

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ISSN 2411-3271

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2018
Випуск 38

Тернопіль
2018

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ISSN 2411-3271

The Scientific Issues

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

Specialisation: Art Studies

1' 2018
Issue 38

Ternopil
2018

ББК 85
УДК 7.072.2
Н 34

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. – № 1 (вип. 38). – 334 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)
Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка (протокол № 13 від 26 червня 2018 року)*

Головний редактор:

Смоляк Олег, доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Редакційна колегія:

Никорак Олена, доктор мистецтвознавства, професор (Національний університет “Львівська політехніка”).

Урсу Наталія, доктор мистецтвознавства, професор (Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

Біба Отто, доктор габілітований, професор (архів Товариства друзів музики у Відні, Австрія).

Голубець Орест, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна академія мистецтв).

Виших-Гавронська Анна, доктор габілітований, професор, (Академія імені Яна Длугоша в Ченстохові, Польща).

Кондрацька Людмила, доктор педагогічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Пшерембський Збігнєв Єжи, доктор габілітований, професор (Вроцлавський університет, Польща).

Зуляк Іван, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Маркович Марія, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Поплавська Наталія, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Водяний Богдан, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Бармак Микола, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Смоляк Павло, кандидат історичних наук, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Коріненко Павло, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Рецензенти:

Кіндратюк Богдан, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

Бермес Ірина, доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка).

Збірник наукових праць включено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства (наказ МОН України від 07. 10. 2015 р. № 1021).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

Серія КВ № 15877-4349Р від 12. 10. 2009 р.

Збірник представлений в загальнодержавному репозитарії “Наукова періодика України”

Збірник входить до української реферативної бази даних “Україніка наукова” (реферативний журнал “Джерело”)

Збірник включений до міжнародної наукометричної бази “Google Scholar” та “Index Copernicus”

У науковому збірнику публікуються статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, також розглядаються дослідження присвячені візуальним мистецтвам: образотворчому, декоративно-ужитковому, дизайну та архітектурі.

Для студентів, аспірантів, вчителів, викладачів, наукових працівників і тих, хто цікавиться українським та зарубіжним мистецтвом.

Наша адреса: 46027, м. Тернопіль, вул. В. Винниченка, 10, факультет мистецтв, каб. 311.
тел. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2018

LBC 85
UDC 7.072.2
H 34

The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies / [edited by Smoliak O.S.]. – Ternopil: Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2018. – № 1 (issue 38). – 334 p.

Founder: *Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)*
Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Academic Board (record № 13, 26 June, 2018)

Journal Editor: Smoliak Oleg, Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

EDITORIAL BOARD

Nykorak Olena, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Polytechnic National University).

Ursu Natalia, Doctor of Art Studies, Professor (Kamianets-Podilsk Ivan Ohienko National University).

Biba Otto, Doctor Habilitatus, Professor (Friends of Music Association Archive in Vienna, Austria).

Holubets Orest, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv National Art Academy).

Vypykh-Havronska Anna, Doctor Habilitatus, Professor (Yan Dlugosh Academy in Czestochova, Poland).

Kondratska Liudmyla, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Psherembsky Zbigniev Yezhy, Doctor Habilitatus, Professor (Wroclaw University, Poland).

Zuliak Ivan, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Markovych Maria, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Poplavska Natalia, Doctor of Philology, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Vodiani Bogdan, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Barmak Mykola, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Smoliak Pavlo, Candidate of History, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Korinenko Pavlo, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Reviewers:

Kindratiuk Bogdan, Doctor of Art Studies, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University).

Bermes Iryna, Doctor of Art Studies, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University).

Edition is included in the list of scientific professional publications of Ukraine which publish the results of scientific research papers for the degree of Candidate or Doctor of Art Studies by the Ministry of Education and Science of Ukraine 07. 10. 2015, № 1021

Certificate of State Registration of the Printed Media KB № 15877-4349P, 12. 10. 2009

The Journal is represented in the State Repository "Journals of Ukraine"

The journal is included in the bulletin database "Scientific Ukrainian studies" (Bulletin "Dzherelo")

The collection is included into the International scientometric base "Google Scholar" and "Index Copernicus"

The journal contains articles dedicated to the problems of music and theatre, as well as visual arts research: painting, fine arts, design and architecture.

For students, postgraduate students, teachers, researchers and those interested in Ukrainian and foreign art.

Editorial office address: 46027, Ternopil, 10 V. Vynnychenko street, Art Department, room. 311.

Tel. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.4

Євгенія Морєва

СУЧАСНА ГАРМОНІЯ У ТЕОРЕТИЧНОМУ І ПРАКТИЧНОМУ КУРСАХ СИСТЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті досліджено питання вивчення сучасної (функціональної і модальної) гармонії в спеціалізованих курсах середніх та вищих музичних навчальних закладах. Розглянуто основні засади, що можуть увійти в цей курс, і запропоновано форми роботи на практичних заняттях. Охарактеризовано, яким чином можна застосувати запропоновані методи в курсі сучасної гармонії.

Ключові слова: сучасна гармонія, модальність, тональність, акорд.

Евгения Морева

СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРАКТИЧЕСКОМ КУРСАХ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье исследованы вопросы изучения современной (функциональной и модальной) гармонии в специализированных курсах средних и высших учебных заведений. Рассмотрены основные принципы, на которых может быть построен данный курс, и предложены формы работы на практических занятиях. Охарактеризовано, каким образом можно применить предложенные методы в курсе современной гармонии.

Ключевые слова: современная гармония, модальность, тональность, аккорд.

Eugenia Moreva

CONTEMPORARY HARMONY IN THE THEORETICAL AND PRACTICAL COURSES OF THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION

The article is devoted to the study of contemporary (functional and modal) harmony in specialized courses in secondary and higher education institutions. The basic principles that can be built this course and proposed ways of working.

Today musical education preserves the traditions inherent in the period of its formation. Changes in the system of music education do not violate the general concept and continuity of traditions. Contemporary harmony has been given attention by domestic musicologists, including its main course.

Despite the active processes in the system of music education, the forms of education basically remain traditional, including the basic program requirements, especially those concerning the musical and theoretical preparation of students.

However, the preparation of students in music and theoretical disciplines today requires a conceptual change. It's about the course of harmony, which begins at the College of Music and continues at the university. Textbooks and problem books are limited to the functional major-minor harmony, the question arises whether to expand these boundaries. This issue is topical and controversial and requires an early resolution.

In the practice of musicians, there is a significant lack of knowledge of the harmony of the twentieth and twenty-first centuries, hence some misunderstanding of the processes and laws of modern music. And since the basic musical and theoretical basis is concentrated in the music college, this lack needs to be filled here. It is necessary to decide how to organize and combine the course of modal contemporary and ancient harmony with the course of classical tonal-functional harmony.

The tonality in the contemporary music is an expanded tonality, polytonality, jazz harmony with obligatory functional connections, predominance of the tertiary type of accordions, accords with non-primary tones.

The modality in contemporary music is a broad concept, it includes all types of the tones connections, except for functional. Therefore, a special organization of contemporary composition can be considered, serial and seriality compositions, aleatory, sonoristics, etc.

We propose this version of the classification of accords:

1. Simple chords (monoaccords):

a) three-sound: tertiary, quart, quint, hemithon, mixed;

b) four-sound: tertiary, quarto-quint, mixed, clusters;

c) five-sound: tertiary, mixed, clusters.

2. Composite accords (polyaccords):

a) accords from 6 to 8 sounds: on a tertiary basis, on quarto-fifth, mixed accords, clusters;

b) chords from 8 sounds or more: terraced skyscrapers, mixed accords, clusters.

This classification indicates that the quantity of tones in the accord depends on how much it is possible to analyze it: the fewer tones, the more options for their classification and detailing, if there are more tones in the accord, then the classification is reduced to general types and less detailed. You can offer it in college, since the main types of accords are covered.

Key words: *contemporary harmony, modality, tonality, accord.*

Музична освіта сьогодні зберігає традиції, закладені в період її становлення. Зміни в системі музичної освіти були і є, як правило, технічними, в цілому не порушуючи загальної концепції та спадкоємності традицій. Повернення багатоступінчатого рівня музичної освіти (початкова–середня–вища) в одному навчальному закладі є альтернативою нормам, закріпленим ще за радянських часів, це дає студентам змогу отримати цілісні уявлення і знання, маючи перед собою повну картину освітнього процесу. Така структурна реорганізація співзвучна глобальним процесам (у тому числі болонському) та вимогам на рівні мистецької освіти у світі.

Сучасній гармонії приділяли увагу музикознавці, вона від початку ХХ століття була введена в основний курс. Це як суто теоретичні праці, так і практичні посібники та підручники Й. Пустильника [3], Р. Реті [4]. Велику теоретичну і методичну роботу здійснив Ю. Холопов [5–8], який займався різними питаннями сучасної музики (не тільки гармонії). Хрестоматійним підручником нині є робота “Вступ до сучасної гармонії” Н. Гуляницької [1]. Упродовж останніх десятиліть виділилися наукові праці таких авторів, як Д. Шульгін [9] та Л. Дьячкова [2]. Також видана ціла низка робіт, присвячених особливостям гармонії окремих сучасних композиторів.

Мета статті – окреслити основне коло завдань у навчальному курсі сучасної гармонії і запропонувати форми роботи на практичних заняттях.

Незважаючи на активні процеси у системі музичної освіти, форми навчання залишаються в основному також традиційними, особливо ті, котрі стосуються музично-

теоретичної підготовки студентів. Методологія, яку заклали такі відомі музикознавці-педагоги, як І. Способін, Л. Мазель, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, С. Григор'єв, Т. Бершадська, В. Берков та ін., є фундаментом не тільки у вітчизняній музично-теоретичній освіті, а й у світовій.

Разом з тим, підготовка студентів з музично-теоретичних дисциплін сьогодні потребує концепційних змін. Маємо на увазі курс гармонії, який починають вивчати у середній ланці (музичне училище) та продовжують у виші. У зв'язку з тим, що підручники і навчальні посібники обмежуються функційною мажоро-мінорною системою, постає питання, чи треба розширювати ці кордони. Згадана проблема актуальна і є не тільки дискусійною, а й потребує найшвидшого скорішого розв'язання. Це стосується насамперед сучасної гармонії (або гармонії ХХ–ХХІ ст.).

У вищівському курсі запропоновано вивчення стильової гармонії; це закономірно, оскільки плюралізм композиційних систем упродовж останнього століття спричинив стильову індивідуалізацію гармонічних засобів, коли індивідуальна гармонічна композиторська система або система гармонії окремого твору становить окрему систему, що ніде не повторюється. Безсумнівно, гармонічні закономірності в тих чи інших системах композиції відомі, проте залишається відкритим питання про загальну всебічну систему гармонічних засобів і закономірностей у сучасній гармонії. Це ж стосується й навчального курсу сучасної гармонії. Відомі підручники, які є авторськими курсами, найбільш повний та детальний з них теоретичний і практичний курс гармонії Ю. Холопова, що автор розробив ним для теоретичних та композиторських факультетів консерваторій. Ця фундаментальна праця має в основі також стильовий підхід. Нижня часова межа сягає епохи Й. С. Баха. Це цілком правильно, оскільки згаданий період характерний засвоєнням рівномірної температури і становленням функційної тональної системи.

Звідси маємо дві альтернативні гармонічні системи – тонально-функційну (про яку вже йшлося) та модальну – систему ладо-лінійних комбінаторних гармонічних утворень. Модальна система, яка панувала до ХVІІІ ст., зародилася кількома століттями раніше за тональну. Організація вертикалі підпорядкована функційним законам тоді, коли кожний її елемент підкорений, є залежним і має певне призначення, модальним – тоді, коли такої залежності немає, і гармонічні елементи можуть змінювати своє значення (призначення) в цілісній системі. Виникає питання, чи є ще якась гармонічна система (у зв'язку із сучасними процесами в музиці). Напевно, ні, оскільки опозиційність функційної та модальної систем вичерпує всі інші варіанти. Таким чином, функційна та модальна гармонія становить основу в музиці різних епох.

Чому, все ж таки, курси гармонії обмежуються тонально-функційною системою? Адже історія модальної гармонії значно ширша в історичному та суттєвому значенні. Напевно, тому, що саме поняття гармонії, її становлення та розвиток пов'язані зі становленням і розвитком тонально-функційної системи класичного мажору й мінору. “Не слід помилково вважати, що обов'язковість уміння точно визначати функції тонів і акордів є чимось “шкільним”, “для учнів”. Будь-яке серйозне наукове дослідження гармонії неможливе без такого слухання. Особливо важливо це стосовно гармонії ХХ ст. з її плюралізмом систем. Але фундаментом сучасного знання є система класичної гармонії і найбільше – пізньоромантичної” [6, с. 4].

Однак у практиці музикантів відчувається недосконале знання гармонії ХХ–ХХІ ст., звідси – певне нерозуміння процесів і закономірностей у сучасній музиці. Оскільки основна музично-теоретична база сконцентрована в середній освітній ланці, цей недолік треба виправляти саме тут.

Відоме цілком правильне судження про те, що створити щось досконаліше, ніж підручник гармонії М. Римського-Корсакова, неможливо. Проте композитор, який застав лише тільки початок ХХ століття, навіть уявити не міг, які глобальні процеси розгорнуться згодом, тому його стрійна система недостатня для нинішньої музичної освіти. Можна також згадати слова А. Шенберга, який викладав курс класичної гармонії, що відображено у його підручнику з класичної гармонії, але систему своєї дванадцятитонової композиції надав лише обраним учням, а наприкінці педагогічної діяльності сказав: достатньо того, що музична думка може бути вираженою простим мажорним тризвуком [10].

Названий вище теоретичний і практичний курс гармонії Ю. Холопова, також курс гармонії ХХ століття Н. Гуляницької та Д. Шульгіна розраховані на вже підготовленого студента вишу. Крім того, ці вузькоспеціалізовані курси охоплюють не весь студентський контингент та не є обов'язковими.

Необхідність створення курсу гармонії для музичних училищ з обов'язковим введенням до нього гармонії ХХ–ХХІ ст., а також гармонії до класичної доби в останній час стає дедалі очевиднішою. Питання в тому, яким чином організувати й сумістити курс модальної сучасної і старовинної гармонії з курсом класичної гармонії тонально-функційного типу. “Музика ХХ ст. випрацювала дещо інше поняття гармонії, з чим пов'язані чималі труднощі в її теоретичному усвідомленні, і це, відповідно, становить одну з найважливіших спеціальних проблем сучасного вчення гармонії” [6, с. 14].

У своїх підручниках Ю. Холопов запропонував великі розділи, присвячені акордиці, тобто вертикальним структурам різних типів. У цілому класифікація акордів збігається з деякими варіантами. Менше йдеться про гармонічні зв'язки, оскільки деякі вертикальні звуковисотні побудови – результат фактурно-лінійного розвитку. Одна з центральних проблем сучасної гармонії – локальна функціональність, відсутність загальної системи зв'язків, які зберігаються в певній системі композиції (розширена тональність, дванадцятитоновість, сонористика та ін.).

Повертаючись до класифікації акордів, пропонуємо наступний варіант:

1. Прості акорди (моноакорди):

- а) тризвучні: терцеві, квартові, квінтові, гемітонні, змішані;
- б) чотиризвучні: терцеві, кварто-квінтові, змішані, кластери;
- в) п'ятизвучні: терцеві, змішані, кластери.

“Тризвуки різних структур – великі, малі, збільшені та зменшені – застосовують у різних басо-фундаментальних поєднаннях, а саме: квінтових, терцових, секундових, тритонових. У поєднанні з особливими ладовими і ритмічними засобами ці послідовності наділяються новою експресією і барвистістю” [1, с. 36].

2. Складні акорди (поліакорди):

- а) акорди від 6 до 8 звуків: на терцевій основі, на кварто-квінтової основі, змішаного інтервального типу, кластерного типу;
- б) акорди від 8 звуків і більше: терцеві хмарочоси, змішаного інтервального типу, кластерного типу.

“Стосовно розділення поняття “поліакорд”, то тут ще треба зробити логічну диференціацію. Пролонгуючи метод, застосований до моноакордів, можна виділити однорідні (що складаються з моноінтервальних субакордів) і неоднорідні (що складаються з поліінтервальних субакордів), які, своєю чергою можуть бути розділені на нижчих рівнях. Виникає питання: чи можна і далі спробувати виділити гармонічну одиницю за допомогою ієрархічного принципу (тон входить в інтервал, інтервал входить в акорд, акорд входить у поліакорд...)? Здається, що комплексні гармонічні блоки, характерні для деяких авторських стилів нашого часу, мають іншу природу, хоча і в чомусь схожу, нерідко виходять за межі поняття “акорд” [1, с. 34].

Надана класифікація свідчить про те, що від кількості звуків у акордовій вертикалі залежить, наскільки може бути проаналізований акорд у своїй внутрішній структурі: чим менше звуків (у тризвучних акордах), тим більше варіантів їх класифікації і деталізації, чим більше звуків у акорді, тим більше класифікація зводиться до загальних типів та менш детальна. Правомірно запропонувати її в училищному курсі гармонії: з одного боку, охоплено всі основні акордові типи, з іншого – нема надмірних ускладнень (які не завжди зрозумілі студентам музичних училищ).

Однак найважливішому розділові гармонії – класифікації зв'язків – автори підручників приділяють недостатньо уваги, оскільки гармонічні зв'язки в сучасній музиці не мають такої чіткої координації, як у тонально-функційній. Вони різноманітні, та неможливо визначити стійку кількість закономірностей. Однак це необхідно зробити, хоча би дещо схематично. У названих курсах гармонії акцентують на стильових орієнтирах, підемо тим самим шляхом.

Виділимо стильові блоки, в яких буде розглянуто всі типи акордових структур, а також пріоритети при їхньому використанні.

Тональність у сучасній музиці представлено розширеною тональністю, політональністю, джазовою гармонією з обов'язковими функційними зв'язками, перевагою терцевого типу акордики, акордів з побічними тонами.

Модальність у сучасній музиці – широке поняття, що охоплює всі типи зв'язків, окрім функційного. Тому тут можуть бути розглянуті також особлива ладова організація сучасної композиції, і серійна та серіальна композиції, і алеаторика, і сонористика та ін. “Модальні форми звуковисотної організації – форми, гармонічний зміст яких принципово пов'язаний з певним ладовим звукорядом. Принцип дотримання ладового звукоряду – конструктивно-визначальна закономірність цих форм. Її найхарактерніші прояви:

- звукоряд – фактор, що регламентує висотні ресурси гармонічної структури, її основний звуковий матеріал;

- звукоряд – фактор гармонічного зв'язку, об'єднання висотних елементів структури;

- звукоряд – фактор, що визначає характер динаміки гармонічного процесу, індивідуально-стилістичні аспекти його змісту” [9, с. 54].

Нерідко техніку композиції розглядають як гармонічну систему в окремому творі або стильовому напрямі у цілому. Тому треба почати зі штучних ладів, авторських ладових систем, народних ладів у професійній музиці. Тут акцентовано на простих акордах усіх типів (меншою мірою – кластерах). Серійна і серіальна композиції – всі типи акордів (меншою мірою – терцевої структури). Алеаторика – комбінації всіх типів акордів. Сонористика та мікрохроматика – перевага поліакордів змішаного типу, особливо кластерно-секундового. Спектральна композиція – кварто-квінтови, терцеві співвідношення в акордовій вертикалі (залежно від обертонової конфігурації), суцільні спектри – недиференційовані кластери (шум різних типів). Залежність від чіткості (динамічного рівня) основного тону диктує тип гармонічних з'єднань. “Основна проблема гармонічної функціональності в симетричних ладах XIX – початку XX ст. (до Нової музики XX ст. у Стравінського, Мессіана та ін.) полягає у стосунках між традиційною функціональністю “гармонічної тональності” і специфічною модальною функціональністю ладових систем із симетричними звукорядами. Зародившись як відгалуження від потужної та розвинутої тональної системи, симетрична модальність певною мірою спочатку завжди змішана з тональною функціональністю. Особливо відчутна остання у збільшеному ладі, у великотерцевих рядах мажорних або мінорних тризвуків завдяки тому, що, тільки збільшений лад має крок на гармонічно сильний інтервал” [6, с. 443]. Явище полімодальності, про яке говорять автори курсів сучасної гармонії, складне за природою, іноді в цьому зв'язку не можна відрізнити моноявище від поліявища, оскільки акордові структури різноманітні, й тільки в певних ладових системах можна говорити про полімодальність.

Організацію теоретичного матеріалу пропонуємо саме в такому вигляді. Гармонічні зв'язки, про які ще не йшлося, органічно входять у розділи названих стильових напрямів за типом тяжіння та, головним чином, організації фактурно-тематичного матеріалу.

Важливим аспектом у розділі про сучасну гармонію є її співвідношення із формою. Початкові, розвивальні й кадансові зони організовано разом із гармонічною логікою. Але якщо в новій тональності є системність, то модальність, знову ж таки, пропонує ряд різних сценаріїв гармонічного розвитку. Розділи форми в гармонічній логіці базовані на багаторазовому повторенні (впізнаваності) акордової структури або кількох акордових структур, їх варіантах та інваріантах, розробленні акорду (поняття розроблення акорду ввів Ю. Холопов [6] у своєму теоретичному курсі гармонії).

Важливим аспектом є принцип організації практичного курсу гармонії. Подібний курс Ю. Холопова [5] – це розгорнутий посібник з детальними поясненнями та великими розділами теоретичних відомостей. Враховуючи, що практичний курс (сумісний із теоретичним) гармонії для музичних училищ має бути чітким та зрозумілим, запропоновано наступні форми роботи: письмова, за фортепіано, гармонічний аналіз. Письмова форма роботи може становити собою гармонізацію мелодії (з урахуванням стилістичних рис музично-художнього напрямку) як у строгому чотириголосі (більше підходить для завдань у розділі сучасної тональності), так й у

фактурі (за наданим зразком, а також за власним вибором), продовження (доброблення певного початкового музичного матеріалу). Робота за фортепіано може дублювати форми письмових робіт в інших обсягах, а також гра різних гармонічних послідовностей у рамках обраного стилісового напрямку. Гармонічний аналіз музики ХХ–ХХІ ст. – насамперед визначення типу композиції, послідовний гармонічний аналіз, співвідношення гармонії з формою. Методику гармонічного аналізу можна випрацювати всезагального змісту, а також вона може бути в окремих випадках індивідуальною.

Таким чином, можна підготувати стислий, неперевантажений курс сучасної гармонії, що охоплюватиме основні тенденції в утворенні гармонічної вертикалі у музиці ХХ–ХХІ століть. Це може бути посібник для середніх та вищих музичних навчальних закладів. Головне – розробити комплекс письмових та практичних (за фортепіано) завдань для того, щоб студенти засвоїли курс сучасної гармонії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века / Л. С. Дьячкова. – М. : Музыка, 1994. – 144 с.
3. Пустыльник И. Я. Принципы ладовой организации в современной музыке / И. Я. Пустыльник. – М. : Советский композитор, 1979. – 190 с.
4. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. – М. : Музыка, 1968. – 132 с.
5. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс / Ю. Н. Холопов. – М. : Издательский дом “Композитор”, 2005. – Ч. II : Гармония XX века. – 624 с.
6. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
7. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1973. – 288 с.
8. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной музыки / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. – Вып. 2. – М. : Музыка, 1978. – С. 169–199.
9. Шульгин Д. И. Теоретические основы современной гармонии / Д. И. Шульгин. – М. : Высшее музыкальное училище им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1994. – 376 с.
10. Schoenberg A. Structural Function of Harmony / A. Schoenberg. – London–Boston : Faber and Faber, 1983. – 203 p.

REFERENCES

1. Gulyanitskaya, N. S. (1984), *Vvedenie v sovremennuyu harmoniyu* [Introduction to the Contemporary Harmony], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Diachkova, L. S. (1994) *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in music of the XX century], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Pustyl'nik, I. Ya. (1979), *Printsypy ladovoy organizatsii v sovremennoy muzyke* [Principles of the organization in the contemporary music], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
4. Reti, R. (1968), *Tonal'nost' v sovremennoy muzyke* [Tonality in the contemporary music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
5. Kholopov, Yu. N. (2005), *Garmoniya. Prakticheskiy kurs* [Harmony. Practical course], Moscow, Izdatel'skiy dom Kompozitor, Part II “Harmony of the twentieth century”. (in Russian).
6. Kholopov, Yu. N. (2003), *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical course], St. Petersburg, Lan'. (in Russian).
7. Kholopov, Yu. N. (1973), *Ocherki sovremennoy harmonii* [Essays of the contemporary harmony], Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Kholopov, Yu. N. (1978), *Funktsionalnye metody analiza sovremennoy muzyki* [Functional methods of analysis of the contemporary music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
9. Shul'gin, D. I. (1994), *Teoreticheskie osnovy sovremennoy harmonii* [Theoretical basis of the contemporary harmony], Moscow, M. M. Ippolitov-Ivanov Higher Musical School. (in Russian).
10. Schoenberg, A. (1983), *Structural Function of Harmony*, London–Boston, Faber and Faber. (in English).

УДК 37.018:783 (477.44) “18/19”

Нінель Сізова

**РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНИХ КУРСІВ І КУРСІВ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ
В ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ
НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

У статті досліджено діяльність педагогічних курсів та курсів церковного співу, що були організовані на Вінниччині наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття за зразком київських літніх курсів. Розглянуто особливості методу викладання та визначено місце церковного співу в навчанні у церковно-приходських школах. Охарактеризовано основні дидактичні методи роботи курсів у Браїлові, Хмільнику, Тульчині, Соболівці.

Ключові слова: хорова культура Вінниччини, педагогічні курси, церковний спів, церковно-приходські школи, хоровий спів.

Нинель Сизова

**РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КУРСОВ И КУРСОВ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ
В ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ВИННИЧИНЫ
НА РУБЕЖЕ ХІХ–ХХ ВЕКОВ**

В статье исследована деятельность педагогических курсов и курсов церковного пения, которые были организованы в Винничине в конце ХІХ – начале ХХ века по образцу киевских летних курсов. Рассмотрены особенности метода преподавания и определено место церковного пения в обучении в церковно-приходских школах. Охарактеризованы основные дидактические методы работы курсов в Браилове, Хмельнике, Тульчине, Соболевке.

Ключевые слова: хоровая культура Винниччины, педагогические курсы, церковное пение, церковно-приходские школы, хоровое пение.

Ninel Sizova

**THE POSITION OF PEDAGOGICAL COURSES AND COURSES OF CHURCH
SINGING IN THE PROFESSIONALIZATION OF THE CHORUS CULTURE OF
VINNYTSIA REGION AT THE BETWEEN THE XIX-TH AND XX-TH CENTURIES**

The article deals with the activity of pedagogical courses and courses of church singing in Vinnytsia region at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The need for such courses was due to the great attention of the clergy to the development of church education in Vinnytsia region. Drawing on existing research and materials contained in the State Archives of Vinnytsia region, author of the article to reveal the role of pedagogical courses and courses of church singing organized in Vinnytsya by the model of Kyiv summer courses, in the professionalization of the choral culture at the end of the ХІХ – early ХХ century. Pedagogical courses allowed to prepare the corresponding personnel, since neither the graduates of the seminary nor the graduates of the spiritual schools could satisfy the demands of the primary educational institutions in the organization of choir collectives. The purpose of the summer courses of church singing was to familiarize low-educated teachers of elementary folk schools, church parochial schools, as well as those who have the right to a teacher's degree, with the best ways of teaching church singing, with elementary notions of music theory, with the initial skills of playing the violin.

The features of the method of teaching, the main provisions, the program of courses, musical works, manuals used by the course teachers were considered. The course program covered the work of a unanimous and multi-voiced church singing. The basic information about practical classes on unanimous singing, in which they worked at the all-night and liturgy of Ioann Zlatoustiy, Vasyliy

Velykiy and the liturgy of pre-consecrated gifts were given. In particular, they worked on the “Bless the soul of my Lord” (Kyiv chant “Blahoslovy dushe moya Hospoda”) from the all-night work, “Lord summoned” (“Hospody vozzvakh”) to eight voices, Sunday stykhyars, etc. The place of choir performance and church singing in the course of work is separately defined, and their influence on the teaching of church singing in church parish schools is also explored, taking into account the experience of the courses in Kyiv. The activity of pedagogical courses and courses of church singing in Brailov, Khmilnyk, Tulchin, Sobolevka, Velykiy Mechtny is considered. The system of organization, activity and direct organization of choir collectives at such courses is described.

The level of education of students of pedagogical courses and courses of church singing, in terms of the number of successfully passed examinations, educational training, is analyzed.

The influence of organization of teaching on the basics of choral singing of teachers of church parish schools and folk schools at the summer courses on laying the professional foundations of choral life in Vinnitsa region is determined.

Key words: *choral culture of Vinnytsya region, pedagogical courses, church singing, church parish schools, choral singing.*

Провідні принципи хорового мистецтва Вінниччини, як й інших регіонів України, у другій половині XIX – на початку XX століть формувались у кількох галузях культурної діяльності, серед них однією з найвпливовіших була діяльність церковних навчальних закладів та різних курсів.

Питання висвітлення діяльності таких осередків у різних регіонах України, дослідження проблем богослужбового хорового виконавства в історико-культурному контексті певною мірою розкриті у дисертаціях Л. Руденко [13] та Н. Калужко [2]. Значну увагу хоровому виконавству та розкриттю взаємозв'язку організації курсів із розвитком музичної культури приділив у своєму дослідженні музичного життя Волині 20–30-х років XX століття П. Шиманський [15].

Дослідження музичної культури, хорової творчості та освіти Вінниччини перебуває лише на початковому етапі. Зокрема, вплив католицької духовної культури на музичне життя Вінниччини, проблеми католицької освіти розкриті у дослідженні С. Іскри [1], окремі положення, що стосуються хорового мистецтва, висвітлені у дисертації Т. Черкашиної [14].

Мета статті – спираючись на дослідження і матеріали, що містяться у Державному архіві Вінницької області, розкрити роль педагогічних курсів і курсів церковного співу, організованих на Вінниччині за зразком київських літніх курсів, у професіоналізації хорової культури краю наприкінці XIX – початку XX століття.

Наприкінці XIX століття на Вінниччині не було навчального закладу, який би на постійній основі виховував педагогічні кадри. Вчителями часто ставали випускники семінарій, а випускниці духовних училищ, зокрема Тульчинського єпархіального училища, отримували елементарні педагогічні навички під керівництвом викладачів дидактики в зразкових школах, влаштованих при училищах. Невелику практику вчительства мали й випускниці Браїлівської двокласної школи, влаштованої при жіночому Браїлівському монастирі. Там само існувала й недільна школа для дорослих, де уроки часто проводили вихованки монастирського училища. Проте ні випускники семінарії, ні випускниці духовних училищ не могли задовольнити запити початкових освітніх закладів щодо організації хорових колективів. Ситуація була подібною в усіх губерніях. Саме тому церковна влада почала влаштовувати літні педагогічні курси церковного співу для вчителів народних училищ при Київському товаристві грамотності. Було розроблено програму таких курсів, яку згодом поклали в основу літніх курсів у різних єпархіях.

Метою літніх курсів церковного співу було ознайомлення малопідготовлених викладачів початкових народних училищ, церковно-приходських шкіл, а також тих, хто має право на вчительське звання, “а) з найкращими способами навчання церковному співу; б) з елементарними поняттями теорії музики; в) з метою привчання до гри на скрипці” [3, с. 98]. Напочатку курси для вчителів Київської, Подільської і Волинської губерній влаштовували в Києві під час літніх канікул у сільських школах. Навчання учителів тривало півтора місяця. Для практичних занять спеціально для слухачів курсів організовували хори з учнів київських міських приходських училищ. Після закінчення курсів і складання іспитів слухачам видавали свідоцтва.

Програма курсів охоплювала роботу над одноголосним і багатоголосним церковним співом. Окрім теоретичних відомостей, слухачі курсів вивчали літературу нотних книг богослужбового співу, обіход церковний нотного співу, ірмологій, октоїх, стихіар, скорочений обіход нотного співу.

На практичних заняттях з одноголосного співу працювали над всенощною і літургіями Іоанна Златоустого, Василя Великого та літургією попередньо освячених дарів. Зокрема, зі всенощної працювали над “Благослови, душе моя, Господа” (київського розспіву), “Господи воззвах” на 8 гласів, недільним стихирами та ін. Одноголосні розспіви вивчали за посібником Потулова.

Під час роботи над три- і чотириголоссям використовували посібники Потулова, а також аранжування М. Георгієвського, Ломакіна, Львова, Турчанінова.

За свідченнями Климента Скальського, у 1887 році на курсах церковного співу в Києві навчалося 90 слухачів. Хоровий спів викладав Карасєв, а гру на скрипці – Шуммер [11, с. 972]. Усіх слухачів було розділено на дві групи. Молодша група, складаючись із тридцяти слухачів, які абсолютно не були ознайомлені зі співом, готувалася лише до викладання співу в школі. Старша група, що охоплювала шістдесят учителів, вивчала спів у такому обсязі, щоб навчитися працювати регентами та організовувати хорові колективи. Крім вивчення хорових творів, вчителі навчалися хоровому аранжуванню, вивчали порядок церковних служб.

Під час випускних іспитів слухачів молодшої групи курсів екзамєнували зі співу “на гласи без нот, за церковним обіходом і нотами круглої системи і за використанням скрипки при піснеспівах” [11, с. 974]. Успіхи слухачів К. Скальський називає вражаючими: “Прибувши до Києва без будь-яких знань зі співу та музики, вчителі та вчительки у півтора місячний термін настільки ознайомилися з гласами, октоїхом, скороченим обіходом, обіходом круглої ноти, теорією музики і грою на скрипці, що сміливо й без утруднень можуть продовжувати на місці свою самоосвіту в отриманому напрямку» [11, с. 974]. Випускники старшої групи співали на один-чотири голоси, а також оркестром з 25-ти скрипок зіграли задостойник “О тебе радується”.

У цих київських курсах узяли участь лише троє учителів з Поділля, проте іспит витримала тільки одна вчителька. Водночас, К. Скальський зауважив, що церковний спів є дуже важливим засобом морально-релігійної освіти, а його роль на теренах краю важлива особливо, адже “Подолія наповнена католиками, які усіма способами, усіма силами, між іншим і всенародними співами, стараються залучити на свою сторону православне населення” [11, с. 977]. Як бачимо, католицизм залишався сильним конкурентом православ'ю і наприкінці XIX століття, хоча 1866 року було остаточно припинено діяльність Кам'янець-Подільської семінарії та Олександр II скасував і Кам'янецьку дієцезію. Якщо римо-католицькі парафії ще були, але в дуже незначній кількості, на Вінниччині, то їх парафіяльні школи функціонували нелегально. Звичайно, спів у цих школах не викладали, а навчали польської і латинської мов, катехізису, міністратурі при вітварі тощо. Проте православне духовництво остерігалось й цього, стараючись усіма можливими способами чинити опір. Як зазначила Н. Рубльова, паства римо-католицької церкви “відзначалася високим ступенем релігійності, згуртованості навколо костьолів, дисциплінованості, відданості своїм духовним наставникам. Та її частина, що належала до елітарних прошарків населення – великих землевласників, аристократів, підприємців, урядовців, інтелігенції, – служила надійною опорою своїй Церкві, надаючи їй всебічну допомогу” [12, с. 316]. Далі дослідниця звернула увагу й на те, що “римо-католицьке духовенство становило зовсім нечисленну групу, проте його вплив і авторитет були незрівнянно більшими, а коло обов'язків не обмежувалося суто пастирськими функціями. Досить часто ксьондз був лідером не тільки у своїй парафії, а й у всьому селі, а його садиба перетворювалася на центр громадського і культурного життя, замінюючи собою водночас школу, бібліотеку, медпункт, адвокатську контору тощо” [12, с. 315]. Саме тому в багатьох архівних документах натрапляємо на рекомендації щодо протидії католикам усіма можливими засобами, поміж яких церковному співу як засобу потужного морально-релігійного впливу надано особливого значення.

Через широке залучення усіх верств населення до православного співу церковна влада вважала за можливе протидіяти не лише католикам, а й іншим іновірцям. К. Скальський

констатвав, що “Подолія в середовищі своєму має штундистів, у яких спів відіграє також дуже важливу роль. У ній, нарешті, є й розкольники, що вихваляються своїм старим, неспотвореним наспівом” [11, с. 977].

За відсутності необхідної кількості кваліфікованих педагогічних кадрів і за зразком київських літніх курсів церковного співу Училищна рада при св. Синоді Подільської єпархії також почала влаштовувати короткотривалі педагогічні курси і курси церковного співу. Так, за пропозиції голови Брацлавського відділення Єпархіальної училищної ради, законовчителя Немирівської гімназії протоієрея Цопова у липні 1890 року педагогічні курси та курси церковного співу влаштували у м. Тульчин на базі чоловічого духовного училища. Викладачем церковного співу на курсах був учитель Немирівської гімназії Володимир Михневич [10]. Слухачами курсів стали п'ятдесят псаломників, учителів церковного співу та осіб, які претендували на вчительство¹. Заняття і побут слухачів були чітко організовані. Усі вони проживали в гуртожитку чоловічого духовного училища, де вранці та ввечері харчувалися. Вранці були так звані взірцеві заняття з хлопчиками церковно-приходських шкіл Тульчина, при чому уроки проводили як викладачі, так і слухачі курсів. Увечері займалися вже виключно зі слухачами курсів за окремими навчальними дисциплінами (Закон Божий, російська мова, слов'янська мова, педагогіка і церковний спів). Як і на київських курсах, окрім хорового виконавства, слухачі отримували уроки гри на скрипці. Створений зі слухачів курсів хор співав під час недільних і святкових богослужінь.

Педагогічні курси були зорганізовані 1893 року й у містечку Хмільник Літинського повіту на базі Мазурівського народного училища і на них викладали вчителі народних училищ з різних містечок. Навчальними предметами були Закон Божий, російська мова і чистописання, церковнослов'янська мова, арифметика, практичне бджільництво. Церковному співу навчав колишній викладач Подільської духовної семінарії і Кам'янецького жіночого духовного училища, священник Григорій Снятинський [4]. Слухачами курсів стали сорок учителів шкіл повіту. Церковний спів вивчали у двох напрямках – теоретичному і практичному. Післяполуденні заняття були Щодня присвячені репетиції хору слухачів курсів.

З ініціативи Літинського відділення Училищної ради педагогічні курси знову діяли у містечку Хмільник і з 20 травня до 1 липня 1896 року. За даними статистики, на курси прибули п'ятдесят шість осіб: тридцять вісім учителів, сім учительок, два псаломники і дев'ять вільних слухачів. Церковний спів знову викладав о. Григорій Снятинський [9].

Про особливості випускного іспиту слухачів курсів можна скласти уявлення на основі розповіді про екзамен з церковного співу вихованців церковно-вчительських курсів у Кам'янці-Подільському в 1898 році. Іспит відбувався завжди публічно за участі великої кількості церковного та світського керівництва. Влітку 1898 року іспит складали сто п'ять слухачів [8]. Напочатку хор слухачів курсів проспівав гімн святим Кирилу і Мефодію. Потім Його Преосвященство Іриней почав екзаменувати окремих випускників, які співали на його вимогу соло “Господи воззвах” звичайним наспівом, “Бог Господь” та ірмос недільний першого і другого гласів. Далі однорідний чоловічий хор слухачів співав під керівництвом одного з них на вибір Його Преосвященства Іриней “Господи воззвах” на перший глас за знаменним розспівом, а також стихири, тропарі та ін. Кожний зі слухачів курсів продемонстрував майстерність диригента, керуючи виконанням наспівів у гармонізації Архангельського, Смоленського і Главача. Подібним чином були проєкзаменовані й учасниці жіночого хору. Під час екзамену всім випускникам також задавалися теоретичні питання про розспіви, різницю між ними, про їх переклад і гармонізацію в творчості російських композиторів, про побудову гам, інтервали тощо. Закінчився іспит співом мішаного хору, який виконав кант “О, храм Господень” зі збірки Архангельського, а також патріотичні й народні пісні зі збірок “Сільський хор” і “Російський хор”.

Священник В. Коцюбинський, з дозволу єпархіального керівництва, влаштував курси суто церковного співу в с. Козинцях Вінницького повіту з 23 травня до 23 червня 1896 року. Влітку 1897 року короткотривалі педагогічні курси і курси церковного співу були організовані у

¹Окремо вказано, що ще одна вчителька прослухала тільки курс співу, тому загальна кількість слухачів становила 51 особу

м. Вінниця для вчителів однокласних церковно-приходських шкіл та шкіл грамоти Вінницького, Літинського і Летицівського повітів [5]. На заняття, що їх проводили на базі місцевої двокласної школи, прибуло п'ятдесят два слухачі. Система організації курсів була стандартною. Для практичних навичок викладання було створено взірцеву школу, де проводили уроки й викладачі, й курсанти. Щодня пополудні відбувалися заняття хору слухачів курсів. Слухачі курсів церковного співу вивчали, зазвичай, також методики усіх навчальних дисциплін церковно-приходських шкіл, а також ознайомилися з ремеслами.

Цього ж року подібні курси на Вінниччині діяли у Тульчині, Соболівці, Великій Мечетні. Загалом курсами скористалися вчителі усіх дванадцяти повітів Подільської єпархії. Так, лише у Тульчині підвищили на курсах кваліфікацію шістдесят вісім осіб, серед яких були не лише вчителі, а й вільні слухачі. Окремо курс церковного співу пройшли диякон і селянин, котрі викладали спів у місцевих церковних школах.

Про необхідність подібних курсів свідчить аналіз рівня освіти слухачів педагогічних курсів і курсів церковного співу. Так, серед курсантів у Тульчині було дванадцять осіб, які навчалися в духовних училищах, але не закінчили їх повного курсу; тридцять три особи були вихованцями нижчих світських навчальних закладів (прогімназій, міських та сільських двокласних училищ); дванадцять осіб закінчили однокласні міністерські училища, а ще одинадцять – лише однокласні церковно-приходські школи [6, с.792]. Слухачі курсів у Соболівці (сто чотирнадцять осіб) були переважно вихованцями однокласних церковно-приходських та міністерських шкіл. Украй низький рівень підготовки вчительських кадрів міг лише дещо поліпшитися за рахунок літніх курсів, тому з особливою гостротою наприкінці XIX століття постало питання організації спеціального навчального закладу, який готував би вчителів на постійній основі. З 1903 року це завдання почала виконувати Вінницька церковно-учительська школа, куди приймали після закінчення повного курсу двокласної вчительської школи осіб п'ятнадцяти-сімнадцяти років. Випускники школи були зобов'язані працювати вчителями у церковно-приходській або двокласній учительській школі протягом п'яти років [7]. Надалі центром підготовки майбутніх фахівців стала учительська семінарія, при якій на постійній основі функціонував хор з вихованців закладу та учнів зразкового училища.

Отже, незважаючи на певні недоліки у системі організації таких курсів, загалом можна констатувати факт поліпшення на Поділлі стану церковного хорового виконавства на початку XX століття. Літні курси для вчителів і псаломників, заохочення вчителів, священників і псаломників до організації церковних хорів у сільських приходах, поліпшення матеріального стану церковно-приходських шкіл, діяльність учительської семінарії дали плідні результати у галузі розвитку хорового виконавства й закладання професійних основ хорового музикування на Вінниччині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / С. І. Іскра – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 208 с.
2. Калущка Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики XX сторіччя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н. Б. Калущка. – НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського – Київ, 2001. – 21 с.
3. Подольские епархиальные ведомости. – 1887. – № 9. – 23 февраля. – С. 27–104.
4. Подольские епархиальные ведомости. – 1893. – № 23. – 5 июня. – С. 405–407.
5. Подольские епархиальные ведомости. – 1897. – № 29. – 20 июля. – С. 760–764.
6. Подольские епархиальные ведомости. – 1897. – № 30. – 26 июля. – С. 790–792.
7. Подольские епархиальные ведомости. – 1903. – № 31. – 16 августа. – С. 857–862.
8. Подольские епархиальные ведомости. – 1898. – № 31–32. – 16 августа. – С. 857–862.
9. Подольские епархиальные ведомости. – 1896. – № 33. – 20 августа. – С. 790–791.
10. Подольские епархиальные ведомости. – 1890. – № 42. – 2 сентября. – С. 965–970.

11. Подольские епархиальные ведомости – 1887. – № 43. – 4 сентября. – С. 969–977.
12. Рубльова Н. С. Ліквідація в Україні ієрархії Римо-католицької церкви (кінець 1917–1937 рр.) / Н. С. Рубльова // З архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. – 2000. – № 2/4. – С. 313–330.
13. Руденко Л. Г. Роль Києво-Могилянської та Духовної академій у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. Г. Руденко. – НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського – Київ, 2010. – 20 с.
14. Черкашина О. В. Театр опери та балету і Державна консерваторія у Вінниці як феномени національної культури першої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / О. В. Черкашина. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2012. – 16 с.
15. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / П. Й. Шиманський. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1999. – 16 с.

REFERENCES

1. Iskra, S. I. (2010), “Socio-cultural activity of the Roman Catholic Church in the context of the spiritual culture of Podillya” The dissertation of the candidate of art studies. Specials 26.00.01. “Theory and history of culture”, Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, Lviv, 208 p. (in Ukrainian).
2. Kalutska, N. B. (2001), “The artistic activity of Alexander Koshits in the context of music of the 20th century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.03, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).
3. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1887), no. 9, February 23, pp. 27–104. (in Russian).
4. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1893), no. 23, June 5, pp. 405–407. (in Russian).
5. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1897), no. 29, July 20, pp. 760–764. (in Russian).
6. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1897), no. 30, July 26, pp. 790–792. (in Russian).
7. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1903), no. 31, August 16, pp. 857–862. (in Russian).
8. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1898), no. 31–32, August 16, pp. 857–862. (in Russian).
9. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1896), no. 33, August 20, pp. 790–791. (in Russian).
10. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1890), no. 42, September 2, pp. 965–970. (in Russian).
11. *Podol'skie eparchial'nye vedomosti* [Podolsk diocesan lists] (1887), no. 43, September 4, pp. 969–977. (in Russian).
12. Rublieva, N. S. (2000), Liquidation in Ukraine of the hierarchy of the Roman Catholic Church (end of 1917–1937 years.), *Z arkhiviv VUCHK–GPU–NKVD–KHB* [From the archives of the VUCHK–GPU–NKVD–KGB], no 2/4, pp. 313–330. (in Ukrainian).
13. Rudenko, L. G. (2010), “The role of the Kyiv Mohyla Academy and the Spiritual Academy in the development of choral art in Ukraine (based on their notebooks)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.03, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
14. Cherkashyna, O. V. (2012), “Theater of Opera and Ballet and State Conservatory in Vinnytsa as the phenomena of national culture of the first half of the XX century”, Thesis abstract for Cand.

- Sc. (Art Studies), 26.00.01, National Academy of Cultural and Arts Management, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
15. Shymansky, P. Y. (1999), "Musical life of Volhynia of 20–30th years of the twentieth century", Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Russian).

УДК 78.147:784

**Василь Бокоч
Ольга Тринько
Олексій Шпортко**

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті окреслено ряд проблем, пов'язаних із виконавською діяльністю вокаліста, завданнями якого є вміння правильно дихати, домогтися чіткого артикулювання, відтворювати ритмічну та інтонаційну сторону композиції. Виокремлено питання, пов'язані з передачею художнього образу в потрібній вокальній манері, сценічним оформленням та дотриманням технічних аспектів виконавського процесу. Запропоновано використання копіngu, який служить адаптивним механізмом, що підтримуватиме стан емоційної рівноваги, впевненість у власних силах та сприятиме нормалізації професійної музичної діяльності.

Ключові слова: вокаліст, стрес, стресостійкість, виконавство.

**Василий Бокоч
Ольга Тринько
Алексей Шпортко**

К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье обозначены ряд проблем, связанных с исполнительской деятельностью вокалиста, задачами которого является умение правильно дышать, добиться четкого артикулирования, воспроизводит ритмичную и интонационную сторону композиции. Выделены вопросы, связанные с передачей художественного образа в нужной вокальной манере, сценическим оформлением и соблюдением технических аспектов исполнительского процесса. Предложено использование копинга, который служит адаптивным механизмом, будет поддерживать состояние эмоционального равновесия, уверенности в собственных силах и способствовать нормализации профессиональной музыкальной деятельности.

Ключевые слова: вокалист, стресс, стрессоустойчивость, исполнительство.

**Vasyl Bokoch
Olha Trynko
Oleksii Shportko**

TO THE PROBLEM OF EXECUTIVE ACTIVITY OF THE ESTABLISHING VOCALIST: THE PSYCHOLOGICAL ASPECT

The most important part of the performance is the concert. However, not all have the required level of stress resistance, which would not affect the overall level of sound work. Similar requirements must be put forward by all performers, but if you talk about pop vocalists, then insufficient

psychological mood can affect not only the level of vocal skill, but also the overall picture of the performance, which should attract the public and cause her positive reaction.

The upbringing of the psychological mood for a concert performance should take place from the earliest age. Systematic participation in concerts, competitions, festivals should be perceived not as an excuse for excitement, but as an occasion to demonstrate their own abilities. The stage of formation of vocal education on a professional level was quite long. In many ways, pedagogical guides were predetermined by a number of socio-cultural factors. So, if you turn to the history of vocal art as a form of performing skill, then at the time of the establishment of the early operas there were completely different requirements, rather than being nominated by the opera singers of the XXI century. Early Italian operas were performed in small halls, accompanied by, as a rule, a small ensemble consisting of string instruments. The range of vocal parties was close to the linguistic, prevailing gradual movement.

The presence of technical devices changes the disposition between the beginning of the sound and the final result. If, during execution, the signal transmitted by the performer to the microphone changes, changing the volume amplitude too high, this may affect the sound engineer being unable to produce a consistently good result. Due to the imperfection of the sound received, the vocalist may even worry that it will further degrade the overall impression of his singing. Accordingly, the sound of a voice that has the following attributes, such as: flexibility, stability, softness, timbre-uniformity, absence of jumps dynamically, will be perfectly perfect. Consequently, the relationship between psychological attitudes and performance is inseparable and ambivalent.

If we try to isolate the ways to overcome stress, then the most important thing will be the awareness of the problem. So among the factors to be considered, one can highlight the importance of understanding the consequences, focus and orientation on a quick reaction, in the event of a stressful situation. Performance of the vocalist is connected with a number of problems. The tasks of the singer are the ability to breathe correctly, to achieve clear articulation, to play the rhythmic and intonation side of the composition. In addition, there are issues related to the transfer of artistic image in the right vocal manner, stage design and compliance with the technical aspects of the performance process. At all stages, there may be stressful situations that will be caused by internal and external factors. As an exit, copying is proposed, which acts as an adaptive mechanism that will maintain the state of emotional balance, maintain self-confidence and promote the normalization of professional musical activity.

Key words: *vocalist, stress, stress-resistance, performance.*

Найважливішою частиною виконавської діяльності є, як відомо, концертний виступ. Проте не всі мають потрібну стресостійкість, яка би не впливала на загальний рівень звучання твору. Подібні вимоги необхідно висувати перед усіма виконавцями, проте якщо казати про естрадних вокалістів, то недостатня психологічна налаштованість може вплинути не лише на вокальну майстерність, а й на загальну картину виступу, який повинен захоплювати публіку та викликати її позитивну реакцію.

Питання естрадної стресостійкості як професійно-важливої якості вокаліста певною мірою розроблені в працях І. Саргіної та І. Немікіної [2; 4]. Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки проаналізовано в дослідженні О. Оганезової-Григоренко [3]. Деякі аспекти роботи з голосами естрадних вокалістів висвітлені у працях Н. Горбань [1], П. Свіридова [5], І. Стулова [6]. В роботі О. Чернової [7] розкриті питання підготовки вокаліста до концертно-виконавської діяльності.

Мета статті – проаналізувати психологічні аспекти, пов'язані з виконавською діяльністю естрадного вокаліста, охарактеризувати основні проблеми співаків у процесі концертно-виконавської діяльності, які можуть сприяти полегшенню виховання майбутніх вокалістів.

Підготовка фахівців спеціальності “естрадний вокал” – складне завдання. Попри те, що є ряд методик, які сприяють розвитку голосового апарату, формуванню правильної інтонації, вмінню співати в ансамблі, порівняно мало уваги приділено такому напрямку, як музична психологія. Причому, йдеться не тільки про ті емоції, які викликає твір у публіки. Набагато

менш розробленим є питання того, що вокаліст може переживати стресову ситуацію під час концертного виступу, що впливатиме на виконавський процес. Загалом мету кожного виконавця можна визначити у віднайденні власної манери, образу, голосових характеристик. “Завдання естрадного співу полягає в пошуку свого оригінального звуку, своєї власної характерної, легко впізнаваної манери поведінки, а також сценічного образу. Отже, основною особливістю естрадного вокалу є пошук і формування свого неповторного, унікального голосу вокаліста” [1, с. 3].

Деякі дослідники виокремлюють таке поняття, як “професійний менталітет вокалістів”, що включає в себе перелік усіх професійних якостей, котрі охоплюють як морально-етичні компоненти, так і музичні. “Це соціокультурний полікомпонентний феномен, сукупність системоутворювальних професійних якостей особистості (психофізіологічні, когнітивні, духовні та морально-етичні якості, світосприйняття, креативне мислення, музичні здібності, музичний слух, художньо-естетичний смак) і поведінка (професійна культура й етика, професійне сумління, самостановлення, самовдосконалення, самовираження, самоефективність, професійна майстерність); це сформована досвідченість фахівця у музично-виконавчій професійній діяльності” [3, с. 12].

Зазначимо, що вдалий виступ естрадного виконавця залежатиме від того, наскільки він виконає усі завдання при підготовці концертного номера. “Успіх естрадного вокаліста базується на ступені освоєння низки елементів, що становлять основу співочої та концертно-виконавської діяльності. Серед них – робота над постановкою голосу, диханням, артикуляцією; вдосконалення навичок інтонування, почуття ритму, звуковедення; робота з добору належного репертуару і безпосередньо пов’язане з цим втілення в вокальному творі художнього образу; формування та вдосконалення навичок роботи з мікрофоном; робота над формуванням сценічної культури і навичок поведінки на сцені” [7, с. 227].

Аналізуючи психологічні аспекти виступу, за умови дотримання усіх чинників, уже згаданих, є ряд питань, які потребують їх виокремлення. Насамперед, неабияку роль відіграє проблема дотримання балансу між внутрішньою емоційною стриманістю виконавця й афективним викладом музичного матеріалу. Можлива ситуація, коли вокаліст прагне позбутися хвилювання, внаслідок чого може зникнути і потрібна емоційна подача. Ми розділяємо думку О. Чернової, яка відзначила необхідність контролювати хвилювання, проте не позбавлятися від нього. “Відчуття відповідальності виконавця за свій виступ є важливою складовою у синдромі сценічного хвилювання. Коли це хвилювання набуває зайвих хворобливих форм, воно не тільки неприємне для виконавця, а й загрожує для нього певними втратами на естраді. Своєю чергою, відсутність естрадного хвилювання ще більше небажана для виконавця” [7, с. 230]. Тобто, в даному випадку не варто ототожнювати хвилювання зі стресом. Чи прагнути позбутися обох факторів під час концертно-виконавського процесу. Стрес можна сприймати як крайній ступінь схвилюваності, яка має деструктивний характер і негативне забарвлення. Російські дослідниці І. Немикіна та І. Саргіна відзначають необхідність формування естрадної стресостійкості: “Стала поведінка вокаліста в ситуації публічного виступу є одним з найважливіших чинників забезпечення успішного подолання руйнівної сили естрадного хвилювання, вирішення завдань підготовки вокаліста до виступу на сцені. Тому формування естрадної стресостійкості як уміння долати труднощі, пригнічувати свої негативні емоції, домагатись у вокально-виконавській діяльності психологічного комфорту є надзвичайно важливим і актуальним” [2, с. 92–93].

Варто зазначити, що психологічноу налаштованість до концертного виступу необхідно виховувати від найранішого віку. Систематичну участь у концертах, конкурсах, фестивалях треба сприймати як привід не для хвилювання, а як для демонстрації власних здібностей. Здавалося б, що основні питання, котрі впливають на виконавський процес, є суто внутрішніми і за рахунок повторення входження у стресовий стан під час концерту їх можна поступово позбутися. Проте відомо ряд об’єктивних аспектів чи, точніше тих, що залежатимуть не тільки від вокаліста, а й від інших учасників концертного виступу. Одними з питань, що дотично стосуються проблеми вокального естрадного виконавства, є сприйняття глядацької аудиторії, акустичних особливостей приміщення, в якому виступає вокаліст, специфіка роботи технічного обладнання. Будь-які форс-мажорні ситуації, що виникають під час виступу, можуть

посилювати стрес та впливати на виконавський процес. Відповідно також виникає тенденція: внаслідок того, що співаки розраховують на технічне обладнання, може знижуватися рівень майстерності. Про це зазначила О Чернова: “Збільшений інтерес широких мас до музично-виконавської діяльності та специфіка музичного мистецтва естради, яка полягає в застосуванні звуковідтворюючої і звукопідсилюючої апаратури, що дає змогу скорегувати не тільки темброві характеристики звуку, а й висоту тону в процесі виконання музики і записи голосу вокаліста, призводить до того, що нерідко рівень виконавської культури вокалістів-естрадників падає” [7, с. 227]. Проте треба наголосити, що вимоги до вокалістів були неоднаковими.

Тривалим виявився етап становлення навчання естрадному вокалу на професійному рівні. Багато в чому педагогічні настанови були зумовлені рядом соціокультурних чинників. Так, якщо звернутися до історії вокального мистецтва як виду виконавської майстерності, то за часів становлення ранніх опер були зовсім інші вимоги, ніж ті, що ставлять перед оперними вокалістами на сучасному етапі. Ранні італійські опери виконували у невеликих залах, спів супроводжувався, як правило, невеликим ансамблем, що складається зі струнних інструментів. Діапазон вокальних партій був близьким до мовного, переважав поступеневий рух. Ці фактори природним чином народжували відповідну манеру співу, в якій особливу роль приділяли виразній подачі слова і гнучкості інтонування при порівняно невеликій звучності [6, с. 186]. На етапі ж панування стилю *bel canto*, коли зросла глядацька аудиторія, виступи перемістилися у великі зали, зросла потреба у більшій ефектності співу, зростанні гучності вокалу, адже почав кількісно зростати й інструментальний супровід. У ХХ–ХХІ столітті проблема гучності співу начебто отримала своє розв’язання за рахунок появи звукопідсилювачів та мікрофонів. Проте залучення у виконавський процес технічного обладнання не зняло ряд проблемних аспектів, а навпаки, може створити й низку інших, яких не було у вокалістів доби Відродження.

Сучасний дослідник І. Стулов наголосив, що наявність технічних пристроїв змінює диспозицію між початком виникнення звуку і завершальним результатом. “Сучасні концертні реалії передбачають роботу з дуже потужними акустичними системами, і вже один цей факт ставить перед вокалістом ряд певних завдань. Звук, що подає співак у мікрофон, тепер треба розглядати радше як сигнал, якесь джерело, що збуджує коливання мембрани мікрофона” [6, с. 186]. У результаті цього, як він правильно зазначив, звук отримуємо в результаті проходження крізь електричні ланцюги і ряд приладів, що його обробляють. Відтепер він значно відрізняється від першопочаткового і може як поліпшитися, так і стати гіршим. Зважаючи на те, що є багато різних манер співу, які використовують естрадні виконавці, врахування специфіки подачі у мікрофон також потребує додаткової уваги. Дослідники виокремлюють наступні способи співу: “нейтральний – придиховий або ясний, використовують у джазовій та поп-музиці; кьорбінг – плачевий і “протяжний”, використовують у стилях соул і ритм-енд-блюз; овердрайв – гучний та кричущий, використовують у рок-музиці; белтінг – різкий і пронизливий, використовують у стилях хеві метал і госпел” [5, с. 10].

Якщо під час виконання змінюється сигнал, який подає у мікрофон виконавець, змінюючи надто сильно амплітуду гучності, то це може вплинути на те, що звукорежисер буде не спроможним надавати стабільно гарний результат. Через недосконалість отриманого звучання вокаліст може ще більше хвилюватися, що спричинить подальше погіршення загального враження від його співу. Відповідно, достатньо ідеальним буде звучання голосу, котре володіє такими атрибутами, як: гнучкість, стабільність, м’якість, темброво-регістрова однорідність, відсутність стрибків у динамічному розумінні. Отже, зв’язок між психологічною налаштованістю та виконавським результатом виявляється нерозривним і таким, що є амбівалентним.

Виникає питання, як же має відбуватися процес подолання надмірного хвилювання під час виконання в естрадного співака. На думку таких авторів, як І. Саргіна та І. Немикіна, доречно долучати копінг. Копінг варто розуміти як “психологічне подолання” чи “адаптивну поведінку”. Дослідниці підкреслюють, що для адаптації, тобто налаштування себе під час виступу, вокалістові необхідно вирішити п’ять завдань:

- 1) “підтримувати стан емоційної рівноваги;

2) підвищувати можливості відновлення діяльності, активності та зменшення впливів несприятливих обставин;

3) підтримувати впевненість у своїх силах, позитивний “образ Я”;

4) зберігати та підтримувати емоційні й професійні взаємозв'язки з іншими людьми;

5) перетворювати життєві ситуації, регулювати їх, формуючи терпіння або пристосування” [4, с. 68]. Як бачимо, на формальному рівні ці вимоги співпадають з тими, що можна надати будь-якій людині, котра перебуває в психологічно нестабільному стані. Однак, проаналізувавши кожен з них та екстраполюючи їх на виконавську діяльність співака, можна переконатись у тому, що значення відсутності стресу буде не перебільшеним.

Якщо намагатися виокремити шляхи подолання стресу, то все ж таки найголовнішим буде усвідомлення цієї проблеми. Так, серед чинників, які доцільно врахувати, можна виділити важливість розуміння наслідків, цілеспрямованість, орієнтованість на швидку реакцію, у разі виникнення стресової ситуації.

Отже, виконавська діяльність вокаліста пов'язана з низкою проблем. Завданнями співака є вміння правильно дихати, домогтися чіткого артикулювання, відтворювати ритмічну та інтонаційну сторону композиції. Крім цього, є питання, пов'язані з інтерпретацією художнього образу в потрібній вокальній манері, сценічним оформленням та дотриманням технічних аспектів виконавського процесу. На всіх етапах можливе виникнення стресових ситуацій, що будуть зумовлені внутрішніми та зовнішніми чинниками. Як вихід запропоноване використання копінгю, котрий служить адаптивним механізмом, що підтримуватиме стан емоційної рівноваги, впевненість у власних силах та сприятиме нормалізації професійної музичної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбань Н. В. Формирование певческих умений и навыков эстрадного вокала в детском театре песни “Шлягер”. Методическая разработка / Н. В. Горбань. – М., 2013. – 29 с.
2. Немыкина И. Н. Эстрадная стрессоустойчивость как профессионально-значимое качество вокалиста / И. Н. Немыкина, И. В. Саргина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология. – М. : МГГУ, 2013. – Вып. 2. – С. 92–96.
3. Оганезова-Григоренко О. В. Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04. “Теорія і методика професійної освіти” / О. В. Оганезова-Григоренко. – Південноукраїнський національний педагогічний ун-т ім. К. Д. Ушинського. – Одеса, 2009. – 30 с.
4. Саргина И. В. Современные подходы к формированию эстрадной стрессоустойчивости вокалиста-исполнителя / И. В. Саргина, И. Н. Немыкина // Педагогика и психология образования. – 2014. – № 1. – М. : МГГУ им. М. Шолохова. – С. 66–71.
5. Свиридов П. В. Формирование навыков эстрадного вокала (на материале работы с молодежью в культурно-досуговых учреждениях): автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теория и методика обучения и воспитания (музыка)” / П. В. Свиридов. – Московский городской педагогический университет. – Москва, 2014. – 24 с.
6. Стулов И. Х. Некоторые особенности работы с голосами эстрадных певцов / И. Х. Стулов // Преподаватель. XXI век. – 2017. – № 1–2. – Москва. – С. 182–186.
7. Чернова О. С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности / Ольга Сергеевна Чернова // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 12. – Екатеринбург. – С. 227–231.

REFERENCES

1. Gorban, N. (2013), *Formirovanie pevcheskikh umeniy i navykov estradnogo vokala v detskom teatre pesni “Shlyager” Metodicheskaya razrabotka* [Formation of singing skills and skills of pop vocal in the children’s theater of the song “Shlyager”], Moscow. (in Russian).

2. Nemykina, I., and Sargina, I. (2013), Variety stress resistance as a professionally significant vocalist, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M. A. Sholokhova. Pedagogika i psikhologiya* [Bulletin of the M. Sholokhov Moscow State University for the Humanities]. Pedagogy and psychology, Vol. 2, Moscow, MGGU, pp. 92–96. (in Russian).
3. Ohanezova-Hryhorenko, O. (2009), “Formation of the professional mentality of future vocalists in the process of professional training”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical Art), 13.00.04, K. Ushinsky Southern Ukrainian National Pedagogical University, Odesa, 30 p. (in Ukrainian).
4. Sargina, I. and Nemykina, I. (2014), Modern approaches to the formation of the variety of stress resistance of a vocalist-performer, *Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya* [Pedagogy and psychology of education], Iss.1, Moscow, MGGU im. M. Sholokhova, pp. 66–71. (in Russian).
5. Sviridov, P. (2014), “Formation of skills of pop vocal (on the material of work with youth in cultural and leisure establishments)”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical Art), 13.00.02, Moscow City Pedagogical University, Moscow, 24 p. (in Russian).
6. Stulov, I. (2017), Some features of working with the voices of variety singers, *Prepodavatel' XXI vek* [Teacher XXI century], Vol. 2–1, Moscow, pp. 182–186. (in Russian).
7. Chernova, O. (2014), Preparation of the novice singing vocalist for concert and performing activities, *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical Education in Russia], vol. 12, Ekaterinburg, pp. 227–231. (in Russian).

УДК 792.7

Алла Попова

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ БРЕТТА МЕННІНГА

У статті проаналізовано основні вихідні принципи, які використовує у своїй методиці американський виконавець та педагог Бретт Меннінг. Досліджено його методичні настанови, котрі є результатом тривалого процесу відбору найдієвіших підходів, що він перевіряв і у власній виконавській практиці, й під час навчання таких популярних співаків, як Кіт Урбан, Тейлор Свіфт, Клод Маккнайт. Визначено, що основою його школи є система, яка складається з окремих курсів, пов'язаних із формуванням реєстрово-змішаного звуку, гармонічного слуху, вібрато. Оцінено можливість залучення окремих аспектів методики Бретта Меннінга у вітчизняну систему навчання естрадному співу як перспективного напрямку, котрий сприятиме вдосконаленню освітнього процесу.

Ключові слова: естрадний спів, Бретт Меннінг, реєстр, методика.

Алла Попова

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ БРЕТТА МЭННИНГА

В статье проанализированы основные исходные принципы, которые использует в своей методике американский исполнитель и педагог Бретт Мэннинг. Исследованы его методические указания, являющиеся результатом длительного процесса отбора наиболее эффективных подходов, которые были проверены ним и в собственной исполнительской практике, и во время обучения таких популярных певцов, как Кит Урбан, Тейлор Свифт, Клод Маккнайт. Определено, что основой его школы является система, которая состоит из отдельных курсов, связанных с формированием реестрово-смешанного звука, гармонического слуха, вибрато. Оценена возможность привлечения отдельных аспектов методики Бретта Мэннинга в отечественную систему обучения эстрадному пению как перспективного направления, способствующего совершенствованию образовательного процесса.

Ключевые слова: эстрадное пение, Бретт Мэннинг, реестр, методика.

METHODOLOGY OF TRAINING OF POP SINGING BY BRETT MANNING

The aim of the article is to analyze current methodological approaches, first of all, the American vocalist and the theorist Brett Manning, who can be used in the training of specialists in the field of pop vocal. Despite the fact that there are many diverse developments, including foreign authors, they are quite commonly used in the domestic practice of pop singing vocalists. One can say that there is no coherent picture of the existing methodological approaches. Solving this problem requires some sort of systematization and adaptation for the present conditions. The basis of this study is the use of the comparative method, as well as the method of analysis and synthesis. The technique of Brett Manning about its possibility of use in the modern process of training of vocalists is investigated.

When setting the vote, the key concepts are the provisions on the election of one or another technique of singing – folk, pop or academic. If the performer chooses a pop art, then he must be guided by a certain position of the larynx when singing, usually it is a neutral position. Modern domestic researchers point out that it is equally necessary to manipulate cunningly with breathing and dictation.

Modern developments of foreign authors on the training of specialists in the field of pop singing represent a broad field for research. Brett Manning's methodology is the result of the principles and approaches that a prominent American performer and educator formed in the process of studying different schools. You can find a lot in common with domestic methodological approaches, such as the need for harmonious hearing, the combination of different registers to achieve sound formation in certain style directions. However, in the way of the formation of certain skills, in the method of Brett Manning are used more innovative principles. In the Mastering Mix section, he analyzes the specifics of assimilation of the main case and chest mixing. Brett Manning notes that this kind of technique allows the singer to mix hidden voice properties, for example, falsetto with low and deep voice areas.

Brett Manning concentrates on the fact that due to the development of harmonic hearing the opportunities to sing large jumps develop the ability to purely intonate. The basis for teaching is singing harmony and back-vocals in songs from his own repertoire of the singer. It should be noted that although the approach, which focuses the attention of the vocalist on the harmonic, and not just the melodic beginning of the composition, corresponds to the approaches used in the national academic training within the higher education institution. However, the fact that not a dry and unfamiliar musical text is used as a training material, but a well-known singer based on his main activity profile, deserves attention and is extremely productive for practical application.

For the first time in Ukrainian musicology, key aspects of the Brett Manning technique are considered. The application of the positive aspects of Brett Manning's technique and inclusion in the national tradition seems to be a promising and relevant direction in the preparation of pop vocalists.

Key words: *pop singing, Brett Manning, register, methodology.*

Характерною ознакою культури сьогодення є велика кількість художніх явищ, яскравість яких створює калейдоскопічну картину, в котрій виконавцям важко втриматися. Попри те, що видатні естрадні вокалісти займають певну нішу в музичній культурі, вони мають постійно вдосконалюватися та розвиватися. Сучасна мистецька практика ставить перед виконавцями вимогу перманентного засвоєння новітніх методик, постійного оновлення як з боку музичного репертуару, так і за рахунок залучення пристроїв, що належать до останнього покоління технічних відкриттів.

Певні методичні аспекти навчання естрадному вокалу проаналізовані у працях В. Бокоч, Л. Кузьменко-Присяжної, Л. Остапенко [1], Т. Ланіної [3], О. Соболевої [5]. Процес підготовки вокаліста до концертної діяльності розроблено у праці О. Чернової [6]. Однією з методик, в якій представлений закордонний підхід до виховання естрадної манери співу, є розробки Бретта Меннінга [7]. У них наголошено на основних принципах, що полегшували б процес

звукоутворення. Хоча ця методика цікава, вона представлена здебільшого лише відеокурсами й аудіолекціями. Елементи системи Бретта Менніга використані в курсах багатьох вокалістів, зокрема Дж. Вендери [8] та Дж. Уільямса [9]. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради проаналізовано у праці Н. Дрожжиної [2]. Специфіка імпровізації в естрадно-джазовій музиці окреслена в статті О. Павленко [4].

Мета статті – проаналізувати актуальні методичні підходи, насамперед американського вокаліста і теоретика Бретта Меннінга, які можна використовувати при підготовці фахівців у сфері естрадного вокалу. Попри те, що є чимало різноманітних розробок, у тому числі закордонних авторів, їх мало застосовують у вітчизняній практиці виховання естрадних вокалістів. Можна казати про відсутність цілісної картини сучасних методичних підходів. Виконання цього завдання потребує їх певної систематизації і адаптації до умов сьогодення.

У культурі сьогодення склалася парадоксальна ситуація, адже в закладах освіти часто використовують методики, що хоча в певному сенсі перевірені часом, проте не застосовують нові підходи, котрі виникають завдяки досягненням теоретиків і практиків музичного виконавства. Разом з тим сучасна музична практика представлена рядом виконавців, які не мають професійної освіти у сфері естрадного вокалу, але спираються на розробки західних вокалістів та педагогів. Необхідно створити умови для впровадження у систему вітчизняної освіти практичних порад провідних західних виконавців, що потребує їх постійного моніторингу та вивчення за допомогою мережі Інтернет і прослуховування аудіо- та відеолекцій і курсів. Подібна інтеграція конструктивних розробок у виховання естрадних вокалістів сприятиме підвищенню загального професійного рівня співаків та спрощенню осягнення багатьох прийомів звуковидобування.

Варто зазначити, що одним з важливих факторів виховання естрадного вокаліста є вивчення надбань видатних співаків, яке сприяє не лише розширенню кругозору, а й є основою для можливого запозичення найвдаліших прийомів, розкриття їх “професійних таємниць”. Про це влучно зазначила вітчизняна авторка Н. Дрожжина: “Вивчення та аналіз творчості видатних естрадних співаків має методологічне значення як для розроблення теорії естрадного співу, так і для практики вокальної педагогіки, спрямованої на оптимізацію та вдосконалення підготовки професійних вокалістів-естрадників. Тим самим створюються передумови розвитку феноменології вокального виконавства у системі музичної естради” [2, с. 13].

Зауважимо, що при постановці голосу ключовими поняттями виступає положення щодо обрання тої чи іншої техніки співу – народної, естрадної чи академічної. Якщо виконавець обирає естрадну манеру, то він повинен керуватися певним положенням гортані при співі, зазвичай це – нейтральне положення. Сучасні вітчизняні дослідники вказують на те, що так само вправно необхідно оперувати диханням та дикцією. “Власне естрадний вокал, на відміну від академічного і народного, відрізняється не лише специфікою звуковидобування, а й здебільшого тими цілями та завданнями, що постають перед вокалістом. Якщо йдеться про дитячий вокальний розвиток, то його першоосновою виступає постановка дикції і дихання. Важливість дикції для мистецтва естрадного співу межує з іншою вимогою – вправного дихання, адже в естрадних піснях можна зустріти складні для техніки фрази, які вимагають від виконавця швидкої зміни дихання” [1, с. 31].

Коли мова про естрадну манеру співу, необхідно згадати основні способи звуковидобування, які використовують у ній: це субтон, гроул, іноді йодль, спів з розщепленням, фальцет, штробас. Зазначимо, що вокаліст найчастіше звертається до одного-двох з перерахованих засобів подачі звуку, а всі їх можуть видобути лише співаки надзвичайно високого професійного рівня. Доречно їх характеристика представлена в праці О. Чернової: “До специфічних способів звуковидобування в естрадно-джазовій манері співу відносяться субтон (м’який, приглушений спів з придыхом), граул, або флатер (гортанний спів, “гарчання”), розщеплення (додавання до “чистого” звуку певної частки іншого звуку, нерідко це немuzичний звук), фальцет (спів “без опори”, що дає змогу розширити діапазон у бік високих нот), обертоновий спів (так званий “горловий” спів), штробас (специфічний прийом співу дуже низьких нот), йодль (також відомий як “тірольський спів”, що полягає в різкому переході зі співу “на опори” на фальцет), філірування звуку (прийом, пов’язаний з умінням плавно

змінювати динаміку) [6, с. 228]. Ряд дослідників відзначають, що при співі в будь-якій манері неодмінним чинником має бути, звісно ж, створення належного образу. За наявності цілісного уявлення про той кінцевий результат, якого має досягнути виконавець, будуть формуватися й інші чинники. “Основним у формуванні співацьких навичок є створення внутрішнього образу, що регулюється, уявлення про звук, який належить проспівати. Важливого значення при цьому набувають багато чинників. Перш за все, це – ідеал, до якого прагне співак, ідеал, який вихований усім попереднім вокальним досвідом” [5, с. 48].

Намітивши певні орієнтири, які потрібно мати, вивчаючи специфіку естрадної техніки співу, звернемося до розгляду методики провідного західного діяча-практика Бретта Меннінга. Він – один з викладачів у сфері естрадного співу в музичній індустрії США. Брет Меннінг працював з рядом виконавців, таких, як Тейлор Свіфт, Джон Кіт Урбан, Майлі Сайрус та ін. Досягнення Б. Меннінга відзначають й інші американські викладачі вокалу. Так, Дж. Вендера у праці “Raise your voice” зазначає, що методика Бретта є надзвичайно вражаючою. Причому за всієї своєї геніальності вона доволі проста. “Після років вправ, що не давали результатів, він усе-таки знайшов викладача, який створив просту групу вправ, котрі сприяли досягненню вражаючих результатів стосовно як діапазону, так і сили... Додавши власні новації, він створив вокальну техніку “Метод Меннінга”, яка відобразилась у його програмі, що користується великим попитом – “Singing Success”, яку часто представляють як “золотий стандарт” у питанні розширенню діапазону та інструкцій щодо вокальних стилів” [8, р. 110–111].

Меннінга запрошували як викладача при постановці бродвейських вистав “Знедолені”, “Джекіл і Хайд”. Проте його шлях до успіху був непростим. Бретт Меннінг рано зацікавився мистецтвом співу, яке він вирішив зробити своєю професією, навчаючись в університеті штату Юта. Там він усвідомив, що його голосу не вистачає великого діапазону та сили, які були б необхідні, щоби співати ті ролі, котрі йому подобалися. Прагнучи навчитися співати краще, він почав брати уроки вокалу в приватних вчителів, що не дало очікуваного позитивного результату зі швидким прогресом. Ця невдача стала поштовхом для його розробок у сфері осягнення механізму роботи голосу. Кілька наступних років він вивчав якомога більше теорій, присвячених майстерності співу, у результаті чого розробив власний метод вокальних тренувань, які допомогли йому отримати той результат, якого він прагнув досягнути від самого початку своєї кар’єри. Логічним продовженням формування власної методики стало її поширення серед вокалістів-початківців. Так у 1997 році Бретт Меннінг відкрив свою першу студію вокального навчання в Нешвіллі, штат Теннессі, а вже через десять років він заснував “Студію Бретта Меннінга”, де став навчати викладачів, які б поширювати його методику.

