>. – Назва з екрана. 4. Каминский А. Л. Сегаль Александр Наумович / А. Л. Каминский // Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 456. 5. Литвинова О. У. Музыка в кінематографі України : каталог. – Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / О. У. Литвинова. – Київ, 2009. – 453 с. 6. Пам'яті н. а. України Олександра Сегалья присвячується... [Електронний ресурс]. – Режим доступу http://operetta.com.ua/pages/view/pamyat_n_a_ukrani_oleksandra_segalya_prisvyachutsya. – Назва з екрана. 7. Пасютинская В. М. «Черное золото» / Валентина Матвеевна Пасютинская // Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 574. 8. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку / Юрій Станішевський. – Київ : «Муз. Україна», 1986. – 235 с. 9. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – Київ, 2003. – 438 с. 10. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с. 11. Стефанович М. П. Київський держаний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка : [історичний нарис] / М. П. Стефанович. Київ : Мистецтво, 1968. – 275 с. 12. Тодорюк Ю. І. Танцювальна виконавська творчість Олександра Наумовича Сегалья / Ю. І. Тодорюк // Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. [упор. А. М. Підлипська, ред. Ю. В. Трач], м. Київ, 11–12 квітня 2014 р. – Київ : КНУКіМ, 2014. – С. 97–99. 13. Туркевич В. Сегаль Олександр Наумович / В. Туркевич // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : [бібліогр. довідник] / Василь Туркевич. – Київ, 1999. – С. 171.

УДК 781.22

Фадєєва К. В.,
доктор мистецтвознавства, доцент
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

СВІТЛОМУЗИЧНИЙ СИНТЕЗ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД

Стаття присвячена проблемі генезису світломузичного синтезу у композиторській творчості. Увага концентрувалася на філософсько-естетичній концепції синтезу мистецтв у творчості О. Скрибіна. Була здійснена спроба віднаходження паралелей між філософською системою композитора та ідеєю звукоконструювання музичного матеріалу, реалізований у системі гармонічної мови О. Скрибіна. Крім того, розглядалися прояви використання світломузичного синтезу у творчості А. Шенберга, Я. Ксенакіса, Р. Щедрина, а також сучасних українських композиторів доби постмодерну.

Ключові слова: світломузичний синтез, звукоконструювання, гармонічна мова, «прометеївська гармонія», доба постмодерну.

Статья посвящена исследованию генезиса светомузыкального синтеза в композиторском творчестве. Внимание концентрировалось на философско-эстетической концепции синтеза искусств в творчестве А. Скрибина. Была осуществлена попытка нахождения параллелей между философской системой композитора и идеей звукоконструирования музыкального материала, реализованной в системе гармонического языка А. Скрибина. Кроме этого рассматривались проявления использования светомузыкального синтеза в творчестве А. Шенберга, Я. Ксенакиса, Р. Щедрина, а также современных украинских композиторов эпохи постмодерна.

Ключевые слова: светомузыкальный синтез, звукоконструирование, гармонический язык, «прометеевская гармония», эпоха постмодерна.

The article is dedicated to the genesis investigations of light-music synthesis of composing creativity. Attention was focused on the philosophical-aesthetic concept of art synthesis in the work of A. Scriabin. It was made the attempt to find the parallels between the philosophical system of the composer and the ideas of sound designing of musical material, that was realized in the harmonic language of A. Scriabin. Also it were considered manifestations of the use of light-music synthesis in the works of A. Schoenberg, I. Xenakis, R. Shchedrin and modern Ukrainian composers of postmodern epoch.

Key words: light-music synthesis, sound designing, harmonic language, «Prometheus harmony», postmodern epoch.

Мета статті полягає в аналізі особливостей та специфіки прояву світломузичного синтезу у творчості композиторів ХХ–ХХІ ст. (від постромантизму до постмодерну).

Досліджуючи генезис проблеми світломузичного синтезу слід зазначити, що ще у філософській системі Аристотеля розвивається думка відносно проходження та розповсюдження світла, у процесі чого виявляються два кольорових плани – світла та темряви, які перебувають у стані постійного протиставлення. Відтворення кольору, за переконанням Аристотеля, здійснюється у відповідності фактора напруження баченого. Типи цього напруження і створюють основні кольори. Саме це виявляється кроком в осмисленні світло інтонації як прояву образно-семантичної «світломови», також і витоків ладової організації світлоелементів з точки зору системи взаємотяжінь і взаємодій з відповідними полями напружень і розв'язувань, які відіграють важливу роль у створенні художніх концепцій [1, с. 50].

Зрозуміло, що термін «світломузика» утворюється синтезом музики та світла. Музичне мистецтво та мистецтво світла відповідно спрямовані на мистецтво світломузики із системою виражальних засобів, семантичними елементами, які є складовими світломови, мови, пов'язаної з інтонацією. У цілісному сприйнятті музичного твору інтонація виявляється важливим формоутворюючим елементом, а також «метаелементом» (термін Л. Блінова) створення образно-емоційного смислу як на рівні окремих тонів, так і ладових міжтонових тяжінь [2]. Крім того, у контексті світломузичного синтезу важливого значення набуває світлоінтонація, яка пов'язана із візуальними семантичними рядами. Співвідношення елементів у світлоінтонації при світловому синтезі в загальній концепції твору виявляється не менш важливим, ніж у музичній інтонації. У трактаті «Про чуттєве сприйняття» Аристотель висуває гіпотезу про те, що кожний колір виявляється певною системою із внутрішніми протидіями кольорових планів різної інтенсивності (співрозмірної та неспіврозмірної) при цьому звукова співрозмірність (звуки утворюють співзвуччя) аналогічна кольоровій співрозмірності.

У контексті світломузичного синтезу актуалізація світлоінтонації дозволяє по-новому оцінити способи організації світлоформ, які рухаються у часі. Саме у процесі світлоінтонування «знімаються» візуальна та фізіологічна сторони кольоропроявів. Таким чином, світло стає соціальним фактором, засобом спілкування і результатом інтелектуальних емоцій. На відміну від декоративної функції світла у поєднанні зі звуком світлоінтонація набуває нової якості – осмисленого одухотвореного світлозвуку.

У музичному творі світлоінтонація інтегрує музично-слухову та музично-візуальну складові сприйняття, які утворюють художню підпорядковану єдність.

Пошуки нових засобів художньої та музичної виразності у композиторській творчості пов'язані з поч. ХХ ст. Це період творчого розквіту композитора О. Скрябіна, музичне мислення якого відзначене новачіями у сфері ладо-гармонічної мови. Саме тогочасне культурологічне поле наукових, філософських, теологічних, естетичних і художніх уявлень справило вплив на формування світоглядних принципів композитора.

Процес композиторської творчості можна уявити як прояв раціональності та ірраціональності, як єдність вербальних та авербальних сторін. До вербальних моментів відноситься широкий спектр мовних форм осмислення музичного твору у процесі його створення та у процесі його виконання й сприйняття. Філософська сторона музичного мислення, його вербалізуюча частина піддається аналітичному опису. Вербальний апарат

у проєкції на музичний твір сприяє більш поглибленому розумінню музичних явищ, дозволяє аналізувати раціональну сторону музичного мислення.

Філософські світоглядні дефініції О. Скрибіна будуть розглядатися нами в контексті його естетичної системи в галузі синтезу мистецтв і світломузичного синтезу.

У цьому контексті важливо зазначити, що світогляд О. Скрибіна відноситься до вербалізуючої сфери його діяльності – філософські узагальнення, висловлення, записи, які стали імпульсом його творчості, процесом «передслухання» складноорганізованої музичної тканини в пізній період.

Музичне мислення О. Скрибіна знаходилося певною мірою під впливом наукових досягнень кін. ХІХ – поч. ХХ ст. та пов'язаного з ними філософського осмислення ролі людської особистості, її духовно-естетичних можливостей. Джерелом, яке фокусує достатньо різносторонній спектр інтелектуально-творчої діяльності композитора, є літературні програми симфонічних творів, записи, філософсько-асоціативні узагальнення (їх згодом можна віднести до раціональної сторони), а ірраціональна сторона є її дзеркальним відображенням, яка влучно охарактеризована Б. Яворським: «Кожний найменший рух думки став виявлятися як інтонація» [13, с. 226].

Так, якщо відступити від даної теми і проаналізувати роль європейської культури кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у процесі духовного удосконалення особистості, то можна зробити висновок, що європейська культура виконала свою роль – розвинула аналітичний розум, виробила самостійність мислення, збагатила людське життя визначними відкриттями та важливими завоюваннями в галузі природничих наук, у мистецтві, літературі. Це виявляється надто важливим, адже в цей період формувалися філософсько-естетичні принципи О. Скрибіна-митця. Сама література стала каталізатором ідей художньої культури поч. ХХ ст.

Загальні тенденції символізму резонансно втілились у композиторських «відкриттях» О. Скрибіна, які сфокусували основні концептуальні філософські положення символістів про перетворюючу функцію мистецтва, творчий розвиток самосвідомості та торжество духовного початку з їх подальшим репродукуванням у творах композитора.

Суттєво вплинули на творчі пошуки О. Скрибіна загальні тенденції наукової думки поч. ХХ ст., які характеризуються розвитком гіпотетичного методу, розвитком точних наук, зокрема, теорія відносності А. Ейнштейна, відкриття законів термодинаміки, натхненні наукові ідеї К. Ціолковського, відкриття В. Вернадського, М. Умова, поява концепції «багатовимірного» простору, філософське осмислення нескінченного спіралеподібного оновлення та перетворення світу, яке знайшло відображення у працях «Жива Етика» О. Реріх і в системі художнього мислення М. Реріха.

Важливим виявляється в контексті розгляду даної проблеми, що відзначені видатні відкриття на межі ХІХ–ХХ ст. у галузі природничо-наукової думки певною мірою обумовили і якісне оновлення філософського усвідомлення природи буття і законів космічного розвитку. Представників різних напрямів природничо-наукової (таких як К. Ціолковський, В. Вернадський, певною мірою М. Умов – фізик-теоретик) і філософської думок (П. Флоренський, О. та М. Реріхи, О. Блаватська) об'єднає спрямованість пізнання в розширенні уявлень про цілісність, космічну еволюцію

Всесвіту і значення в цих процесах духовності людини, яка визначається багатоплановим, інтелектуальним напрямом «космізм».

У музичному мисленні О. Скрябіна досягнення сучасної наукової та філософської думок, які пов'язані з законами космічного розвитку і духовним удосконаленням творчої особистості, знайшли відображення в його системі світогляду з подальшою реалізацією у звукових конструкціях. Це дозволяє висловити гіпотетичне припущення про існування детермінованої залежності між процесом «передслухання», своєрідної трансформації вербальних висловлювань, текстів і «слухання» як втілення ідеї звукоконструювання у складноорганізованій, упорядкованій системі пізньоскрябінської гармонії, яка виявляється в комбінаторній різноманітності, пермутаційних змінах акордових структур та інтонаційному відборі, формуванні інваріантного центру у вигляді «прометеївського комплексу».

Симфонічна поема «Прометей» (ор. 60, 1910 р.), за скрябінським визначенням «Поема вогню», інтегрувала жанр фортепіанного концерту та кантати (вокальне виконання без слів). Філософсько-естетичним підґрунтям «Прометей» виявляється синтез мистецтв із втіленням концептуально-містеріальної ідеї еволюції творчого духу. Так, аналізуючи віртуальну програмність «Прометей» В. Рубцова зазначає: «І якщо на початку поеми символ творчої активності, який виявляється також і носієм світла, протиставляється безмежності темряви і хаосу, то в результаті розвитку і вирішення конфлікту твору відбувається злиття цього символу з образом Всесвіту, осяяного та охопленого світлом творчою пожежею» [10, с. 208–209].

До реалізації твору композитор залучає великий склад симфонічного оркестру, рояль, орган, хор і кольоро-світлову клавіатуру, яка здійснювала зміну кольорових хвиль у процесі музичного розвитку. Партія світла (Luce) була складовою частиною музичного матеріалу «Прометей», якій належало важливе драматургічне навантаження та, звичайно, передбачало посилення слухацького враження. Наведемо скрябінську тонально-кольорову відповідність: «до мажор – червоний, соль мажор – помаранчево-рожевий, ре мажор – жовтий, яскравий, ля мажор – зелений, мі мажор – синьо-білястуватий, фа мажор – червоний, фа-дієз мажор – синій, яскравий, ре-бемоль мажор – фіолетовий, ля-бемоль мажор – пурпурно-фіолетовий, мі-бемоль мажор та сі-бемоль мажор – сталеві кольори з металевим блиском» [10, с. 209].

Нотний рядок партії світла «Luce» складається з двох «голосів», які утворюють поліфонічний малюнок – рухливого та малорухливого (у вигляді тринотної комбінації). Їх відтворення мало здійснюватися інструментом «tastiera per luce» (світловою клавіатурою) [4, с. 2].

У дослідженні І. Л. Ванечкіної «Прометей» О. М. Скрябіна: проблема синтезу і світла» вперше виявлено, що рухливий голос «Luce» містить основні тони «прометеївського» шестизвучного акорду, який уособлює тональний план твору за шкалою кольорово-тональних відповідностей, а малорухливий – включає тони у сфері впливу малотерцієвих кіл, якими переміщуються основні тони шестизвучних акордових структур [4, с. 17–18].

За твердженням І. Ванечкіної, композитор використовував «...принципи кольорової візуалізації, пофарбування тонального плану (окремо «реального» і

«загального», тобто «метатонального») на основі своєї системи кольоротональних аналогій» [4, с. 19]

Ідея скрябінського синтезу мистецтв передбачалася втілитися у грандіозному містично-теургічному творі «Містерія». Задум композитора полягав в інтеграції театрального дійства, танців, дзвонів і світломузики. Проте, усвідомлюючи складність втілення «Містерії» композитор зосередився на відпрацюванні плану створення «Попередньої Дії». Концепція та музичні фрагменти збереглися у творчій уяві О. Скрибіна. У зафіксованому вигляді лишилися літературний текст та 53 аркуша нарисів твору.

У 1948 р. композитор С. Протопопов (на прохання доньки композитора – М. Скрибіної та директора музею Т. Шаборкіної) на основі музичних фрагментів та літературного тексту почав працювати над твором. Робота проводилась за участю М. Скрибіної, яка опрацьовувала текст.

С. Протопопов написав музику вступу та чотирьох частин (фортепіанний клавір містить 130 сторінок рукопису). Як зазначає А. Ровнер: «Твір «Попередня Дія», за думкою Скрибіна, повинен був надавати приклад синтетичного мистецтва, об'єднуючого одночасно музичне мистецтво, рух, драматичне мистецтво на фоні кольорового вияву, як співвідношення між звуком та кольором» [8, с. 141].

За спогадами композитора О. Немтіна, який здійснив відтворення «Попередньої Дії» (1970–1996) реставрація скрябінського задуму проходила за використання 53 сторінок чернеток та віршованого лібрето.

Ключовим у відборі скрябінського матеріалу було усвідомлення, що існуючі фрагменти можливо реконструювати за умови розуміння їх смислового значення, інтонаційного розкодування гармонічної мови композитора. Так, композитор О. Немтін згадує: «Спочатку розклав чернетки за настроями тонально вони об'єднувалися самі по собі: E dur – політ, H dur – споглядання, G dur – гра і т. д. Допомогла скрябінська теорія світла: відбираючи той чи інший фрагмент музичного тексту, я спирався на згадування кольору у віршованому тексті. Проте, тим не менш доведеться зробити те, чого не було» [7, с. 120].

На думку А. Ровнера, до вдалих композиторських знахідок О. Немтіна при відтворенні «Попередньої дії» виявилася гармонічна система, сформована у скрябінському «Прометейі», зокрема в партії світлового променя та певних кольорах, які відповідали кожній з тональностей. У статті «Миттевості запал народжує вічність» А. Ровнер наводить скрябінську тонально-кольорову відповідність: «У системі Скрибіна тональність «до» відповідає червоному кольору і виявляється втіленням волі. Тональність «мі» – блакитний колір і стан мрії. Тональність «фа-дієз» – фіолетовий колір і стан творчості» [8, с. 142]. Творчий процес О. Немтін проводив за принципом трикутників, які містили тональну, кольорову та емоційну складові. Результатом багаторічної праці став твір «Попередня дія» для оркестру, фортепіано, хору і світлового променя.

У композиторській творчості світломузичні пошуки здійснював А. Шенберг, у 1909 р. він написав «П'ять п'єс для оркестру» ор. 16, в яких задіює метод темброво-розфарбованої мелодії (Klangfarbenmelodie). Також А. Шенберг залучає світломузичні елементи в монодраму «Щаслива рука». Композитором В. Щербачовим створюється

нонет з партією світла та пластики. Угорський музикант А. Ласло у 20-ті р. ХХ ст. створює світломузичні композиції для виконання на своєму світловому фортепіано. Англійський композитор А. Банток до партитури твору «Атланта в Калідоні» задіює світло. Світломузичне синтезування використовується Я. Ксенакісом у світломузичних композиціях «Політоп Монреаля», «Політоп Клюні», «Діатоп», світлозвукоспектаклі «Персеполіс», «Політоп Мікен», «Тавромахія».

Світломузичне синтезування використовується у творі «Поеторія» Р. Щедрина, написаному у формі концерту для поета в супроводі жіночого голосу, мішаного хору, симфонічного оркестру та світлового інструмента. У партитурі твору партія світла позначена кольором і графічними знаками, які візуалізують динаміку його застосування. У даному випадку світлова партія не підпорядкована музиці, а виконує однакове смислове навантаження з іншими елементами твору. У цьому контексті, аналізуючи даний твір дослідниця І. Ванечкіна зазначає: «... так само, як оркестр, світло виконує супроводжувальну функцію (наприклад, у другій частині поет читає на світловому фоні без музики) й несе певне смислове навантаження у становленні драматургії образів. Так, у першій частині поетичний текст «На тисячу верст рівнини навкруги смерть...» супроводжується похмурим фіолетовим кольором, а на словах «здатність до жертвності єдина у людей» ніби вибухають червоні та жовті кольори. Або, коли звучить ліричне «Прощай моє літо, час мені, на дачі стукати сокирами...» – спокій – спокійний, статичний (за ремаркою автора) зелений колір ніби вторить поетові. Відвертою ілюстрацією сприймається у другій частині малинова та жовта кольорові плями, що супроводжують дзвін в оркестрі («Несли не ховати...» і «Молитва»)» [3, с. 56].

Сучасний французький композитор у галузі електронної та комп'ютерної музики Ж.-М. Жарр активно залучає візуальний ряд у своїх музичних творах, зокрема, популярності набули його архітектурно-світломузичні видовищні концерти на відкритому повітрі (outdoor concert performance). Синтез комп'ютерної музики у поєднанні з мультимедійними технологіям відкриває перспективи в розвитку естетичної складової у сучасному світосприйнятті.

Ідеї світломузичного синтезу простежуються у творчості сучасного українського композитора М. Шоренкова, зокрема, у сонаті «Крізь сфери». Використані композитором прийоми спрямовані на розкриття змістовної сторони твору. Цікавим з точки зору досліджуваних нами проявів світлозвукового синтезу у ХХ–ХХІ ст. виявляється використання М. Шоренковим скрябінського прийому введення партії світла у партитуру твору «Крізь сфери».

Прем'єра твору відбулася на Міжнародному композиторському фестивалі «Форум музики молодих» (2002 р., Київ). Наступне виконання відбулося в галереї «Імпровіз» (2003) як складової перформансу «Лабіринт». Проект репрезентував візуально-акустичний перформанс у вигляді інтеграції образотворчого мистецтва та музики з пріоритетним використанням музичного інструменту та задіянням авторських «ниток». У пресі «ниткова» техніка виконання була охарактеризована наступним чином: «Декілька ниток вільно хилиталися, прив'язані з одного боку до струн відкритого рояля, а з іншого, – до мотузки, протягнутої над сценою. Максим, смикаючи за нитки, викликав до життя на подив гарні звуки та періодично грав по клавішах. Музикант виступав у темряві,

підсвічуючи себе та споруджену з класичного інструментарію і підручних матеріалів конструкцію з люмінесцентними лампами, які випромінювали густо-синій колір» [5].

Так, на думку А. Чібалашвілі, яка досліджувала прояви концептуального синтезу у творчості нової генерації українських композиторів доби постмодерну, зокрема і М. Шоренкова: «Світло в синтетичних творах автора є складовою звуко-кольоро-світлової палітри. Слід зазначити, що на відміну від синтетичних звуко-кольорових взаємодій у композиторів синестетів, М. Шоренков пропонує нові комбінації в межах конкретного твору залежно від його ідеї. До слова, у сонаті це синій колір, що присутній упродовж усього твору і слугує певним органічним пунктом. Зокрема, під час виконання Сонати на одеському фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» (2006) у корпусі рояля (під пюпітром) було зафіксовано лампу синього кольору, яка підсвічувала нитки й самого композитора, одягнутого в білий костюм. У цей час решта світла в залі була притушена, що занурило глядачів-слухачів у загадкову таємничу атмосферу» [12, с. 150].

Узагальнюючи важливо усвідомити, що одним з найважливіших аспектів вивчення синтезу мистецтв виявляється дослідження внутрішньохудожніх факторів, які надають можливість розуміння – чому мистецтва здатні об'єднуватися, за яких умов цей симбіоз може бути результативним, якими мають бути компоненти, які вступають у взаємодію і здатні в єдності породити дещо нове, художньо неповторне. У зв'язку з цим, суттєвого значення набуває дослідження внутрішнього механізму художнього синтезу (у даному випадку абстрагуючись від інших, не менш важливих питань, які виявляють різні аспекти сучасного синтезу мистецтв).

Підійти до аналізу внутрішнього механізму художнього синтезу без дослідження специфіки зображально-виражальних засобів у мистецтві та їх діалектичного розвитку неможливо. Поповнення та збагачення системи цих засобів є основним проявом тих внутрішніх чинників, які відбуваються в мистецтві у процесі синтезу.

У художній культурі синтез мистецтв здійснюється в різних формах. Проте, важливо зазначити, що специфіка форм синтезу пов'язана з тим, що поза художнім симбіозом вони існувати не можуть. Система зображально-виражальних засобів сучасної художньої культури є сукупністю художніх прийомів, які перебувають у процесі постійних змін – пошуків та оновлення. Найбільш суттєві зміни в цій системі відбуваються в моменти зміни світоглядних парадигм. Серед пріоритетних тенденцій у мистецтві ХХ ст. спостерігається переважання синтезу, зближення мистецтв та їх взаємозбагачення.

Вивчення композиційних засобів мистецтва ХХ ст. свідчить про те, що більшість характеристик музики та живопису, поезії та образотворчого мистецтва знаходяться у тісній взаємодії. Це дозволяє не тільки говорити про їх аналогію та проводити між ними смислові паралелі, а й в певних межах ставити питання про єдність законів їх формотворення. Арсенал сучасної музичної науки оперує засобами порівняльного аналізу, аналогіями, смисловими паралелями, які встановлюються між просторовими мистецтвами – живописом, скульптурою, архітектурою з одного боку і часовими мистецтвами, такими як музика, поезія, література – з іншого. Синтез епохи постмодерну виявляється в історичній і стильовій площинах і реалізується через явища полістилістики та синтезу композиторських технік, природу звуку й експерименти у

сфері тембрових знахідок, новаторські виконавські прийоми гри на різних інструментах та електроакустичний синтез.

Важливо зазначити, що засоби музичної мови не мають пріоритетного значення в загальній концепції твору, оскільки сам по собі композиторський прийом не впливає та не визначає художню цінність твору мистецтва. Найважливішою у цьому контексті виявляється система у комплексі естетичних і технічних принципів, баланс композиторського задуму і принципів його реалізації. Саме ці ключові позиції в аналізі твору мистецтва є визначальними.

Література:

1. Блинов Л. И. К вопросу о светоинтонации / Л. Блинов // Научно-технический семинар «Синтез искусств в эпоху НТР : тез. докл., 20 – 30 сентяб. 1987 г. – Казань : КАИ, 1987. – С. 50–52.
2. Блинов Л. И К проблеме становления и развития «музыки света» Л. Блинов // Научно-технический семинар «Синтез искусств в эпоху НТР : тез. докл., 20 – 30 сентяб. 1987 г. – Казань : КАИ, 1987. – С. 49–50.
3. Ванечкина И. Л. Анализ световой партии «Поэтории» Р. Щедрина / И. Л. Ванечкина // Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка» : тезисы докл. – Казань : КАИ, 1979. – С. 55–57.
4. Ванечкина И. Л. «Прометей» А. Н. Скрябина : проблема синтеза музыки и света : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ванечкина И. Л. – Казань, 2006. – 24 с.
5. Волохов С. Публика бросает печатку. Культура / С. Волохов // Украинский деловой журнал «Эксперт». – 2008. – № 18 (68).
6. Галеев Б. Электроника, пространство, звук / Б. Галеев // Муз. жизнь. – 1995. – № 2. – С. 32–33.
7. Немтин А. Авторы рассказывают / А. Немтин // Сов. музыка. – 1987. – № 8. – С. 120.
8. Ровнер А. Мгновенья пыл рождает вечность / А. Ровнер // Муз. академия. – 2005. – № 4. – С. 139–143.
9. Ровнер А. Предварительное действие / А. Ровнер // Фортепиано. – 2006. – № 3–4. – С. 41–44.
10. Рубцова В. В. А. Н. Скрябин / В. Рубцова. – Москва, 1989. – 448 с.
11. Фадеева Е. В. Фактурно-гармоническая система позднего периода творчества А. Н. Скрябина (опыт комбинаторного анализа) : дис. ... канд. искусствоведения / Е. В. Фадеева – Киев, 1995. – С. 17–39.
12. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства / А. О. Чібалашвілі. – Київ, 2015. – С. 149–150.
13. Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825 – 1915) // Б. Л. Яворский Избранные труды. – Москва : Сов. композитор, 1987. – Т. 2. Ч. I. – 366 с.

УДК7.049.1:75

*Фока Марія Володимирівна,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка*

ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В ЖИВОПИСІ

У статті розглядається питання підтекстових смислів у живописі. Автор вивчає художні засоби та прийоми, які передають імпліцитну інформацію, а також досліджує функціонування підтексту крізь призму таких аспектів: композиція, образ, колір і колорит, художній стиль і назва картини. Встановлено, що декодування підтексту розкриває справжній смисл картини, наповнюючи її особливою енергією.

Ключові слова: підтекст, живопис, картина, художник, композиція, образ, колір, колорит, стиль, назва картини.

В статье рассматривается вопрос подтекстовых смыслов в живописи. Автор изучает художественные средства и приёмы, которые передают имплицитную информацию, а также исследует функционирование подтекста сквозь призму следующих аспектов: композиция, образ, цвет и колорит, художественный стиль и название картины. Установлено, что декодирование подтекста раскрывает настоящий смысл картины, наполняя её особенной энергией.

Ключевые слова: подтекст, живопись, картина, художник, композиция, образ, цвет, колорит, стиль, название картины.

The problem of implicit meaning in painting is under investigation in the paper. The author studies methods and ways for creating implied information and examines the function of subtext in the light of such aspects as composition, image, colour, colouration, art style and a title of a picture. It is found out that subtext decoding discloses the real meaning of the picture, giving it special energy.

Key words: subtext, painting, picture, painter, composition, image, colour, colouration, style, title of a picture.

У мистецтві серед картин, які є зображенням предметів чи сюжетів, де колір, рух ліній, світлотіньові відношення та інші прийоми художнього письма розкривають думки, почуття та настрої художника, існують роботи, у яких наявні підтекстові смисли, що несуть у собі істинну ідею. До розкриття художньої глибини та довершеності тієї чи іншої художньої картини через декодування прихованих елементів більш чи менш детально зверталися у своїх працях, наприклад, М. Волков [2; 3], Н. Дмитрієва [6; 7], Дж. Ревалд [9], К. В. Уеджвут [12] та ін. Проте в мистецтвознавстві не представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності поняття та природи підтексту

в живописі, не виявлено засоби та прийоми, використання яких створює ефект прихованого й недоказаного, що значно ускладнює процес адекватного розуміння й аналізу художньої картини. Цим пояснюється актуальність статті.

Метою є розкриття підтекстових смислів у живописі. Завдання, спрямовані на реалізацію поставленої мети, полягають у тому, щоб визначити художні засоби та прийоми, які уможливають створення прихованих смислів; висвітлити особливості функціонування підтексту крізь призму таких аспектів: композиція, образ, колір і колорит, художній стиль і назва картини.

Говорячи про образотворче мистецтво, зокрема й насамперед про живопис, маємо справу зі зримим образом, для розуміння якого глядач повинен мати розвинений художній зір, тобто вміння бачити сюжет та його живописне втілення. Водночас за цим зримим, точніше, у зримому, може приховуватися недомовлене, що й несе в собі справжній, істинний смисл картини. І в процесі декодування цього справжнього смислу глядачем виникає художня енергія сугестивного впливу, що виводить меседж автора за межі зображення на площині.

Художник залишає для глядача своєрідні віхи чи орієнтири, що спрямовують його на адекватне розуміння твору. Спробуємо їх визначити, для чого змодельємо процес сприйняття картини глядачем, поетапно зупинившись на тих «кодах», знакових елементах, що можуть нести в собі підтекст.

Композиція. Уперше глядач сприймає картину в цілому, тобто йдеться про композицію. Композиція картини виконує одну з визначальних ролей, адже структура, розташування та зв'язок її складових частин становить не тільки цільність зорового образу, але й несе в собі смисл. Даючи визначення одному з найменш точних термінів в образотворчому мистецтві, М. Волков зазначав: «Композицією картини ми називаємо побудову сюжету на площині в межах «рамки». Метою й формообразотворчим принципом композиції картини є, однак, не побудова сама по собі, а смисл. Конструкція (побудова) виконує функцію подачі смислу» [3, с. 27]. І саме через аналіз композиції, вдумливе проникнення в побудову твору, замислення над зображенням образів можливо відкрити підтекст картини, що виходить далеко за межі «рамки», проте несе в собі головний смисл роботи.

Розглянемо на видатну фреску Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря». Композиційний центр картини – образ Христа, а композиційний розвиток виявляється у дзеркальному повторенні лівої та правої частин (зображення апостолів групами по три особи), що створює симетричні ритмічні ряди. І таке композиційне рішення є не тільки чітко продуманим і виваженим з точки зору художньої подачі, але й містить імпліцитну інформацію. Зокрема, М. Волков, відмічаючи об'єднання апостолів «по три», що створює симетричні ритмічні ряди та є необхідним конструктивним ходом у такій розтягнутій горизонталі, зазначає: «...окрім того, поділ на групи «по три», очевидно, вміщує й сюжетний підтекст. ...Поділ на групи говорить, що в кожній групі своя тема всередині загальної теми. Поділом на групи ці теми прямо не підказані. Задача глядача прочитати ці теми по жестах, по міміці. А відкинута фігура Іуди своїм контрастним рухом прямо виражає контрастний смисловий зв'язок. Слова Христа й мимовільна

відповідь Іуди. Створюються два плани всередині дії: «Христос – апостоли» – хоровий зв'язок, «Христос – Іуда» – зв'язок конструктивний. Симетричний жест розкинутих рук Христа несе обидві функції, конструктивну – пов'язує ліві та праві групи в єдиний хор – і смислово: це жест гіркого звернення. Решта реакція на нього» [3, с. 26].

До того ж підтекст може нести не лише додаткову смислову інформацію, що допомагає досягнути справжній замисел, але й емоційну та настроєву тональність. Згадується музичний живопис відомого литовського художника М. Чюрльоніса. Будучи талановитим музикантом і композитором (зокрема назвемо симфонічні поеми «У лісі» та «Море»), художник майстерно використовував специфічні музичні засоби та прийоми, перекодовуючи їх на зображальний рівень. Зокрема це стосується поліфонічної побудови картин. «У його музичних творах звичайно дається декілька окремих ліній, які розвиваються в русі, – зазначає Г. Бальчюнене. – Кожна з них мала б трактуватися як самостійна мелодія. Подібний принцип він використовував і у своєму «музичному живописі», де, як правило, дається співвідношення декількох самостійних ліній. Його композиції розкривають вдумливу конструктивну думку композитора» [1, с. 19]. Відповідно така музична композиція художньої картини створює музичний підтекст, викликаючи специфічні музичні асоціації, що наповнюють зоровий образ звуковим звучанням – мелодикою, ритмікою і т. п.

Яскравим прикладом такої музичної наповненості, що відбивається на рівні композиції картини, слугує картина «Фуга», що відкриває цикл «Сонат». У музиці фуга – форма поліфонічного твору, побудована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом. Тож за цим принципом побудована й сама картина. «У трьох горизонтальних ярусах ритмічно повторюються одні й ті ж мотиви, які варіюються в різноманітних поєднаннях, – пояснює Г. Бальчюнене. – Живописна «Фуга» звучить багатоголосим поліфонічним твором, у якому одну мелодію підхоплює інша, імітуючи її. Особливе смислове навантаження несуть нереальні відображення ялинок, нагадуючи «дзеркальну» інверсію. Верхній горизонтальний ярус – своєрідна репріза. Вона гармонійно завершує композиційну структуру» [1, с. 18]. Таким чином, художня картина несе музичний підтекст.

Образи. Поглянувши на картину в цілому, погляд глядача зупиняється на окремих змальованих образах. Художні образи можуть нести символічне значення, за яким криється додатковий пласт інформації.

Зокрема, картини епохи бароко буквально промовляли до глядацької аудиторії символами. Художники свідомо використовували художні образи, за якими були закріплені певні смисли, а глядачі вміло зчитували їх. Як зазначає К. В. Уеджвут, «не занадто заплутані символи приводили всіх у захоплення, освіченим людям подобалося розшифровувати прихований смисл зображень на картинах. Така вчена гра надавала інтересу навіть самим приземленим роботам. Але в руках генія цей прийом міг створити безкінечно різноманітні видіння, що викликають непідробну насолоду...» [12, с. 14].

Наприклад, до символів активно звертався П. П. Рубенс, видатний представник бароко, для якого вони ставали своєрідною мовою спілкування з глядачем, причому несли таємний смисл. Придивімося до здавалося б простого й зрозумілого портрету

«Чотири філософи». На картині художник зобразив ученого Яна Воверіуса, філософа-стоїка Юстуса Ліпсіуса, свого брата Філіпа, учня Ліпсіуса, і себе. Здавалося б, усе очевидно. Та помічаємо чотири тюльпани, які співвідносяться зі зображеними людьми – і цей образ наповнює картину новим смислом, що декодується глядачем.

Гарним прикладом осмислення образу тюльпанів на рецептивному рівні, тобто з точки зору сприйняття, слугує спостереження Б. Рохленко, який, не будучи мистецтвознавцем, тонко підходить до аналізу робіт Рубенса шляхом аналізу символів (див.: «Рубенс – легенда на все времена», 2013). Такий досвід є надзвичайно цікавим, адже, не дивлячись на відоме звернення художника до символів, у мистецтвознавстві майже немає досліджень, де б ці символи детально аналізувалися. Розкодування їх наповнило б сприймання живописного тексту прихованою інформацією. Ось як, зокрема, Б. Рохленко сприймає тюльпани: «Перед бюстом – тюльпани, знак поваги до видатної людини. У той же час тюльпан – символ тогочасних Нідерландів.

Якщо це так, стає очевидним смисл картини: перед нами не тільки квіти, але й цвіт країни. Чотири чоловіки, чотири особистості. Їх філософські погляди визначали їх дії, що були спрямовані на добробут Нідерландів, які роздирала війна. У часи «свинцевих дощів» їх не покидали надія та любов. Вони залишили яскравий слід в історії своєї країни та у світовій культурі» [10, с. 29].

Більше того, «у цьому портреті – написане тюльпанами послання майбутнім поколінням: не падайте духом, не схилийтеся перед обставинами, удосконалюйтесь, любіть» [10, с. 29].

Подібні образи-символи були типовими, за ними були закріплені значення, що миттєво декодувалися тогочасною глядацькою аудиторією (і саме це вимагає історизму мислення й історико-художнього виховання від глядачів інших епох для адекватного сприйняття картин). Інша справа, коли художній образ не містить точного й визначеного значення. Наприклад, С. Далі дивувався: «Як же ви можете очікувати, що ви їх (картини. – М. Ф.) зрозумієте, якщо я сам, котрий є їхнім «творцем», їх також мало розумію» [8, с. 119]. Йдеться про сюрреалістичні картини. Як відомо, сюрреалізм – художня течія у ХХ ст., представники якої, як на цьому наголошував Андре Бретон у «Маніфесті сюрреалізму» (1924 р.), надавали значення підсвідомому, захопленню незрозумілим та ірраціональним. Вплив на глядачів відбувався способом активізації асоціацій, точніше, за фрейдівською методикою, вільних асоціацій. Відповідно, художні образи набували полісемантичності, а їх інтерпретація – багатозначності. Таким чином, апіорі не можна говорити про єдине розуміння образу.

Розглянемо для прикладу картину С. Далі, що відома під назвами «Постійність пам'яті», «Стійкість пам'яті», «Твердість пам'яті» чи «М'які годинники», що є однією з найвизначніших робіт митця. Ось як описує роботу з композицією сам художник: «Картина, яку я збирався писати, зображує пейзаж місцевостей Порт-Льїгата, скелі, немов би осяяні неясним вечірнім світлом. На першому плані я накреслив обрубаний стовбур безлистої оливи. Цей пейзаж – основа для полотна з якоюсь ідеєю, але якою? Мені потрібно було дивне зображення, але я його не знаходив. Я пішов вимкнути світло,

а коли вийшов, буквально «побачив» рішення: дві пари м'яких годинників, одні жалібно звисають з гілки оливи. ... Через дві години. ... картина, яка мала б стати однією з самих знаменитих, була завершена» [5, с. 201].

Образ м'яких годинників, який став очудненим композиційним рішенням С. Далі, викликає різноманітний потік асоціацій і вражень, і відповідно до того, як розкривається образ на чуттєвому, інтуїтивному рівні, так і вибудовується смисл художньої роботи, як відзначає І. Куликова, «якщо він взагалі в ній є» [8, с. 124–125]. Так, часто образ м'яких годинників символізує «розуміння часу, надає твору видимість філософського узагальнення» [8, с. 124], та навіть «може викликати й сексуальні асоціації» [13, с. 99].

Колір і колорит. Окремої уваги заслуговує колір, що є не тільки основним засобом зображення в живописі, але й може нести в собі символічне значення, що також містить підтекст.

Художники й мистецтвознавці помітили загальні особливості сугестії кольорів: червоний колір – збудливий, активний, енергійний; оранжевий – веселий, життєрадісний; жовтий – теплий, бадьорий, веселий; зелений – спокійний; синій – серйозний, ніжний, печальний; фіолетовий – сповнений життя й одночасно навіює тугу й сум [11, с. 223]. У тому числі насичений синій колір завжди звертає увагу, але, на відміну від червоного, не викликає негативних емоцій; жовтий колір у великій кількості викликає настороженість; оранжевий колір у великій кількості дещо втомлює; пурпурний колір у невеликій кількості викликає позитивні емоції, у той же час його надмір пригнічує тощо.

Тому, як зауважує Н. Дмитрієва, «терплять фіаско при практичному застосуванні до живопису спроби орієнтуватися на постійну емоційну «офарбованість» того чи іншого кольору чи кольоросполучення, знайти їхній мажорний чи мінорний лад» [7, с. 244]. Наприклад, зелений колір, який є заспокійливим і приємним, у Левітана в «Березовій діброві» радісний і мажорний, а в Гогена в «Дружині короля» – напружений і зловісний [7, с. 244]; червоний колір у Рембрандта – важкий і трагічний, а в Рубенса, зокрема в картині «Персей і Андромеда», – веселий [2, с. 24–25].

Надання художником кольору «незвичайного», суб'єктивного, індивідуального емоційного тону, скажімо, через підбирання найтоншого відтінку й найточнішого тону, навіює певний настрій глядачеві картини, що увиразнює зовнішній і внутрішній (за наявності) зміст картини, розкриває прихований смисл.

У цьому аспекті великого значенню кольору надавав видатний нідерландський художник Ван Гог. Зокрема, особливого символічного значення набували кольори в картині «Нічне кафе». «У цій картині я намагався виразити несамовиті людські пристрасті червоним і зеленим кольором, – пояснює в одному з листів художник. – Кімната кроваво-червона й глухо-жовта із зеленим більярдним столом посередині; чотири лимонно-жовті лампи, що випромінюють оранжевий і зелений. Усюди зіткнення й контраст найбільш далеких один від одного червоного й зеленого – у фігурах бродяг, що заснули в пустій, печальній кімнаті, – фіолетовий і синій. Криваво-червоний і жовто-зелений колір більярдного столу контрастує, наприклад, з ніжно-зеленим кольором прилавку, на якому стоїть букет троянд. Біла куртка хазяїна, який не спить, у цьому

жерлі перетворюється в лимонно-жовту й світиться блідо-зеленим. Колір не можна назвати локально-правильним з ілюзорно-реалістичної точки зору; це колір, що наводить на думку про певні емоції пристрасного темпераменту» [9, с. 158]. Тож усі кольори, до яких вдається на картині Ван Гог, навіюють єдине враження (трагічність і неспокій) та висловлюють єдину ідею («кафе – це місце, де можна загинути, зійти з глузду або скоїти злочин») [9, с. 158].

Зауважимо, що іноді сприймання реципієнтів значно відрізняються від меседжа, посланого самим художником. Наприклад, в одному з листів Ван Гог чітко описав, що очікував від кольору в картині «Спальня»: «Це всього-на-всього моя спальня, але тут усе має зробити колір, що надає усім речам своєю спрощеністю більш високий стиль. Тут він має говорити про спокій чи взагалі про сон. Одним словом, картина ця має заспокоювати мозок, точніше уяву...» [9, с. 158]. Проте, як відзначають більшість мистецтвознавців, зокрема й Н. Дмитрієва, «заспокійлива «Спальня» тривожна» [6, с. 215], «далека від спокою» [6, с. 394].

Більше того поєднання кольорів несло в собі особливу символічність: «Я постійно сподіваюся зробити в цій галузі відкриття, – зазначав художник, – наприклад, виразити почуття двох закоханих поєднанням двох додаткових кольорів, їх змішуванням і протиставленням, таємничою вібрацією споріднених тонів. Чи виразити думку, що зародилася у мозку, сяянням світлого тону на темному тлі. Чи виразити надію якоюсь зіркою, запал душі блиском сонця, що сідає за небосхил» [9, с. 158].

Тож свої ідею, емоції, настрої Ван Гог свідомо передавав через колір, його символіку, надаючи таким способом картині прихованого смислу.