Власну методику він представив як ряд відокремлених курсів, кожний з яких спрямований на досягнення певної навички чи вміння. Курс Singing Success 360 – вокальний тренувальний план, призначений для координації кожного м’яза голосу, який необхідний для досконалого співу. “Singing Success – вокальний метод, який пропонує викладач вокалу Бретт Меннінг. Програма вчить вас співати з тим самим зусиллям, що й розмовляючи. Методика призначена для того, щоби вчити голос, як займатись, обравши лише кілька м’язів... правильних співочих м’язів (відомих як “внутрішні м’язи гортані”)” [9, р. 13].

Він розпочинається із засвоєння найнижчого регістру – грудного, поступово переміщуючись до головного голосу, інтегруючи їх у змішаному тембрі. Увагу акцентують на використанні “розмовних” м’язів та відключенні “ковтаючих” м’язів. У цьому ж розділі Меннінг намагається охопити різноманітні стилі, відпрацьовуючи техніку голосоутворення та подачі звуку в блюзі, госпелі, R&B, кантрі та поп. Так само тут подані принципи, які необхідно використовувати при імпровізуванні. У вітчизняній літературі наведено наступне визначення імпровізації: “Джазова імпровізація – це вид художньо-креативної діяльності, під час якої творчий продукт створюється оригінальними музично-виражальними засобами джазового мистецтва” [4, с. 92]. О. Павленко виділяє два принципи імпровізації: парафразний та лінійний. “У практиці джазового музикування виокремилися два принципи імпровізації: парафразний (орнаментальна варіація на тему) та лінійний (створення нової мелодичної теми). В сучасній джазовій практиці імпровізаційне соло створюється за допомогою стандартних мелодичних зворотів на основі гармонічної схеми джазового стандарту” [4, с. 92].

Наприклад, у розділі *Mastering Mix* він аналізує специфіку засвоєння змішування головного регістру та грудного. Бретт Меннінг зазначає, що подібна техніка дає співакові змогу змішувати приховані властивості голосу, наприклад, фальцет з низькими та глибокими сегментами голосу. Для досягнення цього грудного тембру треба використовувати три режими голосового зв'язку: координацію краю, координацію глотки та гучність. Поєднуючи три згадані механізми, співак здатний домогтися найчистішої форми її інтонування або власної чіткої тональної якості звучання голови, грудної клітки та змішування цих регістрів. Ефектність та різнобарвність притаманні вокалістам, коли вони співають у цій манері, внаслідок чого отримують можливість співати тони, які навіть не мріяли видобувати.

Зазначимо, що інколи можлива термінологічна плутанина у позначенні регістрів, особливо у разі перекладу англomовних авторів. Адже відомо кілька підходів до їх розподілу, що має давню традицію. Вперше поділ регістрів здійснили представники італійської академічної школи співу ще на початку XVII століття, виділивши два регістри: грудний та головний. Проте вже у XIX столітті виникли нові теорії, автори яких відстоювали твердження про наявність трьох регістрів: грудного, середнього та головного. Сучасні теоретики поділяють регістри на штробас, модальний або мовний регістр, фальцет, що часто поєднують із головним регістром або вважають його верхньою межею, та свистковий, видобувати який надзвичайно складно.

У такій частині курсу, як *Mastering Harmony*, Бретт Меннінг сконцентрувався на розвитку слуху. На думку автора, максимальна простота співу неможлива без знання основ гармонії. Такий постулат він виокремив завдяки обговоренню цього питання з Клодом Маккнайтом (Claude McKnight) – засновником й активним учасником вокального акапельного колективу *Take 6*. Сутністю курсу є “інформувати розум, тренувати вухо та координувати голос” [7]. Він зосереджує увагу на тому, що за рахунок розвитку гармонічного слуху розвивається можливість співати великі стрибки, виробляти здатність чисто інтонувати. Основою навчання служить спів гармонії та бек-вокалів у піснях із власного репертуару співака. Зазначимо, що хоча підхід, в якому увага вокаліста акцентована і на гармонічному, а не лише на мелодичному началі композиції, відповідає тим підходам, які використовують у вітчизняній академічній підготовці в рамках вищого навчального закладу. Проте той факт, що як тренувальний матеріал беруть не сухий та незнайомий музичний текст, а власне відомий співаку за його основним профілем діяльності, заслуговує на увагу та є надзвичайно продуктивним для практичного застосування.

Частина курсу *Mastering Vibrato* зосереджена на навчанні співаків правильно видобувати вібрато. Меннінг зазначає, що оскільки кінцеве вібрато складається з п'яти-семи хвиль або коливань у секунду, кожне коливання потребує половину ступеня, що звучить радше як тремоло. На прикладі зірок, з котрими працював автор курсу, такими, як Кіт Урбан, Марк Кібл та Клод Маккнайт із *Take 6*, можна пересвідчитись у добре освоєному і керованому вібрато, що прикрашає голос без надмірного напруження. На думку Меннінга, погане вібрато вбиває музичну кар'єру, тому необхідно вчитися контролювати швидкість і глибину коливань для кожного музичного стилю.

Варто зазначити, що методика Бретта Меннінга не розглядає формування навичок імпровізації та вміння співати соло у джазі. Це зумовлено ймовірно тим, що автор методики орієнтується, насамперед на естрадний, а не на джазовий спів. Хоча, на наше переконання, оволодіння згаданими вміннями лише б підвищило рівень будь-якого співака та сприяло тому, що він мав би ширші можливості для самореалізації. Вітчизняна дослідниця Т. Ланіна наголосила, що такі вимоги, як володіння імпровізацією, є неодмінною частиною виховання співака. “Уміти вигадати соло, нестандартно розвивати метроритмічну основу твору, наповнювати процес музичного розвитку увесь час новим драматургічним змістом, розуміти логіку загального розвитку музично-художнього образу і при цьому переконливо користуватись усіма засобами музичної виразності – ось те, що відрізняє якість освіченого естрадно-джазового, рок- і поп-музиканта, співака від суто академічного співака та усієї специфіки академічної освіти, широко і традиційно розвиненої в Україні” [4, с. 480].

Отже, сучасні розробки закордонних авторів щодо підготовки фахівців у сфері естрадного співу становлять широке поле для дослідження. Методика Бретта Меннінга є результатом принципів та підходів, які видатний американський виконавець і педагог сформував у процесі вивчення різних шкіл. Можна віднайти багато спільного з вітчизняними методичними підходами, як-от необхідність розвитку гармонічного слуху, поєднання різних регістрів задля досягнення звукоутворення в певних стилєвих напрямках. Проте на шляху формування певних навичок у методиці Бретта Меннінга використані більш інноваційні принципи, насамперед звернення до власного репертуару як основи для формування гармонічного слуху, коли вокаліст повинен проспівувати бек-вокал та вертикаль. Застосування позитивних аспектів методики Бретта Меннінга та введення їх у вітчизняну традицію – актуальний і перспективний напрямок підготовки естрадних вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бокоч В. А. До проблеми методики навчання естрадному вокалу / В. А. Бокоч, Л. І. Кузьменко-Присяжна, Л. В. Остапенко // Молодий вчений. – 2017. – № 8 (48). – С. 31–34.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. В. Дрожжина. – Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 16 с.
3. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах / Т. О. Ланіна // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 жовтня 2014 р., м. Київ. – К. : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. – С. 476–483.
4. Павленко О. М. Методичні основи навчання джазової імпровізації майбутнього вчителя музики / О. М. Павленко // Актуальні питання мистецької педагогіки. – Вип. 2. – Хмельницький, 2013. – С. 91–95.
5. Соболева О. Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу / О. Д. Соболева // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Вип. 1. – Харків, 2015. – С. 46–50.
6. Чернова О. С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности / Ольга Сергеевна Чернова // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 12. – Екатеринбург. – С. 227–231.
7. Manning B. Light and right is better than strong and wrong. [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.brettmanningstudios.com/about/>.
8. Vendera J. Raise your voice. Second edition / Jaime Vendera. – USA : Vendera publishing, 2008. – 460 p.
9. Williams G. The Singing Voice Of Your Dreams Is Inside You [Electronic resource]: Praise For The eBook / Geoffrey Williams. – 2007. – 47 p. – Access mode: <http://www.become-a-singing-master.com/support-files/voiceofdreams.pdf>.

REFERENCES

1. Bokoch, V., Kuzmenko-Prisyazhna, L. and Ostapenko, L., (2017), To the problem of teaching method of pop vocal, *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], Iss. 8 (48), Kherson, pp. 31–34. (in Ukrainian).
2. Drozhzhyna, N. (2008), “Vocal performance in the system of musical art of pop”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, I. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts, Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).
3. Lanina, T. (2014), The problem of education of jazz vocalists in musical schools, *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia* [Professional artistic education and artistic culture: challenges of the XXI century], Materials of the International Scientific and Practical Conference, October 16–17, 2014, Borys Grinchenko University of Kyiv, Kyiv, pp. 476–483. (in Ukrainian).

4. Pavlenko, O. (2013), Methodical bases for jazz improvisation of the future teacher of music, *Aktualni pytannia mystetskoi pedahohiky* [Current issues of artistic pedagogy], Vol. 2, Khmelnytskyi, pp. 91–95. (in Ukrainian).
5. Soboleva, O. (2015), Formation of vocal-performing qualities in vocal classes, *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti* [Traditions and innovations in higher architectural and artistic education], Issue 1, Kharkiv, pp. 46–50. (in Ukrainian).
6. Chernova, O. (2014), Preparation of the novice singing vocalist for concert and performing activities, *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical Education in Russia], vol. 12, Ekaterinburg, pp. 227–231. (in Russian).
7. Manning, B. Light and right is better than strong and wrong. Electronic resource, available at: <http://www.brettmanningstudios.com/about/>.
8. Vendera, J. (2008), *Raise your voice*, USA, Vendera publishing. (in English).
9. Williams, G. (2007), *The Singing Voice Of Your Dreams Is Inside You*. Electronic resource, available at: <http://www.become-a-singing-master.com/support-files/voiceofdreams.pdf>. (in English).

УДК 785.161

**Наталія Регеша
Лілія Остапенко
Наталія Ковмір**

СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО ПІДХОДУ А САРЕЛЛА КОЛЕКТИВУ PENTATONIX

У статті висвітлено специфіку творчого методу американського вокального колективу Pentatonix. Окреслено, що основою його репертуару є кавер-версії класичних творів, народних пісень та поп-хітів. Визначено такі риси методу цього гурту, як увага до драматургії творів, наявність власних розробок, поєднаних з відомим матеріалом, прагнення до оновлення фактури в піснях, що спрямоване на розкриття потенційних можливостей оригінальної версії. Оцінено, що висока вокальна майстерність, ретельність у створенні аранжувань, уміння оперувати новими технологіями опрцювання звуку робить їх творчість гідною для наслідування при вихованні молодих виконавців.

Ключові слова: вокал, а capella, Pentatonix, фактура, інтерпретація, кавер-версія.

**Наталія Регеша
Лілія Остапенко
Наталія Ковмир**

СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСКОГО ПОДХОДА А САРЕЛЛА КОЛЛЕКТИВА PENTATONIX

В статье освещена специфика творческого метода американского вокального коллектива Pentatonix. Определено, что основой его репертуара являются кавер-версии классических произведений, народных песен и поп-хитов. Выделено такие черты метода этого коллектива, как внимание к драматургии произведений, наличие собственных разработок, сочетающихся с известным материалом, стремление к обновлению фактуры в песнях, направленное на раскрытие потенциальных возможностей оригинальной версии. Оценено высокое вокальное мастерство, усердие в создании аранжировок, умение оперировать новыми технологиями обработки звука делает их творчество достойным для подражания при воспитании молодых исполнителей.

Ключевые слова: вокал, а capella, Pentatonix, фактура, интерпретація, кавер-версія.

SPECIFICATION OF A CAPELLA COLLECTIVE PENTATONIX CREATIVE APPROACH

The aim of the article is to analyze the creative approach of the American a capella collective Pentatonix, whose study will contribute to the formation of ideas about possible transformations of the artistic work, as well as translate the logic of the development of vocal skills in the XXI century. It should be noted that for popular music, the general appeal of songs that have already become famous is quite typical. Their rethinking leads to the appearance of remakes, remixes or cover versions. So, for the creativity of the Pentatonix team, a rethinking of known hits is characteristic. Usually, in the musicology, the term "interpretation" is used to indicate qualitative changes in the performance of the work, which contribute to the emergence of a new version.

The band's is traditionally recorded for Christmas songs, including the compositions by M. Leontovich's "Shchedryk", which is known in American culture under the title "Carol of the bells". In addition to these works, the following compositions are presented: "Little Drummer Boy", "The First Noel", "Silent Night", "Away in a Manger", "That's Christmas To Me", "Winter Wonderland", "O Come, All Ye Faithful", "God Rest Ye Merry Gentlemen", "White Winter Hymnal", "Hallelujah", "Joy To The World" and "Deck The Halls". Although the majority of the repertoire of the band are cover versions, the band also has a number of author's own songs, among which one should mention "The Baddest Girl", "Natural Disaster", "Love Again", "Hey Momma" and "Run to You".

It should be noted that virtually all the songs performed by the band are presented on the Internet in the form of video clips. "Given the specificity of the functioning of pop culture, for which there is a significant role of visual origin, it can be argued that the leading form of promotion of compositions is a video clip. Many interpretations are related to the creation of versions of not only the sound part of the work, but also the visual ones, the source and existence of which is the Internet.

Pentatonix is a versatile and unique band that sings in different styles and vocal manners – from variety to folk imitation. Their repertoire covers a large number of different works, including academic classical music, folk music, contemporary pop hits. Nevertheless, all material has an imprint of their own creative method. They adapt each work according to their own vision, striving for constant renewal and reinterpretation. The highlight of this is the high professional vocal skills emphasized by the great vocal range of each performer, the ability to represent the strengths of their own vocal apparatus, the ability to purely intonate and build a chord vertical well. They also use the latest achievements associated with technical voice processing. Their activities can serve as a specific example and standard for young singers in the field of pop vocal. The obtained results can be used in the preparation of specialists in the field of pop singing.

Key words: *vocal, a capella, Pentatonix, texture, interpretation, cover version.*

Для естрадної музики притаманна стильова різнобарвність. Хоча джаз, рок та поп-музика й мають чимало відмінностей, усі вони об'єднані спільним поняттям "естрадна музика". Естрадні композиції часто отримують нове творче "обличчя", завдяки тому, що різні виконавці створюють кавер-версії. Причому спектр стильових трансформацій може бути надзвичайно широким. Серед колективів, чия діяльність полягає в інтерпретації творів, що належать до рок-, поп- і джазової музики, можна виділити а capella гурт Pentatonix. Його творчість заслуговує на дослідницьку увагу, адже демонструє формування музичного продукту високого виконавського рівня, що вартий бути зразком для наслідування.

Творчість гурту Pentatonix досі не досліджена ґрунтовно в музикознавчій літературі. Джерелом інформації можуть служити Інтернет-ресурси, на яких подано біографічну інформацію щодо діяльності гурту [8–9]. Творчість гурту згадана в праці М. Голдберг [7], присвяченій викладанню синтетичних видів мистецтва в умовах мультикультурного суспільства. Питання інтерпретації музичних творів проаналізовані в ряді робіт вітчизняних

дослідників. Специфіка інтерпретації в музиці досліджена у працях українського музикознавця В. Москаленка [1], а проблема інтерпретування в поп-музиці розкрита в роботі В. Тормахової [5]. На принципі повторення, що притаманний культурі, акцентував видатний культуролог У. Еко [6]. Особливості сучасної культури, а саме превалювання кавер-версій та римейків відзначені у статті А. Тормахової [4]. Питання, пов'язані з функціонуванням естрадного мистецтва, висвітлені у працях таких дослідників, як Т. Самая [2] та В. Сиров [3].

Мета статті – проаналізувати творчий підхід американського а capella колективу Pentatonix, дослідження якого сприятиме формуванню уявлення щодо можливих трансформацій мистецького твору, а також транслюватиме логіку розвитку вокальної майстерності в ХХІ столітті.

Американський а capella гурт Pentatonix є одним із колективів, який протягом останніх років набуває дедалі більшої популярності. Він має змішаний виконавський склад. Його творча діяльність розпочалась зі співпраці трьох виконавців з Арлінгтона, штат Техас, – Скотта Хоуінга (баритон), Мітча Грассі (контратенор) та Кірсті Мальдонадо (меццо-сопрано), які разом навчалися в Martin High School. У 2011 році вони записали кавер-версію пісні Леді Гага, яку відправили на конкурс, що сприяло їх популярності у рідній школі. Після вступу Скотта Хоуінга до University of Southern California, який планував отримати там ступінь бакалавра естрадної музики, він почав співати в групі SoCal VoCals. У 2011 році він вирішив узяти участь зі своїми друзями в конкурсі “The Sing-Off”, проте згідно з вимогами, колектив мав складатися не менше ніж з п'яти учасників, що змусило їх запросити до гурту ще двох співаків – Авріеля Каплана (бас) та Кевіна Олушолу (біт-бокс). Хоча всі учасники гурту вперше зібралися за день до початку відбору учасників у конкурсі, їх успіх був приголомшливим, адже вони виграли третій сезон конкурсу “The Sing-Off”, отримали двісті тисяч доларів, а також контракт із звукозаписною компанією Sony. Назву “Pentatonix” придумав Скотт Хоуінг, поклавши в основу пентатоніку – лад, що складається з п'яти звуків.

Подальша діяльність упродовж шести років була розміреною. Виконавський склад залишався незмінним, а щороку гурт випускав альбом, який містив кавер-версії відомих хітів. Варто зазначити, що для популярної музики загалом характерне часте звернення до пісень, що вже стали відомими. Їх переосмислення приводить до продукування римейків, реміксів або кавер-версій. Дослідник В. Сиров наголосив, що поганою є “одностороння орієнтація на “високу” класику або на музику розваг. У цій “центричності” двох слухацьких груп очевидна неповнота сприйняття життя, якщо не сказати про її неповноцінність” [3, с. 283].

Щоби позбутися термінологічної плутанини, звернемося до того розрізнення музичних творів, базованих на повторенні, яке подала у своїй праці вітчизняна дослідниця А. Тормахова: “В західній літературі, коли йдеться про музичне мистецтво, найчастіше використовують такий термін, як ремікс, а інші, наприклад кавер-версія (авторська музична композиція у виконанні іншого музиканта), реворк та власне римейк вважають окремими випадками реміксу” [4, с. 8]. Видатний культуролог Умберто Еко вказав у своїй роботі на те, що для культури як такої є притаманним повторення елементів музичного твору. “Такі типи повторення... трапляються в будь-якому виді художньої творчості: плагіат, цитування, пародія, іронічна реприза, гра в інтертекстуальність притаманні будь-якій художньо-літературній традиції” [6, с. 69].

Отже, для творчості колективу Pentatonix характерне переосмислення відомих хітів. Зазвичай у музикознавстві використовують термін “інтерпретація”, задля позначення якісних змін у виконанні твору, які сприяють виникненню нової версії. Вітчизняний автор В. Москаленко визначив декілька типів інтерпретацій: “Відповідно до характеру інтерпретаційних версій у музичній інтерпретації виділяються: слухацький, редакторський, виконавський, композиторський та музикознавчий різновиди” [1, с. 109]. У випадку Pentatonix можна казати про виконавську та в певному сенсі композиторську інтерпретацію, маючи на увазі створення нових аранжувань творів. Традиційним для діяльності гурту є запис різдвяних пісень, у тому числі композиції “Щедрик” М. Леонтовича, яка відома в американській культурі під назвою “Carol of the bells”. Окрім них, у творчому доробку представлені такі композиції, як “Little Drummer Boy”, “The First Noel”, “Silent Night”, “Away in a Manger”, “That’s Christmas To Me”, “Winter Wonderland”, “O Come, All Ye Faithful”, “God Rest Ye Merry Gentlemen”, “White

Winter Hymnal”, “Hallelujah”, “Joy To The World” та “Deck The Halls”. Хоча більшість репертуару колективу становлять кавер-версії, гурт також має низку авторських власних пісень, серед яких варто згадати насамперед “The Baddest Girl”, “Natural Disaster”, “Love Again”, “Hey Momma” та “Run to You”.

Розглянемо деякі композиції гурту, які якнайкраще демонструють специфіку творчого підходу його учасників до інтерпретації вокальних творів. “Can’t help falling in love” – це надзвичайно відома пісня, перша версія була представлена у виконанні Елвіса Преслі, в якій поєднані танцювальні та вокальні риси. Протяжність вокальної партії компенсована мірною хвилюподібною пульсацією в партії супроводу. Відомим був варіант, який заспівав гурт UB40 у 90-х роках, поєднуючи риси реггі та диско. Проте в інтерпретації гурту Pentatonix він набув іншого жанрово-стильового забарвлення. Замість танцювальної пісні у стилі реггі вони створили повільну композицію в хоральному складі. Мінімізовані розспіви, немає імпровізування в манері соул. Розвиток відбувається за рахунок гармонізації та перегармонізації теми. Використані акорди з затриманням, із додаванням кварта, секунди та сексти. Фактором динаміки слугує модуляція, в середині композиції. Пісня звучить піднесено і дещо відсторонено, нагадуючи хорал. Наприкінці після модуляції відбувається незначне варіювання та додавання розспівів і трохи імпровізації в стилі соул у вокальних голосах. Це є не типовим для гурту, адже зазвичай його учасники часто змінюють фактуру, за одну пісню вони можуть змінити до чотирьох типів фактури та шести-семи різних поєднань голосів. Проте саме тут фактор стабільності – єдність. Мінімілізуються виразні засоби, адже немає яскравих прийомів звуковидобування, немає концертності та шоу. Це – самозаглиблений філософський роздум.

Українська дослідниця В. Тормахова відзначила, що версії пісень часто можуть виникати у результаті того, що вони є надзвичайно відомими й автоматично наділяють виконавця популярністю, притаманною пісні. Крім цього, переінтерпретація може бути викликана спробою відзначити досягнення видатних музикантів чи явищ. “Інтерпретація поп-пісень виникає зазвичай як реакція на яскраву композицію, що є модною протягом невеликого відрізка часу. Виникнення версій може бути своєрідною даниною творчості конкретного виконавця з метою його вшанування” [5, с. 35]. Саме в такому ракурсі було зроблено попури з основних тем стрічки “Зоряні війни”, яке гурт виконав на American Music Awards у 2015 році. Починається композиція з акапельного вступу викладу “теми імперії”, де голосами вони імітують усі інструменти, які зазвичай її грали. Створюється дещо зловісний образ. Фактура представлена у традиційному для гурту ключі. Превалює гомофонно-гармонічний склад, котрий поділяється на такі пласти, як мелодія, бас, ритмізована гармонія. Після вступу, що передає маршеподібне начало, розпочинається невеликий контрастний перехід, після якого вступає симфонічний оркестр, виконуючи переможний марш тільки в інструментальному викладі. При другому проведенні додається гурт Pentatonix, який співає мелодію у зовсім іншій манері – близькій до звучання академічного хору. Вони фактично виконують функцію хору. Після початку “побічної” партії в ліричному епізоді вони співають тему блок-акордами в одному ритмі, підкреслюючи особливості терцієвого зіставлення тональностей. У даному розділі їх голоси яскраві й насичені, з використанням максимального вібрата, що робить їх подібним до багатоголосного хору. Саме в такому ключі вони й завершують композицію. Як ми бачимо, крім кавер-версій відомих хітів вокального типу в репертуарі колективу також є інтерпретації інструментальних творів, як-от “Танець феї драже” з балету “Лускунчик” П. Чайковського.

Варто зазначити, що фактично всі пісні, які виконує гурт, викладені в мережі Інтернет у вигляді відеокліпів. “Враховуючи специфіку функціонування поп-культури, для якої притаманна значна роль візуального начала, можна стверджувати, що провідною формою просування композицій є відеокліп. Чимало інтерпретацій пов’язано зі створенням версій не лише звукової частини твору, а й візуальних, джерелом існування та поширення яких є мережа Інтернет” [5, с. 35]. Оригінально вирішена обробка пісні “White Winter Hymnal”, адже в ній виконавці не лише співають музичні лінії, а й постійно відтворюють чітку ритмічну сітку, постійно плескаючи долонями по колінах, руках, лускаючи пальцями. Наголосимо, що

американські викладачі поступово впроваджують практику використання пісень гурту як наочний матеріал. Так, М. Голдберг зазначив, що “улюбленим прикладом моїх студентів у питанні демонстрації сфери виразності [мистецького твору] є залучення пісень популярного акапельного гурту Pentatonix. Його вибір пісень і аранжувань захоплює увагу студентів” [7, р. 199].

Цікавим є інтерпретування традиційної англійської різдвяної колядки “God Rest Ye Merry, Gentlemen”, – однієї з найбільш давніх та відомих. Один з перших виданих варіантів належить до 1760 року, відомим є її виконання шотландською поп-співачкою Енні Леннокс. Дана композиція типова для стилю гурту Pentatonix. Вони пишуть новий музичний матеріал, що відтіняє колядку та одночасно доповнює її. Він буде представлений після першого куплету пісні, в той момент, коли закінчується вербальний текст. Розпочинається пісня відразу з першого куплету, вона йде в хоральному викладі, помірному темпі. З початком нового матеріалу фактура розподіляється на звичні для гомофонно-гармонічного складу – мелодію, бас і гармонію. В даному розділі подано бітбокс. Він йде у швидшому темпі. Після його завершення в рухливішому темпі повертається музичний матеріал першого куплету, проте до нього додається бітбокс. Це чергування куплету та власного матеріалу буде зберігатися до самого кінця пісні. В третьому куплеті будуть виділятися солісти, а підголоски будуть йти у вигляді блок-акордів, що відтіняють мелодичну лінію. Подібна постійна зміна фактури є необхідною, адже коли йдеться про народну пісню, де багато куплетів, для того, щоб не виникало враження одноманітності, потрібно змінювати ті чи інші виразні засоби. У четвертому куплеті після звучання мелодичної лінії в мецо-сопрано починається авторський матеріал, який набуває розвитку – на ньому буде побудована кульмінація, котра створюється за рахунок висхідного секвенційного мотивного розвитку і нестійкої гармонії. Останнє проведення теми звучить як марш. Усі вокалісти співають в октавний унісон та чергують його з невеликими імітаційними вставками. Наприкінці цього куплету вони прискорюють темп, за рахунок чого підвищується напруження. Після цього як кода звучить їх авторський матеріал, де в надшвидкому темпі йдуть імітаційні побудови. В останньому куплеті спів супроводжується плесканням у долоні, що підкреслює кожну метричну долю, акцентуючи увагу на маршеподібному ритмі.

Хоча показником успішності виконавця є його власний репертуар, часом саме звернення до хітів дає змогу якнайкраще продемонструвати власну майстерність та креативний підхід. Виконання пісень, авторсьва учасників гурту є успішним у разі, якщо сам колектив уже став популярним. “Стосовно запису, то дуже весело записувати оригінальні твори, оскільки ви буквально маєте повне творче панування і можете змінити слова / мелодії / ритми будь-якого моменту, не оглядаючись на іншу версію. Стосовно виконання, то спочатку нам не сподобалося виконувати наші власні пісні, як кавер-версії, бо люди не знали їх” [8].

У 2017 році з гурту вирішив піти Авріель Каплан – для того, щоб розпочати творчу діяльність у дещо іншому напрямку – у вокально-інструментальному колективі, близькому до музики кантрі. Проте це не змінило принципів колективу, який продовжує рухатися в закладеному руслі. У інтерв'ю з учасниками гурту після їх перемоги на “The Sing-Off” К. Мальдонадо чітко визначила творчий підхід колективу, який на той час лише зароджувався. “Я вважаю, що єдиний музичний жанр, який ми не слухаємо, – це кантрі... Я переконана: дуже добре те, що кожний із нас полюбає різних артистів і має різні музичні смаки. Так ми привносимо свої уподобання в наші пісні й наш стиль” [9]. Вони завжди відкриті до сприйняття нового і прагнуть постійно оновлювати свій репертуар.

Творчість колективу, який здійснює певну адаптацію хітових творів, належних до різних стилів, є непересічним явищем. Т. Самая зазначає, що для сучасності притаманне переосмислення набутого творчого спадку в галузі естради, яке сприяє оновленню музичної культури. “У цьому разі процес виховання фахівців безпосередньо залежить від сучасного ставлення до розвитку всесвітньої музичної культури, що регламентує надання художньої змістовності естрадній музиці та відділяє її від комерційного продукту шоу-бізнесу” [2, с. 57]. Хоча більшість репертуару колективу становлять твори, що вже набули певного прочитання, це не применшує значення колективу для розвитку музичної практики.

Отже, Pentatonix – це універсальний та унікальний гурт, який співає в різних стилях та вокальних манерах – від естрадної до імітації народної. Їх репертуар охоплює велику кількість різних творів, що охоплюють академічну класичну музику, народну музику, сучасні поп-хіти. Попри це, увесь матеріал має відбиток їх власного творчого методу. Вони адаптують кожний твір під власне бачення, прагнучи до постійного оновлення та переінтерпретування. При цьому визначальною ознакою є висока професійна вокальна майстерність, підкреслена великим вокальним діапазоном кожного виконавця, здатністю представляти сильні сторони власного голосового апарату, вмінням чисто інтонувати та добре будувати акордову вертикаль. Також вони доречно використовують останні досягнення, пов'язані з технічною обробкою голосу. Їх діяльність може виступати як певний зразок та еталон для молодих виконавців у сфері естрадного вокалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. – № 1(1). – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – С. 106–111.
2. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження / Т. В. Самая // Культура України. – Випуск 53. – Харків, 2016. – С. 50–59.
3. Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) / В. Н. Сыров // Искусство XX века: элита и массы. – Н. Новгород, 2004. – С. 280–288.
4. Тормахова А. Римейк чи варіації? До проблеми розвитку сучасної музичної культури / Анастасія Тормахова // Університетська кафедра № 4/2015. – К. : КНЕУ, 2015. – С. 7–16.
5. Тормахова В. Особливості інтерпретації в поп-музиці / Вероніка Тормахова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. – № 1 (Вип. 36). – Тернопіль, 2017. – С. 32–36.
6. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Умберто Эко // Философия эпохи постмодерна: сборник переводов и рефератов. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 52–74.
7. Goldberg M. Arts Integration: Teaching Subject Matter through the Arts in Multicultural Settings, Edition 5 / Goldberg Merryl. – New York : Routledge, 2017. – 288 p.
8. Making Their Voices Heard [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.tunecore.com/blog/2012/11/pentatonix-interview-making-their-voices-heard.html>.
9. Nededog J. “The Sing-Off’s” Pentatonix on Going From Newly Formed Group to the Shows Winners / Jethro Nededog // The Hollywood reporter. – 11. 29. 2011. – [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/nbc-the-sing-off-winners-pentatonix-interview-266936>.

REFERENCES

1. Moskalenko, V. (2008), Analysis in terms of musical interpretation, *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: naukovyi zhurnal* [The journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal], Vol. 1(1), Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp.106–111. (in Ukrainian).
2. Samaya, T. (2016), Vocal Art in Art Study Science: Perspectives of Research, *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Issue 53, Kharkiv, pp. 50–59. (in Ukrainian).
3. Syrov, V. (2004), Shlyager and masterpiece (to the question of the annihilation of concepts), *Iskusstvo XX veka: elita i massy* [The art of the XX century: the elite and the masses], Nizhny Novgorod, pp. 280–288. (in Russian).
4. Tormakhova, A. (2015), Remake or variation? The problem of the development of modern musical culture, *Universytetska kafedra* [University Department], Vol. 4, Kyiv, KNEU, pp. 7–16. (in Ukrainian).
5. Tormakhova, V. (2017), Features of interpretation in pop music, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo*

- [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], no. 1, Vol. 36, Ternopil, pp. 32–36. (in Ukrainian).
6. Eko, U. (1996), Innovation and repetition. Between aesthetics is modern and postmodern, *Filosofiya epokhi postmoderna: Sbornik perevodov i referatov* [The philosophy of the postmodern era: Collection of translations and essays], Minsk, Krasiko-print, pp. 52–74. (in Russian).
 7. Goldberg, M. (2017), Arts Integration: Teaching Subject Matter through the Arts in Multicultural Settings, Edition 5, New York, Routledge. (in English).
 8. Making Their Voices Heard, Electronic resource, available at: <https://www.tunecore.com/blog/2012/11/pentatonix-interview-making-their-voices-heard.html>
 9. Nededog, J. (2011), “The Sing-Off’s” Pentatonix on Going From Newly Formed Group to the Shows Winners, Electronic resource, available at: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/nbc-the-sing-off-winners-pentatonix-interview-266936>.

УДК 784.1

**Вікторія Шевченко
Світлана Добронравова
Олена Семенова**

**СУЧАСНІ МЕТОДИ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ
(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВИХ ОБРОБОК
ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА І ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ)**

У статті досліджено сучасні методи опрацювання народної пісні на прикладі обробок купальської пісні “Через наше сільце” для чоловічого хору а capella О. Яковчука та для жіночого хору а capella Г. Гаврилець. Специфіку їх авторських стилів розглянуто в інтерпретації народного періоджерела. Охарактеризовано своєрідність авторського підходу, його питомі риси щодо формотворення і засобів виразності для втілення закладеній у народному зразку образності.

Ключові слова: українська музика, хорова обробка, обробка народної пісні, О. Яковчук, Г. Гаврилець.

**Викторія Шевченко
Светлана Добронравова
Елена Семёнова**

**СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ
(НА ПРИМЕРЕ ХОРОВЫХ ОБРАБОТОК
АЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА И АННЫ ГАВРИЛЕЦ)**

В статье исследованы современные методы обработки народной песни на примере обработок купальской песни “Через наше сельцо” для мужского хора а capella А. Яковчука и для женского хора а capella А. Гаврилець. Специфика их авторских стилей рассмотрена в интерпретации народного первоисточника. Охарактеризовано своеобразие авторского подхода, его удельные черты по формообразованию и средств выразительности для воплощения заложенной в народном образце образности.

Ключевые слова: украинская музыка, хоровая обработка, обработка народной песни, А. Яковчук, А. Гаврилець.

Victoria Schevchenko
Svitlana Dobronravova
Elena Semenova

MODERN METHODS OF FOLK SONGS PROCESSING (ON THE EXAMPLE OF CHORAL PROCESSING BY ALEXANDER YACOVCHUK AND ANNA GAVRYLETS)

At the present stage of the development of Ukrainian musical culture, the notable variety of artistic solutions to the stylistic situation of postmodernism, the mobility of the educational industry in terms of expanding students' perceptions about the current context of Ukrainian music is of paramount importance. Contemporary composer works offers artists a wide panorama of genres, forms and updating of stylistics. In this aspect, the branch of choral music is especially bright, due to the activation of the concert and festival movement of Ukraine, the activities of numerous collectives. One of the productive branches of the industry is the genre of folk song processing, loved by both composers and performers. Scientific consideration of choral work by A. Jacovchuk and A. Gavrylets is just beginning. Consequently, the comprehension of modern methods of processing folk patterns is considered an essential component for ensuring the proper reproduction of the author's artistic intention.

The research is related to the comparison of modern methods of treating folk songs on the example of the treatment of the Kupala song "Through our selce" for the male choir a capella by A. Jacovchuk and for the female choir a cappella by A. Gavrylets. The methodology of the study is to apply the comparative method and the method of holistic analysis. This methodological approach allows us to reveal the artistic and expressive features of these works, to analyze the differences between the author's representation of the folk source. The scientific novelty of the work is to broaden ideas about the evolution of the genre of choral processing in contemporary Ukrainian music. A comparative analysis of two treatments of the same folk source makes it possible to grasp the originality in each case of the author's approach more deeply, to reveal its specific features regarding the formation of the form and the means of expressiveness for the embodiment of the figurative set in the national sample. Both choral processing of the Kupala song "Through our selce" belong to the dynamic type of this genre. A. Jacovchuk proposes the dynamics of the coupling-variation form, its expansion (framing sections, additional phrase repeating), tonal contrasts (twice the change of tonality – the transition to a parallel major), timbre dramaturgy (change of choral timbres when presenting a melody), choral coloring (register separation of parties) and sound reproduction, imposing on the theme of its same element in rhythm magnification, the effect of polytonality with the participation of imitation. All these means testify to the great mastery of the artist in the field of processing folk sources. True, in the folk existence, the genre of Kupala songs functioned only in feminine performances.

A. Gavrylets shows the subtle possession of means of choral writing, the ability in the most intonation structure of the folk melody to reveal the potential for writing counterpoint lines. Using tone dramaturgy, the composer interestingly develops the couplet-variation form, giving it through (the timbre contrasts of the presentation of the topic, the distribution of phrases between different voices, the combination of theme-relief and background-pedals). At the same time, its integrity is facilitated by interludes between the couplets on the intonation material of the initial phrase.

Selected examples confirm the continuity of the tradition of folklore sources using in contemporary Ukrainian music. A promising direction for further scientific development is the study of author's styles of these artists in the aspect of the influence of folk-verse sources in original works for the choir.

Key words: *Ukrainian music, choral processing, folk song processing, A. Jacovchuk, A. Havrylets.*

На сучасному етапі розвитку української музичної культури, прикметному різноманітністю художніх рішень стильової ситуації постмодернізму, неабияк важливою є мобільність освітянської галузі з погляду розширення кругозору студентів щодо обізнаності з теперішнім контекстом української музики. Сучасна композиторська творчість пропонує

виконавцям широку панораму жанрів, форм і оновлення стилістики. У такому аспекті особливо вияскравлюється галузь хорової музики, зумовлена активізацією концертно-фестивального руху України, діяльністю численних колективів. Одним із продуктивних напрямків галузі є жанр обробки народної пісні, улюблений як для композиторів, так і виконавців. Науковий розгляд хорової творчості О. Яковчука і Г. Гаврилець лише розпочинається. Отже, осмислення сучасних методів опрацювання народних зразків вважаємо необхідною складовою для забезпечення належного відтворення художнього задуму автора.

У музикознавчій літературі останніх років представлено ряд праць, присвячених жанру обробки народної пісні. Теоретичне значення з них мають дисертаційне дослідження і статті І. Коновалової [2] та навчальний посібник Л. Матвійчук [4]. У кандидатській дисертації І. Коновалової запропоновано визначення жанру музичної обробки – “творчий результат змістовно-композиційного переосмислення традиційно-канонічних текстів музичної культури (фольклорних та культових) з утворенням на їх основі нової естетичної цілісності – композиторського твору, що має самостійний авторський статус, вирізняється особливим характером комунікації, соціальним призначенням та наявністю вторинно-стильового композиційного комплексу” [2, с. 6]. Дослідниця визначає жанрову природу обробки як композиційний синтез первинних і вторинних музичних текстів, а систему останніх – через поняття “метаобробка”, яка охоплює аранжування, обробку, перекладення, транскрипцію, редакцію. У роботі також класифіковані жанрові явища у системі метаобробки, визначено два її типи – адаптивний і динамічний (креативний).

Натомість Л. Матвійчук, відштовхуючись від навчальної мети своєї праці, обирає за класифікаційний принцип метод композитора, яким він працює з народним зразком. Відтак постають чотири типи обробки першоджерела – гармонічна, поліфонічна, мішана, вільна. При першому мелодію подано в супроводі акордів, що синхронно повторюють її текстовий ритм. Поліфонічна обробка використовує розвинуті підголоски, імітації, контрастну поліфонію. Мішана обробка поєднує елементи гармонізації та поліфонічних прийомів. Урешті-решт, вільна обробка вбирає у себе всі попередні типи і самостійну творчість на тему народної пісні.

Жанр обробки народної пісні є предметом зацікавлення і хормейстерів-практиків у їхніх збірниках (Г. Горбатенко [1], Р. Толмачов [6]). Зокрема, у ґрунтовному вступному слові до свого посібника Г. Горбатенко, залучаючи широкий історичний екскурс про витоки хорового співу в Україні, особливості його становлення й еволюції, послідовно розкриває наявність трьох напрямків композиторської творчості в галузі хорової музики – духовні композиції, оригінальні твори, що не пов’язані зі сакральним змістом, обробки українських народних пісень. Обравши для збірки твори композиторів різних поколінь, укладачка характеризує їх образний зміст та особливості композиторської манери, наголошуючи на новаторських пошуках у хоровому письмі. Також Г. Горбатенко ретельно підходить до висвітлення питання виконавської техніки в сучасній хоровій музиці, надаючи конкретні методичні поради до кожного музичного твору.

Мета статті – проаналізувати шляхом порівняння сучасні методи хорової обробки на прикладі двох обробок купальської пісні “Через наше сельце” українських композиторів Олександра Яковчука і Ганни Гаврилець.

Сучасний український композитор Олександр Яковчук (нар. 1952 р. на Поділлі) належить до покоління мистецької молоді, котре сформувалося у 1970-ті роки. Він здобув фахову освіту в класі композиції Анатолія Коломійця, навчаючись у Київській консерваторії. Нині у його творчому доробку – опера, балет, вісім симфоній, дві ораторії, твори для камерно-інструментальних ансамблів, для фортепіано, великі й камерні кантати. Фольклор посідає надзвичайно вагомe місце у його творчості, як прямо, так і опосередковано. Найпомітнішим зверненням митця до нього є жанр обробки для хорів різних складів (усього – понад 350). Уже видано чотири томи хорових обробок О. Яковчука – “Колядки та щедрівки” для дитячого хору, для мішаного хору, для жіночого хору, для чоловічого хору.

Дослідниця його творчості О. Кушнірук, характеризуючи музичну стилістику обробок композитора вбачає деякі паралелі з творчістю його видатного попередника і земляка Миколи Леонтовича: “Першочергово, це стосується ставлення обох композиторів до мелодії народного

зразка, яка слугує праджерелом, згустком генетичної пам'яті народу, мікрокосмом потенційних перетворень, вкладених у музичну форму" [3, с. 13]. Іншу спільну ознаку дослідниця пропонує розглядати "в творчих пріоритетах як Леонтовича, так і Яковчука, щодо загального тлумачення хорової фактури, якій завжди притаманні прозорість, фонічна узгодженість партій, незалежно від смислових особливостей словесного тексту фольклорних зразків. Така спостережена властивість пояснюється прагненням втілити символіку чистоти народної душі, її непорушних духовних орієнтирів, осмислення єдності людини з довколишнім її світом, природою" [3, с. 13]. Третьою спільною рисою творчого методу обох композиторів О. Кушнірук називає "гнучкість застосування арсеналу виражальних засобів хорового письма на користь спільної мети – найбільш яскравого представлення народної мелодії, знаходження в ній прихованих художніх резервів до перетворень і трансформацій" [3, с. 13].

Обробка "Через наше сельце" О. Яковчука написана для чоловічого хору а cappella у тональності g-moll. Уже її вступ прикметний колоритним авторським баченням привабливості представленої у народній пісні картинки. Фактура вступу побудована на початковій фразі слів народнопісенного зразка, але інтонаційно поданої як рецитація на одному звукові. Почергове проведення фрази у кожній партії, починаючи від перших тенорів, поступово заповнює вертикальний простір. Завдяки тому, що останній звук фрази затримано, а кожне наступне проведення накладено на нього щоразу на секунду нижче від попереднього проведення, формується кластер (a–b–c–d), що сприяє активізації уваги слухачів й уводить у моторний характер обробки.

У першому куплеті композитор одразу показує тембральні можливості хору, розподіляючи тему між басами і тенорами (відповідно заспів та приспів). Активізація розвитку матеріалу простежується у другому куплеті твору. Зокрема, тему доручено першим тенорам, тоді як баси через півтакту імітаційно проводять заспів у тональності c-moll. Тобто, таким чином досягають політонального ефекту даного розділу форми. Також помітним є насичення фактури внаслідок поділу партій.

Третій куплет вносить тональний контраст: тема звучить у паралельній тональності (B-dur); так композитор наголошує на урочистості народних слів "А на тій дзвіниці аж три дзвони гласних". Власне, у наступному розвитку твору змалювання образу дзвонів та їхнього звучання динамізуватиме форму і фактуру. Піднята у вищу теситуру, тема звучить у перших тенорів, підкріплена підголоском других, тоді як баси виконують гармонічну функцію, у заспіві тримаючи квінтовий тон нової тональності, а в приспіві ще й ритмічно імітуючи тенорів (тт. 24, 26).

У четвертому куплеті відбувається повернення в основну тональність (g-moll), цього разу у фактурі обробки з'являється новий елемент, що імітує звучання дзвонів. Це – протискладення у басів, що рухається рівномірно чвертками у терцію, яке служить гармонічною підтримкою унісонному викладу теми у тенорів.

П'ятий куплет відіграє роль кульмінації усього твору внаслідок розширення звукового простору по вертикалі від великої до другої октави. Автор знову переформатує народне першоджерело у мажорний контекст паралельного B-dur, зосереджуючись на звукообразальних моментах дзвонового звучання. Так, сама тема, подібно до першого куплету, піддана темброво-регістровому зіставленню заспіву (другі баси) і приспіву (другі тенори). Застосовує О. Яковчук і прийом аугументації (ритмічного розширення), накладаючи на тему в заспіві у чотири рази збільшену її початкову фразу (другі тенори, тт. 33–34). У приспіві його обидва елементи демонструють темброву перегармонізацію викладеної у дециму теми. Зокрема, у першому її провадять другі тенори і баси, в другому – перші тенори і другі баси, тоді як середні голоси заповнюють гармонічне тло фактури.

У шостому, розширеному за структурою, куплеті, де остаточно повертається основна тональність, композитор вільно підходить до народної мелодії, залишаючи незмінним лише каденційний мотив ("То Микола красний", т. 42). Натомість музичною характеристикою заспіву тут виведено перегук мотивів у квінту між тенорами і басами. Приспів, який повторюється тричі, спершу лише вгадується за каденцією, за другим разом його тема звучить у перших басів і других тенорів, тоді як перші тенори довгими тривалостями імітують лунавання дзвону, за третім разом тема переходить у тембр басів, що ведуть її у терцію, а верхній шар

фактури висвітлюється внаслідок знову ж таки імітації звучання дзвонів. Останній розділ обробки – кода – з авторською ремаркою subito р після урочистого фактурно наповненого образу перемикає увагу в напрямку рефлексії, спогаду. Експресія попереднього розвитку, сягнувши вершини-кульмінації, змінюється на стишений, раптово сповільнений перебіг музичної думки (тема-заспів подана у ритмічному збільшенні – чвертками).

Отже, на прикладі обробки “Через наше сільце” для чоловічого хору а capella О. Яковчука спостерігаються риси вільного підходу до опрацювання народного першоджерела. Такими слід вважати динамізацію куплетно-варіаційної форми, її розширення (обрамлювальні розділи, додатковий повтор фрази), тональні контрасти (двічі зміна ладового нахилу – перехід у паралельний мажор), темброва драматургія (зміна хорових тембрів при викладі мелодії), хорова колористика (регістрове віддалення партій) і звукозображальність, накладення на тему її ж елемента у збільшенні, ефект політональності з участю імітації. Усі ці засоби свідчать про велику майстерність митця в галузі опрацювання фольклорних джерел. Щоправда, в народному побутуванні жанр купальських пісень функціонував лише у жіночому виконанні.

Наша сучасниця, голова Національної спілки композиторів України Ганна Гаврилець (нар. 1959 р. на Івано-Франківщині) також плідно і яскраво працює у різних жанрах творчості. Зокрема, Т. Сухомлінова відзначила три напрями хорової творчості Г. Гаврилець – світські та духовні твори на вірші українських поетів, твори на канонічні тексти, а також хори, натхненні українською пісенністю [5, с. 290].

Обробка “Через наше сільце” Г. Гаврилець написана для жіночого хору а cappella у тональності а-moll. Вона також розпочинається вступом, однак сформованим на використанні першого мотиву народної мелодії у цілісності свого інтонаційно-ритмічного викладу. Тембровий перегук мотиву між II сопрано і I альтами справляє враження віддалених просторових відлунювань завдяки затриманню останнього звуку фрази на цілий такт. Це – наче натяк авторки про її намір саме просторового бачення усієї подальшої фактури обробки. Матеріал вступу відіграватиме у наступному розвитку роль інтермедій-сполучників між куплетами.

У першому куплеті тема проходить у партії I сопрано в поєднанні з контрапунктом у I альтів, який підкреслює ладову основу натурального мінору (VII ст.).

Другий куплет починається із вкраплення матеріалу вступу, але вже у зворотному напрямку – II альти, I альти (тт. 11–14). Цілком логічно фактурний малюнок стає насиченішим, оскільки тему в I сопрано супроводжують уже два контрапункти (II сопрано, I альти).

Від третього куплету розпочинається серединний розвиток музичного матеріалу, що пов’язано з наміром наголосити на поетичному тексті пісні (“А у тій дзвіниці аж три дзвони гласних”). Перехід від попереднього куплету відбувається знову через матеріал вступу, проте зі словами, які завершували другий куплет (“збудують дзвіницю”). Саме тут спостерігається притаманне авторській манері Г. Гаврилець уведення певних примітних деталей, що цікаво збагачують цілісне звучання партитури: хорова педаль (інтервал ч. 4 у II альтів і II сопрано, тт. 21–22), імітація (т. 23), синкопованість ритміки (партія II альтів). У цьому куплеті тема вперше розподілена між двома тембрами: заспів – у II сопрано, приспів – у I сопрано. Авторка розширяє форму за рахунок повторення словесного тексту, музично його “перегармонізовуючи”, навіть із невеличким інтонаційним втручанням у тему (тт. 29–30). Перехід до наступного, четвертого куплету відбувається також на матеріалі вступу обробки, з тенденцією до укрупнення фактури (divisi I сопрано). Великого контрасту досягнуто за допомогою зміни тональності на а-moll, у якій раптово способом зіставлення звучить тема, доручена II альтам. Розширення куплету робить функціональну підготовку зміни тональності (хорова педаль на g) у наступному, п’ятому куплеті, на C-dur. Тембровий контраст – проведення теми у I сопрано, – як і мажорний нахил, увиразнюють кульмінаційне значення даного розділу. Його яскраво виражена каденція (т. 52) вже у тональності а-moll приводить до репризного розділу форми твору (6, 7 куплети). У ньому спостерігається явна динамізація самої теми внаслідок інтонаційних модифікацій, ритмічного подрібнення вісімками, тяжіння до явно вираженої гармонічної основи вертикалі (еліпсис на VI ст. у тт. 57–60, каданс, т. 68). Останнє повне проведення теми показове впровадженням принципу тембрової драматургії – мелодія розділена почергово між I альтами і II сопрано.

Таким чином, обробка Г. Гаврилець купальської пісні “Через наше сельце” показує тонке володіння засобами хорового письма, здатність у самій інтонаційній структурі народної мелодії виявити потенційні можливості для написання ліній контрапункту. Користуючись тембровою драматургією, композиторка цікаво динамізує куплетно-варіаційну форму, надаючи їй наскрізності (темброві контрасти викладу теми, розподіл фраз між різними тембрами, поєднання теми-рельєфу і фону-педалі). Водночас її цілісності сприяють інтермедії поміж куплетами на інтонаційному матеріалі початкової фрази.

Обидві хорові обробки купальської пісні “Через наше сельце” належать до динамічного (за визначенням І. Коновалової) типу цього жанру. В О. Яковчука про це свідчить: динамізація куплетно-варіаційної форми, її розширення (обрамлювальні розділи, додатковий повтор фрази), тональні контрасти (двічі зміна ладового нахилу – перехід у паралельний мажор), темброва драматургія (зміна хорових тембрів при викладі мелодії), хорова колористика (регістрове віддалення партій) і звукозображальність, накладення на тему її ж елемента у збільшенні, ефект політональності з участю імітації. У Г. Гаврилець дослідницький підхід до інтонаційного потенціалу самої мелодії формує усю фактурну тканину обробки. Подібно до О. Яковчука композиторка тяжіє до динамізації форми, тонального контрасту і тембрової драматургії.

Усі ці засоби свідчать про велику майстерність митців у галузі опрацювання фольклорних джерел засобами хорового письма, а народна пісня постає оновленою, збагаченою можливостями хорової фактури. Перспективним напрямком подальших наукових розробок вбачаємо дослідження авторських стилів митців в аспекті впливу народнопісенних джерел в оригінальних творах для хору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбатенко Г. Л. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору: навч.-метод. посіб. / Г. Горбатенко. – Київ–Дрогобич : Посвіт, 2015. – 184 с.
2. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / І. Ю. Коновалова. – Харків : Харківська державна академія культури, 2007. – 19 с.
3. Кушнірук О. Художній світ народної пісні в хорових обробках Олександра Яковчука / О. Кушнірук // Українські календарно-обрядові пісні для мішаного хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. – К. : СтилоС, 2016. – С. 5–18;
4. Матвійчук Л. Обробка української народної музики / Л. Матвійчук. – К. : Музична Україна, 1997. – 139 с.
5. Сухомлінова Т. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець / Т. Сухомлінова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : вид-во “С. А. М”, 2015. – Вип. 42. – С. 288–300.
6. Толмачов Р. В. Хорове аранжування та вільна обробка: навч. посіб. / Р. Толмачов. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – 168 с.
7. Українські народні пісні для чоловічого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2016. – 248 с.

REFERENCES

1. Gorbatenko, G. L. (2015), *Khorovi tvory suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv Kyivskoi shkoly dlia zhinochoho khoru* [Choral works by modern Ukrainian composers of Kyiv school for female choir], Kyiv, Drohobych, Posvit. (in Ukrainian).
2. Konovalova, I. Ju. (2007), Phenomenology of musical processing (on material of choral works by Ukrainian composers of the XIX–XXth centuries): Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 19 p. (in Ukrainian).
3. Kushniruk, O. (2016), The artistic world of the folk song in the choral processings by Alexander Jacobchuk, *Ukrainski kalendarno-obriadovi pisni dlia mishanoho khoru bez suprovodu v obrobsi*

- Oleksandra Yakovchuka* [Ukrainian calendar-ritual songs for a mixed choir a cappella in the processing by Alexander Jacovchuk], Kyiv, Stylos, pp. 5–18. (in Ukrainian).
4. Matviichuk, L. (1997), *Obrobka ukraïnskoi narodnoi muzyky* [Treatment of Ukrainian folk music], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 5. Suchomlinova, T. (2015), The artistic world of choral music of Anna Havrylets, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. st.* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education: collection of scientific articles], I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Issue 42, pp. 288–300. (in Ukrainian).
 6. Tolmachov, R. V. (2011). *Khorove aranzhuvannia ta vilna obrobka: Navch. posibnyk.* [Choral arrangement and free processing: Tutorial.], Vinnytsia, Nova knygha. (in Ukrainian).
 7. *Ukrainski narodni pisni dlia cholovichoho khoru bez suprovodu v obrobsi Oleksandra Yakovchuka* [Ukrainian folk songs for male choir a cappella in processings by Alexander Jacovchuk] (2016), Kyiv, PC “Foliant”. (in Ukrainian).

УДК: 78.071.1 (477)

Віктор Бондарчук

**ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ДМИТРА МИХАЙЛОВИЧА ГНАТЮКА:
ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ**

У статті досліджено біографію видатної творчої особистості ХХ – початку ХХІ століття – Д. М. Гнатюка. Розглянуто виконавську та режисерську діяльність Майстра сцени в контексті соціокультурного та мистецького-комунікативного простору. Охарактеризовано епістолярну спадщину Д. Гнатюка, рецензії театральних критиків, матеріали періодичних видань.

Ключові слова: творча особистість, акторська лексика, творча концепція, виконавська інтерпретація.

Виктор Бондарчук

**ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ДМИТРИЯ МИХАЙЛОВИЧА ГНАТЮКА:
ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ**

В статье исследована биография выдающейся личности ХХ – начала ХХІ века – Д. М. Гнатюка. Рассмотрена исполнительская и режиссерская деятельность Мастера сцены, в контексте социокультурного и художественного коммуникативного пространства. Охарактеризовано эпистолярное наследие Д. Гнатюка, рецензии театральных критиков, материалы периодических изданий.

Ключевые слова: творческая личность, актерское лексика, творческая концепция, исполнительская интерпретация.

Victor Bondarchuk

**CREATIVE BIOGRAPHY OF DMYTRO GNATYUK:
HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM**

The article is devoted to the biography of the outstanding creative personality of the ХХ – the beginning of the ХХІ century – Dmytro Gnatyuk. The master and director’s activity of the Master in

the context of socio-cultural and artistic-communicative space is considered. The epistolary heritage of D. Gnatyuk was described, reviews of theatrical critics, materials of periodicals.

By fixing the problem into the chosen scientific discourse, the subject of the research is clearly defined – the vital and creative way of D. Gnatyuk, who, in the context of his own procedural organization, demonstrates the artist's life realities in the projection of relevant text materials and other informative media, which forms the source base in the form of empirically accumulated works. It is the material-fixed elements of a complex multi-level ontological model of a person who give the most-justified ground of coordination as an individual in the space of his psychophysical evolution, and tracking the communication of the individual in a dynamic socio-cultural dialogue.

By synthesising these two aspects of analytical intelligence, we are able to fully comprehend the problem of social adaptation of a person and to identify the stimulating aspects of its creative principle, at the intersection of which a person acquires the status of a creative person whose essence is determined by the continuum as artistic achievements and psycho-physiological aspects of its evolution.

Discussions caused by the problems of biography and its source base give reason to believe that the philosophical, sociological, psychological, art studies and cultural space is now in the stage of a permanent rethinking of phenomena, their essence, which, in turn, leads to the formation of new, sometimes undesirable conclusions, which are an important structuring element of history, science, and art.

According to the findings of historiography, the tradition of textual and graphic fixation of the human way of life is a projection of one of the most ancient phenomena of mankind – written culture, therefore, for its study it is necessary to maintain the coordinates of a meaningful and scientifically sound approach. The tradition of studying biographical texts is characterized by the synthesis of rationalism and individualism, avoiding which one can lose logic and semantic substantiation. The key point in the study of D. Gnatyuk's biography is the problem of the timekeeping of his life cycle with the corresponding semantic load determined by the sociocultural dynamics of objective reality.

Such informative vectors of a social organization are noticeable, dissolving not only the cultural and artistic component, but also biographies of artists, their like-minded people and ascetics. In such realities, as the result of the personality reflection of a person of objective reality, an important component of a biographical study is crystallized – factual materials of personal origin, with which the conceptual moments are accentuated, the idea of important aspects of the creative process in general is deepened. The identified factual materials include: epistolary, memoirs, official documentation, and others.

Key words: *creative personality, actor's vocabulary, creative concept, performing interpretation.*

Інтерпретована модель дійсності в контекстуальних координатах історіографії займає важливу і науково обґрунтовану позицію, оскільки є потужним джерелом акумулювання генетичного досвіду людства, нації, країни, окремої людини з подальшою проєкцією їх у просторі сучасних наукових досягнень. Історіографія як рефлексія історичних зрушень дає дослідникові змогу зануритися в сутність явищ, координати яких окреслені маркованими лініями динамічного міждисциплінарного континууму у вигляді соціологічного, філософського, психологічного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу. На основі розгалужено-полемічного обґрунтування і редукційних висновків виділяється незмінна складова наукових інтенцій – людина як результат прилучення її до фактури культурного загального простору, розсікаючи його засади і сутність; вона стає об'єктом вивчення, окреслюючи предмет дослідження і формуючи відповідний інструментарій опрацювання.

Система життєвих орієнтацій особистості Дмитра Гнатюка, реставрація його мистецьких здобутків стає можливою за умови детального і ґрунтового опрацювання численних досліджень у сфері сучасної гуманітаристики, серед яких праці І. Беленького [1], В. Попика [5], О. Поповича [6], М. Копиці [4]. Розкривають завісу комунікативного простору Національної опери України, якій присвятив значну частину свого життя Д. Гнатюк, дослідження Б. Гнида [3], В. Туркевича [8] та В. Фольварочного [9]; висвітлює здобутки Митця

у контексті хронометричної фіксації Ю. Станішевський [7]; формують об'єктивну оцінку творчості Майстра сцени наукові рецензії М. Черкашиної [10].

Мета статті – вивчити джерельну базу, яка є ключовим аспектом у дослідженні біографії Дмитра Гнатюка, хронометричної фіксації його життєвого циклу з відповідним осмисленням у контексті соціокультурних та мистецьких тенденцій ХХ–ХХІ століть.

У складному міждисциплінарному діалозі, де методи дослідження зазнають перманентної стратифікації, змінюючи позицію провідних на другорядні, переміщуючи фокус дослідження і зосереджуючи увагу вчених на різних його векторах, незмінним та беззаперечним залишається біографізм (біографічний метод), який, осягаючи можливі лінії перетину соціології, психології, філософії, мистецтвознавства, культурології, зберігає і локалізує епіцентр усіх наукових інтенцій – творчу особистість [1, с. 37]. Сучасний стан дослідження особистості, її творчої, наукової біографії, змушує науковців та дослідників замислитися над проблемою пошуку й раціонального обґрунтування методологічних підходів, їх синтезу та диференціації з єдиною метою – якнайповніше осмислити життєвий і творчий шлях людини, окреслити всі точки її звершень у просторі соціокультурної динаміки дійсності [4].

Культурологічний дискурс чітко визначає предмет дослідження – життєвий і творчий шлях особистості, який у розрізі власної процесуально-темпоральної організації демонструє життєві реалії людини у проекції відповідних текстових матеріалів та інших інформативних носіїв, що формує джерельну базу у вигляді емпірично акумульованих робіт. Саме матеріально зафіксовані елементи складної багаторівневої онтологічної моделі людини дають максимально обґрунтовані орієнтири координації як індивіда в просторі його психофізичної еволюції, так і відстеження комунікації особистості у динамічному соціокультурному діалозі [5, с. 9]. Синтезуючи ці два аспекти аналітичної розвідки, маємо змогу повного осягання проблеми соціальної адаптації людини та виявлення стимулювальних аспектів її творчого начала, на перетині яких особа набуває статусу творчої особистості, сутність котрої детермінована континуумом як мистецьких здобутків, так і психофізіологічних аспектів її еволюції.

Дискусії, викликані проблематикою біографістики та її джерельної бази, дають підстави вважати, що філософський, соціологічний, психологічний, мистецтвознавчий та культурологічний простір перебувають нині у стадії перманентного переосмислення явищ, їх сутності, а це, своєю чергою, зумовлює формування нових, інколи небажаних висновків, які є важливим структуротворчим елементом історії, науки, мистецтва [6, с. 98].

За висновками історіографії, традиція текстуально-графічної фіксації життєвого шляху людини є проекцією одного з найдавніших самобутніх феноменів людства – писемної культури, тому для її дослідження необхідно дотримуватися координатів осмисленого і науково обґрунтованого підходу. Для дослідження біографічних текстів характерним є синтез раціоналізму та індивідуалізму, уникаючи яких, можна втратити логіку і смислове обґрунтування [5, с. 10]. Ключовий аспект у дослідженні біографії особистості – проблема хронометричної фіксації її життєвого циклу з відповідним смисловим навантаженням, детермінованим соціокультурною динамікою об'єктивної дійсності. У подібних інформативних векторах суспільної організації відчувається помітне, розпорошення не тільки культурно-мистецької складової, а й біографій митців та їх однодумців. У таких реаліях, як результат особистісної рефлексії людини об'єктивної дійсності, кристалізується важлива складова біографічного дослідження – фактологічні матеріали особового походження, до котрих належать: епістолярія, мемуари, офіційна документація та ін.

Осягаючи проблему дослідження біографії особистості, М. Копиця увів до наукового вжитку таке поняття, як “антропологічний фактор”, сутність котрого визначена координатами антропології, завдання якої полягає у розкритті “людського змісту історичного процесу” [4, с. 17]. Науковець зазначила, що вивчення минулого неможливе без занурення у внутрішній світ людини і запропонувала розглядати біографію особистості в контексті “нової історичної науки”, динамічно закріпленої у просторі французької наукової школи та “історії ментальності”, що знаходить своє ствердження у: “розмитості її предмета, в її спробах вловити “осад” історичного аналізу, відшукати те, що від нього вислизе” [4, с. 128]. Історія ментальності перебуває на зрізі перетину індивідуального і колективного, довготривалого і

сьогочасного, несвідомого й свідомого, структурованого та плинного, маргінального та універсального, що дає змогу окреслити картину світу через призму суб'єктивної реконструкції реальності епохи, культурного простору. В контексті цього формується семантична аналогія визначення, така, як "історія на перехресті", "двозначна історія" [4, с. 128]. У вимірі сучасних наукових пошуків і апробацій типологія біографічних описів представлена динамічним розмаїттям, серед якого домінує традиційна біографія історичної особи. Означення типології біографічних описів структурується на основі джерел, що обирає дослідник, сутнісні вектори яких будуються на їх фактах. Вказуючи на необхідність уведення до наукового обігу якнайбільше фактологічного матеріалу М. Копиця зазначила, що факт є фундаментом історії, її основою, а вивчення його у контексті зв'язку з додатковим текстуальним матеріалом (документація, архівні й особисті матеріали) дають змогу широкого та об'єктивного аналізу не тільки окремої особистості, а й соціокультурного простору [4, с. 19]. Дослідниця запропонувала увести до наукового тезаурусу такі категорії фактів, як:

– науково-історичний факт (категорія, де минулі реальні ситуації у взаємодії суб'єкта (індивіда чи суспільства) з об'єктом (світом) стають предметом пізнавальної діяльності у майбутньому. Це знання, в яких ретроспективно відображено мистецькі події);

– біографічний факт;
 – музично-структурний факт;
 – історичний, культурно-подієвий факт (відбиток епохи, історичної ситуації, музичної, біографічної, іншої життєвої події) [4, с. 20].

У результаті аналізу факту як категорії формується його функційне навантаження, де головними стають:

– факт-подія (факт, подія, ситуація – як фрагмент музично-історичної дійсності);
 – факт-знання (як форма людського знання);
 – факт-джерело (відображення події, в контексті абстрагованішого та більш схематичного аналізу);
 – факт як історична реалія;
 – факт-інформація;
 – факт-знання.

Як правило, жоден із типів запропонованих фактів не дає змоги всебічно охопити ту чи іншу подію, оскільки за своєю природою вони, здебільшого, окреслені суб'єктивними поглядами автора. Підкреслюємо, що для максимально об'єктивної оцінки ситуації, тобто події, факту, необхідним є залучення найінформативнішого носія у вигляді: архівних документів, епістоляріїв, мемуарів, рукописів.

Звернемося до проблеми нашого дослідження і в контексті аналізу джерельної бази (матеріали про епоху та соціальний контекст особистості, архівні документи, епістолярна спадщина: листи, мемуари, щоденники, джерела особистого походження, рукописи та опубліковані твори, літературні, наукові праці, фондові записи, інтерв'ю, аудіо- та відеоматеріали, інші суб'єктивні й об'єктивні чинники творчості, достовірні та вірогідні факти життя особистості, матеріали особистого архіву митця, матеріали періодичних видань як вітчизняного, так і міжнародного простору, матеріали музейних установ митця) і спробуємо реконструювати творчу біографію видатного митця ХХ – початку ХХІ століття Д. М. Гнатюка.

Постать Дмитра Гнатюка є важливою не тільки з позиції виконавського мистецтва, а й у вимірі суспільних координат, наукового та культурологічного дискурсу. В синтезі поліконтекстуального дослідження та вимірі процесуально-темпоральної структурованості кристалізується семантична сутність його творчої біографії, яка представлена моделюванням різних методів дослідження, конструюванням численних типів біографій, дослідженням багатьох фактів та життєвих подій у контексті перманентного переосмислення їх сутності й намаганні виокремити постать митця у площині творчої особистості, надаючи їй статусу як суб'єкта, так і об'єкта культурологічного дискурсу дослідження. Апелюючи до проблеми реконструкції біографії митця, маємо змогу не тільки розгерметизувати факти його суб'єктивно-особистісного простору, приховані результати рефлексії середовища, маловідомі

та висвітлені явища мистецької площини, системи міжнаціональної творчої комунікації, а й відкрити простір імен, що залишилися поза увагою дослідників не лише вітчизняного, а й світового масштабу, які доклали чимало зусиль для реконструкції творчого шляху митця в контексті потужної динаміки соціокультурного середовища України ХХ – початку ХХІ століття.

Засадничі інтенції дослідження творчого шляху Д. Гнатюка сформував Ю. Станішевський, відомий не тільки як критик, журналіст, оповідач; він знайий у просторі вітчизняного мистецтвознавства ще й як науковець, котрий захистив докторську дисертацію, розглядаючи проблеми театрального мистецтва довоєнного періоду, заповнюючи значні прогалини становлення, розвитку та популяризації вітчизняного оперного і балетного виконавства [7].

Важливою складовою біографічного дослідження творчого шляху Д. Гнатюка є вивчення його діяльності в контексті мистецтвознавчого аналізу та культурологічних висновків. Залучення до біографії резюме науковців змушує уникати чітко виражених редуційних висновків щодо його творчих поступів та відтворити систему стійких ознак, сформованих на вершині мистецьких перетинів вокальної творчості, режисерської практики, педагогічної та громадської діяльності. Важливим і незамінним внеском у дослідження творчого шляху Д. Гнатюка є статті, анотації та рецензії О. Зінькевич, Т. Гнатів, М. Гордійчука, М. Черкашиної-Губаренко, О. Соломонової, О. Сакало, В. Рожка та О. Рожка, М. Жулинського, М. Загайкевич, К. Майбурової, О. Малозьомової, М. Стефановича, Б. Гнидя та інших авторів. Перелік наукових обґрунтувань достатній для того, щоб окреслити магістральний вектор його творчого шляху, виокремити звичні, традиційно зумовлені інтенції артиста у просторі вокальної творчості та відчуті і зафіксувати трансформацію усталених канонів режисерської практики [10].

Вагомий внесок у реконструювання творчої біографії Д. Гнатюка зробив В. Туркевич, представивши діяльність артиста відтворенням складного ланцюга його життєвих реалій, вмонтованих у творчі колізії Театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Результати досліджень В. Туркевича охоплюють значну частину творчого життя митця, дають читачеві змогу відчуті, крізь оптику самовпевненої риторики адміністрації театру, присмак епохи, часу, в просторі якого формувалися засади естетичної кристалізації Д. Гнатюка, усвідомити чітко запрограмовані вектори культурної кон'юнктури та осягнути модель його творчої особистості з рефлексією дійсності та інтерпретацією творчих віянь ХХ–ХХІ століть [8].

Важливою частиною реконструкції біографії Д. Гнатюка стали дослідження В. Фольварочного, який програмно і послідовно подав біографію Д. Гнатюка на зрізі хронометричної пульсації, розкрив маловідомі й невисвітлені біографічні періоди митця, торкнувся його творчих пошуків, запропонував читачеві спогади артиста, в яких зафіксовані важливі події шодення митця з проекцією контекстуальних стихій часу [9].

Відчуті і зрозуміти творчу біографію Д. Гнатюка дає змогу багатий матеріал періодичних видань не тільки Києва, а й усього вітчизняного, пострадянського та європейського простору. На жаль, періодика розкриває сторінки біографії митця частково, розмиваючи зашерхлі кордони статистики і шаблонної проекції його творчих злетів та досягнень. Видання преси в інформативних потоках ідеологічної магістралі радянсько-авторитарної селекції зумовлювало бачення і відтворення дійсності крізь призму механічної аплікації чиновників та їх інструментарію. Матеріали періодичних видань, спрямованих на висвітлення біографії митця та його суспільно-творчого шляху, можна розділити на категорії: періодика пасивного висвітлення життєвих і творчих доріг Д. Гнатюка; матеріали критичного аналізу його творчих звершень; матеріали закордонних періодичних видань. Варто визнати, що матеріали періодичних видань розпорочені у численних фондах архівів, бібліотек, читальних залах та інших установ, а це значно ускладнює можливість їх аналізу, відтак і об'єктивної оцінки тих чи інших явищ. Досліджуючи творчу біографію Д. Гнатюка, зазначимо про основні джерела, використані під час локалізації постаті з динамічно-інформативного простору газет, журналів, брошур. Вагомий і практично значимий матеріал періодики, використаний у дослідженні, зберігається в архіві Національного академічного театру опери та балету України

імені Т. Г. Шевченка. Працівники цього архіву структурували і хронологічно систематизували його у двох теках, що дає змогу простежити біографічні моменти митця та його творчі сходження у мистецьких стихіях ХХ – початку ХХІ століття.

Щодо аналізу матеріалів періодики, то доцільно відзначити неоціненний внесок самого Дмитра Михайловича, а особливо його дружини Галини Макарівни, у накопичення, зберігання та систематизацію періодичних видань. У родинному архіві Гнатюків зберігаються матеріали про гастрольні поїздки Дмитра Гнатюка, що дає змогу простежити поступи майстра на теренах вокального сходження, режисерського закріплення, суспільно-політичного та громадського визнання. Аналізуючи рецензії у закордонних виданнях, маємо змогу відслідкувати перебування артиста у різних частинах світу, відчути динаміку його успіху та внести важливий матеріал до біографічного опису життєвого і творчого шляху.

Важливою частиною біографічної реконструкції стали автобіографії митця, написані у різні періоди життя, під впливом різних соціальних, політичних та культурно-мистецьких важелів. Автобіографія Д. Гнатюка, представлена у численних контекстуальних площинах, дає змогу відстежити суб'єктивні погляди особистості на тлі його соціальної та культурно-мистецької діяльності, відчути присмак епохи і часу, які вкарбовували у його життєву карту аксіоми різних ідеологічних поглядів, політичних й адміністративних реалій.

Серед автобіографій Д. Гнатюка, до яких ми звернулись у процесі дослідження його життєвого і творчого шляху, є автобіографія, що зберігається у архівах НМАУ імені П. І. Чайковського, автобіографія з архіву Національної опери України та окремо використані частини автобіографії у періодиці, наукових та культурно-мистецьких виданнях.

Окремою сторінкою написання творчої біографії Д. Гнатюка стала його мемуаристика, на сторінках якої зображено постаті відомих громадських діячів, митців, політичних фігур та звичайних пересічних громадян. Дослідження, вивчення й аналіз мемуарної спадщини митця стали можливими під час опрацювання особистого архіву родини Гнатюків. Цим завдячуємо насамперед синові Дмитра Михайловича – Андрієві Гнатюку.

Мемуарну спадщину митця ми систематизуємо за такими ознаками: мемуари про особисте життя; спогади про вчителів; матеріали про видатних митців вокального та театрального простору; спогади про пересічних громадян, діяльність яких пов'язана з біографічними координатами митця та його мистецьким середовищем.

Окремими сторінками мемуарного доробку, що відкривають невідомі й маловисвітлені факти з біографії митця, є спогади його дружини – Галини Макарівни, які зберігаються у родинному архіві родини Гнатюків. Вміст матеріалу представлений висвітленням важливих подій із життя як Дмитра Михайловича, його родини, так і середовища.

Ще раз наголосимо, що важливими у дослідженні біографії Д. Гнатюка стали архівні матеріали, представлені: фондами Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; фондами архіву Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

Матеріали, зібрані у фондах Академії, дали змогу розглянути етапи становлення Дмитра Михайловича на ниві професійного сольного виконавства, а згодом і педагогічної майстерності. Ретельний аналіз фондів структурує біографічно розпорошені життєві моменти Д. Гнатюка і допомагає простежити адаптацію особистості в континуумі соціокультурної та політико-ідеологічної комунікації.

Незамінними у вивченні творчого шляху Д. Гнатюка є фонди Національної опери України: матеріали у періодичних виданнях; матеріали про постановки оперних вистав, у яких Д. Гнатюк представлений як режисер; протоколи засідань художньої ради театру; документація режисерського управління театру; афіші; програми проведення творчих заходів та вистав; стенограми обговорень оперних постановок театру; матеріали ТКК; матеріали громадських переглядів і обговорень оперних постановок театру; документація. Кожна складова окресленого досліджуваного простору має неповторну і неоціненну практичну значимість у висвітленні вкрай важливих епізодів біографії Д. Гнатюка.

Важливим аспектом дослідження його біографії є листи, які ми розділяємо на дві категорії: листи, що написав сам митець; листи, адресовані митцеві.

Незамінна для дослідження опрацьована документація, що зберігається в особистому архіві родини Гнатюків. Звертаючись як до оригіналів, так і до копій документації, можемо об'єктивно аналізувати події з біографії митця, котрі розвіюють численні полемічні явища життєвого шляху видатної особистості століття. Вивчивши особисту документацію митця, ми поділимо її на такі категорії: заяви Д. Гнатюка, анкети, контракти, договори про співпрацю, договори на виконання певних видів діяльності, розрахункові квитанції, доручення, купонні книжки, архівні довідки, витяги із засідань протоколів засідання художньої ради театру, додатки до дипломів, телеграми, фінансові звіти, доповідні та службові записки, звіти про виконану роботу, списки грамзаписів, режисерських постановок та студентів, грамоти, орденські книжки (копії), копії дипломів, довідки різних установ і організацій, запрошення, квитанції, посвідчення про відрядження, плани роботи щодо постановок опер, програми та режисерські проекти творчих заходів, Укази Президента про присвоєння державних нагород (копії).

До переліку джерел, використаних у дослідженні, слід додати матеріали публічних виступів Дмитра Михайловича, які розкривають національну самобутність митця, його громадську й життєву позицію, заковдані у сутності особистості та відшліфовані життєвими реаліями складного і суперечливого століття.

Суттєвим доповненням дослідження творчої біографії Д. Гнатюка є щоденники. Століття, в якому ідентифікувались орієнтири демократичної особистості, маркованими лініями чітко окреслило кон'юнктуру культури, вмонтовуючи в ідейні вектори нації спекулятивне розуміння віри та релігії, наповнило генетичне тло українського народу вітражами завуальованої ідеологічної структурованості.