Художній стиль, манера. Окрім того, іноді підтекст постає на чуттєвому рівні, вгадується в лініях, мазках та інших нюансах, іншими словами, у стилі чи манері художнього письма. Не можна не згадати у цьому контексті т. зв. «четвертий вимір» картин Ван Гога. «Хоча картини його самі по собі досить виразні та не потребують пояснень, – зазначає Дж. Ревалд, – у глядача залишається дивне відчуття, що містять вони в собі значно більше й значно більш серйозні речі, ніж це видно на поверхні... У кожній картині її буквальний, явний смисл доповнюється прихованим символічним, що подібний якомусь додатковому четвертому виміру» [9, с. 158–159]. Цей підтекст відчувається на інтуїтивному рівні, не піддається раціональному осмисленню. Його породжує «космічність», що відкривається, насамперед, у роботах художника арльського періоду («Море в Сен-Марі», «Червоні виноградники», «Стигли хліба» тощо).

Назва картини. Іноді підтекстові смисли, а саме їх розкриття, потрібно шукати й у самій назві картини, що стає основним ключем до їх декодування. Наприклад, не відомо, чи музичний живопис М. Чюрльоніса розкрився як музичний, якби не назви картини, що спрямовують осмислення в іномистецьку сферу. Сама назва циклу «Сонати» продукує в глядача музичну аналогію, адже «соната» – термін, що означає інструментальний музичний твір, який складається з трьох-чотирьох різних за характером і темпом частин. Живописні «Сонати», відповідно до музичної побудови, складаються з декількох картин, кожна з яких розкриває власну тему, але всі вони

підпорядковані одному загальному змісту. Тож музичне наповнення розкривається через назву циклу.

Або візьмемо для прикладу вже згадувану нами картину «Фуга», що відкриває цикл. Назва нашо́вхує глядача на музичне прочитання картини, і вже в композиції роботи за аналогією до музики виявляємо поліфонічність зображення (у музиці фуга – форма поліфонічного твору, побудована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом).

Чи навпаки – назва дезорієнтує глядача, ускладнюючи процес декодування художньої роботи. Наприклад, на думку І. Куликової, назва «Постійність пам'яті» С. Далі «не сприяє розумінню смислу твору» [8, с. 124]. Тим часом такі назви як «М'які годинники» чи «Час, що розтікся» тієї самої картини викликають ряд асоціацій з часом, зокрема з його плинністю й відносністю. Знаково, що самі глядачі дали картині ці назви, які органічно й природно увійшли в мистецький ужиток.

Звичайно, не кожна картина містить у собі підтекст. Зокрема, на думку М. Волкова, «у ліричному пейзажі (наприклад, «Золота осінь» Левітана) смішно шукати символічний підтекст, іносказання» [3, с. 33]. Та поруч з «чистими» творами живописного мистецтва, відзначаємо й твори, які містять імпліцитні смисли, і їх адекватне прочитання вимагає роботи з глядачем, що повинен мати розвинений художній зір, історико-культурне виховання, історизм мислення, точніше, високий рівень культури сприймання творів мистецтва.

Таким чином, визначні картини часто мають імпліцитні смисли, які можуть бути закодовані в композиції, образі, колористиці, стилі чи навіть назві. І саме в підтексті криється таємна глибина художнього твору, декодування якого розкриває справжній смисл роботи, наповнюючи її особливою енергією. Проблема підтексту в живописі знаходиться в стані розробки, проте глибоке її осмислення відкриє нові шляхи у вивченні живописних полотен та інтерпретацій вічних картин, а також нові перспективи в мистецтвознавстві в цілому.

Література:

1. Бальчюнене Г. И. М. К. Чюрленис: (к 100-летию со дня рождения) / Г. И. Бальчюнене. – Москва : Знание, 1975. – 29, [3] с. ; 16 с. вкл. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство», 5).
2. Волков Н. Н. Восприятие картины : пособ. для учителя / Н. Н. Волков. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Просвещение, 1976. – 31, [1] с. + 11 л. ил.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – Москва : Искусство, 1977. – 263, [1] с.
4. Гармония цвета / [отв. за вып. И. В. Резько]. – Москва : АСТ, Минск : Харвест, 2006. – 224, [96] с. : ил.
5. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим / Сальвадор Дали. – Кишинев : AxilZ, 1992. – 253, [3] с. : ил.
6. Дмитриева Н. А. Ван Гог: Человек и художник / Н. А. Дмитриева. – Москва : Наука, 1980. – 396, [4] с. : ил.
7. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1962. – 313, [2] с. + ил.
8. Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве / И. С. Куликова. – Москва : Наука, 1970. – 172, [3] с. : ил.
9. Ревалд Дж. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена / Джон Ревалд ; Вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой ; пер. с англ. П. В. Мелковой ; худож. В. А. Тогобицкого. – Москва : Республика, 1996. – 461, [3] с. : ил.
10. Рохленко Б. Рубенс – легенда на все времена / Борис Рохленко. – Тель-Авив, 2013. – 264 с.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии /

С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2006. – 705, [8] с. : ил. – (Сер. «Мастера психологии»). **12.** Уэджвут К. В. Мир Рубенса: 1577–1640 / К. В. Уэджвут ; пер. с англ. Л. Каневского. – Москва : Терра – Книжный клуб, 1998. – 192 с. – (Библиотека искусства). **13.** Шедевры искусства 20 века : Альбом / пер. с англ. Е. С. Гордон ; ред. Н. А. Борисовская. – Москва : АСТ–ЛТД, 1997. – 511 с.

УДК 745. 52 (477. 53)

Харковина Євгенія Григорівна,
аспірантка

Київського національного університету культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТИКИ КИЛИМІВ ПОЛТАВЩИНИ

На основі монографій, наукових видань, статей, збережених зразків килимових виробів Державного музею українського народного декоративного мистецтва розглянуто та проаналізовано художньо-стилістичні особливості рослинного і орнітоморфного мотивів в орнаменті килимів Полтавського регіону. Проведено диференціацію килимових виробів та висвітлено значення основних композиційних схем орнаментального ряду збережених зразків мистецтва килимарства Полтавщини.

Ключові слова: килимарство, орнамент, ткацтво, килим, Україна.

На основе монографий, научных изданий, статей, сохранившихся образцов ковровых изделий Государственного музея украинского народного декоративного искусства рассмотрены и проанализированы художественно-стилистические особенности растительного и орнитоморфного мотивов в орнаментике ковров Полтавского региона. Проведено дифференциацию ковровых изделий и освещены значения основных композиционных схем орнаментального ряда сохранившихся образцов искусства ковроткачества Полтавщины.

Ключевые слова: ковроткачество, орнамент, ткачество, ковер, Украина.

Based on the monographs, scientific publications, papers, samples carpet stored in State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art reviewed and analyzed artistic and stylistic peculiarities of plant and ornitomorfnoho motifs in the ornamentation of carpets Poltava region. Were done differentiation of carpets and composite highlights the importance of basic schemes of a number of stored samples of ornamental art of carpet weaving of Poltava region.

Key words: carpets handmade, ornaments, weaving, carpet, Ukraine.

У лівобережних, центральних і подекуди в західних областях України здавна виготовляли килими переважно з рослинним орнаментом, їх ткали на Полтавщині, Чернігівщині та Київщині. Найбільше таких килимів вироблялося у Решетилівці, Дігтярях, Нових Санжарах та ін. осередках килимарства. Незважаючи на подібність композицій, вироби кожного килимарського осередку Полтавщини відзначаються своїми характерними особливостями. Так, у решетилівських килимах спостерігається значна різноманітність орнаментальних композицій з ритмічним укладом стилізованих і водночас мальовничо трактованих квітів, листя, галузок, що легко і вільно стеляться на світлому тлі, вирізняючи їх з поміж характерів килимів сусідніх регіонів.

Дослідження у сфері мистецтва килимарства України проводилося протягом тривалого часу багатьма науковцями та мистецтвознавцями: Д. Щербаківський,

В. Крижанівський, А. Жук, В. Пецанський, В. Василенко та ін., але тема саме килимарства Полтавщини залишається не розкритою у повній мірі. Вирішення цієї наукової проблеми є безперечно актуальною у сьогоденні, адже проведення досліджень про становлення та розвиток килимарства на Полтавщині як виду декоративно-прикладного мистецтва, сприятиме відродженню цього давнього виду прикладної творчості. Вирішення художньо-стилістичних особливостей орнаментики килимів Полтавщини обумовило актуальність написання даної статті у контексті вирішення загальної наукової проблеми.

Метою написання статті є детальне висвітлення художньо-стилістичних особливостей і композиційних структур орнаментики килимів Полтавського регіону, що у свою чергу сприятиме продовженню дослідження мистецтва килимарства України і вирішенню його основних наукових проблем.

Проблематика статті полягає у визначенні ступенів впливу художньо-стилістичних особливостей орнаментики на композиційну структуру і характер килимових виробів.

Головним завданням статті є з'ясування питань про вплив орнаментальних мотивів килимарства на формування стилістики та характеру орнаментів килимових виробів. З практичної точки зору, з'ясування поставлених завдань надасть можливість дослідникам, художникам декоративно-прикладного мистецтва поглиблювати ступінь вивчення у цій сфері, виявляючи якісно нові підходи у розробці орнаментально-композиційних ескізів українського килима сучасності.

Наукова новизна статті полягає у розкритті тісного взаємозв'язку художньої стилістики килимів і їхніх композиційних структур.

Орнаментальні особливості тканих виробів Полтавщини привернули увагу багатьох дослідників: І. Добрянської [3], Я. Запаско [5], О. Босого [2], Т. Кари-Васильєвої [8], А. Жука [4] та ін. Визначний дослідник та науковий діяч Я. Запаско у праці «Українські народні килими» акцентує увагу на технології фарбування текстильних матеріалів рослинними барвниками, наводить факти про формування килимарства на Полтавщині, але висвітлені дані потребують більш детального вивчення та опрацювання. Вказано способи та методи ткання килимових виробів на Полтавщині у монографії А. Жука «Українські народні килими», що викликають науковий інтерес для подальших досліджень та вивчень.

У праці науковця та дослідника О. Босого «Міф. Символ. Орнамент» розглянуто тісний взаємозв'язок і взаємовплив традиційних українських символів як носіїв міфологізованої свідомості нашого народу, що формують орнаментальний стрій українських художніх виробів. Автор подає визначення понять орнаментальних компонентів та окреслює саму структуру орнаментики в цілому, але наведені дані потребують більш розгорнутого висвітлення та вивчення [2].

Як зазначено у багатотомному виданні «Історія українського мистецтва», кустарно-промислове виробництво килимів особливо розвинулося на Полтавщині наприкінці XIX – поч. XX ст. і нараховувало понад 3,5 тисячі кустарів і ремісників, які займалися виготовленням полотна, рушників, ряден, килимів на замовлення та для вільного продажу [8, с. 54].

Прогресивні науковці, що прагнули наближення до самих джерел народної творчості, організовували експедиції в села Антипівка, Остап'є, Богданівка, Рятки,

Комарівка, Гельмязів, Яреськи, Чернобай та ін., збирали стародавні художні речі, замальовували народні взірці. Одним з невтормних наукових дослідників став А. Жук, мистецтвознавчі праці якого зібрали та широко представили зразки орнаментального ряду тканих виробів. Зокрема, у праці «Українські народні килими» автор надав для науковців та поціновувачів традиційного ужиткового мистецтва широкий фактичний матеріал у вигляді ілюстративного ряду різноманітних рослинних, геометричних, зооморфних та орнітоморфних мотивів орнаментів для опрацювання та вивчення [4].

У літературі з опанування мистецтва килимарства художні особливості килима розглядаються переважно на двох рівнях. На першому рівні основна увага приділяється вивченню орнаменту, на другому – логіці композиційної структури декору. Системне вивчення килимів Полтавщини на рівні композиційної побудови передбачає цілісний розгляд матеріалу. Композиційні схеми об'єднують килими, декоровані як рослинним, так і геометричним орнаментами, оскільки відповідають загальним принципам укладання орнаменту на тканий площині.

Художньо-стилістичні риси килимового декору притаманні килимовим виробам, що виготовляються на усій території України. Художня система килима Полтавщини, частина мистецтва килимарства України, несе яскраво виявлений відбиток його особливостей. Вивчення регіональних варіантів і локальних особливостей необхідне у справі відродження килимарства України у всій багатоманітності композиційних схем і колірних вирішень.

Художня система килимів Полтавського краю певною мірою може стати моделлю, у якій відображається різноманітна варіативність килима України, виявляються шляхи розвитку кожної з окреслених орнаментально-композиційних схем. Плавність композиції килимових рисунків характеризується нечітко окресленими контурами і перебуває у тісній взаємодії з тонально-хроматичними вирішеннями. Цьому сприяє сама техніка ткацтва: спочатку виготовляється орнамент, а після – відбувається заповнення тла та поліхромних ділянок килима. Фон та орнаментальне заповнення як складові композиційної будови несуть різне декоративне навантаження.

Українські килимові вироби, залежно від їхнього функціонального призначення, техніки виготовлення, місця, що вони займали в інтер'єрі, мали і відповідні назви: килим, коверець, ковер, коць, залавник, налавник. Ковер, коць, коверець – ткани вироби з довгим стриженим ворсом, що створюється шляхом прив'язування до ниток основи спеціальних вузликів з кольорової пряжі, після того як килим завершували, цей ворс підстригався. Завдяки цьому прийому рисунок утворювався лише з лицьової сторони. Його характер залежав від висоти та щільності ворсу. Такі вироби дорого коштували і тому їх використовували переважно в заможних сім'ях як для утеплення, так і для окраси стін. Широкого ж розповсюдження набули ліжники, виткані з грубих вовняних ниток з високим ворсом. Існували також «полавники» – довгі вузькі килими з поперечним або повздовжнім орнаментом. Безпосередньо «килим» застосовувався для естетичної завіси стін, накривання столів, покривання лав і скринь. Саме тому на орнаментальне навантаження килима зверталася особлива увага [5; 9; 10; 11].

Художні особливості килимів Полтавщини визначає раціональна організація тканого простору. Серед основних рис художньої системи килимів виділяється здатність

творити замкнену цілісність, якій підлягають усі виражальні засоби. Плавні тональні переходи різноманітних кольорів і відтінків, що заповнюють тло тканого виробу, контрастні підсилення зображуваних стилізованих форм в орнаментах килимів втілюють виразні поєднання, що характерні саме для мистецтва килимарства Полтавщини. Базовим об'єднуючим інструментарієм усієї системи є ритм, що існує між елементами орнаментальної композиції виробу. Завдяки ритму у килимі формується виразний гармонійний лад: усталена архітектоніка композиційних схем, співмірність величин, логічна впорядкованість ліній і плям, редукція об'ємів з переходом до повної площинності зображуваного, лаконічність у доборі барв і колористичні узагальнення.

Техніка килимарства зумовлює художні особливості килимів та їхній розмір. Вона буває рахункова, що застосовується на горизонтальних верстатах, за її допомогою отримують геометричний орнамент, та гребінцева, що притаманна вертикальному верстату. Саме вона надає можливості створення малюнків рослинного характеру [4].

В основі килимів Полтавщини найчастіше зустрічається звивиста гілка з великою кількістю квітів, пуп'янків, різноманітної конфігурації листочків, гілочок. Майже обов'язковим елементом є зображення птахів, які створюють враження живописності і особливої казковості. У свій час великий український письменник М Гоголь, милуючись роботами полтавських килимарниць, зауважив, що їхні квіти нагадують птахів, а птахи – квіти. Казкові квіти квітнуть на килимах Полтавщини. У кожній роботі зібрано все найкраще, що майстер спостерігає у природі. Квіти, пуп'янки, ягідки килимарницею зображені достатньо умовно, площинно. Квітки зображено наче у розрізі, майстриня детально передає усі деталі внутрішньої будови – пелюстки, тичинки та ін. Килимарниця намагається колірними сполученнями передати всю красу квітки, навіть те, що, на її думку, криється всередині. Для килимів з рослинним орнаментальним мотивом типовим є живописна лінія всього малюнка, соковиті форми квіткових мотивів, тонка грація кольорів у вирішенні квітів. Тонке відчуття кольору і живописність у трактуванні рослинних мотивів виділяє полтавські килими як унікальне явище українського народного мистецтва [7, с. 293–303].

Специфіка мистецтва килимарства Полтавщини полягає у застосуванні пухнастих вовняних ниток, що надають виробу масивності та розраховані здебільшого на площинний огляд. Так звана техніка «кругляння» або «вільної нитки» застосовується при тканні на вертикальному верстаті килимів переважно з квітковим орнаментом. Кожен рапорт орнаменту плететься окремо, потім обплітається тло, таким чином створюються фактурні концентричні контури навколо головного зображення. Різноколірне піткання переплітається з основою непрямыми хвилястими смугами та йде у різних напрямках за контурами квітового візерунка, що укладається рядами, гірляндою, шахівницею. До того ж нитки для заповнення площин узору і тла добираються різних відтінків, уникаючи локального кольору, передусім на значних за площею ділянках тла для досягнення «тонального мерехтіння», фактурних переливів, плавного «вливання» кольору у колір, що надає килимам особливої наспівної жвавості [4, с. 28 – 31].

Однією з найважливіших системних ознак орнаментальних малюнків килимів є ритм. Адже ритм – це властивість, що характерна для багатьох явищ природи, так і життя людини у цілому. А відтак саме ритм дав початок і орнаменту як явищу мистецтва

та культури. Як тільки до окремого штриха чи більш складного зображення додається ще один елемент, виникає нова прикмета, що характеризує зв'язок між іншими, це – інтервал, просторовий і часовий. Таким чином, як втілення реалій світу в декоративному мистецтві, відчуття ритму створюється чергуванням матеріальних елементів (мотивів) у просторі та чергуванням інтервалів. Простий ритм утворюється при рівномірному повторенні однакових елементів та інтервалів (він має назву «метричний»). Складний ритм утворюється шляхом поєднання (накладання) простих або однохарактерних елементів. Однакові елементи починають складатися у метричний ряд, коли їх три і більше. У залежності від ритмічної побудови орнаменти поділяються на статичні і динамічні. Важливе значення для ритму орнаментальної смуги має напрям (вправо – вліво, вгору – вниз, від центру – до центру). У сітчастих композиційних схемах орнаменту ритм елементів здійснюється в 4-х напрямках. На емоційно-візуальному рівні ритм сприймається глядачем як монотонний спокій, і легке хвилювання, і стрімка рішучість [2, с. 66].

Також велику роль у композиційній структурі килимів Полтавщини відведено каймі. На відміну від орнаментів, що безкінечно повторюються, окремий предмет може сприйматися цілісною, завершеною композицією замкнутого характеру за наявності рамок, що чітко вказують на завершеність форми і окреслюють межі.

Орнаментальна кайма, що розміщується по контуру композиції – найбільш поширений спосіб такого завершення, адже без обмеження каймою орнамент виглядає ніби вирізаним із великого шматка рапортної системи зображення. Тому орнаментальна кайма ще більше підкреслює цілісність декорованої речі, орнаментально виділяє центр композиції. Внутрішнє поле при цьому може залишатися вільним або заповнювати рівномірним орнаментом інакшого ритму, ніж на каймі. Часом кайма досить насичена чіткими контрастними деталями збагаченої форми, тоді вона слугує головною прикрасою речі. Прикладом різноманітних варіантів кайми слугує традиційний український килим [9].

Значного розвитку набуло килимарство на Лівобережжі. Пам'ятки Полтавщини, Чернігівщини та Слобожанщини мають багато спільних рис, водночас відрізняються за композиційними структурами, колористичним вирішенням [2, с. 58 – 60]. Для килимів цих регіонів характерні вертикально орієнтовані форми, широке використання гребінцевої, рахункової та ворсової технік ткацтва.

Збірка килимів XVIII–XXст. (серед них кілька десятків із витканими датами) Державного музею українського декоративного мистецтва демонструє формування єдиного національного стилю і, водночас, розмаїття регіональних особливостей. Збірка килимових виробів саме Полтавського регіону налічує понад 300 зразків: з них 213 – ідентифікованих архівних та 115 – вже більш сучасних. Значний інтерес становить унікальний килим гетьмана Данила Апостола, знайдений у його могилі [3].

Рослинна орнаментика килимів представлена мотивами галузки, букета, квітки, вазона, вінка та деревоподібними образами. Рослини за своїм трактуванням наближені до природних прототипів, а також значно видозмінені. Галузки різноманітні – у вигляді паростка (КТ – 52, КТ – 28, КТ – 47, вертикально визначеною ламаною побудовою (КТ – 159, КТ – 85, КТ – 64, вигнутим вправо чи вліво (КТ – 81, КТ – 70, КТ – 32),

S-подібним стеблом (КТ – 76, КТ – 27, КТ – 54, КТ – 18), з кількома розгалуженнями (КТ – 74, КТ – 16, КТ – 45, КТ – 80).

Такі дані безперечно свідчать про те, що на нині велика увага приділяється не тільки збереженню традиційного килимарства Полтавщини, а й відродженню його самобутності та унікальності.

Творчі здобутки сучасних майстрів-килимарів Н. Бабенко та Л. Товстухи почали відроджувати традиційне мистецтво килимарства на Полтавщині. Їхні вироби презентували Україну на міжнародному рівні. О. Бабенко, М. Кріль, В. Вакуленко, І. Пілюгін, П. Шевчук, родина Левадні – сучасні майстри, члени Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які продовжують виготовляти килими на Полтавщині. Килими, виконані решетилівськими майстрами, відзначаються як мистецькою так і технічною довершеністю.

Феномен Полтавського килима безумовно вимагає подальших досліджень і вивчень.

Література:

1. Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренко, составленные в 1846 г. : в 3 ч. – Ч. 3 / Н. Арандаренко. – Репр. воспроизведение изд. : Полтава : Типография Губернского Правления, 1852 . – Харьков : САГА, 2012 . – 248 с. – Серия. Полтавское историческое наследие. 2. Босий О. Міф. Символ. Орнамент : метод. посіб. / О. Босий. – Вінниця : ФОП Данилюк В. Г., 2011. – 120 с. 3. Василенко В. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии. Вып.1. Прядение и ткачество в Зеньковском и Миргородском уездах. / В. Василенко. – Полтава : Типо-литогр. И. Дохмана., 1900. – 111с. 4. Жук А. Українські народні килими / А. Жук. – Київ : Наук. думка., 1966. – 120 с. 5. Запаско Я. Українське народне килимарство / Я. Запаско. – Київ : Мистецтво., 1973. – 110 с. 6. Історія українського мистецтва. У 5 т. Т.4 / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, ред. Т. В. Рубан. – Київ, 2006. – 760 с. : іл. 7. Прусевич А. Ковровое производство в Подольской губернии // Кустарная промышленность в Подольской губернии. / А. Прусевич. – Київ, 1916. – С. 293–303. 8. Полтавський краєзнавчий музей : зб. наук. статей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. Вып. 4. Кн. 2 / Редкол. : Волошин Ю. В., Годзенко В. Д., Киридан А. М. та ін. – Полтава : Дивоцвіт, 2008. – 472с. : іл. 9. Риженко Я. Килимарство та килими Полтавщини / Я. Риженко. – Полтава, 1928 – 161 с. 10. Титульний етнос : здобутки, втрати. : зб. ст. (за матеріалами наук.-практ. конф. 21 – 22 верес. 2000 р.) / ред. О. В. Белько [та ін.] ; Управління культури Полтавської облдержадміністрації, Полтавський краєзнавчий музей, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. – Полтава ; Опішня : Дивосвіт, 2002. – 120 с. 11. Українці : історико-етнографічна монографія : у 2 кн. – Кн. 2. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – 544 с. : іл.

*Черевач Вікторія Вікторівна
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ДІЛОВОГО СТИЛЮ ОДЯГУ В УКРАЇНІ

Статтю присвячено еволюції чоловічого ділового костюма в Україні. Визначено основні періоди розвитку чоловічого ділового одягу, розкрито основні тенденції у моді певних етапів розвитку. Зроблено висновок щодо залежності розвитку ділового костюма від економічних, політичних, культурних факторів.

Ключові слова: мода, діловий костюм, культура, етикет.

Статья посвящена эволюции мужского делового костюма в Украине. Определены основные периоды развития мужской деловой одежды, раскрыты основные тенденции в моде определенных этапов развития. Сделан вывод о зависимости развития делового костюма от экономических, политических, культурных факторов.

Ключевые слова: мода, деловой костюм, культура, этикет.

The article is devoted to the evolution of men's business suit in Ukraine. The main periods of men's business clothing were determined and basic tendencies in fashion at certain steps of development were considered. It is concluded that developing a business suit depends on economic, political and cultural factors.

Key words: fashion, business suit, culture, etiquette.

Ділова мода є складним соціокультурним та естетичним феноменом із розгалуженою мультисемантичною структурою, яка не тільки перебуває в постійній комунікативній взаємодії з об'єктами всередині власної системи, але й потрапляє під безпосередній вплив зовнішніх економічних, політичних, соціальних і культурних факторів. Інтегративний характер ділової моди, який впливає на процеси формоутворення як у соціокультурному (соціально-демографічному, морально-психологічному), так й в естетичному (художньо-образному, стилетворчому) аспектах, є важливою проблемою для дослідження.

Враховуючи те, що діловий костюм є одним з чи не найважливіших елементів іміджу людини та показником її соціальної ролі у суспільстві, актуальним є дослідження процесу формування ділового чоловічого костюма у діахронічному розрізі.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю виявлення чинників і механізмів економічної, політичної та соціокультурної сфер, що впливають на зміну форми ділового одягу, появу й актуалізацію нових ділових стилів, тенденцій протягом останніх років у контексті полісемантичного культурного феномену, яким є мода; нерозробленістю питання історії ділового чоловічого костюма в Україні.

Філософсько-культурологічне дослідження феномену чоловічого ділового костюма в Україні може бути досить плідним, оскільки воно дає можливість зрозуміти

взаємозв'язок між національним світосприйманням і буттям української моди. Проблема самобутності української моди в єдності культурологічно-філософського та художньо-естетичного підходів неможлива без опрацювання широкого кола робіт дослідників.

Значний внесок у вивчення соціальних проблем походження й розвитку костюма внесли європейські дослідники Г. Тард [11] і Г. Спенсер [13]. Вони вважали моду основним різновидом наслідування. Німецький філософ і соціолог Г. Зіммель пов'язував її механізм із необхідністю задоволення двоїстої потреби людини: «відрізнитися від інших і бути схожим на інших» [4, с. 325], затверджуючи при цьому класовий характер моди.

Найбільш значною спробою концептуального соціологічного аналізу моди у ХХ ст. є праці американського соціолога Г. Блумера, який розглядав моду як засіб впровадження нових соціальних форм. У цьому зв'язку можна відзначити й статті з семіотики костюма французького дослідника Р. Барта [2], який у праці «Система моди» вводить поняття «образ-одяг» й «образ-опис», тим самим адресуючи нас до одягу із характерною технологією, матерією й трансформацією, де вплив економічного фактора очевидний.

Німецький соціолог, історик і філософ В. Зомбарт у своїх дослідженнях розглядає моду як чинник у практиці розвитку капіталістичної системи господарства, як явище, породжене капіталізмом, що слугує інтересам приватного підприємництва й стимулює формування штучних потреб у суспільстві.

Особливий інтерес для даної проблематики представляє монографія М. М. Мерцалової «Костюм усіх часів і народів», що є першою фундаментальною працею у пострадянському мистецтвознавстві, де здійснено всебічне вивчення історії європейського чоловічого й жіночого костюма. Автор наочно демонструє ретроспективу розвитку європейського костюма, зміну його художнього образу, силуету й композиційного рішення. Це дослідження, безсумнівно, є базовим для постановки нових проблем, рішення яких здатне розкрити зв'язок економічного чинника й практики чоловічої ділової моди.

В Україні інтерес до історії європейської моди стає актуальним в останні десятиліття ХХ ст. Дослідження моди в цей період відбувалося у різних контекстах: культурному, політичному, економічному, семіотичному, психологічному, комплексному. Це, насамперед, розвідки Ю. Палехи, та А. Лавренко [11], Г. Почепцова [12] (іміджотворчий аспект), Є. Плаксіної, Н. Дмитрієвої (розглядають костюм як ідею, образ, знак смислу), О. Зубарева, А. Кікоть (гендерний і функціональний аспекти), М. Білана [3], А. Троян і А. Макаріної [16] (історико-культурний аспект).

Проте, нині в Україні немає окремої праці, присвяченої дослідженню ділового костюма. У підручниках і посібниках з історії костюма цей аспект розглядається лише у загальному контексті. Здебільшого цій проблемі присвячено окремі розділи або ж підрозділи у підручниках і довідниках з ділового етикету, протоколу та підручників з іміджеології. Але у них мова йде тільки про сучасний історичний етап. Якщо історичний аспект й згадується, то доволі спорадично.

Потребують наукової розробки стильові й структурні зміни форми одягу крізь призму основних історичних тенденцій української культури, включаючи масову культуру

сьогодення, історико-філософську парадигму й допостмодерне мистецтво: еkleктизм, часткове повернення до традицій. Актуальним є акцент на комунікативну роль одягу, зближення або навіть повне заперечення специфіки елітарного і масового, маргинальність.

Саме тому статтю присвячено етапам формування ділового чоловічого костюма в Україні, які (на наш погляд) будуються на опозиції «власне» – «запозичене».

Метою статті є виявлення причин і принципів формоутворення в моді в контексті економічних, політичних, соціальних, естетичних процесів в Україні протягом XVII – поч. XXI ст.

Межовий характер української культури у цілому визначив амбівалентність і багаторівневе існування ділової чоловічої моди в українському соціумі. На метафізичному рівні суперечливість моди проявлялася або у повному запереченні «власного», або у надмірному обожнюванні «запозиченого» і навпаки. На онтологічному – у різному сприйнятті «власного» й «запозиченого»: або як сьогодення, справжнє, або як ілюзорне, недійсне. На рівні культурно-локальної визначеності суперечливість «власного» й «запозиченого» в українській діловій моді була зумовлена географічним розташуванням України в просторі між Сходом і Заходом. У результаті в українській моді можна було завжди побачити риси західної й східної моди, хоча ні тією, ні іншою вона, по суті, не була [3].

У різні культурно-історичні періоди чоловіча ділова мода в Україні, постійно залишаючи недавнє власне минуле, забезпечувала підготовку для свого найближчого майбутнього, сприяючи формуванню історичної спадкоємності. Моду, таким чином, можна розглядати як засіб формування культурних і соціальних меж, що створюють передумови для злиття або розмежування ознак «свого» й «чужого».

Для обґрунтування вкорінення ділової чоловічої моди у вітчизняній культурі слід розпочати із періоду зародження моди в Російській імперії (XVII ст.), розвитку у її сучасному розумінні (XVIII–XIX ст.), розквіту на поч. XX ст., консервації у Радянському Союзі, демократизації та європеїзації у часи розбудови незалежності й до її функціонування у сучасну епоху розквіту національних традицій.

У допетровську епоху на Русі склався певний набір ознак, що відрізняють «чужих» від «своїх». Серед таких ознак можна відзначити одяг. Українська мода сформувалася у результаті запозичення «чужого», поступового перетвореного на «власне». У XVII ст. українцям практично з нуля довелося засвоювати заново мистецтво носіння ділового одягу.

Реформи Петра I спричинили суттєві зміни у складі чоловічого костюма: орієнтація на західноєвропейський стиль одягу спричинила поступове нівелювання національних рис (аж до повного їх зникнення).

Наприкінці XVIII – поч. XIX ст. стиль одягу найзаможніших верств населення будувався за французькою манерою. «У Російській імперії, як і в усій Європі, після тривалого панування стилю бароко дістав поширення класицизм, після нього – романтизм, а на рубежі XIX–XX ст. – модерн. Риси західноєвропейської культури в різних регіонах імперії набували своєрідного національного забарвлення і проникали навіть у селянський побут» [12].

Так, у костюмі української знаті основними елементами були: вишита сріблом, золотом або шовком сорочка з тонкого полотна, близька за кроєм до народної, широкі суконні, шовкові або оксамитові шаровари яскравих кольорів, дорогий жупан, який підперізувався золототканим перським або «слуцьким» поясом. Під час урочистих церемоній зверху одягалася шуба чи ферезея, прикрашена коштовною запоною. Парчові шуби підбивалися цінним хутром, оздоблювалися горностаєм, золотим шнуром, галуном, коштовним камінням. На ноги взували кольорові сап'янові чоботи. Шапки були переважно оксамитові, оздоблені хутром соболя, рисі або лисиці. Їх прикрашали коштовностями, страусячим пір'ям [3].

«Мода XIX ст. розвивалася під впливом швидкого зростання промисловості, багаточисельних змін напрямків в мистецтві, конкретної боротьби галузей виробництва і конкуренції в торгівлі. Текстильна промисловість заповнила міжнародний ринок найрізноманітнішими тканинами, розрахованими на будь-який смак. Мода XIX ст. була особливо винахідливою в області оздоблення костюма (тасьма, бахрама, галуни, бісер, гудзики, металеві прикраси, штучні квіти, мережива, шалі, хустки і т. д.). У чоловічому костюмі особливу увагу приділяли крою і майстерності виконання. Важливу роль у костюмі відіграла композиційно-конструктивна досконалість (пропорції, система виточок, прасувальна обробка), яка досягалася за рахунок технічних, швацьких прийомів.

З поч. XIX ст. зміни у костюмі обумовлюються появою великої кількості модних журналів. «Кожен з них намагався створити щось нове, завдяки чому постійно змінювався характер тієї чи іншої частини костюма, залишаючи його загальний вигляд майже без змін. Те, для чого раніше не вистачало десятиліть, стало змінюватися майже посезонно, за порами року. Для того щоб перерахувати всі зміни, що стосуються чоловічого костюма, довелося б у хронологічному порядку переглянути всі модні журнали, що з'явилися за цей час» [12].

У епоху бідмейера чоловіча ділова мода стає ще більш стриманою. До стандартного фрака додаються довгі штани, циліндр, кольоровий шовковий або оксамитовий жилет і краватка. Обов'язковим атрибутом одягу стає пальто, яке шиється по фігурі. Кольорова гама – помірковано яскрава, навіть темна. Наприкінці цього періоду комір сорочки набуває сучасної форми.

Для періоду романтизму у чоловічому костюму характерна чорна вільно зав'язана краватка. Новим модним головним убором стає м'який фетровий капелюх. Проте циліндр як класичний головний убір залишається у моді, змінюючи тільки свою висоту. На ногах носили черевики і високі чоботи; новинкою є перка – гладкі черевики без шнурків. Знову у великій моді сюртуки [12].

Протягом др. пол. XIX ст. чоловічий діловий костюм лише поповнюється новими рисами. Костюми тепер розподілені за призначенням: візитний, бальний, щоденний (який нині фактично став робочим), домашній. Крім відомих мундирів, робочим одягом стали тепер піджаки та жакети, які у 70–80-х рр. XX ст. оброблялися по бортах чорною тасьмою. Сюртук одягали в звичайний час, а фрак став святковим одягом. Інколи фрак доповнювався коротким «фрачним» плащем чорного кольору на білій шовковій підкладці. Новим типом костюма стала візитка, яка мала прямий крій і звичайно закруглені спереду поли, і брюки в смужку. До чорної візитки одягали чорні брюки в

сіру смужку, або сірі брюки в чорну смужку. Такий костюм зазвичай використовувався для ділових візитів і невеличких свят. Як святковий діловий одяг до моди входить смокінг.

Усвідомлюваність Україною на рубежі століть своєї приналежності до світової культури призвела до розвитку специфічних відносин усередині опозиції «власне-запозичене» в українській культурі й моді поч. ХХ ст. Українська мода цього періоду, не втрачаючи своєї національної самобутності, усе більше набувала загальноєвропейських рис. «Власне» в українській моді розкрило колосальний потенціал національних ресурсів виразності, що виявилось у відродженні традицій народного костюма (крій, колірна гама, декор), у «народному» маскарадї [3].

Українська мода цього періоду, сформована на стику синтезу мистецтв, епох, естетичних і художніх шкіл, досягла розквіту у своєму розвитку. Засвоєння «чужого» у попередні періоди підготувало ґрунт до створення унікального «свого» в українській моді, завдяки чому вона стала зразком для наслідування у світовому співтоваристві, перетворившись з національного у феномен «всесвітнього» масштабу [3].

Чоловічий діловий одяг у період модерну майже не змінився в порівнянні з кінцем минулого століття. Костюми 1890–1900-х рр. характеризуються відсутністю «стрілок» на брюках, які мають покривати верх взуття, шляпами-циліндрами, галстуком-метеликом. Єдине, що їх відрізняє на поч. ХХ ст. – одяг стає значно вужчим, підкреслює контури фігури, візуально видовжує її, завдяки високим накрохмаленим комірам [12].

Суттєвих змін чоловіча мода зазнала тільки після Першої світової війни, коли мало збереглося від довоєнного етикету. Декотрі предмети одягу залишились лише для певних професій і для святкових випадків. Візитка тепер застосовується як елемент святкового костюма, що складався із піджака, жилета і брюк у смужку. Фрак зберігся лише для найурочистіших випадків, й значно поступився смокінгу.

Про феномен української радянської моди важко говорити як про цілісне явище. Складно міркувати про нього як про явище, яке еволюціонує. Протиріч, зламів і розривів, коли мода, здавалося б, зникла зовсім, чи народжувалася знову в історії радянської моди було досить. Незважаючи на це, радянська мода була таким же складним феноменом, як і мода інших країн [10].

Специфіка української моди цього періоду полягає в тому, що «власне-запозичене» в українській моді радянської епохи здійснювалося у просторі ідеології й політики. Костюм стає частиною політики конструювання нації, одним із «символів» її формування. За допомогою одягу експлуатувався ряд архетипних понять, пов'язаних із сакральним образом всемогутнього вождя, а також народних традицій, які набувають тенденційного сенсу. Народне, споконвічне пропагується як еталон смаку в одязі, у результаті поступово відбувається деформація «власного» в українській моді. Одночасно відбувається регламентація «запозиченого» [10].

Створюваний «пролетарський стиль» в одязі слугує своєрідним ідеологічним імперативом, засобом того, щоб, по-перше, відокремити радянську дійсність від західної, по-друге, відрізнити «радянську людину» від класового ворога. Межа між індивідуальним і колективним починає зникати. Але «чуже», незважаючи на ідеологічні перешкоди, потрапляє до царини ділової моди й відіграє далеко не останню роль у формуванні наступних модних ідеалів соціалістичної епохи.

Починаючи з 1970-х рр., спостерігалось поступове руйнування форми одягу за допомогою відсікання декоративних елементів і додання їй лаконічного й універсального характеру. Стиль мінімалізм розвивав цю тенденцію у бік підвищення функціональності одягу й кожного її елементу окремо.

Уже в 1990-і рр., завдяки новим матеріалам, стало можливим зменшити ступінь важливості зовнішньої форми за рахунок надання їй «інтелектуальних» функцій реагування на стан людського тіла. Таким чином, якщо в 1970-і рр. дизайнери прагнули до руйнування форми й зниження рівня її семантики, то до кінця століття завдяки загальному деконструктивістському підходу, форма одягу стала максимально лаконічною, а її семантичне, функціональне наповнення стало найбільш важливою характеристикою [7].

У 1990-ті рр. відбувався подальший розвиток деконструктивістського підходу при формоутворенні одягу. Спочатку він виявився у продовженні використання асиметричного крою, а також навмисному виділенні структурних елементів, наприклад, швів. Однак послідовне руйнування фактично було підставою для повного руйнування традиційних цінностей, правил і норм; відсутність яких зумовило появу стилю «гранж», відбиток якого відчувався й у діловому костюмі [7].

У 1990-ті рр. одяг і людина стають фактично єдиним об'єктом. При цьому як одяг, так і сама людина, впливають одне на одного. З одного боку, на форму одягу може впливати як дизайнер, так і споживач, а з іншого боку одяг (у тому числі й діловий) стає мультиформатним явищем з нечіткою структурою й багатозначним семантичним потенціалом. Деструкція соціуму і його інститутів була спрямована на руйнування традиційних цінностей і присвоєння їм статусів «низької» культури: щоденності й уседозволеності [5].

Нині практика ділового чоловічого одягу позначена поступовою відмовою від принципу «ансамблю» у бік вільної комплектації окремих предметів, що входять у чоловічий діловий костюм. Так, зокрема, з часів Революції Гідності в українській чоловічий діловий одяг повертається національний тренд – вишиванка – у комбінації із класичним чоловічим костюмом.

Взагалі як специфічні властивості сучасного чоловічого ділового костюма можна виділити такі:

- органічне поєднання матеріалу, складності кроєння й функціональності;
- сполучення мужності, практичності й класики;
- відмова від декоративності, відсутність зайвих деталей, максимальна раціональність і стриманість;
- елегантність форми й чітко вивірених пропорцій за рахунок вишуканого крою і якості пластичного матеріалу (вовна);
- комфортність, демократизм, можливість гнучкого використання варіантів: «троїстості» (піджак, жилет, штани) або «подвійності» (піджак, штани);
- домінування чорного, сірого або темного й середнього відтінків нейтральних квітів (як суміші додаткових), як правило, у гладких структурах тканин або з невираженим геометричним малюнком (наприклад, смужка).

У класичному діловому костюмі досягнута зорова впорядкованість, симетрія і

єдиний центр. Взаємодія вертикальних, горизонтальних і діагональних елементів досягає найвищої врівноваженості (лінія й ширина плечей, напрямок і висота лацканів, співвідношення довжини рукава з довжиною піджака й штанів і т. д.). Кроєння нівелює індивідуальність фігури, перетворюючи її недоліки на достоїнства. Стилізація чоловічої фігури досягається шляхом створення завершеної композиції, збудованої у нових пропорціях, завдяки чому одяг стає добутком «пластичного мистецтва, спорідненого зі скульптурою» [6, с. 59]. Усе у цілому (силует, форма, пропорції, співвідношення елементів і кольори) становить поняття «стиль».

При цьому, нині чоловіча ділова мода позначає класичний чоловічий костюм як «комплекс» з домінантою «троїстості» чоловічого костюма, а у якості четвертої складової визначається верхній одяг (пальто, кожух тощо).

Аналіз форм історичної еволюції українського чоловічого костюма показав, що нині у якості основної виступає пряма форма, яка витиснула всі інші та стала характерною для тих видів одягу, які увійшли в систему «чоловічої трійки» (піджак, жилет, штани). Розподіл трапецевидної та овальної форм історично був характерним тільки для верхнього одягу (плащ, пальто тощо), які є доповненнями до ділового чоловічого костюма [11].