Отже, листи, мемуари, щоденники, рукописи й опубліковані твори, літературні, наукові праці, фондові записи, інтерв'ю, аудіо- та відеодорожок – усі ці матеріали спонукають до перманентного переосмислення сутності митця, дають змогу об'єктивного аналізу його життєвого і творчого шляху, узагальнюють та визначають напрямок майбутніх досліджень. Зрештою, розпорошений у фондах бібліотек, театрів, музеїв, родинних архівах, пласт біографічного матеріалу відкриває світ незримого і динамічного творчого шляху видатної постаті ХХ – початку ХХІ століття Дмитра Михайловича Гнатюка. Розглядаючи потерті часом поживклі аркуші його записів, ми ніби занурюємося в середовище, яке вдихнуло у митця солоспів українського мелосу, могутню світоглядну традицію, віру в чисте і самобутнє, побудоване на основі таланту, жаги до мистецтва і постійного пошуку досконалості, визнання, звершення та підкорення мистецьких п'єдесталів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беленький І. Л. Біографія и біографіка в отечественной культурно-исторической традиции / І. Л. Беленький // *История через личность: историческая биография сегодня*. – Москва : Вестник МГУКИ, 2005. – С. 37–54.
2. Бондарчук Віктор. Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог: [монографія] / В. О. Бондарчук. – Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. – 616 с.
3. Гнидь Б. До історії національної опери України / Б. Гнидь. – НМАУ. – Київ. – 2003. – 199 с.
4. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. Київ : Автограф, 2008. – 528 с.
5. Попик В. І. Світоглядні засади розвитку української біографістики та формування національних ресурсів біографічної інформації ХХ століття / В. І. Попик // *Українська біографістика: зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж.* – Київ, 2008. – Вип. 4. – С. 8–40.
6. Попович О. В. Біографія як феномен культури / О. В. Попович // *Гуманітарний часопис*. – 2011. – № 2. – С. 96–103.
7. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк / Ю. О. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 1991. – 167 с.
8. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно / В. Д. Туркевич // *Театрально-концертний Київ*. – 1980. – № 6.

9. Фольварочний В. І. На висоті орлиного лету: роман-хроніка / Василь Фольварочний. – Чернівці : Букрек, 2015. – 427 с.
10. Черкашина М. Творчість на вивіз Національної опери України / М. Черкашина // Дзеркало тижня. – 2003. – 28 лютого. – № 8.

REFERENCES

1. Belen'kiy, I. (2005), Biography and biographic in the national cultural-historical tradition, *Istoriya cherez lichnost': istoricheskaya biografiya segodnya* [History through personality: historical biography today], Moscow, Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts, pp. 37-54. (in Russian).
2. Bondarchuk, Victor (2018), *Dmytro Hnatiuk: opernyi spivak, muzychnyi rezhysler, pedahoh: Monohrafiia*, [Dmytro Hnatiuk: opera singer, music director, pedagogue: monograph], Kamyanets-Podilsky, Publisher of the PP D. Zvoleyko. (in Ukrainian).
3. Hnyd, B. (2003), *Do istorii natsionalnoi opery Ukrainy* [To the history of the national opera of Ukraine], Kyiv, NMAU. (in Ukrainian).
4. Kopytsia, M. (2008), *Epistolohiia v labiryntakh muzychnoi istorii: monohrafiia* [Epistolism in the labyrinths of musical history: monograph], Kyiv, Avtohrad. (in Ukrainian).
5. Popyk, V. (2008), [World-view principles of the development of Ukrainian biography and formation of national resources of biographical information of the twentieth century], *Ukrainska biohrafistyka: zbirnyk naukovykh prats instytutu biohrafichnykh doslidzhen* [Ukrainian biography: a collection of scientific works of the Institute of Biographical Studies], Iss. 4, Kyiv, pp. 8–40. (in Ukrainian).
6. Popovych, O. (2011), Biography as a phenomenon of culture, *Humanitarnyi chasopys* [Humanities journal], no. 2, Kyiv, pp. 96–103. (in Ukrainian).
7. Stanishevskiy, Y. (1991), Dmytro Hnatiuk [Dmitry Hnatiuk], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Turkevych, V. (1980), Sound truthfully, fairly, *Teatralno-kontsertnyi Kyiv* [Theater-Concert Kyiv], no. 6. (in Ukrainian).
9. Folvarochnyi, V. I. (2015), Na vysoti orlynoho letu: roman-khronika [At the height of the eagle's flight: romance-chronicle], Chernivtsi, Bukrek. (in Ukrainian).
10. Cherkashyna, M. (2003), Creativity on the export of the National Opera of Ukraine, *Dzerkalo tyzhnia* [Mirror of the week], February, 28. (in Ukrainian).

УДК 792.73 (477)

Уляна Конвалюк

ХАРИЗМА ОСОБИСТОСТІ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА

У статті досліджено харизму провідного українського музиканта, лідера групи “Скрябін” Андрія Кузьменка (1968–2015), його місце і роль у сучасній українській музичній культурі. Харизматичне лідерство митця розглянуто в контексті громадсько-політичної та соціокультурної ситуації в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття. Охарактеризовано феномен харизми Кузьми як систему, що складається із: 1) психологічних та фізичних особистих якостей, рис, здібностей і можливостей; 2) іміджу лідера; 3) комунікативних аспектів впливу; 4) мотивації лідера.

Ключові слова: харизма, особистість, лідер, комунікація, імідж, музикант, Андрій Кузьменко.

ХАРИЗМА ЛИЧНОСТИ АНДРЕЯ КУЗЬМЕНКО

В статье исследована харизма ведущего украинского музыканта, лидера группы “Скрябин” Андрея Кузьменко (1968–2015), его место и роль в современной украинской музыкальной культуре. Харизматическое лидерство музыканта рассмотрено в контексте общественно-политической и социокультурной ситуации в Украине конца XX – начала XXI века. Охарактеризован феномен харизмы Кузьмы как система, состоящая из: 1) психологических и физических личностных качеств, черт, способностей и возможностей; 2) имиджа лидера; 3) коммуникативных аспектов влияния; 4) мотивации лидера.

Ключевые слова: харизма, личность, лидер, коммуникация, имидж, музыкант, Андрей Кузьменко.

Uliana Konvaliuk

CHARISMA OF PERSONALITY OF ANDRIY KUZMENKO

In this article we investigate charisma of the famous Ukrainian singer, writer, producer, actor, leader of the group “Skriabin”, a legend of Ukrainian rock Andriy Kuzmenko (pseudonym – Andriy Skriabin, 1968–2015), his place and role in the modern Ukrainian musical culture.

This article interprets charisma as unusual quality of personality, thanks to which this personality is recognized as supernatural, superhuman and specific with particular forces and virtue, too difficult for other people.

Significant growth of the interest of scientists to charismatic leadership is caused by the modern crisis phenomena in social, cultural and artistic life of Ukraine. Charismatic personalities of artists-musicians, capable of leading, become a guideline to young people in a search of their place in life, in their occupational choice, in a determination of national and cultural identity. In this connection, the analysis of charisma of Andriy Kuzmenko, a legend of our modern culture, is very actual.

In the studying of the formation and establishment of charismatic leadership of Andriy Kuzmenko we used an approach, proposed by G. Starovoytova, who considers a contextual component of charisma and personality of the leader.

Memoir literature of the artist, his literary (prose and poetry) and music compositions, social and political journalism served as a source material for complex analysis of charisma phenomena of Andriy Kuzmenko.

The personality of charismatic leaders, to which the artist belonged, is multidimensional and is not subject to any simple linear description. To comprehend this phenomenon, special facts of Andriy’s biography have been analyzed to consider legitimate his leadership and its establishment (music self-education, music self-development). A charismatic person consider themselves independent and demonstrate their independence. Andriy Kuzmenko was a person with internal liberty.

Charismatic leadership of the artist has been examined in the context of civil and political, social and cultural situation in Ukraine and in the world of the end of XX – the beginning of XXI centuries, influence of the western music on preferences and tastes, change of style vectors of musician’s creative work from pop-music to rock.

Charismatic phenomenon of Andriy Kuzmenko has been characterized as a system, composed of 1) psychological and physical personal qualities, features, abilities and opportunities, 2) leader’s image (appearance, non-standard behavior, special forms of communication) and elusive, mysterious element which can be called as “unusual energy, aura, strange magnetism”; 3) communicative aspects of influence (skills of communication, interaction with people, ways of influence on them, oratorical skills, charismatic leader as a destroyer of customs and creator of rituals); 4) leader’s motivations (pragmatic, metaphysic, missioner motives, missions).

Kuzma's mission was to bear truth in his songs. Kuzma was doing what he personally could do to change the world, he has made his creative activity an instrument; he began to speak to people in their own language, to fight with his songs and his actions for modernized Ukraine.

Andriy Kuzmenko, being a creative person, opened himself as a singer, writer, show-man, actor, producer, manager. The key of this personality phenomenon lies in his integral universal personality; he was a wise philosopher, deep psychologist, sensitive to beauty of the Universe.

Key words: *charisma, personality, leader, communication, image, musician, Andriy Kuzmenko.*

Сучасні кризові явища в суспільному та культурно-мистецькому житті України обумовлюють значне зростання інтересу науковців до харизматичного лідерства. Харизматичні особистості митців-музикантів, які спроможні повести за собою, стають певними орієнтирами для молоді у пошуку місця в житті, виборі професії, визначенні національної та культурної ідентичності. У зв'язку з цим украї актуальним вбачаємо аналіз харизми провідного українського співака, письменника, продюсера, актора, лідера групи “Скрябін”, легенди українського року Андрія Кузьменка (псевдонім – Андрій Скрябін, 1968–2015), його місця і ролі в сучасній українській музичній культурі. Відомий поет Євген Рибчинський дав дуже коротку та ємку його характеристику: “Правдолюбець, українофіл, життєлюб, він є частиною нашої культури, нашої свідомості, нашої державності” [10, с. 162].

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми, засвідчує, що теоретичні засади харизми (її соціологічні, філософські, соціокультурні та психологічні аспекти) розкриті у працях М. Вебера [17], Р. Гандапаса [4], Д. Геніндоржієвої [5], Н. Енкельмана [6], В. Кравченка [7], Р. Кричевського [8], О. Нестулі та С. Нестулі [12], Г. Старовойтової [15]. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова, в тому числі творчість Кузьми як прояв масової культури кітч, проаналізовано у статті А. Власової [2]. Науковці Н. Гаврилук та І. Зозюк розглядають сленг як особливість ідіостилю Кузьми [3], М. Штогрин аналізує хронотоп подорожі як модель ініціації в повісті А. Кузьменка “Я, “Победа” і Берлін” [16]. Однак харизму Андрія Кузьменка досі не охарактеризовано в українському мистецтвознавстві. Мемуарна література про митця [1; 10; 11] та його літературні твори (проза і поезія) [13; 14] слугують джерельним матеріалом для комплексного аналізу феномена його харизми.

Мета статті – проаналізувати головні положення до визначення харизматичного лідерства, визначити характерні риси харизми Кузьми як цілісної системи.

Концепт “харизма” (з грецької – “дар”, “милість”) сьогодні привертає увагу дослідників різних сфер гуманітарних наук. У давньогрецькій міфології це слово вживали у значенні “дар богів”, дар притягувати до себе інтерес людей. У християнстві термін означає “дар Бога”. Класичне наукове визначення цього терміна дав німецький соціолог Макс Вебер: “Харизма може бути – і тільки в цьому випадку вона в повному розумінні заслуговує свого найменування – природним даром, який притаманний об'єкту чи людині, який неможливо набути ніякими зусиллями. Але харизма іншого типу може бути штучно повідомлена об'єкту або людині через деякі надзвичайні засоби. В такому випадку харизматичне панування може бути розвинуте тільки там, де воно вже існує, але залишалось неактивним, поки його не “пробуджують” [17, с. 2]. Отже, харизмою слід назвати якість особистості, яку визнають незвичайною, завдяки якій цю особистість оцінюють як обдаровану надприродними, надлюдськими або щонайменше специфічними особливими силами і властивостями, недоступними іншим людям. Із урахуванням цього визначення однією з основних рис є небуденність. М. Вебер виокремлював три типи панування з погляду характеру мотивації, які викликають підкорення: 1) традиційне, що ґрунтується на авторитеті “вічного вчорашнього”; 2) легітимне, в основі якого “мотив поступливості”, раціональність правил; 3) харизматичне панування, базоване на авторитеті небуденного особистого дару, харизмі як певної екстраординарної здатності, властивості індивіда, що виокремлює його із середовища [5, с. 134]. Сучасний російський фахівець із лідерства Радислав Гандапас визначив харизму як “дар, набутий людиною для виконання життєвого призначення, який посилює її лідерські риси і допомагає повніше реалізувати свої

можливості й використовувати їх заради вищої мети”, а також “це здатність переконувати людей, захоплювати їх своїми ідеями і вести за собою навіть у зону сильного дискомфорту. Завдяки цій здатності харизматика сприймають як виняткову особистість, яка має особливі сили і здібності, як людину, єдино гідну ролі лідера” [4, с. 25, 31].

Якщо харизма – це імідж, здібності особистості, модель комунікації, елемент містики, загадки, міфу, то як вона проявляється в конкретній особистості? Якщо функція харизми – вплив на людей, то чи мав його Кузьма? Спробуємо відповісти на ці запитання. До вивчення формування і становлення харизматичного лідерства Андрія Кузьменка використаємо підхід, що запропонувала Г. Старовойтова, розглядаючи контекстуальну складову харизми та особистість самого лідера [15, с. 64].

Передчасна трагічна смерть Кузьми сколихнула всю Україну. Реквієми відбувалися в багатьох містах, на прощання з ним у Львові люди йшли нескінченим потоком. І прийшло розуміння вагомості того, що зробив Андрій для свого народу – не тільки пісні (а їх він написав понад 400) чи проекти, а приклад: як чинити, як відстоювати себе, як допомагати іншим, не бути байдужим. Коли в Україну прийшла війна, Андрій за власні кошти купував машини та відсилав їх на передову, возив туди матеріальну допомогу. “Тому на прощання в церкві у Львові солдати “Айдару” прийшли і принесли Андрієві медаль одного з них, яку він отримав за участь у бойових діях. Солдат сказав: “Покладіть йому мою медаль, він заслужив” [11, с. 33].

Харизматичність лідерів, особистість яких багатомірні, не піддається простому лінійному описові. Як зазначив Р. Кальмук, харизма Кузьми “є неперевершеною. Андрій – магніт, люди до нього просто тягнулися” [10, с. 131]. У чому загадка цієї особистості? Він був насамперед цілісною універсальною особистістю, мудрим філософом, глибоким психологом, свого роду феноменом, чутливим до краси Всесвіту.

Харизматичне лідерство залежить від громадсько-політичної та соціокультурної ситуації в країні, від поширених у суспільстві віри і звичаїв. Творчість раннього “Скрябіна”, що припала на роки краху Радянського Союзу, перші роки Незалежної України, була під впливом західної музики, тому продукувалась у стилях синті-поп, нью вейн, техно, інді, пост-панк. Подруга Кузьми, співачка Руслана згадує, що він був “одним із королів 90-х”, який вийшов з мрійливого андеграунду, і це був романтичний панк [10, с. 89]. Однак Андрій творчо змінювався, згодом йому подобалося рокове, живе звучання (поп-рок, готик-рок, панк-рок, альтернативний рок). Отож, його смаки зазнавали змін, а “його пісні точно відображають еволюцію від панка до романтика, потім до рок-музики, потім вже власний стиль” [10, с. 99]. Про власний стиль Кузьми написав його друг О. Пономарьов [10, с. 142]. Звичайно, “він пристосовувався до наших “умовних” законів, рейтингів, заробітків у конвертах. Але в глибині душі його це бісить”, і, на думку режисера В. Єрмоленка, він був сформованим космополітом [10, с. 119].

Становлення харизматичного лідера – це “перемога над собою, тверде, навіть насильницьке розширення своєї картини світу, готовність переступити, розсунути межі внутрішньої свободи” [4, с. 62]. Становлення Андрія і його шлях до визнання детально передають спогади друзів та близьких знайомих, документальні світлини у виданні “Ми, дороги і Кузьма” [1]. Богдан Либа, якому належить ідея назви гурту “Скрябін”, згадує, що Новояворівськ, де народився Кузьма, “був містом молодих романтиків. <...> А ми були дітьми тих романтиків. Цвіт від цвіту...” [1, с. 72]. Він зазначив, що вже в юнацькому віці Андрій проявляв свою незалежність і “не хотів робити те, що робили всі. Він сам собі встановлював правила, і це було круто” [1, с. 77]. Кузьма часто ламав стереотипи. Коли був випущений десятий студійний альбом групи – “Еутерпа” (1998) у жанрі етно-фольк, це виявилось викликом, оскільки на той час це був неформат. Таку музику, яку українські радіостанції не брали, а пропонували Андрієві прийти з нею через сорок років, прийняли в Канаді [10, с. 18]. Це було повернення до музики предків, до рідного коріння. Авангардні альбоми «Хробак» (1999) і «Модна країна» (2000) були популярними серед тієї “інтелектуальної маси, яка тепер робить майдани і будує нову країну” [10, с. 24]. У 2000-х роках Андрій почав писати пісні зі соціальним підтекстом (“Кинули”, “Маршрутка”, “Руїна”, “Люди як кораблі”).

Кузьма постійно займався музичною самоосвітою і саморозвитком, багато слухав й аналізував виконання закордонних груп різних стильових напрямків. Він любив їздити в Європу на концерти відомих виконавців та груп, досконало знав англійську мову, а коли зрозумів, що успіх концертної діяльності залежить від менеджменту, в 2002 році став ідеальним продюсером і керівником свого проекту. Руслана підкреслила, що він “був дуже жадібний до пізнання. Йому завжди все було цікаво. <...> Він завжди був у курсі всіх нюансів у музиці, настільки був обізнаний у всіх найцікавіших музичних течіях, йому була цікава не лише та музика, яку він любив і слухав, – йому було цікаве все” [10, с. 91].

Одна з важливих рис, без яких харизма навряд чи можлива – це вагома внутрішня свобода. Харизматик вважає себе самостійною особистістю і демонструє свою незалежність. Олександр Богущкий згадує, що Андрій “мав свій погляд на речі”, “не любив колгосп і любив свободу”, а ще був вимогливий до себе [1, с. 48; 10, с. 97]. Мама митця Ольга написала, що “складний внутрішній світ Андрія породжував незрозумілі для широкого загалу тексти і музику – її розуміли фанати, які жили з ним на одній хвилі” [10, с. 6]. Він, як твердить Руслана, “був завжди оригінальний і самобутній” [10, с. 93]. Вона зауважила, що коли Андрій став шоуменом, “він став трохи розмінюватися, зливаючи натхнення і крутий музон на поталу невибагливої публіки. На клоунаду фактично. Але за його гумором, іноді на межі фолу, завжди ховалася велика правда” [1, с. 158, 160]. Давно доведено, що модель успіху зірки – сподобатись якомога більшій кількості людей, здобути любов натовпу. Метою є популярність. Кузьма мав таку популярність завдяки своїй харизмі та великій праці.

Дослідники підкреслюють, що біографія харизматика не може бути звичайною, а особливі факти біографії легітимізують лідерство [4, с. 127]. У ній насамперед привертають увагу факти, які свідчать про обдарованість, особливі духовні властивості лідера. Першим поштовхом до меломанії Андрія була пісня “Lady Madonna” групи “The Beatles”, яку він почув десятирічним. Хлопчик виготовив із фанери електрогітару і грав на ній, а підібравши на фортепіано цю мелодію, відчув душевне піднесення та зрозумів, що може сам творити музику. Загалом, як підкреслив радіоведучий Андрій Великий, “Кузьма мав чуйку до чогось нового та іншого...” [10, с. 145].

Дослідник Р. Гандапас наголосив, що “коли популярність і харизматичність поєднуються в одній особі, ця особа набуває величезного потенціалу впливу” [4, с. 33]. Функція харизматика – вести за собою інших. “...харизма – це складний механізм впливу, в якому поєднуються і риси характеру людини, і уявлення про неї інших, і спосіб її спілкування зі світом та з послідовниками, і міфологізовані історії про лідера” [4, с. 45]. Андрія називали “людиною-ураганом”, “вічним двигуном”, “людиною-сонцем”, навколо якого все оживало і рухалось, а ще він був зятим мандрівником [10, с. 52, 55, 76, 87]. Він любив водити машину, їздив багато і швидко. “Дорога допомогла йому стати тим, ким він став. <...> І та ж дорога забрала в нього життя...” [10, с. 75]. Неочікувана смерть у 46 років – це перерваний політ харизматичної особистості, яка залишила свій помітний слід в історії України.

Феномен харизми А. Кузьменко слід розглядати як систему, що складається з таких факторів 1) психологічних та фізичних особистих якостей, рис, здібностей і можливостей; 2) іміджу лідера; 3) комунікативних аспектів впливу (навики спілкування, взаємодії з людьми, прийоми впливу на них, ораторські навички, харизматичний лідер як руйнівник звичаїв і творець ритуалів); 4) мотивації лідера (прагматичні мотиви, мотиви метафізичного, місіонерського рівня, місія).

Психологічний складник харизматичного впливу – це “структура особистості людини, її характер, набір рис, які визначають її індивідуальність” [4, с. 47]. “Кожен харизматик – це виняткова особистість і унікальна доля” [4, с. 72]. Особи, які претендують на харизматичний вплив, часто емоційні, однак їм важливо вміти регулювати емоції, керувати і самими емоціями, і їхнім зовнішнім вираженням, бути твердими й наполегливими. Харизматики самолюбні, вони піклуються про себе. Це – “людина з внутрішніми принципами, власними установками і правилами” [4, с. 92]. На думку В. Бебешка, Андрій був за характером холериком, робив усе швидко, водночас був егоїстом [1, с. 160, 162].

До особистих якостей Андрія належали: щирість, уміння радіти успіху інших, співпереживати, випромінювати позитив, бути динамічним, легким на підйом і водночас – амбітним, цілеспрямованим, відповідальним, скромним, чесним перед собою. Учасник гурту “Скрябін” Андрій Підлужний згадує, що “Кузьма був левом у повному сенсі цього слова, і знаку, і типу людини. Все, чого він не знав, не існувало. І може бути тільки так, як він сказав...” [1, с. 174]. В. Климов вважає, що розпад першого складу гурту пов’язаний із зміною векторів розвитку: «В якийсь момент у Кузьми з’явилося відчуття одноосібності лідерської. А в пацанів, напевно, були свої думки на якісь процеси. Може, йому не дуже хотілося радитись і когось переконувати» [1, с. 176]. Співачка Наталія Могилевська написала: “...це один з небагатьох чоловіків, які впевнено, спокійно і при цьому з деякою іронією дозволяли мені бути лідером і самостверджуватися” [10, с. 87]. А Руслана згадує: “Кузьма завжди мав для кожного з нас вагони, тонни справжніх сильних слів, сповнених енергії і драйву, після яких особисто мені хотілося злетіти...”, а ще “він завжди був дуже сонячний, дуже світлий...” [10, с. 90, 93]. О. Турко зазначив, що Андрій був релігійною людиною, хоча до церкви особливо не ходив. І разом з тим був забобонним [1, с. 160]. Водночас він був занадто імпульсивний, мав запальний характер і “був страшний у гніві” [10, с. 63], не любив понтів. Не зважаючи на те, що для оточуючих він міг здаватися хуліганом, Кузьма був інтелегентною, працелюбною і начитаною людиною, яка поважала свою сім’ю та безмежно любила музику [10, с. 63]. Як музикант він мав абсолютний слух, добрий смак. “Тому написання мелодій, партій клавішних і в цілому композицій у такій кількості було Андрієві до снаги. Навіть у дорозі, придумавши мелодію, він знав її нотний запис одразу, без інструмента” [10, с. 78]. Як підкреслив відомий музикант Тарас Чубай, Андрія вирізняла “фанатична любов до музики” [1, с. 32].

Серед здібностей харизматиків часто виділяють надінтелект, уміння робити кілька справ одночасно, унікальну пам’ять. Андрій мав справді феноменальну пам’ять. За комп’ютерною аналогією, “оперативна пам’ять його комп’ютера (тобто мозку А. Кузьменка. – У. К.) була настільки великою, що наші ігрові приставки не встигали, не могли його наздогнати...” [10, с. 24]. Друзі відзначають його глибину. Для Руслани “він був інтелектуал від нью-ейджу, нової хвилі музичної філософії” [1, с. 180]. Ще одна надздібність – надзвичайна інтуїція лідера. Усвідомивши, що група не розвивається, Андрій змінив її склад і досягнув успіху.

“До суперздібностей, звичайно, належать особливі фізичні можливості. <...> Це й особлива енергія – здатність працювати у важкому, нестерпному, нелюдському режимі, коли вже ніхто не витримує. <...> Керівники-харизматики випромінюють потужний потік енергії” [4, с. 178]. Кузьма працював у шаленому темпі, дуже мало спав: “... це була людина світу. Він ганяв, як шалений, у нього був шалений темп життя” [10, с. 83], “його думки часом не встигали за діями, він увесь час кудись поспішав, часто експериментував” [10, с. 127]. Руслана теж підтверджує цю особливість Андрія: “Він був гіперактивним, у постійному креативному трансі” [1, с. 106]. Робота, якій Андрій віддавався повністю, стимулювала його: “В роботі Він світиться. А коли Він бачив, що від Його блиску в очах заряджаються інші – у Нього відкривалося друге дихання, третє око, сьома чакра і все інше, що могло відкриватись. І Він ще потужніше навідувався на роботу. Це змушувало тягнутися до нього. До Його рівня” [10, с. 158].

Іміджевий складник харизми – те, що про лідера думають люди, на яких він впливає. І тут одна річ – імідж лідера (зовнішній вигляд, нестандартна поведінка, особливі форми комунікації), а зовсім інша – той невимовимий, загадковий елемент, який можна визначити як “незвичайну енергію, ауру, дивний магнетизм” [4, с. 49]. Його магічність та віру в містику особливо підкреслюють друзі [1, с. 158, 160; 10, с. 131]. Саме величезна енергія Андрія і його здатність працювати дощами створила групу “Скрябін”. За свідченнями друзів, “Андрій це ж такий типу генератор, причому цієї енергії він нагерував стільки, що якби українці знайшли, де та розетка, то Україна могла би жити без електростанції років десять” [10, с. 22], “Андрій був генератором ідей, і група, і кожен з нас всіляко його в цьому підтримували, – Андрій платив тим же! З роками ми перетворилися на єдиний організм” [10, с. 43].

Для харизматичної особистості характерними є ексцентричність, дивацтва, захоплення. Руслана зазначила, що “в його медійному образі було достатньо клоунади, багато хто з

глядачів, мабуть, цього не розумів. Але щоб так тонко і влучно блазнювати, Кузьма підіймався дуже високо над тою суєтою, куди пхала його доля” [1, с. 180]. Посприяв виникненню особливого ореолу навколо харизматика псевдонім. Широкому загалові Андрій був відомий як «Кузьма», «Кузьміч», «Кузя», менш знані його псевдоніми «Андрій Кіл», який не прижився, і «Злий репер Зеник», під котрим він виконував пісні з використанням ненормативної лексики, комедійні тексти: “Так він виражав протест проти всіх рагулів, розмовляючи їхньою мовою, дуже різкою, використовуючи нецензурну лексику. Це був протест через музику” [10, с. 82].

До яскравих зовнішніх ознак, які допомогли Кузьмі стати харизматичним лідером, варто віднести: високий зріст, стрункість, зовнішню привабливість, цікаву міміку, мудрі та добрі блакитні очі, зачіску (вже у школі вона була найяскравішою, у роки творчості зі “Скрябіним” – пишна кучерява шевелюра), загалом яскравий вигляд.

Сестра-монахиня Ружа з Польщі так аналізує багатство життя і творчості Андрія, яке проявлялось у контрастах: “енергія, спонтанність, динамічність, надзвичайна сила, величезний темп, розмах – і... делікатність, ліризм, сентиментальність <...>, співчуття і доброта до поранених солдатів, догляд за ними з великою самопожертвою; гумор, дотепність, великий талант коміка, смішні міни і жести, навіть комедіанство – і... серйозність у діях, а також часто дуже серйозний вираз обличчя; культура побуту, елегантність, шляхетність духу, яка проявляється назовні, помірність, дисципліна, прагнення до того, що краще і красивіше, краса мови пісень – і... нетрадиційна поведінка, велика свобода побуту і слова, “непарламентські” висловлювання, непередбачувані помисли і реакції; філософія, твори філософського характеру з глибокими метафорами, пісні для рефлексії, повні ліризму й психологічного спостереження за людиною – і... дещо свавільні, веселі пісні й виступи на сцені” [10, с. 174–175].

“Образ харизматика – це те, яким він себе презентує публіці. Цей образ формують й поведінка, і методи комунікації” [4, с. 161]. До комунікативних аспектів впливу належать: навички спілкування, взаємодії з людьми, прийоми впливу на них. Кузьма легко йшов на контакт, умів ефектно виступити перед публікою, міг запалити людей своїми ідеями, надихати на вчинки, на важливі справи, просто заряджати і надихати людей. Ці якості Андрій використовував як ведучий програм “Шанс” (2003–2008) і “Шейканемо” (2006–2007), багатьох музичних програм на радіо й телебаченні. Продюсер проекту «Шанс» Ігор Кондратюк наголосив, що Андрій “прекрасно підходив для тих програм, у яких фактично не було сценарію” [9], тобто вдало імпровізував. “Він умів зробити атмосферу, він довкола себе збуджував простір – навколо нього все бриніло...” [10, с. 93]. Програма “Шанс” за участю Кузьми зробила його улюбленцем телеглядачів, зіркою, адже “ТАК вести безсценарне реаліті-шоу не міг і досі не може ніхто в цій країні”, а “хвиля всенародної любові, яку дав телепроект, стала для нього потужним енергетиком, і він із вдячністю віддавав публіці свої пісні” [10, с. 102, 103–104]. Андрій умів керувати колективом, вибудовував систему стосунків усередині його, систему реалізації своєї влади. Він ніколи не підвищував на когось голос, однак, як згадує барабанщик гурту Вадим Колісниченко, якщо ти проштрафився, “він міг так подивитися, що більше не захочеться!” [10, с. 44]. Гітарист групи Олексій Зволінський досі вважає його єдиним зі знайомих йому людей, “хто так майстерно вмів привернути до себе увагу і міг безрозмірно довго цю увагу втримувати! Довкола нього вічно збирався натовп людей, і ці люди незмінно перетворювались у натовп, який регоче!” [10, с. 18]. “Непередбачуваність – головна риса комунікативних моделей, якими користуються харизматичні лідери” [4, с. 203]. Співачка і телеведуча Анжеліка Рудницька наголосила, що Андрій “завжди був контроверсійний. Неспокійний. Небайдужий. Різний”, мав такий неслухняний характер, як і його волосся, – неслухняне, рухливе, коструbate, непередбачуване” [10, с. 134, 136].

Харизматик неодмінно має володіти ораторськими навичками. Його виступи зазвичай дуже особисті та емоційні, заряджені енергією, а мова може рясніти особливими слівцями і виразами, яких не вживає більше ніхто. “Андрій підкупував своєю безпосередністю і комунікабельністю. Він міг спілкуватися на будь-які теми і безперестанку, поки йому це було цікаво” [10, с. 136]. Григорій Корпан пригадує: ““Скрябін” у Донецьку на фестивалі “Вітер зі сходу” в 93-му тотально рвав стереотипи, громив усталений там образ шароварного українця. Поза сценою Андрій виглядав вільно, модерно, скромно і без комплексів. Підкупляла манера

спілкування – сучасна жива українська мова, специфічний галицький сленг, мелодійний низький тембр голосу та цікаві жести. Усе це виглядало якось по-закордонному. Для донецької публіки було в деякій мірі культурним шоком те, що молоді, красиві, сучасні хлопці не тільки співають українською, а ще і говорять нею між собою...” [1, с. 106]. Кузьма зачаровував умінням спілкуватися, розповідати анекдоти. Його можна назвати майстром сторітеллінгу. Розповідання історій було його інструментом контакту з дійсністю, який проявився уже в ранньому віці. Мама Андрія – Ольга Кузьменко згадує, що у чотири роки він вигадував цікаву історію про народження дітей [11, с. 3–4]. Ставши відомим виконавцем, усвідомлював важливість комунікації зі слухачем та ділився з мамою: “Я на концертах більше проповідую, ніж співаю” [10, с. 30]. Тому такі наболілі теми все більше відтісняли групу зі столичної сцени на периферію.

У творчості Андрій дуже уважно ставився до слова. Кожен його текст – “це як енциклопедія життя. <...> Пісні народжувались у його голові, напевне, через те, що він був дзеркалом, в якому відображалось життя Всесвіту” [10, с. 47]. Митець володів образним мисленням, яке, поряд із майстерністю володіння словом, засвідчують його поезії та прозові книги-автобіографії “Я, “Побєда” і Берлін” (2006), “Я, Паштет і Армія (2014), “Я, Шонік і Шпіцберген” (2015). «Це була жива, пластична українська мова... Він її такою робив, і ніхто, крім нього, її такою більше не зробить. Він по-особливому відчував усі звуки, всі слова. Воно у нього завжди так поєднувалося” [10, с. 93]. А. Рудницька зазначила: “Його мова, пересипана полонізмами, русизмами, галицькими зворотами, різкими словечками, була особливою і одразу запам’ятовувалася, виділяючи Андрія поміж інших ораторів” [10, с. 136]. Сленг як особливість ідіостилю Кузьми Скрябіна проаналізований у статті Н. Гаврилюк та І. Зозюк [3]. Режисер і сценарист В. Єрмоленко дуже точно охарактеризував це дуальне мислення Андрія: “Від найвищого – в якому він думав якимись державними гуманітарними категоріями, і до нижчого – “підзаборного” [10, с. 110].

“Лідер має вміти дивувати своїх adeptів і потенційних прихильників. Харизматичній поведінці зазвичай притаманна театральність. Лідерові не вадить бути майстром епатажу...” [4, с. 216]. Мама Андрія – Ольга, співак О. Пономарьов стверджують, що “то була людина-свято”, “людина-душа” [11, с. 31; 10, с. 142], а продюсер В. Бебешко підкреслив, що він “був таким шоуменом, який умів добре вести шоу, імпровізувати” [10, с. 80]. Неповторність імпровізації Кузьми підкреслив генеральний директор телеканалу ICTV Олександр Богуцький [10, с. 98]. Андрій любив експериментувати, робити відкриття і “просто дуркувати” [10, с. 35]. Він знявся у фільмах “Вечори на хуторі біля Диканьки” (2001), “Леся+Рома” (2006), “Карнавальна ніч” (2006), “Дуже новорічне кіно” (2007), “Червона шапочка” (2009), а також у музичних кліпах. А ще “любив перемоги, вони надихали його, окрилювали. Йому потрібні були перемоги, щоб рухатися далі й далі. Будь-які невдачі розчавлювали вічно оптимістичного Кузьму, але таким він ніколи не з’являвся на очі публіки” [10, с. 137].

Мотивацію лідера становлять: прагматичні мотиви, пов’язані з особистими потребами людини, реалізацією свого потенціалу, набуття соціального статусу; мотиви метафізичного, місіонерського рівня, коли лідер формує свою місію, надмету, коли прагне реалізувати щось масштабне [4, с. 75]. Лідер завжди прагне руху та змін, він – ініціативний, генератор ідей. Друзі писали, що формула життя Кузьми – “не стояти на місці. В його звичці було придумати якусь ідею і втілити її в життя, не відкладаючи в глибокий ящик” [10, с. 49]. “...харизматичний вплив зазвичай розпочинається з місії – мети, призначення, надзавдання, яке лідерові належить виконати” [4, с. 97]. Для Андрія метою була спершу самореалізація в музиці. Досягнувши популярності, він усвідомив свою місію – нести свою правду в піснях. Якщо “тексти “раннього” Андрія були про його внутрішній світ, усвідомлення вічних цінностей, розуміння себе в цьому світі”, то пізніше “він розібрався з собою і почав звертати увагу на те, що відбувається навколо. “Новий” Андрій Скрябін перестав роздумувати і почав діяти” [10, с. 36–37]. Руслана сформулювала цю місію Андрія так: “...віддай себе, живи на повну і не стидайся бути таким, яким ти є” [10, с. 90]. Харизматик спрямований у майбутнє, а тому Кузьма робив те, що було доступно саме йому, щоби змінити світ, – зробив свою творчість інструментом, заговорив з людьми їхньою мовою, боровся піснями та діями за оновлену Україну. За кілька

днів до загибелі Андрій написав пісні “Панове депутати” і “Сука-війна”. Йому було не байдужим майбутнє країни, тому і зашкалює в них жаль за своїм народом. Ольга Кузьменко зазначила: “Нагородою для сина і групи “Скрябін” стала 51-ша петиція до Президента, яка зібрала 35 тисяч народних підписів про надання Андрійкові звання народного артиста <...> Оця народна хвиля любові в тисячі разів вартніша, ніж приватна “YUNA”¹ [10, с. 31].

Кузьму не дарма називають душею України. Його патріотизм був не показним, а дієвим. Він не афішував своєї благодійної і волонтерської діяльності, а був людиною справи, чіткої громадянської позиції. “Успіх для лідера – це нове майбутнє для тих, за кого він відповідає. Його місія частенько полягає в руйнуванні усталеного порядку” [4, с. 102]. Якщо місію досить транслювати середовищу періодично, то “боротьбу ж треба демонструвати постійно” [4, с. 108]. За кілька днів до трагедії Андрій сказав: “Я хочу залишити після себе слід в історії” [10, с. 64]. Сьогодні однозначно можна стверджувати, що Андрій Кузьменко на правду залишив глибокий слід в історії та культурі свого народу.

Що дає харизматичний вплив самому лідерові? “По-перше, як зазначив іще М. Вебер, харизма легітиміє владу. “<...>А може й підкріплювати вплив, який лідер має завдяки формальному становищу, знанню, компетентності. <...> По-друге, харизматичний вплив послаблює критику лідера чи його вчинків, пом’якшує негативні оцінки. <...> По-третє, харизма підвищує ефективність роботи лідера. <...> І, по-четверте, харизма виявляється особливо потрібною і важливою у кризові часи, у період невизначеності” [4, с. 54–56]. Група “Скрябін” створена 30 травня 1989 року, пройшла складний час свого становлення, переформатування. Єдиним організмом, одним “інструментом”, який підпорядковувався одному “диригентові” – Кузьмі, вона стала у 2002–2003 рр. і незмінно проіснувала дванадцять років до смерті керівника. Це, на думку його учасників, була “велика сім’я, яку створив Андрій і про яку турбувався” [10, с. 40]. Група проїхала з концертами сотні тисяч кілометрів Україною, виступала у США та Польщі. І завжди їхній виступ був феєрверком, зумовленим насамперед харизматичною особистістю Кузьми. Що б не відбувалося в групі – завжди було весело.

“Харизматичний лідер – завжди руйнівник звичаїв, зокрема й моральних” [4, с. 64]. Його панківська, бунтарська натура змушувала його написати “Кинули”, “Лист до Президентів України”, “Сука-війна” [13, с.147, 207, 208]. Не дивно, що Андрій міг ужити нецензурну лексику не тільки у вузькому колі, а й на сцені в піснях, писав пісні-пародії, створив контраверсійні проекти – поп-гурти “Пающіє труси” (2008) і “Дзідьо” (2009). Володимир Бебешко так пояснює причину появи цих груп. Андрій, гастролюючи Україною, “зустрічався з різними людьми, і його завжди дратували такі речі, як бидляцтво, рагулізм... Також дратувала його наша українська естрада, ті бездарі, які виступали на телебаченні... Група “Пающіє труси” стала протестом Андрія проти всього того, що його оточувало. Адже не секрет, що фірмову творчість Андрія, яка мала такий альтернативний присмак, дуже мало крутили на телебаченні. Натомість там крутили бездарну попсу” [10, с. 82].

Усе, що було пов’язане з музикою, Кузьма сприймав “як свято душі, драйву, енергії, відродження...” [10, с. 87], тому він залишиться в історії української музичної культури як харизматична, унікальна особистість, як один із перших, хто формував стильну українську музику. 2016 року було зареєстровано назву астероїда 291923 Kuzmaskryabin. Тож зірка Андрія продовжує світити людям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бардецький В. Я. Ми, дороги і Кузьма / В. Бардецький. – Харків : Фоліо, 2016. – 191 с.
2. Власова А. Ю. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова / А. Ю. Власова // Recent Studies of Social Sciences : збірник наук. праць Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 травня, 2015 р., Київ. – С. 86–91.

¹ Ідеться про музичну премію “YUNA”, на яку кілька років висували групу “Скрябін” у різних номінаціях і не присудили жодного разу за життя Андрія Кузьменка.

3. Гаврилук Н. Сленг як особливість ідіостилю Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка) / Гаврилук Н., Зозюк І. // Волинь філологічна: текст і контекст. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2014. – № 17. – С. 36–45.
4. Гандапас Р. Харизма лідера / [Пер. з рос. А. Стояновської] / Р. Гандапас. – Дніпро : Моноліт, 2018. – 296 с.
5. Гениндоржиева Д. Б. Концепция харизмы Макса Вебера / Д. Б. Гениндоржиева // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2013. – Вып. 5 : Психология, социальная работа. – С. 131–135.
6. Энкельман Н. Б. Харизма. Личностные качества как средство достижения успеха в профессиональной и личной жизни / [Пер. с нем.] / Н. Б. Энкельман – М. : АО “Интерэксперт”, 2000. – 272 с.
7. Кравченко В. И. Харизма как социокультурный феномен: Философско-антропологический анализ: диссертация на соискание науч. степени доктора философских наук : спец. 09.00.13 “религиоведение, философская антропология и философия культуры” / В. И. Кравченко. – Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, 2005. – 278 с.
8. Кричевский Р. Л. Психология лидерства : учебное пособие / Р. Л. Кричевский. – М. : Статут, 2007. – 544 с
9. Кузьма Скрябин: биография простого “чувака”, который стал иконой украинского рока [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://styler.rbc.ua/rus/zvyozdy/kuzma-skryabin-biografiya-prostogo-chuvaka-1453999973.html>
10. Кузьменко О. Група Скрябін та друзі по сцені / [автор і упоряд. Ольга Кузьменко]. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2016. – 192 с.
11. Кузьменко О. Моя дорога птаха. Мамина книжка / О. Кузьменко. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. – 47 с.
12. Нестуля О. Харизма й харизматичне лідерство: аналіз основних концепцій / О. О. Нестуля, С. І. Нестуля // Соціально-трудові відносини: теорія та практика. – Київ : Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана, 2014. – № 1. – С. 125–131.
13. Скрябін К. Поезія / К. Скрябін. – Харків : Фоліо, 2016. – 217 с.
14. Скрябін К. Я, “Победа” і Берлін / К. Скрябін. – Харків : Фоліо, 2014. – 220 с.
15. Старовойтова Г. М. Специфіка й особливості становлення та формування харизматичного лідерства / Г. М. Старовойтова // Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського. – Донецьк : Донецький національний університет економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського. – 2013. – Вип. 2 (58). – С. 59–65.
16. Штогрин М. Хронотоп подорожі як модель ініціації в повісті А. Кузьменка “Я, “Победа” і Берлін” / М. Штогрин // Волинь філологічна: текст і контекст. – Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. – № 19. – С. 309–316.
17. Weber M. The sociology of religion / [Trans. by E. Fischoff. Introd. by T. Parsons] / M. Weber. – London : Methuen, 1965. – LXVII, 308 p.

REFERENCES

1. Bardetskyi, V. Ya. (2016), *My, dorohy i Kuzma* [We, road and Kuzma], Kharkiv, Folio. (in Ukrainian).
2. Vlasova, A. Yu. (2015), Cultural aspect of modern Ukrainian song and its language, *Recent Studies of Social Sciences. Zbirnyk naukovykh prats Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Recent Studies of Social Sciences. International scientific-practical conference], Kyiv, May 14–15, 2015, pp. 86–91. (in Ukrainian).
3. Gavrylyuk, N., Zozyuk, I. (2014), Slang as feature of individual style Kuzma Skryabin (Andriy Kuzmenko), *Volyn filologichna: tekst i kontekst* [Volyn philological: text and context], no. 17, Lutsk, Lesya Ukrainka Eastern European National University, pp. 36–45. (in Ukrainian).
4. Gandapas, R. (2018), *Kharyzma lidera* [The charisma of the leader], Translated by Stoyanovska, A., Dnipro, Monolit. (in Ukrainian).

5. Genindorzhieva, D. B. (2013), A concept of charisma by Max Weber, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [The bulletin of the Buryat state university], vol. 5: Psychology, social work, Ulan-Ude: Izd-vo BGU, pp. 131–135. (in Russian).
6. Enkel'man, N. B. (2000), *Harizma. Lichnostnye kachestva kak sredstvo dostizheniya uspekha v professional'noy i lichnoy zhizni*. [Charisma. Personal qualities as means of achievement of success in professional and a private life], Moscow, AO "Interekspert". (in Russian).
7. Kravchenko, V. I. (2005), "Charisma as a Sociocultural Phenomenon: Philosophical-Anthropological Analysis", The dissertation of the Doctors of Philosophy. Specials 09.00.13 "Religious studies, philosophical anthropology, and philosophy of culture", Saint Petersburg, A. S. Pushkin Leningrad State University, 278 p. (in Russian).
8. Krichevskiy, R. L. (2007), *Psikhologiya liderstva: uchebnoe posobie* [Psychology of leadership: tutorial]. Moscow, Statut. (in Russian).
9. Kuzma Skryabin: the biography of a simple "dude" who became an icon of Ukrainian rock, available at: <https://styler.rbc.ua/rus/zvyozdy/kuzma-skryabin-biografiya-prostogo-chuvaka-1453999973.html> (access February 16, 2018).
10. Kuzmenko, O. (2016), *Hrupa Skriabin ta druzi po stseni* [The Group Skryabin and friends on stage], Lviv, Vyd-vo Staroho Leva. (in Ukrainian).
11. Kuzmenko, O. (2015), *Moia doroha ptakha. Matynna knyzhka* [My dear bird. My mother's book], Lviv, Vyd-vo Staroho Leva. (in Ukrainian).
12. Nestulya, O. O., Nestulya, S. I. (2014), Charisma and charismatic leadership: an analysis of the basic concepts, *Sotsialno-trudovi vidnosyny: teoriia ta praktyka* [Labor relations: theory and practice], no. 1, Kyiv, Vadym Hetman Kyiv National Economic University, pp. 125–131. (in Ukrainian).
13. Skriabin, K. (2016), *Poeziia* [Poetry], Kharkiv, Folio. (in Ukrainian).
14. Skriabin, K. (2014). *Ya, "Pobieda" i Berlin* [I, "Pobeda" and Berlin], Kharkiv, Folio. (in Ukrainian).
15. Starovoitova, G. M. (2013), Peculiarity and special features of charismatic leadership formation, *Visnyk Donetskoho natsionalnoho universytetu ekonomiky i torhivli im. M. Tugan-Baranovskoho* [Bulletin of the M. Tugan-Baranovsky Donetsk National University of Economics and trade], vol. 2(58), Donetsk, Mykhailo Tugan-Baranovsky Donetsk National University of economics and trade, pp. 59–65. (in Ukrainian).
16. Shtogryn, M. (2015), Chronotope of Journey as an Initiation Model in the Tale of Andrii Kuzmenko "Me, "Pobieda" and Berlin", *Volyn filologichna: tekst i kontekst* [Volyn philological: text and context], no. 19, Lutsk, Lesya Ukrainka Eastern European National University, pp. 309–316. (in Ukrainian).
17. Weber, M. (1965), *The sociology of religion* [Trans. by E. Fischoff. Introd. by T. Parsons], London, Methuen. (in English).

УДК 78.071.2

Ольга Войченко
Альбіна Хлопотова
Вадим Юрчук

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ БЕК-ВОКАЛІСТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

У статті розглянуто значення бек-вокалу в естрадній музиці. Проаналізовано вплив технологій звукозапису на розвиток та популяризацію поп-музики. Визначено основні компоненти твору, який відповідає запитам музичної індустрії та широкого загалу – наявність музичного матеріалу з вдалими аранжуванням, високий рівень виконавської

майстерності і гарної якості студійний запис. Виділено вимоги, до бек-вокаліста – розвинений гармонічний слух, здатність добре читати нотний текст із листа, підлаштовуватися до манери, що обрав головний вокаліст, стильового напрямку, тобто володіти якостями, що будуть свідчити про універсальність виконавця.

Ключові слова: естрадна музика, бек-вокал, звукозапис, манера, співак.

**Ольга Войченко
Альбина Хлопотова
Вадим Юрчук**

СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БЕК-ВОКАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

Рассмотрено значение бэк-вокала в эстрадной музыке. Проанализировано влияние технологий звукозаписи на развитие и популяризацию поп-музыки. Определены основные компоненты произведения, отвечающего запросам музыкальной индустрии и широкой общественности – наличие музыкального материала с удачной аранжировкой, высокий уровень исполнительского мастерства и хорошего качества студийная запись. Выделены требования к бэк-вокалисту – развитый гармонический слух, способность хорошо читать нотный текст с листа, подстраиваться к выбранной главным вокалистом манере, стилевому направлению, то есть обладать качествами, которые будут свидетельствовать об универсальности исполнителя.

Ключевые слова: эстрадная музыка, бэк-вокал, звукозапись, манера, певец.

**Olha Voichenko
Albina Khlopotova
Vadym Yurchuk**

SPECIFICITY OF BACKING VOCALISTS ACTIVITY IN THE CONTEXT OF MODERN POP MUSIC

Nowadays pop music is a leading area of modern music culture. The most popular and widespread is vocal-instrumental pop music. Bend leaders and vocalists attract the attention of the general public, becoming youth idols and a model to follow the next generation of singers. However, the activities of other performers of pop performers are often left out of the attention of the public and the general public. Most compositions of pop singers are accompanied by singing backing vocalists, which provides songs of a complete, holistic, balanced form. However, the activities of backing vocalists, requirements related to their performance practice, different from those put forward by soloists, did not find a reason for scientific literature in art studies. The separation of the aspects of preparation for the professional activity of backing vocalists will help to understand the aspects of the preparation of singers, which should pay attention.

Despite the fact that the content of songs that relate to pop music, mainly focused on the discovery of lyrical themes, there are a number of features that are inherent in a musical product that claims to be widespread in contemporary culture. This is an interesting and relevant time arrangement, a high technical level of sound quality, scenic brightness. The current development of musical technologies can help to create backing vocal without involving other vocalists, using different sessions of one main vocalist. In the case of performing a song accompanying a phonogram that reproduces all the lines except the vocals, a similar option is possible. A significant number of modern compositions can move on the Internet, where a melody, and a counterpoint, and harmonious voices can sing one vocalist. Similar versions are usually associated with a studio record or even with a recording in personal mini-studios. However, in the case of live performances, it is necessary to participate not only the soloist, but also the vocal support of one or more vocalists.

Backing vocalist's activity is not always connected with stage performances. A versatile and competent singer can find work in recording studios, whose work will be to add backing vocal to groups and performers who create their repertoire in it. When recording certain tracks, there may be problems in their arrangement, harmonization of the melodic line, which will require rapid changes, respectively, the vocalist who can quickly grab and correctly reproduce the high quality musical material will be extremely appreciated. Only vocal skill is not enough to create a beautiful studio sample. There are a number of works that justify the technical aspects associated with the processing and creation of backing vocals in the studio space.

For modern pop music, there is a considerable interest in the creation of high-quality technical content of musical material and attention to the details of the texture. Singers performing this function must have developed harmonious rumors, have the ability to read the musical notes well, adapt well to the style chosen by the lead singer, and reproduce the timbre neutrality, which testifies to the versatility of the performer. Such requirements require careful preparation, which will manifest itself in the successful professional activity of the vocalist.

Key words: *pop music, backing vocal, sound recording, manner, singer.*

Естрадна музика наразі є провідною сферою сучасної музичної культури. Найбільш популярний та поширений її вокально-інструментальний різновид. Бенд-лідери і вокалісти привертають увагу широкого загалу, стаючи кумирами молоді й зразком для наслідування наступним поколінням співаків. Проте діяльність інших учасників виступів естрадних виконавців нерідко залишається поза увагою публіки. Більшість композицій поп-співаків супроводжується співом бек-вокалістів, який надає пісні завершеного, цілісного, зрівноваженого звучання. Проте діяльність бек-вокалістів, вимоги, пов'язані з їх виконавською практикою, що відрізняються від тих, які висловлюють солістам, досі не обґрунтовані в науковій мистецтвознавчій літературі. Виокремлення аспектів підготовки до професійної діяльності бек-вокалістів сприятиме усвідомленню аспектів підготовки співаків, на які варто звернути увагу.

У мистецтвознавчому пласті сьогодення нема самостійних розробок, що були б присвячені ґрунтовному дослідженню виконавських, технічних та культурологічних аспектів бек-вокалу. Проте можна виокремити низку робіт, в яких запропоновано певні рекомендації, пов'язані з написанням бек-вокалу, насамперед праці західних авторів. Так Б. Лашуа та П. Томпсон [7] спрямували свій науковий інтерес на розкриття особливостей творчого процесу в студіях звукозапису. В колективній праці німецьких авторів А. фон дем Кнесбека, С. Крафта та У. Цольцера [6] увагу зосереджено на використанні систем, які сприяють обробці звуку в реальному часі, що застосовують при додаванні бек-вокалу. Деякі практичні рекомендації щодо принципів створення бек-вокалу в аранжуванні поп-пісень виокремив Г. Евер [3]. Широке коло питань, пов'язаних з функціонуванням естрадного мистецтва, окреслили такі автори, як Е. Браатен [2], Т. Грацік [4], Е. Джонс [5].

Мета статті – проаналізувати виконавські аспекти діяльності співаків, які виконують бек-вокал у піснях, що належать до сучасної естрадної музики, виокремити ключові аспекти естрадної музики, вирізнити особливості професійної діяльності вокаліста та окреслити специфіку вимог, до бек-вокалістів.

Естрадна музика є важливою частиною культури сьогодення. Насамперед вона стає формою, що відповідає запитам публіки. І саме ця ознака служить такою, що найкраще може її охарактеризувати в сутнісному відношенні. Зокрема, доцільним є визначення естрадної музики, яке подає у своїй роботі Е. Браатен: “Це комерційно вироблені форми музики, базовані на популярній культурі, тобто такій, що в даний час звертається до великої аудиторії і нею затверджується; представлена зазвичай записом пісні на компакт-диску, що охоплює звукові доріжки, структуровані та відформатовані для відтворення (короткі й мелодійні композиції ліричного змісту), зі стилістичними рисами, які поєднуються в основному з “поп-музикою”” [2, р. 12]. Зазначимо, що саме завдяки технологіям звукозапису відбувається подальше життя творів поп-музики. За умов наявності студійного запису уможливорюється просування творів естрадного мистецтва.

Важливим чинником, що регулює попит на естрадну музику, є її відповідність смакам великої слухацької аудиторії. Відомий ряд авторів, які перебувають у тренді, чию музику виконують багато різних виконавців. Іноді це призводить до зниження результатів їх діяльності від творчих доробків до артефактів рутинної та формалізованої діяльності. “Поп-музика, принаймні на рівні творчого процесу, залишається арт-формою, що, як правило, виробляють у ремісничих режимах окремі особи і малі групи з високим рівнем спеціальних навичок” [5, р. 2]. Попри те, що зміст пісень, які належать до поп-музики, сконцентровані в основному на розкритті ліричної тематики, є ряд рис, що притаманні музичному продуктові, котрий претендує на значне поширення в сучасній культурі. Це – цікаве та відповідне часу аранжування, високий технічний рівень якості звучання, сценічна яскравість. І одним зі складників, без яких важко уявити композицію, є бек-вокал. Сама етимологія слова “бек-вокал”, пов’язана з англійським – *backing vocal*, тобто співом на задньому плані.

Можна сформулювати наступне визначення бек-вокаліста (*backing vocalist, backup singer, background singer*): це – співак, який не виконує головну мелодичну лінію, але співає контрапунктичні лінії, утворюючи гармонічні співзвуччя стосовно головного вокаліста, співаючи акордові нашарування з іншими бек-вокалістами. Він здійснює функцію супроводу, проте процентне співвідношення бек-вокалу в піснях є різним.

Зауважимо, що від початку виникнення звукозапису його функцією було збереження живого виступу, яке мало бути максимально досконалим. Проте поступово намічається тенденція, коли робота у студії перетворюється на самостійну творчу діяльність, яка спрямована не лише на ідеальний запис музичного цілого, а й на перетворення в іншу звукову іпостась першооснови. “Популярна музика розробила нову сферу, в якій студійні технології використовують для створення винахідливих звукових презентацій, які не мають призначення дублювати об’єктивну реальність” [4]. Теодор Грацік зауважив: розвиток сучасної студійної інженерії сприяє тому, що їх продукт можна сприймати як самостійні твори. “Як і деяка електронна музика європейської художньої традиції, композиції, створені багатьма звукозаписуючими рекордами, – це музичні твори, котрі можна продемонструвати лише через електронне відтворення” [4]. У більш технічно забарвленому ракурсі визначили студію звукозапису Б. Лашуа та П. Томпсон: “Студії звукозапису – це місця, що потребують інтенсивної уваги до створення музики, де (наприклад, при перезаписі диску в мультисекундні відрізки часу) музику деконструюють і реконструюють з певною метою та під чітким контролем” [7, р. 85].

Сучасний розвиток музичних технологій може допомогти створювати бек-вокал без залучення інших вокалістів, використовуючи різні сесії одного головного вокаліста. У разі виконання пісні під супровід фонограми, яка відтворює усі лінії, крім вокалу, подібний варіант є можливим. Значна кількість сучасних композицій може просуватись у мережі Інтернет, де і мелодія, і контрапункт, і гармонічні голоси може співати один вокаліст. Подібні версії зазвичай пов’язані зі студійним записом чи навіть із записом у персональних міні-студіях. “Бек-вокал можна розглядати як засіб покращення треків. Бек-вокал може зробити звук голосу більшим і надати йому глибини. Гарним прикладом цього буде подвоєння вокалу, яке створюватиме враження, що співають дві людини, хоча все співає одна. Це створює ефект наявності бек-вокаліста” [1]. Подібні можливості відкриваються з Ableton Live. Проте у разі концертного виконання, що відбувається наживо, необхідною є участь не лише соліста, а й вокальної підтримки одного чи кількох вокалістів. Відповідно, потреба у співаках, які спроможні співати бек-вокал, надзвичайно велика.

Гарі Евер зазначив, що за добре створеного бек-вокалу пісня може мати великий успіх, проте потрібно враховувати багато різних чинників. “Якщо ви намагаєтесь написати бек-вокал для вашої наступної пісні й зіткнулися з проблемами, можливо, це відбувається через порушення деяких основних принципів. Гармонічні співзвуччя, що виконує бек-вокал, коли вони добре написані, добре виконані та добре записані, можуть надати музиці справді професійного блиску” [3]. Не можна врахувати всі принципи при створенні фонового вокалу, адже в кожному жанрі естрадної музики бек-вокал має бути іншим. Проте можна виділити певні спільні риси, що мають бути притаманними виконавцям.

Які ж саме функції зазвичай виконує бек-вокаліст? Зауважимо, що в деяких піснях надзвичайно розвинена гармонічна фактура, яка згідно з рішенням аранжувальника мають відтворювати вокально. Бек-вокалісти повинні вміти будувати підголоски стосовно мелодійної лінії. Якщо солісти мають добре відтворювати нотний текст, то бек-вокалісти мають робити це набагато вправніше і з листа. Крім цього, найкращі бек-вокалісти можуть будувати підголоски до основної лінії, не вимагаючи письмового варіанта від автора пісні чи аранжувальника. Деякі співаки мають подібний талант від природи, проте цю навичку можна також виховати.

Варто зауважити, що діяльність бек-вокаліста не завжди пов'язана зі сценічними виступами. Універсальний та компетентний співак може знайти роботу в студіях звукозапису, діяльність якого полягатиме у тому, щоб додавати бек-вокал у разі необхідності групам та виконавцям, які створюють у ній запис свого репертуару. Під час запису певних композицій можуть виявлятися проблеми в їх аранжуванні, гармонізації мелодійної лінії, що потребуватиме швидких змін, відповідно вокаліста, який може схоплювати і грамотно відтворювати музичний матеріал, цінуватимуть надзвичайно високо. Звісно, що однієї вокальної майстерності недостатньо для того, щоби створити гарний студійний зразок. Наразі відомо низку робіт, в яких обґрунтовані технічні аспекти, пов'язані з обробкою та створенням бек-вокалу в студійному просторі. Так, у роботі німецьких авторів А. фон дем Кнесбека, С. Крафта та У. Цольцера обґрунтовано використання системи, що працює у реальному часі задля гармонізації поєднання бек-вокалу і партії соліста: “Запропонована система для синтезу бек-вокалу з головною мелодією, що здійснюється завдяки зміщенню головного сигналу. Гармонізація основного вокалу базується на акордах, які обирають з матеріалу акомпанементу. Система працює повністю автономно, без необхідності надавати зміни у кожній виконуваний пісні” [6, р. 301]. Використання подібної системи в реальному часі не може виправити усі недоліки, що виникають при виконанні, але здатні сприяти більшій ансамблевості, гармонічності звучання.

Звісно, що хоча сучасні технології спрощують деякі аспекти виконавської діяльності, проте базові навички, якими має володіти вокаліст, залишаються незмінними. Спів з опорою на слух є так само важливим, як і вміння читати нотний текст із листа. Необхідною вимогою є спів у різних вокальних манерах, адже в проектах може знадобитися будь-який тип голосу. Можна зауважити, що в той час, як виконавець-соліст, як правило, співає в якійсь одній вокальній манері – академічній, естрадній, джазовій, то бек-вокаліст повинен вміти підлаштовуватися під будь-який стильовий напрямок та легко переходити з однієї манери в іншу.

Загальновідомо, що однією з найважливіших ознак голосу є його тембральне забарвлення. Якщо солісти-співаки прагнуть до пошуку власного неповторного тембрового, регістрово-диференційованого забарвлення, то бек-вокалісти повинні вміти “приховувати” його. Важливо, щоб голос бек-вокаліста був сумісний із голосом соліста, що можливе у разі значної тембральної гнучкості.

Варто зазначити, що багато відомих співаків-солістів та учасників гуртів розпочинали свою кар'єру як бек-вокалісти. Ця практика є не лише поширеною, а й надзвичайно продуктивною, адже вона надає гарний досвід для маловідомого виконавця, допомагає створювати контакти в музичній індустрії, дає шанс, щоб їх помітили інші музиканти. Виконавська діяльність у гарних вокалістів може поєднуватися з викладацькою діяльністю, участю в інших проектах, як-от спів у хорових колективах, ансамблях. У професійній діяльності бек-вокаліста чималу роль необхідно відводити також сценічному руху – вмінню добре танцювати, адже іноді бек-вокалісти мають також виконувати функцію танцювальної групи.

Поширювати послуги та рекламувати бек-вокалістів можна завдяки створенню демо-запису. Він має охоплювати кілька найкращих композицій, які б демонстрували голосовий діапазон, спів у різних манерах. Доречним є запис пісні, що демонструвала б вміння співати, мелодичну лінію, контрапункти до неї, акордове заповнення. Наразі для сучасної культури притаманне використання мережі Інтернет для просування себе, в чому може стати у нагоді власний веб-сайт.

Отже, для сучасної естрадної музики притаманний значний інтерес до створення якісного, в технічному розумінні, музичного матеріалу та увага до деталей фактури. Одним з невід'ємних компонентів вокальних творів поп-напрямку є використання бек-вокалу. Його створення можливе за поєднання різнорівневих факторів – наявності музичного матеріалу, його гарного виконання та високоякісного звукозапису. За рахунок програмного забезпечення можливе створення бек-вокалу без залучення виконавців, окрім соліста. Проте у разі концертних виступів наживо є нагальна необхідність у високоякісних бек-вокалістах. Співаки, які виконують дану функцію, повинні мати розвинений гармонічний слух, могли добре читати нотний текст з листа, чітко підлаштовуватися до манери, що обрав головний вокаліст, стильового напрямку, відтворювати темброву нейтральність, яка є свідченням універсальності виконавця. Дотримання подібних вимог потребує ретельної підготовки, яка проявлятиметься в успішній професійній діяльності вокаліста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adding and Manipulating Backing Vocals. [Electronic resource]. – Access mode : <https://subaqueousmusic.com/adding-and-manipulating-backing-vocals/>.
2. Braathen E. S. Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting. Dissertation for the Degree of Philosophiae Doctor (PhD) at Faculty of Fine Arts. – Oslo : University of Agder, 2012. – 202 p.
3. Ewer G. Guiding Principles for Writing Good Backing Vocals. [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.secretsofsongwriting.com/2013/03/07/guiding-principles-for-writing-good-backing-vocals/>.
4. Gracyk T. The Aesthetics of Popular Music. [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.iep.utm.edu/music-po/>.
5. Jones E. “I do it for the love”: Pop music and aspirational labour / Ellis Jones. – University of Leeds, 2017. – 12 p.
6. Knesebeck A. Realtime system for backing vocal harmonization / Adrian von dem Knesebeck, Sebastian Kraft and Udo Zölzer // Proc. of the 14th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-11), Paris, France, September 19–23, 2011. – Hamburg, 2011. – pp. 301–306.
7. Lashua B. D. Producing Music, Producing Myth? Creativity in Recording Studios / Brett D. Lashua, Paul Thompson // Journal of the International Association for the Study of Popular Music. – Vol. 6, no. 2 (2016). – pp. 70–90.

REFERENCES

1. Adding and Manipulating Backing Vocals. Electronic resource, available at: <https://subaqueousmusic.com/adding-and-manipulating-backing-vocals/>. (in English).
2. Braathen, E. S. (2012), Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting. Dissertation for the PhD at Faculty of Fine Arts, Oslo, University of Agder, 202 p. (in English).
3. Ewer, G. Guiding Principles for Writing Good Backing Vocals. Electronic resource, available at: <https://www.secretsofsongwriting.com/2013/03/07/guiding-principles-for-writing-good-backing-vocals/>. (in English).
4. Gracyk, T. The Aesthetics of Popular Music. Electronic resource, available at: <http://www.iep.utm.edu/music-po/>.
5. Jones, E. (2017), “I do it for the love”: Pop music and aspirational labour, University of Leeds. (in English).
6. Knesebeck, A. Kraft, S. and U. Zölzer (2011), Realtime system for backing vocal harmonization, *Proc. of the 14th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-11), Paris, France, September 19–23, 2011*, Hamburg, pp. 301–306. (in English).
7. Lashua, B. D. and Thompson, P. (2016), Producing Music, Producing Myth? Creativity in Recording Studios, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.6, no.2, pp. 70–90. (in English).

УДК 7.071.2

Наталія Кречко

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

У статті досліджено основні актуальні питання, що виникають у процесі професійної діяльності хорового диригента. Виявлено необхідність перегляду методологічних підходів з метою їх оновлення. Виокремлено такі ключові аспекти комунікативного процесу між диригентом та хоровим колективом, як жести, міміка та мова тіла. Звернуто увагу на необхідності ретельного вивчення кожного виразного фактору твору з огляду на стильовий напрямок, до якого його можна віднести. Запропоновано використовувати такі інновації при підготовці артистів хору, як оволодіння різними вокальними манерами.

Ключові слова: диригент, хор, жести, міміка, вокальна манера.

Наталія Кречко

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

В статье исследованы основные актуальные вопросы, возникающие в процессе профессиональной деятельности хорового дирижера. Выявлена необходимость пересмотра методологических подходов с целью их обновления. Выделены следующие ключевые аспекты коммуникативного процесса между дирижером и хоровым коллективом, как жесты, мимика и язык тела. Обращено внимание на необходимость тщательного изучения каждого выразительного фактора произведения, учитывая стилевое направление, к которому его можно отнести. Предложено использовать такие инновации при подготовке артистов хора, как овладение различными вокальными манерами.

Ключевые слова: дирижер, хор, жесты, мимика, вокальная манера.

Natalia Krechko

TOPICAL QUESTIONS OF CONDUCTOR'S WORK WITH CHORUS COLLECTIVE

The article deals with the main topical issues that arise in the process of professional activity of the choir conductor. The necessity of revision of existing methodological approaches with the purpose of updating them is revealed. The management of the choir team is an extremely important process, which consists of several components of the component. There are purely psychological factors that are related to the interaction of the conductor and the choir collective. We have a technical aspect, which consists in transferring the plan of the conductor to performers with the help of visual communication. It is a fairly long process of studying the material and its improvement, which leads to the conductor's interpretation of the work. The conductor in his professional activities must perform different roles. After all, during the rehearsal process, he acts as a teacher, in an effort to help study and skillfully perform musical material. However, he does not cease to be a leader. Leadership qualities can be both innate and acquired. An important aspect for a choir conductor is the knowledge of different approaches to leadership. In general, the leader must combine organizational functions, since often enough he must resolve conflicts, speak on behalf of the group he represents, take the initiative, organize his team.

The following key aspects of the communicative process between the conductor and the choir team as gestures, facial expressions and body language are singled out. Gestures performed by the conductor, while managing the choir during the rehearsals and the ones that he uses at the concert, have certain common elements, but they are not identical. It is also implied that much depends on the

context in which the work is performed and who takes conductive gestures. They are not absolute and of an intrinsic nature.

An extremely important factor influencing the high level of conducting art is the creation of a version of a musical work that will be tangent to that which is appropriate for the day. This means not only the observance of tempo-rhythmic relationships, which can vary greatly, depending on the musical direction, but also the degree of performance freedom. One of the principles advocated in contemporary Western musical practice with the choir team is the ability to act in different styles and genres, and not only those that are usually taught in the Western classical tradition. This approach is only beginning to be outlined in modern domestic performance and is not yet systemic. As part of the traditional approach to work with the choir, it is anticipated that teachers teach the real practice of performing, which includes changes in the vocal style of different periods, ranging from renaissance to modern choral music. The attention is drawn to the need for careful study of each expressive factor of the work, taking into account the style direction to which it can be attributed. It is suggested to use such innovations in the preparation of chorus artists as mastering different vocal manners.

Key words: conductor, choir, gestures, facial expressions, vocal manner.

Однією з найпоширеніших форм музикування є хоровий спів. Роль і значення колективного співу в процесі історичного розвитку людства постійно видозмінювалися. Насамперед, це були магічно-ритуальні синкретичні дійства, притаманні часам первісності, основна мета яких – містично забарвлена комунікація з природою, всесвітом та божествами, спрямована на досягнення вищої мети, що мала б практичне значення. Згодом хорове мистецтво стало невід’ємною частиною релігійних культів у найбільших цивілізаціях та культурах світу. Найвищим етапом розвитку хорового мистецтва можна вважати той, якого воно досягнуло в добу модерну, бо тоді його почали сприймати як самоціль, як остаточну мету та джерело естетичної насолоди, а не з погляду практично зумовленої утилітарної корисності. В останні десятиліття можна спостерігати зворотню спрямований процес, адже відбувається поступовий спад інтересу до хорового мистецтва з боку масового глядача. Це є свідченням необхідності перегляду традиційних підходів до трактування хорового колективу. Відповідно актуальним завданням постає формування новітніх принципів роботи з колективом, позиціонування хорового мистецтва у контексті сучасної культури та відкриття нових можливостей для самореалізації в умовах ситуації постмодерну.

Сучасні вокальні техніки, які можна використовувати на репетиціях хору, представлені в експериментальній розробці Брайана Вінні (Brian J. Winnie) [7]. Питання невербальної комунікації, яка здійснюється між диригентом та хоровим колективом проаналізовано в праці А. Кларакко (Ana Val Claraco) [2]. У своїй роботі К. Гамбетта [4] обґрунтовує використання нового підходу до використання жестів диригентом. Аспекти взаємодії між жестом і звуком, що впроваджуються у процесі диригентської діяльності, представлені в роботі П. Літмана (Peter Litman) [6]. К. Даррант (C. Durrant) у праці “Хорове диригування, філософія та практика” [3] аналізує питання, пов’язані з теоретичними і практичними аспектами виконавської діяльності хорового диригента. В колективному дослідженні музикознавці Хосеп Гастемс Карнізер, Дієго Кальдерон Гаррідо Сальвадор Оріола [1] розглядають психологічні аспекти диригентської практики, виокремлюючи можливість аналізувати лідерські якості диригента – як вроджені, так і набуті. Гордон Лемб [5] прагне розкрити особливості методів, що їх використовують у роботі з хором. Вонг Кван Йі [8] у своїй статті представляє результати проведення хорових занять у вищих навчальних закладах Малайзії.

Мета статті – охарактеризувати актуальні аспекти роботи диригента з хоровим колективом у контексті сучасної закордонної теоретико-практичної думки, проаналізувати основні сучасні розробки в англійській мистецтвознавчій літературі та виокремити можливості їх втілення у діяльність вітчизняних хорових диригентів.

Керівництво хоровим колективом є надзвичайно важливим процесом, який складається з кількох складових компонентів. Насамперед – це суто психологічні фактори, пов’язані з взаємодією диригента та хорового колективу. По-друге, це технічні аспекти, які полягають у передачі задуму диригента виконавцям за допомогою візуальної комунікації. По-третє, це

порівняно тривалий процес розучування матеріалу та його вдосконалення, що веде до диригентської інтерпретації твору. Сучасні теоретики, чиє коло наукових інтересів стосується практики управління хором колективом, представляють ряд підходів до здійснення даного типу діяльності, пропонуючи нові методики роботи з колективом та висвітлюючи основні проблемні аспекти.

Зауважимо, що одним з важливих аспектів запоруки успішності діяльності диригента є його персональні якості, адже він має володіти усіма навичками лідера. Перелік лідерських якостей пов'язаний із соціальною активністю, харизматичністю, вмінням переконувати і надихати, здатністю швидко адаптуватися до певних змін, цілеспрямованістю. Загалом лідер має поєднувати організаторські функції, бо часто він повинен “вирішувати конфлікти, виступати від імені групи, яку він представляє, взяти на себе ініціативу, організувати свою команду” [1, р. 84]. Хоча нерідко зазначається, що кожний диригент є лідером, можна вирізнити соціально-емоційні навички, за якими класифікувати його якості: 1) ті, що стосуються музики, включаючи художню інтуїцію, музичність, виразність, техніку; 2) позамузичні, ті, що включають впевненість, ентузіазм, ініціативу, спілкування та самооцінку. “Диригент несе відповідальність за музичні та немусичні фактори, що знаходяться під його контролем, оскільки він є лідером хору. Для того, щоб забезпечити ефективне та комунікативне музичне керівництво, особливо стосовно хорового диригування, треба мати три критичні навички, а саме: (1) філософське підкріплення ролі; (2) музичні й технічні навички; і (3) міжособистісні навички. Диригенти повинні бути компетентними, вселяти довіру та бути харизматичними. Ці якості можуть впливати на ставлення до нього з боку музикантів” [8, р. 1140].

Варто зауважити, що диригент у своїй професійній діяльності має виконувати різні ролі. Адже під час репетиційного процесу він виступає як викладач, прагнучи допомогти розучити, вивчити і вправно виконувати музичний матеріал. Разом з тим не перестає бути лідером. Лідерські якості можуть бути як вродженими, так і набутими. Важливим аспектом для хорового диригента є знання різних підходів до керівництва. “Знання різних стилів керівництва повинні допомогти тим, хто визнає наявність певних недоліків для того, щоб їх виправити. За бажання, людина може навчитися бути лідером, диригентом або менеджером, якщо це те, чого вона прагне” [1, р. 88].

Ряд дослідників пропонують використовувати якнайбільше жестів і засобів невербальної комунікації, наголошуючи на тому, що це сприятиме економії часу, а також тому, що використання жестикуляції полегшить досягненню взаєморозуміння й на концерті, де усна комунікація неможлива. Жести диригентів можуть також не лише допомагати виконавцям, а й бути спрямованими на публіку. “Під час концерту диригент стає посередником між ансамблем, твором та публікою. Театральність деяких диригентів є привабливою для публіки, оскільки вона краще та ефективніше передає його почуття, а також сприяє кращому розумінню зміни настрою і т. п.” [1, р. 86].

Варто зазначити, що сама поява диригентської діяльності пов'язана з ускладненням твору та потребою виникнення інтерпретатора, який не просто виступатиме та інколи показуватиме вступ іншим музикантам. Це нагальна потреба, адже поступово виникає необхідність не стільки у виконавці, скільки у керівникові та менеджері. Ч. Гамбетта зазначає: “Зростаюча популярність концертної музики та зміни у практиці виконання протягом першої половини XIX століття змусили керівників ансамблю стати основними інтерпретаторами музики, а також хронометристами. Щоб ще більше ускладнити цей новий доданий виклик, композитори кінця вісімнадцятого сторіччя вже почали кампанію, спрямовану на розтягнення меж музичного вираження, яке безперервно продовжувалось у XX столітті” [4, р. 4]. Це відбувалося не лише за рахунок того, що збільшувався обсяг оркестрів та хорових колективів, а й тому, що виконавська діяльність почала потребувати тонкого нюансування.

Якщо говорити про найважливіші аспекти диригентської діяльності, то перше, що спадає на думку, – це, звісно, жести, за допомогою яких і здійснюють комунікацію з хором та керівництвом ним. К. Даррант у праці “Хорове диригування, філософія та практика” виокремив кілька типів жестів хорового диригента:

- 1) конотативні жести, ті, що свідчать про експресивний характер і емоційно-образний бік музики;
- 2) буквальні жести, котрі вказують на розуміння того, в якому моменті музичного твору перебувають виконавці;
- 3) корисні жести, які демонструють певні музичні, технічні або вокальні елементи;
- 4) неправильні жести, що суперечать музичним, технічним або вокальним очікуванням;
- 5) жести, які дають співакам змогу краще зрозуміти музичні, технічні або вокальні аспекти виконання [3].

Цю класифікацію, яку запропонував К. Даррант, проаналізував інший дослідник – Пітер Літман. Він, зокрема, зазначив, що розглянувши зв'язок між жестами, які здійснює диригент, керуючи хором під час репетицій, і тими, які він використовує на концерті, можна зробити висновок, що вони мають певні спільні елементи, проте не є тотожними. Йдеться про те, що багато залежить від контексту, де виконують твір і того, хто сприймає диригентські жести. Вони не мають абсолютного характеру, а є інтерпретативними. “Проведення поточних досліджень показує, що наявна невелика спільність між ними. Крім того, результати показують, що деякі жести залежать від контексту і часом їх використовують по-різному. Загалом, інтерпретація та класифікація зразків і типів жестів були підтримані оцінками різних суддів” [6, р. 23]. Хоча існував певний консенсус у оцінці значення жестів, було зазначено, що є певна неоднозначність, яка притаманна інтерпретації невербальної поведінки інших людей.

А. Кларако пропонує звертати увагу не лише на жести диригента – тобто рух ліктів, рук, характер координації, а й на його міміку та мову тіла. Саме за рахунок останньої, котру можна сприймати як додатковий жест, можливе краще розуміння змісту виконавцями. “Через мову тіла ми можемо виразити багато невербально, що диригент може використовувати для досягнення намічених цілей. Дихання важливе в мові тіла; диригент повинен дихати хором, і це теж є способом спілкування” [2, р. 63]. У даному випадку диригент повинен звертати увагу на інтенсивність рухів, контролювати власне тіло, що допомагатиме створенню кращої інтерпретації.