Етапи розвитку чоловічого ділового костюма в Україні як соціокультурного та естетичного феномену детермінуються у моді різними чинниками. При цьому всі ці чинники є зовнішніми: процеси трансформації одягу залежать від змін в економічній, політичній і соціокультурній сферах, хоча, зрозуміло, що й дизайнерські ідеї втілюються повною мірою.

Еволюція класичного стилю в Україні відбувається за декількома напрямами: нові матеріали, можливість комбінування окремих предметів костюма з одягом іншого стилю (наприклад, піджак із джинсами), а також простежувана ще на поч. ХХ ст. тенденція до зміни тендерної приналежності, що й становить перспективу подальшого дослідження.

Література:

1. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / Р. Барт ; пер. с фр. Зенкина С. ; сост. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1994. – 615 с.
2. Барт Р. *Система моды. Статьи по семиотике культуры* / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. Зенкина С. Н. – Москва : Изд. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. Білан М. С. *Український стрій* / М. С. Білан, Г. Г. Стельмащук; Ін-т народознавства НАН України. – Львів : Фенікс, 2000. – 328 с.
4. Зиммель Г. *Избранное: в 2-х т.* / Г. Зиммель ; пер. гл. ред. и авт. проекта С. Я Левит. – Т. 2 : *Созерцание жизни*; Редкол. : Л. Т. Мильская и др. – Москва : Юристъ, 1996. – 607 с.
5. Кривошеїн В. В. *Іміджологема: поняття, структура* // Вісн. Дніпропетровськ. ун-ту. Соціологія. Філософія. Політологія. – Вип. 8. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2002. – С. 188–192.
6. *Культурологія. Енциклопедія.* – Т. 1, 2. – Москва : РОССПЭН, 2007.
7. Лавренко О. В. *Діловий етикет та імідж державного службовця* / О. В. Лавренко, А. А. Лавренко. – Київ : КМЦППК, 2008. – 65 с.
8. Михалева К. *Система моды* / К. Михалева. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2010. – 142 с.
9. Нагорских Т. Н. *Модная внешность и ценностные ориентации личности* / Т. Н. Нагорских // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону, 2005. – № 3. – С. 58–60.
10. Нанн Дж. *История костюма: 1200–2000* / Дж. Нанн. – Москва : АСТ, Астрель, 2003. – 343 с.
11. Палеха Ю. І.

Етика ділових відносин / Ю. І. Палеха. – Київ : Кондор, 2008. – 356 с. **12.** Почепцов Г. Г. *Профессия: имиджмейкер* / Г. Г. Почепцов. – 2-е изд., испр. и доп. – Київ : ИСО МО Украины, НВФ «Студцентр», 1998. – 256 с. **13.** Спенсер Г. *Опыты научные, политические и философские* / Г. Спенсер. – Минск : Современный литератор, 1998. – 1407 с. **14.** Стриженова Т. К. *Из истории советского костюма* / Т. К. Стриженова. – Москва : Советский художник, 1972. – 112 с. **15.** Тард Г. *Законы подражания* / Г. Тард ; пер с фр. Ф Павленкова. – Санкт-Петербург, 1892. – 370 с. **16.** Троян А. М. *Історія і композиція костюму* [Електронний ресурс] / А. Троян, А. Макаріна. – ХНУ. – Режим доступу: http://dn.tup.km.ua/dn/k_default.aspx?lng=1&MF=5812403837806Z23835A7491S461841D328D78628192325D131926827595&T=intro&st=000&L=1

УДК 785.1:781.7(477.73)”1920/1980”

*Шеремет Віта Василівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

ДІЯЛЬНІСТЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ РОБОЧИХ МЕТАЛІСТІВ М. МИКОЛАЄВА ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ 20–80-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ

У статті представлено діяльність відомого оркестру народних інструментів м. Миколаєва та його керівника, видатного музиканта і громадського діяча Григорія Манілова. Шляхом аналізу фактів визначається роль колективу в розвитку народного інструментального мистецтва України.

Ключові слова: народно-оркестрове виконавство; народно-інструментальне мистецтво; самодіяльний оркестр; Г. Манілов; просвітницька діяльність; Північне Причорномор'я.

В статье представлена деятельность известного оркестра народных инструментов г. Николаева и его руководителя, выдающегося музыканта и общественного деятеля Григория Манилова. Путём анализа фактов определяется роль коллектива в развитии народного инструментального искусства Украины.

Ключевые слова: народно-оркестровое исполнительство; народно-инструментальное искусство; самодельный оркестр; Г. Манилов; просветительская деятельность; Северное Причерноморье.

The article presents the activities of the famous orchestra of folk instruments of Mykolaiv and its head, prominent musician and social activist Gregory Manilov. By analysis of the facts determined by the role of the collective in the development of folk instrumental art of Ukraine.

Key words: folk-orchestral performance; folk-instrumental art; amateur orchestra; G. Manilov; elucidative activity; Northern seaside of the Black Sea.

Виконавство на народних інструментах в Україні завжди органічно входило в побут і духовне життя людей, проявляючись у різноманітних видах і формах музикування. У художній культурі кожного регіону України народне інструментальне мистецтво займає своє місце і має особливі риси розвитку, які відображують види інструментарію та характер його побутування, а також форми музичної творчості в конкретному соціокультурному середовищі. Оскільки коло наукового зацікавлення автора охоплює питання розвитку народно-інструментального мистецтва, його жанрів і форм у Північному Причорномор'ї та, зокрема, на Миколаївщині, то оркестровий жанр як підсистема вказаного вище виду інструментального мистецтва також підлягає розгляду.

Народно-інструментальне оркестрове мистецтво, ще з кінця ХХ ст. стало об'єктом наукових розвідок (О. Ільченко, Ю. Лошков, О. Макаренко, В. Откидач, Л. Пасічник, Т. Сідлецька, О. Трофимчук). Автори порушують питання генезису, чинників і тенденцій розвитку інструментального виконавства, аналізують види та форми його функціонування.

Проте, вивчення широкого кола джерел з питань музичної культури та мистецтва Північного Причорномор'я, не виявило системних досліджень народно-інструментального та, зокрема, оркестрового мистецтва регіону. Але публікації у періодичних виданнях др. пол. ХХ ст., окремі статті з проблем народно-оркестрового мистецтва регіону (В. Кисіль, О. Макаренко, А. Сирота) та сьогоденне соціокультурне буття показують, що розвиток цього жанру виконавського мистецтва у Причорномор'ї, набувши загальних рис його еволюції в Україні, має свою історію і значення для культури регіону, а також зумовлює виникнення та діяльність самобутніх колективів.

Одним з таких, відомих на державному рівні колективів у Причорномор'ї став Миколаївський самодіяльний оркестр народних інструментів, який проіснував більш як півстоліття (1925–1980), отримавши назву Всеукраїнський оркестр робочих металістів (ВУОРМ). Колектив та його керівники, один з яких – видатний музикант, диригент і суспільний діяч Г. Манілов, зробили неоціненний внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва регіону і України в цілому. У березні 2015 р. культурна спільнота Миколаївщини святкує 90-річчя утворення славетного колективу. Усе це зумовлює мету статті, що полягає у розгляді, на прикладі діяльності відомого миколаївського оркестру ВУОРМ, чинників розвитку та особливостей функціонування народно-оркестрового виконавства краю, а також у відкритті та уточненні окремих фактів про діяльність оркестру ВУОРМ та його керівника, у визначенні ролі багаторічної діяльності колективу у становленні народно-інструментального мистецтва Причорноморського регіону та України.

Діяльність відомого оркестру народних інструментів м. Миколаєва та постать його керівника Г. Манілова привертала увагу музичних і громадських діячів ще у 30-х рр. ХХ ст., під час найбільшої творчої активності колективу. Завдяки талантові музиканта-керівника Г. Манілова художньо-виконавський рівень оркестру за сім років свого існування (з 1925 р. до першої перемоги у Всесоюзній олімпіаді художньої самодіяльності 1932 р. у Москві) зріс від аматорства до професійної майстерності [1, с. 13]. Численні періодичні видання державного, республіканського та обласного рівня сер. ХХ ст. («Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Радянська культура», «Народна творчість», «Бугская заря», «Південна правда») висвітлювали досягнення Першого всеукраїнського оркестру робочих металістів (ВУОРМ) на чолі з його керівником. Звання ВУОРМ оркестр отримав у 1931 р. за художні досягнення та визначні заслуги перед трудящими.

Найбільш відомі дослідники й шанувальники творчості колективу того часу: музикознавці Г. Поляновський, Л. Носов (член спілки композиторів СРСР), Т. Каришева, П. Іванов; композитори П. Козицький, К. Данькевич, Г. Верьовка, С. Василенко, К. Домінчен, М. Іпполітов-Іванов, Т. Хренніков – високо оцінювали виконавську майстерність самодіяльного оркестру протягом його багаторічної праці.

У 1953 р. під патронатом Центрального будинку народної творчості УРСР (Київ) від видавництва «Мистецтво» вийшла брошура про Миколаївський оркестр народних інструментів, підготовлена музикознавцем Л. Носовим і членами художньої ради оркестру Д. Леонтенком та І. Зельцером. У вказаному виданні були висвітлені основні напрямки діяльності оркестру та його керівника, але ця колективна монографія зазнала

критики з боку музикознавців тому, що матеріал був викладений у заангажованому партійно-номенклатурному стилі [2, с. 7]. У той час, коли мистецькі досягнення робітничого оркестру та його керівника були відомі далеко за межами України, культурна спільнота потребувала живої розповіді про феноменальний творчий колектив та його очільника.

Творча діяльність оркестру ВУОРМ залишила по собі значний резонанс: навіть після припинення існування оркестру сторінки його слави висвітлювалися у статтях періодичних видань Миколаївщини (до кін. 80-х рр. ХХ ст).

Друга хвиля звернення до історії ВУОРМу прийшла у роки встановлення незалежності України та активізації науково-дослідної роботи в області проблем духовної культури нації, історії та теорії мистецтв.

Побіжні згадки про миколаївський оркестр народних інструментів у рамках окремих контекстуальних досліджень народно-інструментальної культури України ХХ ст. знаходимо у музикознавців В. Власова (Одеса) О. Ільченка (Київ), О. Трофимчука (Рівне). Найбільша кількість матеріалів про діяльність і досягнення самодіяльного оркестру, про особистість Г. Манілова міститься у статтях та нарисах О. Макаренка (Миколаїв). Розгляд публікацій автора показав, що попри багатогранність наведеної інформації, надані матеріали носять інформативний характер, не містять окремих важливих фактів, потребують критичного огляду, аналізу та уточнення (віднайдені розбіжності даних з публікацій та архівних даних). У журналі «Народна творчість та етнографія» (1976) міститься стаття О. Макаренка про миколаївський оркестр [3, с. 94–95] та ще у одній публікації автора, у тому ж виданні (1984), контекстуально згадується про колектив ВУОРМ [4, с. 74–78], решта інформації не виходить за рамки періодичних і миколаївських обласних видань, таким чином, залишаючись поза колом наукового обігу і тому потребує репрезентації та аналізу.

Стрімке творчо-виконавське зростання колективу ВУОРМ розпочалося з моменту, коли до керівництва оркестром став Г. Манілов, тому ця постать заслуговує окремої уваги.

Григорій Феофанович Манілов народився 16 січня (4 січня за ст. ст.) 1875 р. у містечку Ніжин Чернігівської губернії. Закінчив музичне училище по класу диригування та скрипкового контрабасу. З 1903 р., на початку творчого шляху у м. Миколаєві, Г. Манілов веде активну культурно-громадську та педагогічну діяльність, очолює струнні та духові оркестри декількох навчальних закладів і підприємств. З 1907 р. Г. Манілов є членом миколаївської «Просвіти», бере активну участь у мистецьких заходах товариства, тісно співпрацює з М. Аркасом [5, с. 33–34]. За період 1917–1923 рр. Г. Манілов був керівником та диригентом симфонічного оркестру Миколаївської філармонії, очолював самодіяльні хор та оркестр у клубах міліції та Залізничному, духовий оркестр Сиваської дивізії, пізніше – хор та оркестр Миколаївської залізничної школи. З 1925 р. розпочався видатний етап його творчого шляху – робота керівником першого у Миколаєві та Причорноморському регіоні самодіяльного оркестру народних інструментів.

Виникнення оркестру народних інструментів м. Миколаєва було зумовлене історичними і соціокультурними чинниками. Миколаїв як військово-морський порт та адміністративний центр ще з часів свого заснування (1789) презентував високий

культурний рівень населення та його попит до культурно-мистецьких заходів. «Серед мешканців міста було багато освічених, культурних людей, то була, насамперед, військово-технічна інтелігенція. Тому з такою зацікавленістю, жвавим інтересом зустрічалося все, що пов'язано було з літературою, образотворчим і музичним мистецтвом» [6, с. 2]. Наприкінці ХІХ – поч. ХХ стст. у місті організовувалися музичні класи та гуртки, існували приватні музичні школи. Місто відвідували славетні музиканти – композитори та виконавці: А. Аренський, Л. Ауер, Ф. Лист, А. Рубінштейн, Л. Собінов, декілька разів приїздили М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, Ф. Шаляпін та інші – такі обставини вплинули на активну рефлексію у суспільстві та утворення нових форм діяльності у сфері музичної культури та мистецтва.

Наступним чинником, що зумовив утворення оркестру ВУОРМ, стало зацікавлення трудящих міста грою на народних інструментах завдяки їх доступності та впливу просвітницької діяльності В. Андрєєва, що мала широкий резонанс на поч. ХХ ст. і спричиняла виникнення невеликих музичних гуртків. Але слід зауважити, що розповсюдження і популяризація, здебільшого, стосувалися російських народних інструментів, які з часів утворення СРСР (1922) були загальноприйнятими, «офіційними», тобто такими, що слугували інтересам правлячої партії під відомим лозунгом «Мистецтво масам». Національні інструменти інших народів, зокрема українські, у регіоні не мали такого широкого розповсюдження, навіть у порівнянні із кінцем ХІХ ст.

Так, на поч. ХХ ст. на хвилі просвітницького руху у м. Миколаєві з'являлися аматорські музичні гуртки до яких входили здебільшого робітники та службовці підприємств міста. На думку О. Макаренка, історія колективу ВУОРМ – це продовження історії окремих робітничих ансамблів, які з метою досягнення більш якісної роботи і отримання творчого задоволення об'єдналися в оркестр. На противагу, за даними музикознавця Л. Носова [1, с. 6] майбутній видатний Миколаївський оркестр народних інструментів зародився на основі музичного гуртка Ф. Бокова (1922).

Аналіз архівних документів показав, що на базі музичного гуртка Ф. Бокова та шляхом поступового приєднання до нього членів з інших аматорських ансамблів міста за три роки утворився розширений струнний інструментальний ансамбль. Але ні постійного місця для репетицій, ані чіткої методики занять колектив не мав. За архівними даними, першим керівником колективу (майбутнього оркестру) був викладач музичного училища В. Погодаєв (цей факт не знайшов місця у публікаціях). У роботі гуртківців переважав слухово-цифровий метод навчання. Очевидно, що для людей, які не мали музичної освіти, це був єдиний спосіб швидкого засвоєння музичного матеріалу, але у той самий час це гальмувало розвиток виконавської майстерності учасників та обмежувало репертуар колективу. В. Погодаєв намагався розширювати репертуар за рахунок творів з нескладною фактурою композиторів-класиків Ж. Бізе, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Р. Шумана та української і російської народної музики та пісень, але це не сприяло росту виконавського рівня колективу [7, с. 80–81].

Нова сторінка оркестру розпочалася у 1925 р., була пов'язана з відкриттям у Миколаєві центрального міського клубу ім. Я. Свердлова, у розпорядження якого поступає існуючий народно-інструментальний ансамбль, а на його базі утворюється

великий струнний оркестр. Для творчого росту колективу постала потреба докорінно змінити методи роботи, тому на роль керівника було запрошено вже відомого на той час у Миколаєві знавця народних інструментів Г. Манілова, який вирішує всю подальшу долю колективу, що згодом набуває всесоюзної слави. Офіційною датою утворення оркестру вважається 11 березня 1925 р., коли було проведено перші організаційні збори колективу на чолі з Г. Маніловим і обговорено основні шляхи подальшої роботи.

Найвидатнішими здобутками педагога-музиканта Г. Ф. Манілова стали запроваджені ним методи та форми роботи [7, с. 29–35]. Першочерговим завданням для оркестрантів було досконале вивчення музичної грамоти та перехід на нотну систему засвоєння репертуару. По-друге, поступове розширення складу оркестру та включення нових інструментів таких як концертіна, гармоніка, а згодом баян, долучення до складу оркестру повноцінних груп домр і балалайок, групи ударних, гуслів. По-третє, розподіл музикантів по інструментах за природними фізіологічними даними та рівнем технічного потенціалу. Також Г. Манілов впровадив у склад оркестру домру «секунду» за аналогією *violino obbligato* (полегшена партія першої скрипки) у симфонічному оркестрі. За цими фактами стоїть педагогічний та організаційний талант керівника, який цінував участь і зацікавлення у роботі оркестру кожного музиканта незалежно від його виконавського рівня. По-четверте, керівник оркестру сам розробляв технічні вправи та завдання для оркестрантів, наприклад: вправи для розв'язання четвертого (слабкого) пальця у домристів, виконання гам і вправ у різних позиціях і різними штрихами. У навчанні оркестрантів керівник використовував багатий досвід скрипкової школи. По-п'яте, Г. Манілов впровадив групові та індивідуальні форми занять з оркестрантами, заснував групу підготовки для творчої молоді, яка згодом вливалася у основний склад колективу [1, с. 23–26; 7, с. 33–34].

Прогресивними, як для тих часів, були форми удосконалення виконавської майстерності музикантів оркестру: Г. Манілов утворив на базі колективу окремі концертні ансамблі, наприклад, кuartет 4-струнних домр та інші; впровадив складання партій оркестрантами для допуску до загальних репетицій; запропонував для контролю якості виконавства запис репетицій за допомогою наявних тоді засобів звукозаписувальної техніки; аналіз та обговорення передконцертних репетицій та концертних виступів оркестру [1, с. 34; 7, с. 35]. Робота колективу на чолі з Г. Маніловим, побудована на послідовній методичній основі, дуже швидко почала приносити значні результати. Через кілька місяців роботи музиканти почали давати концерти у цехах і клубах місцевих підприємств. У 1927 р. 2 квітня у Миколаєві з нагоди дворіччя оркестру відбувся концерт, до програми якого, крім народних пісень, увійшли класичні твори: увертюра «Егмонт» Л. Бетховена, сюїта з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Кавказькі ескізи» М. Іполітова-Іванова та ін.

Радянський композитор і громадський діяч М. Іполітов-Іванов ще з перших років діяльності оркестру став його почесним шефом, дарував колективу свої композиції, які оркестр з успіхом виконував.

Своє триріччя оркестр відзначав вже як «Перший показовий оркестр народних інструментів». Звання колектив отримав на окружній олімпіаді, де посів перше місце. Програма, присвячена триріччю, включала увертюру з опери М. Глінки «Руслан і

Людмила», ряд пісень: «Заповіт» (на сл. Т. Шевченка) в обробці Г. Манілова, «Дощик» і «Ой з-за гори кам'яної» в обробці М. Лисенка та ін. [1, с. 10; 8, с. 112–113].

У 1929 р. оркестр одержав кілька запрошень для виступів від робітничих клубів України. Цього ж року він виступив перед трудящими Одеси та отримав схвальні відгуки на сторінках місцевої преси: «Виконання залишає прекрасне враження... Техніка особистого виконання оркестрантів висока, що дає можливість оркестру включати у свій репертуар складні п'єси...» [1, с. 10–11]. Відгуки та програми концертів свідчили про високий виконавський рівень колективу, досягнутий оркестром і його керівником за короткий термін спільної праці. Від свого заснування до 1930 р. оркестр дав більше 400 концертів [9, с. 8]. У 1931 р. на республіканській олімпіаді (м. Харків) оркестр посів перше місце і отримав звання Першого Всеукраїнського оркестру робочих металістів (ВУОРМ). На той час у репертуарі оркестру вже були такі симфонічні твори як Симфонія № 4 П. Чайковського, Симфонія № 5 Л. Бетховена (повністю), що відрізняло його від інших самодіяльних колективів.

Знаменним для оркестру став 1932 рік. На запрошення ВЦРПС колектив виїздив у Москву для участі у I Всесоюзній олімпіаді художньої самодіяльності, де посів перше місце. Музикознавець і член журі Г. Поляновський писав: «Надзвичайно складне завдання опанування класичної спадщини поставлене правильно... Досягнуто майже професійної майстерності» [7, с. 91]. Постановою Президії ВЦРПС Миколаївському оркестру було присуджено Червоний прапор ВЦРПС, нагороджено першою премією і гастрольною путівкою по Радянському Союзу [1, с. 14; 10, с. 9]. Під час поїздки оркестр не тільки грав, а й надавав методичну допомогу самодіяльним колективам, допомагав створювати нові.

Надзвичайною подією 1932 р. для колективу та його керівника стала звістка про рішення уряду УРСР, за рекомендацією Президії ВЦРПС, направити Миколаївський оркестр у повному складі на навчання до Одеської консерваторії. Музикознавець Г. Поляновський наголошував: «Оркестр, безумовно, переріс межі самодіяльного мистецтва – цей колектив стоїть вже на межі високого професійного мистецтва. Йому слід допомогти – слід надіслати на навчання, не руйнуючи досягнутої єдності в ансамблі, зіграності і одноставної відповідальності» [7, с. 91].

За всю історію існування Одеської консерваторії такий контингент студентів був для неї незвичайний. Виникла потреба у спеціальній програмі навчального процесу: адже оркестр був відісланий на навчання для його вдосконалення як цілий організм і в той же час для підвищення музичної культури кожного учасника оркестру (які мали різний рівень музичної підготовки). Таку програму було створено, вона була наближена до обсягу програм музичних училищ. Ті члени колективу, які на час прибуття до Одеси вже мали музичну освіту (Миколаївський музичний технікум – нині, музичне училище – В. Ш.) продовжили навчання в консерваторії з різних фахів: Г. Сиротинський, П. Гопман, В. Єфремов, Є. Єнін – диригування; О. Козик – скрипка, Ф. Козик – скрипковий контрабас, М. Ляховецький – теорія музики. Цікавим є факт (не згаданий у публікаціях), що син Г. Манілова – Олександр, скрипаль за фахом, також був членом славетного колективу (грав на домрі-примі та концертині), але вступив до Московської консерваторії на клас скрипки професора К. Мостраса, ще до навчання членів миколаївського оркестру в Одесі [7, с. 94].

Під час навчання в консерваторії, колектив продовжував активну творчу діяльність для трудящих Одеської області [7, с. 93; 1, с. 15]. З 1934 р. оркестр виступав у радіотеатрі при Одеському обласному радіокомітеті, а з 1935 р. – зарахований до складу Одеської філармонії. З оркестром співпрацювали солісти філармонії, артисти оперного театру. У літній період оркестр ділився на ансамблі, які давали концерти у санаторіях і будинках відпочинку [7, с. 94], тим самим залучаючи широкі маси до сприйняття народної музики та світової класики за допомогою народних інструментів.

У 1937 р. миколаївці блискуче закінчують консерваторію і продовжують концертну діяльність як професійний оркестр Одеської філармонії. Під час навчання колективу Г. Манілову було присвоєно вчене звання доцента Одеської консерваторії і він залишався на педагогічній роботі до початку війни 1941 р. Увесь період перебування у Одесі Г. Манілов надавав творчу допомогу оновленому оркестру у м. Миколаєві. У 1938 р. частина оркестрантів, які навчалися в Одеській консерваторії повернулися до рідного міста та влилися до свого базового колективу, а окремі музиканти стали керівниками оркестрів установ та підприємств України.

Під час війни, у 1941–1944 рр. Г. Манілов продовжує творчу працю на Уралі, керує оркестрами у містах Сорочинську, Уральську, військовій частині Тоцького гарнізону ЮЖУРВО [10, с. 1–2], а у 1945 р. повертається до Миколаєва. Після війни відновлений оркестр перейшов на баланс Миколаївського суднобудівного заводу ім. 61-го Комунара та у др. пол. 1948 р. у повному складі розпочав свою роботу під керівництвом Г. Манілова. Уже незабаром колектив здобуває свої перші повоєнні перемоги на республіканській олімпіаді художньої самодіяльності (1949) та всесоюзному огляді художньої самодіяльності в Москві (1951).

Г. Манілов поступово поповнював склад оркестру новими інструментами. Введення в репертуар творів українських авторів створило необхідність долучення до складу оркестру таких українських національних інструментів, як цимбали, сопілка, ліра, що для тих часів було прогресивним фактом і сприяло вихованню національного звукоідеалу у слухацької аудиторії.

Г. Манілов сам був талановитим композитором-аранжувальником, який створив багато творів та аранжувань для ансамблів, оркестрів і сольних народних інструментів, п'єс для духового оркестру, пісень. Відомими є його Квартет № 1 для народних інструментів, обробка української народної пісні «Ой, що ж то за шум учинився», яку прийняв до свого репертуару славетний Московський академічний оркестр народних інструментів ім. М. Осипова [11, с. 217]. Але з невідомих причин більшість його творів залишилися не надрукованими.

У 1950 р. багатолітня творча праця та талант Г. Манілова отримали високу оцінку керівництва республіки: вперше, у практиці художньої самодіяльності, керівнику аматорського колективу було присвоєно почесне звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР. Видатний музикант і громадський діяч Г. Манілов очолював славетний оркестр майже 30 років, але 29 травня 1954 р. у 79-річному віці у м. Миколаєві він пішов з життя.

Після Г. Манілова, керівництво оркестром взяв на себе його талановитий вихованець, випускник диригентського відділення Одеської консерваторії – Євген

Йосипович Єнін. Новий керівник продовжував славні традиції колективу, започатковані Г. Маніловим. Уже у 1957 р. колектив отримує звання «Заслуженого оркестру УРСР».

Велика робота з пропаганди народного інструментального мистецтва в регіоні, яка проводилася колективом і його керівництвом, знайшла втілення у такому (не згаданому у публікаціях) факті як організація спільних виступів оркестрів народних інструментів з Миколаєва, Одеси та Херсону у цих містах навесні 1959 р. У кожному з названих міст відбулося по два концерти, один з яких був безкоштовним для учасників художньої самодіяльності місцевих підприємств. До плану концерту входила лекція про задачі художніх самодіяльних колективів і концерт у двох відділеннях, одне з яких було виступом об'єднаного складу трьох оркестрів (140 осіб) [12, с. 34–35].

З 1961 р. оркестром керує випускник Одеської консерваторії Віктор Підпригора. У цьому ж році колектив був удостоєний звання «Народний самодіяльний». Оркестр одночасно є концертним колективом, базою практики для студентів Миколаївського музичного училища та творчою лабораторією з виховання молодих кадрів для закладів мистецтва.

За роки свого існування миколаївський оркестр був визнаним на всесоюзному рівні. Оркестранти творчо співпрацювали із колективами з Ленінграда, Магнітогорська, Єрвана, Києва, Харкова, Дніпропетровська, Одеси, організовували творчі зустрічі та концерти у різних містах країни, надавали методичну допомогу, ділилися репертуаром. Діяльність оркестру високо оцінювали такі видатні музиканти, педагоги Київської консерваторії як М. Геліс, М. Різоль [7, с. 92; 13, с. 1].

У творчій співдружності із славетним колективом знаходилися відомі композитори Росії – Р. Глієр, М. Іполітов-Іванов, Т. Хренніков, М. Будашкін та українські композитори: Г. Верьовка, К. Данькевич, К. Домінчен, Ф. Козицький, Б. Лятошинський, І. Марченко, К. Мясков, Л. Ревуцький, А. Штогаренко та ін. Завдяки зв'язкам із композиторами сформувався «золотий фонд» репертуару оркестру, у якому близько 70% складали твори класичного спрямування. Композитор М. Будашкін присвятив оркестру м. Миколаєва твір «Сказ про Україну», В. Хватов подарував п'єсу «Веснянка» на теми українських пісень. Оркестр був першим виконавцем таких творів І. Марченка як увертюра «Дружба народів» та поема «Дніпро».

Видатний миколаївський оркестр виховав таких відомих професійних музикантів як Валентин Єфремов – диригент Одеського театру опери та балету, згодом доцент Одеської консерваторії; Гліб Сиротинський, у різні часи – диригент оркестру Донецької філармонії та викладач Луцького музичного училища. Також керівниками оркестрів стали Агей Немисенко (в Одесі), Семен Флек (в системі установ культури Радянської Армії), Олександр Манілов (син Г. Ф. Манілова), деякий час працював на посаді ректора Одеської консерваторії та професора Київської консерваторії клас скрипки [7, с. 83].

Остання програма Заслуженого самодіяльного оркестру м. Миколаєва була виконана на звітному концерті з нагоди підтвердження звання «Народного колективу» у квітні 1979 р. під проводом В. Підпригори. На поч. 80-х рр. ХХ ст. оркестр існував вже як зведений колектив із оркестром Миколаївського філіалу Київського державного інституту культури, а згодом припинив своє існування [12, с. 88].

Самодіяльний оркестр народних інструментів м. Миколаєва проіснував більш як півстоліття, за цей час він дав понад 1600 концертів, удосконалив свою художньо-

виконавську майстерність до професійного рівня. Колектив став методичною базою для багатьох молодих оркестрів, сприяв професіоналізації та пропаганді народно-інструментального мистецтва в Україні і у колишньому СРСР. Протягом багатьох років свого існування оркестр ВУОРМ виконував велику просвітницьку та виховну місію, стимулював творчість видатних композиторів, давав Україні та світу високопрофесійні мистецькі кадри: виконавців, диригентів, мистецьких діячів. Багаторічна історія та досягнення оркестру виводять його діяльність на рівень видатного культурно-мистецького явища не тільки в Причорноморському регіоні, а й у державі. Відкритими для досліджень залишаються діяльність і внесок вихованців оркестру ВУОРМ у розвиток музичного та, зокрема, народно-інструментального мистецтва України.

Література:

1. Носов Л. І. Миколаївський обласний самодіяльний оркестр народних інструментів / Носов Л., Леонтенко Д., Зельцер І. – Київ : «Мистецтво», 1953. – 36 с.
2. Карьшева Т. И. «Брошюра о Николаевском областном оркестре народных инструментов» / Т. И. Карьшева «Советская музыка», Москва, 1954 г. – № 2. – с. 7.
3. Макаренко О. Творчі зв'язки самодіяльних митців. Оркестр народних інструментів заводу ім. 61 Комунара м. Миколаєва / О. Макаренко // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1976. – № 5.
4. Макаренко О. Формування інтернаціонального характеру радянського народного інструментального мистецтва / О. Макаренко // Народна творчість та етнографія – Київ, 1984. – № 1.
5. Ковалёва О. Ф., Чистов В. П. Очерки истории культуры Южного Прибужья / О. Ковалёва, Кн. 3, Николаев, 2002, – 264 с.
6. Дем'яненко Г. П. Т. В. Антонова та її внесок у розвиток музичної культури на Миколаївщині / Г. П. Дем'яненко. – Миколаїв, 2002, – 16 с.
7. Державний архів миколаївської області, Ф№Р – 5767/ Оп №1/ Д №1 / Л. 190.
8. Народно-інструментальна музична творчість : навч. посіб.; ред. О. І. Трофимчук. – Рівне, 1999. – 122 с.
9. Макаренко О. П. Музична панорама Миколаївщини : зб. статей / О. П. Макаренко, – Миколаїв, 1996. – 92 с.
10. Державний архів миколаївської області. Ф№Р – 5767/ Оп № 1/ Д № 2/ Л. 109.
11. Николаевцы, 1789–1996 : Энциклопедический словарь – Николаев : МП «Возможности Киммерии», 1999. – 374 с.
12. Державний архів миколаївської області, Ф№Р – 5767/ Оп №1/ Д №13 / Л. 88.
13. Аров Б. Перше місце в республіці / Б. Аров // «Південна правда». – 1960.

УДК 792+784.95

*Шкляр Надія Іванівна,
викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтва*

РОБОТА НАД ГОЛОСОМ ЯК ОСНОВНИМ ІНСТРУМЕНТОМ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА ТА АКТОРА

У статті розглядаються поняття та особливості розвитку голосових даних артиста вокального жанру та актора. Охарактеризовано основні етапи роботи над процесом голосового звільнення та правильного розвитку голосу. Розкрито зміст роботи над голосом на прикладі методів Крістін Лінклейтер і Сіселі Бері.

Ключові слова: голос, актор, артист-вокаліст, діафрагмальне дихання, звільнення голосу.

В статье рассматриваются понятие и особенности развития голосовых данных артиста вокального жанра и актера. Охарактеризованы основные этапы работы над процессом голосового освобождения и правильного развития голоса. Раскрыто содержание работы над голосом на примере методов Кристин Линклейтер и Сисели Берри.

Ключевые слова: голос, актер, артист вокалист, диафрагмальное дыхание, освобождение голоса.

The article passes in review with the concept and characteristics of artist of vocal art genre and actor. Characterized the basic stages of voice liberation process and proper progress of the voice. Revealed the content of the work of voice on the example methods Christine Linkleyter and Siseli Bury.

Key words: voice, actor, actor-singer, diaphragmatic breathing, release voice.

У сучасному мистецтвознавстві існують питання, які стали центром наукових інтересів багатьох дослідників, але іманентно не втрачають своєї актуальності через багатоаспектність шляхів вирішення проблеми. Серед них – питання акторської підготовки артистів вокального жанру, що відповідає сучасним мистецьким запитам. При аналітичному погляді на дослідницькі пошуки можна спостерігати два основних підходи. Перший презентовано дослідженнями з музичного мистецтва, які зосереджені на аспектах виховання співочого голосу та формування у співака образно-художнього мислення для інтерпретації змісту музичного твору. І, як наслідок, у них природно постає питання щодо потреби розвитку акторської майстерності виконавця (наприклад, роботи А. Григорьєва [3], Л. Дмитрієва, [4], Н. Малишевої [7], С. Яковенка [10], автобіографічні спогади С. Лемешева [5], Ф. Шаляпіна [9] та ін.). Другий підхід презентовано в театрознавчих дослідженнях з підготовки актора, в яких важливу роль відведено розвитку голосових даних як одного з головних інструментів виразності. Природно для акторів розвивати діапазон і подачу звуку, про що свідчать, починаючи з виникнення

акторської майстерності, всі відомі акторські техніки. Меншою чи більшою мірою науковці та практики досліджували та розробляли методику роботи над голосом, і цей процес не припиняється (зокрема праці Л. В. Грачової [2], Крістін Лінклейтер [6], С. С. Сгібньової [8], Сіселі Беррі [1]).

Важливість пошуку збалансованої гармонійної системи акторської підготовки артистів вокального жанру зумовлена особливістю розвитку сучасного мистецтва, для якого характерним є поєднання, перетин, трансформація різних жанрів і напрямів, експериментування з художньою мовою, стилем та формою. У цьому контексті творчий потенціал артистів вокального жанру сприяє їх залученню до багатьох мистецьких заходів сучасного культурного простору, які виходять далеко за межі індивідуальної творчості співака. Тому побудова обґрунтованої системи акторської підготовки артиста-вокаліста, яка, з одного боку, враховує специфіку виконавської майстерності співака, а з іншого, відповідає рівню сучасних мистецьких технологій, є актуальною. Важливим етапом у побудові цієї системи є аналіз сформованих методик, тренінгових комплексів, експериментальних пошуків з точки зору доцільності та ефективності їх застосування.

Метою дослідження є визначення основних етапів у розвитку голосу як головного інструмента артиста вокального жанру та актора. Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:

- характеристики анатомічних особливостей утворення звуку;
- розкриття основ правильного дихання як запоруки природного голосоутворення;
- аналіз тренінгових комплексів зі звільнення голосу на прикладі методів Крістін Лінклейтер і Сіселі Беррі.

Матеріалом для створення звуків є видихуване повітря. За винятком феноменів у мовах готтентотів і бушменів (що територіально проживають у Південній Африці), в яких присутні звуки, що вимовляються навпаки, на вдиху. Створюються звуки при проходженні повітря через апарат і мовлення, внаслідок роботи апарату. До апарату мовлення належить увесь дихальний тракт і всі органи вздовж нього – від губ до легень. Слід додати, що утворення звуків є, так би мовити, побічним продуктом органів, призначених для дихання і прийняття їжі. Потреба в цьому «побічному продукті» видозмінила й удосконала відповідні органи. Гортань являє собою верхню, розширену частину трахеї і містить голосовий апарат. Каркасом для нього служать персневидний (знизу) і щитовидний (зверху) хрящі, що виконують охоронну функцію. На внутрішніх стінках щитовидного хряща знаходяться дві еластичні голосові складки, які прикріплені спереду до щитовидного, а ззаду до двох черпаловидних (пірамідальних) хрящів. Останні можуть зміщуватися, розходячись і сходячись. Внаслідок цього голосова щілина, що розташована між голосовими складками, може змінювати свою конфігурацію. Основна функція гортані полягає в голосоутворенні. Голосові складки можуть утворювати й шепіт, якщо при проходженні повітря вони зімкнені, але залишається невелика щілина між пірамідальними хрящами, протискуючись крізь яку повітря утворює шум, характерний для шиплячих звуків.

Щоб зрозуміти, що таке правильне дихання, спостерігайте за дитиною, яка спить, за маленькою пташкою, яка щебече, за котом, який природно муркоче та нявчить, не думаючи про силу звуку. Живіт малюка піднімається і опускається при кожному вдиху

і видиху, тому що задіяна його діафрагма – широкий м'яз, що розділяє легені і черевну порожнину. Доросла людина неусвідомлено намагається зафіксувати діафрагму. Можна перевірити власне дихання в цю ж мить і домогтися, щоб при глибокому вдиху живіт піднімався, а при видиху – опускався. Це і є дихання діафрагмою. Якщо діафрагмальне дихання виконувати правильно, то повітря потрапить у самий нижній відділ легень, де кисневий обмін найбільш ефективний. Фізіологічний ефект приголомшливий. Сповільнюється серцебиття, зменшується кров'яний тиск, посилюється травлення, розслабляються м'язи, проходить тривога, заспокоюється мозок. Будь-яка людина може використовувати діафрагмальне дихання для поліпшення сну, посилення кровообігу та підвищення пам'яті. Лікарями-фоніаторами спільно з вокальними педагогами протягом ряду років проводилися і проводяться дослідження з метою виявлення найкращого для співу типу дихання. У результаті цих робіт і співочої практики більшість вокальних шкіл прийшли до висновку, що найбільш правильним є природне глибоке дихання, яке отримало умовну назву «змішане» або «нижньореберно-діафрагмальне». Таке дихання, супроводжуване одночасним рухом діафрагми і нижніх ребер, дозволяє досягати значного збільшення ємності легень. Крім того, воно перестає бути поверхневим, а навпаки стає глибоким, об'ємним і, що особливо важливо, відповідає природному процесу дихання.

Про голос неможливо говорити загально, адже це явище індивідуальне. Голос – це засіб спілкування з самим собою і на його силу, подачу і звучання впливають як фізичні, так і психологічні фактори.

Голосом можна створити як правдиве, так і оманливе враження про людину. Цей механізм гри голосом є основним у професії артиста та актора. Існують голоси, що створюють враження цілеспрямованості людини, хоча насправді за ним ховається дитяча наївність, або, як приклад, жалісливий голос жінки, за допомогою якого вона вдало маніпулює чоловіком. І нарешті бувають виразні вільні глибокі голоси, що символізують впевненість, а насправді далеко не такі.

Артист чи актор взаємодіє з глядачем саме за допомогою голосу. Це своєрідна невидима нитка, яка впливає на слухові рецептори людини, що стимулює виникнення відповідних реакцій на почуте. Для повноцінного контакту артист та актор повинні бути абсолютно вільними як фізично, так і духовно і настільки емоційно відкритими, щоб глядач повірив і прийняв гру голосом за правду. Одним із таких методів є процес фізичного самопізнання в ході тренінгів, який допомагає стимулювати нові частини тіла, пробуджуючи їх до реакції у відповідь на різні імпульси кори головного мозку. У своїй праці «Звільнення голосу» Крістін Лінклейтер пропонує кілька основних шляхів, які допомагають розширити амплітуду процесу фізичного самопізнання, поширюючи його на все тіло. «Чим більше тіло розслабиться, тим більша кількість вібрацій звільниться. Необхідно зберегти образ звуку, що виходить з центру тіла. А таким голосовим центром є фізичне джерело звуку в центрі діафрагми, а імпульсний центр – в області сонячного сплетіння. Однак ця концепція не виключає сприйняття голосу або енергії, що беруть початок глибше і нижче» [6, с. 57].

Аналізуючи одну із праць Сіселі Беррі «Голос і актор» можна виділити три етапи у розвитку голосу. «Ви виконуєте вправи з релаксації, дихання і зміцнення м'язів губ і

язика, що робить вільним вас і ваш голос. Ви знаходите більше сили за менших умов, чуєте нові інтонації у вашому голосі, яких ви раніше не помічали, і це вас дивує. Це перший етап, мета якого вселити у вас впевненість. Це дуже важливо, оскільки підтверджує наявність у вашому голосі достатньої сили. Ви зможете відчутти користь цих вправ, бо ваш голос стає потужнішим і гнучкішим. На другому етапі ця свобода і гнучкість застосовується на практиці, і процес значно ускладнюється» [1, с. 3]. Якщо порівняти практику артиста та медика, то для них обох практика дорівнюватиме професійній придатності. «Щоб удосконалити голос, необхідно постійно практикуватися перед великою аудиторією (наприклад, у театрі) або перед теле- чи кінокамерою. Для закріплення отриманого навичку слід чергувати роботу в театрі та в телестудії» [1, с. 3].

Однак існують противники тренінгу, що покладаються на природну інтуїцію, і вважають, що люди співають і танцюють для задоволення, не займаючись ні фізичним, ні вокальним тренінгами. Чи не досить довіритися природі і діяти, покладаючись на природне? Гола «техніка» є міфом, так як в реальності не існує правильного голосу. Неправильне використання голосу призводить до неможливості висловити почуття, обмежує активність, притупляє виразність. Ці блокади множаться і є результатом набутих звичок, що доходять до автоматизму, непомічені невідомі вони стоять між акторським голосом, яким він є і яким би він міг бути. Ці блокади не зникнуть самі собою. Треба дати можливість для звільнення голосу. Виразність голосу залежить від емоцій, тому безбарвні й одноманітні технічні вправи не можуть бути успішними. За методикою Сіселі Беррі, мова є частиною цілого – вираженням внутрішнього життя. Вона наполягає на поезії, тому що гарні вірші викликають відлуння у декламатора і пробуджують такі почуття, які рідко викликаються щоденною мовою. На її заняттях актори не говорять про голос, але говорять про культуру людських відносин. Сіселі Беррі не намагається відокремити звуки слів від їх живого контексту. Для неї вони нероздільні. Іншими словами, у будь-якій ситуації ви не станете задавати собі питання: «Як мені це зробити?», а робите це мимовільно під час дії, бо ваш голос вільний. Вправи дають не технічність, а свободу і дають можливість більше дізнатися про себе і свою поведінку під час дії.