Надзвичайно важливим чинником, який впливатиме на високий рівень диригентського мистецтва, є створення версії музичного твору, котра буде дотичною до тієї, що відповідає добі. Маємо на увазі не лише дотримання темпо-ритмічних співвідношень, які можуть значною мірою відрізнитися, залежно від музичного напрямку, а й міру виконавської свободи. Так, у роботах композиторів доби Відродження необхідним є дотримання помірної динаміки, імпровізаційне начало у відтворенні партій, що проявляється у використанні мелізматики для оздоблення музичної тканини. “Виконання ранньої музики потребує, щоб кожен диригент визначив, наскільки автентично має звучати твір. Звичайно, цілком автентичний виступ зробити неможливо. Диригенти повинні досліджувати практичні результати якомога ретельніше і художньо реагувати на можливість змін” [5, р. 141]. У творах ХХ століття могли бути використані рухливіші темпи, складні та дисонантні співвідношення голосів у хоровій вертикалі. Можлива наявність розділів, у яких виконавська свобода може проявлятися у творах, написаних з урахуванням алеаторичного методу письма.

Усі ці виконавські аспекти в остаточному варіанті залежатимуть від вибору диригента, його знання виконавських практик конкретної доби. У деяких посібниках, присвячених висвітленню питання майстерності хорового диригента, запропоновано ряд практичних настанов, які б враховували усі аспекти стильового прочитання твору. Д. Лемб у своїй роботі коротко охарактеризував певний період розвитку хорового мистецтва, висвітлюючи основні аспекти, на які треба звернути увагу. Здійснюючи короткий опис рекомендацій до виконання, він виокремив характеристику культурно-мистецької доби (Відродження, бароко, класицизм, романтизм, музику ХХ–початку ХХІ століття), аспекти темпоритмічного прочитання твору, динаміки, фактури, якості звуку, описав доробок композиторів, які є авторами творів окресленого періоду. Крім згаданих аспектів, Лемб звернув увагу на особливості вимови. Цю новацію слід обов'язково застосовувати у вітчизняній практиці, адже вимова, навіть за умови однієї національної традиції, могла кардинально змінюватися.

Одним із принципів, які відстоюють у сучасній західній музичній практиці роботу з хоровим колективом, є настанова вміння виступати в різних стилях і жанрах, а не лише у тих, які зазвичай викладають у західній класичній традиції. Подібний підхід лише починає намічатися в сучасній вітчизняній виконавській діяльності та поки не є системним. У рамках традиційного підходу в роботі з хором передбачено, що викладачі навчають дійсній практиці виконання, яка охоплює зміни у стилі вокалу різних періодів, починаючи від ренесансу до сучасної хорової музики. “Протягом останнього десятиліття спостерігається тенденція, коли режисери пропонують виконувати хорам здебільшого мультикультурну музику, яка потребує розуміння культурних ідеалів та вокальних манер. Цей різноманітний репертуар вимагає іншого вокального підходу, ніж стандартна західна класична традиція” [7, р. V]. Б. Вінні зазначає, що студенти часто бажають співати не лише академічну професійну музику, а й сучасну комерційну музику, проте більшість викладачів не спроможні викладати голосову техніку, придатну для цього. Він вказує, що позаяк артисти хору мають у своїй професійній діяльності вміння співати у різних вокальних манерах та достатньо легко переходити з однієї в іншу, то викладачі повинні використовувати багатогранний підхід до розвитку вокальної техніки. Проте сучасна практика демонструє нестачу фахівців, які були б здатні сповна володіти усіма манерами співу – починаючи до барокової і завершуючи сучасною естрадною.

Отже, діяльність сучасного хорового диригента пов'язана з новаторськими підходами. Одним з ключових питань є використання різноманітних практик, спрямованих на формування психологічної налаштованості, лідерських якостей, здатності контролювати комунікаційний процес із виконавцями. Чималу роль необхідно відводити відпрацюванню найменших деталей під час роботи з хоровим колективом, адже від жестів, міміки та мови тіла залежатиме успішність результату виконавської діяльності. Однією з новацій, пов'язаних з вихованням артистів хору, є залучення різних вокальних манер, які сприятимуть розширенню виконавських можливостей та подальшій практичній реалізації таланту співаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Carnicer J. Requena Music and Leadership: the Role of the Conductor / Josep Gustems Carnicer, Diego Calderón Garrido & Salvador Oriola // *International Journal of Music and Performing Arts*. – June 2015, Vol. 3. – no. 1. – pp. 84–88.
2. Claraco A. V. The process of nonverbal communication between choir and conductor / Ana Val Claraco // *Revista Electrónica de LEEME*, 36 (December, 2015). – pp. 49–70.
3. Durrant C. Choral conducting, philosophy and practice / C. Durrant. – London : Routledge, 2003. – 214 p.
4. Gambetta C. L. Conducting Outside the Box: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture Through the Principles of Laban Movement Analysis / C. L. Gambetta. – Greensboro, 2005. – 354 p.
5. Lamb G. Choral Techniques / Gordon Lamb. – Houston : Rice University, 2012. – 414 p.
6. Litman P. The relationship between gesture and sound: A pilot study of choral conducting behaviour in two related settings. Unpublished MA dissertation / Peter Litman. – London : Institute of Education, University of London. – 27 p.
7. Winnie B. J. Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: exploratory strategies for learning / Brian J. Winnie. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. – University of Washington, 2014. – 135 p.
8. Yie W. K. A study of students' attitudes towards the choral conductor's rehearsal behaviours in four universities in Malaysia / Wong Kwan Yie // *International Journal of Asian Social Science*. – 2014, 4 (12). – pp. 1139–1154.

REFERENCES

1. Carnicer, J. Garrido, D.C., Oriola S. (2015), Requena Music and Leadership: the Role of the Conductor, *International Journal of Music and Performing Arts*, Vol. 3, no. 1, pp. 84–88. (in English).
2. Claraco, A. V. (2015), The process of nonverbal communication between choir and conductor, *Revista Electrónica de LEEME*, 36, pp. 49–70. (in English).

3. Durrant, C. (2003), Choral conducting, philosophy and practice, London, Routledge. (in English).
4. Gambetta, C. L. (2005), Conducting Outside the Box: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture Through the Principles of Laban Movement Analysis, Greensboro, 354 p. (in English).
5. Lamb, G. (2012), Choral Techniques, Houston, Rice University. (in English).
6. Litman, P. The relationship between gesture and sound: A pilot study of choral conducting behaviour in two related settings, London, Institute of Education, University of London 27 p. (in English).
7. Winnie, B. J. (2014), Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: exploratory strategies for learning. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Washington, 135 p. (in English).
8. Yie, W. K. (2014). A study of students' attitudes towards the choral conductor's rehearsal behaviours in four universities in Malaysia, *International Journal of Asian Social Science*, 4 (12), pp. 1139–1154. (in English).

УДК 784:785

**Оксана Сіненко
Вероніка Дорофєєва**

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

У статті визначено музично-естетичний потенціал ансамблевого вокально-інструментального виконавства. Зазначено, що задля досягнення збалансованого і гармонічного звучання ансамблю необхідно здійснювати планомірну роботу з усіма учасниками гурту. Виокремлено наявність технічних вимог, дотримання яких може бути пов'язаним тільки з колективним музикуванням. Підкреслено велике значення метроритмічного та динамічного балансу в звучанні колективу. Підсумовано важливість знання різних виконавських стилів та вміння працювати зі звукопідсилювальною апаратурою і комп'ютерним устаткуванням.

Ключові слова: ансамбль, вокально-інструментальне виконавство, баланс, метроритм, динаміка, техніка.

**Оксана Сіненко
Вероніка Дорофєєва**

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье определен музыкально-эстетический потенциал ансамблевого вокально-инструментального исполнительства. Отмечено, что для достижения сбалансированного и гармоничного звучания ансамбля необходимо осуществлять планомерную работу со всеми участниками группы. Выделено наличие технических требований, соблюдение которых может быть связано исключительно с коллективным музицированием. Подчеркнуто большое значение метроритмического и динамического баланса в звучании коллектива. Подытожена важность знания различных исполнительских стилей и умения работать со звукоусиливающей аппаратурой и компьютерным оборудованием.

Ключевые слова: ансамбль, вокально-инструментальное исполнительство, баланс, метроритм, динамика, техника.

METHODOLOGICAL ASPECTS OF POP VOCAL-INSTRUMENTAL
ENSEMBLE PERFORMANCE

The modern variety vocal-instrumental ensemble has its history from small ensembles, which were created in American cities and villages. These ensembles performed "country" music on rural holidays. At the same time, African-Americans created small musical groups that performed the blues. Similar collectives had a chamber composition, which could include from three to five people, and most performers combined singing and playing musical instruments. This tradition begins to develop in the XX century. Vocal-instrumental ensembles can be viewed in several angles. First of all, it is about what is the quantitative relationship between vocal and instrumental part of the collective. When it comes to an ensemble where there is one vocalist, he can also perform some kind of instrumental batch, or concentrate entirely on the vocal part. In the case of performing both the vocal and instrumental parties, some of them usually fall in the other's complexity, since it is rather difficult to teach the same at the same time at the same time. However, a lot will depend on the style of the direction in which the team operates. In the case of an ensemble in which there are several vocalists, there is a need for developed hearing, singing skills, skills necessary for expressive, emotional and meaningful performance.

During the vocal performance in the ensemble, a number of other requirements are also updated. First of all, this is a problem of balance of volume, as well as the specificity of metro-rhythmic organization, not only between vocalists, but also in their interaction with instrumentalists. The peculiarity of a dynamic ensemble, in fact, of intonation and articulation, is that it cannot be achieved through solo and individual work, but only through long collective exercises, carried out regularly and methodically. In the course of the game, all performers – both vocalists and instrumentalists – have to analyze what function they play in the context of the overall sound of a work, because only then can a balance be struck between the various textures. There is a need to master general knowledge with more technical color, first of all, the ability to work with a variety of hardware and computer equipment. These skills are also necessary in rehearsal work, and, for the most part, in concert or studio work, when there is cooperation between ensemble and sound engineer.

Accordingly, both vocalists and instrumentalists need microphone skills, ability to navigate in the possibilities provided by the sound engineer when using the mixer's console. Particularly noteworthy is the developed skills of singing in the microphone vocalists, because it is in the variety direction, it is impossible to present performance without this type of equipment. It is necessary to know the different styles of jazz and pop music, the features of improvisation in them, and the skills to play the appropriate for each style of texture, to be able to perform solo – both vocalists and instrumentalists.

Key words: ensemble, vocal-instrumental performance, balance, metrorhythm, dynamics, technique.

Одним з найоптимальніших виконавських складів є вокально-інструментальний ансамбль. Тривала історія існування подібних колективів, значний інтерес до них з боку публіки, великі естетико-виразні можливості роблять їх затребуваним в естрадній музиці. У рамках подібного виконавського ансамблю можливі модифікації складів учасників. Відповідно кожен з типів колективів має ряд позитивних аспектів. Разом із тим, виконавська діяльність пов'язана з рядом проблемних ситуацій, усунення яких потребує аналітичного підходу, висновки якого можуть мати практичне застосування в музичній педагогіці та подальшій професійній діяльності музикантів.

Методичні аспекти вокально-інструментального ансамблевого виконавства є малодослідженою темою. Відомі розробки сучасних авторів, які приділяють увагу аналізу характерних труднощів, що виникають у рамках інструментального чи вокального ансамблю. Так, у працях О. Бичкова [1] та М. Перцова [5] змальована специфіка формування ансамблевої

техніки виконавця. Подібна проблематика висвітлена у роботі К. Гіова [2], який концентрує дослідницьку увагу тільки на духовому інструментарії. Американський автор К. Пірд [7] висвітлює проблемні питання музичної освіти щодо інструментального виконавства. Окремі пропозиції стосовно роботи вокально-інструментального ансамблю запропонував Н. Жданов [3]. Вокальний ансамбль у стилі “фанк” є предметом дисертаційного дослідження І. Яркіної [6], а технологічні аспекти процесу звукозапису в мистецтві естрадного співу розкриває у своїй праці Д. Кочержук [4].

Мета статті – охарактеризувати проблемні питання, на які необхідно звертати увагу виконавцям, котрі належать до естрадного вокально-інструментального ансамблю. Аналіз питань, пов’язаних з історичними аспектами формування подібного складу, досягання повноцінного “ансамблевого” звучання стане у нагоді при створенні методичних розробок, присвячених викладанню даної дисципліни та у виконавській практиці гуртів.

Немає одностайної думки стосовно того, який музичний інструмент виник раніше; в деяких регіонах наявні зразки духових інструментів первісної доби, в інших – ударних. Проте більшість дослідників погоджуються стосовно того, що вокальне мистецтво має найдавніше коріння. “Першим “музичним інструментом” на землі став людський голос. Потім виникли ударні інструменти, під акомпанемент барабанів людина могла виконувати різні мелодії: вона співала і сама собі акомпанувала на барабані. Так виник перший вокально-інструментальний ансамбль” [3, с. 2]. Поява перших вокально-інструментальних ансамблів сягає справда найдавніших часів, адже вокалізація в супроводі різних музичних інструментів була частиною ритуалів, храмових дійств, вона часто супроводжувала світські урочисті події. Зі стародавніх цивілізацій походить вокально-інструментальне ансамблеве виконавство – як академічне, так і естрадне. Проте якщо спробувати виокремити етап, що передував формуванню естрадного ансамблю, то його поява зумовлена формуванням ансамблів на американському континенті. Цю спадкоємність підкреслив сучасний автор – М. Жданов, який пов’язав витоки естрадного ансамблевого музикування з такими напрямками, як кантрі та блюз. “Сучасний естрадний вокально-інструментальний ансамбль започаткував свою історію з невеликих ансамблів, які створювали в американських містах та селах. Ці ансамблі виконували музику “кантрі” на сільських святах. Одночасно афро-американці створювали невеликі музичні колективи, які виконували блюз” [3, с. 2]. Подібні колективи мали камерний склад, до них могло належати від трьох до п’яти осіб, причому більшість виконавців поєднували спів та гру на музичних інструментах. Ця традиція розвинулась у ХХ столітті.

К. Пірд вказує, що з 1890 року у США існувало понад 10 000 гуртів, різного рівня підготовки та функціонального призначення. Проте така велика кількість груп спричинила зниження якості ансамблів. Ця ситуація поступово призвела до зменшення кількості гуртів, адже внаслідок конкуренції залишалися тільки ті, які мали вищий професійний рівень [7]. Причому перша половина століття супроводжувалася “змаганням” великих оркестрів та невеликих ансамблів щодо того, який склад є прийнятнішим, враховуючи запити публіки та економічної доцільності. Адже за доби “ери свінгу”, коли естрадно-джазове мистецтво стало надбанням великої глядацької та слухацької аудиторії, ефективнішим було застосування біг-бандів, які “прикрашали” своїм звучанням зали дансингів і танцполів. Проте вже з другої половини століття більшої популярності набули малі виконавські склади, які могли працювати у різних стильових напрямках. Ця особливість була зумовлена в тому числі тим, що у США внаслідок орієнтації культури на економічні доцільні проекти почали зменшувати фінансування навчальних програм, пов’язаних із музичним мистецтвом. Американська дослідниця К. Пірд відзначила цей факт, звертаючись до сучасних реалій: “Музична освіта сьогодні вийшла в глухий кут. Унаслідок нинішньої економічної кризи і зосередження уваги на математиці, науці та працевлаштуванні, мистецтво розглядається як менш цінне під час підготовки студентів до професійної діяльності” [7, с. 10]. У вітчизняному просторі нині можна спостерігати достатньо високий рівень музичної освіти. Багато закладів, навіть не профільного рівня щодо отримання музичної освіти, мають вокально-інструментальні ансамблі. Відповідно доцільним буде аналіз тих проблемних аспектів, на які треба звернути увагу при ансамблевих заняттях та у репетиційній і концертній діяльності колективу.

Вокально-інструментальні ансамблі можна розглянути в кількох ракурсах. Ідеться, насамперед про те, яким є кількісне співвідношення між вокальною та інструментальною частиною колективу. Можливі наступні варіанти: 1) є один співак у супроводі інструментальної групи, 2) наявні кілька солістів, і вони всі виконують більш-менш рівноправну функцію з додаванням інструментальної групи 3) є соліст у супроводі бек-вокалу з інструментальною групою. Кожен з типів ансамблю має низку специфічних ознак, які впливатимуть на тип аранжування та функцію виконавців. Сучасна дослідниця І. Яркіна відзначила значну роль стилю фанк на формування типових для поп- та рок-музики складів. Саме в ньому здійснюється синтез різних типів звучань – природного і штучного. “Ансамбль, що склався в funk’у, з’єднує, синтезує “природний” вокал і “штучний” інструментальний “саунд”, який, до того ж, представлений електродо інструментами. Це реалізується в типовому для funk’a і виниклих на його основі рок- і поп-ансамблів складів: 1) вокал (соло або ансамбль, соло і бек-вокал); 2) електрогітари (соло і бас); 3) ударні, іноді електронні клавішні (синтезатор), які замінюють тембри духових інструментів” [6, с. 54].

Які ж виконавські аспекти пов’язані з використанням ансамблю того чи іншого типу? Якщо йдеться про ансамбль, де є один вокаліст, він може також виконувати якусь інструментальну партію або повністю концентруватися на вокальній партії. У випадку виконання і вокальної, й інструментальної партії якась із них зазвичай поступається у складності іншій, адже доволі складно однаково викладатися в обох одночасно. Разом з тим, багато залежатиме від того стильового напрямку, в якому працює колектив.

Коли є кілька вокалістів, які співають рівноцінні за значенням партії, вони, як правило, будують складно узгоджені партії, в тому числі здійснюючи гармонічне заповнення у загальній фактурі. Відповідно роль інструментальної частини гурту буде зосереджена на басовій лінії, дублюванні голосів співаків, ритмічній підтримці. У такому ансамблі співакам необхідно володіти розвиненим слухом, вокальними вміннями, навичками, необхідними для виразного, емоційного й осмисленого виконання. У ході ансамблевих занять необхідно прагнути, щоб при виконанні вокальних партій були потрібні звуковисотний діапазон, динамічний діапазон на різній висоті голосу, обов’язкові плавні регістрові переходи. При застосуванні співу кількох вокалістів у ансамблі можна коригувати співацьку техніку.

Необхідне дотримання рівності на різних голосних, досягнення відповідного ступеня напруженості, треба зберігати якість дикції, тембральну вправність. Ці навички збігаються з тими, що потрібні сольним виконавцям. Проте у ході вокального виконавства в ансамблі актуалізуються й ряд інших вимог. Насамперед – це проблема балансу гучності, а також специфіка метроритмічної організації, причому не лише між вокалістами, а й у їх взаємодії з інструменталістами. М. Перцов відзначив таку важливу ознаку ансамблевого виконавства, як досягнення стану рівноваги на різних рівнях між його учасниками. “Особливість динамічного ансамблю, як, утім, інтонаційного й артикуляційного, полягає в тому, що його неможливо домогтися шляхом сольної та індивідуальної роботи, а лише шляхом тривалих колективних спільних занять, здійснюваних регулярно і методично. Динаміка багато в чому залежить від тембрального фактора” [5, с. 91]. Детальніше проблему дотримання потрібного динамічного рівня у ансамблі змалював О. Бичков. Він наголосив, що для створення *crescendo* та *diminuendo* треба розподіляти виконавчі зусилля нерівномірно. “Таку ситуацію можна назвати канонічною динамікою, оскільки зусилля одного виконавця повинні збігатися із зусиллями його партнера не одночасно, а залежно від інтервальної відстані у виконуваному пасажі. При цьому спостерігатиметься тембрально-динамічна рівновага музичного матеріалу, що звучить, а дії виконавців, їх фізичні зусилля, що впливають на виникнення звуку, будуть асинхронними” [1, с. 112]. К. Гігов зазначив, що в процесі гри усі виконавці – й вокалісти, й інструменталісти – мають аналізувати, яку саме функцію вони виконують у контексті загального звучання твору, адже лише тоді можливий баланс між різними фактурними шарами. “Виконавці повинні шукати і знаходити шляхи, прийоми зближення, поєднання гучності звуку своїх інструментів так, щоб вийшов гарний динамічний баланс звучання” [2, с. 78].

Варто акцентувати на тому, що в ході занять із ансамблю необхідне виховання не лише навичок, пов’язаних з безпосередньою виконавською діяльністю. Виникає потреба оволодіння

загальними знаннями, що мають більш технічне забарвлення, насамперед уміння працювати з різноманітною апаратурою та комп'ютерним обладнанням. Ці навички є необхідними і в репетиційній діяльності та, здебільшого, в концертній чи студійній роботі, при співпраці ансамблю зі звукорежисером. Він постає в певному сенсі співтворцем остаточного музичного цілого. “Звукорежисер відповідальний за процес створення музично-сценічного запису, тобто художня виразність твору посилюватиметься завдяки його зоровому та звуковому смаку. Головне, щоб монтаж, запис, корегування та редакцію всього музичного матеріалу здійснював звукорежисер. Він повинен знати та мати уявлення про музичний твір, заздалегідь йому повинно бути відомо де записувати партію виконавця (виконавців), бек-вокалу, а де залишити звучання просторовому звуці” [4, с. 199].

Відповідно, і для вокалістів, і для інструменталістів необхідні навичка роботи з мікрофоном, уміння хоча б приблизно орієнтуватись у можливостях, які надає звукорежисер при використанні мікшерського пульта. Особливо варто відзначити розвинені навички співу в мікрофон вокалістам, адже саме в естрадному напрямку важко представити виконавство без даного типу апаратури. “Професійне виконання поп-пісні неможливе без підсилення звуку, актуальною залишається залежність виконавця від мікрофонів. Мікрофон відіграє значну роль під час запису в студії музичного продукту, де звук у мікрофонному пристрої повинен максимально достовірно відтворювати шуми, котрі на нього надходять. Мікрофонний пристрій дав змогу яскравіше відобразити чіткість слів, застосувати звучання *piano* та *pianissimo*, не виокремлювати сильну вокальну атаку звуку” [4, с. 199–200]. Так само необхідним є знання різних стилів джазової та естрадної музики, особливостей імпровізування в них, навичок грати відповідну для кожного стилю фактуру, вміти виконувати соло – причому як вокалістам, так і інструменталістам.

Отже, у разі ансамблевого вокально-інструментального виконавства актуальними є низка проблем, а саме – інтонаційні, артикуляційні, художньо-психологічні. “Питання, що стосуються інтонування, пов'язані як з технічними аспектами, такими, як подача повітря, особливості звуковидобування, штрихи, так і більш художньо-психологічними – вироблення єдиного виконавського трактування, аналіз драматургії твору, складання динамічної і тембрової схем. Високий виконавський рівень кожного музиканта, який належить до ансамблю, не є свідченням успішної гри всього колективу” [5, с. 92].

Отже, ансамблеве вокально-інструментальне виконавство є поширеним виконавським складом, що має значний музично-естетичний потенціал. Для досягнення збалансованого і гармонічного звучання ансамблю необхідно здійснювати планомірну роботу з усіма учасниками гурту. Серед технічних вимог можна виокремити прагнення досягнути не лише індивідуальної вправності, а й здатності вибудовувати драматургію виконання. Варто прагнути досягнути метроритмічного та динамічного балансу в звучанні колективу. Важливими компонентами підготовки учасників естрадного колективу є знання різних виконавських стилів та вміння працювати зі звукопідсилювальною апаратурою і комп'ютерним устаткуванням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: дисс. на соиск. науч. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)” / О. В. Бычков. – Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. – СПб., 2006. – 188 с.
2. Гигов К. А. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле: (На примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот): дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Гигов Красимир Асенов. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1977. – 165 с.
3. Жданов Н. С. Вокально-инструментальный ансамбль. Дополнительная общеразвивающая программа / Н. С. Жданов. – М., 2014. – 6 с.

4. Кочержук Д. В. Значення технологічного процесу звукозапису в мистецтві естрадного співу / Д. В. Кочержук // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – 2016. – Вип. 2. – С. 197–202.
5. Перцов Н. Основные проблемы духового камерного ансамблевого исполнительства: методический аспект / Н. Перцов // Educational and Behavioural issues in modern world II. – №2. – Ternopil : Edition “Kart-blansh”, 2014. – С. 85–92.
6. Яркіна І. Ю. Вокальний ансамбль в стилі фанк: дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. “Музыкальное искусство” / И. Ю. Яркіна. – Харьковський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харьков, 2016. – 207 с.
7. Peard K. M. The Case for Instrumental Music Education: The Academic, Physical, and Social Benefits for Students. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for a Degree with Honors (Music Education) / Kayla M. Peard. – University of Maine, 2012. – 58 p.

REFERENCES

1. Bychkov, O. V. (2006), “Formation of ensemble technique of the musician-performer”, The dissertation of the candidate of pedagogical sciences. Specials 13.00.02, St. Petersburg State University of Culture and Arts, St. Petersburg, 188 p. (in Russian).
2. Gigov, K. A. (1977), “The main problems of performing on the wind instruments in the chamber ensemble: (On the example of the wind quintet: flute, oboe, clarinet, French horn and bassoon)”. The dissertation of the candidate of art studies. Specials 17.00.02, P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 165 p. (in Russian).
3. Zhdanov, N. S. (2014), Vocal and instrumental ensemble. Additional General Development Program, Moscow, 6 p. (in Russian).
4. Kocherzhuk, D. V. (2016), The significance of the technological process of recording in the art of pop singing, *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo* [International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology], Vol. 2, pp. 197–202. (in Ukrainian).
5. Pertsov, N. (2014), The main problems of wind chamber ensemble performance: the methodological aspect, Educational and Behavioral issues in the modern world II, Issue 2, Ternopil, Edition “Kart-blansh”, 2014, pp. 85–92. (in Russian).
6. Yarkina, I. Yu. (2016), “Vocal ensemble in the style of funk”. The dissertation of the candidate of art studies, Specials 17.00.03 “Musical art”, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 207 p. (in Russian).
7. Peard, K. M. (2012), The Case for Instrumental Music Education: The Academic, Physical, and Social Benefits for Students. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for a Degree with Honors (Music Education), University of Maine, 58 p.

УДК 78.03

Вероніка Тормахова

СПЕЦИФІКА ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЙ ДЖОНА ЗОРНА

У статті проаналізовано провідні принципи структурування композицій сучасного американського композитора та виконавця Джона Зорна. Виокремлено поєднання здобутків академічного та естрадного напрямків музичної культури як провідну рису творчого підходу Дж. Зорна. Наголошено на застосуванні таких принципів конструювання музичного цілого, які наявні в алеаториці та мінімалізмі. Виділено використання схеми побудови, притаманної джазовим творам, яка полягає у чергуванні соло та імпровізацій. Підкреслено полістилістику як основу композиторського мислення Дж. Зорна, котрий поєднує у своїх творах джаз, рок і академічну музику.

Ключові слова: джаз, композиція, Джон Зорн, полістилістика, імпровізація, тема.

СПЕЦИФИКА ПОСТРОЕНИЯ КОМПОЗИЦИЙ ДЖОНА ЗОРНА

В статье проанализированы ведущие принципы структурирования композиций современного американского композитора и исполнителя Джона Зорна. Выделено сочетание достижений академического и эстрадного направлений музыкальной культуры, как ведущую черту творческого подхода Дж. Зорна. Отмечено применение принципов конструирования музыкального целого, имеющих в алеаторике и минимализме. Выделено использование схемы построения, присущей джазовым произведениям, которая заключается в чередовании соло и импровизаций. Подчеркнута полистилистика как основа композиторского мышления Дж. Зорна, который сочетает в своих произведениях джаз, рок и академическую музыку.

Ключевые слова: джаз, композиция, Джон Зорн, полистилистика, импровизация, тема.

Veronica Tormakhova

SPECIFICITY OF CONSTRUCTION OF JOHN ZORN'S COMPOSITIONS

John Zorn is a composer whose works is difficult to classify. His music is largely experimental. He is the initiator of many different projects that are aimed at creative collaboration with various performers. Within the framework of the projects there is a combination of different styles, speaking evidence of polystylistic thinking. The roots of such a multiplicity of his works are in accordance with the ideals of postmodernism, where everything is possible, different art areas coexist, interacting with each other and generating interesting synthetic formations.

John Zorn is often combined pop and academic music. The realization of this task is due to borrowing the principles of constructing a musical material inherent in academic music and the content associated with jazz art. The main starting point for the experiments of John Zorn is the typical construction of the form – a jazz standard, followed by several improvisations, after which again the theme is made. His works combine categories such as freedom and rigorous control. The manifestation of this is characteristic of John Zorn's "intervention" in the improvised solo members of the ensemble. He often manages the performance process, resembling a conductor, pointing out the nature and timing of the introduction for the performers, regulating their improvisations, switching the solo of one of the performers, and giving the language to another.

A characteristic feature of John Zorn's albums is the contrasting alternation of individual tracks that are part of it. For example, an album may begin with a work that is typical of stylistics and the musical language of free jazz, and then there may be some contrasting to it compositions based on the Kleizmerian chants, the authorship of which belongs to Zorn. In these works, polygonal thinking prevails, and they usually have an ostentatious bass line performed by the rhythm section, which creates a meditative, monotonous impression that enters the trance state. The following works can be rotated in the typical for free jazz sound. Some themes can be taught in the style of bebop, in a super-fast pace, in unison or an octave. Sometimes this method of teaching the theme is also used in "national" painted compositions, where it can use the jazz scheme of a work (theme-a series of improvisations – theme-a series of improvisations – the theme). In improvisations of soloists, built on the principle of dialogue, Zorn often violates the square, which is inherent in jazz, because in order to build a climax, he uses the principle of crushing the motive. This leads to a quick approach to the culmination, which often performs itself on the saxophone, after which there is a recession and the gradual formation of the next peak.

The works of John Zorn are characterized by the use of the structure inherent in jazz standards. Techniques of development may be associated with improvisation, with auspiciousness accompanied by a variant repetition in the topic. This principle resembles a fixed form of aleatory, when the form is a stable factor, and its filling can vary at all times. This feature of the creative approach is directly related to the avant-garde composer's academic creativity of the second half of

the XX century. In addition to the principles of aleatory, John Zorn uses the minimalism he has genetically linked with both academic tradition and ethnic musical roots.

Key words: jazz, composition, John Zorn, polystylistics, improvisation, theme.

Мистецтво є місцем перетину двох начал – новаторства і традицій. Для кожного автора його твір неповторний і такий, в якому він втілює власне “я”. Сфера музики, яка спроможна передати будь-які почуття у невербальній формі, якнайкраще втілює у собі здатність оперувати певними конструктивними моделями, наповнюючи їх новим сенсом чи, навпаки, винайти нову форму для втілення відомої теми. У той час, коли виникає враження, що всі теми вже хтось створив на багато століть раніше від нас, на музичній арені з’являються непересічні особистості, які здатні приємно вразити не лише публіку, а й вишукані смаки професійних музикантів. Одним з таких митців, хто здатен відкрити нові горизонти, є Джон Зорн. Його творча спадщина – це велике поле для наукових розвідок у сфері мистецтвознавства. Неординарні підходи до формування художнього цілого, що запропонував даний композитор та виконавець, є цікавим синтезом здобутків академічної та естрадної музики.

Творча спадщина Джона Зорна досі залишається малодослідженою. Джерелом даних про творчий підхід даного композитора та виконавця служать поодинокі інтерв’ю, котрі з ним проводили як американські журналісти, насамперед Т. Гросс [5] та М. Голдберг [6], так і відомий російський теоретик джазу К. Мошков [1]. Певні розробки стосовно різних аспектів результатів музичної діяльності Д. Зорна належать авторів даної публікації [2; 3]. Чималий музикознавчий внесок щодо розуміння специфіки творчого підходу зроблений у праці американського автора Дж. Санторо [7] і статті російського науковця Д. Ухова [4].

Мета статті – охарактеризувати особливості побудови композицій композитора і виконавця Джона Зорна, проаналізувати його творчу спадщину, виокремити риси, які походять від академічного мистецтва й тих чинників, що споріднюють його мистецтво з джазом, етнічною музикою та іншими напрямками сучасної музичної культури.

Джон Зорн є автором, творчість якого нелегко класифікувати. Його музика багато в чому експериментальна. Він є ініціатором багатьох проектів, спрямованих на творчу співпрацю з різними виконавцями. У рамках цих проектів поєднуються різні стильові напрямки, що свідчить про полістилістичність його мислення. Корені такої багатолітності творів Дж. Зорна полягають у відповідності ідеалам постмодернізму, де можливо усе, де співіснують різні мистецькі напрямки, взаємодіючи один з іншим та породжуючи цікаві синтетичні утворення.

Першим поштовхом у зверненні до академічної музики стало ознайомлення з твором “Der Schall” Маурісіо Кагеля (Maurício Kagel), яке згодом розширилося зразками авангардних авторів. “Завдяки Кагелю Зорн відкрив для себе не тільки європейський авангард, представлений такими іменами, як Булез (Boulez), Штокхаузен (Stockhausen), Ксенакіс (Xenakis), а й тих, які не належали до американського академічного естаблішменту співгромадян, – Гаррі Патчемом (Gary Partch) та Джоном Кейджем (John Cage)” [4]. Саме Кейдж показав, що між мистецтвом і життям немає жодних бар’єрів і музикою може бути все – навіть тиша та шум.

Проекти Джона Зорна стають чимось набагато більшим, аніж набір окремих композицій. Зазвичай Дж. Зорн намагається поєднати джаз та клезмерську музику, авангардну музику й елементи рок-музики. Його творчий метод постає як “поєднання американського фрі-джазу з єврейським фольклором і європейським авангардом”, що робить його в певному сенсі унікальним явищем [3, с. 16]. Деякі дослідники відзначають певну маргінальність музичних композицій, які виникають завдяки співпраці Дж. Зорна з іншими виконавцями, адже він не намагається наслідувати модні тренди та підлаштовувати свої твори під смаки масової публіки. “Більше ніж дюжина років минула після того, як він почав грати власну музику в районі East Village, проте композитор/саксофоніст Джон Зорн все ще залишається на економічному та музичному узбіччі стосовно мейнстрімної культури, іронізуючи щодо неї” [7, р. 281].

Варто відзначити, що подібна установка Джона Зорна, яка не орієнтована на економічну доцільність та культуру шоу-бізнесу, є свідченням його прагнення рухатися в рамках власного творчого підходу. Звернемося до аналізу специфіки побудови композицій американського

композитора та виконавця. Уже йшлося, що для нього характерним є пошук шляхів поєднання естрадної і академічної музики. Дане завдання він реалізує за рахунок запозичення принципів конструювання музичного матеріалу, притаманного для академічної музики та змістового наповнення, що пов'язане з джазовим мистецтвом. Виникає питання щодо того, як це може бути здійснене на практиці. Джон Зорн у своїй творчості багато в чому надихався здобутками провідних композиторів-авангардистів другої половини ХХ століття, а саме – П'єра Булеза і Карлхайнца Штокхаузена. Ці композитори, які працювали в багатьох композиторських техніках, будучи їх першовідкривачами чи здійснюючи значні модифікації в рамках уже наявних, стали найбільшими новаторами минулого століття. Такі техніки, як серіалізм й алеаторика, що були одними з провідних напрямків, в яких працювали дані представники академічної композиторської школи, безумовно вплинули на діяльність Дж. Зорна.

Так, альбом “Пофарбований птах” (“The Painted Bird”), записаний у 2016 році; є роботою, що відповідає специфіці мистецтва доби постмодерну, для якої притаманні змішання різних начал та велика кількість гіперпосилань. І назва альбому, і навіть його обкладинка мають чимало варіантів їх транскрипцій. Візуальне зображення відсилає до фрагмента центральної частини триптиха “Страшний суд” Ієроніма Босха, де зображений птах з тілом людини, що несе велику корзину, з котрої визирає чоловік, які прикрашають обкладинку диска. Інше відсилання можливе до роману Єжи Козіньського “Пофарбований птах” (1965), де описані події Другої світової війни, про корі оповідає єврейський хлопчик, який мандрує. Сам роман спочатку сприймали як спогади того, хто вижив під час Голокосту, проте згодом було виявлено ряд елементів, що свідчили про значні запозичення з робіт інших письменників. Відсилання до літературної праці американського письменника польського походження може бути надзвичайно доцільним, адже більшість робіт Дж. Зорна, пов'язані з єврейською тематикою та відсилають до певних важливих історичних подій чи етапів у становленні цієї культури.

Звучання альбому поєднує традиційні джазові структури, де наявна імпровізаційність, із рок-звучанням. Т. Гросс, характеризує творчість Джона Зорна, відзначив його спроможність працювати в абсолютно різних за стилевими напрямками жанрах, які рідко поєднуються в одного автора чи виконавця. “Його творчість охоплює джазові імпровізації, нойз-рок, камерну музику та оркестрові твори” [5]. У даному випадку загальна стилістика альбому, що складається з дев'яти композицій, пов'язана з образами І. Босха, адже в ній наявні такі номери, як “Зміїна шкіра”, “Чума”, “Ворона”, “Комета”, що опосередковано передають стан жаху, притаманний роботам нідерландського живописця. Багато в чому вони були передвісниками лихоліть війни, що охопила другу третину ХХ століття.

Виконує альбом тріо “Simulacrum”, яким диригує сам Дж. Зорн. Із ударних використовують гітару, ударні, перкусію, клавішні, іноді орган, причому бас-гітари немає. Для кожної з композицій, що входять до альбому, притаманні певний мотив та принцип розвитку. В першій композиції – “Snakeskin” – превалує спокійний врівноважений стан, котрий створюється за рахунок основного мотиву, що остинантно проводиться протягом твору як рефрен, його мірна виваженість часом ламається вставками; вони дещо підсилюють динамічний рівень висловлювання, проте не надто змінюють характер твору. Подібний тип розвитку нагадує композиції, написані в дусі мінімалізму. Проте характер композиції змінюється, адже в наступному розділі, як і в інших творах з альбому, починають превалювати риси рок-звучання, посилюється шумовий ефект та зростає рівень напруги. Кожна з композицій побудована на принципі проростання основного тематичного ядра і мало схожа на типові джазові п'єси.

У цьому альбомі превалує відкрита форма, адже її важко віднести до тричастинної, куплетної чи якоїсь іншої. Багато з композицій нагадують вільну колективну імпровізацію на задану тему, причому в даному випадку темою виступає комплекс – певний лад, мотив. З них іноді проростають певні теми, що мають фольклорне походження, насамперед єврейські (ознаками цього є типова ладова організація). Це точка перетину джазу та рок-музики, своєрідне місце взаємодії матерії і антиматерії. “Все більше й більше типів географічних

кордонів він перестрибнув, створивши ряд гібридів, які є результатом його рефлексії, в результаті чого центральним методом стала трансмісія світових культур” [7, р. 281].

Головною відправною точкою для експериментів Джона Зорна виступає типова побудова форми теми – джазовий стандарт, після якого мають іти кілька імпровізацій, опісля них він знову проводить тему. Зазвичай у джазовій музиці, якщо композиція триває більше п’яти хвилин, тему проводять кілька разів, щоб нагадати її. Тобто загальна побудова твору буде така: тема (тема з повторенням) – 2–3 імпровізаційних соло різних інструментів – проведення теми, що часто є скороченою – імпровізації учасників гурту – остаточне проведення теми. Якщо склад ансамблю великий – більше п’яти учасників – то спочатку імпровізують інструменти, котрі грають мелодію, а після другого проведення теми можуть імпровізувати ті, що грають у ритм-секції (ударні інструменти, бас, фортепіано, гітара).

Ця модель побудови композицій притаманна творам Джона Зорна. Якщо він використовує коротку тему в швидкому темпі, то повторює її двічі, потім по черзі імпровізують солісти, повторюється тема, але вона видозмінюється. Тема може переростати в новий блок імпровізування, тобто здійснюється її реконструкція, адже композитор прагне виокремлювати мотив з теми і давати його як основу для подальшої імпровізації. Причому імпровізації можуть будуватися за діалоговим принципом, коли мотиви теми будуть наче передаватися від одного інструмента до іншого. Найчастіше починає “руйнувати” тему сам Джон Зорн – кульмінаційними фразами, представленими короткими мотивами в надвисокому екстремому регістрі у саксофона, що переходять за межі звичного діапазону використання. Вони створюють здебільшого шумовий та звуконаслідувальний ефект, нагадують експресивні крики, характерні для фрі-джазу. В інтерв’ю, що провів з Зорном Кирило Мошков, американський композитор зазначає, що хоча концепції звучання змінюються залежно від проекту, є певні спільні риси, притаманні усім альбомам, це інтенсивність вислову, його можливість бути дотичним до слухача. “Мені подобається, коли музика потрапляє прямо до слухача, мені не подобається, коли між слухачем і його переживанням музики щось стоїть – зокрема, обширна реверберація. Ну, за винятком випадків, коли реверберація сама є частиною звучання” [1].

У його творах поєднуються такі категорії, як свобода та жорсткий контроль. Проявом цього є характерні для Джона Зорна “втручання” в імпровізаційні соло учасників ансамблю. Він часто керує виконавським процесом, уподібнюючись диригентові, вказуючи характер і час вступу для виконавців, регулює їх імпровізації, “перемікаючи” соло одного з виконавців та надаючи мову іншому. “Для джазової музики вторгнення у процес імпровізації є нетиповим, але якщо наслідувати академічну авангардну музику – це цілком природно. Внаслідок складної партитури й застосування сучасної сонорної музичної мови диригент потрібен навіть невеликому ансамблеві” [2, с. 176].

Ця специфіка організації нагадує певну музичну ігрову стратегію, коли кожен учасник будь-якого моменту має підхопити попередній мотив та розвивати його імпровізаційно. Остаточне проведення теми так само часто є скороченим і служить своєрідною крапкою, після якої настає завершення твору. Іноді саме це останнє проведення співпадає з головною кульмінацією. Саме так побудована форма авторської композиції “Beeroth” з альбому “Acoustic Masada”, виконаної на Vienne Jazz Festival–2006 у складі джазового квартету – ударні, контрабас, труба, саксофон. Цей склад нагадує типовий ансамбль епохи бібопу, де тему викладали у саксофона і труби в унісон, в октаву чи чергуванням інтервалів у надшвидкому темпі, була складною для виконання, дуже віртуозною та погано запам’ятовувалася.

Характерною ознакою альбомів Джона Зорна є контрастне чергування окремих його композицій. Наприклад, альбом може починатися з твору, характерного для стилістики та музичної мови фрі-джазу, потім можуть іти кілька контрастних стосовно неї композицій, побудованих на основі клейзмерських наспівів, авторство яких належить Зорну. В цих творах переважає ладове мислення і вони зазвичай мають остинатну басову лінію, яка виконується ритм-секцією, що створює медитативне враження, котре вводить у стан трансу. Наступні твори можуть повертати у типове для фрі-джазу звучання. Деякі теми можуть бути викладені у стилістиці бібоп, у надшвидкому темпі, в унісон чи октаву. Іноді цей прийом викладання теми

використовують і в “національно” забарвлених композиціях, де джазова схема твору (тема-серія імпровізацій – тема-серія імпровізацій – тема).

В імпровізаціях солістів, побудованих за принципом діалогу, Дж. Зорн часто порушує квадратність, яка притаманна джазу, тому що задля побудови кульмінації він застосовує принцип подрібнення мотиву. Це приводить до швидкого підходу до кульмінації, яку часто виконує він сам на саксофоні, після чого наступають спад та поступове формування наступної хвилі розвитку. Такий прийом він використав, зокрема, у творі “Mibi” з альбому “Acoustic Masada”. Підхід до творення Джона Зорна має дуалістичні ознаки, що “полягають у великому зіткненні, вони перебувають на кордоні між музичними жанрами, постають як приголомшливі зустрічі на межі композиції та імпровізації” [7, р. 281].

Варто зазначити, що більшість творів Дж. Зорна виконують одні й ті самі особові склади. Адже він прагне розраховувати можливості конкретних музикантів, знаючи, що вони зможуть передати його творчий задум. “Я повинен написати твір для музиканта, який потім іде на сцену та представляє його аудиторії. І те, що є всередині людини: невроз, его, марнославство, невірність, неймовірна чутливість, підтримка, ентузіазм, творча енергія, – все це я повинен врахувати, коли нотую на папері. Я повинен створити щось таке, що збудить музиканта, так, щоб енергія від сторінки нотного тексту крізь музиканта перейшла до аудиторії” [6].

Отже, для творів Джона Зорна характерне використання структури, притаманної джазовим стандартам. Прийоми розвитку можуть бути пов’язані з імпровізаційністю, з остинатністю у супроводі й варіантною повторністю у темі. Даний принцип нагадує алеаторику з фіксованою формою, коли форма є стабільним фактором, а її наповнення може щоразу змінюватися. Ця особливість творчого підходу безпосередньо пов’язана з авангардною композиторською академічною творчістю другої половини ХХ століття. Крім принципів алеаторики, Джон Зорн використовує мінімалізм, котрий у нього генетично пов’язаний як із академічною традицією, так і з етнічними музичними коренями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мошков К. Джон Зорн и его Tzadik [Електронний ресурс] / К. Мошков // Джаз.Ру. – Вып. № 18, 2006. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm>.
2. Тормахова В. М. Творчість Джона Зорна та її вплив на розвиток джазового мистецтва / В. М. Тормахова // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – 2016. – № 2. – С. 174–178.
3. Тормахова В. М. Джазові експерименти Джона Зорна як поєднання музичних традицій Сходу і Заходу / В. М. Тормахова // Науковий діалог “Схід–Захід”. Матер. IV всеукр. наук. конфер. з міжнар. участю. (м. Кам’янець-Подільський, 25 травня 2015 р.): у 2-х частинах. – Дніпро : Інновація, 2015. – Ч. 1. – С. 15–16.
4. Ухов Д. Миры Джона Зорна [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://jewish.ru/ru/people/culture/1363/>.
5. Gross T. At 60, “Challenges Are Opportunities” For John Zorn. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=217195249>.
6. John Zorn by Michael Goldberg [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn>.
7. Santoro G. Dancing in Your Head. Jazz, Blues, Rock, and Beyond / Gene Santoro. – Oxford University Press, 1995. – 320 p.

REFERENCES

1. Moshkov, K. (2006). John Zorn and his Tzadik. Retrieved from <http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm>. (in Russian).
2. Tormakhova, V. M. (2016). John Zorn’s creativity and its influence on the development of jazz art, *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo* [International Bulletin: Culturology, Philology, Musicology], Vol. 2, pp. 174–178. (in Ukrainian).

3. Tormakhova, V. M. (2015), Jazz experiments of John Zorn as a combination of musical traditions of the East and West, *Naukovyi dialoh "Skhid-Zakhid"* [Scientific Dialogue "East-West"], Materials of the IV All-Ukrainian Scientific Conference with International Participation (Kamyanets-Podilskiy, May 25, 2015) in 2 parts, Dnipro, Publishing house "Innovation", part 1, pp. 15–16. (in Ukrainian).
4. Uhov, D. The worlds of John Zorn. Retrieved from <http://jewish.ru/ru/people/culture/1363/>. (in Russian).
5. Gross, T. At 60, "Challenges Are Opportunities" For John Zorn. Retrieved from. <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=217195249>. (in English).
6. John Zorn by Michael Goldberg. Retrieved from. <http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn> (in English).
7. Santoro, G. (1995), *Dancing in Your Head. Jazz, Blues, Rock, and Beyond*, Oxford University Press, 320 p. (in English).

УДК 792.83:796.012.62

Ганна Перова

АНАЛІЗ СПЕЦІАЛЬНИХ ФІЗИЧНИХ ВПРАВ ДЛЯ УСУНЕННЯ ДЕФЕКТІВ ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

У статті проаналізовано спеціальні фізичні вправи для усунення дефектів під час виконання класичного танцю. Встановлено, що поряд із регулярними вправами з класичного екзерсису вправи для розвитку танцювального кроку, покращення розгорнутості, розтягування м'язів стегна та зміцнення м'язів спини, що забезпечують правильну поставу, розвитку фізичних якостей для покращення якості стрибків і рухливості хребетного стовпа відіграють дуже важливу роль під час вдосконалення техніки класичного танцю, впливаючи і на формування пластичної виразності та емоційної чуйності стосовно музичного матеріалу.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, класичний танець, техніка виконання, спеціальні фізичні вправи.

Анна Перова

АНАЛИЗ СПЕЦИАЛЬНЫХ ФИЗИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ УСТРАНЕНИЯ ДЕФЕКТОВ ВО ВРЕМЯ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В статье проанализированы специальные физические упражнения для устранения дефектов при исполнении классического танца. Установлено, что наряду с регулярными упражнениями с классического экзерсиса, упражнения для развития танцевального шага, улучшения вывернутости, растяжения мышц бедра и укрепления мышц спины, которые обеспечивают правильную осанку, развития физических данных, для улучшения качества прыжков и подвижности позвоночного столба играют очень важную роль во время совершенствования техники классического танца, воздействуя на формирование пластической выразительности и эмоциональной отзывчивости относительно музыкального материала.

Ключевые слова: хореографическое искусство, классический танец, техника исполнения, специальные физические упражнения.

ANALYSIS OF THE SPECIAL PHYSICAL EXERCISES FOR DEFECT ELIMINATION DURING PERFORM CLASSICAL DANCE

The first demand on the way of mastering the profession of ballet dancer is the natural potential, namely, scenic appearance. However, this is not the only important requirement, since one should not forget about the structure of the bones, the state of the muscles and the connection, because it is different in different people, because it depends on the movements of the dancer. It is important that these ligaments and muscles allow him to control the smallest shades of his movements. And it does not depend on them also the ability to jump, which is due to the innate anatomical-physiological level. The same innate is the feeling of coordination, that is, the ability to relate their movements with each other, to govern them, not to mention the innate flexibility of the body and its ability to speak the language of free plastic. If you add a sense of rhythm and good hearing, you can understand that a person must have "built-in" dance from nature, and the task of the teacher is to recognize and reveal it with various tasks and techniques. And this is already a study, without which, despite all the ideal parameters of the body, the latter will remain only physically-harmonious body, but not that which is able to dance.

One of such task is the development and strengthening of the muscular-skeletal system, as well as elimination of various physical abnormalities (stinginess, shoulder bias, clubfoot, ousting of the cervical vertebra, etc.). Just for this, in the process of studying the classical choreography, it can be used as regular exercises in classical routine (Plie, Battements tendus, Battements tendus jetes, Rond jambe par terre, Battements fondus, Roud de jambe en l'air, Battement frappe, Petit battement, Battement releve lent, Battement developpe, Grand battement jete), so special physical exercises which, in our opinion, is little investigated from the scientific point of view, and poorly worked out in a theoretical and methodological plan in the context of the system of choreographic education in Ukraine.

To the set of similar exercises can be attributed: exercises for the development of the dance step, for improvement of unfolding and stretching of the hip muscles and strengthening the muscles of the back, providing the correct posture, for the development of the jump and mobility of the vertebral column, for developing of aplomb and correction of X-like and O-like legs and flatulence.

Before to fulfill these exercises it is necessary to pay attention on some rules. Before beginning it is necessary to warm up well, that is to do any exercises, while in the muscles there will not be a feeling of warmth; each exercise is performed taking into account the student's physical abilities; instead, when we talk about systematic occupations, then these efforts need to be raised; it is necessary to take into account the condition of the musculoskeletal system and physical fitness; Exercise on flexibility is performed smoothly, without jerks, at a slow pace; Each exercise is performed until the appearance of a feeling of light pain; stretching starts with "breathe in", normalizing breathing and finishes with "breathe out", exercises are directed to the force work of different groups of muscles, must rotate with exercises for relaxation.

Key words: *choreographic art, classical dance, technique of performance, special physical exercises.*

Професія балетного танцівника, якщо порівнювати її з іншими професіями, є однією з найважчих, оскільки вона об'єднує у собі елементи різних, навіть не зовсім сумісних професій. Тому для того, щоб оволодіти цим видом мистецтва і фахом, недостатньо просто навчатись у хореографічному училищі чи на спеціальному хореографічному відділенні в художніх школах і закладах вищої освіти.

Безумовно, першою вимогою на цьому шляху є природний потенціал, а саме сценічна зовнішність танцівника; коли ми її спостерігаємо, то можемо сказати: сама природа створила цю людину для занять з класичної хореографії.

Утім, це не єдина важлива вимога, оскільки не варто забувати про будову кісток, про стан м'язів і зв'язок, бо у різних людей він різний, позаяк від нього залежать рухи танцівника.

Важливо, щоб ці зв'язки і м'язи давали виконавцеві керувати найдрібнішими відтінками своїх рухів. А чи не від них також залежить і спроможність стрибати, що обумовлена на вродженому анатомічно-фізіологічному рівні? Таким самим вродженим є і почуття координації, тобто вміння співвідносити свої рухи один з одним, керувати ними, не кажучи вже про вроджену гнучкість тіла і його здатність говорити мовою вільної пластики. Якщо додати сюди відчуття ритму і гарний слух, то можна зрозуміти, що в людину від природи має бути "вбудований" танець, а завдання педагога полягає у тому, щоб розпізнати і розкрити його за допомогою різних завдань та методик. А це вже і є навчання, без якого, незважаючи на будь-які ідеальні параметри тіла, останнє буде залишатися просто фізично-злагодженим тілом, однак не тим, що спроможне танцювати.

Одним із таких завдань є розвиток та зміцнення всього суглобово-м'язового апарату, а також усунення різних фізичних вад (сутулості, перекосу плечей, клишоногості, опущення шийного хребця і т. п.). Задля цього в процесі систематичного навчання класичній хореографії можна використовувати як регулярні вправи з класичного екзерсису (Plie, Battements tendus, Battements tendus jetes, Rond jambe par terre, Battements fondus, Rond de jambe en l'air, Battement frappe, Petit battement, Battement releve lent, Battement developpe, Grand battement jete), так і спеціальні фізичні вправи, котрі, на нашу думку, є малодослідженими з наукового погляду й слабо опрацьованими в теоретико-методичному плані у контексті системи хореографічної освіти в Україні.

Серед дослідників, які зверталися до розгляду спеціальних фізичних вправ у межах теоретичних студій з класичного танцю, варто згадати А. Аттікова [1], А. Ваганову [4], М. Фоміна та Ю. Вавілова [9], Н. Базарову [2], З. Бриксіну й М. Сапіна [3], Г. Колодницького [6], М. Левіна [7], М. Фоміна [9], В. Шайхулліну, Л. Цветкову [10] та ін.

Мета статті – проаналізувати спеціальні фізичні вправи для усунення дефектів під час виконання класичного танцю, котрі реалізують на прикладі завдань, що передбачають розгляд вправ для розвитку танцювального кроку, для покращення розгорнутості, розтягування м'язів стегна та зміцнення м'язів спини, що забезпечують правильну поставу, для розвитку фізичних якостей для поліпшення якості стрибків та рухливості хребетного стовпа, для розвитку рівноваги й виправлення Х-подібних та О-подібних ніг і плоскостопості.

Перш ніж безпосередньо охарактеризувати окреслені фізичні вправи, доцільно наголосити на кількох правилах, яких варто дотримуватися перед заняттями. Йдеться, зокрема, про те, що перед початком заняття потрібно добре розігрітися, тобто зробити будь-які вправи, поки в м'язах не виникне відчуття тепла; кожну вправу виконують з урахуванням фізичних можливостей учня, натомість, коли ми говоримо про системні заняття, то ці потуги потрібно підвищувати; необхідно враховувати стан опорно-рухового апарату та фізичну підготовленість; вправи на гнучкість виконують плавно, без ривків, у повільному темпі; кожну вправу виконують до появи відчуття легкого болю; розтяжки слід починати на "видиху", нормалізуючи дихання, а закінчувати кожну вправу "вдихом"; вправи спрямовані на силову роботу різних груп м'язів, тому їх обов'язково треба чергувати з вправами на розслаблення.

1. Вправи для розвитку танцювального кроку. Розвиток танцювального кроку є невід'ємною складовою комплексу спеціальних фізичних вправ з класичного танцю, адже саме крок створює лінії, а також забезпечує широту і свободу рухів у танці. Потрібно звернути увагу саме на амплітуду кроку, котру можна здійснювати, по-перше, вперед та в обидва боки, й вона залежна від рухливості тазостегнових суглобів і ступеня розгорнутості ніг, по-друге, назад, що пов'язана з рухливістю хребетного стовпа й залежить від сили та еластичності задньої групи м'язів стегна. Від амплітуди кроку також залежить висота стрибка, про що варто не забувати.

Потрібно почати з випаду на правій нозі, тоді як ліва має бути відведена назад за умови натягнутого підйому. Гомілку правої ноги слід розмістити строго перпендикулярно до підлоги, витягнувши руки догори та з'єднавши їх у замок. Основний музичний розмір – 4/4.

Почавши з першого такту, на 1 і 2 необхідно сильно витягнути коліно лівої ноги, щоб воно не торкалося підлоги. Зробити глибокий вдих і видихнути через ніс на 3 і 4. При цьому тіло перебуває у прибраному положенні, пахові м'язи розслаблюються, а стегна опускаються в напрямку підлоги. З другого такту на 1 і 2 пахові м'язи варто продовжувати послаблювати,

опускаючи стегна, при цьому зберігати напруженими решту груп м'язів. Повернутися до вихідного положення на 3 і 4, опустивши ліве коліно на підлогу. Повторити цю вправу не менше восьми разів. Так само виконати і з лівої ноги. Безумовно, дуже важливо простежити, щоб вага тіла була між ногами, а права гомілка розташована строго перпендикулярно до підлоги. Полегшить виконання цієї вправи правильне дихання, враховуючи те, що під час видиху м'язи легше розслабляються. За рахунок розслаблення потрібних м'язів під вагою власного тіла і відбувається розтяжка.

2. *Вправи для покращення розгорнутості*, а також і для поліпшення танцювального кроку. Положення, за якого ноги виявляються розгорнутими, обумовлене будовою тазостегнового суглоба і зв'язками колінного суглоба та в стопі. У цій ситуації ми маємо досягти єдності природних та створених під час занять набутків із посилення розгорнутості, що, в поєднанні з легким танцювальним кроком, перетворює танець на естетичне видовище. За рахунок розгорнутості ніг удосконалюється і техніка, проте головне, що потрібно відзначити, це фактор будови тазостегнового суглоба і зв'язок колінного суглоба. Процес формування гомілки закінчується до 12 років, натомість до цього періоду краї стоп у дитини повернуті назовні або всередину. Іноді можна натрапити на ситуацію, коли розгорнутість стегон є хорошою, а в колінному суглобі та стопах поганою, а також буває ситуація, коли все навпаки.

Почнемо з вправи, за якої музичний розмір залишається тим самим, що і в попередній. Необхідно сісти на підлогу, зпершись ззаду на руки, коліна притиснути до себе, а стопи розмістити на підлозі. Починаючи з першого такту, на 1 – розвести коліна на боки до підлоги, а на 2 – повернутися у вихідне положення. На 3 розвести коліна в сторони до підлоги, імітуючи політ метелика, де коліна виконують роль крил, а далі на 4 витягнути коліна у напрямку підлоги, нахиливши корпус уперед, ніби “впіймати метелика”; при цьому долоні мають ковзати по підлозі. Намагаємося груди покласти на стопи. А вже з другого такту на 1, 2 та 3 зберігаємо прийняте положення, розслаблюючи м'язи, силкуємося дістати колінами до підлоги, а грудьми торкнутися стоп. І на 4 – повернення у вихідне положення.

Зазначена вправа має навчити учнів краще розслабляти м'язи в паху, що зменшить напругу під час розтяжки. Разом з тим, згаданий ефект “метелика” дає нам змогу належним чином розгорнути стегна, які, своєю чергою, забезпечують хороше пліє.

Інша вправа починається теж із музичного розміру 4/4, а також з позиції, коли учень, лежачи на животі й повністю притиснувшись до підлоги, згинає ноги та розводить на боки коліна, залишаючи стопи з'єднаними. Руки зігнуті в ліктях, а долоні впираються у підлогу біля плечей. Перший такт починається на 1 з витягування ліктів, підняття корпусу та прогинання назад, під час якого голову тягнуть до стегон. Фіксують положення на 2, 3 та 4, коли стегна і стопи притискають до підлоги, а спину сильно прогинають. Із другого такту на 1, 2 та 3 учень приймає вихідне положення “жаба засинає”, а на 4 – відпочиває.

3. *Вправи для розтягування м'язів стегна*. Йдеться про ті м'язи, що відповідають за рухи колінного суглоба: прямий м'яз стегна, проміжний широкий м'яз стегна, латеральний широкий м'яз стегна та медіальний широкий м'яз стегна. Саме вони розгинають ногу в коліні. Інший момент полягає в тому, що м'язи стегна за розмірами перевищують м'язи гомілки чи стопи, тому вони краще пристосовані до фізичних навантажень. Але не можна забувати про баланс сили і гнучкості між протилежними групами м'язів стегна. Причиною втрати такого балансу, що викликає болі в задній частині стегна, стає ситуація, коли розтяжкою задньої групи займаються набагато частіше, ніж передньої. І подібна надмірна, якщо її так можна назвати, розтяжка закінчується відчуттям хронічної втоми та зниження тонуусу задньої групи м'язів стегна. У зв'язку з цим необхідно приділяти належну увагу встановленню згаданого балансу.

Вправи для розтягування м'язів мають стати невід'ємною частиною того комплексу фізичних навантажень, який потрібний для усунення дефектів під час виконання програм класичного танцю.

Серед таких вправ згадаймо кілька. По-перше, розтяжка м'язів, які згинають ногу в коліні, у положенні стоячи. Для цього потрібно стати прямо, виставивши праву ногу вперед на відстань 30–60 см від лівої, а далі повністю випрямивши її і трохи зігнувши в коліні ліву, нахилитися до правого коліна, торкнувшись руками ступні правої ноги. По-друге, схожий вид

розтяжки, тільки в положенні сидючи на підлозі, коли ноги зводять і випрямляють, а стопи розслаблені та перебувають у природному стані. Руки розміщують поряд зі стегнами на підлозі, при цьому, потрібно нахилитися до ніг, опускаючи голову. Учень повинен старатися не відривати ноги від підлоги, проводячи руки вперед під час нахилу. По-третє, розтяжка м'язів стегон, гомілок, плечей і спини в сидячому положенні. Для того, щоб розтягнути додаткові групи м'язів, варто змінити положення рук, узявшись за пальці ніг. Але, повертаючись до цієї вправи, слід почати з того, що сісти на підлогу, звести і випрямити ноги. Зі стопами ситуація аналогічна, як і в попередній вправі. Поклавши руки на підлогу поруч зі стегнами, учень нахиляється до ніг та опускає голову, при цьому намагається не відривати ноги від підлоги. Нахиляючись, візьміться руками за пальці ніг і потягніть їх до себе. По-четверте, розтяжка м'язів, що розгинають ногу в коліні, у положенні стоячи на одній нозі. Для цього потрібно стояти прямо і покласти праву ногу на опору так, щоб верхня частина останнього була приблизно на рівні тазу. Поклавши руки на праву ногу й опустивши голову, учень має нахилитися. Важливо не згинати праву ногу в коліні, тоді як ліва нога повинна залишатися теж прямою. Носок лівої ноги повернутий уперед (у напрямку правої ноги).

Також до цієї групи вправ необхідно додати розтяжку м'язів стегон, гомілок, плечей і спини у положенні стоячи на одній нозі; розтяжка м'язів, що згинають ногу в коліні, у положенні лежачи; розтяжка м'язів стегон, гомілок, плечей і спини лежачи (використання рушника дасть змогу долучити до вправи інші групи м'язів); розтяжка м'язів, котрі згинають ногу в коліні, і м'язів, що приводять ногу, в положенні сидючи; розтяжка м'язів, які згинають ногу в коліні, й м'язів, що приводять ногу, в положенні стоячи; розтяжка м'язів, що згинають ногу в тазостегновому суглобі й розгинають її у коліні, в положенні стоячи на одній нозі; розтяжка м'язів, котрі згинають ногу в тазостегновому суглобі і роз-гинають її в коліні, в положенні лежачи та ін. [6, с. 12].

Майже в усіх згаданих вправах розтяжку потрібно робити як для правої, так і для лівої половин тіла.

4. *Вправи для розвитку стрибка.* Загальновідомо, що стрибки (*allegro*) є завершальною частиною заняття з класичного танцю. Про особливу роль стрибка написала свого часу й А. Ваганова: “У ньому закладена танцювальна наука, вся її складність і запорука майбутньої досконалості. Весь танець поставлений на *allegro*... Вся попередня робота, до введення *allegro*, є підготовчою для танцю: коли ж ми підходимо до *allegro*, то тут ми і починаємо вчитися танцювати, тут і відкривається нам уся премудрість класичного танцю” [4, с. 14].

Завдяки стрибку танець перетворюється на щось естетично піднесене та легке, на політ, що протистоїть грубій матеріальності. Важливою тут є якість стрибка, що в балеті позначають терміном “*ballon*” – як уміння еластично та високо зберігати під час стрибка малюнок пози. Якщо естетика стрибка залежить від його висоти, то остання, своєю чергою, – від сили м'язів і узгодженості роботи всіх частин тіла, зокрема від того, як згинаються та розгинаються суглоби (колінний, гомілковостопний, тазостегновий), від їх рухливості. Здійснюючи стрибок, ми залучаємо м'язи, котрі впродовж короткого часу скорочуються до максимуму, в ході чого діють щонайменше дві сили: сила відштовхування від опори і сила тяжіння тіла. Власне, як бачимо, сила стрибка не є таким уже простим феноменом, а, навпаки, залежним від багатьох факторів. Як свідчить практика спортивної та художньої гімнастики, дуже хороший стрибок можна виробити, але для цього потрібні тренування по кілька разів на день.

Щодо вправ, то можна почати з вільної позиції ніг за умов музичного розміру 2/4. На 1-і – виконують маленький стрибок (як трамплін до іншого стрибка), а на 2-і – високий стрибок із затримкою в повітрі. Далі іншу вправу можна виконувати за тим самим принципом, проте другий стрибок здійснюють з підібраними (зігнутими) ногами.

Разом з тим, викладач може творчо підходити до виконання різних варіантів комбінацій, коли практикують численні вправи зі скакалкою й усілякі стрибкові вправи, стрибки через гімнастичну лаву та стілець, а також спроби застрибнути двома ногами на якісь предмети (все індивідуально). І ще можна вдаватися до стрибків зі стільця на підлогу й відразу активний поштовх угору. Або ж, за умови вільної вихідної позиції, зробити три маленьких стрибка, а четвертий з затримкою в повітрі [1, с. 23].

5. *Вправи для зміцнення м'язів спини, що забезпечують правильну поставу.* Для вироблення правильної постави і профілактики її порушень необхідно систематично, не менше 3-х разів на тиждень тренувати м'язи спини і живота. Ці вправи мають сприяти збільшенню статичної витривалості та сили в м'язах живота і спини, що дасть змогу впродовж тривалого часу втримувати хребет у прямому положенні з піднятою головою.

Витривалість на силу тих м'язів спини, які розгинаються, оцінюють з погляду часу утримання половини тулуба та голови в позі “ластівки” або “рибки” на животі. У 7–11 років норма утримання тулуба 1,5–2 хв., у підлітковому віці 2–2,5 хв., а для дорослих – 3 хв. Стосовно витривалості м'язів черевного преса, то її оцінюють кількістю переходів з положення лежачи на спині в положення сидючи (15–16 разів за хвилину). Коли прес у нормальному стані, зокрема в дітей 7–11 років, то вони виконують цю вправу 15–20 разів, а у 12–16 років – 25–30.

Насправді вправи котрі підтримують тонус м'язів живота та спини, тим самим допомагаючи виробленню правильної постави, є чимало. 3-поміж усього розмаїття виділимо наступні:

– вдихнути, стати прямо, розмістивши ноги разом, а руки вздовж тіла, потім підняти руки, зробивши видих і прогнутися назад, глибоко вдихнувши; далі опустити руки й нахилитися вперед, при цьому спину трішки округлити, поступово опустити голову та плечі, видихнути;

– лягти на живіт і витягнути руки уздовж тіла, прогнутися в грудній зоні хребта, а далі спробувати підняти голову й ноги якомога вище, повторивши цю вправу 5–8 разів;

– сильно витягнути ноги разом, зігнути руки, спрямувати лікті у стелю, а долоні притиснути до підлоги біля плечей. Під час першого такту на 1-і витягнути лікті, підняти верхню частину корпусу, якомога вище. Потилицю тягнути до п'ят, а ноги залишити у первинному положенні. На 2-і – забрати руки від підлоги, перевести їх нагору і сильно напружити м'язи спини, підсилюючи прогин. На 3-і потрібно зафіксувати це положення, а на 4-і – м'яко повернутись у початкове. Вправу повторюють не менше восьми разів, вона зміцнює м'язи спини, розвиває рухливість в грудному і плечовому відділах.

Далі – кілька вправ з помічником:

– початкове положення – лягти на живіт, розмістивши руки вздовж тіла; а наступне виконання передбачає на рахунок 1-і, 2-і, 3-і, 4-і зігнути ноги в колінах, руки горизонтально розкриті в сторони, підняти груди і намагатися якнайбільше прогнутися в грудному відділі хребта та в попереку, утворивши півкільце, напружити м'язи. На рахунок 1-і, 2-і, 3-і, 4-і повернутися в початкове положення (під час цієї вправи помічник має утримувати стопи на підлозі в першій позиції);

– вправа “Човник” (активна), яка передбачає таке початкове положення: треба лягти на живіт, ноги випрямити і витягнути в колінах та стопах, а руки протягнути вперед; виконання починають на рахунок 1-і, 2-і, 3-і, 4-і, коли учень піднімає груди і ноги, максимально прогинається в грудному відділі хребта і попереку, напруживши м'язи спини, й уже на рахунок 1-і, 2-і, 3-і, 4-і повертається в початкове положення (під час цієї вправи помічник має утримувати стопи в першій позиції на заданому рівні);

– лежачи на лівому боці, потрібно витягнути вперед ліву руку, зігнути праву ногу і притиснути праву ступню до лівої гомілки; при цьому помічник, має стояти позаду на колінах, поклавши руку на зону плечового суглоба, іншу – на зону кульшового, а далі він, легенько натискаючи на плече, пересуває його до себе, а стегно від себе (вправа виконують на видиху і повторюють по обидва боки) [7, с. 21].

6. *Вправи для розвитку рухливості хребта.* Розглянемо кілька з них. Партнери розвернуті один до одного спиною, руки підняті, помічник має тримати за передпліччя, тоді як учень на видиху намагається присісти якомога глибше, тримаючи спину прямо й не опускаючи голови.

Лежачи на килимку обличчям донизу, потрібно витягнути прямі руки вперед, помічник стоїть над партнером на рівні попереку, ноги на ширині плечей; тримаючи за зап'ястя, він обережно піднімає і тягне вгору, разом з тим, не потрібно відривати нижню частину тулуба від підлоги і не згинати руки, виконуючи вправу на видиху. Також лежачи на животі, опертися

руками в підлогу, сильно прогнутися назад, намагаючись при цьому відірвати корпус від підлоги (повторити 5–8 разів).

І ще одна вправа. Потрібно лягти на підлогу, зігнути в колінах ноги, притиснуті до себе, впираючись стопами в підлогу. Обпертися долонями в підлогу так, щоб пальці рук були біля голови навпроти вух. Музичний розмір залишається тим самим, як і в двох попередніх вправах. Під час першого такту на 1-ї, 2-ї, 3-ї та 4-ї – стегна треба підняти, а далі, зайняти позицію “місток”, викручуючи руки у плечовому суглобі. Під час другого такту на 1-ї, 2-ї, 3-ї та 4-ї – фіксують “місток”. Третій такт дає змогу опустити стегна, викрутити руки в плечовому суглобі й зайняти вихідне положення. За четвертого такту на 1-ї, 2-ї, 3-ї слід витягнути ноги вперед і теж уперед нахилити корпус, а потім притиснути живіт до ніг, сісти у складку й розтягнути спину. На 4-ї – прибрати вихідне положення.

Важливо зазначити, що саме ця вправа дуже добре розвиває рухливість у плечовому суглобі та гнучкість у грудній зоні. Також, до речі, це поліпшує поставу та перешкоджає сутулості спини.

7. *Вправа для розвитку рівноваги (апломбу).* На основі музичного розміру 4/4 варто стати в шосту позицію, при цьому спина має бути прямою, а руки на талії. Під час першого такту на 1-ї – якомога вище підняти п’яту правої ноги, притиснути палець до підлоги настільки, щоб відчувати напруження у стопі. На 2-ї – відштовхуючись пальцями від підлоги, зігнути праву ногу в коліні й зайняти положення *passé*, тоді як коліно залишається виставленим уперед. На опорній нозі потрібно піднятися на півпальця (“штовхаємо пальцями підлогу”). На 3-ї – зійти з півпальців і праву ногу опустити на підлогу так, щоб палець опинився біля лівої стопи. П’ята має бути високо піднятою, як результат – напруження в стопі. 4-ї опускаємо п’яту на підлогу і займаємо вихідне положення. Під час другого такту повторюємо все те саме тільки з іншої ноги.

8. *Вправи для виправлення Х-подібних та О-подібних ніг і плоскостопості.* Коли педагог працює з учнями з Х-подібними ногами, то він насамперед звертає увагу на постановку ніг, адже в такому випадку ці діти мають збільшений прогин у попереку (лордоз). Тим, у кого О-подібні ноги, під час постановки тіла в екзерсисі потрібно за рахунок повороту і зближення литкових м’язів і колін вирівнювати ноги.

На прикладі Х-подібних ніг можна помітити, що внутрішні зв’язки колін довші, а зовнішні – коротші. Саме тому розгорнутість у таких дітей є більшою в колінному суглобі, через те потрібні вправи, щоб виробити розгорнутість ніг у тазостегновому суглобі. Важливо під час цих прав стежити, щоби стегна щільно не притулялись і не було перенапруги в колінах. Усі вправи спрямовані на розтягування зв’язок у тазостегновому суглобі. Однією з ефективних вправ щодо цього є “Циркуль”. Суть її в тому, щоб напочатку лягти на спину, ноги витягнути, руки покласти уздовж тіла. На рахунок 1-ї, 2-ї легко розвести ноги на боки “циркулем”, пальці витягнути, коліна тримати трохи зігнутими, а на 3-ї, 4-ї повертаючи ноги у вихідне положення, зосередивши тиск на стопі й гомілці. А далі повернутись у вихідне положення.

У дітей із О-подібними ногами ситуація в процесі розвитку може виправлятися за сприяння тренувань, на яких вправи мають бути спрямовані на зближення ніг, при цьому необхідно домогтись, щоб цей стан перетворився на звичний. Корисними є такі вправи, котрі розтягують внутрішні зв’язки колін, зміцнюють м’язи стегон та сідниць. Стосовно виконання, то варто зосередитися на розтягуванні підколінних зв’язок, причому розкривати ноги доцільно зі стоп, намагаючись якомога довше утримувати стягнутими стегна і коліна. З’єднати коліна відразу, після повернення у вихідне положення. Якщо за умови Х-подібних ніг останні розкриваються легко, і коліна при цьому трішки розслаблені, а під час з’єднання головний тиск припадає на стопи й гомілки, то при О-подібних, навпаки, ноги починають розкриватися зі стоп, а стегна і коліна зімкнути. Під час з’єднання ніг увага зосереджена на зближенні стегон і колін.

Ці вправи можна робити й лежачи на спині.

Стосовно плоскостопості, то рекомендовано ходити по черзі на півпальцях, п’яті й на зовнішніх краях стоп, а ще обертати стопами, лежачи на підлозі. Також використовують вправи, пов’язані зі скороченням і витягуванням стоп. У цій ситуації потрібно зміцнити

ресорну функцію м'язово-суглобового апарату стоп, для чого вдаються до ходінь на півпальцях, п'ятах по черзі і т. п.

Отже, викладач-хореограф, працюючи з учнями над формуванням техніки виконання класичного танцю, крім виховання художнього смаку, почуття ритму, пластичної виразності та емоційної чуйності стосовно музичного матеріалу, повинен ще й не просто виявляти і розвивати фізичні дані та природні схильності учня, а й стежити за проявами дефектів під час виконання, намагаючись виправити їх. Задля цього можна використовувати як регулярні вправи з класичного екзерсису, так і спеціальні фізичні вправи та прийоми, спрямовані на усунення таких дефектів. До набору подібних вправ, які проаналізовані в даній статті, можна віднести: вправи для розвитку танцювального кроку, для поліпшення розгорнутості й розтягування м'язів стегна та зміцнення м'язів спини, що забезпечують правильну поставу, для розвитку стрибка та рухливості хребетного стовпа, для розвитку апломбу й виправлення Х-подібних та О-подібних ніг і плоскостопості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аттиков А. М. Методика развития прыгучести у студентов и учащихся хореографических отделений: метод. рекомендации / А. М. Аттиков, А. П. Фроленков. – Л. : ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1987. – 27 с.
2. Базарова Н. П. Классический танец / Н. П. Базарова. – СПб. : Лань, 2009. – 191 с.
3. Брыксина З. Г. Анатомия человека: учебник для педагогических вузов / З. Г. Брыксина, М. Р. Сапин, С. В. Чава. – Москва : ГЭОТАР-Медиа, 2012. – 423 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Л. : Искусство, 1980. – 191 с.
5. Звездочкин В. А. Классический танец: учебное пособие / В. А. Звездочкин. – Изд. 3-е, испр. – СПб. : Лань, 2011. – 391 с.
6. Колодницкий Г. А. Физическая культура. Ритмические упражнения, хореография и игры / Г. А. Колодницкий. – М. : Дрофа, 2009. – 96 с.
7. Левин М. В. Гимнастика в хореографической школе / М. В. Левин. – М. : Терра-Спорт, 2001. – 96 с.
8. Лысов П. К. Анатомия (с основами спортивной морфологии): учебник для вузов : в 2 т. / П. К. Лысов, М. Р. Сапин. – М. : Академия. – (Высшее профессиональное образование). – Т. 2. – 2010. – 315 с.
9. Фомин Н. А. Физиологические основы двигательной активности / М. А. Фомин, Ю. И. Вавилов. – М. : Физкультура и спорт, 1991. – 224 с.
10. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: Підручник. – 2-е вид. / Л. Ю. Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с.

REFERENCES

1. Attikov, A., Frolenkov, A. (1987), *Metodika razvitiya pryiguchesti u studentov i uchashihsya horeograficheskikh otdeleniy: metod. rekomendatsii* [Technique of development of jumping in students and students of choreographic departments], Method. recommendations, Leningrad. (in Russian).
2. Bazarova, N. (2009), *Klassicheskiy tanets* [Classical Dance], St. Petersburg. (in Russian).
3. Bryksina, Z., Sapin, M. and Chava, S. (2012), *Anatomiya cheloveka: uchebnik dlya pedagogicheskikh vuzov* [Human Anatomy], A Textbook for Pedagogical Universities, Moscow, GEOTAR-Media. (in Russian).
4. Vaganova, A. (1980). *Osnovy klassicheskogo tantsa* [The Basics of Classical Dance], Leningrad, Art. (in Russian).
5. Zvezdochkin, V. (2011), *Klassicheskiy tanets: uchebnoe posobie* [Classical dance], Tutorial, ed. 3 corrected, St. Petersburg, Lan. (in Russian).
6. Kolodnitskiy, G. (2009), *Fizicheskaya kul'tura. Ritmicheskie uprazhneniya, khoreografiya i igry* [Physical Culture. Rhythmic exercises, choreography and games], Moscow, Drofa. (in Russian).
7. Levin, M. (2001), *Gimnastika v horeograficheskoy shkole* [Gymnastics in a choreographic school], Moscow, Terra-Sport. (in Russian).

8. Lysov P., Sapin, M. (2010), *Anatomiya (s osnovami sportivnoy morfologii)* [Anatomy (with the basics of sports morphology)], A textbook, Moscow, Academy, Vol. 2. (in Russian).
9. Fomin, N. and Vavilov Yu. (1991), *Fiziologicheskie osnovy dvigate'noy aktivnosti* [Physiological basis of motor activity], Moscow, Physical Education and Sports. (in Russian).
10. Tsvietkova, L. (2007). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu* [Technique of teaching classical dance], Textbook, 2 ed., Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).

УДК 398:78:7.071.1

Вікторія Данилець

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ

У статті проаналізовано термінологічний зміст поняття “фольклоризм” у контексті сучасної етномузикознавчої науки, розглянуто важливі аспекти функціонування фольклоризму в творчості зарубіжних та українських композиторів. Охарактеризовано риси композиторського і виконавського фольклоризму у вітчизняній музичній культурі. Зіставлено зарубіжні методи композиторського фольклоризму в музиці Б. Бартока та І. Стравінського з методами переосмислення національного фольклору в творчості Є. Станковича.

Ключові слова: фольклор, фольклоризм, композиторська творчість, музичне мистецтво, народна традиція, виконавство.

Викторія Данилець

КОМПОЗИТОРСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ

В статье проанализировано терминологическое содержание понятия “фольклоризм” в контексте современной этномузыкологической науки, рассмотрены важные аспекты функционирования фольклоризма в творчестве зарубежных и украинских композиторов. Проводится анализ композиторского и исполнительского фольклоризма в зарубежной и украинской музыкальной культуре. Сопоставляются зарубежные методы композиторского фольклоризма в творчестве Б. Бартока и И. Стравинского с отечественными методами переосмысления фольклора в творчестве Е. Станковича.

Ключевые слова: фольклор, фольклоризм, композиторское творчество, музыкальное искусство, народная традиция, исполнительство.

Viktorija Danylets

COMPOSER AND PERFORMING FOLKLORISM: TERMINOLOGICAL CONTENT OF THE CONCEPT

The article tasked to identify terminological meaning of folklorism in the context of modern ethnomusicology, to consider important aspects of operation folklorism in the foreign and Ukrainian composers art. In the article is analyzed the composer and performing folklorism in the Ukrainian music culture. In the research were analysed foreign methods of composing folklorism in B. Bartok and I. Stravinsky music and Ukrainian methods of folk rethinking in Ye. Stankovych music style.

The research found a need of a new methodology of analyzes folklorism because layering of term. In the article outlines levels of performing folklorism and actual problems of modern music culture in the context of preservation the folk tradition in the process of performing interpretation.

In the article are given already existing definitions of performing folklorism and, as a result, appears my own characteristic of term “performing folklorism”. This research describes the important role of the folk singing manner and its regional features, outlines important meaning of the folk song. Because the folk song is a basis of composing and performing art.

In this article is analyzed music style of famous artists, which actively used melodic features of folk songs in their music art. Paying attention to the diversity of musical expression of their music: melody, harmony, timbre, texture, structure.

In this research are characterized the lines of a musical language: genre, style, modal and colour. The folklore by artists depict a new semantic, artistic and imaginative potential of the composer folklorism.

The folklore theme expressed in the musical masterpieces of famous foreign and Ukrainian composers in the XX century. The folk traditions enriched artistically-vivid and musical expression maintenance of composer’s art.

Despite the fact that they belong to different national composers schools, each of other has own unique composer style. All of these artists used the elements of folk music and transform them in their masterpieces.

Also the research outlines deep spiritual and intellectual potential of national tradition, which the scientists are actively investigating. Because the folklore is universal ethnic code which needs knowledges of archeology, geography, psychology, history, linguistics, ethnology, religious, philosophy, computer science, cybernetics, musicology and folklore to understand it.

The process of rethinking folk elements in a music is the main measure of development individual composer style. It process combines the tradition and the innovation. These elements characterize neofolklorism as important music style in XX century.

The review of Bela Bartok opera style presents combination of Hungarian folklore intonations with the modern composer’s tendencies. This intercommunication gives to the opera music novelty and freshness, attributing the opera “Blue Beard’s Castle” to the best masterpieces of the world neofolklorism.

Also neofolklorism distinguishes the individual music style of Ihor Stravinsky. In the ballet “Rite of Spring” composer has used archaic layers of Slavic folklore. The innovation of the ballet mainly appears in a rhythmic factor that plays conceptual position in the music of Stravinsky.

Stankovich Folk opera “When the fern blooms” presents neofolklorism features in the Ukrainian opera’s genre. It is a new stage of the Ukrainian music art development through rethinking national traditions. Stankovich innovations appear in folklorism of the musically-poetic opera’s material. For the underlining folk colour of opera the composer entered the authentic singing of choir, and in the orchestral score entered the timbres of folk instruments. Besides Folk opera “When the fern blooms” belongs to the vertex phenomena of the Ukrainian neofolklorism, deservingly written into the context of the European modern tendencies.

Key words: *folklore, folklorism, composing art, music art, folk tradition, performing.*

Поняття “фольклоризм” надзвичайно містке та об’ємне, тому потребує чіткої і логічної теоретичної визначеності. Велике значення фольклоризму в композиторській творчості та його безпосередній вплив на виконавську діяльність підтверджують актуальність обраної тематики дослідження. Окреслення фольклоризму – композиторського та виконавського – дає змогу проаналізувати глибинну сутність народного першоджерела в усій його художній невичерпності.

Багато зарубіжних та вітчизняних фольклористів й етномузикознавців вивчали питання використання, переосмислення і трансформації фольклорних джерел у композиторській та виконавській діяльності. Об’ємність поняття “композиторський та виконавський фольклоризм” передбачає ґрунтовне вивчення й аналіз згаданого явища у музикознавчих працях. Фундаментальна монографія А. Іваницького “Історичний синтаксис фольклору” окреслює роль мислення, мови та музики, зокрема тісної взаємодії цих інтелектуальних процесів у історичному становленні музичного фольклору. Автор цієї праці розробив методологію аналізу

фольклорних наспівів через їх обумовленість логічними функціями мислення і мовним синтаксисом у хронологічному порядку розвитку, становлення та координації цих процесів [8].

Монографії С. Грици “Трансмісія фольклорної традиції” та “Фольклор у просторі та часі”, висвітлюють питання розшифрування генетичного коду українського фольклору [4].

У монографії “Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції” О. Бенч-Шокало вказала на важливу роль виконавського фольклоризму, який є основою національно зорієнтованої музичної культури, зокрема, хорової. Автор звернула увагу на значення звукового ідеалу національної культури, досягнення якого можливе через глибоке опанування народної пісенної традиції з її великою регіональною розмаїтістю [3].

Дослідження І. Мацієвського “Музичні інструменти гуцулів” свідчить про великий арсенал інструментальних виконавських засобів Гуцульщини як унікального фольклорного регіону, тим самим акцентуючи увагу на стилевій, жанровій і ладовій різноманітності музичного фольклору Західної України [9].

Мета статті – охарактеризувати поняття “фольклоризм”, розмежувати фольклоризм композиторський і виконавський, проаналізувати мистецькі процеси, пов’язані з фольклоризмом, та їх функціонування в зарубіжній і вітчизняній творчій практиці.

До фольклорної тематики зверталися багато зарубіжних та вітчизняних композиторів. Фольклорна складова є визначальною ознакою видатних національних композиторських шкіл. Щодо цього українська музична традиція відзначається багатством народних тем і образів та їх широкою інтерпретацією у творчості митців.

Фольклор виступає узагальненою естетико-філософською категорією з притаманними для народного мистецтва метафорами та символами, що характерно для неофольклористичного типу музичного мислення.

На думку О. Дерев’яченко, суть згаданого явища полягає в “діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу” [6, с. 11].

Фольклор у галузі семантики, за словами І. Земцовського, є історично перевіреною грандіозною школою всього мистецтва. Творчість композитора ґрунтується на засвоєнні семантичних ознак фольклору, можна простежити як пряме цитування, так і творче переінтонування й трансформацію народного мелосу. Ці принципи можуть бути застосовані як почергово, так і взаємодіяти в рамках одного твору [7, с. 12].

Видатний російський фольклорист В. Гусєв, аналізуючи генезу поняття “фольклор”, зазначив, що цей термін вживали для окреслення елементів давнини й археології, а згодом виокремили в самостійну науку [5, с. 49].

Із плином часу змінювались аспекти вивчення фольклору: археологічний, історичний, психологічний, соціологічний, етнографічний, літературознавчий, музикознавчий. Поступово значення терміну розширювалося.

Видатний український фольклорист А. Іваницький стверджує: “фольклор – мистецтво комплексне (а точніше – окремий, найдавніший вид людської культури). Наука шукає глибинні механізми взаємодії компонентів цієї культури, і насамперед – у слові й наспіві головний історичний “об’єкт” – людина” [8, с. 114]. “Музичний фольклор є чинником історії, географії та біології, оскільки він – складова природної сутності етносу і біосфери” – зазначив А. Іваницький [8, с. 380].

Фольклоризм як першоджерело – необхідна передумова творчого процесу. Часто цей термін використовували у надто вузькому та обмеженому значенні, і він містив низку суперечностей.

Український музикознавець О. Бенч-Шокало визначила фольклоризм як процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури. Поняття фольклору охоплює складні реалії використання, адаптації і трансформації традиційного виконавства у різних напрямках музичного мистецтва [3].

Частина дослідників вбачають у терміні “фольклоризм” передусім негативні форми його вияву: псевдонародні стилізації, надмірну модернізацію традиції, що призводить до нівелювання національних першоджерел.

На противагу окресленому вище ставленню є інший, позитивніший підхід до осмислення фольклоризму, який спрямований на пізнання та оцінку його фундаментальної основи, на визначення його семантичної та формотворчої функцій в контексті композиторської та виконавської творчості.

“Протиріччя в поглядах науковців на фольклоризм у сучасному музикознавчому просторі вимагають нової методики аналізу цього складного феномену культури” – відмічає О. Бенч-Шокало [3, с. 47].

В. Гусєв окреслює фольклоризм як “вторинне побутування автентичного фольклору”. “... помітно посилюється фольклоризм в сучасному професійному мистецтві – композиторській музиці, літературі, театрі, кіно, однак звернення до народних традицій має тепер не зовнішній, зображальний характер, а дедалі більшого значення набувають риси органічного засвоєння законів народного художнього мислення” [5, с. 14].

У другій половині ХХ століття погляди теоретиків на це питання змінилися. Причина обмеженості поняття “фольклоризму” простежувалася від початку ХХ століття, а саме це зумовлювалося застарілим розумінням сутності “фольклоризму” в категоріях ХІХ століття, тобто, як безпосереднього відтворення рис народної музичної мови і, насамперед, мелодики. Звідси випливають думки про недостатній потенціал розвитку народної теми в масштабному симфонічному розгортанні.

Та вузькість і обмеженість терміну “фольклоризм” яскраво заперечує творчість видатних композиторів ХХ століття, самотність та неповторність яких ознаменувала фольклорна складова їх творчого стилю. Особливо переконливо виглядає застосування нових композиційних систем і технік у поєднанні з фольклорним чинником. Це підтверджується, зокрема, творчістю західноєвропейських композиторів – Б. Бартока та К. Орфа.

Скажімо, видатний угорський композитор і фольклорист Б. Барток, творив у нерозривному зв'язку з народною традицією. Цей митець зазначав, що переробка певної теми сама собою є джерелом великої праці, а творчість на основі народних пісень – найскладніше завдання [2, с. 36]. Зауважимо, що митець у своїх творах не лише використовує музичні елементи національного фольклору, а й звертається до народної угорської мови. Це яскраво відображено в єдиній опері композитора “Замок герцога Синя борода”.

“Замок герцога Синя борода” Б. Бартока – самотній новаторський твір у контексті оперного мистецтва ХХ століття. Твір є унікальним явищем у жанровому та стильовому розуміннях. Згадана опера – перехідний етап від імпресіоністичного стилю до експресіонізму, тут наявні стильові тенденції як імпресіонізму, так і експресіонізму. Новаторською рисою опери Б. Бартока є використання характерної манери угорської народної говірки (“*parlando rubato*” зі слів автора).

Музична мова опери Б. Бартока – виразна та своєрідна. У творчому стилі композитора інтонації угорського фольклору майстерно поєднані з виразовими засобами авангардної музики, що вплинуло на новизну і свіжість звучання як вокальної, так й інструментальної палітри твору.

Вокальна лінія опери “Замок герцога Синя борода” побудована у формі експресивного діалогу, де переважають напружені речитативи. Оркестрова партія опери є фоном, на якому розгортається похмурий середньовічний сюжет, вона вирізняється гострою альтерованою гармонією, неабияка увага приділена тут колористиці звучання.

Загалом опера Б. Бартока “Замок герцога Синя борода” – це оригінальне й самотнє явище в історії світової музичної культури ХХ століття, яке не втрачає актуальності й сьогодні, зачаровуючи національним угорським колоритом і багатством музичної палітри.

Продовжимо огляд композиторів, які по-новому застосували фольклорні елементи у творчості, піднявшись на вищий мистецький рівень. У російській музиці фольклоризм яскраво репрезентований у творчому стилі І. Стравінського, його новаторське трактування народного першоджерела дало поштовх українському стильовому напрямку “нова фольклорна хвиля”. Яскравим взірцем переосмислення архаїчного фольклору в творчості І. Стравінського став балет “Весна священна”.

Цей твір – геніальне явище в історії музичного мистецтва. Для балетів І. Стравінського (“Весна священна”, “Жар-птиця”, “Весіллячко”) можна застосувати тезу про їх тотальну фольклоризацію, яка вирізняється новаторським підходом.

Створюючи балет “Весна священна”, композитор опирався на архаїчні пласти старослов’янського фольклору, де головна думка була зосереджена на відображенні єдності людини з природою.

Найвиразнішим формотворчим чинником балету є ритмічна організація музичного матеріалу, що ознаменувало новаторство балету “Весна священна” і поставило його в один ряд з яскравими полотнами видатних композиторів початку ХХ століття – А. Шенберга, Б. Бартока, К. Орфа та ін.

Жанр балету “Весна священна” – сюїта, в якій порядок номерів розгортається за єдиною концепцією. Увесь цикл пронизують наростаюча напруга і драматизм. Сюїтна побудова балету характерна наскрізним симфонічним розвитком усього твору та кожної картини зокрема.

Тематизм “Весни священної” охоплює інтонаційні елементи веснянок, колядок та весільних пісень. Загалом для Стравінського характерний творчий принцип, в основі якого – типізація наспівів, їх формульність.

Образні сфери балету представлені в чотирьох лініях: 1) природа яскраво відображена у розділі “Поцілунок землі”; 2) чоловіча сфера, втілена у I частині, в номерах “Весняні гадання”, “Гра двох міст”, відзначається активним пульсуючим ритмом, туттійними акордами, наростаючою динамікою та тембрами мідних духових; 3) жіноча лінія характеризується ліричними мотивами; 4) праотці символізують згасання життєвої сили, смерть.

Ритм у балеті “Весна священна” є першорядним, визначальним фактором розгортання музичного матеріалу, він також служить конструктивним та змістовним “ядром” симфонічної концепції. Ритм, у поєднанні з тембром, інтонацією, гармонією і фактурою, виконує образно-тематичні функції [1, с. 183].

Ігор Стравінський значно збагатив жанрову структуру балету, використовуючи напористу динаміку; збагатив оркестр новими метро-ритмічними та колористичними засобами виразності. Саме І. Стравінський увів у музичну термінологію поняття “тембр-інтонація”, “тембровий ритм”.

Творчість Ігоря Стравінського безпосередньо вплинула на український балет. Естетико-філософські засади та новаторські технічні прийоми І. Стравінського були майстерно втілені в балетній творчості видатних українських митців – М. Скорика (“Каменярі”), Л. Дичко (“Досвітні вогні”), Є. Станковича (“Ольга”) та ін.

Виразні паралелі можна провести між балетом “Весна священна” І. Стравінського та балетом “Ольга” (1982) Є. Станковича, починаючи від давньоруської тематики до інтонаційної сфери, базованої на архаїчних пластах українського фольклору. Адже наспіви українських веснянок стали формотворчими в побудові партитури окреслених балетів.

Ряд засобів виразності, притаманних почерку І. Стравінського, – симфонічність мислення, темброво-сонорний тематизм, енергію руху, поліритміку, – Станкович задіяв у своїх балетах “Прометей”, “Майська ніч”, “Ніч перед Різдом”, “Вікінги”.

Перейдемо до явища фольклоризму в творчості видатного українського композитора, представника “нової фольклорної хвилі” – Євгена Станковича.

Яскравою сторінкою в історії вітчизняного оперного мистецтва є його новаторський твір – фольк-опера “Коли цвіте папороть”.

Музична мова опери Є. Станковича проста й зрозуміла, адже побудована на народних піснях, різних за жанром і характером: думи, плачі, історичні, ліричні, танцювальні, жартівливі та обрядові пісні; також тут використані елементи народних танців – козачка і гопака.

Фольклорним мелодіям композитор надав індивідуального авторського звучання, збагативши народну поліфонію модерновою гармонією. Опера “Коли цвіте папороть” – це не просто контрастне зіставлення народних пісень, а цілісне оперно-фольклорне полотно на три дії, чітко продумане і скомпоноване з пісенних блоків із вкрапленням авторських музичних епізодів.

Три дії опери змальовують різні сфери життя українського народу: I і III дії – історичні події, зокрема період Запорізької Січі (I д.) та сучасність (III д.); II дія відображає таємничий світ русалок і відьом. Центральним епізодом опери є дійство уночі на Івана Купала.

Музична мова опери вирізняється вдало підібраними засобами виразності. Яскрава мелодична лінія твору приємно вражає цілісністю народно-авторського музичного матеріалу. Вишукана гармонічна сфера зачаровує поєднанням простоти з терпкими модерновими співзвуччями.

Особливої уваги заслуговує колористика опери, яка є унікальним сплавом симфонічно-інструментальних барв із вкрапленням вокально-хорових тембрів. Усе це утворює єдине монолітне звукове полотно, яке сприймається на одному подихові.

Унікальність опери “Коли цвіте папороть” полягає у глибокій опорі на фольклорні традиції музичної та поетичної ліній твору. Опері притаманна тришаровість сюжету (“меніпейний” простір), а через співіснування трьох світів – “земного”, “потойбічного” та “небесного”, проходить основна ідея твору.

Як стверджує Р. Станкович-Спольська, “показовою для постмодерного мистецтва є розшарованість змісту: дія опери відбувається в кількох різних і змішених у хронологічному розумінні культурно-часових площинах, котрі ніяк сюжетно між собою не перетинаються, а координуються на ідейно-символічному та композиційно-інтонаційному рівнях” [10, с. 184].

Як і в більшості творів Є. Станковича, в опері “Коли цвіте папороть” втілена філософська концепція взаємодії Часу і Простору, яка певним чином детермінує структуру твору.

Згаданий опері Є. Станковича притаманні, зокрема, такі новаторські елементи:

- 1) поєднання звучання симфонічного оркестру з автентичним співом народного хору;
- 2) фольклорний музичний матеріал поєднаний з модерновими засобами виразності;
- 3) введення в оркестрову партитуру народних інструментів.

У творі Є. Станковича відображена ідея символізації оперних структур, яка, на думку дослідників, впливає з особливостей української народної пісні.

Фольк-опера Є. Станковича “Коли цвіте папороть” – яскравий приклад неофольклоризму в оперному жанрі, це новий етап розвитку українського мистецтва через переосмислення фольклорного першоджерела. Твір Є. Станковича належить до шедеврів української оперної музики другої половини ХХ століття.

Повертаючись до наукового підходу до визначення терміна “фольклоризм”, зазначимо, що серед дослідників є ряд суперечностей.

Так, С. Грица обережно підходить до сучасного визначення “фольклоризму”, не погоджуючись на його універсальність: “Усі форми (поза усною) побутування фольклору в природному середовищі прийнято сьогодні називати “фольклоризмом” [4, с. 37].

Як уже зазначено, музична культура потребує формування нової методики аналізу фольклоризму в багатьох його проявах, у тому числі таких напрямів, як композиторський фольклоризм та виконавський фольклоризм.

Видатний російський фольклорист І. Земцовський виокремив п'ять основних сфер існування фольклору:

- 1) фольклор у професійній художній творчості всіх видів;
- 2) фольклор у науці та педагогіці;
- 3) фольклор на сцені;
- 4) фольклор на фестивалях і святах;
- 5) фольклор і засоби масової комунікації [7, с. 7].

Українські музикознавці ґрунтовніше вивчали та досліджували композиторський фольклоризм у різних жанрах музичного мистецтва (Б. Фільц, Л. Кияновська, М. Загайкевич, Л. Пархоменко та ін.), стверджуючи що він є універсальним методом збереження народної пісні, зокрема, через академічне хорове виконавство. Адже народна пісенна традиція – це глибинна першооснова справжньої творчості, високоякісний показник змістовної наповненості музики різних форм, стилів та жанрів.

У даному контексті актуальна позиція видатного угорського композитора і музикознавця-фольклориста Б. Бартока – найяскравішого представника неофолькоризму, який вбачав у народній пісні висхідний пункт та основу для збагачення професійної музичної творчості.

Твори композиторів “нової фольклорної хвилі” відкрили нові пласти застосування національної тематики, розвинувши і поглибивши народно-жанрову основу; впровадили нові музично-виражальні прийоми та принципи розгортання фольклорного матеріалу.

В українській музиці видатним представником “нової фольклорної хвилі” є М. Скорик, який синтезував традиції професійної музики, фольклору зі сучасними композиторськими стилями і техніками. Творчість М. Скорика, а також Г. Гаврилець, Є. Станковича, Л. Дичко, Л. Колодуба є доказом того, що фольклорна основа творчого стилю композитора – це універсальна тенденція розвитку індивідуального духовного стержня митця.

Форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування у творчій діяльності різних колективів, які функціонують у професійній та непрофесійній сферах музичного виконавства, отримали назву виконавський фольклоризм.

Термін “українське народно-пісенне виконавство” виник у той час, коли фольклор поступово переходив із форми усної в писемно-зафіксовану форму, так званий виконавський фольклоризм у різних градаціях.

Ітиметься не тільки про автентичне виконання, “первинний” фольклор, яке широко представлене в музичному мистецтві, а про вторинне виконавство, перейняте з писемних джерел.

Виконавський фольклоризм розкриває багатопланову інтонаційну сутність народної традиції. “Концепція виконавського фольклоризму спрямована проти абстрактно-узагальненого тлумачення і трансформації традиційного виконавства як уніфікованого та однакового для всіх, у результаті якого ігнорується диференційний підхід до його конкретних виявів у місцевих співочих стилях”, наголосила О. Бенч-Шокало [3, с. 52].

Відзначимо неабияку значущість згаданої концепції, адже регіональна різноманітність традиції, що яскраво представлена в українській народній музиці, є важливою рисою для розвитку та функціонування виконавського фольклоризму. Глибоке вивчення конкретної фольклорно-етнографічної виконавської традиції дає змогу досягнути її специфіку. З дослідження І. Мацієвського випливає, що на Гуцульщині практично нема вокальних жанрів, але дуже широко представлені жанри інструментальної музики, адже вона є важливою у житті та мистецтві гуцулів. “Можна навіть говорити про наявність на Гуцульщині свого роду “інструментального епосу” (термін, що запропонував авторові І. Земцовський)” [9, с. 29–30].

Інноваційне осмислення концепції виконавського фольклоризму уможливує виявлення методів засвоєння традиційного співу з боку академічних і народних колективів, визначає роль аматорських колективів.

У сучасному етномузикознавстві окреслено п’ять рівнів виконавського фольклоризму:

- 1) первинний традиційний спів автентичних гуртів;
- 2) репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах міста;
- 3) вибіркоче ставлення до традиційного співу в мистецькій діяльності академічних хорових колективів;
- 4) стилізація народнопісенних традицій у творчій діяльності народних хорів і ансамблів пісні й танцю;
- 5) імітація пісенної традиції з орієнтацією на усереднену модель фольклоризму в різних сферах хорової культури.

Рівні виконавського фольклоризму визначають різні форми організації хорових колективів та віддзеркалюють суть досягнення первинного традиційного співу через виконавську інтерпретацію.

Зазначимо актуальні проблеми, що характеризують сучасну музичну культуру в контексті збереження та функціонування у ній традиційних елементів народної вокальної музики:

1) відсутність діалогу між академічним і традиційним співом;
2) класифікація традиційного співу як нижчого щабля у культурній ієрархії порівняно з академічним як вищим рівнем культури;

3) традиційне виконавство не усвідомлюють як самостійну сферу культури.

Таким чином, ми зуміли створити нову методологію аналізу фольклоризму, зважаючи на багатозаровість цього терміна. Також окреслити рівні виконавського фольклоризму й актуальні проблеми сучасної музичної культури в контексті збереження народної складової у процесі виконавської інтерпретації.

Фольклоризм розподіляється на композиторський і виконавський, кожен з окреслених аспектів віддзеркалює риси існування, сприйняття та відтворення музичного матеріалу принципово різними засобами виразності.

Композиторський фольклоризм – це переосмислення композиторами народного першоджерела у творчості, риса, що притаманна видатним митцям різних національних шкіл. Проаналізовані у статті взірці композиторського фольклоризму свідчать про високий рівень майстерності митців, які опираються на національні традиції.

Виконавський фольклоризм є способом існування живого етнотрадиційного інтонування в межах професійного й аматорського музикування. Концептуальна основа виконавського фольклоризму – збереження регіональної автентичної традиції в контексті виконавського мистецтва.

Розглядаючи фольклоризм, можна відзначити широке зацікавлення цією тематикою з боку музикознавців, які вбачають у фольклорній традиції джерело самопізнання, високої духовності й національної самоідентифікації; це яскраво представлено у творчості видатних зарубіжних та вітчизняних митців. Ґрунтовне вивчення явища фольклоризму, що здійснюють науковці, свідчить про його актуальність у контексті музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Игорь Стравинский и его балеты / Б. Асафьев // Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца 10-х – начала 30-х годов. – М.–Л., 1967. – С. 179–201.
2. Барток Б. Сборник статей / [Под ред. Е. И. Чигаревой]. – М. : Музыка, 1977. – 250 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Бенч-Шокало – К. : Ред. журналу “Укр. світ”, 2002. – 440 с.
4. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / С. Й. Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
5. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура: тероретические очерки. – Санкт-Петербург, 1993. – 110 с.
6. Деревянченко А. А. Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и динамика развития в первой половине XX века : дисс. на соискание науч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.03 “Музыкальное искусство” / А. Деревянченко. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2005. – 23 с.
7. Земцовский И. И. О современном фольклоризме / И. И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: сб. ст. – Л. : Музыка, 1984. – 174 с.
8. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця : Нова Книга, 2009. – 404 с.
9. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
10. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є.Станковича “Цвіт папороті” як факт національної історії // Київське музикознавство. Вип. 8. – К. : КДВМУ, 2002. – С. 180–188.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1967), Igor Stravinsky and his ballets, *Asaf'ev B. Kriticheskie stat'i, ocherki i retsenzii. Iz naslediya kontsa 10-kh nachala 30-kh godov* [Asafiev B. Critical articles, essays and reviews. From the heritage of the late 10s early 30s], Moscow–Leningrad, pp. 179–201. (in Russian).

2. Bartok, B. (1977), *Sbornik statey* [Collection of articles], Mosvov, Muzyka. (in Russian).
3. Bench-Shokalo, O. (2002), *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaiivoi tradytsii* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition], Kyiv, Editorial Board of the magazine "Ukrainian World". (in Ukrainian).
4. Hrytsa, S. (2000), *Folklor u prostori ta chasi. Vybrani statyi* [Folklore in space and time. Selected Articles], Ternopil, "ASTON". (in Ukrainian).
5. Gusev, V. E. (1993), *Russkaya narodnaya khudozhestvennaya kul'tura (teroreticheskie ocherki)* [Russian folk art culture (theoretical essays).], Sankt-Petersburg. (in Russian).
6. Derevyanchenko, A. A. (2005), "Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century", The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. "Musical Art", P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv, 23 p. (in Russian).
7. Zemtsovskiy, I. I. (1984), About modern folklore *Traditsionnyy fol'klor v sovremennoy khudozhestvennoy zhizni: sb. st.* [Traditional folklore in contemporary art life: a collection of articles], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
8. Ivanytskyi, A. I. (2009), *Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky* [Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music], Vinnytsia, Nova Knyha. (in Ukrainian).
9. Matsiievskiy, I. V. (2012), *Muzychni instrumenty hutsuliv* [Musical Instruments of Hutsuls], Vinnytsia, Nova Knyha. (in Ukrainian).
10. Stankovych-Spolska, R. (2002), Folk Opera by E. Stankovich "Bloom of ferns" as a fact of national history, *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology], Iss. 8, Kyiv, KDVMU, pp. 180–188.

УДК 78.1.6 : 84.75

Віктор Скоромний
Євген Коваленко
Назар Якобенчук

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ СОУЛ

У статті визначено, що вокальна манера соул пов'язана з високою майстерністю співака і створює поле для розвитку його індивідуального стилю. Наголошено на значній ролі імпровізаційності при співі соул. Окреслено такі риси манери соул, як використання мелізматики, орнаментальне оздоблення мелодичної лінії, тонке нюансування динаміки, намагання поєднувати різні вокальні прийоми. Підкреслено велике значення для розвитку естрадної музики потенціалу співу у вокальній манері соул, яка демонструє можливість синтезу з різними явищами музичного світу.

Ключові слова: соул, естрада, вокальна манера, імпровізація, інтерпретація.

Віктор Скоромний
Евгений Коваленко
Назар Якобенчук

СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНОЙ МАНЕРЫ СОУЛ

В статье определено, что вокальная манера соул связана со значительным мастерством певца и создает поле для развития его индивидуального стиля. Отмечена значительная роль импровизационности при пении соул. Определены такие черты манеры соул, как использование мелізматики, орнаментальное обрамление мелодической линии,

тонкая нюансировка динамики, попытки сочетать различные вокальные приемы. Подчеркнуто большое значение для развития эстрадной музыки потенциала пения в вокальной манере соул, которая демонстрирует возможность синтеза с различными явлениями музыкального мира.

Ключевые слова: соул, эстрада, вокальная манера, импровизация, интерпретация.

**Victor Skoromnyi
Yevhen Kovalenko
Nazar Yakobenchuk**

SPECIFICITY OF SOUL VOCAL MANNER

The soul manner of singing is often used in contemporary music. The emergence of soul in the 50's of the XX century was quite an iconic phenomenon. It's birth thanks to the synthesis of gospel, jazz and rhythm and blues. Soul – a phenomenon with its inherent peculiarity of tools, musical content and performance tools. The main features of the soul – simplicity, interest to the vocal and rhythm with less attention to instruments. The most popular genre form is a song. The main load in pop music lies in the sonorous voice and accompaniment that holds harmony and metro rhythm. An important role in pop music is played by the rhythmic structure: many pop songs are written for dancing and have a clear, unchanging bit.

Indeed, the soul itself appears as a phenomenon that synthesizes the jazz and pop music. One of the features associated with soul and jazz is improvisation, which is widely used when playing a vocal line. In fact, the soul manner of singing involves a constant variation of the melodic line, its finishing with melisma, a certain spin, which will be associated with the avoidance of a strong destiny, the introduction of a certain delay or advance that is inherent in jazz works. Soul singing depends on the performer's skill of the singer and the individual qualities of the voice. In the soul singing style vocalist's has ability to create an interpretation of the song. If the interpretation is regarded as a key aspect of the performance, then soul singer seek to maximize the personalization of the artistic work. In soul music attention is focused on the verbal text, which consistently sets out the content. In the climaxes that coincide with the moments of the boundary of the form sections, falsettos are used. Characteristic is both ascending and descending micro glissando, slander and significant ornamentation of the vocal line. For soul singing, there is also a combination of colloquial elements, when the sound is extracted on pianissimo, which can be varied by more charming elements in the chorus with a wide range of performances, such as a shout.

Soul's vocal style is associated with the great singer's skill and the development of his individual style. Essence soul is a significant role of improvisation. This manner of singing is characterized by ornamental decoration of the melodic line, a subtle nuance of the dynamics, an attempt to combine different vocal techniques. Singing in vocal manner soul has an important potential for the development of pop music. Combining the features of jazz and pop music interlaced in the genre-style complex of the same name, the soul demonstrates an opportunity for further synthesis with various phenomena of the music world.

Key words: soul, estrade, vocal style, improvisation, interpretation.

Упродовж останніх років чимало уваги приділено популярній музиці. Її розвиток, технічне вдосконалення та стильова палітра дають широке поле для дослідницької уваги. Позаяк відбувається постійний обмін між різними стильовими напрямками, можна говорити про певні стабільні та мобільні показники в надрах одного музичного спрямування. Часом можна спостерігати появу новітніх рис, які трансформують стиль настільки, що відбувається народження нового. Серед стилів естрадного спрямування, які підтверджують високу здатність до формування на їх базі нових, – соул. Дослідження специфіки музичних, культурологічних та естетичних ознак цього естрадного напрямку та вокальної манери, що є його невід'ємною складовою частиною, – актуальне завдання, для виконання якого потрібний комплексний підхід.

Соул-манеру співу часто використовують у сучасній виконавській діяльності, проте її аналізу приділено надзвичайно мало уваги в теоретичному дискурсі. Низка питань, пов'язаних з дослідженням американського мистецтва XIX–XX століть, а саме зі сутністю, значенням та специфікою спірчуелів обгрунтована в роботі В. Конен [2]. У працях вітчизняного музикознавця В. Тормахової [3; 4] визначено риси естрадного мистецтва, наголошено на особливостях інтерпретації в рамках поп-музики. Значний потенціал для розуміння соул як стильового напрямку та вокальної манери співу становлять роботи М. Фісун [5; 6], які, попри свою теоретико-методологічну вагу, створюють також підґрунтя для обговорення певних дискусійних моментів. У дослідженні І. Яркіної [7; 8] здійснено звернення до вокального виконавства у напрямку funk, побіжно охоплено й соул. У посібнику А. Карягіної [1] розглянуто аспекти виховання джазового співу.

Мета статті – проаналізувати особливості манери співу соул, що є ядром жанрово-стилістичного комплексу сучасної музичної культури, з притаманними йому виконавськими засобами. Її розв'язання потребує звернення до історичних аспектів, пов'язаних із формуванням соул – напрямку в культурі XX століття, виокремленням ключових характерних рис та виділенням його креативного потенціалу.

Серед стильових напрямків естрадної музики одним з найуспішніших комерційно є соул. Його виникнення в 50-х роках XX століття стало по суті знаковим явищем, адже ознаменувало формування мистецтва з великим майбутнім. Завдяки синтезу різномірних явищ, а саме – госпелу, джазу та ритм-енд-блюзу, що здійснив у виступах Рей Чарльз із оркестром та “Рейлетс”, було започатковано соул, котрий змінив елітарну спрямованість бібопу на музику, яка торкалася душі кожного. Хоча соул був створений і спрямований насамперед на негритянське населення, він швидко став надбанням і білої публіки, проявивши тенденцію до комерційної успішності.

Звернення до якоїсь проблематики пов'язане зі з'ясуванням термінологічних аспектів. При аналізі соулу варто зазначити, що цей термін може мати багато значень. Сучасна дослідниця М. Фісун запропонувала вирізняти наступні “іпостаті” соул: спосіб музичного світовідчуття, емоційно-психологічний стан, стримано-екстатичну мову, жанрово-стилістичне явище, виконавський стиль. На нашу думку, подібне розрізнення не зовсім доречне. Адже можна казати про соул радше як про комплексне явище, для якого притаманний певний тип образності, емоційно-психологічного навантаження, виконавської манери, форми творів, набору засобів виразності. Разом з тим, частіше можна говорити про використання окремих елементів соулу в рамках інших напрямків та стилів, і частіше буде мова про соул-манеру виконання.

З одного боку, доречно визначення, котре М. Фісун запропонувала стосовно окреслення соул як жанрово-стилістичного явища: “Соул – це і жанрово-стилістичне явище з властивою йому своєрідністю інструментарію, музичного змісту і виконавських засобів. Основні риси соул – простота, мелодійність, опора на вокал і ритм з меншою увагою до інструменталізму. Найпопулярніша жанрова форма – пісня, побудована за традиційною схемою “куплет + приспів”. Основне навантаження в поп-музиці лягає на солюючий голос і акомпанемент, що утримує гармонію і метроритм. У зв'язку з цим важливу роль у поп-музиці відіграє ритмічна структура: багато поп-пісень написані для танців і мають чіткий, незмінний біт” [5, с. 765]. З іншого боку, подібне визначення може бути віднесеним фактично до будь-якого напрямку поп-музики, де рідко буває форма пісень, складніша за куплетну. Так само превалюватимуть акцент на вокальному началі, ліричний зміст та ритмічне начало. Відповідно при аналізі соул необхідно звертати не на ті аспекти, що порівняно легко піддаються нотації та вербальному опису. Найдоцільнішим є виокремлення соул як своєрідної вокальної манери співу. Зауважимо, що схильність соулу до трансформацій приводить до того, що в метро-ритмічному, гармонічному розумінні можливі значні відмінності у творах, які належать до соулнапрямку. Проте вокальна манера буде впізнаваною і такою, що й надає змогу віднести до одного спрямування. Доречно апелювати до вислову, де наголошено, що відмінності між soul і funk “лежать радше в галузі інструментування і виконавства, а не у вокальній культурі” [7, с. 68].

Популярність даного стилю не є свідченням простоти, адже його формування та успішна виконавська діяльність співаків у процесі культурно-історичного розвитку привели до виникнення певних його модифікацій, що дало змогу говорити про стильові відгалуження. Його походження пов'язане з тими формами вокальних практик, які вплинули на формування джазового мистецтва – а саме спірічуелами та госпелами. Н. Яркіна відзначила, що виникнення соул було зумовлене рядом різних мистецько-культурних явищ, в результаті поєднання яких виникає це утворення. “Soul виник як своєрідний синтез Rhythm & Blues'a з духовними піснями-танцями (спірічуелс і госпелс), що відбилося в “ухилі” в естрадно-рокову стилістику. Головним завданням стилю soul його представники (Дж. Браун, О. Реддінг, У. Пікетт, А. Франклін) вважали за необхідним повернути у джаз втрачені в елітарному bebop'і як провідному стилі “нового джазу” якості емоційності та доступності, “осучаснити” витоки джазу, показати справжні емоції, що йдуть від блюзу як типового явища афроамериканської духовної культури” [7, с. 59–60].

Варто виокремити риси, що були притаманні соулу, і тенденції, які можна спостерігати у його оновлених формах. Задля цього необхідно дослідити специфіку його витоків. У ряді робіт сучасних авторів звернуто увагу на те, що соул є “... синтетичним комунікативним феноменом, у якому під значним впливом джазу “естрадність” поєднувалася з корінною аутентикою... взірцем відродження цінностей афро-американського демократичного імпровізаційного мистецтва, яке в рамках джазу (вже у bebop'і) схилилося до елітарності” [8, с. 6–7].

Справді, сам соул постає як явище, котре синтезує здобутки різних естрадних напрямків – джазу та поп-музики. Саме ці аспекти підкреслені у праці М. Фісун, яка вказує на те, що постає “соул як змішаний стиль, в якому синтезовані жанрово-стилістичні елементи джазової та естрадної (поп і рок) музики” [5, с. 772]. Проте, на нашу думку, не варто відділяти джаз від естрадної музики, адже значна кількість дослідників вважають, що до естрадної музики рівною мірою належать і джаз, і рок-, і поп-музика. “Естрадна музика – це широке поняття, яке об'єднує в собі такі різновиди сучасної музики, як джаз, рок- і поп-музика. В основі джазу, рок- і поп-музики лежать пряме звернення до глядача зі сцени, безпосередній контакт з ним, видовищність, шоу, які були притаманні всім цим напрямкам від самого початку” [4, с. 9].

Однією з рис, що споріднюють соул і джазове мистецтво, є імпровізаційність, яку широко використовують при відтворенні вокальної лінії. Фактично соул-манера співу передбачає постійне варіювання мелодичної лінії, її оздоблення мелізматикою, певне свінгування, котре буде пов'язане з уникненням сильної долі, вступі з певною затримкою чи випередженням, що притаманне джазовим творам. “Джаз повертає ритму в музиці його первинну функцію організації руху, жесту, пластики тіла, танцю як артифікованого варіанта втілення моторно-рухових функцій в їх синтетичному музично-танцювальному втіленні. При цьому ритм у джазі специфікується за рахунок постійного синкопування, зрушень опорних часткою метризованих тактів, що безпосередньо пов'язане з позаєвропейськими (африканськими) витоками джазової стилістики” [7, с. 23]. Кажучи про свінг, у даному випадку йдеться саме про “своєрідний тип метроритмічної пульсації, базований на випереджальних або запізнених мікровідхиленнях від основного пульсу – граунд-біта (англ. ground beat – основна пульсація) в джазі” [1, с. 15], а не стильовий напрям.

Ця особливість ритміки, а здебільшого імпровізаційність генетично пов'язані зі спірічуелсами. В. Конен відзначила надзвичайну роль імпровізації в цьому жанрі, причому не індивідуальної, а колективної. “Спірічуел складається як мистецтво колективної імпровізації, можливості збагачення початкового мотиву стають безмежними. Кожен, хто коли-небудь писав про негритянські пісні американського Півдня, неминуче відзначав, що в усі наспіви вони вносять риси нового” [2, с. 155]. Ця схильність до постійної модифікації музичного цілого безумовно ставала носієм творчого начала, мінливим фактором, який сприяв тому, що навіть за умови великої кількості куплетів у спірічуелс їх прослуховування не створювало ефекту одноманітності. “Імпровізаційність надає негритянській народній музиці непередаваний вигляд натхненності та інтенсивності творчої думки. Ймовірно, звідси виникає її рідкісна художня

чарівність. Яскраву самобутність надають спірічуелу і наявні у них риси африканського виконавського стилю” [2, с. 158].

Якщо розглянути специфіку соул-манери у різних виконавців, можна виявити певні риси. М. Фісун наголосила, що соул-спів залежить від виконавської майстерності співака та індивідуальних якостей тембру голосу. Проте можна казати, що є ряд прийомів, які використовують вокалісти: “опора на імпровізаційність, респонсорна техніка, офф-біт (створення метроритмічних “конфліктів” у джазовій імпровізації), лабільне інтонування (“блюзові тони”, шаут-ефекти, офф-пітч, дьорті-тони, граул-манера), глісандо, різні прикраси в мелодії” [5, с. 772]. Зауважимо, що найбільш яскраво соул-манера проявляється саме при використанні мелізматики. Більшість виконавців, які співають у цій соул-манері, ніколи не відтворюють музичний текст згідно з нотним текстом (у разі його наявності). Адже саме в манері співу соул якнайбільше проявляється здатність вокаліста інтерпретувати пісню. Якщо розглядати інтерпретацію як ключовий аспект виконавської діяльності, то саме соул-співачи прагнуть максимально персоналізувати мистецький твір. При аналізі того, що можна інтерпретувати, а в даному випадку змінювати в стилі, котрий вбирає у себе риси поп-музики і джазу одночасно, варто звернутися до переліку, поданого у праці В. Тормахової. “Якщо спробувати виокремити ті компоненти, які можуть змінюватись у результаті інтерпретації в музичному тексті поп-композиції, то можна назвати наступні: аранжування; ритм; розмір; гармонія; тембр; манера виконання; незначні зміни мелодії” [3, с. 35]. Відповідно, сама виконавська манера виступає як мінливого чинника, так само як ритмічне начало, мелодика, тембральне забарвлення. Менше зміни можуть стосуватися гармонії та розміру, адже вони є в певному сенсі “цвяхами” пісні, фіксуючи її константні виміри.

Розглянемо вокальну манеру Майкла Болтона на прикладі пісні з його репертуару “When a man loves a woman”, де наявні усі згадані риси. В стильовому відношенні це ритм-енд-блюз. Вокальна партія демонструє риси соул-співу. Композиція починається з найвищої точки, після якої відбувається поступовий спад. Переважає відкрите артикулювання. Вокальна партія складається з коротких реплік, на які “відповідає” інструментальний супровід. Увага акцентована на вербальному тексті, в якому послідовно викладено зміст. У кульмінаційних точках, що співпадають з моментами межі розділів форми, використано фальцет. Достатньо велика частка проникливості виконання, що створює ефект сповіді та елементів плачу, котрі реалізують за рахунок філірування динаміки звучання навіть у межах однієї фрази. Характерними є як висхідне, так і низхідне мікроглісандо, оспівування та значна орнаментация вокальної лінії. Для співу соул притаманне також поєднання розмовних елементів, коли звук видобувають на *pp*, яке може змінюватися розспівнішими елементами у приспіві зі широкою палітрою виконавських прийомів – як-от шаут. Це напрямок, в якому найбільшу роль можуть відігравати специфіка не гармонії чи мелодики, а того, як саме їх подають слухачеві. “Особливої важливості набувають нюанси звукодобування, звуковедення, агогіки, динаміки, акценти драматургії, що врізноманітнюють творчу інтерпретацію” [6, с. 176].

Отже, вокальна манера соул пов’язана з великою майстерністю співака та розвитком його індивідуального стилю. Сутністю соул є значна роль імпровізаційності. Дана манера співу характерна орнаментальним оздобленням мелодичної лінії, тонким нюансуванням динаміки, намаганням поєднувати різні вокальні прийоми. Спів у вокальній манері соул має важливий потенціал для розвитку естрадної музики. Поєднуючи риси джазу та поп-музики, що переплелися в однойменному жанрово-стильовому комплексі, соул демонструє можливість для подальшого синтезу з різними явищами музичного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карягина А. Джазовий вокал: практ. пособие для начинающих / Ариадна Карягина. – СПб. : Планета, 2008. – 48 с.
2. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – М. : Музыка, 1965. – 525 с.
3. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в поп-музиці // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія:

- Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. – № 1 (вип. 36). – С. 32–36.
4. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія / В. М. Тормахова. – Київ : Ліра-К, 2017. – 204 с.
 5. Фисун М. Стилиевые проекции соула в вокальном искусстве / Марина Фисун // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. – Харків : ТОВ “С. А. М.”, 2014. – С. 763–773.
 6. Фісун М. М. Виконавська специфіка соулу / М. М. Фісун // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. – 2016. – Вип. 54. – С. 172–180.
 7. Яркіна І. Ю. Вокальний ансамбль в стилі фанк: Дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17. 00. 03. / И. Ю. Яркіна. – Харьковський національний університет искусств ім. И. П. Котляревського. – Харьков, 2016. – 207 с.
 8. Яркіна І. Ю. Вокальний ансамбль у стилі фанк: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17. 00. 03. / І. Ю. Яркіна. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 17 с.

REFERENCES

1. Karyagina, A. (2008), *Dzhazovyy vokal: prakt. posobiye dlya nachinayushchikh* [Jazz vocals: Pract. Benefit for beginners], SPb, Planet, 48 p. (in Russian)
2. Conen, V. (1965), *Puti amerikanskoy muzyki. ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SSHA* [Ways of American music. Essays on the history of US musical culture], Moscow, Music, 525 p. (in Russian)
3. Tormakhova, V. (2017). Features of Interpretation in Pop Music, *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], edited by Smoliak O. S., Ternopil, Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2017. – no. 1, (Issue 36), pp. 32–36. (in Ukrainian).
4. Tormakhova, V. M. (2017), *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez: monohrafiia* [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis: monograph], Kyiv, Publishing House Lyra-K, 204 p. (in Ukrainian).
5. Fisun, M. (2014), Stylistic projections of soul in vocal art, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo : zb. nauk. st* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology: Sb. sciences Art.], Issue 40, Kharkiv, Publishing House “S. A. M.”, pp. 763–773. (in Russian).
6. Fisun, M. M. (2016). Performance Specificity of Soul, *Kultura Ukrainy. Seriya : Mystetstvoznnavstvo* [Culture of Ukraine. Series: Art studies], Issue 54, pp. 172–180. (in Ukrainian).
7. Yarkina, I. Yu. (2016), “Vocal ensemble in the style of funk”, The dissertation of the candidate of art studies, Specials. 17.00.03 “Musical art”, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 207 p. (in Russian).
8. Yarkina, I. Yu. (2016), “Vocal ensemble in the style of funk”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), Specials. 17.00.03 “Musical art”, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 17 p. (in Ukrainian).

УДК [785.7:787.1]:78.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГІНИ

У статті розглянуто творчість одного зі сучасних композиторів Буковини – Юрія Гіни, зокрема його камерно-інструментальну музику. Розкрито процес розвитку професійного скрипкового мистецтва на Буковині, проаналізовано засади формування скрипкової музики регіону. Охарактеризовано особливості творів скрипкового ансамблю, на основі яких виявлено стилеві риси творчості композитора.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, скрипкове мистецтво Буковини, буковинські композитори, творчість Юрія Гіни.

Юлия Каплиенко-Илюк

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ГИНЫ

В статье рассматривается творчество одного из современных композиторов Буковины – Юрия Гины, в частности его камерно-инструментальная музыка. Раскрыто процесс развития профессионального скрипичного искусства на Буковине, проанализированы принципы формирования скрипичной музыки региона. Охарактеризованы особенности произведений скрипичного ансамбля, на основе которых выявлены стилевые черты творчества композитора.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, скрипичное искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Юрия Гины.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

TRENDS OF DEVELOPMENT OF THE CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN YURI GINA CREATIVE WORK

The present article dwells on the work of one of contemporary composers of Bukovina – Yuri Gina, in particular his chamber-instrumental music. The process of development of professional violin art in Bukovina is revealed, the principles of the formation of violin music of the region are analyzed. There are characterized the peculiarities of the compositions for the violin ensemble, on the basis of which the stylistic features of the composer's work are revealed.

From the middle of the XX century Yu. Gina became the source of the national Ukrainian violin and orchestral art of the Bukovina region. Gina's music for violin and violin ensembles has different levels of complexity, because, working as a teacher at a music school, the composer created many works for children, works to be performed by children ensemble and orchestra.

The compositions written for violin ensembles and solo performances include various spheres of images: from patriotic themes (Rhapsody "Our native is the dearest") to lyrical and humorous works ("Humoresque"). The characteristic feature of Yu. Gina's creative work is the tendency to specify the content of the works using the program name. Genre programming, enriched with national motifs of Bukovinian dances ("Gora", "Sadagurska polka", "Holiday dances", "Round dance"), prevails among the original works of the author.

In the works of the Bukovinian composer, a special place belongs to an ancient Moldovan and Romanian dance "Gora" (Khora), which is a kind of a round dance. For his interpretation of the genre, Gina chose an instrumental type of the dance.

The most large-scale, thematically and figuratively rich composition of Yu. Gina is Rhapsody "Our native is the dearest", which is presented by the composer for the chamber-instrumental

ensemble and chamber orchestra. This work is an example of the composer's search work in the field of ensemble "non-canonical" compositions. Yu. Gina made an interesting invention by involving a vocal episode in the poems of the Bukovinian poetess T. Severnyuk in an instrumental work that brings the vocal-instrumental rhapsody to the poem composition, thus creating a synthetic genre. Guided by the traditions of the instrumental West European genre of rhapsody, Yu. Gina brought the features of the national composition "Thoughts-Noises" with the contrast of its character, presentation, tempo, etc.

Compositions for the violin ensemble of Yuri Gina naturally fit into the overall picture of the development of the Ukrainian instrumental ensemble. In the original works of the composer there can be vividly traced the tendencies of the new style trend – folklorism, which became the peculiar feature of creative work of many West Ukrainian composers. Guided by the traditions of the Ukrainian national style aimed at using folklore elements in the author's interpretation, Yu. Gina, as well as M. Lysenko, and in the field of chamber and instrumental ensemble – as well as V. Kosenko, P. Kozytsky, M. Kolyada, D. Klebanov, M. Skorulsky, S. Lyudkevych, M. Kolessa, O. Znosko-Bobrovsky and others, applied genre-characteristic type of program character. However, in his works of national character and trend, Gina combines the features of various, in particular, Ukrainian, Hutsul, Moldovan and Romanian national cultures. This type of polystylistics, even within a single, folkloristic direction, characterizes the work of the composer, since the environment in which Yu. Gina's talent grew and developed, was multinational, where the signs of cultures of many peoples living in Bukovina were intertwined.

Key words: *chamber-instrumental ensemble, violin art of Bukovina, Bukovinian composers, creative work of Yuri Gina.*

Юрій (Георгій) Миколайович Гіна – буковинський композитор, педагог, скрипаль, диригент, громадський діяч, автор камерно-інструментальної, оркестрової, вокальної та хорової музики. Серед творчого доробку Ю. Гіни переважають твори для скрипки у супроводі фортепіано та скрипкові ансамблі. Любов до цього інструмента у композитора зародилася ще з дитинства, коли батько подарував першу скрипку і став його першим учителем. Як згадував А. Кушніренко, Микола Георгійович “передав у спадок синові довічну любов до музики, до народного мелосу і – що найцінніше – до людини...” [20, с. 119]. Потім були роки навчання в Чернівецькій консерваторії (1942–1944) у професора І. Пирля, Чернівецькому музичному училищі (1947–1951) та Київській консерваторії (1951–1956) у професора О. Манілова. Незважаючи на високий талант та широкі перспективи у Києві, своїм постійним місцем проживання і творчо-виконавської діяльності Ю. Гіна обрав Буковину, місто Чернівці. Любов до батьківщини, рідного краю він зберігає усе життя, вона надає йому натхнення в праці, концертній, виконавській та диригентській діяльності, композиторській творчості.

Діяльність композиторів Буковини досліджена недостатньо. У підручниках з історії музики розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. Проте окремого дослідження культури краю, особливо його сучасних митців, у музикознавчій літературі немає. Джерелом інформації про історію музичної культури й освіти Буковини стала колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [10]. Про виконавську, педагогічну та громадську діяльність Юрія Гіни було чимало публікацій у пресі, які уклав у хрестоматії О. Залуцький [20], у довідкових виданнях, в окремих розділах посібників, рецензіях до нотних видань автора. Однак у цих розвідках стиль композиторів Буковини розкрито не сповна, а творчість Ю. Гіни досліджена недостатньо.

Мета статті – охарактеризувати і проаналізувати одну з галузей творчості Юрія Гіни – камерно-інструментальний ансамбль; на основі проаналізованих творів виявити риси творчого стилю композитора.

Музичні твори Ю. Гіна почав писати з 1956 року, особливо його цікавила галузь скрипкової камерно-інструментальної музики, камерного ансамблю. Зростання інтересу до цього жанру в Україні спостерігалось ще в кінці XIX – на початку XX ст. та “було пов’язано з тим, що із салонів він вийшов на концертну естраду” [9, с. 254]. На Буковині, яка тоді

перебувала під владою Австро-Угорщини, ці процеси тривали паралельно. Розвиток мистецького життя краю сприяв спорудженню у 1877 р. приміщення “Музичного товариства” даючи змогу професійному мистецтву звучати зі сцени й заохочувати до нього місцевих жителів. Скрипкове мистецтво Буковини тривалий час залишалося на рівні любительського, споживацького інтересу. В Чернівцях розгорнулася широка концертна діяльність за участю багатьох відомих європейських виконавців, проте, як відзначає К. Демочко, “найглибший слід залишив Карл Ліпінський (1790–1861), видатний польський скрипаль-віртуоз” [5, с. 10]. Він багато разів відвідував це місто з концертами і здобув прихильність любителів музики. Значний внесок у розвиток музичного життя Буковини другої половини XIX ст. здійснив чеський музикант, скрипаль, композитор та диригент А. Гржімалі, який довгий період перебував у Чернівцях, очолював “Музичне товариство”, вів класи скрипки, фортепіано, гармонії та вокалу. З Буковиною пов’язана й діяльність талановитого румунського скрипаля Чіпріяна Порумбеску, який навчався у Чернівецькій семінарії та був автором більше ніж 200 музичних творів [5, с. 18]. У Чернівецькій музичній школі навчався по класу скрипки й прославлений Євсей Мандичевський, котрий потім став авторитетним педагогом Віденської консерваторії, автором багатьох музичних творів.

Свої професійної школи скрипкового мистецтва на Буковині тривалий час не було. Лише з середини XX століття Ю. Гіна став біля витоків національного, вже українського скрипкового й оркестрового мистецтва буковинського краю. Він випустив багато учнів-скрипалів, які працюють у різних країнах світу. Майстерність Гіни-педагога не викликає сумнівів, проте й композиторський хист засвідчує високий рівень професіоналізму.

Одним з перших творів композитора було “Скерцо” для ансамблю скрипалів у супроводі фортепіано (1961 р.). Скрипкові скерцо в українській музиці з’явилися у першій половині XX ст. як “окремі, не об’єднані в цикл п’єси” [7, с. 266]. Такий тип скерцо характерний для романтичної музики, де цей жанр уже був відірваний від сонатно-симфонічного циклу. Скерцо Ю. Гіни написане у типовій складеній тричастинній формі з контрастним тріо, статичною, точною репрізою та кодою. В основі драматургії побудови твору – принцип зіставлення образів, а не їх розвиток. Тому всі розділи відповідають простій однотемній двочастинній формі, де крайні частини (*Vivo volando*) виражають характер веселої гри, а середня (*L’istesso tempo ed cantabile*) має спокійнішу, ліричнішу образність. Такий тип співвідношення образів, поряд з типовим тональним зіставленням частин (ля мажор – фа-дієз мінор – ля мажор), чітким гармонічним планом, плавним модуляційним розвитком, принципами роботи з тематичним матеріалом та прийомами досягнення кульмінацій, відповідає класичним зразкам жанру.

Музика для скрипки та скрипкових ансамблів Ю. Гіни відрізняється різним рівнем складності, адже, працюючи вчителем у музичній школі, композитор багато створював для дітей, для виконання дитячим ансамблем та оркестром. Як зазначає О. Чмут, “інструментальні твори Юрія Гіни – високопрофесійні, контрастні за музичним образом та змістом”. За його ж словами, “вони збагачують та розширюють ансамблевий репертуар музичних шкіл, середніх та вищих мистецьких закладів” [3, с. 3]. Камерно-інструментальні твори призначені для різного складу виконавців: сольного (скрипка), для скрипкового ансамблю у складі двох або трьох партій скрипок у супроводі фортепіано. Деякі композиції мають ремарки щодо можливості зміни виконавців, зокрема Фантазію на пісню С. Воробкевича “Заграй ми, цигане старий” можна виконувати як із фортепіанним супроводом, так і зі скрипкою соло. Однак найбільше Ю. Гіну приваблює ансамблевий склад виконавців, що характерно для народних традицій сільських музик, “троїстої музики”, якою композитор захоплювався ще з дитячих років.

Твори, написані для ансамблів скрипалів та сольного виконання, охоплюють різні сфери образів: від патріотичних тем (рапсодія “Рідне наше найдорожче”) до ліричних і жартівливих творів (“Гумореска”). “Гумореска” Ю. Гіни продовжує традиції використання скерцозно-плясового жанру, тенденції якого сформувались у творчості П. Чайковського (“Дві п’єси для фортепіано” ор. 10 № 2), С. Рахманінова (“Салонні п’єси” для фортепіано ор. 10 № 5) і набули продовження у творчості українських композиторів, зокрема Л. Ревуцького [11, с. 599]. Твір Ю. Гіни повністю відповідає заявленому жанрові, оскільки володіє тими рисами, що характерні

для одного з моторних жанрів, класифікацію яких широко розробив В. Клин у музикознавчій праці “Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)” [8]. “Гумореска” композитора презентує жартівливо-скерцозний образ, де засобами струнного ансамблю в супроводі фортепіано розкрито колористичність та яскравість народного характеру, поєднаного з рисами етюдно-токатної стрімкості. Такого роду твори, що об’єднують в собі “програмну пейзажність, колористичну яскравість та етюдну віртуозність” в українській музиці Н. Ревенко пов’язує з впливом романтичних традицій [12].

Вступ до “Гуморески” яскраво виразний, характеристичний, де народний колорит відображений за допомогою засобів народного музикування і характерних рис “троїстої музики” з квінтовою будовою гармоній, що відтворюють народну манеру гри на скрипці, коли виконавець використовує порожні струни. Квінтови “перегуки” скрипок, що рухаються головними ступенями тональності та не відразу окреслюють ладовий зміст форми (ре мажор), створюють враження далекого відлуння, налаштовуючи на сприйняття феєричного образу. Основний тематичний матеріал твору викладено у формі вільної фантазії, де розділи змінюють один одного у неспинному русі, надаючи п’єсі характеру безперервного народного танцю. У цілому форму можна поділити на окремі структурні розділи, проте яскравого тематичного контрасту в них не спостерігається. Розвиток побудовано на фактурному варіюванні, зміні фактурних функцій голосів і ладо-тональному контрасті. Кода у помірному темпі відповідає логічному завершальному етапові форми, а порожні квінти, з їх акцентованим звучанням, створюють тематичну арку зі вступом до твору. Отже, “Гумореска” Ю. Гіни – яскрава жанрова музична сценка в характері запального народного жартівливого танцю, що відбиває колорит буковинського фольклору, професійно представленого у жанрі камерного скрипкового ансамблю.

Характерною рисою творчості Ю. Гіни стає тяжіння до конкретизації змісту творів за допомогою програмної назви. Програмність – типова ознака й усього національного камерно-інструментального мистецтва, що “демократизує та конкретизує художній зміст” [2, с. 18]. Серед оригінальних творів автора переважає жанрова програмність, збагачена національними мотивами буковинських танців (“Гора”, “Садагурська полька”, “Святкові танці”, “Хоровод”).

Серед жанрів танцювальної музики у творчості буковинського композитора особливе місце належить старовинному молдавському та румунському танцю “Гора” (Хора), що є різновидом хороводу. Для своєї інтерпретації жанру Ю. Гіна обрав інструментальний тип танцю, котрий виник пізніше за традиційні, де виконання супроводжувалося піснями. Крім того, композитор скористався повільним варіантом танцю з тридольною метрикою (6/8). У наш час назва “Хора”, як зазначила О. Фрайонова, “замінюється більш загальною назвою *жок*, а терміном “Хора” позначають кругові танці” [16, с. 40].

“Гора” у творчості Ю. Гіни постає у двох варіантах, призначених для різного складу виконавців, а саме – для струнного ансамблю в супроводі фортепіано і камерного оркестру [3, с. 16–20; 4, с. 78–84]. Твір написано у вільній формі, де поділ на розділи не вкладається у жодну з класичних форм, проте їх послідовність не позбавлена логіки. Композиція утворюється з окремих, відносно контрастних частин-куплетів, для деяких з них характерні варіаційні повтори, що вказують на ознаки куплетно-варіаційної форми. Однак недостатня стабільність такого типу розвитку не дає змоги взяти за основу цей вид формотворення. Варіаційність найвиразніше постає у першому та третьому з чотирьох основних розділів форми. Варіаційний принцип позначається й на характері вступу двох різних редакцій твору, адже композитор розширив фортепіанний вступ ансамблевого варіанта “Гори”. Тонально-гармонічний розвиток твору представлено в академічному стилі з характерними ознаками паралельно-змінного ладу (ре мажор – сі мінор); тип мелодики тісно пов’язаний з мелодико-ритмічними формулами народної молдавської та румунської танцювальної музики (мелізматика тематизму, повтори ритмічних груп), однак насичений і пісенними елементами з м’якими, заокругленими інтонаціями. Отже, “Гора” Ю. Гіни демонструє зразок пізнього стилю жанру, який спирається на традиції інструментальної народної музики, що не має конкретної сюжетності та відповідної назви.

Спорідненим із Хорою жанром є поширений серед багатьох народів гуртовий танець “Хоровод”, який в інтерпретації Ю. Гіни постає у вигляді скрипкового інструментального ансамблю. Цей жанр танцювальної музики має далекі традиції, і саме в ньому, за визначенням О. Фрайонової, “проявляється найважливіша особливість фольклору – поєднання традиційності та оновлення: хороводи не зникають, а еволюціонують, набуваючи в нових умовах суспільного життя інших форм побутування” [17, с. 71]. Для свого “Хороводу” композитор обирає необрядовий тип танцю, який супроводжує камерно-інструментальний ансамбль. В основі будови форми – класична тричастинність із серединою у вигляді тріо і статичною репризою, де тональні співвідношення розділів у характерній для стилю композитора паралельній залежності (ре мажор – сі мінор). Розпочинається твір невеликим фортепіанним вступом у переважно унісонному викладі. Тема основного, першого розділу представлена в характері швидкого запального танцю з безперервним рухом дрібних тривалостей. Переважно автентичні звороти гармонічного розвитку вказують на характерні ознаки народного музикування. Середній розділ – тріо – відрізняється характером тематизму, в основі якого – пісенні інтонації з елементами гуцульського (думного) ладу з варіантними IV та VI ступенями. В основі формотворення окремих розділів форми – проста репризна тричастинність, що надає завершеності та ознак рондоподібності.

Подальшого розвитку жанр камерно-інструментального ансамблю в творчості Ю. Гіни набув у “Святкових танцях”, де два контрастні молдавські танці об’єднані у своєрідну танцювальну сюїту під загальною програмною назвою. Новий тип сюїти, що взяв за основу композитор, відрізняється лаконізмом, стислістю, адже складається лише з двох частин, призначених для виконання учнівською молоддю. Тому автор не прагнув перевантажити сприйняття молодих музикантів, тим більше, що зразки сюїт двочастинного циклу – непоодинокі випадки в історії музики. Зокрема, серед різновидів циклів музикознавець С. Скрєбков виділив і циклічні форми з порівняно малим числом частин [14]. Жанрова належність частин відповідає старовинному типу сюїти – танцювальній, проте в основі форми не старовинні, а популярні народні, молдавські танці. “Святкові танці” Ю. Гіни, беззаперечно, один з типів циклу, адже, за визначенням С. Шипа, “циклічним називають твір, що складається з цілком самостійних музичних композицій, об’єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму” [19, с. 306]. Окрім того, частини сюїти тонально підпорядковані та створені у межах однієї тональності, а кожен танець написаний в однаковій формі – рондо класичного зразка.

Отже, перша частина танцювальної сюїти Ю. Гіни – інструментальний зразок популярного молдавського та румунського танцю *Хора*, який у творчості композитора займає особливе місце, оскільки музикант неодноразово до нього звертається, як в окремих творах для різного складу виконавців, так і в інших композиціях танцювального типу. Розпочинає танець короткий ритмічний вступ у характерному тридольному метрі. Головна партія викладена у помірному, характерному для танцювального жанру, темпі, в тональності ля мажор. Інтонації і навіть тональність теми асоціюється з одним із розділів “Румунської рапсодії” Дж. Енеску, створюючи своєрідну “псевдоцитату”: початковий висхідний рух по звуках тонічного тризвуку з наступним поступеним, сповільненим сходженням донизу передає типові народні мелодичні звороти. Квадратний період повторної будови, простий тонально-гармонічний розвиток, каденції вказують на класичний тип рефрену, який незмінно повторюється між контрастними епізодами. Пісенного характеру тематизм першого епізоду підкреслено тональною нестійкістю, де наявні ознаки мінорних тональностей – фа-дієз та до-дієз мінору. Другий епізод створює незначний контраст з попереднім матеріалом, оскільки представляє танцювальну тему в доміантовій тональності. Будова кожного з розділів даної форми не виходить за межі нормативно-експозиційного періоду у вигляді 8-тактової в рефрені та 16-тактової структури в епізодах, що відповідає принципам танцювальних жанрів з їх чіткою періодичністю масштабно-тематичних структур.

Спокійна *Хора* змінюється стрімкою та енергійною *Бетутюю*, що стає основою другої частини сюїти. Бетута – це груповий, переважно чоловічий, молдавський танець, якому властиві енергійні рухи, прагнення передати мужність, успадковану від старовинних

войовничих танців, що відображали боротьбу молдаван за свою свободу [1, с. 633]. Ці різні за характером танці поєднує не тільки тональність, а й форма, типи будови і масштабні співвідношення розділів, їх тональний план. Найконтрастніший, як і в першій частині циклу, другий епізод рондо, в основі якого – типові мелодико-ритмічні ознаки жанру бетути, з характерними синкопованими ритмічними акцентами. Отже, танцювальна сюїта Ю. Ґіни, що утворюється з двох контрастних частин, є зразком сюїтного циклу нового типу, де поєднано ознаки циклічної форми та класичного рондо – найближчого жанру до народно-танцювальної творчості.

Ще один зразок жанрової програмності танцювального типу – “Садагурська полька”, яка у творчості Ю. Ґіни представлена у двох варіантах – для скрипкового ансамблю і камерного оркестру. Аналізуючи ансамблевий варіант твору, відзначимо його традиційний тип формотворення, характерний для танцювальних жанрів у творчості композитора. Форма рондо, зі струнко побудованими розділами, відповідає класичному п’ятичастинному виду, де головна партія – завзята та енергійна танцювальна мелодія з ритмічними акцентами на слабких долях у дводольному розмірі, що підкреслює народний колорит теми. Два епізоди форми відображають тональні співвідношення, характерні для класичного рондо, де перший епізод – у доміантовій тональності, а другий демонструє сферу субдомінанти та створює найвищий контраст, що проявилось у розгорнутішій простій двочастинній формі, порівняно з іншими періодичними структурами.

Серед непрограмних творів відзначимо “Експромт” Ю. Ґіни, який став одним з небагатьох зразків звернень українських композиторів до цього жанру в галузі камерно-інструментальної музики для скрипки. Так, можемо пригадати лише окремі скрипкові твори В. Зюзіна, О. Станко, О. Таганова, адже цей жанр прямо пов’язаний із фортепіанною музикою, серед його найкращих зразків – експромти Ф. Шуберта та Ф. Шопена, які стали джерелом натхнення для інших композиторів, зокрема М. Лисенка. Експромт, з його імпровізаційним характером, що “допускає вільну трактовку жанру та форми” [18, с. 507], у творчому доробку Ю. Ґіни постає у вигляді одночастинної мініатюри у дусі експромтів Шуберта. Даний тип жанру можна віднести до непрограмної мініатюри з додатковим терміном, за визначенням Н. Рябухи, “чистої” (або “абсолютної”) [13, с. 179]. П’єса буковинського композитора призначена для камерного складу виконавців музичних шкіл (дуєт скрипок із фортепіано), тому відрізняється простотою, стриманим характером та пісенними інтонаціями.

До оригінальних творів Ю. Ґіни для камерно-інструментального ансамблю належать і зразки інших типів програмності, зокрема узагальнений (“Прогулянка”), звукообразальний (“Безперервний рух”), образно-асоціативний (“Мандрівний музика”) та емоційно-узагальнений (рапсодія “Рідне наше найдорожче”).

“Прогулянка” – інструментальна п’єса для дуєту скрипок із фортепіано, яка, до речі, відкриває збірник “Вибрані твори” Ю. Ґіни, нагадуючи про цикл “Картинки з виставки” М. Мусоргського. Традиції цього композитора проявились і в обраному характері твору з його маршеподібною ходюю. Проста двочастинна форма п’єси, лаконізм гармонічних і фактурних засобів відповідає задуму композитора, що полягає у збагаченні дитячого репертуару. До такого ж типу програмних мініатюр належить “Безперервний рух”, який композитор зобразив потоком восьмих тривалостей.

“Мандрівний музика” – твір для струнного ансамблю, який Ю. Ґіна присвятив своєму учневі – Володимирові Івасюку. Образний зміст твору розкривається в контрасті двох фактурних пластів: верхнього тремтливого підголоска скрипки у вигляді повторюваних репетицій шістнадцятими та нижнього, основного тематичного матеріалу – пісенної мелодії з м’якою терціевою второю. Тричастинна куплетна форма п’єси з варіаційним принципом тематичного розвитку в цілому становить завершену та цілісну образно-портретну композицію камерного типу.

Наймасштабнішим, тематично й образно насиченим твором є рапсодія Ю. Ґіни “Рідне наше найдорожче”, яку композитор написав для камерно-інструментального ансамблю і камерного оркестру. Цей твір – зразок пошукової роботи митця у сфері ансамблевих “неканонічних” складів. Цікавою новацією Ю. Ґіни можна вважати залучення вокального

епізоду на вірші буковинської поетеси Т. Севернюк в інструментальний твір, що наближає вокально-інструментальну рапсодію до поемної композиції, створюючи, таким чином, синтетичний жанр. Спираючись на традиції інструментального західноєвропейського жанру рапсодії, Ю. Гіна привніс риси національної композиції “Думки-Шумки” з її контрастом характеру, викладу, темпу тощо. У першій частині, що викладена у вільній формі, тут попри поділ на окремі структури, відчувається вільне тематичне розгортання з відхиленнями у сферу побічних тональностей. Тема думки насичена народним колоритом, з використанням мелодико-гармонічних зворотів гуцульського ладу і характерними акцентами на слабких долях такту. Скрипковий ансамбль на початку утворює переважно стійке одноголосся, проте в розвитку проявляються елементи підголоскової поліфонічної фактури. Дещо пожвавлює характер “думки” фігурація фортепіанного акомпанементу, що імітує звучання бандури. Такого роду звукозображення з більшим ефектом реалізується у плинній фактурі другої редакції твору, призначеної для камерного оркестру. Елементи імпровізаційності, характерні для жанру, найбільше проявляються у зв’язці-переході до другої частини рапсодії. Так, стрімкі пасажі та несподівані зміни ритмічних груп, з поступовим ущільненням вертикалі від монодійного викладу до насиченого акордового складу, із закінченням на фігурованому органному пункті, підводять до активного контрасту розділів форми.

В основі другої частини форми лежить активна, стрімка “шумка”, де мажор протиставлено мінору, порівняно швидкий темп – повільному, танцювальне начало – ліричному. Проте виявляються монотематичні ознаки в інтонаційному складі мелодії, що контрапунктує з одноманітною лінією перших скрипок, створюючи контрастне двоголосся. Наявність варіантного другого ступеня мажору пов’язує цей звук з четвертим підвищеним ступенем паралельного мінору в першій частині – “думці”, де він сприяє утворенню характерного гуцульського ладу. Структура частини доволі оригінальна, оскільки, поряд з поєднанням контрастних розділів, тут розміщено вставний вокально-хоровий епізод з урочисто-патріотичним текстом, що нагадує гімн. Своєрідно вирішено питання виконавського складу хорової партії, адже вона доручена оркестрантам або у випадку ансамблю – скрипалям, котрі замінюють інструментальні партії співом. Такий прийом нагадує типові експерименти Л. Грабовського, який у деяких частинах своїх вокальних циклів (“Пастелі”, “І буде так”) залучає до співу інструменталістів.

Отже, твори для скрипкового ансамблю Юрія Гіни природно вписуються у загальну картину розвитку українського інструментального ансамблю, де, за визначенням О. Зінкевич, “одночасно представлено різні покоління, різні типи мислення і стилю, різні ракурси в розкритті народно-національного” [6, с. 58]. В оригінальних творах композитора яскраво простежуються “тенденції нового стильового напрямку – фольклоризму”, який, за спостереженнями Б. Сюті, “стає характерною рисою більшості творів західноукраїнських авторів аж до кінця ХХ ст.” [15, с. 414]. Спираючись на традиції українського національного стилю, спрямованого на використання фольклорних елементів в авторській інтерпретації, Ю. Гіна, як і М. Лисенко, а в галузі камерно-інструментального ансамблю – В. Косенко (Квартет № 1), П. Козицький (Варіації на купальську тему для струнного квартету), М. Коляда (Скерцо для фортепіанного квінтету), Д. Клебанов (Квартет № 4), М. Скорульський (Фортепіанний квінтет), С. Людкевич (Фортепіанне тріо *fis-moll*), М. Колесса (“Картинки Гуцульщини”), О. Зноско-Бобровський (“Український квартет”) та інші, застосував “жанрово-характеристичний тип програмності” [2, с. 19]. Проте Ю. Гіна у своїх творах народного характеру і спрямування поєднує ознаки різних, зокрема українських, гуцульських, молдавських та румунських національних культур. Такий тип полістилістики навіть у межах одного, фольклористичного напрямку характеризує творчість композитора, оскільки середовище, в якому зростав та розвивався талант Ю. Гіни, – багатонаціональне, де переплелися ознаки культур багатьох народів, які проживають на Буковині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аксёнова Л. А. Молдавская музыка / Л. А. Аксёнова, Н. И. Шехтман // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3 : Корто–Октоль. – С. 632–637.

2. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття: Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Є. Верещагіна, Л. П. Холодкова – Вид. 2, доповнене. – Тернопіль : Астон, 2010. – 280 с.
3. Гіна Ю. М. Вибрані твори для ансамблю скрипалів та сольного виконання: посібник. – Чернівці : Зелена Буковина, 2003. – 164 с.
4. Гіна Ю. М. Оркестрові твори: навч. посіб. до курсу “Оркестровий клас”. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – 170 с.
5. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
6. Зінкевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль) / О. С. Зінкевич // Музична критика і сучасність / [Упорядник О. О. Стельмашенко]. – К. : Муз. Україна, 1982. – Вип. 2. – С. 57–76.
7. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі / А. П. Калениченко // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.]. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4 : 1917 – 1941. – С. 265–286.
8. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клиш. – К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.
9. Костюк О. Г. Камерно-інструментальна музика / О. Г. Костюк, А. П. Калениченко // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.]. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – С. 235–273.
10. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини: навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 376 с.
11. Овсянникова Т. Ю. Юмореска / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 599–600.
12. Ревенко Н. В. Тенденції розвитку моторних жанрів в українській музиці другої половини ХХ століття [Електронний ресурс] / Н. В. Ревенко. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/3_ANR_2014/MusicaAndLife/4_156428.doc.htm.
13. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. / Н. О. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 5. – С. 176–179.
14. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений: учебник для муз. училищ и консерваторий / С. С. Скребков. – М. : Музгиз, 1958. – 332 с.
15. Сюта Б. Розвиток камерних жанрів / Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки : монографія [ред. Корній Л. П., Сюта Б. О.]. – К. : Муз. Україна, 2014. – С. 413–420.
16. Фраєнова Е. М. Хора / Е. М. Фраєнова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 40–42.
17. Фраєнова Е. М. Хоровод / Е. М. Фраєнова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 70–75.
18. Царєва Е. М. Экспромт / Е. М. Царєва // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 507.
19. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
20. Юрій Гіна: Музичне краєзнавство Буковини. Хрестоматія: навчальний посібник до курсу “Музичне краєзнавство” / [укл. О. В. Залуцький]. – Вип. 6. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – 189 с.

REFERENCES

1. Aksenova, L. A. (1976), Moldovan music, *Muzikalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 3, pp. 632–637. (in Russian).
2. Vereshhaghina, O. Je. and Kholodkova, L. P. (2010), *Istoriia ukrainskoi muzyky XX stolittia: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv muzychnykh spetsialnostei vyshchykh navchalnykh zakladiv*

- [History of Ukrainian music of the twentieth century, A manual for students of musical specialties of higher educational institutions], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
3. Gina, Ju. M. (2003), *Vybrani tvory dlia ansamblju skrypaliv ta solnoho vykonannia: posibnyk* [Selected works for violin ensemble and solo performance, manual], Chernivtsi, Zelena Bukovina. (in Ukrainian).
 4. Gina, Ju. M. (2014), *Orkestrovi tvory : navch. posib. do kursu "Orkestrovyi klas"* [Orchestral works, A manual for the "Orchestra Class" course.], Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
 5. Demochko, K. (1990), *Muzychna Bukovyna: storinky istorii* [Musical Bukovina: history pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 6. Zinkevych O., (1982), Directions of creative searches (chamber instrumental ensemble), *Muzychna krytyka i suchasnist* [Musical criticism and modernity], Compiled by O. Stelmashenko, Kyiv, Muz. Ukraina, vol. 2, pp. 57–76. (in Ukrainian).
 7. Kalenychenko, A. P. (1992), Chamber instrumental ensembles, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Gordiychuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 4, pp. 265–286. (in Ukrainian).
 8. Klyn, V. L. (1980), *Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet Piano Music (1917 – 1977)], Kyiv, Nauk. dumka. (in Ukrainian).
 9. Kostiuk, O. Gh. (1990), Chamber instrumental music, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Gordiychuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 3, pp. 235–273. (in Ukrainian).
 10. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V. and Vyshpynska, Ja. M. (2011), *Istoriia muzychnoi kultury i osvity Bukovyny: navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovina: Tutorial], Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
 11. Ovsyannikova, T. Yu. (1982), Humoresque, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 599–600. (in Russian).
 12. Revenko, N. V. *Tendentsii rozvytku motornykh zhanriv v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia* [Trends in the development of motor genres in Ukrainian music of the second half of the XXth century], Available at: http://www.rusnauka.com/3_ANR_2014/MusicaAndLife/4_156428.doc.htm (in Ukrainian).
 13. Riabukha, N.O. (2011), Principles of the intragranular typology of piano miniatures in the Ukrainian musical culture of the late XIX – XX centuries, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv, vol. 5, pp. 176–179. (in Ukrainian).
 14. Skrebkov, S. S. (1958), *Analiz muzykalnykh proizvedeniy: Uchebnik dlya muz. uchilishch i konservatoriy* [Analysis of musical works: Textbook], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
 15. Siuta, B. (2014), Development of chamber genres, *Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky : monohrafiia* [Ukrainian musical culture. A look through the ages: a monograph], editors Korniy L. P., Siuta B. O.6 Kyiv, Muz. Ukraina, pp. 413–420. (in Ukrainian).
 16. Fraenova, Ye. M. (1982), Hora, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 40–42. (in Russian).
 17. Fraenova, Ye. M. (1982), Roundelay, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 70–75. (in Russian).
 18. Tsareva, Ye. M. (1982), Impromptu, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, p. 507. (in Russian).
 19. Shyp, S. V. (1998), *Muzychna forma vid zvuku do styliu: navchalnyi posibnyk* [Musical form from sound to style: tutorial], Kyiv, Zapovit. (in Ukrainian).
 20. Zalutskyi, O. V. (2009), *Yurii Gina: Muzychne kraieznavstvo Bukovyny. Khrestomatiia: navchalnyi posibnyk do kursu "Muzychne kraieznavstvo"* [Yuriy Gina: Bukovinian Music History, Textbook: a textbook for the course "Music Local Studies"], vol. 6, Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).

УДК 784: 378.147 “15–19”

Олег Дзюба

ВПРАВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ОДАРКИ БАНДРИВСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ XVI–XX СТОЛІТЬ

У статті досліджено вправи з технології співу у вокально-теоретичних трактатах XVI–XX століть. Зроблено їх порівняльний аналіз відповідно до методичних порад і технічних вправ Одарки Бандрівської – української камерної співачки, викладачки Львівської консерваторії XX століття. Охарактеризовано внесок видатної вокалістки у контексті широкої історичної панорами технологічних засад вокальних вправ європейських шкіл.

Ключові слова: вокальна школа, технологія співу, Львівська консерваторія, вокальна педагогіка, вокальні вправи, Одарка Бандрівська, Соломія Крушельницька.

Олег Дзюба

УПРАЖНЕННЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДАРЬИ БАНДРИВСЬКОЙ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ОПЫТА XVI–XX ВЕКОВ

В статье исследованы упражнения по технологии пения в вокально-теоретических трактатах XVI–XX веков. Сделан их сравнительный анализ в соответствии с методическими советами и техническими упражнениями Дарьи Бандривской – украинской камерной певицы, преподавательницы Львовской консерватории XX века. Охарактеризован вклад выдающейся вокалистки в контексте широкой исторической панорамы технологической базы вокальных упражнений европейских школ.

Ключевые слова: вокальная школа, технология пения, Львовская консерватория, вокальная педагогика, вокальные упражнения, Дарья Бандривска, Соломия Крушельницкая.

Oleh Dzyuba

RULES FOR THE DEVELOPMENT OF ODARKA BANDRIVSKA'S VOCAL EQUIPMENT IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN EXPERIENCE OF THE 16TH – 20TH CENTURY

Scientists point out the special significance of technical exercises in the cultivation of a European singer of the sixteenth and twentieth centuries. The attention is focused on exercises on technology of singing and methodical principles of Odarka Bandrivska. Odarka Bandrivska is a Ukrainian chamber singer, teacher of the Lviv Conservatory of the last century. Famous Solomia Krushelnytska is the aunt of O. Bandrivska and at the same time her teacher of singing. O. Bandrivska had a different education, studied in different countries. Odarka Karlivna is a pianist in the city of Lviv and Vienna, studied vocals in her native city and in Italy. She graduated from the Faculty of Humanities of Lviv University; Higher Musical Institute; Conservatory of the Polish Music Society; Piano Department of the Vienna Academy of Music; Vocal internship completed in Italy in S. Krushelnytska (in 1928–1929). The article established that in the methodological work of O. Bandrivska the important position of the theoretical treatises of European singers is maintained in relation to the advantages of the practical basis in the teaching process and the significant role of technical exercises in the growth of the singing voice. Odarka Bandrivska creates a concept of chamber singing, the basis of which is the consistent observance of the thesis on the unity of figurative and semantic and virtuoso-technical components of execution. The technology of performing skills in the teacher class also has its methodical basis. In the process of working with a student Odarka Bandrivska individually picked up exercises for the development of engineering performance. The manuscript of Odarka Karlivna, published by her student Tamara Didyk, provided a wealth of

material for reflection and analysis of this important aspect of learning. The musical material contains various vocal exercises, which are organized on the principle of growth and expansion of the singing band, a certain complication of melodic-rhythmic parameters. A certain impetus and a kind of epigraph for each exercise is the statement of Solomia Krushelnytska – the teacher of Odarka Bandrivska himself. Thus, the teacher in each case uses the most appropriate exercise options to correct existing deficiencies. Such technological exercises are built on the principle of increasing complexity and functional purpose: at first – scenes, then technical exercises, and finally – vocals. In vocational training vocal plays a very important role: together with exercises, they are the main basis for the formation of professional voice. From the very beginning of singing, much attention must be paid to simple vocal melodies and rhythms with a small vocal range, which mainly cover the middle voice register. The exception can be if the student is sufficiently prepared – has a large range, developed and smoothed voice registers, pure intonation. To study vocals is necessary for the development of basic professional skills: vocal breathing; smooth, free voice of the voice (cantylena); smoothed registers; comforts in singing transient sounds; development of mobility, flexibility of voice; gradual expansion of the range; achievement of high sounding position, vowel alignment, etc. They are not only material for the development of technology in singing, but also the basis for the detection of the timbral features of the voice, the development of the ability to use the dynamics of sounding. Later it brings the singer to the artistic expressive singing of texts with text.

Key words: *vocal school, technology of singing, Lviv Conservatory, vocal pedagogy, vocal exercises, Odarka Bandrivska, Solomiya Krushelnytska.*

Викладацький досвід і теорія співу, вокальні школи та їх методичні засади останнім часом стають предметами мистецтвознавчого розгляду. Гармонійне поєднання питань творчості й технології у процесі виховання співака здавна хвилювало видатних діячів музичного мистецтва. У всі часи викладачі, теоретики, вокалісти та композитори замислювалися над природою і стратегією досягнення вищого рівня співу – технічно досконалого й виразного вокалу.

Ретельно аналізуючи методичні технологічні надбання європейської школи, дослідники Б. Гнидь [2] та І. Назаренко [5] помітили, що з плином часу помітно виростає кількість і якість вправ для розвитку голосу. Вправи мають певну стильову й національну специфіку. Вокаліст та викладач М. Микиша [4] розглянув здобутки російської вокальної методики XIX століття в аспекті технології М. Глінки, О. Варламова та інших.

Суттєві ідеї української вокальної педагогіки і вокальної школи XX століття, історично значимі постаті діячів української вокальної культури, зокрема Одарки Бандрівської, також привертають увагу дослідників. Опубліковані матеріали щодо її життя та діяльності у енциклопедіях [6], вийшли з друку методичні рукописи [3] і наукові праці [1]. Однак ані технічні вправи в історичній перспективі принципів їх формування у надрах вокальних шкіл Європи XVI–XX ст., ані аспект “творчості та технології” у вокальній педагогіці О. Бандрівської у наукових роботах досі не розглянуті.

Мета статті – привернути увагу до вправ з технології співу у вокально-теоретичних трактатах XVI–XX ст., та розглянути їх практичну сутність у діалозі з методичними принципами Одарки Бандрівської – української камерної співачки, викладача Львівської консерваторії XX століття.

Проблеми виховання співака потребують акумуляції надбань значного періоду історії музики. Здобутки методичного досвіду європейської вокальної педагогіки базовані на західноєвропейських загальнотеоретичних трактатах з питань вокального виконавства. Як відомо, раніше науково-методичні праці писали самі композитори, які, частіше за все були й співаками. Згодом за написання теоретичних трактатів узялися видатні викладачі вокалу і теоретики музики. Тож для розгляду перших вправ з питань розвитку вокальної техніки, навчання мистецтва співу безцінними були трактати XVI–XX століть. Викладацький досвід сучасного вокаліста завжди базувався на: методичних надбаннях староіталійської і французької шкіл XVIII ст.; італійської школи XIX ст. та принципах викладання Франческо Ламперті; німецької школи XIX ст. та роботах Ліллі Леман; італійської школи XX ст. і практичних

вказівках Енріко Карузо, Дж. Лаурі-Вольпі, Тітто Руффо, Беніаміно Джильї, Тоті Дель Монті. Значущими є здобутки російської вокальної методології XIX ст. в аспекті технології (М. Глінки, О. Варламова, інших), а також суттєві ідеї української – київської та львівської вокальних шкіл XX століття. Яскравою представницею останнього сегмента стала Дарія-Софія (Одарка) Бандрівська (1902–1981) – видатна українська співачка (драматичне сопрано), піаністка, викладачка. У вищих музичних закладах рідного Львова вона працювала у 20-х – 60-х роках XX століття. Співачка народилася поблизу Кракова, померла в 79 років у Львові. Знаменита Соломія Крушельницька – родичка Одарки Бандрівської та одночасно її викладачка співу. Вражає різнобічна освіта О. Бандрівської. Фах піаністки Одарка Карлівна здобула у Львові та Відні, вокалу навчалась у рідному місті та в Італії. Ще вона закінчила: гуманітарний факультет Львівського університету; Вищий музичний інститут (клас фортепіано М. Криницької; сольний спів – клас С. Козловської); Консерваторію Польського музичного товариства; фортепіанний факультет Віденської музичної академії (студіювала у професора Франка); вокальне стажування завершила в Італії у С. Крушельницької (в 1928–1929 роках).

Як вокалістка гастролювала у Східній Галичині, Польщі, Австрії з камерними творами українських і західноєвропейських композиторів. Викладачі вокалу О. Бандрівської заклали міцний методичний фундамент її подальшої творчості та викладацької праці. У 1931–1939 роках вона викладала сольний спів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка; з 1940 до 1963 року Одарка Бандрівська працювала доцентом вокального факультету Львівської державної консерваторії. За десятиріччя успішної викладацької та виконавської діяльності, Одарка Карлівна створила власну вокальну школу. Серед учнів О. Бандрівської гідне місце займають солісти Віденської та Львівської опери. Її вокально-педагогічна спадщина охоплює теоретичні праці, практичні поради співачки та виконавський аналіз вокальних творів [1], зошит вправ для постановки голосу і розвитку вокальної техніки, що вона розробила [3].

Власна методика навчання співу базується на аналізі методичних надбань співачки та викладачки Одарки Бандрівської – зірки оперної сцени Соломії Крушельницької. Саме в діалозі з нею О. Бандрівська зробила теоретичні узагальнення і написала низку наукових праць: “Теоретичні основи правильного співу” (1945) [1, с. 14–25], “Нариси по вокальній методиці” (1954) [1, с. 25–61]. Метод навчання своєї тітки Соломії вона означила як типовий для італійської вокальної педагогіки – слуховий, емпіричний (з голосу). “Сповідуючи цей метод – зазначила О. Бандрівська у спогадах, – Крушельницька не любила використовувати теоретичних пояснень, а лише голосом давала приклад того, як треба співати. Для виявлення помилок спершу показувала правильно, а потім імітувала неправильний спів” [1, с. 6]. Під час навчання в Італії О. Бандрівська з’ясувала особливості професійно-творчого становлення Соломії Крушельницької, а потім докладно розглянула вплив італійської і австро-німецької школи на формування її вокальної манери. У вступному слові про творчість О. Бандрівської Любов Кияновська зазначила: “Вражає різносторонність інтересів і ерудиція Бандрівської, її вільне оперування категоріями естетики, історії музики, філософії, психології, фонетики, акустики, прекрасна орієнтація в методиці навчання співу різних шкіл і епох, порівняння її (методики співу) із засадами інструментальних виконавських шкіл, а також влучність та доречність власних рекомендацій і висновків” [1, с. 3].

У роботах О. Бандрівської розглянуто широке коло питань вокального виконавства та педагогіки. Важливе місце відведено вправам на розвиток вокальної техніки: питанням дихання, опорі співацького голосу, поєднанню опори дихання та опори звуку в гармонійну м’язову співзвучність між черевним пресом і співацькою позицією звуку. Таким чином, актуальними на думку Одарки Бандрівської, є певні положення наукових трактатів XVI–XX століть. Метод наукового діалогу О. Бандрівської з авторами таких робіт видається цікавим для розуміння її методики і для поповнення скарбниці знань сучасного викладача вокалу.

Перші трактати теоретиків та істориків музики XVI століття, в яких наведені приклади технічних вправ для правильного, в художньому розумінні, співу належать засновникові венеціанської школи *Джозефо Царліно* (1517–1590); це італійський теоретик музики, педагог і композитор, представник венеціанської композиторської школи, автор трактату “Основи гармоніки”. Найголовніше досягнення Дж. Царліно – теоретичне й естетичне виправдання

великого і малого тризвуків, побудоване на свідомо відроджуваній ним “античній” концепції звучного числа (*numero sonoro*). “Природне” обґрунтування для мінорного тризвуку Дж. Царліно знайшов, поділивши квінту арифметичним середнім (6:5:4, наприклад, c-es-g), для мажорного – гармонічним середнім (15:12:10, наприклад, c-e-g). Знамениті емоційні характеристики обох терцій лягли в основу численних подальших характеристик мажору та мінору. В процесі співу керівник хорової капели Дж. Царліно вважав головним саме *психологічний фактор* – волю до здобуття звуку та осмислений спів. Саме на цьому наполягала О. Бандрівська [1, с. 15]. Представник венеціанців *Людвіко Цакконі*, монах-августинець і регент хору в монастирі свого ордену у Венеції в 1593 році був членом віденської, а в 1595 році – мюнхенської придворної капели. Підкоривши Європу, згодом знову повернувся у Венецію. Він написав один із кращих музично-теоретичних творів свого часу – “*Pratica di musica*” (1592–1622), в якому не тільки відмінно викладені мензуральна теорія і контрапункт, а й також ґрунтовні відомості про обсяг і техніку інструментів та діапазону голосів того часу. Щодо вокалу, то він пропагував учення про поширену наприкінці XVI століття манеру “занадто прикрашеного” виконання багатоголосих вокальних композицій. Саме такими є певні вправи О. Бандрівської [1, с. 15]. *Джуліо Каччіні* (1551–1615) – італійський композитор та співак, теоретик вокального мистецтва. Коли був учасником Флорентійської камерати, Каччіні написав у 1602 році одну з перших опер. Саме його вважають одним із творців італійського бельканто. Його творам властиві “співучість рясних віртуозних пасажів” [5, с. 34]. *Оттавіо Дуранте* (1684–1755) – один з перших композиторів у аріозному стилі, що започаткував Каччіні. Видав у Римі працю (у 1608 році) в дусі Каччіні, про “істинне мистецтво співу”, з передмовою. Багато технологічних аспектів автор трактату вирішив у традиції бельканто. *Міхаель Преторіус* (1571–1621), найзнаменитіший з носіїв цього прізвища, секретар герцога Брауншвейгського та придворний капелмейстер дворів брауншвейгського, саксонського і магдебурзького; надзвичайно вчений музикант, однаково успішний і як музичний письменник, і як композитор. Із його композицій збереглися: “*Musae Sioniae*” (твір у 9 частинах, що містить 1244 вокальні композиції) та великий трактат “*Syntagma musicum*” (1614–1620-ті роки, у трьох частинах), який є одним з найважливіших джерел для вивчення музики XVII століття, особливо техніки співу. Староіталійська школа вокалу XVIII ст. поповнює скарбницю порадами співаків-практиків. *П’єр Франческо Тозі* (1654–1732) – італійський співак-сопраніст, композитор і музикознавець, син Джузеппе Феліче Тозі. Відомий узагальнюючою працею з вокального мистецтва “Погляди стародавніх і сучасних співаків” (1723), в якій є розділ, присвячений вокальним вправам. Французька школа XVIII – початку XIX ст. – це насамперед Мануель дель Пополо Вісенте Гарсія (1775–1832) – іспанський співак (тенор), гітарист, композитор. Упродовж 1808–1825 років виступав у оперних театрах Парижа і Лондона. У 1829 році організував у столиці Франції школу співу, де сам викладав. Гастролював у США з дочками Марією і Поліною (згодом вони прославились як співачки М. Малібран і П. Віардо-Гарсія) та сином Мануелем Гарсія. Заснував авторську школу співу в Парижі (серед учнів є його діти, а також співаки світової слави А. Нуррі, Ж. А. Ж. Джеральді). Видав велику кількість тренувальних вправ для голосу, вважав технологію важливою частиною виховання співаків.

Німецька школа XIX ст. – *Леман Ліллі* (1848, Вюрцбург–1929, Берлін) – німецька співачка (колоратурне, пізніше драматичне сопрано). Товаришувала з Р. Вагнером. Була відомим педагогом, серед її учнів – Дж. Фаррар, О. Фремстад та ін. Чоловік Ліллі – співак Пауль Каліш; сестра – Марія Ліллі – відома співачка, з 1881 виступала на сцені Віденської придворної опери. У теоретичних трактатах “Мої вершини вокального мистецтва”, “Мій шлях” досліджувала вплив технічних вправ на виразність та легкість співу. Італійська школа XIX ст. відома й авторитетна завдяки *Фредеріко Ламперті* (1813–1892), який у XIX столітті був останнім представником старовинної італійської школи, заснованої на емпіричному викладанні. Співак закінчив Міланську консерваторію як органіст. Працював диригентом, директором оперного театру. Ламперті не був співаком-вокалістом, проте наявність у нього специфічного вокального слуху і досвід роботи зі співаками в оперному театрі дали йому змогу в 1850 році стати професором Міланської консерваторії. На цій посаді він пропрацював 25 років. Мистецтво співу в нього опановувала плеяда знаменитих співаків, у тому числі –

опосередковано – О. Бандрівська (через своїх італійських учителів), яка часто цитувала його настанови.

У своїй книзі “Мистецтво співу”, яку Ф. Ламперті написав за класичними переказами відомих трактатів про музику, він сформулював технічні правила і надав поради учням й артистам. У цій книзі Ф. Ламперті наголосив, що мистецтво співу є наукою правильного подиху. Основні тези можна виразити двома вимогами: перша – гнучкість шиї, друга – переважання звуку над диханням. Отже, знамениті співаки надавали особливого значення процесу видихання: звук має переважати над видиханням повітря. Фраза “гнучкість шиї” особливо приваблювала О. Бандрівську, яка казала, що це треба розуміти, як повну свободу: “Тобто в шиї, де полягає самий голосовий інструмент, не повинно бути напруги, ніякого стискання, ніякої неприродності, для того, щоб дати повну можливість функціонувати голосовим зв’язкам так, як велить їм сама природа. Всілякі вимоги надмірного опускання гортані вище або нижче нормального рівня створять несвободу шиї, завдяки чому не вийде її гнучкості; всяке ж вимушене положення шиї позбавляє її свободи, тим самим позбавляє можливості правильно функціонувати голосовим зв’язкам” [1, с. 15]. Успіху досягають постійністю у вправах голосу.

Погляд Ф. Ламперті на вдихання: “Три способи дихання можуть бути з’єднані попарно: починаючи з грудочеревного, можна перейти до бічного, починаючи з бічного – надати можливість ключичному вдиханню. Для того, щоби зробити глибокий вдих, треба по черзі перейти через усі три типи дихання. Це поєднання способів набрання повітря прямо залежатиме від величини музичної фрази, яку треба заспівати в одне дихання. Якщо маленька фраза складається з трьох-чотирьох нот, то немає потреби набирати масу повітря, переходячи на всі три типи, коли досить і одного черевного; якщо музична фраза більша, то можна набрати повітря за допомогою двох типів дихання: черевного та бокового; якщо ж фраза дуже велика, то можна набрати повітря всіма трьома способами”.

Великий секрет співу за Ф. Ламперті полягає в умінні співати з невеликою затратою повітря при диханні. Ось у цьому весь секрет правильної постановки звуку. Досить найменшої зміни тіла, щоб перешкодити вільному диханню, як-то: піднімаючи плечі, морщачи лоб, опускаючи голову і т. д. Франческо Ламперті навчав учнів розпізнавати опертий звук і звук без опори з “відчуття вуха”. Так, опертий звук буде металічний, дзвінкий, повний, цілий, красивий, енергійний і т. д. Неспертий звук буде “рідкий”, неметалевий, часто сиплий та хрипкий. Вимагаючи починати звук ніби при видиханні, Ф. Ламперті хотів тільки утримати силу напору дихання на зв’язки і тим зберегти необхідне для правильного функціонування положення зв’язок. При щільно зімкнутих голосових зв’язках звук виходить спертий. Також Ф. Ламперті вважав, що співак-професіонал виховується завдяки вокальній школі. А його афористичний вислів “школа співу – це школа дихання” не втрачає актуальності й сьогодні. Він розробив вправи, які через дихання допомагали опанувати мистецтво співу. Крім цього Ф. Ламперті створив праці у галузі вокального мистецтва (“Початкові заняття для голосу”, “Вправи для розвитку трелі”, “Віртуозні вправи для сопрано”, “Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу” (1868), “Мистецтво співу” (1892). Саме вокалізи і технічні вправи надали технічну базу школі видатних співаків Італії ХХ століття.

Енріко Карузо (1873–1921) – італійський оперний співак, тенор. Найбільша його слава пов’язана з нью-йоркським театром Метрополітен-опера, провідним солістом якого він був з 1903 до 1920 року. Мав голос неповторного тембру, в якому природне баритонове, оксамитове звучання нижнього і середнього регістрів поєднувалося з блискучими теноровими верхами. Завдяки винятковому володінню диханням, бездоганній інтонації і, головне, високій виконавській культурі став легендою вокального мистецтва ХХ століття, зразком для майбутніх поколінь оперних тенорів.

Джакомо Лаурі-Вольпі (1892–1979) – італійський співак, лірико-драматичний тенор з винятковим діапазоном голосу та видатною співочою технікою. Його кар’єра тривала сорок років. 1974 року, 81-річним, Лаурі-Вольпі випустив на платівці останній сольний запис. Він написав кілька книг. Найвідоміша з них – “Вокальні паралелі”, в якій проаналізовані особливості вокальної техніки багатьох співаків.

Російська вокальна школа XIX ст. запозичила найкращі західноєвропейські надбання. Санкт-Петербурзька співацька капела, методичні праці Михайла Глінки, Олександра Варламова продовжили традицію втілення методичних засад європейських трактатів. Характерним є збагачення вокальних настанов практичним досвідом композиторської діяльності авторів трактатів. Відзначимо сталу тенденцію видобування нових принципів технічних вправ, зрощування творчості й технології співу. Варто процитувати слова І. Назаренко: “Якими цінними не були перша (теоретична) і друга (вокально-технічна) частини “Школи співу” О. Є. Варламова, але особливої уваги заслуговує її третя частина “Десять вправ”. Ці вправи, що становлять талановито написані сольфеджіо-вокалізи, поряд з аналогічними вправами Глінки, є прекрасним навчальним матеріалом, що спрямовані на розвиток музикальності і вдосконалення гнучкості голосу” [5, с. 233–234, курсив наш – О. Д.].

Велика кількість трактатів з мистецтва співу написані та видані у другій половині XIX – на початку XX століття. Вони акумулюють кращі надбання європейської педагогіки попередніх століть. “Підручник співу” П. К. Бронникова, написаний у 1891 році, базований на компіляції технологічних вправ з посібників Гароде, Лаблаша, Гарсія, Дюпре, Панофкі, Чінті-Даморо, Ваккаї та інших. О. М. Додонов – професор Московської консерваторії, соліст Великого театру, на сцені якого він співав 54 роки, – написав “Керівництво до правильної постановки голосу, розвитку та зміцнення голосових органів і вивчення мистецтва співу” в трьох частинах (I – 1891, II – 1895 роки, III – 1907). Друга й третя частини – практичні. Вони презентують технічні вправи. Їх результативність доведена успіхом його учнів, наприклад Леоніда Собінова, а також – працями “Вокальне мистецтво” (1909 р.) К. Н. Кржижановського, “Методологія співу” К. Мазуріна (1902), “Нова теорія постановки голосу” В. Л. Кареліна (1912), “Поради у навчанні співу” І. П. Прянішнікова (1914), “Теорія постановки голосу у зв’язку з фізіологією органів дихання та гортані” С. М. Сонкі (1886), “Школи співу” Г. Ніссен-Саломай (1880) та ін. Проблема вокальної освіти, що складалася в Україні, була пов’язана з практикою залучення іноземних педагогів. І знову, таким чином, актуалізувалися кращі надбання європейського досвіду.

Особливістю традиції Одарки Бандрівської є те, що співачка наголошувала на усвідомленні специфіки української вокальної культури, вокального виконавства. Так, обираючи з провідних європейських національних шкіл “якесь цінне зерно”, треба акцентувати на знаних шедеврах української камерно-вокальної лірики, тобто – “на своєму ґрунті будувати свою музичну культуру” [1, с. 11]. У зв’язку з цією тезою розкриті в працях викладачки й авторки зошита вправ для розвитку техніки питання постановки голосу відповідно до мовної складової, бо специфіка різних вокальних шкіл відштовхується від специфіки мовлення. Тут іще однією пов’язаною тезою слугує аналіз виконавської діяльності видатних українських співаків. Аналізуючи італійську вокальну школу як базову основу вокалу, Одарка Бандрівська доводила, що саме інтелектуальне осмислення та пристосування різнонаціональних вокальних традицій слугує запорукою створення нової української школи вокалу. Такою адаптивною системою, на її погляд, досконало володіли Соломія Крушельницька та Олександр Мишуга: “Вони прийшли з італійської школи співу, але розвинули їх прийоми, пристосували їх до специфічних вимог українських співаків” [1, с. 54].

Отже, в ході дослідження було встановлено, що у методичних працях О. Бандрівської витримана важлива позиція теоретичних трактатів європейських співаків щодо переваги практичної основи у викладацькому процесі та значної ролі технічних вправ у розвитку співацького голосу. Одарка Бандрівська створила концепцію камерного співу, основою якої є послідовне дотримання тези про єдність образно-сміслового та віртуозно-технічного компонентів виконання. Технологія виконавської майстерності у класі викладачки також має свою методичну базу. У процесі роботи зі студентами Одарка Бандрівська індивідуально підбирала вправи для розвитку техніки виконання. У рукописі Одарки Карлівни, який опублікувала Тамара Дідик [3], надано багатий матеріал для осмислення й аналізу цього важливого аспекту навчання. Музичний матеріал містить різноманітні вокальні вправи, які впорядковані за принципом зростання та розширення співацького діапазону, певного ускладнення мелодико-ритмічного параметрів. Певним поштовхом і своєрідним епіграфом для кожної вправи слугує висловлювання Соломії Крушельницької – викладачки самої Одарки

Бандрівської. Таким чином, викладач у кожному конкретному випадку використовує найдоцільніші варіанти вправ для виправлення недоліків. Такі технологічні вправи побудовані за принципом зростання складності й за функціональним призначенням: спочатку – розспівки, потім технічні вправи, а наостанок – вокалізи [1, с. 121]. У професійній підготовці співака вокалізи відіграють дуже важливу роль: разом із вправами вони є основною базою для формування професійного звучання голосу. Із самого початку навчання співаків велику увагу треба приділяти простим за мелодією і ритмом вокалізам із невеликим вокальним діапазоном, що в основному охоплюють середній регістр голосу. Виняток може бути в тому випадку, якщо учень достатньо підготовлений, – має великий діапазон, розвинені й згладжені регістри голосу, чисту інтонацію. Вивчати вокалізи потрібно для вироблення основних професійних навиків: вокального дихання; рівного, плавного, вільного звучання голосу (кантилену); згладжених регістрів; зручностей у співі перехідних звуків; розвитку рухливості, гнучкості голосу; поступового розширення діапазону; досягнення високої позиції звучання, вирівнювання голосних і т. д. Вони є не тільки матеріалом для вироблення техніки у співі, а й основою для виявлення тембральних особливостей голосу, розвитку вміння використовувати динаміку звучання. Надалі це підводить співака до художньо-виразного співу творів із текстом.

Цікавим завданням подальшого розгляду вокальної педагогіки Одарки Бандрівської було б порівняння її принципів з роботою Олександра Мишуги. В їх професійному становленні є багато спільного. Олександр Мишуга закінчив Львівську консерваторію (клас професора В. Висоцького), вдосконалював майстерність у Мілані, а потім активно концертував, виступаючи в театрах Мілана, Варшави, Львова, Відня, Лондона, Стокгольма, Санкт-Петербурга, Києва. Свої вимоги до співу Олександр Мишуга, продовжуючи традиції Н. Порпора, подавав у віршованій формі [4, с. 51]. Він, його учні – Михайло Микиша, Марія Донець-Тессейр та блискуча співачка і викладач Одарка Бандрівська заклали принципи високої виконавської майстерності, значну роль у яких відігравали технічні прийоми розвитку голосу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка : Вип. 6. – Львів : Априорі, 2002. – 147 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
3. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки (на основі уртекстів доцента Львівської консерваторії Одарки Бандрівської / Тамара Дідик. – Львів : Край, 2004. – 59 с.
4. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва: до 100-річчя з дня народження. / Михайло Венедиктович Микиша ; [літ. виклад М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
5. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968. – 622 с.
6. Паламарчук О. Бандрівська Одарка / О. Паламарчук // Українська музична енциклопедія / НАН України. – Т. 1 : А–Д. – Київ : вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – С. 125–127.
7. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження / О. Г. Стахевич. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. – 272 с.
8. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навчально-методичний посібник / Юрій Євгенович Юцевич. – Ін-т змісту і методу навчання. – К., 1998. – 158 с.

REFERENCES

1. Bandrivska, O. (2002), Scientific and methodological works, articles, reviews // *Naukovi zbirky LNMA im. M. Lysenka* Scientific collections of M. Lysenko Lviv State Musical Academy, Vol. 6, Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
2. Hnyd, B. P. (1997), *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art], Kyiv, P. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
3. Didyk, T. (2004), *Vpravy dlia postanovky holosu i rozvytku vokalnoi tekhniky (na osnovi urtekstiv dotsenta Lvivskoi konservatorii Odarky Bandrivskoi)* [Exercises for voicing and development of

- vocal technique (on the basis of the Urtes texts of the assistant professor of the Lviv Conservatory Odarka Bandrivska)], Lviv, Krai. (in Ukrainian).
4. Mykysha, M. V. (1985), *Praktychni osnovy vokalnoho mystetstva: do 100-richchia z dnia narodzhennia* [Practical foundations of vocal art: the 100th anniversary of the birth]. Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 5. Nazarenko, I. K. (1968), *Iskusstvo peniya* [The art of singing], Moscow, Muzyka. (in Russian).
 6. Palamarchuk, O. (2006), Bandrivska Odarka, *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia], Vol. 1 A–D, Kyiv, Publishing House of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine, pp. 125–127. (in Ukrainian).
 7. Stakhevych, O. G. (1997), *Vokalne mystetstvo Zakhidnoi Yevropy: tvorchist, vykonavstvo, pedahohika: doslidzhennia* [Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy: Research]. Kyiv, P. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
 8. Yutsevych, Yu. E. (1998), *Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Theory and methodology of formation and development of the singer's voice: tutorial manual]. Kyiv, Institute of content and method of teaching. (in Ukrainian).

УДК 793.31:7.077“19”

Тетяна Луговенко

СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ У 20-Х – 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського Союзу у 20-х – 30-х роках ХХ століття. Розглянуто шлях перетворення фольклорних форм танцювального мистецтва і танцюристів-одинаків в державні організації професійних та самодіяльних хореографічних колективів. Проаналізовано тенденції впливу професійного хореографічного мистецтва на аматорське. Охарактеризовано ідеологічну забарвленість державних програм, що сприяли становленню та розвитку національного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: самодіяльне хореографічне мистецтво, система художньої самодіяльності, аматорський хореографічний колектив.

Татьяна Луговенко

СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА В 20-Х – 30-Х ГОДАХ ХХ СТОЛЕТИЯ

В статье исследовано становление народного танца в системе художественной самодетельности Советского Союза в 20-х – 30-х годах ХХ века. Рассмотрен путь преобразования фольклорных форм танцевального искусства и танцовщиков-одиночек в государственные профессиональные и самодетельные хореографические коллективы. Проанализированы тенденции влияния профессионального хореографического искусства на аматорское. Охарактеризованы идеологические окраски государственных программ, которые способствовали становлению и развитию национального хореографического искусства.

Ключевые слова: самодетельное хореографическое искусство, система художественной самодетельности, аматорский хореографический коллектив.

THE DEVELOPMENT OF THE FOLK DANCE IN THE ARTISTIC SYSTEM OF THE SOVIET UNION IN THE 20TH – 30TH YEARS OF THE XX CENTURY

The article studies the formation of folk dance in the system of artistic amateur performance of the Soviet Union in the 20th – 30th years of the twentieth century. The October coup of 1917 was a turning point in many spheres of life of the former Russian Empire, which included Ukraine. Global changes also took place in the structure of the choreographic culture of the new state. Among the tasks of cultural construction, which were put forward by the Soviet authorities immediately after October, an important place was devoted to the upbringing of the human body. At the same time, the issues of education by means of dance, rhythmoplastic, theatrical, and game improvisation were actively discussed. Interest in systematic aesthetic gymnastics, free dancing, acrobatics during these years was extremely large, which was manifested in the creation of a large number of circles of similar orientation in educational institutions (schools, institutes, etc.).

The way of transformation of folk forms of dance art and dancers-singles into state organizations of professional and amateur choreographic teams is considered. Proletcult's theoreticians attributed classical ballet to the entertaining culture, as well as urban dances. Attempts to ban "dance" in clubs did not succeed. In 1927–1928, the place of dance in the club's artistic ambitions significantly changed. Many clubs created dance groups, vocal-choreographic ensembles, among which there were ensembles of national minorities.

The tendencies of influence of professional choreographic art on amateur ones are analyzed. A significant phenomenon in cultural life was the All-Union Festival of Folk Dance, which took place on November 14–18, 1936 in Moscow. It was attended by only amateur dancers (singles and groups), adults and children, with the performance of national dances.

After the festival at the state level, creation of new and development of existing professional groups working in the field of folk-stage dance was supported, next year the State ensemble of folk dance of the USSR under the leadership of Igor Moiseyev was organized. The professionalization of folk dance art, directly related to artistic amateur activities, was accompanied by the further development of amateur folk dance groups.

The ideological color of state programs has been characterized, which contributed to the formation and development of national choreographic art. In Soviet times amateur dance groups imposed strict regulations on party and administrative apparatus, which tried to make all art an instrument of ideological struggle. Therefore, one of the main functions that was supposed to perform artistic amateur was propaganda. People's stage choreography was intended to manifest the best social system in the world, a new Soviet man, inviolable friendship of peoples, social optimism, and so on.

Key words: *amateur choreographic art, system of amateur performances, amateur choreographic group.*

Останнім часом аматорське мистецтво дедалі активніше відстоює право вважатися самостійним феноменом художнього простору, а не лише придатком професійного, що потребує поблажливих оцінок. До подібних феноменів належить і аматорське хореографічне мистецтво.

Самодіяльне хореографічне мистецтво сучасності є важливою складовою хореографічної культури та всієї художньої культури України. Сьогодні в нашій країні постійно зростає кількість аматорських колективів різних видів хореографії (сучасної, бальної, народно-сценічної, класичної), чому сприяє низка явищ: поширення нових стилів і напрямів хореографічного мистецтва, диференціація різновидів хореографії, популяризація медіапроектів танцювальної тематики тощо. З успіхом продовжують діяльність організовані за радянських часів ансамблі народного танцю, створюються нові аматорські колективи народного танцю.

На даному етапі є чимало праць, присвячених педагогічним, історичним, культурологічним, мистецтвознавчим аспектам функціонування дитячих аматорських хореографічних колективів. На формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання звернула увагу О. Бурля [1], сучасні аспекти хореографічної діяльності проаналізував С. Забрєдовський [2], низку праць методологічним основам організації навчальної та виховної роботи у дитячому хореографічному колективі присвятив Б. Колногузенко [4], П. Фриз розглядав хореографічну культуру як чинник творчого розвитку особистості дитини [11].

Мета статті – охарактеризувати особливості становлення та діяльності аматорських колективів народного танцю в системі хореографічної культури України у довоєнні роки ХХ століття.

Жовтневий переворот 1917 року (що в радянській історіографії фігурував як “Велика Жовтнева соціалістична революція”) став поворотним моментом у багатьох сферах життєдіяльності колишньої Російської імперії, до якої належала й більша частина України. Глобальні зміни відбулись і в структурі хореографічної культури нової держави (СРСР створено у 1922 році). Серед завдань культурного будівництва, що висунула радянська влада одразу після цього перевороту, важливе місце відводили вихованню людського тіла. Спорт, фізкультура, пластика, колективні ритмічні вправи і масові музично-виробничі ігри були покликані стати зброєю у боротьбі за нову, всебічно розвинену й гармонійно розвинуту людину.

“У театральних концепціях Пролеткульту “естетизований” спорт та ритмопластика посідали особливе місце. Заперечуючи балет як “специфічне творіння поміщицького режиму”, теоретики Пролеткульту протиставляли йому сучасні напрями, що, на їхню думку, здатні повністю змінити й оновити “мистецтво людського тіла”: вільний танець Айседори Дункан та її послідовниць – “босоніжок”, пластику і ритмічну гімнастику, спортивно-танцювальні, акробатичні композиції, музично-хореографічну пантоміму”, – зазначила А. Сокольська [9, с. 358].

Ставку робили на синтетичний театр “робітничих мас”, де помітне місце мало бути відведене пластичному вихованню людей у дусі “античних ідеалів” (розкріпачена природна пластика, радість руху, спортивність, гармонійний фізичний розвиток та ін.). До подібних театральних форм можна віднести мітинги-концерти, інсценування, агітсуди, виступи “живих газет” та “синєблузників”, вистави театрів революційної сатири і театрів робітничої молоді (ТРаМів). “Зміст танцювальних номерів становить переважно естрадизовані варіанти російських, українських, татарських, циганських танців, “лезгинки” та незмінного “яблучка”, а також фізкультурні танці й “танці машин” як такі, що найбільше відповідають виробничій тематиці театралізованих вистав”, – так охарактеризувала цей період В. Пуртова [6, с. 10–11].

У той самий час активно обговорювали питання виховання засобами танцювальної, ритмопластичної, театральної, ігрової імпровізації. “Необхідним є вжиття заходів стосовно того, щоб у новій школі належне місце було відведено таким предметам, як співи, інструментальна музика, пластика, ритмічна гімнастика, мистецтво слова”, – йшлося у редакційній замітці, що відкривала збірку “Игра”¹.

Восени 1918 року за рішенням Народного комісаріату освіти в Москві був створений Інститут ритмічного виховання, директором якого стала учениця Емілія Жак-Далькроза Ніна Георгіївна Александрова. Основними дисциплінами у цьому закладі були ритміка, пластика, сольфеджіо, заняття з музичної імпровізації. У роки громадянської війни інститут був педагогічним і науковим центром, що об'єднував пошуки у сфері ритму; в ньому розробляли такі теми, як ритм у музиці, ритм у русі, в слові, у виробничих процесах, ритм як засіб виховання, як театральний принцип і т. ін. Педагоги та студенти інституту в цей період обслуговували більш як 70 педагогічних установ Москви – від дитячих садочків, дитячих будинків і загальноосвітніх шкіл до спеціальних музичних та балетних навчальних закладів [9, с. 389].

¹ Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. – М., 1918. – № 2. – С. 2.

Інтерес до систематизованої естетичної гімнастики, вільних танців, акробатики у ці роки був надзвичайно великим, що проявилось у створенні багатьох гуртків подібного спрямування у навчальних закладах (школах, інститутах тощо). У сценічних постановках театральних студій Пролеткульту пластику та ритмічну гімнастику використовували надзвичайно широко в перший період, коли пролеткультівський репертуар складався переважно з масових інсценівок, колективної декламації віршів, ритмопластичних етюдів. У середині 1920-х рр. у робітничих клубах, у гуртках розучували “танці машин” для масового виконання на вечірках, що було проявом захоплення “механічними танцями” відомого естрадного режисера М. Фореггера.

Після закриття Інституту ритмічного виховання (жовтень 1923 року) роботу в самодіяльності перебрала Московська асоціація ритмістів (МАР), де діяли секції масової клубної роботи та музично-методична секція, що готувала до видання методичні посібники з ритміки, збірки ритмічних танців, постановок та іншу навчальну літературу. 1929 року при Московському технікумі фізкультури було відкрито музично-ритмічне відділення, що готувало викладачів ритміки для низки закладів, у тому числі для робітничих клубів і фабрично-заводських гуртків. Заняття пластикою та ритмікою були дуже поширеними у дитячій самодіяльності кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. [9, с. 391].

На початку 30-х рр. ХХ ст., коли індустріальна тематика в усіх мистецтвах, у тому числі в балеті, знову стала дуже популярною, “танці машин” вводили навіть до методичних посібників та збірників музичних ігор для дошкільнят. На відміну від “трудоих етюдів”, побудованих на ритмічній системі Далькроза, що були складними у музичному розумінні та розвивали насамперед відчуття музики, музичне сприйняття, подібні музичні ігри будували на простому музичному супроводі та примітивних фізкультурних рухах.

У середині 1930-х рр. активізувалася пропаганда фізкультури та спорту. Естетизуючи спортивну тематику, мистецтво цього періоду перебрало і роль пропагандиста безпосередніх функцій фізкультури та спорту: оздоровчої, що загартовує, та лікувальної. Відбувався процес заміни музичного “рухливого комплексу”, що переважав у перший період, спортивно-гімнастичним та фізкультурним. Із часом кількість героїзованих спортивних танців-плакатів і танцювальних карикатур на вади суспільства (алкоголізм, здирництво, нехлюйство) помітно збільшилася.

Отже, на межі 20-х – 30-х рр. ХХ ст. спорт, фізкультура та спортивний танець взяли на себе ті функції у системі масового естетичного виховання, які на початку культурної революції були покладені на ритмопластику. Крім основного завдання – ствердити за допомогою певним чином організованої системи фізичного та художнього розвитку робочої молоді нові естетичні та етичні норми, спортивно-танцювальний комплекс повинен був відволікти молодь від розважального танцю і взагалі від культури розваги, що вважалися порочними.

Теоретики Пролеткульту відносили до розважальної культури класичний балет, а також міські побутові танці: старі – кадрилі, вальси, польки, краков’яки, ін., та нові – фокстроти й танго, що були недавно привезені разом із джаз-бендом з Америки до Європи. Мода на ці сучасні бальні західні танці швидко поширилася, незважаючи на потрясіння воєнного та революційного часу, і тому здавалася компартійним ідеологам найнебезпечнішою.

Спроба заборонити “танцюльки” у клубах, вигнати бальні танці з молодіжних вечірок на підприємствах та в гуртожитках, припинити вальсування на робітничих пікніках та ін. успіхом не увінчалась. У 1924–1926 роках танці під час молодіжних вечорів у клубах намагалися замінити фізкультурними іграми та ритмічним маршуванням [9, с. 377]. На всеросійській нараді з художньої політпросвітки (грудень 1925 року) питання про танці поставили досить категорично. “Самостійні танцювальні вечори у клубах недопустимі. Деякі товариші пропонують увести регулювання “танцювального репертуару”. На регламентації у цьому виїхати складно”, – наполягав М. Масленников у доповіді “Художня робота у клубі” [5, с. 36].

Неочікувано це викликало різкий опір з боку української делегації. Делегат від України М. Христовий виступив у дебатах із запальною промовою на захист танцю і танцівників: “Тут ішлося про непотрібність танців. Україна про це говорить інакше. Ми танці визнаємо. Тут усе питання в тому, як до них підійти. Ми, безумовно, не допустимо танців зі статевими “ухилами”

(фокстрот і т. п.), але в цілому танці, безумовно, припустимі. Спробуйте в Україні, де танцюють у селах та сільських будинках, танцює і старий, і молодий, танцюють у будинку й на вулиці, – заборонити танці. Ви цього не зможете, і цього зробити не можна!” [5, с. 37–38]. Отже, в Україні традиції виконання народних танців навіть за часів насадження з боку радянської влади радянською владою “нової” культури були досить сильними.

Заборонити танці виявилось неможливим і у Білорусі, де молодь ще водила хороводи, а на сільських вечірках витанцювала місцеві народні кадрили, польки, “Юрочку”, різноманітні галопи та чечітки. У деяких республіках, завдяки ентузіастам-хореографам, збирачам місцевого фольклору, народний танець починав уже переходити на сцену. Це відбувалось і в Україні (В. Верховинець та ін.). Укорінення танцювального фольклору в повсякденному житті селян, його значимість у побуті більшості республік СРСР відіграли свою роль у виникненні нових концепцій клубного танцю в другій половині 1920-х років.

“Пошуки нового радянського побутового танцю на основі повного заперечення дореволюційної спадщини бальної хореографії, з одного боку, та суперечок про можливість використання модних західноєвропейських зразків, з іншого, призвели до масового розучування у клубах штучно створених нескладних побутових варіантів народних танців та ігор, ритмізованих фізкультурних вправ” [6, с. 11], – охарактеризувала цей період Т. Пуртова. У міських та сільських клубах намагалися впровадити народний танець, однак його розуміли не як фольклорний, а як масовий, “з нескладними, але природними, сильними, енергійними рухами” [3, с. 3]. Так звані “масові народні танці”, що їх будували на фізкультурних гімнастичних рухах, були покликані виховувати колективність. Про фольклорну достовірність ніхто не згадував. Ці танці активно впроваджували у клубну практику.

У 1927–1928 роках помітно змінилося місце танцю у клубній художній самодіяльності. В багатьох клубах створювали танцювальні гуртки, вокально-хореографічні ансамблі, серед яких були й ансамблі нацменшин.

Створення аматорських колективів класичного танцю було не настільки масовим рухом, оскільки власне класичний танець побутував у великих містах із театральними традиціями (Харків, Київ, Одеса, Львів та ін.). Переважна більшість селян (а Україна була традиційно сільськогосподарським регіоном) ніколи жодного разу не бачили класичний балет.

У 30-і роки ХХ ст. були остаточно визначені засади національної культурної політики. Для такого багатонаціонального утворення, як СРСР, вона набула значення одного з чинників, що забезпечує стабільність та єдність держави. Пошуки формули, що могла б найадекватніше виразити напрямок та сенс політики держави в галузі національної культури, тривали довгий час. Вона прозвучала ще на Х та ХІ з’їздах ВКП(б) – “соціалістичний зміст, національна форма”. Однак кінець дискусіям поклав у 1931 р. лише ХVІ з’їзд ВКП(б). Й. Сталін подав формулу, яка окреслила партійно-державну установку в галузі культури: “Що таке національна культура при диктатурі пролетаріату? Соціалістична за своїм змістом і національна за формою культура, мета якої – виховати маси в дусі інтернаціоналізму, зміцнити диктатуру пролетаріату”¹. Саме ця формула увійшла в життя на багато десятиліть як державний методологічний орієнтир для всіх, хто був причетний до мистецької діяльності.

У цей час різко змінилась ієрархія самодіяльних жанрів, що склалася в попереднє десятиріччя. Розпочався новий етап у розвитку танцювального аматорського мистецтва. Танець, особливо народний, вийшов на одне з перших місць у клубній самодіяльності, чому сприяли державні директиви. Так, у постанові колегії Народного комісаріату освіти РРФСР (Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка) від 9 грудня 1930 року, присвяченій стану самодіяльного мистецтва, констатовано практичну відсутність танцювальних гуртків, а танець згадано лише як “неорганізовану художню самодіяльність”. Порушено питання про підготовку кадрів для художньої самодіяльності, допомоги професійних майстрів мистецтв, організацію крайових та обласних будинків самодіяльного мистецтва, створення гуртків при фабрично-заводських клубах, народних будинках, школах, радгоспах, колгоспах та інші. Акцентовано на завданнях самодіяльного мистецтва в

¹ Отчетный доклад XVI съезда ВКП(б) // XVI съезд: стенографический отчет. – М., 1931. – С. 53.

національних республіках й областях. Відповідно до “завдань соціалістичного будівництва та культурної революції” влада створювала систему підпорядкування державі аматорського мистецтва, що розуміли як “організовану художню самодіяльність”.

За державної підтримки у 30-х роках ХХ ст. відбулося багато заходів як у тогочасній столиці (Москві), так і на периферії, що піднімали самодіяльну творчість, у тому числі танцювальну, на якісно новий рівень. Зокрема, у 1930 р. – I Всесоюзна олімпіада театрів та мистецтв народів СРСР у Москві, в 1932 р. – Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва, в 1934 р. – огляди танцюристів-солістів, у 1934–1935 рр. – огляди колективів галузевих профспілок та колгоспної художньої самодіяльності. Велика кількість самодіяльних танцювальних колективів та виконавців-солістів, які брали участь у подібних заходах, свідчить про розвиток аматорства в контексті загальнодержавних тенденцій.

Незважаючи на державне сприяння розвитку організованого аматорства в галузі народного танцю, продовжували побутувати “масові народні танці”, витоки яких сягають післяреволюційних часів всезагального захоплення нескладними рухами, котрі одночасно виконували багато людей. На початку 30-х років ХХ ст. багато фахівців розглядали танець як важливий засіб класового виховання.

На хвилі пропаганди інтернаціоналізму, уніфікації народної танцювальної лексики, нівелювання національних музичних особливостей, що було завуальовано прагненням популяризації народних танцювальних та музичних зразків у спрощеному, доступному вигляді, видавали велику кількість збірок на зразок брошури “Сборник массовых танцев народов СССР”, що вийшла 1934 року в Москві. Подібні збірки мали стати базою для будівництва соціалістичної культури.

На щастя, крім згаданих форм популяризації народного мистецтва створювали наближеніші до витоків, однак не позбавлені недоліків. На початку 1936 року преса гучно вітала відкриття двох нових “всесоюзних трибун народної творчості”: у Москві одночасно почали функціонувати Центральний будинок художньої самодіяльності (у 1937 р. отримав назву “Всесоюзний будинок художньої самодіяльності”) й Театр народної творчості. Створення цих двох закладів стало черговим етапом реалізації сформованого курсу сталінського керівництва на тотальну централізацію культури. Завданнями Центрального будинку художньої самодіяльності були єдине методичне керівництво, організація показових колективів. Усе це призводило, на думку А. Сокольської, “до обмеження репертуару хореографічних гуртків та студій, загальної (в усій країні) орієнтації на класичну школу танцю та появи великої кількості циркулярів, методичних посібників, що нав’язували “показові зразки” [10, с. 119].

Театр народної творчості повинен був виконувати дещо інші функції, задля належної реалізації яких консультантами та керівниками до Театру народної творчості запросили К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, В. І. Качалова, С. М. Міхоелса та інших всесвітньо відомих діячів культури. Тут готували зведені програми за участю професійних і самодіяльних виконавців народних танців з усіх республік СРСР, складали грандіозні пропагандистські шоу на теми братерства та рівності у країні Рад. У першій такій програмі-огляді, що була продемонстрована 18 березня 1936 року, брали участь понад півтори тисячі осіб.

У патетичній (як і більшості тодішніх публікацій) статті, що була написана за тогочасним загальносоюзним стандартом, опосередковано відкрита причина сталінської посиленої любові до художньої самодіяльності й народного мистецтва. “Національне за формою, соціалістичне за змістом”, воно повинно було брати участь у міжнародній дипломатії, наочно демонструючи закордонним глядачам новий, завітаний оптимістичною фантазією пісенно-танцювальний образ соціалізму.

Незважаючи на ту ідеологічну роль, яку відігравав Театр народної творчості на союзному та світовому рівнях, його відкриття стало справді етапною подією, що вагомо вплинула на подальший розвиток народно-сценічної хореографії національних республік.

Значним явищем у культурному житті став Всесоюзний фестиваль народного танцю, 14–18 листопада 1936 року в Москві. У ньому брали участь лише танцюристи-аматори (одинаки та колективи), дорослі й діти, із виконанням національних танців.

Незважаючи на численні позитивні відгуки у пресі про Всесоюзний фестиваль народного танцю 1936 року, поза увагою не залишилися значні недоліки в організації. Недалекоглядність та формальність підходу організаторів, насамперед Всесоюзного комітету в справах мистецтв, проявилась у відсутності будь-якої фіксації продемонстрованого на фестивалі танцювального скарбу. Через деякий час після закінчення фестивалю, коли ейфорія успіху минула, з'ясувалося, що не залишилося фактичного матеріалу: не був записаним, сфотографованим, знятим на кіноплівку жоден народний танцювальний номер. І це відбувалося в умовах поступового зникнення зразків народної танцювальної культури, що побутували у природному середовищі. “А між іншим окремі ентузіасти намагалися самотужки зробити хоча б частково те, що не захотіли зробити працівники Всесоюзного комітету в справах мистецтв. Так, наприклад, школа хореографічної самодіяльності Центрального парку культури та відпочинку імені Горького, записавши й замальовавши незначну частину побаченого, показала дуже цікавий концерт, присвячений танцювальному мистецтву народів СРСР”, – написав у 1938 році Ю. Слонимський, розмірковуючи над сценічною долею народного танцю [8, с. 25]. Задля розквіту радянського танцювального мистецтва він запропонував “якомога скоріше почати широке вивчення та публікацію досліджень танцю народів нашої країни”. На жаль, цей заклик непочули державні діячі, тому тогочасні дослідження з народного танцювального мистецтва, у своїй більшості, проводили аматори-ентузіасти. Танцювальна культура багатьох народів СРСР залишалася без належної дослідницької уваги.

Однак після фестивалю відбулися значні позитивні зрушення у подальшому розвитку народно-сценічного танцю. На державному рівні було підтримано створення нових та розвиток існуючих професійних колективів, що працювали у сфері народно-сценічного танцю; наступного року організували Державний ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом Ігоря Мойсеєва. На зразок центрального ансамблю почали створювати подібні колективи у столицях союзних й автономних республік за ініціативою партійних та державних органів. У 1937 році були організовані Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського та М. Болотова в Києві, Ансамбль пісні і танцю Татарії в Казані, у 1938 році – Вірменський ансамбль пісні і танцю в Єревані, у 1939 – Марійський державний ансамбль пісні й танцю в Йошкар-Олі, Узбецький ансамбль пісні й танцю в Ташкенті та багато інших. Професіоналізація народного танцювального мистецтва, безпосередньо пов'язана з художньою самодіяльністю, тривала паралельно з подальшим розвитком самодіяльних народних танцювальних колективів.

Після утвердження наприкінці 30-х років ХХ ст. у Радянському Союзі професійних ансамблів танцю, ансамблів пісні й танцю як основної форми репрезентації народного вокально-хореографічного мистецтва, особливо після створення Державного ансамблю танцю СРСР під керівництвом Ігоря Мойсеєва, стала відчутною хибна тенденція орієнтації самодіяльних колективів на професійні не лише в галузі виконавської майстерності, а й у виборі тем нових творів, засад втілення, виразових засобів і т. ін. Безумовно, художня самодіяльність стала практично основою професіоналізації, на етапі становлення професійних ансамблів народно-сценічного танцю була джерелом новацій щодо інтерпретацій фольклору поза природним середовищем. Із часом подібний однобічний напрямок впливу трансформувався у взаємовплив та взаємозбагачення, однак поступово домінувати почала тенденція зворотного впливу професійного мистецтва на аматорське. Практично, впроваджували панівну ідею “зразковості” саме професійних ансамблів народного танцю, що нівелювало самобутність творчого обличчя художньої самодіяльності.

У 30-ті рр. ХХ ст. почала вкорінюватися думка, що художня самодіяльність є лише додатком професійних колективів, які отримують авторитетне, централізоване керівництво визнаних майстрів-традиціоналістів. За допомогою централізованої системи керівництва у середині 1930-х рр. повсюдно рівняли художню самодіяльність на професійне мистецтво. На самодіяльній сцені утверджували сюжетний танець, що пов'язано із загальною орієнтацією балетного театру на хореодраму (чи драмбалет) з чітко вибудованою сюжетною драматургією.

Гуртки, студії, школи танців, незалежно від репертуару, переходили на класичний тренаж. Організували численних хореографічних студій та піонерських ансамблів пісні і танцю [10, с. 120].

Тогочасні події О. Різник прокоментував так: “У Радянській Україні (як, утім, і в цілому СРСР) танець вступив у “партійну” стадію свого розвитку згідно з ленінською теорією “партійності” мистецтва. Втім, він не надто збочив з давніх народницьких стежок, хіба що народницький націоналізм змінився “інтернаціоналізмом”, тож український танець відтепер мав постати у “суцвітті” з танцями інших радянських народів. У річищі тодішнього культуртрегерства по всій країні при клубах та будинках культури створювалися, схожі один на одного, неначе краплини води, самодіяльні ансамблі народного танцю (або пісні й танцю). А над ними до кінця 30-х рр. сформувалася мережа “зразково-показових” професійних народно-хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур в СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати “радянська людина” [7, с. 647–648].

Справді, у радянські часи аматорським танцювальним колективам нав’язував жорсткі регламентації партійно-адміністративний апарат, який намагався все мистецтво зробити знаряддям ідеологічної боротьби. Тому однією з основних функцій, що мала виконувати художня самодіяльність, була пропагандистська. Народно-сценічній хореографії доручили маніфестувати найкращий у світі суспільний лад, нову радянську людину, непорушну дружбу народів, соціальний оптимізм і т. п. Тоталітарна система культивувала підозріле ставлення до творчої особистості, індивідуальності й робила ставку на авторитет неперсоніфікованої маси. У проголошеному та рекомендованому до впровадження принципі народності мистецтва всі його основні позиції були пов’язані з поняттям “народна маса”: народ проголошено головним об’єктом мистецтва, і воно повинно було відображати його інтереси; народ виступав як суб’єкт мистецтва, і воно мало бути так чи інакше пов’язане з фольклором; народ заявили головним носієм, охоронцем та споживачем мистецтва.

Вагомим каталізатором створення нових самодіяльних колективів народного танцю стало урядове рішення про проведення у столиці СРСР декад національного мистецтва. Воно було прийняте в 1936 році після масштабних гастролей київських творчих колективів у Москві. Помпезні декади розпочались у січні 1937 року. Першою відбулася грузинська декада. 20 січня 1937 р. на засіданні Президії Центрального Виконавчого Комітету СРСР М. І. Калінін вручив урядові нагороди учасникам декади.

Незважаючи, на здавалося б, державну підтримку національної своєрідності культур різних народів, пріоритетною залишалась ідея інтернаціонального характеру культури: соціалістична, тобто єдина за сутністю для всіх народів, що була покликана виховувати народи в дусі інтернаціоналізму. Усе, що було пов’язане з національною своєрідністю, розглядали тільки як форму, зовнішню оболонку соціалістичних ідей.

Декади національного мистецтва мали велике культурно-освітнє значення, стимулювали підвищення професійного рівня митців у період підготовки та після декад, створення нових творчих колективів, сприяли становленню сценічного музичного, театрального, хореографічного мистецтва багатьох союзних й автономних республік, незважаючи на велику ідеологічну забарвленість цих заходів, що були покликані демонструвати торжество “соціалістичного за змістом, національного за формою” радянського мистецтва.

Отже, в період 20-х, а особливо у 30-ті роки ХХ ст. в СРСР відбулися різкі зміни у палітрі танцювальної самодіяльності. Відійшло у минуле масове захоплення фізкультурним танцем, синтетичними масовими формами. Були “реабілітовані” класичні балети і класичний танець як самодостатній вид хореографічного мистецтва. У великих і малих містах почали відкривати самодіяльні хореографічні студії та школи бальних танців. Наймасовішими стали самодіяльні колективи народного танцю, чому сприяла державна політика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06 "Теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності" / Олена Анатоліївна Бурля. – КНУКіМ. – К., 2004. – 20 с.
2. Забрєдовський С. Г. Сучасні аспекти хореографічної діяльності: [методичні рекомендації для студентів хореографічних спеціалізацій та керівників хореографічних колективів] / Степан Григорович Забрєдовський. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 39 с.
3. Зеленко А. Массовые народные танцы : рук. для проведения коллектив. танцев в кружках, клубах на вечеринках, на экскурсиях и в школах / Анна Зеленко. – М. : Работник просвещения, 1927. – 48 с.
4. Колногузенко Б. М. Методологічні основи організації навчальної та виховної роботи у дитячому хореографічному колективі / Борис Миколайович Колногузенко // Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи : матеріали наук.-практ. конф. за підсумками першого Всеукр. фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (28 жовт. 2003 р.) – К., 2003. – С. 29–33.
5. Масленников М. Художественная работа в клубе / М. Масленников // Политпросветработа и искусство. – М., 1926. – 184 с.
6. Пуртова Т. В. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917–1941 гг. : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01. "Театральное искусство" / Тамара Валентиновна Пуртова. – ГИТИС. – М., 1990. – 23 с.
7. Різник О. Танець / Олександр Різник // Нариси української популярної культури / [за ред. О. Гриценка]. – К. : УЦКД, 1998. – С. 645–654.
8. Слонимский Ю. Искусство балета и народный танец / Юрий Слонимский // Народное творчество. – 1938. – № 8. – С. 23–25.
9. Сокольская А. Л. Пластика и танец в самодеятельном творчестве / А. Л. Сокольская // Самодеятельное художественное творчество СССР: очерки истории 1917–1932 гг. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 356–399.
10. Сокольская А. Л. Танцевальная самодеятельность / А. Л. Сокольская // Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории 1930–1950 гг. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 99–146.
11. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Петро Іванович Фриз. – Київська держ. академія керівних кадрів. – Київ, 2007. – 18 с.

REFERENCES

1. Burlia, O. A. (2004), "Formation of pedagogical mastery of the head of children's choreographic association" Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory, methodology and organization of cultural and educational activities), 13.00.06, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 23p. (in Ukrainian).
2. Zabredovskiy S. G. (2008), *Suchasni aspekty khoreografichnoi diialnosti: [metodychni rekomendatsii dlia studentiv khoreografichnykh spetsializazii ta kerivnykiv khoreografichnykh kolektyviv]* [Modern aspects of choreographic activity: [methodological recommendations for students of choreographic specialties and heads of choreographic teams], Kyiv, State Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, 39 p. (in Ukrainian).
3. Zelenko, A. (1927), *Massovye narodnye tantsy : rukovodstvo dlya provedeniya kollektivnykh tantsev v kruzhkakh, klubakh na vecherinkakh, na ekskursiyakh i v shkolakh* [Massive folk dances: hands. for holding a team. dances in mugs, clubs at parties, on excursions and in schools], Moscow, Rabotnik prosveshcheniya. (in Russian).
4. Kolnoguzenko, B. M. (2003), "Methodological foundations of organization of educational and educational work in children's choreographic team", *Ukrainska khoreografichna kultura u*

- suchasnomu derzhavotvorchomu protsesi: stan, problemy, perspektyvy : materialy nauk.-prakt. konf. za pidsumkamy pershoho Vseukr. festyvaliu-konkursu narodnoi khoreohrafiï im. P. Virskoho* [Ukrainian choreographic culture in the modern state-building process: state, problems, perspectives: materials of sciences-practice. conf. according to the results of the first Allukr. festival of folk choreography P. Virskiy], Kyiv, October 28, 2003, pp. 29–33 (in Ukrainian).
5. Maslennikov, M. (1926), Art work in the club, *Politprosvetrabota i iskusstvo* [Political Education and Art], Moscow. (in Russian).
 6. Purtova, T. V. (1990), “Steps of the formation of choreographic art on the amateur stage in the period 1917–1941”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theatrical Art), 17. 00. 01, Russian Institute of Theatre Arts, Moscow, 23 p. (in Russian).
 7. Riznyk, O. (1998), Dance, *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury* [Essays of Ukrainian popular culture], edited by O.Gritsenko, Kyiv, Ukrainian Center for Cultural Studies, pp. 645–654. (in Ukrainian).
 8. Slonimskiy, Yu. (1938), The art of ballet and folk dance, *Narodnoe tvorchestvo* [Folk art], no 8, pp. 23–25. (in Russian).
 9. Sokol'skaya, A. L. (2000), Plastic and dance in amateur creativity, *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo SSSR: Ocherki istorii 1917–1932 gg.* [Amateur artistic creativity of the USSR: Essays on the history of 1917–1932], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, pp. 356–399. (in Russian).
 10. Sokol'skaya, A. L. (2000), Dance amateur performance *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo SSSR : Ocherki istorii 1930–1950 gg.* [Amateur artistic creativity of the USSR: Essays on the history of 1930–1950], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, pp. 99–146. (in Russian).
 11. Fryz, P. I. (2007), “Choreographic culture as a factor in the creative development of the child’s personality”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17. 00. 01, Kyiv State Academy of Government Managerial Staff, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).

УДК 37.013.77:793.3:378-057.875

Ольга Мерлянова

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

У статті досліджено психолого-педагогічні аспекти навчальної діяльності при підготовці студентів хореографічного напрямку у вищих навчальних закладах. Охарактеризовано професійне педагогічне спілкування, що є запорукою в підготовці високопрофесійних фахівців у галузі хореографічного мистецтва. Проаналізовано стилі спілкування викладача зі студентською академічною групою під час навчальних занять, де важливим етапом роботи є підготовка та створення сумісних творчих проектів. Визначено оптимальний стиль спілкування в студентських хореографічних групах, який має вплив як на навчальний процес у цілому, так і на самопідготовку та реалізацію індивідуально-групових завдань зокрема. Сформульовано основні вимоги до педагогічної діяльності, де головними мають бути студент та його розвиток, а також захоплення своєю професією, досконале володіння психолого-педагогічною технікою та делікатність.

Ключові слова: педагогічні аспекти, стиль спілкування, хореографія, студент, педагогічне спілкування, хореографічний проект, навчальний процес.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

В статье исследованы психолого-педагогические аспекты учебной деятельности при подготовке студентов хореографического направления в высших учебных заведениях. Охарактеризовано профессиональное педагогическое общение, которое является залогом в подготовке высокопрофессиональных специалистов в отрасли хореографического искусства. Проанализировано стили общения преподавателя со студенческой академической группой во время учебных занятий, где важным этапом работы является подготовка и создание совместных творческих проектов. Определен оптимальный стиль общения в студенческих хореографических группах, который влияет как на учебный процесс в целом, так и на самоподготовку и реализацию индивидуально-групповых заданий в частности. Сформулированы основные требования к педагогической деятельности, где главным должен быть студент и его развитие, а также интерес к своей профессии, доскональное владение психолого-педагогической техникой и деликатность.

Ключевые слова: педагогические аспекты, стиль общения, хореография, студент, педагогическое общение, хореографический проект, учебный процесс.

Olha Merlyanova

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS

The article deals with the psychological and pedagogical aspects of the educational activities when university students of choreographic departments training. Aim of the article is to specify some principal pedagogical and psychological aspects when future choreographers are being trained.

Pedagogical activities are closely connected with communication. It is the activity that is built up in accordance with the certain laws of communication. The contents of education are, first of all, considered to be an exchange of information, student-lecturer interaction and mutual understanding arranged by lecturer with the help of various communicative means.

Pedagogical communication is also characterized by the style. As for the qualities which are characteristic for the lecturer's style of communication we should emphasize on his/her attitude to the students and ability to manage the students group. Lecturer's style of communication is based on his/her general attitude to the students, in particular, and professional activities, in general. That attitude can be defined as active-positive, passive-positive, negative.

Individual style of pedagogical communication is specified as an integral system of certain pedagogical communication operations which ensure an effective interaction between a lecturer and students stipulated by goals, tasks of pedagogical activities and lecturer's individuality different levels characteristics.

Principal styles of communication are considered to be communication based on creative activities enthusiasm; on friendly terms; on dalliancing with students or on bullying them. Having analyzed the mentioned styles, we can assume that the guaranty of pedagogical activities shall be students training and bringing up, his/her personal development, being enthusiastic as for the profession, psychological-pedagogical skills and sense of tact.

An important factor of future choreographers training is an ability to be taught. Every student has his/her individual physical characteristics and abilities to percept new information and personal technical skills to perform as well.

An ability to be taught is characterized by time when new material is learnt, by quality of gained skills, by productivity, an opportunity to realize student's skills and abilities and by getting satisfaction from the output.

Student's motivation is considered to be an important constituent of making the academic process in higher educational institutions more successful and effective. Only being motivated the students can achieve the highest results in education. So, the aim of lecturer's activity is to determine motivational processes of students self-development.

The lecturers shall use different educational and psychological approaches in the educational process to form motivational and educational students activities.

Thus, significant psychological-pedagogical aspects during education of the future choreographer are: motivation to obtain the profession, self-development, encouragement for independent work, involving the project education. Success of the educational process depends on distinctly built specialists' training system; those could be competitive on the employment market. Hence, one of the most important factors when professionals training in the universities of culture and arts is skilled and advanced teaching staff that using appropriate styles of communication with students are able to make the educational process interesting, cognitive, creative, actively introducing innovative techniques and technologies, up-to-date methods, creativity and encouraging students for cooperation when making and developing creative projects.

Key words: *pedagogical aspects, style of communication, choreography, student, pedagogical communication, choreographic project, educational process.*

Сучасний розвиток суспільства і постійні процеси пошуку людиною сенсу існування та свого місця в ньому приводять до необхідності гуманізації освіти та зростання цінності естетичної освіти, зокрема хореографічної. Ця обставина є соціальною і складається з того, що саме через мистецтво передається духовний досвід людства, який сприяє відбудові зв'язків між поколіннями.

Одними з центрів отримання хореографічної освіти служать спеціалізовані вищі навчальні заклади, які готують професійних творчих фахівців з урахуванням їх здібностей та інтересів.

При підготовці спеціалістів хореографічної галузі важливим є гармонійне поєднання всіх навчальних дисциплін, які сприятимуть розвитку певних знань, вмінь і навичок майбутнього балетмейстера й артиста балету. Теоретики хореографічної підготовки Б. Колногузенко [6], А. Кривохижа [4] та Л. Цветкова [10] вважають, що хореографічна освіта має важливий вплив на духовний розвиток студента, формування необхідних моральних якостей та розкриття творчого потенціалу. Проблемам педагогічного професіоналізму та реалізації інноваційних програм з навчання та виховання студентської молоді присвятили свої праці науковці М. Артюшина [7], Н. Гузій [1], В. Журавський [2] та Н. Чибісова [8], але питання застосування психолого-педагогічних аспектів при підготовці студентів-хореографів не порушували як тему окремого дослідження.

Мета статті – визначити основні педагогічні та психологічні аспекти під час підготовки фахівців хореографічної галузі.

Численні психолого-педагогічні дослідження доводять, що творчі здібності людини особливо інтенсивно розвиваються в дитячі, підліткові та юнацькі роки, насамперед під час навчання, якщо воно організовано належним чином. Однак, на жаль, можливості навчально-виховного процесу для формування та розвитку культурно розвиненої, творчої особистості використовуються не сповна. Однією з причин такого становища є недостатня підготовленість певної кількості педагогів, попри загальне визнання творчого характеру педагогічної діяльності викладача.

Творчі здібності та професійна майстерність студентів вищої школи хореографічного напрямку можуть успішно розвиватися за умови відповідного підходу викладача до організації навчального процесу. Тому успішне виконання завдань навчання і виховання молоді вирішальною мірою залежить від творчості й професіоналізму педагога, його загальної культури, ерудиції та психолого-педагогічної майстерності. Педагогічна професія потребує постійного творчого пошуку, професійного зростання, самовдосконалення, величезної душевної щедрості, розуміння та поваги до студентів, безмежної відданості справі.

Педагогічна діяльність взаємопов'язана зі спілкуванням. Власне, це та діяльність, яка будується за законами спілкування.

Під педагогічним спілкуванням ми розуміємо систему взаємодії викладача і студентів, змістом якої є обмін інформацією, здійснення навчально-виховного процесу, організація стосунків, а також “трансляція” педагогом студентам своїх знань і вмінь та сприймання викладачем кожної окремої особистості. Педагогічне спілкування становить основу професійної діяльності педагога. Основні форми навчальної роботи реалізуються в умовах спілкування. Змістом спілкування служать, передусім, обмін інформацією, організація викладачем взаємодії і взаєморозуміння зі студентами за допомогою різноманітних комунікативних засобів.

О. Кулешова зазначила, що “педагогічне спілкування – це процес спілкування вчителя і учнів на уроці та поза ним, який має певні педагогічні функції і спрямований на створення сприятливого психологічного клімату.

Як професійне за змістом і сферою функціонування спілкування вчителя може бути професійним та непрофесійним за якісними ознаками.

Професійне педагогічне спілкування – комунікативна взаємодія педагога з учнями, батьками, колегами, спрямована на встановлення сприятливого психологічного клімату, на психологічну оптимізацію діяльності та стосунків.

Уміння налагодити спілкування з учнями – професійна риса вчителя. Звідси й особливості педагогічного спілкування – те, що відрізняє вчителя у спілкуванні з учнями від його спілкування з людьми поза професійною діяльністю” [5].

Викладачеві у процесі спілкування належить провідна роль. Саме від нього залежить, як складуться стосунки зі студентами, успішність чи неуспішність цього процесу.

Виховне значення має вплив викладача на студентів, бо сприяє формуванню у них певних якостей і рис.

Професійний характер спілкування потребує постійного аналізу побудованої системи взаємин зі студентами для запобігання помилок у здійсненні педагогічного впливу.

Педагогічне спілкування також характеризується стилем. Щодо якостей, які визначають стиль спілкування педагога, то тут виділяють ставлення його до студентів та вміння управляти академічною групою. В основі стилю спілкування викладача – його загальне ставлення до учнівської молоді і професійної діяльності в цілому. Таке ставлення може бути активно-позитивним, пасивно-позитивним та негативним.

У своїх дослідженнях О. Кулешова охарактеризувала ці ставлення так: “Активно-позитивне ставлення вчителів до учнів (добррозичливість, співучасть, співпереживання, вимогливість у поєднанні із зацікавленістю) викликає в учнів довіру, прагнення до співробітництва. Педагог, для якого властиве пасивно-позитивне ставлення до дітей, визначається установкою: лише вимогливість та суто ділові стосунки можуть забезпечити успіх у навчанні. Стосунки його з учнями мало емоційно забарвлені, що збіднює спілкування і гальмує творчий розвиток учнів. Негативне ставлення до учнів виявляється у нестійкості позиції учителя, який підпадає під вплив своїх настроїв і переживань, створює підґрунтя для виникнення недовіри, замкненості, а можливо й нещирості та брутальності” [5].