Правильне дихання, робота над природністю і водночас розвиток сили голосу і збільшення його можливостей важливі і для артиста вокального жанру навіть більше, ніж для актора. Голос, який створює мелодію, є автором виконання відомого музичного твору в унікальній особистій інтерпретації, повинен приносити задоволення слухачу глядача. У першу чергу на сцені ми бачимо, а через слух сприймаємо і віримо артисту, якщо він зуміє зачепити струни душі. Сприйняття емоційне базується на правильному звучанні голосу, чим природніший він, тим більшою є відповідність між тим, що ми бачимо і чуємо. Тому важливо при роботі над голосом вокаліста дотримуватися розмовної позиції. Тобто як артист розмовляє у повсякденному житті, так повинен і співати. Якщо людина від природи має низький чи високий голос, то співати по-іншому вона не може, тому що це суперечитиме природі створення звуку.

Крістін Лінклейтер сверджує, що для артиста-вокаліста голос – продовження його самого – і вокальні можливості так само складні, як і сам артист – в цьому основна відмінність звуку від слова. Необхідно максимально відкрити і посилити звук, але таким

чином, щоб він, тим не менш, не переставав бути власним. Збільшивши діапазон і силу звуку, важливо вміти робити це завжди, коли знадобиться. Голос вельми чутливий до різного роду неспокійних станів психіки. У повсякденному житті, якщо нервувати або не в силах впоратися з ситуацією, то це неминуче відбивається на голосі. Звичайне почуття страху приводить у рух усі захисні системи організму, і в результаті виникає напруга, особливо у верхній частині тіла, шії і плечах. Артист добре усвідомлює залежність від свого голосу, і його свідомість змушує голос напружуватися. Нервово-м'язове програмування розвивається у відповідності зі звичками і м'язами, здатними в стані затиску перешкоджати безпосередньому зв'язку між емоцією і диханням. «Голос не може працювати відповідно до його реальних можливостей, якщо його енергетичний базис не підтримується диханням. До тих пір, поки ми емоційно захищені, наше дихання не може бути вільним. До тих пір, поки дихання не вільне, голос буде залежати від напруги в горлі і м'язах рота, компенсуючого цю слабкість дихання. Такі явища можливі в тому випадку, якщо напружені м'язи підключаються для вираження сильних почуттів. Впливаючи на виразність звучання, м'язи роблять звук монотонним. Напружуючись і стискаючись, вони впливають на голосові складки з такою силою, що ті труться одна об одну, втрачаючи свою еластичність, здатність до регулярної вібрації. На них утворюються маленькі вузлики. Наслідок цього – скрипучий, захриплий звук і втрата голосу. Напружені голосові складки, подібно до натягнутих струн, під великим тиском повітря вібрують і відіграють вирішальну роль в утворенні голосу різної сили і висоти. Розслаблені голосові зв'язки не мають такої здатності» [6, с. 6].

«При знаходженні правильного фізичного вокального балансу проблема буде вирішена – чим частіше відчуваєш голос, тим він доступніший. Коротше кажучи, у пошуках енергії в самих м'язах і після знаходження такої не доведеться витягувати її на поверхню – вона вийде сама. Не потрібно вихлюпувати емоції – вони вийдуть з голосом. Коли актор та артист навчаться зв'язувати це з практикою, то досягнуть єдності фізичної та емоційної енергій, що і буде переходом до третього етапу, завданням якого є тільки синтез і спрощення досягнень попередніх етапів» [1, с. 2]. Отож, стверджує Сіселі Беррі, вправи з релаксації, дихання і зміцнення м'язів губ і язика – основа впевненості в собі.

Ваш голос повинен бути точним, тобто відображати не лише, що ви думаєте і відчуваєте, але й ваші фізичні можливості. Ваше дихання базується на розміщенні ребер, положенні діафрагми і шлунка, що свідчить про розуміння вами, де починаються звуки і вже тому здатні управляти ними, бо тіло – це єдине ціле» [1, с. 3].

З викладеного вище можна зробити наступні висновки: вивчення анатомічних особливостей утворення звуків є початковим етапом у роботі над голосом. Правильне дихання є запорукою у природному вивільненні звука, що є важливим у професії і актора, і артиста-вокаліста. Правильне застосування тренінгових комплексів, запропонованих Крістін Лінклейтер і Сіселі Беррі дають можливість зрозуміти свій голос, відчути і відкрити його для себе та у професії. Досліджуючи та вивчаючи поступово у правильному порядку, синтезуючи вокальну техніку й акторську майстерність, через внутрішнє до зовнішнього, щоб вражати можливостями власного голосу та приносити задоволення – основна мета та місія артиста та актора нині.

Література:

1. Берри С. *Голос и актер* / С. Берри. – Москва : Московский фонд сохранения культуры, 1996.
2. Грачева Л. В. *Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала* / Л. В. Грачева. – Санкт-Петербург : Речь, 2005.
3. Григорьев А. А. *Осознанное пение: вокальная школа А. Ф. Мишуги и М. В. Микиши* / А. А. Григорьев. – Москва : ГИТИС, 1992. – 96 с.
4. Дмитриев Л. Б. *Основы вокальной методики* / Л. Б. Дмитриев. – Москва : Музыка, 2007. – 368 с.
5. Лемешев С. Я. *Путь к искусству* / С. Я. Лемешев. – Москва : Искусство, 1974. – 385 с.
6. Линклэйтер К. *Освобождение голоса* / К. Линклэйтер. – Москва, 1994.
7. Малышева Н. М. *О пении. Из опыта работы с певцами* / Н. М. Малышева. – Москва : Сов. Композитор, 1988. – 137 с.
8. Сгібнева С. С. *Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Сгібнева Сніжана Сергіївна ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 17 с.
9. Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* / Ф. И. Шаляпин. – Москва : СТД, 1990. – 157 с.
10. Яковенко С. Б. *Театр одного певца*. / С. Б. Яковенко. – Москва : Знание, 1982. – 58 с.

УДК 784.68(477)

*Шмаленко Олеся Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

ПІСНЯ В. ІВАСЮКА «ЧЕРВОНА РУТА»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ

У статті досліджено історію виникнення ансамблю «Червона рута» та написання одноіменної пісні В. Івасюка. Охарактеризовано період формування українського естрадного вокально-інструментального мистецтва другої половини ХХ ст.

Ключові слова: ансамбль «Червона рута», вокально-інструментальний ансамбль, естрадна пісня, стиль, музичне мистецтво, жанр.

В статье исследована история возникновения ансамбля «Червона рута» и написание одноименной песни В. Івасюка. Охарактеризован период формирования украинского эстрадного вокально-инструментального искусства второй половины ХХ ст.

Ключевые слова: ансамбль «Червона рута», вокально-инструментальный ансамбль, эстрадная песня, стиль, музыкальное искусство, жанр.

The article deals with the historic of origin the ensemble «Chervona Rutha» and writing of song the «Chervona Rutha» V. Ivasuka. Characterized the period of forming Ukrainian pop vocal and instrumental art of the second half of XX century.

Key words: ensemble of «Chervona Rutha», vaudeville a song ensemble, a style, musical art, a genre.

Музична культура України є багатоманітною. Ансамбль «Червона рута» з С. Ротару пройшов тривалий шлях становлення образної, широкої манери співу, що переростає шлягер і стає етнокультурацією у звучанні народного мелосу. У 2015 р. легендарній пісні Володимира Івасюка «Червона рута» виповниться 45 років. Про ансамбль і про пісню «Червона рута» написано багато: рецензії, відгуки, експертні оцінки, монографії, фестивальні огляди. Творчість В. Івасюка та творчість ансамблю «Червона рута» в контексті естрадно-музичного мистецтва України в різних аспектах вивчали вітчизняні вчені: його історію, генезу та шляхи розвитку, періодизацію (Н. Барна, Є. Бобровников, Є. Бортник, В. Герасимов, Л. Гнатюк, В. Гуцал, А. Калениченко, І. Козаченко, А. Мельник, В. Пучко, Ю. Рева, В. Скоромний, К. Стеценко, М. Юрченко); присвячували свої студії актуальним питанням музичного естрадного репертуару сучасних українських композиторів (Л. Горенко, А. Гуменюк, П. Іванов, В. Комаренко, М. Лисенко, С. Марцінковський, Л. Носов, Г. Степанченко); висвітлювали методику роботи з художнім колективом, особливості його функціонування, специфіку виконавської діяльності і майстерності (Є. Безп'ятов, В. Воєводін, О. Ільченко, І. Розумний, Ю. Прохорова, Є. Юцевич); порушували питання створення нового репертуару для професійних музичних колективів (В. Дейнега, Л. Дrajниця, В. Гуцал, Д. Пшеничний); у монографії О. Василюшина «Володимир Івасюк: сила серця і таланту» згадується про написання пісні «Червона

рута», але ґрунтового дослідження про написання пісні «Червона рута» і створення однойменного ансамблю немає.

Мета статті – висвітлити історію створення пісні «Червона рута», яка поклала початок діяльності однойменного ансамблю.

Пісню «Червона рута» написав тоді ще самодіяльний 20-річний композитор, студент Чернівецького медичного інституту. На запитання Чернівецького меморіального музею Володимира Івасюка Н. Мороз відповідала, що Володимир Івасюк у 18-річному віці, вивчаючи коломийки, які зібрав в етнографічній збірці, видав їх двотомником в 1907 р. У Львові відомий вчений Володимир Гнатюк, уперше зустрів назву квітки «червона рута». У рідкісному науковому виданні, дарованому з нагоди 50-річчя його батьку Михайлу Івасюку професором Чернівецького університету Олександром Волковим, у фольклорній мініатюрі, записаній в карпатському селі Явчем, співалося: «Ой ходила, говорила гільтайова мати, Назбирала троезілля міні чарувати, Назбирала троезілля, чирвону рутоньку, Та хотіла зчарувати міні сирітоньку». Зацікавившись незвичною назвою (в іншій транскрипції – червона рута), Володимир не зміг знайти підтвердження цьому природному феномену, адже рослина цвіте жовтими кольорами.

У 1969 р., перебуваючи з батьком у фольклорній експедиції в с. Розтоки Путильського району Чернівецької обл., Володимир почув від місцевих селян-гуцулів легенду про таємничу квітку, що дуже рідко вона дає червоний колір. Дівчині, якій пощастить знайти і зірвати ці чарівні пелюстки, випадає щастя і самій розцвісти як квітка і своєю красою зачарувати улюбленого хлопця. Під враженням народної легенди й народилися у В. Івасюка спочатку вірші, а потім і самотутня новаторська мелодія.

«Червона рута» зароджувалася протягом трьох років – з 1967 аж до 1970 р. композитор збирав про неї як наукові, так і фольклорні відомості, намагаючись відділити істину від міфу задля того, щоб потім змішати їх ще майстерніше. На той час його пісні вже виконував створений ним разом з однокурсниками естрадний ансамбль медичного інституту. Деякі з творів Володимир показав Л. Дутковському керівникові і засновникові першого в Україні вокально-інструментального ансамблю з ніжною назвою «Смерічка».

Уперше «Червона рута» зазвучала у вересні 1970 р. в авторському виконанні В. Івасюка в телепередачі «Камертон гарного настрою». Тоді її «хрещеним батьком» став звукорежисер чернівецького телебачення Василь Стріхович. На той момент її авторові, В. Івасюку, був 21 рік. На сцені ж Івасюк перший раз заспівав «Руту» в дуеті з молодою вокалісткою, викладачкою Чернівецького педучилища Оленою Кузнецовою [3, с. 45]. Ця пісня у виконанні її автора Володимира Івасюка, а також Назарія Яремчука і Василя Зінкевича стала одним з головних радянських хітів. І досі її переспівують, і українські, і російські артисти. У виконанні ВІА «Смерічка» «Червона рута» стала піснею року в СРСР на Всесоюзному конкурсі «Пісня-71». На заключному концерті разом з Василем Зінкевичем та Назарієм Яремчуком свою пісню співав і Володимир Івасюк.

У 1972 р. в Чернівецькій філармонії був створений вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута», солісткою якого стала Софія Ротару. А сама пісня і донині в її репертуарі. Пісня Володимира Івасюка «Червона рута» стала візитною карткою Софії

Ротару та гурту «Червона рута». Пісня «Червона рута» за популярністю побила всі рекорди шлягерів 1960-х років вокально-інструментального мистецтва.

Окрім уже згадуваної «Смерічки», яка в 1970-х перейшла на професійну сцену, чимало й інших буковинських виконавців мають у своєму репертуарі пісні Володимира Івасюка. «Червону руту» виконують співаки не лише з республік колишнього Союзу, а й багатьох зарубіжних країн.

Культура завжди нерозривно пов'язана з політикою, що було особливо вираженою в СРСР, коли всі витвори мистецтва, літератури і кінематографу створювалися під невпинною увагою з боку партії й оцінювалися з погляду комуністичної моралі та її ідеологічного впливу на суспільство. Музичні колективи проходили через горнило худрад, що склалися з консервативних літніх політробітників. Вийти на велику сцену можна було тільки маючи на грудях комсомольський значок або партквиток в кишені і будучи штатною одиницею філармонії або офіційної концертної організації. До сер. 80-х рр. країна переживала епоху застою, що відбивалося і на складі «зірок» естради.

У жанрі самодіяльного вокально-інструментального мистецтва яскраво втілилися актуальні суспільно-мистецькі проблеми того часу. Звичайно, інтимна лірика становила важливу складову в сюжеті вокально-інструментального мистецтва, однак найбільша роль відводилася репрезентації соціально-психологічної атмосфери у державі.

Оновлення естрадної пісні було органічно пов'язане передусім зі змінами у сферах її побутування. Специфічними для масового пісенного жанру є його духовно-практичне спрямування й реалізація прикладних функцій (розважальної, обрядової та декоративної). У тогочасному радянському пісенному мистецтві спостерігаємо звернення до сфери почуттєво-особистого, індивідуального в багатомільйонній аудиторії радіослухачів. Це вимагало професіоналізму й належної міри щирості композитора та виконавця.

Популярність пісні «Червона рута» визначила назву фільму. Відтак, у серпні 1971 р. в гірському містечку Яремче задум було втілено настільки вдало, що фільм став справжнім бумом і всі 45 хвилин стали вибухом туги за чимось вищим, чистішим у житті і для малого, і для старого. За жанром «Червона рута» – фільм-концерт, у якому можна побачити стільки знаменитостей: Левка Дутковського, Софію Ротару, Василя Зінкевича, Володимира Івасюка, Назарія Яремчука, Анатолія Євдокименка, Аллу Дутковську (усі молоді, гарні, ще про жодну популярність навіть не мають й гадки).

Музичний фільм про ніжну і чисту любов дівчинки-горянки і донецького хлопчини – «Червона рута» (червона рута – назва квітки, узята з древньої карпатської легенди. Рута цвіте тільки в ніч на Івана Купалу, і дівчина, якій вдасться побачити квітучу руту, буде щаслива в любові). Софія Ротару стала головною героїнею фільму. Пісні композитора В. Івасюка та інших авторів виконували також В. Зінкевич, Н. Яремчук та інші співаки. Картина мала значний успіх.

Софія Ротару і ансамбль «Червона рута» вперше заявили про себе як про представників цілого напряму вітчизняного естрадного мистецтва, характерною рисою якого є поєднання в репертуарі і стилі виконання елементів народної музики з сучасними ритмами. У 1983 р. пісня Володимира Івасюка «Червона рута» у виконанні Софії Ротару майже втричі була популярніша за будь-яку іншу.

На поч. 1980-х років українська традиційна естрадна пісня переживає кризовий період, що виявляється у превалюванні російськомовного репертуару. Але саме в цей

час особливо значущою для розвитку стала творчість україномовного «Тріо Маренічі». Цей колектив підніс естрадну пісню на якісно новий щабель, справив вирішальний вплив на подальший розвиток традиції ліричної пісні, пісні-романсу, канту в сільському та міському варіантах (фольклорні, аматорські зразки), солоспіву як особливого різновиду професійної камерної вокальної лірики, багато в чому випередивши відродження акустичної музики (авторської пісні).

Період 1993–1998 рр. позначений активним проведенням всеукраїнських конкурсів і фестивалів поп-музики, найпопулярнішим серед яких стали «Червона рута», «Таврійські ігри», «Пісня року», «Крок до зірок», «На хвилях Світязя».

У 1989 р. в пам'ять про творця української музики Володимира Івасюка з'явився молодіжний фестиваль «Червона рута» в м. Чернівці, звідки брали початки багато відомих українських виконавців і гуртів: гурт «Брати Гадюкіни», Сестричка Віка (Віка Врадій), «Кому Вниз», Марія Бурмака, Галина і Леся Тельнюк, а також гурт «Скрябін», «Мертвий півень», «Плач Єремії» та ін.

У 70-90-х рр. ХХ ст. швидко відбувалася комерціалізація концертної діяльності, що, у свою чергу, зумовило посилення театральності-видовищного елемента в естрадній практиці. Підвищення вимог до візуального компонента концертів потребувало залучення нетрадиційних режисерських підходів, використання новітньої світлової, у тому числі лазерної та звукової техніки. Одночасно з'являлися нові види електронних музичних інструментів, які збагачували звукову палітру естрадної творчості. Потреба в обміні досвідом спричинила значне розширення фестивально-конкурсного руху в естрадній сфері [4, с. 103].

Основні жанри в українській радянській естрадній пісні детермінувалися різновидами музично-естрадних стилів (рок та його різновиди, джазові твори та аранжування, поп-жанри, обробки фольклору та ін.). В українській естраді вони представлені зразками творів шлягерного типу, які органічно впливають із відповідних традицій європейської загалом (диско, рок-н-ролу, деяких різновидів танців) та української, зокрема, популярної музики.

Отже, можна зробити такі висновки:

- досліджувана галузь історії музичного мистецтва донині залишається маловивченою спеціалістами-музикознавцями, істориками;
- вокальне естрадно-інструментальне мистецтво на прикладі творчості ансамблю «Червона рута» посідає важливе місце на українській естраді др. пол. ХХ ст.
- українське естрадне вокально-інструментальне мистецтво має свою насичену подіями та іменами складну історію розвитку та музичну значимість.

Вокально-естрадне виконавство – явище динамічне. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалося у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою. Для подальшого розвитку та вдосконалення вокально-естрадне виконавство потребує постійного дослідження.

Література:

1. Кузнецов Е. М. Из прошлого эстрады / Е. М. Кузнецов – Москва : Искусство, 1958. – 117 с.
2. Мозговий М. П. Тенденції становлення українського естрадного мистецтва /

М. П. Мозговий // Зб. наук. праць: Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Вип. 4. – Луганськ, 2005. – С. 197–203. 3. Мозговий М. П. Українська естрадна пісня 60–80-х років ХХ століття / М. П. Мозговий // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. 10. – Рівне : РДГУ, 2005. – С. 45–49. 4. Самая Т. В. Соціальна проблематика у діяльності продюсера музичної естради / Т. В. Самая // Діяльність продюсера в культурному просторі України ХХІ століття: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. – Київ, 2010. – С. 103–107. 5. Сапожнік О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс / О. В. Сапожнік // Мистецтво та освіта. – 2003. – № 4. – С. 7–13. 6. Сапожнік О. В. Сучасна популярна естрадна музика / О. В. Сапожнік. – Київ : Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2000. – 64 с. 7. Солодовник В. В. Естрада / Валентин Солодовник // Нариси української популярної культури. – Київ : УЦКД, 1998. – С. 139–155.

УДК 687.53:7.012

*Шмегельська Юлія Василівна,
викладач кафедри індустрії моди,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТЕКТОНІЧНІ ТА БІОНІЧНІ СКЛАДОВІ ДИЗАЙНУ ЗАЧІСКИ

Стаття присвячена малодослідженій проблемі естетичного характеру, пов'язаній з використанням природних форм у створенні предметного середовища, а також з аналізом перспективи використання біонічних форм у дизайні зачіски, починаючи з історії виникнення зачісок і до їх видозмінення на сучасному етапі. Аналізується розвиток біоніки та тектоніки як науки в різні періоди існування.

Ключові слова: біоніка, тектоніка, мистецтво, природа, природна форма, зачіска, волосся.

Статья посвящена малоизученной проблеме эстетического характера, связанной с использованием природных форм в создании предметной среды, а также с анализом перспективы использования бионических форм в дизайне прически, начиная с истории возникновения причесок и до их видоизменения на современном этапе. Анализируется развитие бионики и тектоники как науки в разные периоды существования.

Ключевые слова: бионика, тектоника, искусство, природа, естественная форма, прическа, волосы.

The article is devoted to the little-known aesthetic problem related with using of natural forms in the creation of the objective environment, as well as an analysis of the prospects for the use of bionic form in hairstyle design since the history of hairstyles and modifications of them at the present . It analyzes the development of bionics and tectonics as a science in different periods of history.

Key words: bionics, tectonics, art, nature, natural forms, hairdo, hair.