Отже, аналіз особистого стилю спілкування слід розпочинати з визначення ставлення до спільної зі студентами діяльності, а також готовності до виявлення активно-позитивного ставлення. Під індивідуальним стилем педагогічного спілкування розуміється цілісну систему операцій педагогічного спілкування, що забезпечує ефективну взаємодію вчителя з учнями, опосередковану цілями, завданнями педагогічної діяльності та властивостями різних рівнів індивідуальності педагога.

В. Кан-Калік виокремлює п'ять головних стилів педагогічного спілкування:

- 1. Спілкування на основі захоплення спільною творчою діяльністю.**
- 2. Спілкування на основі товариської прихильності.**
- 3. Спілкування-дистанція.**
- 4. Спілкування-залякування.**
- 5. Спілкування-загравання [3].**

Отже, маємо змогу проаналізувати дані стилі педагогічного спілкування при вихованні майбутнього хореографа.

Спілкування на основі захоплення творчою діяльністю ґрунтується на єдності високого професіоналізму педагога та його етичних поглядів. Адже захоплення тим, що цікаве учням, – результат не лише комунікативної діяльності вчителя, а й значною мірою його ставлення до педагогічної діяльності загалом [3, с. 97].

Звертаючи увагу на те, що творча діяльність у студентів-хореографів є також і професійною, мусимо зазначити, що педагог та студенти справді мають захоплення і спільно прагнуть до мети: створювати високопрофесійні творчі проекти, що є результатом творчої діяльності. У процесі такої роботи педагог має змогу максимально використати свій професіоналізм та особистим прикладом надати студентам мотивацію отримувати якісні знання, набувати технічні навички й уміння. Важливим у такому спілкуванні є взаєморозуміння між викладачем і студентами. Педагог повинен враховувати сучасні вподобання молоді та, користуючись креативним підходом до навчання, пропонувати нові, сучасні тенденції, спираючись на фундаментальну хореографічну освіту.

Спілкування на основі товариської прихильності. Товариська прихильність є важливим регулятором спілкування загалом і педагогічного зокрема. Педагог, з одного боку, має бути старшим товаришем і наставником, а з іншого – співучасником спільної діяльності [3, с. 97].

Важливими аспектами у педагогічному спілкуванні студентів кафедри хореографії з викладачем повинні бути абсолютна довіра та розуміння. Педагог чітко, грамотно і методично викладає фахову інформацію, допомагаючи студентам засвоїти в повному обсязі базові професійні знання. Підготовка фахівців у галузі хореографії будується на лекційно-практичних заняттях, де студенти отримують теоретичні та методичні знання, які закріплюють на практиці під час роботи в хореографічних класах. Особливістю проведення таких занять є позитивний психологічний клімат в групі, що максимально залежить від наставника-педагога, який має лідерську позицію на уроці, але бере активну участь у роботі творчої лабораторії і, таким чином, створює сприятливе середовище для засвоєння нової інформації та народження нових проектів.

Спілкування-дистанція. Сутність такого спілкування полягає в тому, що у системі стосунків педагога і учнів запобіжним заходом є дистанція. Проте й тут має бути міра. Гіпертрофована дистанція призводить до формалізації спілкування вчителя й учнів, перешкоджає створенню справжньої творчої атмосфери. Безперечно, дистанція повинна існувати, але має впливати із загальної логіки стосунків учителя і учнів, а не бути вираженням вчителя. Якщо дистанція стає домінантою педагогічного спілкування, одразу різко знижується загальний творчий рівень спільної діяльності педагога та учнів. Це спричинює формування між ними авторитарних стосунків, що зрештою негативно позначається на результатах виховання.

До спілкування-дистанції нерідко вдаються вчителі-початківці, які бояться учнів і намагаються в такий спосіб утвердитись. Однак цей стиль спілкування, як правило, не дає хороших результатів, оскільки дистанція не може бути основою формування педагогічного авторитету [3, с. 98].

Працюючи зі студентами-хореографами, викладач будує спілкування через встановлення міжособистісної дистанції, яка є запорукою поважного ставлення до педагога під час навчального процесу. Але слід пам'ятати, що для досягнення результатів у спільній творчій роботі дистанція не повинна ставати нездоланним бар'єром, який заважає реалізації креативних творчих ідей і встановленню комунікацій.

Спілкування-заякування. Цей стиль спілкування зумовлений насамперед невмінням організувати продуктивне спілкування на основі захоплення спільною діяльністю. Безперечно, таке спілкування сформувавши нелегко, і молодий учитель нерідко йде шляхом найменшого опору, обираючи спілкування-заякування чи дистанцію у крайньому їх прояві. Щодо розвитку творчості або здійснення саме виховного впливу на учнів, а не просто ситуативного керування їхньою поведінкою цей стиль спілкування є безперспективним [3, с. 99].

Зважаючи на те, що сутність професії хореографа охоплює творчий, вільний і нестандартний підхід, студенти мають розвивати в собі такі якості, як увага, спостережливість, фантазія, асоціативне мислення. Для цього їм стає у пригоді доброзичлива, сприятлива, дружня атмосфера на уроках, де викладач мотивує студентів до пізнання через зацікавленість і повагу до кожної особистості. У випадку ж залякування студентів процес пізнання різко гальмується, порушується взаємозв'язок між викладачем і групою, припиняється розвиток творчості, внаслідок чого може наступати момент розчарування у професії.

Спілкування-загравання. Сутність його полягає у завоюванні дешевого авторитету в дітей, що суперечить вимогам педагогічної етики. Цей стиль відображає, з одного боку, намагання молодого вчителя швидко налагодити контакт з дітьми, сподобатися класові, а з іншого – відсутність необхідної загальнопедагогічної та комунікативної культури, умінь і навичок педагогічного спілкування, досвіду професійної комунікативної діяльності. Побоюючись спілкування з класом і одночасно бажаючи мати з учнями контакт, учитель зосереджує увагу не так на змістовному аспекті взаємодії, як на проблемах взаємин, які набувають гіпертрофованого значення [3, с. 100].

Даний стиль спілкування є безперспективним як у педагогічному процесі в цілому, так і при вихованні студентів-хореографів зокрема. Він шкодить здоровій, творчій атмосфері в колективі, ретушує межі понять викладач–студент, зводить нанівець творчу роботу. Недопустимою є втрата авторитету викладача. Загравання зі студентами призводить до “зіркової хвороби”, самовпевненості й пихатості, що зупиняє розвиток творчої особистості та перешкоджає професійному зростанню студента.

Таким чином, спираючись на викладене, можемо стверджувати, що запорукою педагогічної діяльності мають бути підготовка та виховання студента, його розвиток, захоплення своєю професією, досконале володіння психолого-педагогічною технікою та делікатність.

Оптимальне педагогічне спілкування – це таке спілкування між учителем та учнями в процесі навчання, яке створює найкращі умови розвитку учня як повноцінного суб'єкта навчальної діяльності, як особистості [5].

Наявність оптимального стилю педагогічного спілкування дає змогу виконувати наступні завдання:

- спілкування викладача з аудиторією стає приємним;
- процес налагодження стосунків відбувається легко і невимушено;
- ефективність передачі інформації – максимальна.

І все це відбувається на рівні емоційного задоволення викладача і студентів на всіх етапах спілкування.

Важливим фактором при підготовці спеціалістів хореографічного жанру є такий аспект, як здатність до навчання. Кожний студент має індивідуальні фізичні дані та здібності до сприйняття нової інформації, а також особисті технічні можливості виконання.

Здатність до навчання – найважливіша характеристика суб'єктів навчальної діяльності. Вона є одним з основних показників готовності до навчання і засвоєння знань стихійно або цілеспрямовано в умовах будь-якої конкретної освітньої системи [9].

Здатність до навчання характеризується часом, витраченим на засвоєння нового матеріалу, якістю надбаних навичок, продуктивністю, можливістю реалізації знань і вмінь студента, а також задоволенням результатами своєї праці. Для успішного навчального процесу у вищих навчальних закладах одним з основних педагогічних аспектів є мотивація студента. За допомогою мотивації можна досягти високих результатів успішності. Тому метою діяльності викладача має бути виявлення мотиваційних процесів саморозвитку студентів.

Мотиваційна система людини – це складна і багатогранна освіта, яка охоплює не тільки мотиви, а й різні компоненти, такі як спонукання, схильність, інтереси. Для того, щоб у студента виникла мотивація, тобто бажання навчатися і самовдосконалюватись у професійному напрямку, викладач повинен створити необхідність. Причому ця необхідність, згідно з класифікацією психологів, є надорганічною, тобто притаманна людині, як соціальному члену суспільства. Для формування мотиваційної та освітньої діяльності студента викладачі мають

використовувати різноманітні виховні та психологічні підходи в освітньому процесі. До них належать:

- спонукальні – спонукають особистість намічати собі мету для досягнення, по можливості, високого результату;
- змістотворні – надають діяльності студента особистісного змісту;
- скерувальні – скеровують студента під час його діяльності [9].

Не можна забувати, що для успішного навчального процесу завжди потрібно враховувати психоемоційний стан кожного студента, особливо на молодших курсах, коли вони змінюють не тільки навчальний заклад, викладачів, друзів, а й іноді місце проживання. Тому професорсько-викладацький склад повинен звертати увагу на емоційний стан студентів, їх настрій, почуття, світосприймання, особливо в перші роки навчання.

Отже, в основі педагогічного процесу лежить спілкування викладача зі студентами. Саме від професіоналізму викладача залежить стиль спілкування.

Важливими психолого-педагогічними аспектами при вихованні молодого хореографа є мотивація до оволодіння професією, самовдосконалення, заохочення до самостійної роботи, впровадження проектного навчання. Успіх навчального процесу залежить від грамотно побудованої системи підготовки спеціалістів, спроможних конкурувати на ринку праці. Тому одним з найголовніших чинників підготовки фахових кадрів у мистецьких вищих навчальних закладах є професійне кадрове забезпечення викладачів, які, використовуючи оптимальні стилі спілкування зі студентами, роблять процес навчання цікавим, пізнавальним, творчим, активно впроваджуючи новітні технології, сучасні методології, креативність і залучаючи студентів до співпраці з підготовки та реалізації творчих проектів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм. Історико-методологічні та теоретичні аспекти: монографія / Н. В. Гузій. – Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. – 243 с.
2. Журавський В. С. Вища освіта як фактор державотворення і культури в Україні / В. С. Журавський. – Київ : Ін Юре, 2003. – 416 с.
3. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении: книга для учителя / В. А. Кан-Калик. – Москва : Просвещение, 1987. – 190 с.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: навч.-метод. посібник / А. М. Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – 92 с.
5. Кулешова О. В. Вікова і педагогічна психологія / О. В. Кулешова // Психологічні аспекти навчально-виховного процесу. – Тема 13. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://lubbook.org/book_211_glava_13_Tema_13_Psikholog%D1%96chn%D1%96_aspe.html.
6. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. матеріали з М 65 курсу / ХДАК ; [укл. Б. М. Колногузенко]. – Харків : ХДАК, 2007. – 86 с.
7. Психолого-педагогічні аспекти реалізації сучасних методів навчання у вищій школі: навч. посібник / [за ред. М. В. Артюшиної, О. М. Котикової, Г. М. Романової]. – Київ : КНЕУ, 2007. – 528 с.
8. Чибісова Н. Г. Вищий навчальний заклад як середовище формування цінностей студентської молоді в соціокультурних умовах сучасної України: монографія / Н. Г. Чибісова. – Харків : вид-во НУА, 2004. – 256 с.
9. Щербатова Д. Д. Психолого-педагогические аспекты обучения студентов в колледже, как ступени к высшему образованию / Д. Д. Щербатова // Молодий вчений. – 2015. – № 11.1 (91.1). – С. 22–24.
10. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник / Л. Ю. Цветкова. – КНУКіМ. – 3-тє вид. – Київ : Альтерпрес, 2007. – 324 с.

REFERENCES

1. Huzii, N. V. (2004), *Pedahohichniy profesionalizm. Istoryko-metodolohichni ta teoretychni aspekty: monohrafiia* [Pedagogical professionalism. Historical-methodological and theoretical aspects: monograph], Kyiv, M. Drahomanov National Pedagogical University. (in Ukrainian).

2. Zhuravskiy, V. S. (2003), *Vyshcha osvita yak faktor derzhavotvorennia i kultury v Ukraini* [Higher education as a factor of state building and culture in Ukraine], Kyiv, In Yure. (in Ukrainian).
3. Kan-Kalik, V. A. (1987), *Uchitelyu o pedagogicheskoy obshchenii: kniga dlya uchitelya* [Teacher about pedagogical communication: a book for the teacher], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
4. Kryvokhyzha, A. M. (2005), *Harmoniia tantsiu: navch.-metod. posibnyk* [Harmony of Dance: a teaching manual], Kirivograd, publishing center of Central Ukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University. (in Ukrainian).
5. Kuleshova, O. V., Age and pedagogical psychology, *Psykhologichni aspekty navchalno-vykhovnoho protsesu* [Psychological aspects of the educational process], Theme 13, available at: http://lubbook.org/book_211_glava_13_Tema_13_Psikholoh%D1%96chn%D1%96_aspe.html. (in Ukrainian).
6. Kolnohuzenko, B. M., (2007), *Mystetstvo baletmeistera: navch.-metod. materialy z M65 kursu / KhDAK* [The art of choreographer: teaching method. materials from the M65 course / Kharkiv State Academy of Culture], Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture. (in Ukrainian).
7. Artiushyna, M. V., Kotykova, O. M. and Romanova, G. M. (2007), *Psykhologo-pedahohichni aspekty realizatsii suchasnykh metodiv navchannia u vyshchii shkoli: navch. posibnyk* [Psychological-pedagogical aspects of the implementation of modern methods of teaching in high school: teaching. manual], Kyiv, Kyiv National Economic University. (in Ukrainian).
8. Chybisova, N. H. (2004), *Vyshchyi navchalnyi zaklad yak seredovyshe formuvannia tsinnosti studentskoi molodi v sotsiokulturnykh umovakh suchasnoi Ukrainy: monohrafiia* [Higher educational institution as a medium for forming the values of student youth in the socio-cultural conditions of modern Ukraine: monograph], Kharkiv, Publishing House People's Ukrainian Academy. (in Ukrainian).
9. Shcherbatova, D. D. (2015), Psychological and pedagogical aspects of teaching students in college, as a step to higher education, *Molodyi Vchenyi* [Young Scientist], no. 11.1 (91.1), pp. 22–24. (in Ukrainian).
10. Tsvietkova, L. Yu. (2007), *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu: pidruchnyk* [Method of Teaching Classical Dance: Textbook], Kyiv National University of Culture and Arts, Third edition, Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).

УДК 78.03 (477)

Тетяна Чабан

СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИНИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО)

У статті розглянуто особливості музичної стилістики, які Микола Колесса використав у Сонатині для фортепіано. Звернуто увагу на те, як майстерно композитор поєднав у творі елементи імпресіонізму-символізму з фольклорними традиціями регіонального романтизму без застосування при цьому мелодійних цитат. Акцентовано увагу на виразному синтезі досягнень народного та професійного мистецтва, адаптованого у фортепіанному творі, та вміння подати модерн і традиційний спосіб музикування найлаконічнішими способами самовираження.

Ключові слова: Сонатина для фортепіано, імпресіонізм, символізм, стиль, “м’який” неокласицизм.

Татьяна Чабан

**СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ
(НА ПРИМЕРЕ СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)**

В статье рассмотрены особенности музыкальной стилистики, использованной Николаем Колесой в Сонатине для фортепиано. Обращено внимание на мастерское сочетание композитором в произведении элементов импрессионизма-символизма с фольклорными традициями регионального романтизма без применения при этом мелодических цитат. Акцентируется внимание на выразительном сочетании достижений народного и профессионального искусства, адаптированного в фортепианном произведении и умение подать модерн и традиционный способ музицирования лаконично способами самовыражения.

Ключевые слова: Сонатина для фортепиано, импрессионизм, символизм, стиль, “мягкий” неоклассицизм.

Tetyana Chaban

**STYLISTIC PRINCIPLES OF COMPOSITION ACTIVITY OF MYKOLA KOLESSA
(FOR EXAMPLE SONATINA FOR PIANO)**

The article explores the stylistic principles of composition activity of Mykola Kolessa (for example Sonatina for piano), in which the composer skillfully combines techniques of musical impressionism-symbolism with the folkloric authenticity of the themes, without using quotes. The realization of the nationalistic idea in the works of Mykola Kolessa was objectively based on the traditionalistic understanding of his style, although according to the testimonies of his contemporaries and the composer's self-characteristic, there was a reference to Ravel, impressionism. The considered Sonatina for piano is a vivid example of the combination of folk and professional art achievements, because it combines not only the features of the modernist style, which is a reaction of the author to the “call of time”, “the spirit of time”, but also of Ukrainian folklore.

The name of the work, as well as the genre type of the analyzed composition of the author of Sonatina for piano, leads to an analogy with the corresponding typological decision of M. Ravel (“Sonatina” fis-moll). The direction of Kolessa's thinking focuses on folklore, which aligns with the folkloric outputs of the above-noted French master. Interaction with folk elements takes place at all levels of the musical work: figurative-emotional, semantic, linguostylistic, constructive. During analyzing Sonatina for piano the correlation with Rococo sonatas-suites is highlighted, in which the variability of thematization, combined with different architectonic tendencies, provided support for the folkloric origins of their creativity.

The combination of the national specific melos of Carpathian type with a sonata form was embodied in Sonatina for piano, it was not a characteristic feature of Ukrainian music, it embodied a completely new feature. Here for the first time was synthesized the leading stylistic tendencies of the twentieth century – Neoclassicism, Impressionism and Neo-Folklorism.

The figures of the composition are frank and sincere in the embodiment of the synthesis of European clavier and pianoforte texture heritage. The specified modal structures: Hutsul, Dorian, Phrygian modes, twice harmonic minor, are indicative of Hutsul use of folklore – but we find similar in the European South. The indicated combination of certain European and specifically Hutsul folk elements concerns the Melismatic series of themes of Sonatina for piano, because its organic nature for the singing Hutsul region is not less than that melismatic “shade” of rococo. And this is logical, since the source for both the first and the second was the figurative character of the old-church singing, derived from Byzantine sources: for both Ukraine and France, this source was and remains relevant in stimulating national searches for the expressiveness of music.

The pianoforte heritage of Mykola Kolessa, was created for almost sixty years – from the late 20's to the 80's of the twentieth century. His work was of great significance for the Ukrainian musical culture. Taking into account the fact that the composer sought to make music understandable, easy to

perceive, his appeal to Modern received a noticeable inclination to the basis of European salon, in other words to the means of the rococo, creating an original not detached from folklorism neoclassical stylistic principle. Exactly these aspects of the combination of the traditionalist and modernist components of the style correspond to the settings of the postmodern age, according to contemporary musicology.

Key words: *Sonatina for piano, impressionism, symbolism, style, “tender” eoclassicism.*

Усвідомлення національної ідеї у творчості Миколи Колесси склалось об'єктивно на ґрунті традиційного розуміння його стильових засад, хоча, за свідченням сучасників і в самовисловлюваннях композитора, звучали орієнтації на М. Равеля, зокрема, на його імпресіоністичні уподобання. Саме ці стильові риси були орієнтиром М. Колесси як композитора на “виклик часу”, “дух епохи” (за Гегелем), що само собою підкреслювало орієнтацію західноукраїнського митця на модерні віяння, стало приводом для актуалізації дослідження його творчості останнім часом. Саме цей аспект поєднання традиційних та модерних складових стилетворення був наявним у творчому мисленні композитора й відповідало духу епохи, в якій він жив і творив.

Творчий доробок Миколи Колесси аналізували такі українські музикознавці та виконавці, як В. Барвінський [1], Л. Кияновська [4–6], Т. Кальмучин-Дранчук [3], І. Бермес [2], М. Крушельницька [7], Л. Ніколаєва [8] й ін. Вони звертали увагу на пізньо-романтичну стильову спрямованість його творів, хоча частково спостерігалось тяжіння його як композитора до модернізму (В. Барвінський, Т. Кальмучин-Дранчук). Саме такий стильовий симбіоз став предметом запропонованої статті, беручи до уваги жанрово-структуротворчий традиціоналізм як висхідну константу в композиторському творенні.

Мета статті – виявити імпресіоністсько-символістські елементи в композиторській творчості М. Колесси, враховуючи вихід цих стильових засад в русло “м'якого” неокласицизму, що яскраво представлений у творчості Равеля.

Кращі національні традиції української композиторської школи репрезентує творча постать М. Колесси. Загалом пізньоромантичні віяння домінують у його творчому доробку. За визначенням Т. Кальмучин-Дранчук, його творам властива “дещо модернізована традиція в її національній інтерпретації” [3, с. 76]. Такий підхід у його творчості є закономірним, оскільки композиторські твори М. Колесси у сфері фортепіанної музики виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 1930-х років із глибинним переосмисленням етнофольклорної традиції свого краю.

Стильові тяжіння М. Колесси явно звужені при трактуванні цього модерністичного спрямування й дослідники його творчості подають їх лише в ракурсі “пізнього романтизму”. “Першим українським імпресіоністом, справжнім новатором став Василь Барвінський. Саме він був одним із перших, хто дав характеристику М. Колесі як представникові нового стильового напрямку”, – зауважує Т. Кальмучин-Дранчук [3, с. 76]. Власне він (В. Барвінський. – Т. Ч.) звернув увагу на те, що важливою рисою стилістики М. Колесси є конкретна програмно-жанрова ідея, закладена в назві твору. Композитор оперує певними домінуючими засобами виразності: дорійський, двічі гармонічний, фрігійський лади, безперервна мелодійна лінія, гостра синкопована артикуляція, динамічна варіаційність тематизму (останній складається з лаконічних мотивів).

Більшість творів для фортепіано М. Колесса написав у тридцятих роках ХХ століття: “Фантастичний прелюд”, сонатину “Слідами Довбуша”, цикл мініатюр “Дрібнички”, сюїту “Картини Гуцульщини”. П'єси для дітей, прелюди “Гуцульський”, “Осінній прелюд”, “Про Довбуша” були написані пізніше. Привертала увагу композитора постать Олекси Довбуша, яка уособлює багатовікову боротьбу народу за національне й соціальне визволення.

Загалом згадані програмні заголовні назви надто узагальнені (порівняно з романтичними літературними описами) подають образно-подієві ознаки, що підводить їх до пограниччя символістської “недомовленості”.

Треба звернути увагу на той факт, що тяжіння М. Колесси до модерністичних рис самовираження в композиторській творчості сформувались у 1930-х роках, тобто в період

“традиціоналізації” стилевих рис музичного мистецтва у цілому. “Приглушеність” виокремлених модерністичних тяжінь у М. Колесси також свідчило про його прагнення до “віань часу”, оскільки гострота подання модерну-авангарду спостерігалась однаковою мірою як у 1910–1920-х, так і в 1950–1960-х роках. Тоді, як 1930-ті – 1940-ві рр. об’єктивно стали періодом злету таких традиційних жанрів, як симфонія, опера повнооб’ємного типу, що було не властивим для “течій авангарду” у вищезазначені десятиріччя.

Назва твору, а також жанровий різновид аналізованої композиції Сонатини для фортепіано М. Колесси асоціюється з аналогічною назвою твору М. Равеля Сонатина *fis-moll*). Композиторське мислення М. Колесси спрямоване на пісенний автентизм, що, зазвичай, віддалений від фольклористичних засад французького метра. Насправді, національний фольклорний елемент безпосередньо не “засвітився” в його композиціях. Багатогранна трансформація таких впливів визначає мистецьку цінність фортепіанної композиції М. Колесси [3, с. 76].

Взаємодія з фольклорними вкрапленнями відчутна в усіх складових музичного твору: образно-емоційному, семантичному, стилістичному, конструктивному. Під час аналізу Сонатини для фортепіано зауважуємо співдію зі сонатами-сюїтами епохи Рококо, в яких варіантність викладу тематизму в поєднанні з різними архітектонічними спорідненнями сприяла базуванню на фольклорних первнях у процесі творення. Микола Колесса як композитор майстерно поєднав прийоми музичного імпресіонізму-символізму з фольклорним автентизмом, тематизмом загалом у всій своїй творчості, не застосовуючи при цьому цитат (цим він споріднений із французькою композиторською школою того часу).

Поєднання національно-характерного мелосу карпатського регіону зі сонатиною формою втілено у Сонатину для фортепіано М. Колесси, написану в 1939 р., що не було характерною ознакою для української музики на той час. Цей твір засвідчив зовсім нову особливість композиторського мислення. Тут уперше синтезовано тогочасні стилеві тенденції ХХ ст. – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм.

Ознаки фольклору карпатського регіону, а саме ритмо-інтонаційні та структурні складові, знайшли своє місце у характері музичного матеріалу аналізованого твору, особливо в тих моментах, на які звернуто увагу вище. Особливо це пов’язано з відсутністю використання цитат, котрі автор не вжив у музичній матриці. Відсутність останнього апелює до неофольклорних “подихів” Б. Бартока, хоча, в основних рисах, для М. Колесси був притаманний неокласичний спосіб співдії з неофольклоризмом.

Приваблює тон композитора, яким він висловився про свій твір. Цей тон доволі конкретний і аналітичний: “...фортепіанна Сонатина, яку написав у 1939 р., звісно, на мене мали вплив і твори цього ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Вітезслава Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, навіяні фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини “Сонатини” і мають програмні назви, пов’язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним у нашому мистецтві: “Слідами Довбуша”, “Довбуш і Дзвінка”, “Біля вогнища”. Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі”, – на ці слова натрапляємо у праці Л. Кияновської [4, с. 218]. Отже, у поданій цитаті композитор вказав на вплив Равеля в своїй Сонатині.

Зауважимо, що притаманний творчості М. Колесси “равелізм” частково апелює й до моцартівського рокового прояву з елементами шопенівської бравурності. Саме початок Колессівської “Сонатини” з фактурою “романсу-аріозо без слів” викликає алюзію до знаменитої “Сонати” *a-moll* К № 310 В.-А. Моцарта. Згадана паралель Моцарт–Колесса усвідомлюється наявністю “моцартівського міні-кластера” у вигляді позаакордової ноти (поданої форшлагом) у тонічному тризвуку (вертикаль *a-c¹-e¹-h¹* – див. *a-c¹-e¹-dis²* у Моцарта).

“Натяки на Шопена” можемо розглянути у конструкціях сонатних *Allegro*, де розробка представлена головною партією, а реприза побудована лише на одній з побічних тем (див. I фрагмент другої “Сонати” Ф. Шопена), що починається з побічної, творячи “дзеркальну” репризу (див. частину “*Allegro*” Першої “Балади”). Микола Колесса, загалом, жодним чином не наслідує у своєму творі розмаїття романтичної фактури польського майстра. Принциповий

монументалізм шопенівської сонатної чотиричастинності аж ніяк не може бути зіставленим із тричастинною композицією Сонатини М. Колесси.

Образи аналізованої Колессівської композиції є відвертими та показовими у поєднанні європейського клавірно-фортепіанного фактурного спадку і національно-фольклорних традицій. Відзначені вище ладові побудови: гуцульський, дорійський, фрігійський модуси, двічі гармонічний мінор є насправді показовими для фольклорного гуцульського мелосу – хоча деякі ладові аналогії властиві й європейському просторові, зокрема Скандинавії (див. “неперевершений симбіоз фольклоризму” в Я. Сибеліуса та ін.). Такого роду поєднання окремих європейських і безпосередньо гуцульських фольклорних елементів стосується і мелізматичного ряду та є показовим у Сонатині для фортепіано, оскільки природа її співочої Гуцульщини не менша, ніж мелізматичний “флірт” Рококо. І це видається закономірним, бо джерелом і для першого, і для другого була фігуративність культового співу, похідного від візантійських наспівів: і для України, і для Франції такого роду походження було й залишається актуальним у пошуках національних виразових засобів у музиці.

Класично вибудована лінія музично-драматургічного розвитку є послідовною і логічною. Але навмисно підкресленою виступає жорстка монотематична структура усіх тем твору. В головній партії першої частини квартовий хід є стержневим, його істотно доповнює квінтовий форшлаг (вертикаль a-c¹-e¹-h¹), а у побічній (Allegro) заповнення пощаблевого квінтового обсягу становить квінтесенцію мелодичної побудови. Дві теми – головна і побічна – максимально подібні у фактурному відношенні: “аріозо-романс без слів”. Головна тема другої частини позначена квінто-квартовим скачком. Аналогічна ж інтервальна розвитковість властива й основному тематизму фіналу “Сонатини”.

Таким чином можна впізнати quasi-серійні показники тематичних складових, що нагадують відповідні ознаки тематизму циклів французьких клавесиністів XVIII сторіччя, котрі успадкували К. Дебюссі та М. Равель.

Істотну роль у Сонатині М. Колеси відіграє її програмність, зокрема символічність, бо назви частин не мають літературно-сюжетної конкретики. Кожна з частин цієї композиції має конкретну назву: перша частина – “Слідами Довбуша”; друга – “Довбуш і Дзвінка”; третя – “Біля вогнища”. Звісно, це узагальнений спосіб програмності, що передбачає лише створення конкретнішого фольклорного антуражу.

Відчутною є *прелюдійність* у назві першої частини “Слідами Довбуша”, де мало проявляється домінування цього героя, особливо у засобах музичної виразовості. Враховуючи заголовну назву – це легенда-розповідь про карпатського опришка Олексу Довбуша, що збереглася в пам’яті людей. І саме тому автор композиції використовує притаманні для цього регіону коломийкові звороти, що є характеристичними для втілення цього образу музичними засобами. Особливо тут відчувається поєднання ладових хроматизованих зворотів на тлі прозорої фактури, з *відвертими рисами моцартівського рококового стилю* [9, с. 155]; а це, загалом, створює емний образ значущості персонажа, національного спрямування, орієнтовані на сакралізовані культурно-музичні артефакти.

Мелос М. Колесси збагачений аплікаціями підголоскового багатоголосся, що породжує асоціації з неофольклористичними засобами самовираження митця (алюзії з Бартоківським індивідуальним стилем), проте на українському народнопісенному ґрунті. Усе це свідчить про співзвучність художніх пошуків М. Колесси з провідними естетичними установками того часу [6, с. 293].

Безконфліктна драматургія на рівні монотематичного поєднання музики кожної частини, зокрема, і тричастинного циклу в цілому, можна вважати особливістю цього твору. Так вимальовується наближеність до специфіки монотематизму, властивого музиці XX сторіччя, вибудована на передсерійних і власне серійних засадах, що породжує у фактурі постійні трансформації основних тематичних поєднань.

Перша частина (*Allegro-moderato*) легка і граціозна, розгортається природно й невимушено. Тут оригінально поєдналися елементи гуцульського фольклору з класичними прийомами фортепіанного викладу. Її головна тема привертає увагу своєрідністю ладо-тональних поєднань, мажоро-мінорних поєднань, стриманою енергією, танцювальністю, що

підкреслена чіткою ритмікою та гомофонно-гармонічним складом фактури. У головній партії звучать три мотиви: фанфарний хід-заклик (такти 1–2), ліричний пісенний розділ (такти 3–5) і танцювальний (такти 6–9), що сформувалися з квартової поспівки, своєрідного “тематичного зерна”, в тональності a-moll. Надзвичайна випуклість головної теми першої частини Сонатини для фортепіано сповнена барвистістю гуцульського ладу, в якій увиразнено четвертий підвищений ступінь, що надає темі неповторного звучання.

Ця тема звучить кілька разів й тому обростає підголосками та змінює фонічний колорит, створює ефект барвистого “висвячування” початкової лаконічної теми. Побічна партія не вносить істотного контрасту в цій частині; це ще один аспект картинно-динамічного дійства та все ж вона більш наспівна і ніжна й таким чином втілює відчуття світлої радості, постійної задуми. Перше проведення цієї теми викладене одноголосом, а під час другого проведення вона представлена акордовим звучанням.

Микола Колесса застосував прийоми класичного розвитку в розробленні головної теми – розширену сферу субдомінантових функцій, імітаційне проведення мотивів головної партії. Спостерігається також тенденція до поступового стиснення мотивів, що надає більшої напруги в розвитку матеріалу. Уся розробка побудована на динамічному зростанні з уточненням *benritmico*.

Для цього твору притаманна дзеркальна реприза. Вона побудована на побічній темі й реалізується в тональності субдомінанти, а також має насичене ладове розмаїття тематизму. Цей формотворчий відтинок витриманий у єдиному емоційному ключі без особливо агогічних наростань і спадів, так, як це часто трапляється в неокласичних творах (їх мета полягає не в тому, щоби здивувати емоціями переживань, а, радше, тому, щоби заінтригувати досконалістю та вишуканістю форм і мелодичних ліній). Композиція М. Колесси повністю відповідає наміченій меті [6, с. 294].

Ноктюрном як жанровою дефініцією означена друга частина твору – “Довбуш і Дзвінка”, що характеризує образну емоційність музики в цілому. Ця частина є ліричним апогеєм циклу. Тут композитор засобами тонкого колористичного звукопису змалював картину нічної природи, яка, завдяки особливому ліричному струменеві виходить за рамки звичайної пейзажності. Властивий їй вишуканий імпресіоністичний колорит виявляє національно-характерні інтонації, які асоціюються з ліричними піснями-романсами. Лірико-споглядальний настрій втілений із граничною чіткістю. Мелодія широкого розгортання підсилюється мелодичною фігурацією супроводу, обіграного делікатним візерунком, вишуканістю гармонічної палітри, що, загалом, створює ефект недовомленості, таємничості. У процесі розвитку тема набуває пристрасності, експресивності та в кульмінаційній частині звучить навіть драматично.

Фінал Сонатини для фортепіано, що має назву “Біля вогнища”, є найцікавішим та своєрідним з погляду музичного втілення. В його основу покладено експресивну мелодію танцювального характеру, побудовану на ритмах і мотивах чоловічого гуцульського танцю “Аркан”, яка доповнена контрастними епізодами. Мелодика фіналу ґрунтується на розмаїтих народних джерелах. Звідси композитор і черпав ладогармонічний аромат, способи розвитку музичного матеріалу. Тематизм захоплює імпульсивністю руху, палким темпераментом і несподіваними ритмічними переходами. Композитор вніс багато творчої винахідливості, створюючи барвисту картину народно-танцювальної специфіки. Сам принцип стихійності у цій частині втілений так само стримано й конкретно, як і у всіх інших частинах. Нічим не затьмарена чіткість авторської позиції, що дає змогу ніби спостерігати танцювальне дійство, захоплюючись яскравими барвами, відблисками ладотональної світлотіні. Для того, щоби відтінити енергію і життєствердність основного образу, автор вніс яскравий контраст “жіночим” тематизмом, що позначений ремаркою *dolce*.

Завершується Сонатина кодою (*meno mosso*). Незважаючи на акордовий виклад, тут збережено танцювальний характер. Триває динамічне зростання, що приводить до помпезного завершення твору на *ff* та *pesante*.

Як і більшість творів М. Колесси, Сонатина для фортепіано є багатотематичною та приваблює емоційно ширим і доволі яскравим тематизмом. В одній мелодії відбувається

зіставлення кількох індивідуалізованих тематичних елементів. Стисла за формою композиція є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва. Складність її виконання – у поєднанні імпресіоністичного звукопису з національними особливостями тематичного матеріалу, що відповідає тенденціям *клавіризації* фортепіано, згідно зі засадами французького піанізму. Останній мав особливу вагу для М. Колесси як львів'янина, тому що Львівська консерваторія пишалась і пишається наявністю серед професури у другій половині XIX сторіччя К. Мікулі – учня Ф. Шопена, який не відгукувався на оркестралізацію фортепіанного мислення “за Лістом”, підтримуючи “легку” манеру салонного піаністичного мистецтва Ф. Шопена. У творі М. Колесси майже нема оркестрової щільності та розкиданості “поствіденської” фактури. І переконливо звучить в устах автора посилення на вплив саме французьких фортепіанних здобутків на палітру його творчості. Надзвичайно важливим для виконавця є: осмислити усю витонченість, ясність, тонке відчуття барви кожного звуку, реєстрових переходів та гармонічних нюансів, які особливо важливі для створення цілісності образу твору.

Гуцульський фольклор вельми своєрідно віддзеркалюється ритмікою, яка проявляється завдяки пружному поступові, гострою і часто несподіваною акцентуацією. До речі, остання споріднена з “ритмічними пульсаціями”, властивими “стравінському типу музичного мислення”, на фоні якого “грають синкоп”, втілюючи таким чином узорі самотності й неповторності. Динаміка також яскраво підкреслює клавесинну спрямованість тематичного матеріалу, що проявляється у співвідношенні контрастів *piano-forte*, оскільки “по клавесинному” ж відсутні виразні *crescendo-diminuendo*, демонструючи “терасну динаміку” (як паралель до відповідних динамічних ефектів у символіста О. Скрябіна).

Як показав аналіз, Сонатина для фортепіано М. Колесси є показовою у сфері доторку до стильових напрямків – символізму-імпресіонізму з елементами рококо. Ці стильові віяння живили творчу уяву композитора. Під впливом творчості Клода Дебюсі Микола Колесса виробив власний творчий метод, що подивовує оригінальністю й неповторністю музичного самовираження, особливо вмінням трактувати програмну музику. Це вивело його творчість на позиції “м’якого” неокласицизму в дусі М. Равеля. Таким чином фортепіанна спадщина М. Колесси, написана протягом майже шістдесяти років (з кінця 1920-х до 1980-х рр.) була значимою для української музичної культури.

Зважаючи на те, що композитор прагнув створити музику, зрозумілу й доступну для сприймання, але збагачену модерними прийомами, в М. Колесси проявлявся помітний нахил до традицій європейської салонності, тобто до засобів рококового формотворення, оригінального й невідстороненого від фольклоризму, неокласичних стильових прийомів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с
2. Бермес І. В. Барвінський і М. Колесса / І. Бермес // Молодь і ринок. – Дрогобич : 2009. – № 3. – С. 86–90.
3. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації / Тереза Кальмучин-Дранчук // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – С. 73–80.
4. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса / Л. Кияновська. – Львів : Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, вид-во НТШ, 2003. – 294 с.
5. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи / Л. Кияновська // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – 2009. – Т. CCLVIII. – С. 125–134.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
7. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси / М. Крушельницька // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості,

зв'язки з музичною культурою Західної Європи: Матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України / [упор. та ред. Н. Кашкадамова]. – Львів, 1994. – С. 51–53.

8. Ніколаєва Л. Фольклорні елементи в фортепіанній творчості М. Колесси: [До 80-річчя з дня народження] / Л. Ніколаєва. // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 6. – С. 28–34.
9. Хіль О. М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту в вітчизняній інструментальній музиці ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Хіль Олена Михайлівна. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2015. – 155 с.

REFERENCES

1. Barvinskyi, V. (2004), *Z muzychno-pysmennytskoi spadshchyny: Doslidzhennia, publitsystyka, lysty* [From the musical and literary heritage: Research, journalism, letters], compiler V. Grabovsky, Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
2. Bermes, I. (2009), V. Barvinsky and M. Kolessa, *Molod i rynek* [Youth and Market], Drohobych, no. 3, pp. 86–90. (in Ukrainian).
3. Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2005), M. Kolessa's pianoforte work in the context of performance explication problem, *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies], Ivano-Frankivsk, Vol. VIII, pp. 73–80. (in Ukrainian).
4. Kyianovska, L. (2003), *Syn stolittia – Mykola Kolessa* [Son of the century – Mykola Kolessa], Lviv, M. Lysenko Lviv National Music Academy, publishing house of Shevchenko Scientific Society. (in Ukrainian).
5. Kyianovska, L. (2009), Socio-cultural paradigm of the Lviv composer's school, *Zapysky NTSh: Pratsi muzykoznavchoi komisii* [Notes of the Shevchenko Scientific Society: Proceedings of the Music Study Commission], Vol. CCLVIII, pp. 125–134. (in Ukrainian).
6. Kyianovska, L. (2000), *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX–XX centuries], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
7. Krushelnytska, M. (1994) Stylistic features of the performance of piano works by M. Kolessa, *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo: stylovi osoblyvosti, zviazky z muzychnoiu kulturoiu Zakhidnoi Yevropy* [Ukrainian piano music and performing: stylistic peculiarities, connections with musical culture of Western Europe], Materials of the 3-rd Conf. Association of pianists-teachers of Ukraine, compiler and editor N. Kashkadamova, Lviv, pp. 51–53. (in Ukrainian).
8. Nikolaieva, L. (1983), Folk elements in the pianoforte works of M. Kolessa [to the 80th anniversary of the birth], *Narodna tvorchist ta etnografii* [Folk Art and Ethnography], no. 6, pp. 28–34. (in Ukrainian).
9. Khil, O. M. (2015), “The theme of childhood-youth as a factor of the genre typology of the piano concert in the national instrumental music of the 20th century The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. “Musical art”, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, 248 p. (in Ukrainian).

УДК 78.085.3.038.6 (477)

Катерина Гашенко
Олена Лисенко

ПРОЯВ РИС ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті досліджено основні аспекти прояву постмодерних рис у сучасній українській хореографії. Розглянуто розвиток постмодернізму в світовому контексті. Охарактеризовані підходи до трактування поняття “сучасна хореографія” та “постмодерн хореографія”.

Зафіксовано прагнення балетмейстерів України сьогодні перейти від запозичення зарубіжних зразків до створення оригінальних творів у естетиці постмодернізму.

Ключові слова: сучасна хореографія, балетмейстер, розвиток хореографії постмодернізму, естетика постмодернізму.

Екатерина Гашенко
Елена Лысенко

ПРОЯВЛЕНИЕ ЧЕРТ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

В статье исследованы основные аспекты проявления постмодернистских черт в современной украинской хореографии. Рассмотрено развитие постмодернизма в мировом контексте. Охарактеризованы подходы к трактовке понятия “современная хореография” и “постмодерн хореография”. Зафиксировано стремление балетмейстеров Украины настоящего перейти от заимствования зарубежных образцов к созданию оригинальных произведений в эстетике постмодернизма.

Ключевые слова: современная хореография, балетмейстер, развитие хореографии постмодернизма, эстетика постмодернизма.

Kateryna Hashenko
Olena Lysenko

A DISPLAY OF THE FEATURES OF POSTMODERNISM IN MODERN UKRAINIAN CHOREOGRAPHY

Identification of the main aspects of the manifestation of postmodernism features in choreography of Ukraine has been explored in the paper. Development of postmodernism in the context of the world culture. The approaches to the interpretation of the “modern choreography” and “postmodern choreography” have been characterized, and manifestations of postmodern choreography in Ukraine have been revealed. The paper has established the desire of ballet masters of Ukraine to move from borrowing foreign models to creating original works in aesthetics of postmodernism.

The issue of comprehension of contemporary dance in Ukraine is topical, since it is important to understand modern choreography, the language of stylistic forms and means of their embodiment in the process of development of statehood, formation of our own artistic culture and in attempts to engage to the European community.

Modern choreography is a dynamic art form. Masters of modern ballet are in constant creative search. Areas of the development of choreography coincide with the main trends in the development of contemporary culture.

According to N. Mankovska, postmodern ballet searches focus on the philosophical nature of dance as synthesis of the spiritual and the physical, the natural and the artificial, the past and the present.

Artistic explorations of Ukrainian choreographers have been also intensified thanks to the experience of modern foreign stage directors. They began to manifest themselves in different types of choreographic art, enriched with new plastic techniques that greatly expand their lexical and imaginative capabilities.

It can be noted that the most striking features of post-modernism have manifested even in stage productions of choreographers, who are currently considered apologists for this area (M. Bejart, M. Ek, W. Forsythe, J. Neumeier, J. Kilian, etc.). Their work has become a valuable example and practical basis in mastering the principles of contemporary dance for domestic choreographers.

But modern choreography of Ukraine does not remain aloof from the world trends in the development of dance art. Performances of contemporary dance choreographers working in Ukraine, such as R. Poklitaru, A. Ovchynnykova, K. Shyshkariova and others will require art review understanding and interpretation through the prism of world trends in the development of modern choreography, in particular postmodernism.

With all the abundance of movements and trends in contemporary choreographic art, two tendencies of development may be defined:

– development of unique expressiveness of the movement, the search for meaning, self-sufficient artistic value therein;

– development of dance in the theatrical direction or existence of choreographic drama elements, naturally due to its scenic nature. Movements of such dance find strength and meaning in the context of meaningfulness of a choreographic work. They become stage movements, not necessarily the dance ones.

The non-classical type of thinking is mainly present in the post-modern choreography, presupposing the existence of various synthetic, transitional methods; this is due to blurring the distinctions between any existing systems, including choreography.

The formation and development of modern national choreography in Ukraine is a synthesis of European schools of the twentieth century, namely schools of modern dance, jazz dance, dance forms of contemporary and improvisation, as well as the domestic classical school, which allows the ballet master to switch from direct borrowing of foreign models to creating original works in the post-modern aesthetics.

This paper only outlines directions for further research with the identification of post-modern features in modern choreography of Ukraine.

Key words: *modern choreography, choreographer, development of choreography of postmodernism, aesthetics of postmodernism.*

Події, що відбуваються в сучасному світі, зміни у світосприйнятті та світогляді сучасної людини впливають на всі види мистецтва, у тому числі на хореографію. Філософія постмодернізму визначила основні особливості культури ХХ століття. Проте наявність постмодернізму як феномена культури кінця ХХ ст. є доконаним фактом. Період кінця ХХ – початку ХХІ ст. несе за собою безліч реформ, становлення та утвердження у світовій культурі. Мистецтво танцю переживає момент найбільшої напруги і показує високий рівень свого розвитку. Цілком очевидно, що саме у ХХ столітті хореографія увійшла в контекст сучасного мистецтва, поступово набуваючи нової форми та змісту. Незважаючи на зміни, танець зберіг у собі всі раніші тенденції. Впевнено стоячи на готовому й утвердженому часом фундаменті, танець продовжує свій розвиток: виникають нові напрями і зароджуються нові стилі.

Варто погодитися зі словами О. Чепалова, який зазначив: “На сучасний танець вплинули історичні та соціальні зрушення, а також усі етапи технічного прогресу – досягнення реактивних швидкостей, розвиток відеотехніки від звукового кінематографа до супутникових систем телебачення, поширення стільникового зв’язку, загальної комп’ютеризації виробництва та побуту, створення віртуального простору” [9, с. 3]. Проблема осягнення сучасного танцю в Україні є актуальною, бо у процесі розбудови державності, становлення власної художньої культури та в спробах залучення до європейської спільноти важливо зрозуміти сучасну хореографію, мови стильових форм і засобів їх втілення.

Вітчизняні та зарубіжні фахівці зі сучасної хореографії у наукових статтях, монографіях і публікаціях у пресі різноаспектно висвітлюють становлення танцю постмодерн у світі й намагаються проаналізувати спроби його розвитку в Україні. Зокрема, М. Маньковська у своїх працях визначила поняття постмодернізму та описала естетику постмодернізму в кінці ХХ ст. [3; 4]. К. Васеніна охарактеризувала сучасний танець у пострадянському просторі [1], В. Нікітін проаналізував одну з пріоритетних технік сучасного танцю – модерн-джаз танець, його історію, методіку і практику [5]. Український учений Д. Шариков активно досліджує становлення та розвиток хореографії і намагається класифікувати її. [10]. Вітчизняні мистецтвознавці

Ю. Станішевський [7], Л. Венедиктова [2], О. Чепалов [9] аналізують розвиток української хореографії та виокремлюють її риси у світовому контексті.

Мета статті – виявити основні риси постмодернізму в сучасній хореографічній лексичі та у постановках українських майстрів. Дослідити новітнє явище в сучасній хореографії та підтвердити основні ідеї у створенні танцювальних постановок в експериментальному мистецтві.

Сучасна хореографія – динамічний вид мистецтва. Майстри сучасного балету перебувають у постійному творчому пошукові. Напрямки розвитку сучасної хореографії збігаються з основними тенденціями розвитку сучасної культури.

Сучасний танець переконує людей у тому, що мистецтво є продовженням життя й осягненням себе, ним може займатися кожен, якщо переборє в собі лінощі й страх перед незнайомим [6, с. 17]. У авторській роботі В. Нікітіна сучасний танець визначено як поняття тимчасове, тобто танець, який, на відміну від історико-побутового, наявний у наш час [5, с. 3].

Сучасний танець – будь-який вид неklasичного танцю, який існує впродовж певного відрізка часу, зазвичай – останні 20–30 років. Тобто для нас нині сучасний танець – це все, що виникло у цій галузі в кінці 80-х років ХХ століття.

Дослідник Д. Шариков під терміном “сучасна хореографія” має на увазі новітній вид хореографічного мистецтва і сьогодення, сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури ХХ ст., що виявили в танці імпровізаційність та індивідуальність, а також стабілізували його синтезовану структуру [10, с. 130].

У танці ХХ століття, зокрема в американському танці, було два явища, котрі змінили світову хореографію, – танець модерн і танець постмодерн. Дуже важливо розуміти чим вони відрізняються один від одного.

Танець модерн – певна техніка, яку сформувала так звана “велика четвірка”: Марта Грем, Доріс Хамфрі, Чарльз Вейдман, Ханя Хольм [8].

Якщо у класичного танцю азбука лише одна, то у танцю модерн їх кілька:

– Марта Грем працювала з центром тіла, яке концентрувало енергію, і користувалася термінологією “стиснення–розслаблення”;

– Доріс Хамфрі цікавили питання земного тяжіння, тому її техніка базована на технології “падіння–відновлення”;

– свою техніку мали також Хосе Лімон, Лестер Хортон, Елвін Ніколай [8].

Поняття “постмодерн танець” розуміють як “напрямок мистецтва танцю”. започтакували цей напрям у танці поклали експерименти молодих хореографів у церкві Джадсон 1963 року. Ідейним натхненником проекту була Івонн Райнер. [8]. Вона придумала цей термін, щоб якось відокремити нову концепцію танцю від танцю модерн. Із тим самим успіхом новий вид хореографії можна було б назвати танець анти-модерн.

Саллі Бейнс у книзі “Терпсихора у кросівках” розповідає про найважливіших, на її думку, хореографів цього періоду, які залишалися вірними принципам нового танцю, це: Симон Форті, Івонн Райнер, Тріша Браун, Девід Гордон, Стів Пакстон, Мередіт Монк, Дуглас Данн, Дебора Хей, Кеннет Кінг, Люсінда Чайлдс, “The Grand Union” [11].

Перше покоління постмодерністів відмовилося від героїв, міфів і психології, властивих танцю модерн. Наприклад, якщо Марта Греєм широко використовувала давньогрецьку міфологію, а Хосе Лімон цікавився шекспірівськими та біблійними сюжетами, то хореографів танцю постмодерн не цікавило нічого, крім тіла, яке відтепер стало і сюжетом, і об’єктом танцю. Якщо танець модерн або балет орієнтувалися на смак глядача, то танець постмодерн не брав це до уваги [8].

Із погляду постмодерністів, танець – це будь-який рух: хода, біг, помаху рук диригента, жест співрозмовника при суперечці. Розчісування волосся – теж танець. Постмодерністи виводили танець із замкнутого простору, в якому ми звикли його бачити: освоювали парки, ліси, вулиці, дахи, галереї, церкви і так далі. Твір мистецтва постмодернізму спрямований на гру з глядачем, активну співтворчість із ним. Глядач має стати співавтором, уміти самостійно додумувати ідею твору та його основний сенс.

Постмодерністи вважали, що не повинно бути певного часу для спектаклю, позаяк і вистави немає. Є перформанс – він відбувається тоді, коли потрібно. Наприклад, Тріша Браун часто працювала на дахах, придумуючи величезні перформанси, про які ніхто, крім артистів, і не підозрював: вона в червоному костюмі показує якусь зв'язку, за нею цю зв'язку повторює людина на сусідньому даху, потім людина на іншому даху і так далі [8].

Відповідь на питання, хто повинен виконувати ці перформанси, – професіонали чи ні, хореографи знаходять не відразу. Але згодом прийшли до висновку, що техніка для постмодерну не важлива, віртуозність – тим більше. Таким чином своєрідними неофіційними слоганами танцю постмодерн можна вважати: “Будь-яка людина – танцівник”, “Будь-який рух – танець”. А ще: “Менше – це більше”.

За Н. Маньковською, постмодерністські балетні пошуки зосереджуються на філософській природі танцю як синтез духовного і тілесного, природного та штучного, минулого й теперішнього. На противагу естетиці авангарду, постмодерн повертає в балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, “олюднює” героя. Це підкреслюють уведенням у балетну дію елементів театральної гри, хеппенінгів, танцювальних соло та дуетів, побудованих за принципом великих планів і стоп-кадрів у кіно. Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальне розімкнення, відкритість хореографії, її вільну асоціативність. Із цим пов'язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, налаштування на рівнозначну роль хореографії та музики – балетної і небалетної [4, с. 148]. Кожен намагається знайти власну хореографічну мову, свою неповторну техніку.

Запозичуючи досвід сучасних зарубіжних митців, активізували творчі пошуки й українські хореографи. Вони почали створювати вистави у різних видах хореографічного мистецтва, які збагачуються новими пластичними прийомами, що значно розширюють їхні лексичні й образні можливості.

Можна відзначити, що найяскравіші риси постмодерну проявилися ще у постановках хореографів, яких сьогодні вважають апологетами цього напрямку (М. Бежар, У. Форсайт, Д. Ноймайер, І. Кіліан та ін.) Їхня творчість стала для вітчизняних хореографів цінним прикладом, практичною базою в опануванні принципів сучасного танцю. Але сучасна хореографія України не залишається осторонь світових тенденцій розвитку танцювального мистецтва. Постановки хореографів, які працюють в Україні, – Р. Поклітару, А. Овчиннікова, К. Шишкарьової та інших потребують мистецтвознавчого осмислення крізь призму світових тенденцій розвитку сучасної хореографії, зокрема постмодерну.

Наприклад, на думку Ю. Станішевського, “Київ модерн-балету” Р. Поклітару притаманне рідкісне вміння органічно поєднати в художньо цілісне музично-сценічне видовище різні, часом протилежні стилі, жанри, новітні хореографічні напрямки і течії, владно підкорюючи щедре розмаїття танцювальної лексики художній особистості. В кожній постановці виразно проступає неповторний творчий почерк хореографа-новатора, який сміливо синтезує елементи вітчизняної класичної тенденції з найновішими здобутками зарубіжного балету, послідовно утверджуючи в українському балетмейстерському мистецтві окремі грані постмодерну [7, с. 19].

У цілому основні напрямки постмодерну в хореографічному мистецтві можна сформулювати наступним чином:

- відмова від реалістичного, раціонального розуміння світу, наслідком чого стали пошуки нових засобів вираження, зокрема, різноманітних форм пластики людського тіла, що виходять за межі класичних;
 - відмова від витриманості цих форм, нехай навіть вільних, унаслідок чого постмодерністський танець характерний непов'язаністю епізодів;
 - відсутність фіксованого погляду на танець;
 - зрівняння та змішування загальнолюдських цінностей, категорій і понять;
 - невизначеність та мінливість теми хореографічного твору;
 - відсутність сенсу – послання і наявність при цьому глибокого підтексту.
- Постмодерністський танець кидає виклик цілісності, завершеності, закінченості;

– відсутність головного героя або знеособлення його: прагнення розкласти, реконструювати окрему особистість на безліч несумісних одна з одною часток, у зв'язку з чим хореографічний образ розмивається і втрачається, сам факт його необхідності позбавляється сенсу;

– синтез різних видів мистецтв у сучасному танці, що припускає не запозичення окремих елементів, а розширення для танцю простору інших мистецтв, тобто існування постмодерністського танцю на стику різних видів мистецтв;

– танець постмодерну розкриває свій справжній сенс через “гру в універсальне”, заперечливу серйозність, в яку автор усе ж може вкладати філософський підтекст.

На жаль, в Україні танець постмодернізму не дуже розвинутий. Увесь неklasичний танець ХХ і ХХІ століття – це хаотичне збирання і копіювання “з миру по нитці”. Найчастіше постановки українських хореографів можна розглядати як екземпляри естетики танцю постмодерн. Але усі танцівники, постановники, балетмейстери, педагоги, критики, мистецтвознавці у сфері хореографії мають боротися за реалізацію загального покликання, не поступатися своїми прагненнями, щоб оновити, впровадити нововведення; нічого не повинно протистояти експерименту і новим пошукам в галузі мистецтва танцю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства / Екатерина Васенина. – Москва : Журнал “Балет”, 2013. – 322 с.
2. Венедиктова Л. Спроба наздогнати час / Лариса Венедиктова // Діловий тиждень. – 2003. – 12 лютого.
3. Маньковская Н. Б. Постмодернизм // Культурология : энциклопедия. В 2-х т. Т. 2. / [гл. ред. С. Я. Левит]. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 235–236.
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетей, 2000. – 348 с.
5. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 440 с.
6. Саппорта К. Поиск красоты всегда бывает болезненным / К. Саппорта // Советский балет. – 1996. – № 1–2. – С. 16–19.
7. Станішевський Ю. Експерименти модерн-балету / Юрій Станішевський // Музика. – 2008. – № 1. – С. 19.
8. Хлопова В. Американский танец ХХ века: зачем Терпсихора надела кроссовки / В. Хлопова // Театр. – 2015. – № 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/>
9. Чепалов А. Вначале было слово... или танец? / А. Чепалов // Танец в Украине и мире. – 2011. – № 1. – С. 2–4.
10. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Денис Ігорович Шариков. – К. : Видавець В. Карпенко, 2008. – 168 с.
11. Baner S. Terpsichore in sneakers: Postmodern Dance / Sally Baner. – Lebanon: Wesleyan University Press, 2011. – 311 p.

REFERENCES

1. Vasenina, E. (2013), *Sovremennyi tanets postsovetskogo prostranstva* [Modern dance of the post-Soviet space], Moscow, Zhurnal “Balet”. (in Russian).
2. Venedyktova, L. (2003), Attempt to catch up with time, *Dilovyi tyzhden* [Business Week], February 12. (in Ukrainian).
3. Man'kovskaya, N. B. (2007), Postmodernism, *Kul'turologiya : entsiklopediya. V 2-kh t. T. 2* [Culturology: encyclopedia. In 2 volumes, Vol. 2], Chief Editor S. Levit, Moscow, ROSSPEN, pp. 235–236. (in Russian).
4. Man'kovskaya, N. B. (2000), *Estetika postmodernizma* [The aesthetics of postmodernism], Saint Petersburg, Aleteyua. (in Russian).

5. Nikitin, V. Yu. (2000), *Modern-dzhaz tanets. Istorija. Metodika. Praktika* [Modern jazz dance. History. Methodology. Practice], Moscow, The Russian Institute of Theater Art. (in Russian).
6. Sapporta, K. (1996), The search for beauty is always painful, *Sovetskiy balet* [Soviet ballet], no. 1–2, pp. 16–19. (in Russian).
7. Stanishevskiy, Yu. (2008), Modern-Ballet Experiments, *Muzyka* [Music], no. 1, p. 19. (in Ukrainian).
8. Hlopova, V. (2015), American dance of the XX century: why Terpsichore wore sneakers, *Teatr* [Theatre], no. 1, available at: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihoradela-krossovki/> (in Russian).
9. Chepalov, A. (2011), In the beginning was the word ... or dance? *Tanets v Ukraine i mire* [Dance in Ukraine and in the world], no. 1, pp. 2–4. (in Russian).
10. Sharykov, D. I. (2008), *Klasyfikatsiia suchasnoi khoreohrafi* [Classification of modern choreography], Kyiv, Vydavets V Karpenko. (in Ukrainian).
11. Banes, S. (2011), *Terpsichore in sneakers: Postmodern Dance*, Lebanon, Wesleyan University Press. (in English).

УДК 785. 6 : 787. 1 : 780. 616. 432

Габрієла Асталаш

СКРИПКОВА СОНАТА “POST SCRIPTUM” ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ФОРТЕПІАННОЇ ВИРАЗОВОСТІ

У статті розглянуто фортепіанну виразовість у творчості Валентина Сильвестрова на прикладі Скрипкової Сонати “Post Scriptum”. Здійснено стилістичний виконавський аналіз твору, охарактеризовано його стилістичні особливості, виявлено специфіку фортепіанних виразових засобів та виконавські складності композиції. Досліджено основні аспекти фортепіанної виразовості у творі, розкрито проблему виконавської взаємодії фортепіано з іншими інструментами.

Ключові слова: скрипкова соната, фортепіанна фактура, виразові засоби.

Габрієлла Асталаш

СКРИПИЧНАЯ СОНАТА “POST SCRIPTUM” ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В статье рассмотрена фортепианная выразительность в творчестве Валентина Сильвестрова на примере Скрипичной Сонаты “Post Scriptum”. Осуществлен краткий исполнительский анализ произведения, охарактеризованы его стилистические особенности, выявлены специфика фортепианных выразительных средств и исполнительские сложности композиции. Определены основные аспекты фортепианной выразительности в произведении, раскрыта проблема исполнительской взаимодействия фортепиано с другими инструментами.

Ключевые слова: скрипичная соната, фортепианная фактура, выразительные средства.

**THE VIOLIN SONATA “POST SCRIPTUM” BY VALENTYN SILVESTROV
IN AN ASPECT OF THE PROBLEM OF PIANO EXPRESSIVENESS**

Among the stylistic diversity of the last decades of the twentieth century Valentyn Silvestrov's creativity is distinguished by its originality, deep insight and philosophical orientation. The works of the artist due to extraordinary melodiousness, subjective orientation and sincerity in the statement become more and more popular. However, in the field of art criticism there are numerous gaps in the problems of the artist creativity, stylistic features of his genres etc. Unidentified questions remain about the stylistic features of chamber-instrumental ensemble genre both in the aspect of individual style and in the context of general postmodern tendencies. Artistic positions of V. Silvestrov, improvisational, spontaneous manner of composing near the instrument led the growth of the role of the piano in the works of different genres. The personal performance of the artist put a direct imprint on the formation of the piano texture of his works. Philosophical comprehension of art caused the emergence of the concepts of meta-music, meta-style and meta-genre in the mature period of V. Silvestrov's (from the 90's). Their essence is to move away from the complex musical language, the tendency toward simplicity in utterance, clarity, structuring, and so on. The concept of “meta-music” was based on the philosophical idea of the cyclical development of the world, according to which all processes and events in the history of the world are repeated, but every time on a qualitatively new level. “Meta-music” is a mystical, sacred phenomenon associated with metaphysical experiences and religious feelings.

Sonata genre occupies a significant place among the chamber-instrumental works of V. Silvestrov. In the context of the aesthetics of the artist's creativity it could be defined as a genre of “meta-sonata” or “super sonata”. The connection of the composer with the sonata form is highly mediated. It manifests itself, first of all, at the level of drama, in which is embodied the most often contrasting comparison of images: terrestrial and cosmic, conscious and super conscious (Divine), personal and generalized, and so on. A striking example of the author's interpretation of the sonata form is the Sonata “Post scriptum” for violin and piano which has become a vivid example of postmodernist thinking of the composer. It was written in 1990 and consists of three parts. The parts are united in intonation and form a single dramaturgical line. The name of the work reflects the aesthetics of the mature creativity of the composer associated with the idea of post-reading. Standing in “classical” manner, the Sonata testifies to the special piety of the artist before the music of the past, primarily classical and romantic.

The most deployed is the first part of the cycle (Largo), which carries the basic ideological load. It is written in the form of a sonata allegro and built on the principle of pattern matching. The second part – Andantino – continues the sphere of images of the main part of the first part of Sonata. The part is miniature, sustained in the same mood. It is quiet, distant, restrained and focused. Final – Allegro vivace, con moto – is a picture of the Space, in whose vast expanses the stars are shining. The music of this part should sound light, but excited and tense.

In the Sonata the author reflected the general tendencies of the time, has developed national traditions which are firmly rooted in professional Ukrainian musical art, embodied the individual peculiarities of his composer's thinking. This led a transformation in the disclosure of the means of expressiveness of instruments, and especially the piano, which due to its rich nature discovered the widest prospects for the implementation of ideas for the development of sound, timbre, coloristic and sonoristic spheres.

Key words: *violin sonata, piano facture, expressive facilities.*

Серед стильової різноманітності останніх десятиліть ХХ ст. творчість Валентина Сильвестрова виділяється самобутністю, глибокою проникливістю та філософською спрямованістю. Твори митця завдяки надзвичайній мелодичності, суб'єктивній скерованості, широті у висловлюванні набувають дедалі більшої популярності. Проте у мистецтвознавчій сфері є численні прогалини щодо проблем творчості митця. Досі недослідженими залишаються

стильові особливості окремих жанрів, зокрема камерно-інструментального ансамблю як в аспекті індивідуального стилю, так і в контексті загальних постмодерністських тенденцій, а також специфіки фактури творів та спричинених нею особливостей трактування виразових можливостей інструментів. Це й зумовило актуальність обраної проблематики. Мистецькі позиції В. Сильвестрова, імпровізаційна, спонтанна манера komponування за інструментом зумовили зростання ролі фортепіано у творах різних жанрів, а особиста виконавська манера митця наклала відбиток на формування фортепіанної фактури його творів.

Вагомим внеском у дослідження проблеми стилю стали монографія С. Павлишин [5], праця під назвою “Дочекатись музики”, упорядкована С. Пілютніковим [6]. Висвітленню проблем творчості та аналізу окремих творів також присвячені статті А. Ільїної [1], О. Козаренка [2], М. Нестьєвої [3], Т. Омельченко [4] та ін.

Мета статті – дослідити Скрипкову Сонату “Post Scriptum” Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразовості, здійснити її стислий виконавський аналіз, виявити виконавські особливості фортепіанної партії зазначеного твору та проблему виконавської взаємодії фортепіано з іншими інструментами.

Філософське осмислення мистецтва спричинило виникнення у зрілому періоді творчості В. Сильвестрова (від 90-х рр. ХХ ст.) понять “мета-музики”, “мета-стилю”, “мета-жанру”, сутність яких полягає у відході від складної музичної мови, тяжінні до простоти у висловлюванні, ясності, структурованості тощо. У понятті “мета-музики” закладена філософська ідея циклічного розвитку світу, згідно з якою всі процеси та події в історії світу повторюються, але щоразу на якісно новому рівні. Отже, “мета-музика” – явище дещо містичне, сакральне, пов’язане з метафізичними переживаннями і релігійними почуттями.

Жанр сонати посідає вагоме місце в камерно-інструментальному доробку В. Сильвестрова. У контексті естетики творчості митця його можна було б визначити як жанр “мета-сонати”, тобто “ніби сонати” або, точніше, “над-сонати”. Зв’язок із сонатністю у композитора вельми опосередкований. Він проявляється, насамперед, на рівні драматургії, в якій втілюється найчастіше контрастне зіставлення образів: земного і космічного, свідомого і надсвідомого (Божественного), особистісного й узагальненого тощо. Сонати цього композитора – це завжди масштабні філософські концепції: “...і філософія, і література можуть підживлювати музику. Наприклад, якийсь літературний сюжет. Але музика сама може бути філософією, як, наприклад, сонатна форма, філософія на рівні структури, гегеліанство або кантіанство як відображення структури світу...” [7, с. 90].

Яскравим прикладом авторського трактування сонатної форми є Скрипкова Соната “Post scriptum”, написана у 1990 році. Твір має три частини, які об’єднані між собою інтонаційно та утворюють єдину драматургічну лінію. Назва твору відображає естетику зрілої творчості композитора, пов’язаної з ідеєю постлюдійності. Витримана в *a la* “класичній” манері, Соната свідчить про особливий пієтет митця перед музикою минулого, насамперед класичної та романтичної доби.

Найрозгорнутішою є перша частина циклу (*Largo*), яка несе в собі основне ідейне навантаження. Вона написана у формі сонатного *allegro* та побудована за принципом зіставлення образів. Однак у Сонаті відсутній будь-який конфлікт чи то внутрішній, чи зовнішній порядок. Головні теми розкривають різні грані однієї образної сфери. Це – своєрідний політ у часі. Крізь призму епох постають вічно живі ідеали.

Початок твору передбачає поступове входження в музичний матеріал. Виконавцям необхідно вступити так, щоб початкові звуки теми плавно перетворились із уявного звучання у реальне. “Плавно, ніби граючи беззвучно “fa”, вести смичок догори, щоб із уявної, нереальної музики дуже обережно виникла реальна, початок якої грають смичком униз” [8, с. 1]. Коли звучання цього предикту досягло межі реальності, вступає тема головної партії. Тиха, ніжна, віддалена тема в партії скрипки на фоні прозорого фортепіанного супроводу з елементами підголоскової фактури дуже близька шубертівським мелодіям. Це – лірика особливого типу, її виконання передбачає унікальний підхід до звуковидобування як на скрипці, так і на фортепіано. Виконавці повинні знайти такий витончений звук, який зароджується на межі реальності. Має виникати відчуття неповного натиску пальцем клавіші (відповідно, смичком –

струни), неповного взяття звуку. Головний критерій досягнення необхідного звучання – постійний слуховий контроль. Тема головної партії звучить прозоро та віддалено, створюючи враження відлуння вічно живих мелодій у далекому космічному просторі.

За всієї структурно-інтонаційної близькості до стильових парадигм класицизму, навіть раннього романтизму, тема має яскраво виражений індивідуальний характер написання. Він проявляється у таких параметрах, як сонорне формування звуку, динамічне нюансування, агогіка. Мелодію проводить скрипка, фортепіанна партія є акомпанементом, однак вона наскрізь мелодизована. Композитор вказує на найменші агогічні зміни, породжені гнучким фразуванням. Особлива роль у створенні ефекту невагомості музики належить фортепіанній педалі, яка об'єднує цілі фрази.

Після початкового проведення теми головної партії у структуру мелодії органічно вливаються окремі арпеджіо-подібні пасажі *leggiero*, побудовані на оберненні початкової нони, яка вносить внутрішню напругу в панівну “безхмарну” атмосферу. Головна партія дуже компактна. Уже в кінці цифри 1, після невеликої фермати раптово спалахує тема побічної партії – *Allegro*. Зміна темпу і фактурної моделі сприяють утворенню нового тематизму. На відміну від попередньої теми, базованої на пісенній основі, побічна партія має інструментальну природу та побудована на загальних формулах руху. Вона також характерна чіткою структурою, прозоро фактуру, визначальними для неї стають мартелютні баси, гамоподібні й арпеджіоподібні перебіги вгору та вниз. У характеристиці побічної партії переважають зовнішні форми вислову, тема позбавлена “власного обличчя”, в ній немає яскраво вираженого мелодизму. Тиха динаміка та суцільні педальні звучання створюють відчуття космічного холоду, а залучення крайніх регістрів сприяє ефекту просторовості. Якщо попередня тема уособлює гармонію, то ця характеризує рух і внутрішній неспокій. Це своєрідне “*perpetuum mobile*”, вічний рух, позбавлений індивідуального виразу. Наприкінці епізоду в музичну тканину побічної партії влітаються окремі повторювані звуки на *staccato* та *pizzicato*, які, опираючись на довгі педальні октавні баси, нагадують мерехтіння зірок.

Повернення теми головної партії, цього разу у фортепіанному викладі, вносить новий контраст у музику першої частини. Тут тема з мінімальною зовнішньою відмінністю все ж має інший характер. Насамперед, виконавцям варто звернути окрему увагу на вказівку автора щодо темпу: “Звернути увагу на жвавіший темп, аніж на початку” [8, с. 8]. Ремарка *con moto* (з рухом) свідчить про проникнення в музику внутрішнього неспокою, нервовості. Надалі тема головної партії періодично переривається елементами головної. Це – боротьба двох образів.

Згодом моторна побічна партія остаточно перебирає тематичну першість і зазнає розвитку. В її кульмінаційному звучанні музика стає ще схематичнішою, ритмо-інтонаційна основа зведена до мінімуму: це прості рівні ходи шістнадцятими, побудовані на низхідному русі. Напруга досягається, насамперед, засобами динаміки, доходить до *forte*, що є вкрай рідкісним явищем у музиці В. Сильвестрова. Характер епізоду передбачає зміну штриха: він стає активним, чітким, близьким до класичних принципів виконання. Змінюється внутрішній настрій виконання, на що вказує ремарка *poco a poco agitato*. Після спалаху музика поступово заспокоюється, фактура розріджується, повертається панівна сфера тихих звучань.

Остаточне заспокоєння настає з появою теми головної партії, мелодія якої знову звучить у скрипки. Однак тут вона проводиться на *pianissimo*, та ще й на лівій педалі у фортепіано. Створюється враження, ніби тема відзвучує уже за межами реальності, а в музичну тканину головної партії проникають інтонації “мерехтіння зірок”, які звучали у побічній партії.

У коді знову з'являється моторний елемент побічної партії, однак це вже лише натяк на тему, адже вона звучить повільніше та ще й фрагментально, перериваючись щоразу довгими паузами та переносячись у дедалі вищий регістр, немов відлітаючи. Завершується перша частина довгою ферматою на фортепіанній педалі.

Друга частина – *Andantino* – продовжує сферу образів головної партії першої частини Сонати. Частина мініатюрна, витримана в одному настрої. Вона тиха, віддалена, стримана й зосереджена. Мелодія є пісенною, вона звучить *dolcissimo* здебільшого в партії скрипки. Фортепіано ж виконує тут роль акомпанементу: це елегійно-ноктюрновий супровід, побудований на прозорих гармоніях у вигляді розкладених арпеджіо. Важливу роль набуває

опорний бас, як фундамент, на котрий нанизуються весь тематизм. Кожна гармонічна структура супроводу має спадаючий динамічний план (наприклад $p > pp$ або $pp > ppp$). Домінуючий мелодизм наклав відбиток не тільки на тематизм творів, а виявився у мелодизації всієї фактури. Тому для всієї фактури характерні наскрізна проспіваність, м'якість і плинність. А. Ільїна, досліджуючи музично-мовні особливості його композицій, констатує: "...для Сильвестрова мелодія – емоційно-логічна, заснована на відображенні емоційного стану та втілена за умови пріоритетного значення сонорних властивостей взаємодія, співіснування елементів музичної мови" [1, с. 180].

Особливого значення набуває сонорне звукоутворення. Вся частина витримана на педалі, яка щоразу підмінюється під час зміни гармонії. Для досягнення прозорого звучання гармонії піаністові необхідно користуватися не повною педалью, а різними педальними градаціями, залежно від ясності гармоній. До того ж композитор передбачив почергову зміну звучання *tre corda* та *una corda*, протягом майже всієї частини, що, очевидно, передбачає зміну тембру. Все ж це стосується насамперед психологічного налаштування виконавців. Завершується друга частина поступовим завмиранням, розчиненням основного тематизму в загальному педальному звучанні.

Наступна частина, як і попередня, починається *attaca*, тому на ферматах, які є межею перетину між частинами циклу, виконавцям необхідно внутрішньо налаштуватися на наступну частину. Фінал – *Allegro vivace, con moto*. Це картина Космосу, в безкраїх просторах якого мерехтять зірки. Як зазначив В. Сильвестров у вказівках щодо виконання твору, музика фіналу має звучати світло, але схвильовано й напружено [8, с. 16]. Головний тематизм цієї частини має подвійний образний зміст: з одного боку, світло сяючих зірок, відображених у партії скрипки через повторювані "зависаючі" звуки, що їх виконують щоразу коротшим штрихом (*pizzicato* правою та лівою рукою, удари по струнах зворотним боком смичка, прийом *ricochet*), та з іншого – напругу і рух, закладені в партії фортепіано, в основі якої вже знайома інтонація нони. Поєднання крайніх регістрів та довгої незмінної педалі створюють просторовий об'єм при залученні мінімальних засобів: опорного педального фону (у вигляді нони) та короткої тремлюючої фігури на тритонах у різних регістрах фортепіано. Композитор своєрідно поєднав прийоми техніки мінімалізму та пуантилізму, що й сприяло відтворенню образу безкінечного космічного простору.

Контраст вносить фрагмент *Allegretto*, який щоразу вплітається в музичну тканину. Побудований на пісенній інтонації і благородних гармоніях, цей елемент є своєрідною варійованою ремінісценцією ліричних тем Сонати. Мелодія звучить у високому регістрі, а гармонічний супровід – у середньому та винятково у партії фортепіано. Використання зазначеної автором лівої педалі передбачає зміну тембру, а відтак і характеру звучання. Фортепіанна партія уособлює Гармонію, Ідеал, Красу. Однак ліричний фрагмент – це лише відгомін, а не реальна мелодія. Він проводиться кілька разів, щоразу скорочуючись, а його останнє проведення звучить у дуже високому регістрі, ніби відлітає і стає вже недоступним для слуху.

Останнім у творі звучить перший тематичний елемент фіналу. Завершується частина поступовим розчиненням тематизму, який щоразу скорочується, звуки перероджуються у звучні паузи.

Отже, соната "Post scriptum" В. Сильвестрова є яскравим прикладом постмодерністського мислення композитора. В ній митець, по-перше, відобразив загальні тенденції часу, по-друге, розвинув національні традиції, які міцно вкорінені у професійне українське музичне мистецтво, по-третє, втілює індивідуальні особливості свого композиторського мислення. Все це спричинило трансформацію у розкритті засобів виразності інструментів, особливо фортепіано, яке завдяки своїй багатій природі відкрило чи не найширші перспективи у втіленні ідей щодо розвитку звукової, тембрової, колористичної та сонористичної сфер.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ильина А. К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова / А. Ильина // *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства.* – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 175–185.
2. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова / Олександр Козаренко // *Syntagnation: зб. наук. ст. на пошану С. Павлишин.* – Львів : Сполом, 2000. – С. 80–87.
3. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова / Марина Нестьева // *Композиторы союзных республик: сб. статей.* – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 4. – С. 79–121.
4. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х рр. ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Тетяна Андріївна Омельченко. – Режим доступу до сайту: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=1110
5. Павлишин С. Валентин Сильвестров / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна, 1989. – 87 с.
6. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції–беседи. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютниковым / В. Сильвестров. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – 368 с.
7. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... / В. Сильвестров // *Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма* / [Автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева]. – К., 2004. – 265 с.
8. Сильвестров В. *Post scriptum* (Соната для скрипки і фортепіано) / Валентин Сильвестров. – Ксерокопія рукопису. – 40 с.