Актуальність поставленої проблеми зумовлена тим, що все більше і більше біоформи впливають на все, що створюється людиною, від індустрії моди, архітектурних розробок і до цілих міст майбутнього. Це обумовлено прогресуючим розвитком використання біонічних форм і тектонічних закономірностей побудови в мистецтві і предметному середовищі, яке оточує людину починаючи зі стародавнього світу, коли вперше почали стилізувати природні форми. З розвитком технологій і появою все нових матеріалів можливості використання біонічних форм у мистецтві, архітектурі та дизайні зачісок стають практично безмежними.

У той же час актуальність зумовлена відсутністю досліджень щодо практичної реалізації нових методик проектування та виконання арт-зачісок, фантазійних і тематичних зачісок за допомогою природних форм, які б сприяли підвищенню

вітчизняної конкурентоспроможності української індустрії моди на світовому рівні за допомогою природних форм.

Особливості використання природних джерел у дизайнерських виробках наведено в працях сучасних учених: Ю. С. Лебедевої, В. А. Мартека, Т. В. Ніколаєвої, однак проблема проектування тектонічних та біонічних складових дизайну зачіски залишається малодослідженою.

Мета статті полягає у визначенні особливостей застосування природних форм під час створення предметного середовища та аналізі використання тектонічних і біонічних форм у дизайні історичних і сучасних зачісок.

Наукова новизна полягає в тому, що у роботі розкрито питання художнього, із точки зору мистецтва, основні принципи проектування, поняття про естетичне сприйняття об'єктів. Робота також висвітлює актуальні проблеми побудови та організації форми зачіски, що є визначальним у підготовці фахівців перукарської справи, які володіють спеціальними знаннями, творчою фантазією та неординарним мисленням.

У кін. 50-х рр. ХХ ст. виник новий науковий напрям, в основу якого було закладено дослідження з моделювання різних живих систем. Його поява була пов'язана з розвитком кібернетики, біофізики, біохімії та інженерної психології.

Біоніка – це наймолодша наука біологічного циклу. Слово «біоніка» походить від гр. *bion* – елемент життя. Біоніка найбільш пов'язана з такими галузями як біологія і техніка, від яких і зародилася назва науки [2, с. 6]. А офіційно свою назву біоніка як науковий напрям отримала на міжнародному симпозіумі в Дейтроні (США), який проходив 13 вересня 1960 р. в день відкриття першого американського симпозіуму на тему: «Живі прототипи штучних систем – ключ до нової техніки». Але деякі дослідження, які носили біонічний характер, проводилися в США та в СРСР ще раніше, ніж з'явився термін «біоніка». А якщо дотримуватися принципу історизму, то можна стверджувати, що коріння біоніки знаходимо ще в давньому світі [2, с. 7].

Під час розкопок Гольфельської печери в Швабських Альпах було знайдено знаряддя первісних людей. Дослідження показало, що першим ріжучим елементом був гострий камінь, який нагадував гострий зуб ведмедя. Аналізи форм і принципів дії інших древніх знарядь праці також показали, що за своєю конструкцією є і функціями вони значною мірою подібні на активні органи звірів [2, с. 16].

Протягом усієї історії людина в своїй діяльності свідомо чи інтуїтивно зверталася до живої природи, котра допомагала їй вирішувати різноманітні проблеми. Ще відомий грецький філософ Демократ (460–370 рр. до н. е.) писав: « Від звірів ми шляхом наслідування навчилися найважливіших справ, а саме: як учні павука наслідуючи його в ткацькому ремеслі, ми – учні ластівок в будівлі житла... » [1, с. 20].

Розглядаючи давні африканські споруди можна побачити форму, яка нагадує квіти і дерева. Давньосхідні пагоди нагадують стрункі хвої з важким гіллям, мармурова колона Парфенона повторює форму стрункого стовбура дерева, колона єгипетського храму подібна стеблу лотоса [1, с. 16].

Біоніка (на сучасному етапі) – це науковий напрям, що досліджує конструкції та форми, тектонічні структури та технологічні процеси живої природи та їх використання в техніці, архітектурі та дизайні.

Академік В. В. Парін характеризує цю галузь науки як цілеспрямований пошук в оточуючій нас природі «зразків» для створення технічних об'єктів. За думкою академіка П. Л. Капиці, природа є навіть кращим «інженерним конструктором», ніж сама людина. Перші роботи з біоніки почали з'являтися в США та СРСР на поч. 70-х рр. ХХ ст.

Аналізуючи природну форму, дизайнер намагається осмислити її тектоніку, яку при всій її складності, не можна розглядати як випадкове сполучення об'ємів. Гармонійність її розвивається за суворо визначеними законами та принципами. Для сприйняття гармонії, закономірностей побудови, образності природних форм необхідно використання певних засобів пізнання [3, с. 122].

Невід'ємним закономірним зв'язком біоніки є тектоніка. Тектоніка (походить від гр. *tektovikn* – будова, побудова) – точна наука побудови конструктивного цілого. По відношенню до мистецтва термін тектоніка означає зорове втілення внутрішньої конструкції – в тому вигляді, як вона проявляє себе через співвідношення окремих частин форми або членування на складні елементи.

Тектоніка – поняття, створене людиною, що має природне походження. Про це свідчать і єгипетська архітектура, і твори грецької архітектурної класики, і багато інших архітектурних стилів, в яких «тектоністи» вчилися у живої природи. [5].

Досліджуючи галузі, де проявляються основи біоніки та тектоніки, ми можемо зазначити, що їх прикладів зустрічається безліч, але найбільш вагоми є приклади в архітектурі, живописі, музиці, танці, дизайні одягу та в композиційній побудові зачіски.

Яскравим прикладом архітектурно-будівельної біоніки є Ейфелева вежа. У 1889 р. Густав Ейфель побудував креслення Ейфелевої вежі, засноване на науковій роботі швейцарського професора анатомії Хермана фон Мейєра. За 40 років до споруди паризького інженерного дива професор досліджував кісткову структуру голівки стегнової кістки в тому місці, де вона згинається і під кутом входить в суглоб. І при цьому кістка чомусь не ламається під вагою тіла.

Ця подія була приурочена до 100-ї річниці Великої французької революції, 300-метрова вежа стала своєрідним символом Парижа. І лише через більш ніж півстоліття біологи й інженери зробили несподіване відкриття: конструкція Ейфелевої вежі в точності повторює будову великої гомілкової кістки, легко витримує тяжкість людського тіла. Збігаються навіть кути між несучими поверхнями. Ця споруда вважається одним з найбільш ранніх очевидних прикладів використання біоніки в інженерії.

Відомі іспанські архітектори М. Р. Сервера і Х. Плез, активні прихильники біоніки, з 1985 р. почали дослідження «динамічних структур», а в 1991 р. організували «Товариство підтримки інновацій в архітектурі». Група під їх керівництвом, до складу якої увійшли архітектори, інженери, дизайнери, біологи і психологи, розробила проект «Вертикальне біонічне місто – вежа». Через деякий час у Шанхаї має з'явитися таке місто, яке розраховане на 100 тис. осіб, в основу проекту покладено «принцип конструкції дерева».

Розвиток естетичного ставлення людей до природи позначився й на історії розвитку живопису, який допомагає людям відчувати естетичні властивості природи.

І мабуть тому, коли дивитися на копи сіна на луках, мимоволі спадає на думку: «зовсім, як у Левітана». Навіть можна сказати: «левітанівський пейзаж», «шишкінський пейзаж». А це означає, що якби не було картин художників-пейзажистів Левітана, Васильєва, Шишкіна, Поленова, Герасимова, Пластова та ін., сприймання природи було б далеко не повним. Твори живопису виховують не лише естетичні почуття, а й почуття патріотизму, навчають не лише відчувати красу рідної природи, а й любити її, пишатися нею [16].

Мистецтво – явище багатогранне, це поняття поєднує у собі не лише пластичні види мистецтва, а також музику і танець.

Звертаючись до емоційного сприйняття природи людиною, можна стверджувати, що спів птахів, гуркіт грому та інші асоціації викликають у пам'яті ту чи іншу картину природи. Так і образи природи в цілому викликають у людини той чи інший настрій, емоцію. Іноді емоція, пов'язана з природою, є головним об'єктом відображення її в музиці. Наприклад, образ морської бурі може народжувати якісь похмури, навіть трагічні емоції, асоціюватися бурхливими пристрастями, образ річки, навпаки, швидше асоціюється зі спокоєм, плавністю, розміреністю. Подібних прикладів емоційних асоціацій може бути безліч.

Цікаво відзначити, що звуконаслідування в музиці про природу мало велике значення ще в 1534 р. у творчості французького композитора Клемана Жанекена. У його творах можна почути наслідування співу шпака, зозулі, іволги, чайки, сови. Відтворюючи в пісні характерні звуки пташиного співу, Жанекен наділяє птахів людськими прагненнями і слабкостями.

Звуконаслідування має велике значення у творчості багатьох композиторів. У будь-якому випадку музика про природу – це, перш за все, вираз сприйняття природи композитором [7].

Музика тісно пов'язана та невід'ємно перекликається з танцем. Людина, спостерігаючи за тваринами в їх природному середовищі, переймає їх стан, копіює їх рухи. Відчуваючи енергію різних стихій у природі, наповнюючись нею, деякі люди можуть передати вібрації всесвіту через танець. Енергії землі надають танцю відчуття достатку, тепла, надійності. Вода надає м'якість, плинність, пластичність. Вогонь – динаміку, пристрасть, збудження і непередбачуваність. Повітря надає стану прозорості, невагомості, безтурботності, чистоти руху [8].

Естетичні потреби тісно переплітаються з буденним життям людини, якого ми вже не уявляємо собі без звичних для нас речей.

В останні роки біоніка підтверджує, що більшість людських винаходів вже «запатентовано» природою. Такий винахід ХХ ст. як застібка, «блискавка» було зроблено на основі будови пера пташки. Борідки пера різних порядків, оснащені гачками, забезпечують надійне зчеплення.

Інше знамените запозичення зробив швейцарський інженер Джордж де Местраль у 1955 р. Він часто гуляв зі своїм собакою і зауважив, що до її вовни постійно прилипають якісь незрозумілі рослини. Дослідивши феномен, Джордж де Местраль визначив, що це сталося завдяки маленьким гачкам на плодах бур'яну нетреби.

У результаті інженер усвідомив важливість зробленого відкриття і через вісім років запатентував зручну «липучку» Velcro, яка нині широко використовується при виготовленні одягу.

Проведені дослідження дають нам змогу констатувати, що біоніка, по своїй суті, – це напрям, що досліджує конструкції та форми, тектонічні структури та технологічні процеси живої природи та їх використання в техніці, архітектурі, мистецтві та дизайні.

Розглянувши особливості біоніки і тектоніки в різних проявах і галузях, акцентуємо увагу і на мистецтві створення зачіски, адже ми знаємо що, перукарське мистецтво було відоме з давніх давен, воно розвивалося під впливом всепоглинаючої моди, а також повністю залежало від загального економічного, політичного і культурного устрою країни.

Досліджуючи певні історичні періоди ми прослідковуємо, що зачіска цілком перекликалася з біонічними проявами природи та тектонічною її побудовою.

Наші древні предки ще в ті часи зверталися до глибин природи. У печерах археологами було знайдено стержні для фарбування брів, чубів, гострі риб'ячі кістки для татуювання, гребінці з кісток і дерева. Зачіски підв'язували гілочками, шкіряними смужками. Першими засобами, які використовувалися для вкорочення волосся, були вогонь і кремій. Наші пращури використовували червону глину для фарбування волосся й тіла; носили головні убори і нашійні прикраси з мушель, каміння, зубів тварин, на браслетах робили геометричні візерунки.

Волосся збирали, накладали на нього обідки з гілок. Аборигени прикрашали своє волосся кістками риб, мушлями, пташиним пухом, пудрили червоною землею і вколювали в нього між пучками декілька великих пір'їн. В Африці туземці використовували рицинову олію для створення зачісок, а представники багатьох інших племен змазували волосся грязюкою, роблячи з нього свого роду «скульптури», їх доводили до досконалості протягом місяця. Такі зачіски закріплювали за допомогою тваринного жиру та глини, доповнювали листям, квітами, мохом, мушлями й пір'ям.

У період палеоліту, коли панував матриархат, скульптурні зображення уславлювали жінку-матір. Так звана «Венера» з Вілендорфа (Австрія) – жіноча фігурка з глини, на голові якої була зачіска схожа на вулик. Волосся було закручене джгутом і укладене по колу у вигляд «равлика».

Чоловічі зачіски прикрашали рогами та пір'ям, укладаючи таким чином, що зачіска нагадувала тварину або птаха.

Чоловічі головні убори також прикрашалися рогами тварин. Первісні люди використовували маски тварин, щоб задобрити добрих духів напередодні полювання та злякати злих. Втілюючись в образ тварини чи птаха, людина вірила, що спроможна отримати їхню силу.

Більшість індіців Північної та Південної Америки змінювали або посилювали природний колір волосся за допомогою вапна та соків рослин різних видів, лужних природних розчинів, глини, вохри.

Первісні люди використовували дерев'яні, бамбукові та кістяні гребені найрізноманітніших форм. Наприклад, аборигени Вогненної Землі досі розчісують волосся щелепами дельфінів.

Цілком імовірно, що найпоширенішою формою гребінця була плоска в'язанка жорстких трав'яних стеблин або дерев'яних чи бамбукових паличок. Їх зв'язували й робили зручну ручку.

Первісні люди використовували воду і мали засоби для миття волосся – глину та сік деяких рослин (юка, мильнянка). Але для волосся африканців такий спосіб миття не підходив, тому вони захищали зачіски від бруду і комах, утираючи олію, вапно й змочували їх сечею [4, с. 7–10].

У Стародавньому Єгипті символом сонця, достатку, вічного життя була квітка лотос. Саме тому її використовували як найулюбленішу прикрасу. Жінки заплітали кіски та прикрашали їх вінками з лотоса. Навіть на комірках-наплічниках, а також в інших прикрасах і доповненнях серед геометричних орнаментів можна побачити зображення лотоса. Особливою популярністю єгиптян у прикрасах користувалися жук-скарбей, яструб, сокіл, зображення інших священних тварин [4, с. 15].

У Стародавній Греції була зачіска яка мала назву «динеподібна», тому що вона мала форму дині. Запропонувала таку зачіску у сер. V ст. до н. е. Аспасія, друга дружина правителя Афін полководця Перікла. Зачіска увійшла в моду й являла собою укладені від країв волосся до маківки правильні джгутоподібні пасма. Для збереження форми зачіску кріпили стрічками чи шнурами, перев'язуючи їх хресто- або спіралеподібно.

Для надання волосся світлого відтінку греки користувалися дрібно меленим рисом і борошном. Перуки робили з морської трави, стебел рослин. Багато жінок заколювали в зачіски маленькі пакетики з квітами. Ароматичні суміші, змішані з овечим жиром, розтавали на сонці й поширювали пахощі свіжості.

Стародавні римляни запозичили у природи форму водоспаду. Зачіска форма якої нагадувала водоспад була популярною у жінок в період панування імператора Нерона. Вона була незвичайною, складною і гарною. Також у цей період зачіски прикрашали вінками з живих троянд та із золотих, посипаючи при цьому волосся золотою пудрою [4, с. 28–32].

Час середньовіччя є унікальним, найдовшим в історії людства після Різдва Христового. Ця епоха поєднала багато народів, дала життя новим державам, стала основою для розвитку нових політичних, економічних, культурних та естетичних напрямів. У середні віки зачіски і головні убори були досить різноманітними, але знову ж таки назви і форму деяких з них було взято з природи. Особливої популярності набули зачіски під назвою «Равлик», «Баранячий ріг», назва зачіски повністю характеризує форму зачіски.

Наприкінці стилю бароко аристократи почали носити дуже високі перуки з назвами «Капуста», «Спаржа», «Кішка», «Миша» та ін. цікаві назви, пов'язані з природою. Такі перуки зустрічалися з козячої шерсті або кінського волосу.

Порівнюючи зачіски стилю рококо із зачісками бароко, ми можемо зауважити, що в них присутня схожість. Навіть назви зачісок, такі як «Свинячий хвіст», «Хвіст щура», «Хвіст миші», є спорідненими з назвами зачісок стилю бароко. Такі зачіски носили чоловіки і часто вони були змінними, прикрашалися ремінцями чи вставляли всередину дріт.

Жіночі зачіски цього періоду робили з великої кількості постижів, створюючи форми, що нагадували бурхливі морські хвилі. Доповнювали такі зачіски моделями кораблів, фігурками людей, прапорцями, стрічками. Виконували також зачіски, в які кріпили кошики з квітами, фруктами, овочами. Такі «куафюри» сягали до 80 см заввишки, зберігалися декілька днів, навіть тижнів [4, с. 85–89].

Зачіски у стилі бідермейер мали більш романтичні назви і форму. Модними були пухнасті зачіски зі збитим волоссям на скронях у вигляді стружки. Вони мали назву «Навіяний сніг». Зачіски з довгих, правильної форми локонів отримали назву «Плачуча верба». Майже всі жіночі зачіски прикрашалися різноманітними живими квітами та черепаховими гребінцями [4, с. 105].

Аналізуючи модні зачіски ХХ і ХХІ ст. порівняно з історичними зачісками, ми можемо стверджувати, що вони були менш помпезними та простішими в укладанні, але їхні назви та силует також були запозичені у природи. Зачіски з довгими гривками, що закривали чоло і брови мали назву «Поні», пряме розпущене волосся – «Кінський хвіст», об'ємно вкладене на потилиці волосся – «Мушля», плетіння – «Колосок». Чоловічі стрижки мали назву «Їжак», «Чайка».

На нинішньому етапі дизайнери зачісок володіють знаннями історії моди, вивчають природні форми та відбирають найбільш цікаві для того, щоб у подальшому стилізовано імітувати їх. Одним із яскравих прикладів є Ейфелева вежа, яка вразила весь світ ажурністю і красою. Як зазначалося раніше, її форма в 1889 р. була запозичена з кісткової структури тіла людини і втілена в архітектурне спорудження – символ Франції. А вже потім її геометрична форма надихнула перукарів на створення зменшеного варіанта вежі з волосся.

Така унікальна зачіска була зареєстрована в «Книзі рекордів України» в категорії «Мистецтво, вперше» як найбільша і найвища зачіска у світі – «Ейфелева вежа з волосся» заввишки 7,7 м під час гала-шоу «Париж, я люблю тебе!» в рамках Х Фестивалю перукарського мистецтва, моди і дизайну «Кришталевий ангел» в Києві 10 квітня 2011 р.

А захоплюючий «світ квітів» представили майстри перукарського мистецтва з різних країн на Міжнародному фестивалі краси «Невские берега». Безліч пастижерних квітів з волосся зачаровували глядачів у різні періоди проведення цього конкурсу, але ніхто з них не залишався байдужим. Адже лише квіти можуть передати багатство природи в своїх формах і забарвленні.

Для деяких майстрів невичерпним джерелом натхнення є живі істоти. Наприклад, відомого дизайнера із Японії Нагі Нода надихнули на створення зачісок-капельохів такі тварини як собака, кінь, кабан, олень, ведмідь, лев, заєць і слон. Саме їх у зменшеному вигляді дизайнер відтворив у зачісках.

Отже, проведене дослідження дає підстави стверджувати, що вся насолода, принесена мистецтвом, пов'язана в першу чергу з природою та почуттям радості. Радість, яку дає людям духовна культура, – це естетична насолода. Але разом з тим таке високе почуття може дати лише мистецтво, яке відображає життя в найістотніших моментах, вчинках, втілених у зрозумілій художньо-яскравій формі, тобто мистецтво,

яке є своєрідним дзеркалом життя природи. А використання природи в процесі художньої побудови зачіски розвиває уяву, пробуджує творчу думку, примушує думати, шукати та пізнавати закони природи.

Література:

1. Лебедева Ю. С. *Архитектурная бионика* / Ю. С. Лебедева. – Москва : Стройиздат, 1990. – 269 с. : ил. 2. Литинецкий И. Б. *Бионика : пособ. для учителей* / И. Б. Литинецкий – Москва : Просвещение, 1976. – 336 с. : ил. 3. Ніколаєва Т. В. *Тектоніка формоутворення костюма : навч. посіб.* / Т. В. Ніколаєва – Київ : Арістей, 2007. – 224 с. 4. Оболенська І. І. *Історія перукарської справи : навч. посіб. для проф. тех. навч. закл.* / І. І. Оболенська, Л. С. Сургай, С. Б. Шевелюк ; за ред. В. Ф. Орлова. – Київ : Грамота, 2005. – 339 с. : іл. 5. *Тектоніка як засіб гармонізації архітектурних форм* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// be.convdocs.org/docs/index-34322.html](http://be.convdocs.org/docs/index-34322.html)page 6. *Gazeta-P.ru – самый парикмахерский сайт* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// hairtrend.ru/page/4](http://hairtrend.ru/page/4) 7. *Collektzii 8873 saco 2012 xs* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// gazeta-p.ru/catalog/detail/66](http://gazeta-p.ru/catalog/detail/66) 8. *Fashiony* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// fashiony.ru/page.phpid n=11234](http://fashiony.ru/page.phpid n=11234)

**Культура і мистецтво
у сучасному світі
Наукові записки КНУКіМ
Збірник наукових праць
Випуск 16**

Редактор-упорядник: Безклубенко С. Д.

Редактор:
Барабаш С. М.

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

Підписано до друку: 11 червня 2015 р.

*Формат 210x297. Друк офсетний. Наклад 100 прим.
Видавництво КНУКіМ*

Замовлення № 1673