REFERENCES

1. Pina, A. (2005), To the problem of artistic integrity in the work of V. Silvestrov, *Nauk. visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Khudozhnia tsilisnist yak fenomen muzychnoi tvorchosti ta vykonavstva* [Journal of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Artistic integrity as a phenomenon of musical creativity and performance], Kyiv, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Iss. 48, pp. 175–185. (in Russian).
2. Kozarenko, O. (2000), Postmodernistic accent in the musical language of V. Silvestrov. *Syntagnation: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu S. Pavlyshyn* [Syntagnation: Collection of scientific articles in honor of S. Pavlyshyn], Lviv, Spolom, pp. 80–87 (in Ukrainian).
3. Nest'eva, M. (1983), Creativity of Valentin Silvestrov, *Kompozitory soyuznykh respublik: Sbornik statei* [Composers of the Union Republics: Collected Articles], Moscow, Sovetskiy kompozitor, Iss. 4, pp. 79–121 (in Russian).
4. Omelchenko, T. A. (2008), “Ukrainian sonatas for violin and piano of the 70’s and 90’s of the twentieth century (performance problems of comprehension of the texture-genre organization of the themes)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 “History and theory of culture”, P. I. Tchajkovskij National Music Academy of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian). Retrieved from http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=1110
5. Pavlyshyn, S. (1989), *Valentyn Silvestrov* [Valentyn Silvestrov], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
6. Silvestrov, V. (2010), *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii – besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutnikovym* [Wait for music. Lectures are conversations. According to the materials of the meetings organized by Sergey Pilyutnikov], Kyiv, Duch i Litera (in Russian).
7. Silvestrov, V. (2004), Music is the singing of the world about ourselves, *Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: Besedy, stat'i, pis'ma* [Hidden conversations and views from the side: Conversations, articles, letters], Author of articles, compiler, interlocutor M. Nestieva, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Silvestrov, V. (1990), *Post Scriptum (Sonata dlya skripki i fortepiano)* [Post scriptum (Sonata for violin and piano)], Photocopy of the manuscript. (in Ukrainian).

УДК 008.001.2

Олександр Яковлев

**ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ
НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ**

У статті досліджено феномен діалогу культур як важливого чинника розвитку національного культурно-мистецького простору. Доведено необхідність дослідження проблеми діалогу культур в умовах суперечливих, кризових процесів, що протікають у сучасному суспільстві, коли діалог служить важливим фактором збереження культурних надбань та людства взагалі. Наведено приклад міжнародної діалогічної взаємодії наукової культурно-мистецтвознавчої думки та мистецтва у рамках симпозиуму “Україна–Польща: діалог культур” (Україна, Київ, 2018 р.).

Ключові слова: культура, діалог, діалог культур, культурно-мистецький простір, глобалізація.

Александр Яковлев

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

В статье исследован феномен диалога культур как важный фактор развития национального культурно-художественного пространства. Доказана необходимость исследования проблемы диалога культур в условиях противоречивых, кризисных процессов, протекающих в современном обществе, когда диалог служит важным фактором сохранения культурного достояния и человечества вообще. Приведен пример международного диалогического взаимодействия научной культурно-искусствоведческой мысли и искусства в рамках симпозиума “Украина–Польша: диалог культур” (Украина, Киев, 2018 г.).

Ключевые слова: культура, диалог, диалог культур, культурно-художественное пространство, глобализация.

Alexander Yakovlev

**DIALOGUE OF CULTURES AS A FACTOR OF THE DEVELOPMENT
OF NATIONAL CULTURAL AND ART SPACE**

The importance of studying the dialogue of cultures is a consequence of the contradictory, crisis processes of modern society, when the main condition for tolerant conflict resolution is dialogue as a factor for reconciliation of different interests, which is increasingly an important condition for the existence of civilization and humanity in general.

The purpose of the article is to explore the conceptual field of the dialogue of cultures as an important factor in the development of the national cultural and art space.

Culture is a field of interaction and it remains the same at all stages of its existence. The existence of a culture requires interaction because any new phenomenon in culture arises at the junction, in the borderline situation. Just as in science new discoveries are made at the intersection of sciences, and the development of one culture is carried out in conjunction with other cultures. Culture is largely determined by communication, because interaction is the development, expansion, which involves the exchange, enrichment, transformation.

Cultures are multifaceted, and there will be no full dialogue and interaction between them, if they are considered beyond their unity. The culture of dialogue is based on the understanding and recognition of the unity of the diversity of cultures. There are many different cultures in the world, and

these cultures are somehow interconnected, that is, they form a certain unity. At the same time, their diversity is also important because it is at the heart of any development.

The dialogue implies, on the one hand, the separate existence of cultures, and, on the other hand, their interpenetration and full-fledged interaction. With the preservation of identity and independence, the dialogue involves recognition of the diversity of cultures and the possibility of another variant of cultural development.

Globalization is the most noticeable, important and fundamental phenomenon of our time. At the same time, the modern world is becoming more universal, becoming a kind of global integrity, and at the same time, our era is characterized by the activation and strengthening of distinctive, national elements of culture. Each culture is opposed by different vectors: universal and local, national and international, high and low, elitist and massive.

Today, mass Western culture acts as a means of unifying behavior across the globe. There are changes in the social, political, economic, spiritual foundations of people's lives. Significant influence on the formation and development of man is given by the co-evolution of sociobiological and socio-cultural environments. Modern man is the fruit of a long interaction of the coevolution of these environments. Historical dynamics of socio-cultural processes has become one of the essential reasons for the creation of the diversity of cultures and civilizations.

An international symposium "Ukraine-Poland: Dialogue of Cultures" (P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and the Polish Academy of Sciences – Kyiv, April 19–21, 2018) became an example of the dialogic interaction of the scientific cultural and art studies of the two countries. The directions of the symposium were: the joint work of Ukrainian and Polish composers in the historical context; the achievements of contemporary Ukrainian and Polish composers and scholars; traditions and innovations in artistic creativity.

National culture does not arise separately, but in interaction with other cultures. The necessary law of its existence is a constant appeal to the experience of other cultures. On this basis, we can conclude that culture is a field of interaction at all stages of its existence, both at the stage of formation, and at the stage of functioning and development.

Key words: *culture, dialogue, dialogue of cultures, cultural and art space, globalization.*

Сучасна культура перебуває у стані пошуку загальних цінностей, які, з одного боку, висловлюють єдність інтересів різних культур, а з іншого – відображають їх унікальність та неповторність. Інтенсифікація міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними і духовними цінностями, формування глобальної культури, при одночасному посиленні значущості національних культур, актуалізували проблеми діалогу культур, міжкультурного дискурсу.

Необхідність дослідження проблеми діалогу культур – наслідок суперечливих, кризових процесів, що протікають у сучасному суспільстві, коли головною умовою толерантного вирішення конфліктних ситуацій є діалог як фактор узгодження різних інтересів, який дедалі частіше служить важливою умовою існування цивілізації та людства взагалі.

У науковій літературі існує значна кількість публікацій з проблематики діалогу культур. Ці питання розглядають у різноманітних дисциплінарних ракурсах: у дослідженнях з філософії, культурології, соціології, філософської антропології, естетики, мистецтвознавства. Ідея діалогу сягає своїм корінням в античну епоху – філософія Сократа, Платона й Арістотеля має принципово діалогічну природу. Провісниками сучасного філософського діалогізму прийнято вважати Л. Фейєрбаха, С. К'єркегора [6] з його теологічним діалогом та Ф. Ніцше [7]. У ХХ столітті проблематика діалогу культур і міжкультурного дискурсу набуває самостійного значення.

Над концептуалізацією поняття "діалог" працював М. Бахтін [1], котрий розумів його як універсальний метод дослідження не тільки людської особистості, а й культури. Праці М. Бахтіна стали основою створення нового напрямку в культурософії – "школи діалогу культур", до якого можна віднести відомого російського вченого В. Біблера [2; 3]. Велике значення для осмислення особливостей діалогу культур у різних аспектах мають також роботи К. Берка,

М. Бубера [4], Г. Зедельмаєра, М. Кагана [5], О. Самойленко [8] та інших, в яких проаналізовано взаємодії художніх традицій загалом.

Мета статті – висвітлити концептуальне поле діалогу культур як важливого чинника розвитку національного культурно-мистецького простору, обґрунтувати необхідність дослідження проблеми діалогу культур в умовах суперечливих, кризових процесів, що протікають у сучасному суспільстві.

Діалог – багатозначний термін. Як уже наголошено, він виник в епоху античності та означав розмову, суперечку, обмін думками між двома або кількома індивідами. Згодом його значення стало ширшим: не тільки спілкування людини з людиною, а й спілкування з різними “текстами”, а через них – з усім світом буття: спілкування зі самим собою, зі своєю думкою, своїм внутрішнім світом, взаємодія соціокультурних світів, діалогічність у сфері науки і мистецтва, етноконфесійні взаємини та інше.

У мозаїчній ситуації постмодерну все це продукує різні песимістичні й оптимістичні прочитання шансів породження та підтримки міжкультурного діалогу. В середині течій постмодернізму існують теоретики, які вважають можливим досягнути мову іншої культури, й автори, котрі дотримуються протилежних поглядів, що передбачають непроникненість у них іншокультурного партнера.

Діалог передбачає спілкування, але ці поняття не тотожні: не завжди спілкування є діалогом. У “діалозі культур” ідеться про діалогічність самої істини (краси, добра), про те, що розуміння іншої людини передбачає взаєморозуміння “Я – ти” як онтологічно різних особистостей, котрі володіють актуально чи потенційно різними культурами, логіками мислення, різними смислами істини, краси, добра. “... Діалог, який розуміється в ідеї культури, – це не діалог різних думок або уявлень, це – завжди “діалог різних культур”” [3, с. 299]. Таким чином, діалог культур і є їх взаємодія. Він становить різновид міжкультурної взаємодії, яка передбачає активний обмін змістом культур-контрагентів при збереженні ними своєї самобутності. Діалог культур, таким чином, – це умова розвитку культури.

Культура – це поле взаємодії, і вона залишається такою на всіх етапах свого існування – як на етапі становлення, так і на етапі функціонування та розвитку. Для існування культури необхідна взаємодія тому, що будь-яке нове явище в культурі виникає на стикові, у прикордонній ситуації. Подібно до того, як у науці нові відкриття роблять на стику наук, так у одна культура розвивається у взаємодії з іншими культурами. Культура багато в чому визначається комунікацією, оскільки взаємодія – це розвиток, розширення, що передбачає обмін, збагачення, трансформацію.

Розвинена культура має багато образів, і чим складніша та різноманітніша культура, тим більше смислів вона в собі втілює. Різноманіття робить культуру певною ємністю смислів. Культура існує на основі, зрозуміло, не фізичної і навіть не соціальної, а духовної енергії, яка генерується тільки в просторі сенсу, який, своєю чергою, є тим, що підживлює культуру, наділяє і збагачує її енергією [2, с. 19].

Культури багатогранні, й не буде повноцінного діалогу і взаємодії між ними, якщо розглядати їх поза їхньою єдністю. Культура діалогу будується на розумінні та визнанні єдності різноманіття культур. У світі є безліч різних культур, і ці культури якимось пов’язані між собою, тобто становлять певну єдність. Абсолютно зрозуміло, що єдність культур бажана, оскільки сучасне людство зіткнулося з проблемами, які стосуються всіх людей без винятку. Разом з тим їхня різноманітність теж важлива тому, що вона лежить в основі будь-якого розвитку. Повна культурна гомогенізація була б загрозою майбутньому. Але за всього різноманіття різні культури єдині у своїй суті, їх єдність здійснюється через їхнє різноманіття.

Діалог передбачає, з одного боку, відокремлене існування культур, а з іншого – ще й їхнє взаємопроникнення і повноцінну взаємодію. При збереженні самобутності й самостійності діалог передбачає визнання різноманітності культур і можливість іншого варіанта розвитку культури. В основі дискурсу діалогу лежать ідеї плюралізму і толерантності [2, с. 21].

Таким чином, взаємовплив і взаємопроникнення культур є наслідком непрямой взаємодії, діалогу культури зі собою як діалогу “свого” та “чужого” (має подвійну природу).

Суть діалогічності – в продуктивній взаємодії суверенних позицій, що становлять єдиний і різноманітний смисловий простір і спільну культуру.

Діалогічні відносини, перенесені в духовно-культурну сферу, відкривають найширші можливості для міжкультурного спілкування, але в них може бути деяка небезпека, пов'язана з потенційною можливістю стерти кордони та відмінності між культурами, які беруть участь в діалозі, і тим самим позбавити його основної умови – необхідності прагнення культур до самоідентифікації, маніфестації своєї унікальності, самобутності. У зв'язку з цим особливого значення набуває формування адекватної культурної політики, яка за можливістю чітко визначала б відносини в міжкультурному діалозі.

Глобалізація є найпомітнішим, важливим та фундаментальним явищем сучасності. Одночасно сучасний світ все більше універсалізується, набуває вигляду глобальної цілісності, і, в той же час, наша епоха характеризується активізацією та посиленням самобутніх, національних елементів культури. Таким чином, об'єктивно функціонуючий простір діалогу культур є діалектично подвійним утворенням. У кожній культурі протидіють різні вектори: універсальне і локальне, національне та інтернаціональне, високе і низьке, елітарне і масове.

Сьогодні масова західна культура служить засобом уніфікації поведінки на всій Земній кулі. Відбуваються зміни соціальних, політичних, економічних, духовних основ життєдіяльності людей. Якщо основним досягненням західної цивілізації визнавали індивідуалізацію людини – формування вільного, автономного та відповідального індивіда, то нині автономний індивід майже витіснений масовим індивідом суспільства споживання. За допомогою масової культури формуються не тільки іміджі і стереотипи, а й спосіб життя в цілому, ідентифікаційні моделі та світоглядні установки, уніфікована ментальність. Людина є самоорганізуючим породженням еволюційної взаємодії і взаємопроникнення біологічної та соціальної форм матерії, а також – взаємодії наших тілесних і духовних начал в динаміці часу й інформації. Істотно впливає на становлення і розвиток людини коеволюція соціобіологічних і соціокультурних середовищ. Сучасна людина є плодом тривалої взаємодії коеволюції цих середовищ. Історична динаміка соціокультурних процесів стала однією з істотних причин породження різноманіття культур і цивілізацій.

Прикладом діалогічної взаємодії наукової культурно-мистецтвознавчої думки двох країн став міжнародний симпозіум “Україна–Польща: діалог культур” (НМАУ імені П. І. Чайковського та Польська Академія Наук: Київ, 19–21 квітня 2018 р.). Напрямами роботи симпозіуму стали: спільний доробок українських і польських композиторів у історичному контексті; здобутки сучасних українських та польських композиторів і науковців; традиції та новачі у художній творчості. У програмі симпозіуму були й різні творчі заходи з орієнтацією на діалог культур Україна–Польща: концерти, нотні, книжкові та художні виставки.

Таким чином, необхідність дослідження проблеми діалогу культур є наслідком суперечливих процесів, що відбуваються в сучасному суспільстві, коли головною умовою співіснування людства є діалог між культурами з його іманентною спрямованістю на рівність і партнерство, забезпечення культурної стабільності, збереження цивілізації взагалі.

Як свідчать дослідження питань взаємодії культур, зміст і результати різноманітних міжкультурних контактів багато в чому залежать від спроможності їх учасників розуміти один одного і досягати згоди, яка головним чином визначається етнічною культурою кожної з взаємодіючих сторін, психологією народів, провідними цінностями, котрі панують у тій чи іншій культурі. В основі дискурсу діалогу культур – дві ідеї: ідея культури як поля взаємодії та ідея єдності різноманіття культур.

Національна культура виникає не відокремлено, а у взаємодії з іншими культурами. Необхідним законом її існування є постійне звернення до апробованого досвіду інших культур. У закритій системі, як стверджує синергетика, зростає ентропія – міра безладу, а для того, щоб існувати та бути стійкою, система повинна залишатися відкритою. Якщо культура стає замкненою, то це посилює в ній деструктивні елементи, навпаки, взаємодія з іншими культурами розвиває та зміцнює в ній творчі засади. На основі цього можна зробити висновок, що культура – це поле взаємодії на всіх етапах свого існування – як на етапі становлення, так і на етапі функціонування й розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопросы философии. – Москва, 1989. – № 6. – С. 18–27.
3. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с.
4. Бубер М. Я и Ты / [ред В. И. Мудрагей; пер. Н. Файнгольда]. – Москва, 1992. – 168 с.
5. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 414 с.
6. Кьеркегор С. Жизнь. Философия. Христианство / [сост. и пер. с англ. И. Басс]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 243 с.
7. Ніцше Ф. Людське, надто людське: Книга для вільних умів / Ф. Ніцше // Ф. Ніцше. Повне зібрання творів. – Т. 6 / [пер. з німецької К. Котюк]. – Львів : Астролябія, 2012. – 408 с.
8. Самойленко О. І. Музичний світ української діаспори: сучасна культурологічна концепція / О. І. Самойленко // Мистецтвознавчі записки. – 2014. – Вип. 25. – С. 360–366.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years], Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
2. Bibler, V. S. (1989), Culture. Dialogue of cultures (experience of definition), *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], Moscow, no. 6, pp. 18–27. (in Russian).
3. Bibler, V. S. (1991), *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury. Dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat' pervyy vek* [From the study of science to the logic of culture. Two philosophical introductions in the twenty-first century], Moscow, Politizdat. (in Russian).
4. Buber, M. (1992), *Ya i Ty* [Me and you], editor V. Mudragei; translation by N. Fayngold, Moscow. (in Russian).
5. Kagan, M. S. (1996), *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture], St. Petersburg, Petropolis. (in Russian).
6. K'еркегор, S. (2004), *Zhizn'. Filosofiya. Khristianstvo* [Life. Philosophy. Christianity], compiler and translation from English I. Bass, St. Petersburg, Dmitriy Bulanin. (in Russian).
7. Nitsshe, F. (2012), Human, too human: Book for free minds, *F. Nitsshe. Povne zibrannia tvoriv. – T. 6* [F. Nietzsche A complete collection of works, Vol. 6], translated from German K. Kotyuk, Lviv, Astroliabiia. (in Ukrainian).
8. Samoilenko, O. I. (2014), Musical world of Ukrainian diaspora: modern culturological concept, *Mystetstvoznachy zapysky* [Art Studies Notes], Iss. 1, pp. 360–366.

УДК 78.071+792.071

Марія Кирея

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА АНТКІВА:
ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС

У статті проаналізовано діяльність Богдана Антківа в історіографічному дискурсі, базуючись на працях мистецтвознавців, культурологів і краєзнавців. Охарактеризовано творчий доробок діяча, простежено його мистецьке зростання в контексті становлення музично-театрального мистецтва Галичини. Висвітлено музичну, театральну, композиторську та диригентську діяльність Б. Антківа.

Ключові слова: Богдан Антків, Галичина, мистецтво, музика, театр, культура.

**ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БОГДАНА АНТКИВА:
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

В статье проанализирована деятельность Богдана Анткива в историографическом дискурсе, основываясь на трудах искусствоведов, культурологов и краеведов. Охарактеризовано творчество деятеля, прослеживается его художественный рост в контексте становления музыкально-театрального искусства Галичины. Освещена музыкальная, театральная, композиторская и дирижерская деятельность Б. Анткива.

Ключевые слова: Богдан Анткив, Галичина, искусство, музыка, театр, культура.

**CREATIVE ACTIVITY OF BOGDAN ANTKIV:
HISTORIOGRAPHIC DISCUSSION**

The urgency of the work is that importance of creative work of Bohdan Antkiv in the system of Ukrainian national musical culture is outlined. Conducted historiographical discussion provides a comprehensive assessment of the research problem, determines the stages of development in the field of professional musical and theatrical art on the territory of Galicia during the aforesaid period.

The purpose of the article – to make analysis of Bohdan Antkiv’s activity, using the works of scientists and local historians.

Bohdan Antkiv’s creativity was not the subject of a separate study and was not studied in full, but to his artistic path turned culturologists, scientists and admirers of culture. They showed still unknown pages of history of musical and theatrical art of Galicia in their publications and, in particular, the role of Bohdan Antkiv in the historiographical discussion.

Musical and theatrical heritage of Galician artists occupies important place among the famous artists of Ukraine. We should consider creative achievements of the musician, actor, native of the village of Ostriv, Ternopil district (nowadays Ternopil district, Ternopil region) – Bohdan Antkiv. His works are of great importance and analyzed as a significant contribution both within a single region, that is Galicia, and in All-Ukrainian cultural context. A number of scholars and ethnographers made analysis of B. Antkiv’s creative work at different times. They showed the edges of the creative life and the artist’s biography pages in their works in the context of the musical and theatrical life of Galicia, and their importance for Ukrainian art.

Oleh Smoliak shows in his monograph “Music traditions of the Antkiv’s family (village of Ostriv, Ternopil district, Ternopil region) cultural and educational activities of Bohdan Antkiv.

The book “Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene”, dedicated to the 100-th anniversary of the birthday of the Honored Artist of Ukraine, under the guidance of the professor, People’s Artist of Ukraine Bohdan Kozak, is the collection of memories about Bohdan Antkiv and his own articles.

Myroslava Pinkovska actively narrates about the periods of Antkiv’s life in Ternopil and Lviv region in the article “To the treasury of the Galician scene”. She emphasises the outstanding events from the Galician’s artistic life, describes his pro-Ukrainian position, musical, theatrical, amateur, and after that the professional activity.

Liudmyla Vaniuha retraces development of Ukrainian theater life in Ternopil region, the influence of the political situation on the development of professional theatrical art in the middle of the XX-th century and the contribution of Bohdan Antkiv in artistic life of T. Shevchenko Ternopil regional music and drama theater in the article “The knight of the Galician scene”.

The reminiscence about B. Antkiv were written by: Bohdan Kozak in “He was called a favorite of fate”, where the creative work of the Galician, his mood and conviction was analyzed; Borys Mirus in “The memories about my friend” and Fedir Stryhun in “Remember and honor”, relatives – Yurii

Antkiv in the article “My father Bohdan Antkiv and his pedigree” and the granddaughter Yaryna Malkovych in her work “From the memories of my childhood”.

Detailed analysis of theatrical life of Ternopil region was given for the first time by the Ukrainian playwright O. Kornienko in his book “T. Shevchenko Ternopil Theater”. The author introduces the repertoire of performances and their stage implementation, tells us about the best performances of the theater from foundation of the theater in the city of Ternopil till the year 1980.

There are many articles, reviews and memoirs about the theater, creative work and colleagues in the Antkiv’s creative library, written by Bohdan Mykhailovych himself.

Historiographical discourse of creativity Bohdan Antkiv’s activity allows us to evaluate comprehensively the multifaceted activities of the artist in the context of professionalization of the musical and theatrical art of Galicia, to outline the ways of further study of creative achievements of the outstanding artist.

Key words: *Bohdan Antkiv, Galicia, art, music, theater, culture.*

В загальній панорамі історії української культури особливе місце посідає спадщина митців Галичини. Внаслідок політичних подій в історії України, що відбувались у різні періоди, Галичина перебувала під впливом різних держав. Так, у XIX столітті її територія належала до Австро-Угорщини, у 20–30-х рр. XX ст. – до Польщі, а з 1939 до 1991 року – Радянського Союзу. Зміна політичних векторів негативно впливала на рівень соціокультурного розвитку Галичини, на формування у ній галузей культури і мистецтва. Це було обумовлено регіональними особливостями, а саме: географічним розташуванням краю, історією його розвитку – незначним часовим проміжком перебування місцевої культури під тиском комуністичного режиму, соціально-культурними передумовами, поліетнічним складом населення, формуванням регіональних мистецьких традицій.

Творчість Б. Антківа не була предметом окремого дослідження, і її не вивчали у повному обсязі, проте до його мистецького доробку зверталися краєзнавці, культурологи, та мистецтвознавці. У публікаціях вони висвітлювали ще досі незнані сторінки історії музичного і театрального мистецтва Галичини та ролі митця в історії української культури. Про діяльність Богдана Михайловича ми дізнаємось із праць Б. Козака [5], Л. Ванюги [3], О. Смоляка [11], О. Корнієнка [6], зі спогадів Б. Міруса [8], Я. Малкович [7], Ф. Стригуна [12], Ю. Антківа [2]. Багато матеріалів з даної тематики містяться у Державному архіві Тернопільської області, у фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею, архіві Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Проте більшість праць є публіцистичними, а також написані з урахуванням суб’єктивізму часу.

Мета статті – охарактеризувати діяльність Богдана Антківа в історіографічному дискурсі, висвітлити творчий доробок діяча та простежити його мистецьке зростання в контексті становлення музично-театрального мистецтва Галичини.

Тернопільщина, що є складовою історичної області Галичини у Західній Україні, в другій половині XX століття набула особливої значимості у процесах професіоналізації культури та утвердженні естетичного світогляду. Музично-театральна спадщина митців Галичини посідає вагоме місце серед видатних діячів мистецтва України. Тому варто відзначити творчі здобутки музиканта, актора, уродженця села Острова Тернопільського повіту (теперішнього Тернопільського району Тернопільської області) Богдана Антківа. Дослідження творчості заслуженого артиста УРСР Богдана Михайловича Антківа є складовою масштабного дослідження культури музично-театрального мистецтва Галичини другої половини XX століття.

У наш час опубліковано ряд наукових статей і тез про Б. Антківа. Його культурно-просвітницьку діяльність висвітлив Олег Смоляк у своїй монографії “Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області). Він описав музичні традиції родини, зокрема Михайла Івановича Антківа і його синів Богдана та Михайла, проаналізував їх внесок у культурно-мистецький розвиток Тернопільщини. Олег Смоляк звертається до біографії митця та його родини, аналізує історичні обставини, в яких формувалися музичні традиції представників сім’ї Антківих, висвітлює внесок родини Антківих у керівництво аматорськими музичними колективами, простежує розвиток

диригентсько-хорового мистецтва Галичини на прикладі робіт Богдана та Михайла-молодшого. Автор підкреслює значення товариства “Просвіта”, учасниками якого була сім’я Антківих, яка сприяла відродженню духовності й національної свідомості населення краю шляхом організації громадської та просвітницької діяльності (відновлення роботи читалень, бібліотек), становлення і розвитку музичного життя (проведення мистецьких заходів, діяльність вокально-хорових та інструментальних колективів, театральних гуртків, репертуарна політика яких була спрямована на формування української національної ідеї) [11].

Михайло Антків-старший активно займався культурно-просвітницькою роботою, а саме: був керівником двох оркестрів – духового і мандолінового, диригентом сільського мішаного хору, а також опікувався театральним гуртком, де проявив себе як талановитий актор та здібний хормейстер. Любов до мистецтва він прищепив своїм синам, які надалі самостійно утверджували та пропагували його серед населення.

Монографічне дослідження О. Смоляка є цінним джерелом для шанувальників музичного, театального мистецтва, історичного краєзнавства, а також усіх, хто цікавиться українською культурою.

Великим здобутком для поціновувачів музично-театального життя Галичини стала книга “Богдан Антків – лицар галицької сцени”, присвячена 100-літтю від дня народження заслуженого артиста України, яку впорядкував професор, народний артист України Богдан Козак. Книга складається з двох розділів: I розділ – Богдан Антків – творчий і життєвий шлях, II розділ – Богдан Антків про театр, творчість та колег. В її основу лягли також рецензії театрознавців, відгуки, спогади рідних та друзів.

Так, зокрема, у статті “До скарбниці галицької сцени” Мирослава Пінковська здійснила життєвий і творчий огляд шляху Богдана Антківа. Вона акцентує на визначних подіях із мистецького життя галичанина, характеризує його проукраїнську позицію, музичну, театральну аматорську, а згодом і професійну діяльність. “Як і батько, Богдан Антків усю молодечу енергію віддавав громадській справі, був співорганізатором та учасником розмаїтих українських товариств, що діяли в селі Острові <...> Його головна діяльність – хори, репертуар яких становили українські народні, стрілецькі пісні та пісні на слова Тараса Шевченка, часто авторства Миколи Лисенка, що для багатьох галичан у часи Польщі було відверто виключною маніфестацією українства”, – пише М. Пінковська [9, с. 10].

Аматорське музичне мистецтво Тернопільщини в той період розвивалось і в руслі театральної творчості. Перші театральні досягнення пов’язані з довоєнною “Просвітою”, де Богдан Антків виступав одночасно у ролі режисера, автора та виконавця. Після закінчення війни, в 1944 році, Антків приходить у професійний Тернопільський театр ім. І. Франка під керівництвом Миколи Комаровського на посаду хормейстера. У газеті “Вільне життя плюс” журналіст Галина Садовська записала розповідь актора Тернопільського драматичного театру ім. Т. Шевченка Михайла Безпалька, де він згадує про Богдана Михайловича, що той “як ніхто з акторів нашого театру, володів мовою. Міг професійно зробити оркестровку, розписати партитуру, написати музику до тієї чи іншої вистави, міг навіть стати за диригентський пульт. Та все ж основним його покликанням була сцена” [10, с. 5].

Мирослава Пінковська розкриває період життя Богдана Антківа не тільки на Тернопільщині, а й на Львівщині. У 1963 році родина Антківих перебралася до Львова, де продовжувала мистецьке життя. Богдан Антків надалі реалізовував себе як актор, хормейстер, сценарист уже у театрі імені Марії Заньковецької. Про це свідчать схвальні театральні відгуки глядачів на акторські роботи, рецензії, статті, спогади колег.

Доповнює театральну тематику періоду життя на Тернопільщині Богдана Антківа стаття Людмили Ванюги “Лицар галицької сцени”. Вона простежує розвиток українського театального життя на Тернопільщині, вплив політичної ситуації на становлення професійного театального мистецтва в середині ХХ століття та внесок Богдана Михайловича у мистецьке життя Тернопільського обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. У статті Л. Ванюги Б. Антків постає перед нами не лише як талановитий музикант, хормейстер, диригент хору, аранжувальник творів до вистав, композитор, а й як професійний героїчно-

драматичний актор. За 15 років праці на професійній сцені Тернопільського театру він зіграв десятки ролей, за які у 1952 році отримав почесне звання заслуженого артиста УРСР [3].

Про діяльність Б. Антківа у Театрі імені М. Заньковецької опубліковано ряд статей та спогадів колег і друзів заньківчан. У статті Богдана Козака “Його називали улюбленцем долі” проаналізована творча робота галичанина, його настрої та переконання, що стосувалися не лише театрального мистецтва, а й буденного життя. У спогадах партнерів по сцені можемо побачити Богдана Михайловича як чесного та інтелігентного українця, який освічений не лише музичною та літературною науками, а й життям. У споминах народний артист України, художній керівник, режисер-постановник, актор Львівського національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької Федір Стригун згадує: “Глибоке знання української пісні давало йому можливість допомагати, другий раз, режисерам і акторам глибше розуміти свої творчі завдання. Я особисто перейняв від Богдана багато галицьких і гуцульських пісень. Він відкривав для мене історію і значення для України театру Товариства “Руська Бесіда” [12, с. 94].

Товариш по сцені та у житті, Борис Мірус у спогадах оповідає лише хороше про Богдана Михайловича: “Окремо відзначу, що хоча Богдан Антків був старший за мене, однак він ніколи не апелював до свого більшого життєвого досвіду. Навпаки, у сприятливих часах, зазвичай на гастролях, коли ми разом мешкали, він детально розповідав про своє життя, ділився творчими задумами, став мені дуже близькою людиною. Саме Богданові я міг розповісти про свої найпотаємніші переживання, відчував, що він мене розуміє, як ніхто, хоча товариства мені ніколи не бракувало, але саме Богдан Антків був найбільш мені близьким і рідним. Богдан Антків був справжнім українцем, святкував усі християнські свята. Я мав честь бути запрошеним до його дому на свята. Ми ділилися новинами, своїми переживаннями, до того ж були земляками, все це дуже зблизило нас. Богдан Антків був дуже компанійською, життєрадісною людиною, легко входив у товариство” [8, с. 98].

Варто зазначити, що нащадки родини Антківих продовжували музичні традиції, що яскраво описує у статті “Мій батько Богдан Антків і його родовід” син Юрій. Незавершені спогади Ю. Антківа друкуються вперше з частковою корекцією і скороченням; у них читаємо історії з подружнього життя, про дітей та роботу.

“Мій дідусь був статний, високий, мав довгі ноги, і я ніяк не встигала дріботити за ним своїми ноженятами. Так було рік від року, аж одного разу він сказав мені: “Не йди так швидко”, і я з сумом зрозуміла, що я виросла, і тепер дідусь не встигає за мною...”, – так згадує про свого дідуся внучка Ярина Малкович [7, с. 118]. Разом зі своїм чоловіком Іваном Малковичем вони продовжують літературну справу, адже Б. Антків проявив себе і як майстерний інсценізатор. Відчуваючи художній стиль, він здійснив такі інсценізації за творами як: “На зламі ночі” Романа Іваничука, “Сестри Річинські” Ірини Вільде, “Прапорonosці” Олеся Гончара, “Меланхолійний вальс” Ольги Кобилянської, трилогію “Мазепа” за Богданом Лепким. До того ж Антків переклав з польської дві п’єси Г. Запольської – “Жабуся”, “Мужчина”, а також “Літо в Неаполі” Я. Івашкевича.

Театральне життя Тернопільщини вперше детально проаналізував український драматург О. Корнієнко у своїй книзі “Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка”. Автор ознайомив читачів з репертуаром вистав та їхнім сценічним втіленням, розповів про найкращі вистави від початку заснування театру в місті Тернополі до 1980 року. Також О. Корнієнко спирався на соціокультурні перетворення у державі, в яких культура і мистецтво утверджувалися на позиціях соціалістичного реалізму, що яскраво позначилося на всіх ділянках творчого й виробничого життя театру, на пошуках відповідного репертуару. Автор у своїй праці чітко оцінив режисерські роботи, нові прийоми у сценографічному вирішенні вистав. Олексій Зосимович кваліфіковано відзначив професійні акторські роботи, серед яких є й роботи актора Богдана Антківа, котрі по праву ввійшли в історію українського мистецтва.

“Богдан Михайлович Антків... Близько п’ятнадцяти років присвятив він тернопільській сцені (1948–1962). Тут він зріс як митець, тут мужнів і розвивався його талант. Глибокий, допитливий, вимогливий до себе, Антків проявив себе і як композитор, автор музики до багатьох вистав репертуару, і, головне, як актор, чії роботи стали окрасою сцени. Тарас Голота

(“Правда”), Гайдай (“Загибель ескадри”), Забелін (“Кремлівські куранти”), Михайло Гурман (“Украдене щастя”), Софрон (“Маруся Богуславка”), Гнат (“Безталанна”), Манелік (“Людина та вовк”), Северин Наливайко (“Наливайко”) – це далеко не повний перелік образів, створених артистом. Кожний з цих образів має своє самотнє обличчя, живий, неповторний характер, печать багатогранної особистості Антківа-митця”, – таку характеристику дав театральний критик О. Корнієнко [6, с. 41]. Він проаналізував внесок Антківа-музиканта й Антківа-актора у контексті становлення професійного театального мистецтва краю, високо оцінюючи його творчий доробок.

Із праці автора можна зробити цілком логічний висновок, що внесок Богдана Антківа у музично-театральне мистецтво є великим надбанням Тернопільщини, що дає змогу комплексно оцінити мистецьку історію Галичини, висвітлити його значення в історії українського мистецтва. Проте, попри усі схвальні відгуки на книгу “Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка” О. Корнієнка, доцільно зазначити, що вона цілком у стилі того часу заангажована щодо радянської ідеології.

У творчій бібліотеці Б. Антківа є чимало статей, рецензій та спогадів про театр, творчість і колег, що написав сам Богдан Михайлович. У його рукописах ми можемо знайти спогади про Тернопільський обласний музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (присвята до 50-річчя) [4], про те як не загинули “Сестри Річинські” у Театрі імені Марії Заньковецької [1] та багато інших.

Судячи зі спогадів сучасників, родичів і колег, Богдан Антків був щирим, справедливим та чуйним українцем, якого любив та поважав колектив театру. В рецензіях на акторські роботи партнерів по сцені Богдан Михайлович відгукувався про них добрим словом, відзначаючи їхню індивідуальність та професіоналізм.

Отже, музично-театральна діяльність Б. Антківа залишила вагомий слід в історії культури Галичини. Будучи нащадком видатної родини Антківих, Богдан Михайлович продовжив й активно розвивав мистецькі традиції свого краю, працюючи в культурних установах Тернополя та Львова. Саме про це свідчать багаті спогади сучасників і наукові розвідки українських мистецтвознавців. Але, незважаючи на наявність праць, які висвітлюють творчий шлях Богдана Антківа, варто зазначити, що дані матеріали не сповна розкривають його багатогранну творчість, зокрема на мистецькій ниві, і це дає змогу для подальшого дослідження творчого здобутку Б. Антківа в контексті аналізування розвитку музично-театального мистецтва Галичини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антків Б. Як не загинули “Сестри Річинські” / Богдан Антків // Театральна Бесіда. – Львів. – 1998. – № 1 (3). – С. 52–53.
2. Антків Ю. Мій батько Богдан Антків і його родовід / Ю. Антків // Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 21–32.
3. Ванюга Л. Творчість Богдана Антківа в контексті становлення професійного театального мистецтва на Тернопільщині (1944–1963 рр.) / Л. Ванюга // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого ; [редкол. : О. І. Безгін (голова) та ін.]. – К., 2016. – Вип. 19. – С. 24–29.
4. Державний архів Тернопільської області. – Ф. Р-3442 Богдан Михайлович Антків (1915–1998) – заслужений артист України. – Оп. 1. – Спр. 40. – Арк. 8.
5. Козак Б. Його називали улюбленцем долі / Б. Козак // Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 89–92.
6. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка / О. З. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1980. – 103 с.
7. Малкович Я. Із спогадів мого дитинства / Я. Малкович // Богдан Антків – лицар галицької сцени. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 116–118.
8. Мірус Б. Спомин про друга / Б. Мірус // Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 96–103.

9. Пінковська М. До скарбниці галицької сцени / М. Пінковська // Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 5–18.
10. Садовська Г. Щедрі таланти Богдана Анткова / Г. Садовська // Вільне життя плюс. – Тернопіль. – 2015. – 6 лютого, № 10 (15642). – С. 5.
11. Смоляк Олег. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): монографія. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – 124 с.
12. Стригун Ф. Пам'ятаємо і шануємо / Ф. Стригун // Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 93–95.

REFERENCES

1. Ankiv, B. (1998), How did the “Sisters of Rychinsky” die, *Teatralna Besida* [Theatrical conversation], Lviv, no. 1 (3), pp. 52–53. (in Ukrainian).
2. Antkiv, Yu. (2015), My father Bohdan Antkiv and his pedigree, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 21–32. (in Ukrainian).
3. Vaniuha, L. (2016), Bohdan Antkiv’s creative work in the context of formation of the professional theatrical art in Ternopil region (1944–1963), *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: Zbirnyk naukovykh prats* [Scientific herald of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television: Collection of scientific works], Kyiv I. K. Karpenko-Kary National University of theater, cinema and television, the editorial board: O. I. Bezhin (chairman) and others, Kyiv, Issue 19, pp. 24–29. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund R-3442 Bohdan Mykhailovych Antkiv (1915–1998) – Honored Artist of Ukraine, des. 1, case 40, p. 8. (in Ukrainian).
5. Kozak, B. (2015) He was called a favorite of fate, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 89–92. (in Ukrainian).
6. Korniienko, O. Z. (1980), Ternopilskyi teatr imeni T. H. Shevchenka [T. Shevchenko Ternopil theater], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
7. Malkovych, Ya. (2015), From the memories of my childhood, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 116–118. (in Ukrainian).
8. Mirus, B. (2015), The memories about my friend, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 96–103. (in Ukrainian).
9. Pinkovska, M. (2015), To the treasury of the Galician scene, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 5–18. (in Ukrainian).
10. Sadovska, H. 2015, Generous talents of Bohdan Antkiv, *Vilne zhyttia plus* [Free life plus], Ternopil, February 6, no. 10 (15642), p. 5. (in Ukrainian).
11. Smoliak, Oleh (2016), *Muzychni tradytsii rodyny Antkivvykh (s. Ostriv Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti). Monohrafiia* [Music traditions of the Antkiv’s family (village of Ostriv, Ternopil district, Ternopil region). Monograph], Ternopil, publishing house of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University. (in Ukrainian).
12. Stryhun, F. Remember and honor, *Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny* [Bohdan Antkiv – the knight of the Galician scene], Lviv, Publishing Center of Lviv I. Franko National University, pp. 93–95. (in Ukrainian).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792 82 (477)

Тетяна Чурпіта

НАРОДНО-ГЕРОЇЧНА БАЛЕТНА ДРАМА “ХУСТКА ДОВБУША” У ПОСТАНОВЦІ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА

У статті на матеріалі періодичних видань розглянуто дві редакції постановки народно-героїчної балетної драми “Хустка Довбуша” А. Кос-Анатольського, здійснених Миколою Трегубовим у 1951 і 1953 роках. Основну увагу приділено винахідливості балетмейстера, кращим танцювальним композиціям, у яких було поєднано класичну хореографію і специфічні форми гуцульського народного танцю, найвдалішим виконавським роботам, у яких розкрився неповторний стиль артистів львівської балетної трупи, виправленню недоліків першої версії спектаклю.

Ключові слова: М. Трегубов, Львівський театр опери та балету, “Хустка Довбуша”, балетмейстер, творча діяльність, хореограф, ідеологічний тиск.

Татьяна Чурпита

НАРОДНО-ГЕРОИЧЕСКАЯ БАЛЕТНАЯ ДРАМА “ХУСТКА ДОВБУША” В ПОСТАНОВКЕ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА

В статье на материале периодических изданий рассмотрены две редакции постановки народно-героической балетной драмы “Хустка Довбуша” А. Кос-Анатольского, осуществленных Николаем Трегубовым в 1951 и 1953 годах. Основное внимание уделено изобретательности балетмейстера, лучшим танцевальным композициям, в которых были объединены классическая хореография и специфические формы гуцульского народного танца, самым удачным исполнительным работам, в которых раскрылся неповторимый стиль артистов львовской балетной труппы, исправлению недостатков первой версии спектакля.

Ключевые слова: М. Трегубов, Львовский театр оперы и балета, “Хустка Довбуша”, балетмейстер, творческая деятельность, хореограф, идеологическое давление.

Tetiana Churpita

FOLK-HEROIC BALLET DRAMA “KHUSTKA DOVBUSHA” IN THE PRODUCTION OF MYKOLA TREHUBOV

In the article on the material of periodicals two editions of the production of the folk-heroic ballet drama “Khustka Dovbusha” by A. Kos-Anatolsky performed by Mykola Trehubov in 1951–1953 were

considered. The main attention is paid to the inventiveness of the choreographer, the best dance compositions, the most successful performances, the correction of defects from the first version of the play.

After four years of being in Gulag, Mykola Trehubov started the next stage of his work at the Lviv Opera and Ballet Theater (1950–1958). In 1950, M. Trehubov made several interesting projects. He started his work on dance performances in opera productions of “Demon”, “Bartered Bride”, and renewed ballet “Le Corsaire”.

At this time, on the pages of newspapers, at conferences with the audience, everything was sharply raised about the need to intensify the struggle for “ideological and artistic quality of works”, updating the repertoire, finding new musical and scenic decisions, and cooperating with theatre composers.

As a result of broad public discussions, the activation of the theatre work with the young Lviv composer A. Kos-Anatolsky, who was invited by the leadership of the cultural institution to work on the ballet performance “Khustka Dovbusha” (1951). Together with the composer, M. Trehubov began a difficult work to create a pictorial dance painting dedicated to the heroic liberation struggle of the West Ukrainian peasants against the Polish oppressors under the leadership of the legendary leader Oleksa Dovbush.

Dramaturgy and music opened up wide opportunities for the choreographer to create large-scale dance images. At the same time, the playwright combined the folk legend with the images of the people of modern Prykarpattya, opening and finishing the play with the prologue and epilogue about the collective farm harvest festival, whose participants recall the glorious deeds of the national avenger. The choreographer opened the ideological content of the score, sketched the image of Dovbush and his brave beloved Dzvinka. In the best dance scenes of the play, he synthesized classical choreography and specific forms of Hutsul dance, creating full-fledged human characters.

M. Trehubov tried to correct the main shortcomings of the first edition of the ballet in a new version of the production (1953). Master perfectly coped with the dance side of the ballet without copying the previously seen samples, showing good Ukrainian, Polish and men’s dances. A number of mise-en-scenes were changed, “modern” episodes that framed the ballet in the first edition were shortened. The images of Poles became sharper. The conflict was disclosed precisely in the dance action, using realistic household gestures.

The work of soloists who created images of a high poetic and realistic sound (N. Slobodyan, O. Stalinskyi, V. Ilinska, M. Monomakhov, etc.) also received a positive assessment. In the new version, the ballet became more complete, more convincing, on this staging grew and creatively formed the youth of the theatre (M. Bielova, I. Volkova, V. Shumeikin).

The production of the heroic ballet “Khustka Dovbusha” on the music of the Lviv composer A. Kos-Anatolsky marked the first wide-ranging and multi-faceted use of peculiar Hutsul folklore in ballet practice. Becoming a significant event in the creative biography of the theatre, the ballet took its honorary place in the repertoire. This was an important step in the development of the heroic-romantic genre on a national basis through the mastering of modern choreographic directing methods. The editions of the ballet “Khustka Dovbusha” testified to the artistic maturity of the choreographer and made it possible to make even more sophisticated ballet performances in the future.

Key words: M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, “Khustka Dovbusha”, ballet master, creative activity, choreograph, ideological pressure.

Неоціненний внесок у розвиток українського балетного театру як танцівник, балетмейстер і педагог зробив Микола Іванович Трегубов (1912–1997). Перелік назв балетів, танцювальних композицій в операх та оперетах, поставлених М. Трегубовим у різних театрах України, налічує понад 52 найменування.

У 1950–1958 рр. майстер плідно працював у Львівському театрі опери та балету. Там він здійснив постановку понад 20 балетних вистав, на яких зростало і формувалося молоде покоління артистів. Це балети класичної спадщини, оригінальні національні балети на музику українських композиторів, інсценізації балетів за творами О. Пушкіна тощо [3, с. 532–533].

Серед різноманіття постановок М. Трегубова вкрай цікавим для вивчення є балет “Хустка Довбуша”. У процесі розвитку українського балетного мистецтва ця робота важлива передусім тим, “що в ній, – як підкреслює М. Загайкевич, – вперше використано свіжі, ще не займані музичні й хореографічні фольклорні джерела” [7, с. 114]. Ставши значною подією у творчій біографії театру, народно-героїчна балетна драма зайняла своє почесне місце в його репертуарі серед вітчизняних і зарубіжних творів.

Поодинокі згадки про постановку “Хустки Довбуша” знаходимо в працях Ю. Станішевського [20], О. Паламарчук [14], стають у нагоді й наукові пошуки українського театрознавця А. Терещенко, яка в книзі “Львівський театр опери та балету імені Івана Франка” [21] дає характеристику балету. Значну увагу постановці приділила М. Загайкевич у книгах “Українська балетна музика” [7] та “Драматургія балету” [6]. Проаналізувати балетмейстерські знахідки М. Трегубова допомагає розлога рецензія радянського мистецтвознавця В. Красовської [11].

В останніх публікаціях, у яких згадується балет “Хустка Довбуша”, творчий внесок М. Трегубова або розглядається в загальному контексті його спадщини й описується лише на основі праць А. Терещенко та Ю. Станішевського (Н. Захарчук [9]), або цілком не висвітлюється (І. Зарецька [8]).

Відповідно до вищенаведеного просто неможливо оминати увагою джерела, якими в контексті розгляду обраної теми є періодичні видання “Львівська правда” [11; 15; 19; 23], “Київська правда” [12], “Вільна Україна” [16; 24], “Радянське мистецтво” [1; 4; 13]. У них знайдено рецензії фахівців на зазначену балетну виставу, що значно розширює уявлення про її сценічний шлях.

Мета статті – спираючись на матеріали української періодики, останні наукові дослідження, архівні документи розглянути дві версії постановки народно-героїчної балетної драми “Хустка Довбуша”, здійснені Миколою Трегубовим на сцені Львівського театру опери та балету.

Після чотирирічного перебування в ГУЛАГу (1945–1949) Микола Іванович Трегубов повернувся в Україну і згідно з наказом № 53 від 18 квітня 1950 року був зарахований до Львівського театру опери та балету на посаду балетмейстера-постановника [2].

Суспільно-політичні реалії, які склалися після закінчення Другої світової війни, докорінно змінили театральне життя Львова. Значна частина майстрів львівської сцени покинула місто із німецькою армією та опинилася в еміграції. Митці, які були вимушені працювати в умовах окупації, але залишилися на місці, зазнали страшних репресій. Загавровані ідеологами як “зрадницькі”, імена цих діячів упродовж півстоліття було викреслено з історії національної культури [10, с. 285].

Львівщина, як інші західні області України, перебувала під особливим наглядом державних органів. Радянська влада втілювалася у тому числі й у сфері мистецтва та літератури [18, с. 752]. У світлі низки постанов ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У об’єктами ідеологічного цькування ставали діячі театального мистецтва, твори яких нещодавно схвально оцінювала громадськість [22, с. 117]. В атмосфері страху балетмейстери, композитори вдавалися до кон’юктурних тем, а музикознавці були вимушені глорифікувати радянську музику, основним сюжетом якої стало відображення буднів простого трудівника, ходу індустріалізації та інтернаціональної дружби народів. “Отже, музичне мистецтво мало відповідати всім коливанням ідеологічної амплітуди держави” [22, с. 118]. Так, музичні критики й публіцисти замовкали, але багато композиторів, музикантів, музикознавців і хореографів продовжували працювати. В умовах ідеологічного тиску та повного контролю за діяльністю мистецько-культурної еліти приступив до своїх творчих обов’язків і М. Трегубов.

На час повернення балетмейстера у Львівський театр опери та балету фактично діючий репертуар складався з 11 опер та 7 балетів, серед яких реально йшло тільки 5. Таке скрутне становище змусило М. Трегубова здійснити декілька цікавих проектів. У 1950 р. він розпочав свою роботу з постановок танців в оперних виставах “Демон”, “Продана наречена”, а також поновив балет “Корсар”.

У цей час на сторінках періодичних видань, у рецензіях авторитетних фахівців, на конференціях із глядачами, усе гостріше ставилися питання про необхідність посилення боротьби за “ідейну і художню якість творів”, про оновлення репертуару, пошук нових музичних і сценічних рішень, про співпрацю театру з радянськими композиторами [21, с. 29].

Наслідком широких публічних обговорень стала, зокрема, активізація роботи театру з молодим львівським композитором А. Кос-Анатольським, якого керівництво закладу культури запросило для роботи над балетною виставою “Хустка Довбуша”.

Разом із композитором Кос-Анатольським, лібретистом П. Ковинєвим, художником Ф. Ніродом, диригентом Я. Вошаком і всім балетним колективом театру М. Трегубов розпочав складну роботу зі створення мальовничого танцювального полотна, присвяченого героїчній визвольній боротьбі західноукраїнських селян проти польських гнобителів під проводом легендарного ватажка Олекси Довбуша. Драматургія та музика відкрили перед балетмейстером широкі можливості для створення масштабних танцювальних образів. Водночас сценарист поєднав народну легенду з образами людей сучасного Прикарпаття, відкриваючи й завершуючи спектакль прологом та епілогом про колгоспне свято врожаю, учасники якого згадують славетні справи Довбуша. Поєднання героїчного минулого й радянської сучасності максимально відповідало владним Постановам. Так, “соціалістичне обрамлення” стало своєрідним дозволом для того, аби познайомити львівську публіку з традиціями й народним фольклором України [23].

Прем’єрному показу балету “Хустка Довбуша” на 4 дії та в 6-ти картинах, передував перегляд, який широко висвітлювався в пресі. На ньому були присутні діячі літератури та мистецтва, представники партійних радянських і суспільних організацій. Наслідком заходу стало те, що художня рада при Обласному відділі в справах мистецтв схвалила балет [15].



Стаття В. Харченка у газеті “Львовская правда” (28 березня 1951 р.), присвячена прем’єрі балету “Хустка Довбуша”.

На фото – сцени з вистави.

й чарівна привабливість дівчини, і її збентеженість та збуджений душевний стан.

У сцені панського весілля від гуцульських значно відрізнялися польські танці, але й тут народні танці верховинців вносили живий струмінь. Надзвичайно оригінальним виявився танець заляканої й розгубленої дівчини-кріпачки Дзвінки. Зворушливим, забарвленим національним колоритом постало адажіо Дзвінки й Довбуша, а танець останнього разом із кріпаками був сповнений накипілого народного гніву [24; 6, с. 164]

Напрочуд багатотою на хореографічну лексику виявилася сцена в таборі опришків. У ній чергувалися танці опришків і дівчат, пародійні – з молдавським, дотепний танець шевців – з темпераментним циганським, гопак хлопця Івася – з танцем Довбуша. Важливим досягненням постановника було розкриття образу останнього засобами дійового чоловічого танцю, поданого в тісному зв’язку з масовими танцювальними мізансценами. “Чільне місце відводиться партії

Прем’єра нового твору відбулася 23 березня 1951 року. М. Трегубов в основу музично-хореографічної побудови балету поклав номерну систему з чітким розподілом на масові й сольні танці. У створенні масових сцен і зображенні позитивних героїв хореограф міцно спирався на особливості гуцульського фольклору (життєрадісні народні танці “Коломийка”, “Аркан” та “Решето”). Показовою щодо цього є експозиційна сцена й танець Дзвінки в панському палаці (друга дія), де розкривається

Довбуша – його варіації *Moderato eroico*, побудованій композитором на перетворених інтонаціях коломийки, що набувають підкреслено вольового, мужнього звучання. <...> Танцювальні рухи варіації насичені стрімкими стрибковими елементами, випромінюють енергію, незламну, рішучу силу. Епізод сприймається як заклічний монолог, а його безпосереднє переростання в масовий навальний “аркан” (гуцульський чоловічий танок) образно передає спалах народного гніву, характеризує Довбуша як натхненника і вождя повсталих верховинців. Ця сцена, що належить до найкращих у балеті, внесла помітний вклад у розширення драматургічно-виражальних засобів, спрямованих на розкриття образів народної героїки” [6, с. 163–164].

Критика відзначала тонкий артистизм і високий фаховий рівень виконавців головних партій”, – зазначала мистецтвознавець А. Терещенко [21, с. 30]. Провідний образ хороброго ватажка карпатських опришків Олекси Довбуша “прекрасно відтворив” досвідчений артист О. Сталінський, майстерно користуючись художніми засобами жесту й міміки. Його віддану подругу, чарівну Дзвінку танцювали Н. Слободян та В. Ільїнська. Н. Слободян індивідуальною драматичною грою розкривала насамперед ніжні почуття своєї героїні, її духовність, переживання, вона була неперевершеною в ліричних сценах зі своїм коханим Олексою й у деяких моментах глибоко хвилювала глядачів [24]. В. Ільїнська робила акцент на утвердженні героїчних рис подруги ватажка опришків, її Дзвінка була енергійною, мужньою, відданою справі народного визволення [21, с. 30].

Головними виконавцями масових танців були артисти М. Печенюк, Ю. Козлюк, М. Чесновський, А. Обертен, І. Тивога та інші, які виступали як сольо, так і в невеликих групових сценах. Вони добре володіли мистецтвом балету і прикрашали кожен сцену своїми майстерними танцями.

Основні жіночі ролі зі справжнім хистом виконували артистки В. Ільїнська, І. Волкова, Л. Бойко, М. Белова тощо. Артистка В. Ільїнська вміло передавала безпосередність сільської дівчини, а Л. Бойко вдалося створити переконливий образ польської гордовитої панянки.

Постановка нового балету була небаченою досі подією в творчому житті молодого Львівського театру опери та балету. В обговоренні нової прем’єри брали участь як фахівці-театрознавці, так і люди різних професій: письменники, інженери, композитори, професори, секретар Львівського міського Ленінської Комуністичної Спілки Молоді України з пропаганди й агітації та інші. У статтях “Історична епопея”, “Правдивий твір мистецтва”, “Хвилююча вистава”, “Мистецтво належить народові”, “Творча перемога” вони щиро ділилися своїми враженнями.

Так, професор М. Рудницький в історичному екскурсі згадав народні перекази й легенди про Олексу Довбуша, звернувши у вагу на те, що постановник М. Трегубов, диригент Я. Вошак зробили все можливе, аби “створити повноцінну виставу і провести її на високому ідейно-художньому рівні” [24].

Після аналізу масових хореографічних номерів, танцювальних дуєтів та гри акторів професор вказав і на помилки постановника, зауваживши, що гуцули у виставі часто проявляли не властиву їм метушливість, а масові сцени й танці мали б бути більш епічними. Недоліком балету він вважав і те, що фінал недостатньо яскравий і переконливий, а сучасна авторові дійсність “повинна справляти сильніше враження, ніж усі попередні” [24], тим самим протиставляючи “щасливе радянське життя” тяжким спогадам про минуле пригноблення народу.

У статті “Хвилююча вистава” композитор А. Теплицький говорив про справжню творчу співдружність авторів балету, постановників і колективу виконавців, яка дала чудовий результат. Він писав: “Заслуга авторів балету полягає ще і в тому, що вони створили перший балетний твір на гуцульську тематику, балет, який відображає минуле і сучасне трудящих західних областей України” [24]. Поряд із захопленням музикою та лібрето автор щодо творчості балетмейстера зазначив: “Добре справився зі своїм завданням постановник балету режисер М. Трегубов. У всьому, що ми бачимо на сцені, відчувається не просто хороша, талановита робота постановника, але і пристрасне бажання найбільш вдало розв’язати своє завдання” [24].

Республіканська газета “Радянське мистецтво” теж не пройшла осторонь прем’єри нового балету. У рецензії від 11 квітня 1951 року було докладно проаналізовано всі ділянки твору, “цікавою постановкою” була названа робота режисера-балетмейстера М. Трегубова. Зокрема були виділені “прекрасно розв’язані сцени колгоспного свята, заключні мізансцени всіх актів, оригінальний марш опришків, адажіо Дзвінки й Довбуша (третій акт), соло Дзвінки (другий, третій, четвертий акти). Великою заслугою М. Трегубова авторка назвала “цікаве поєднання класичного балету з народними танцями. Перехід із пуантів на каблуки невідчутний, обмежений і природний” [1].

Однак не все в хореографічній частині твору, як тоді вважала радянська критика, було на належному рівні. Балетмейстерові закидали технічну недосконалість “Аркану” та низки інших масових танців. Критика називала зайвими, нецікавими щодо композиції й безбарвними у виконанні танці кухарів (перший акт) та шевців (третій акт). Зауважувалася, зокрема, відсутність як у музиці А. Кос-Анатольського, так і в постановці М. Трегубова рельєфного втілення образів представників ворожого табору. Їхнє “схематичне, трафаретне вирішення” послаблювало соціально-конфліктну ситуацію і вияв драматургічного напруження спектаклю загалом [21, с. 30]. Деякі оглядачі вказували на інші помилки, серед яких “штучна актуалізація твору”, надмірне захоплення ліричною лінією Довбуша, яка превалювала над героїчною темою [1], “надто спрощене розуміння художньої правди” та підведення портретних характеристик героїв до “позитивних еталонів-схем” [6, с. 162–163; 7, с. 114].

Загалом за умови коригування цих вад, балетні оглядачі пророкували новій постановці належне місце в оперному репертуарі та довге сценічне життя в театрі [1; 23]. Дійсно, “Хустка Довбуша” А. Кос-Анатольського-М. Трегубова була однією з небагатьох сучасних українських народно-героїчних балетних вистав, яка довгий час утримувалася в репертуарі театру й користувалася незмінним успіхом у глядачів [16].

З часом, а саме в 1953 році, М. Трегубовим було здійснено нову хореографічну редакцію спектаклю, яка якісно відрізнялася від попередньої. Велику допомогу в процесі оновлення вистави надала художня рада театру, яка кілька разів обговорювала лібрето. Було змінено низку мізансцен, скорочено “сучасні” епізоди, що обрамляли балет у першій редакції й дещо переобтяжували дію зайвими деталями. Гострішими стали образи “бундючного поміщика” Думби, жорстокого гайдука Штефана, підступного Єзуїта. У новому варіанті, як помітила А. Терещенко, балет, “безсумнівно, став ціліснішим і переконливішим” [21, с. 30].

У рецензії відомого мистецтвознавця В. Красовської, поряд із високою оцінкою музики балету, знаходимо позитивні відгуки на адресу балетмейстера й нової хореографічної редакції “Хустки Довбуша”. Відзначені були вдалі режисерські знахідки М. Трегубова: заставка спектаклю (під час останніх тактів увертюри завіса, що піднімається, відкриває групу юнаків із трембітами), вдало вигадана мізансцена в пролозі (фотолюбитель знімає на першому плані різноманітні групи колгоспників, у той час як ззаду кружляють у вальсі пари). Гострий політичний зміст мала сцена з єзуїтом, який однією рукою благословляє вбивцю Довбуша, іншою – вручає йому зброю. Велике значення мала сцена смерті Довбуша, коли в сутінках, що спускаються, у світлі палаючих вогнищ, схрестивши свої топірці, високо піднімають на них мертвого Довбуша опришки, і, як символ “вічної вірності його справі”, підкидає вгору червону хустку кохана Дзвінка [11].

Незважаючи на те, що дія в балетному спектаклі розвивається значно повільніше, ніж у драматичному, цим



Н. Слободян у образі Дзвінки з балету “Хустка Довбуша”, 1951 р.

знехтували в другому акті, наповнивши його подіями, що швидко розвиваються й не завжди піддаються танцювальному розкриттю. Тому балетмейстер був вимушений звернутися до пантоміми в таких сценах, як розправа пана Думби над селянами та підпал замку.

За словами мистецтвознавця, саме велика кількість епізодів, що дробили дію, не дала можливість М. Трегубову ширше розвернути такі цікаво задумані танцювальні фрагменти, як танець селян з-під батога Думби. Але вже в другому акті було чітко видно прагнення балетмейстера до розкриття конфлікту саме в танцювальній дії. Сцена знущань п'яних вельмож над Дзвінкою втілена в танці, який виразно змалював розбещеність безжалісних панів, розгубленість, переляк і відчай Дзвінки. Епізод, у якому оточена своїми мучителями Дзвінка раптово зупиняється, рішуче стиснувши кулаки, “гордовито закинувши голову”, чудово показав взаємовідносини діючих персонажів і риси непохитної гордості в характері Дзвінки. Але, за словами В. Красовської, перший дует Дзвінки й Довбуша було “менше розвернуто”, “Тут балетмейстер немов боїться дозволити своїм героям до кінця розкрити почуття, що переповнювали їх” [11].

У третьому акті танець отримав “свої законні права”. Справжнім народним гумором була пройнята сцена, у якій Довбуш лікує від зубного болю хлопчину, підбиваючи його на танці. Добродушний жарт, якнайбільше властивий героям народних переказів, додав до героїчного образу Довбуша рис людяності й тепла. Але особливо цінним було те, що в третьому акті дається розлога характеристика головного позитивного героя спектаклю – “народу, який бореться за свою свободу проти поневолювачів – панів. Єдність повстанців постає в багатоманітності їх яскраво розкритих індивідуальностей, наділених типовими рисами. Стрімкий, поривчастий танець молдаванина, то повільний, то буйний танок коваля цигана, войовничий танок українця завершується героїчною варіацією Довбуша, що закликала до боротьби. Із сольних танців немов виростає загальний національний танець – аркан” [11].

Авторка зазначала, що принцип сюїтної побудови танцювальних номерів у картині табору опришків видався достатньо вдалим, кожен окремий номер дає яскраву й закінчену характеристику сподвижників Довбуша. І в чергуванні цих сцен виникає образ повсталого народу, “який отримав широке узагальнення у войовничому танці, який завершує третій акт” [11]. Цей акт виявився найбільш яскравим місцем спектаклю й за своїм хореографічним втіленням. Драматургія та музика відкрили тут перед балетмейстером М. Трегубовим широкі можливості для створення масштабних танцювальних образів.

У цьому ж третьому акті балетмейстер Трегубов творчо використав класичний і національний танці, гармонійно їх поєднавши. Так, наприклад, поставлено танець дівчат, які прийшли в табір опришків. Дрібний перебір ніг, властивий танцю гуцульської жінки, так само, як і плавні рухи хороводу дівчат, балетмейстер “піднімає на пальці”. Зберігаються рухи рук. “Все це надає піднесеності і повітряності тацю дівчат, поетично узагальнює і театралізує його” [11].

В адажіо Дзвінки та Довбуша в третьому акті превалювали елементи класичного танцю. Але й тут балетмейстер використав реалістичний побутовий жест, розкривши емоційну схвильованість героїв.

Окрім образів високого поетичного звучання, які створили виконавці головних ролей О. Сталінський, Н. Слободян, В. Ільїнська, авторка не оминула своєю увагою й інших здібних танцівників. Були відзначені Л. Бойко, яка у вірній манері виконала роль пані Анелі, цікавою була названа роль Т. Качаровського-езуїта, а дует Марічки й Івася у виконанні М. Белової та А. Обертена був проведений із живою і свіжою безпосередністю. Темпераментно виконав танок цигана артист В. Рудчик.

Справжнім відкриттям нової редакції балету став молодий артист В. Шумейкін, який виконав у спектаклі дві ролі. Це були хлопчина, який намагався “розігнати” зубний біль у танці (тут танцівник виявив непересічне комедійне обдарування), і роль молдаванина, яку він вів із веселим запалом, неповторною м'якістю. Скаженими танками ніг виконавець супроводжував широкі, вільні, виразні рухи рук. За такої умови весь танець Шумейкіна був пронизаний бездоганною музикальністю.

Кордебалет із натхненням відпрацював усі масові танці, що переконливо втілювали народний дух. Але інколи в них була відсутня рівність, що знижувало силу загальних танців, особливо героїчних і войовничих.

Загалом, балетна труппа Львівського театру показала себе в “Хустці Довбуша” як “творчо спаяний цільний колектив” [11], а оркестр під керівництвом заслуженого артиста УРСР



Масштабна заключна сцена другої редакції балету “Хустка Довбуша”,

Я. Воцака прозвучав злагоджено і виразно. ““Хустка Довбуша”, – писала наприкінці своєї рецензії В. Красовська, – велика творча удача Львівського театру опери та балету, що створив новий народно-героїчний спектакль на історичну тему” [11].

Саме нова редакція балету “Хустка Довбуша” М. Трегубова була показана київському глядачеві під час гастролей Львівського театру (почалися 2 серпня 1953 р. оперою “Молода гвардія”, також було представлено балет “Мідний вершник”). “Відкоригована”

постановка з оновленим акторським складом викликала загалом позитивну реакцію авторитетних критиків, про що дізнаємося зі сторінок періодичних видань.

У процесі жвавого обговорення балетних вистав Львівського державного академічного театру опери та балету з відкритою рецензією на постановки “Есмеральда” Ц. Пуні-Р. Глієра, “Хустка Довбуша” А. Кос-Анатольського та “Мідний вершник” Р. Глієра виступила заслужена артистка УРСР Н. Скорульська. “Репертуар Львівського театру багатий і різноманітний, – писала доповідачка, – він складається з творів радянських композиторів, російської і західної класики” [12]. Оглядач зауважила загальну талановитість львівської балетної труппи, вдале виконання партії Довбуша артистом М. Печенюком (створив правдивий і колоритний образ народного героя, але в деяких сценах йому бракувало емоційності). “Хорошими” були названі чоловічі танці, які виконувалися зі справжньою майстерністю, прекрасне враження справила постановка і виконання жанрової картинки – дуету дівчини й козака. Підсумовуючи, Н. Скорульська звернула увагу на те, що молодий творчий колектив “багато попрацював над новим балетом і показав патріотичний і цікавий спектакль” і це є, “безумовно, досягненням” [12].

Газета “Радянське мистецтво” писала, що “Постановка балету, здійснена головним балетмейстером М. Трегубовим, також свідчить про його творче й любовне ставлення до нового твору Кос-Анатольського. Багато ініціативи, знання й таланту вніс М. Трегубов в роботу над спектаклем. В реалістично й художньо поставлених сценах веселого, святкового колгоспного села (перша й п’ята картини), сцені табору Довбуша та ін. різноманітно використано народні танці (коломийки, “Решето” тощо). Органічно й природно поєднано класичні танці з народними. Вдало задумано ряд сценічних ситуацій: сцена Довбуша з матір’ю, яка прийшла з сорочкою померлої дитини, сцена з паном Гердличкою, із закатованим паном гуцулом та ін” [13].

Чудові відгуки стосувалися солістів балету. Рецензентові І. Морозовій запам’ятався образ Дзвінки, створений заслуженою артисткою УРСР В. Ільїнською. Танці на балу, що розкрили весь трагізм переживань героїні, були названі виразними. Силу і глибину кохання Дзвінки та Довбуша виявили ліричні дуети героїв і соло Дзвінки в третьому-четвертому актах. “У виконанні ролі Дзвінки В. Ільїнська продемонструвала високу техніку і велике драматичне обдарування. Вона показала у Дзвінці не тільки ніжну і вірну подругу Довбуша, а й рішучу, сміливу, вольову дівчину – першу помічницю Довбуша в його великій, благородній справі” [13].

Постать Довбуша, створена артистом М. Печенюком, за словами І. Морозової, загалом відповідала образіві мужнього й відважного, палкого і благородного героя. Особливо вдалими виявилися варіації Довбуша та сцени, де він піднімає народ на боротьбу з іноземними загарбниками. Проте артисту не вдалося розкрити окремі індивідуальні риси цього героя, повністю показати його внутрішній світ, його прагнення і сподівання. Тут авторка статті пояснює це певною недоробленістю образу героя в лібрето та музиці балету. Виразно й яскраво була проведена в спектаклі роль Думби (артист М. Мономахов) – жорстокого, жадібного й водночас “підлого боягуза-кріпосника”. Драматичне обдарування Мономахова особливо сильно проявилось в сцені суду над Думбою.

Привабливий образ “життєрадісної й енергійної” дівчини-бригадира Оксани створила артистка Г. Раїнська. Рецензентіві запам’яталася виразна постать убивці Довбуша – гайдука Штефана (артист В. Юхницький), “пустий, легковажний” пан Скавронський (артист А. Обертен), яскраві образи окремих представників опришків: Івася Срібнарчука (А. Обертен), юнака з хворими зубами (В. Шумейкін), молдаванин (він же) та інші. З великою майстерністю, темпераментно й натхненно були виконані на київській сцені молдавський танець, гопак, танець юнака з хворими зубами, дует дівчини та козака (менш виразним видався циганський танець).

До зауважень І. Морозова віднесла те, що не всі із задумів М. Трегубова були реалізовані належним чином. Сцена Довбуша з убитою горем матір’ю справляла б більше враження, коли б не обривалася так швидко, змінюючись картиною гуляння в таборі опришків. Ширші можливості для показу внутрішнього світу героїв мала цікава сцена з хусткою (другий акт), надто затягнутою була сцена ліричного побачення Анелі і Скавронського, дует і соло польської панночки (артистка Л. Бойко), незважаючи на хорошу техніку танцю, за словами критика, недостатньо розкриває характер героїні. Непереконливим було названо виконання ролей діда Косована (Р. Євстаф’єв) та єзуїта (Т. Качаровський), які могли б мати більше значення в спектаклі. “Незрозуміла і невиправдана відокремленість від всього народу представників з району, що не беруть ніякої участі в загальних танцях” [13]. Також у статті пропонувалося ще більше підкреслити контраст між новим і старим гуцульським селом.

У підсумках І. Морозова написала, що “Вистава “Хустка Довбуша” свідчить про великі



М. Белова-Дзвінка на республіканському огляді театральної молоді у Львові, 1952 р.

творчі можливості театрального колективу і вселяє тверду впевненість, що театр досягне більших успіхів у дальшій роботі над новими творами на радянську тематику” [13].

Про київські гастролі Львівського театру лауреат Сталінської премії А. Свечніков писав, що “В роботі над постановкою балетів у Львівському театрі відзначається творчий хист головного балетмейстера театру М. Трегубова” [17], а в статті “На вірному шляху” відомий український композитор К. Данькевич наголосив, що “балетна труппа театру, керована досвідченим балетмейстером Трегубовим” [5] здатна ставити гарні хореографічні вистави, що наочно доводять балети “Хустка Довбуша”, “Мідний вершник”, “Шурале”, “Есмеральда”. Наостанок майстер побажав балетній трупі ще “наполегливіше удосконалювати техніку і культуру класичного танцю” [5].

Простежуючи сценічний шлях балету “Хустка Довбуша” потрібно виділити те, що на постановках М. Трегубова зростала і творчо формувалася молодь театру. Наприклад, на республіканському огляді театральної молоді (вагома подія в театральному житті міста) зі Львівського театру опери та балету брали участь 24 молоді актори

Під керівництвом досвідчених артистів балету Н. Слободян, В. Ільїнської, балетмейстера К. Васиної роль

Дзвінки з балету “Хустка Довбуша” представляла молода солістка Львівського театру опери та балету М. Белова. На газетних шпальтах, які висвітлювали захід, виявляємо, що “удосконалення майстерності молоді актриси видно від спектаклю до спектаклю” [4]. Танцівниця І. Волкова втілювала на республіканському огляді театральної молоді образ Марічки з “Хустки Довбуша”, а здібний артист В. Шумейкін – Молдаванеску. Обдарованим артистам бажали іще наполегливіше вдосконалювати техніку танцю. Підкреслювалося, що театр за останній рік зміг досягти успіхів у висуванні молодих талановитих кадрів [4].

Музика А. Кос-Анатольського, балет “Хустка Довбуша” привертають увагу митців і сьогодні, за часів незалежності України. 1 березня 2013 р. у Національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької відбувся гала-концерт на честь шанованої ювілярки Н. Слободян (відомій балерині, учениці М. Трегубова, виповнилося 90 років), участь у якому взяли її вихованці, які з'їхалися в цей день до Львова з різних міст України та з-за кордону. Серед номерів, які історично позначилися виконавським талантом Н. Слободян, було виконано Адажіо Дзвінки й Довбуша з балету “Хустка Довбуша”. Відомі образи було відтворено заслуженими артистами України Христиною Трач та Ігором Храмовим.

Отже, у процесі дослідження було з'ясовано, що однією з найуспішніших робіт М. Трегубова у Львівському театрі опери та балету була постановка героїчного балету “Хустка Довбуша” на музику А. Кос-Анатольського. Вона ознаменувала перше широке й багатогранне використання в балетній практиці гуцульського фольклору. Балетмейстер розкрив ідейний зміст партитури, змалював образ народного месника Олекси Довбуша та його хороброї коханої Дзвінки. У кращих танцювальних сценах “Хустки Довбуша” М. Трегубов зумів синтезувати класичну хореографію і специфічні форми гуцульського танцю, створити повноцінні людські характери, що викликало неабияке визнання роботи майстра зі сторони театральних оглядачів.

Визначено, що основні прорахунки першої редакції балету М. Трегубов спробував виправити в новому варіанті постановки (1953 р.), який було показано й на київській сцені. Майстер чудово впорався з танцювальною стороною балету без копіювання бачених раніше зразків, показавши хороші національні танці. Ним було змінено низку мізансцен, скорочено “сучасні” епізоди, що обрамляли балет у першій редакції. Гострішими стали образи поляків. Основний конфлікт було розкрито саме в танцювальній дії, із використання реалістичних побутових жестів.

Виявлено, що високої оцінки театральних оглядачів дістала робота солістів, які створили образи високого поетичного та реалістичного звучання (серед них Н. Слободян, О. Сталінський, В. Ільїнська, М. Мономахов, М. Печенюк, Л. Бойко, А. Обертен тощо.). У новому варіанті балет, став ціліснішим, переконливішим, на цій постановці зростала і творчо формувалася молодь театру (М. Белова, І. Волкова, В. Шумейкін).

Проаналізовано, що редакції балету “Хустка Довбуша” свідчили про художню зрілість хореографа й дали можливість здійснювати ще складніші балетні вистави в майбутньому. Це був важливий крок у розвитку героїко-романтичного жанру на національній основі через засвоєння методів сучасної хореографічної режисури.

Незважаючи на віднайдені матеріали, питання, що стосуються історії подальшого сценічного життя зазначених балетів, потребують нових наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амірагова Є. “Хустка Довбуша” новий радянський балет Львівського оперного театру / Є. Амірагова // Радянське мистецтво. – 1951. – 11 квітня.
2. Архів Київського національного університету культури і мистецтв. – Ф. Р.-1516, оп. 2, спр. 2623.
3. Балет: енциклопедія / [гл. Ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Сов. Енциклопедія, 1981. – 623 с.
4. Григор'єв Є. Молоді голоси. Республіканський огляд театральної молоді / Є. Григор'єв // Радянське мистецтво. – 1952. – 12 березня.
5. Данькевич К. На вірному шляху / К. Данькевич // Радянська Україна. – 1953 р. – 3 вересня.
6. Загайкевич М.П. Драматургія балету / М.П. Загайкевич. – К : Наукова думка, 1978. – 257 с.

7. Загайкевич М. П. Українська балетна музика / М. П. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – 230 с.
8. Зарецька І. Історія зародження та створення українського класичного балету / І. Зарецька // Збірник наукових праць. Педагогічні науки. Випуск 58. Частина 2. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2011. – С. 48–51.
9. Захарчук Н. В. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова / Н. В. Захарчук // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – Вип. 24. – К. : Міленіум, 2013. – С. 218–226.
10. Історія Львова. У трьох томах / [Редколегія Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій]. – Т. 3. – Львів : Центр Європи, 2007. – 575 с.
11. Красовская В. Народная героиня на балетной сцене / В. Красовская // Львівська правда – 1953. – 13 січня.
12. Лемешко К. Обговорення балетних вистав Львівського театру / К. Лемешко // Київська правда – 1953. – 5 вересня.
13. Морозова І. Хустка Довбуша / І. Морозова // Радянське мистецтво. – 1953. – 2 вересня.
14. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001) / О. Паламарчук. – Львів, 2007. – 448 с.
15. Просмотр нового балета “Хустка Довбуша” // Львовская правда. – 1951. – 21 березня.
16. Самбук Р. Театр і місцеві драматурги / Р. Самбук // Вільна Україна. – 1953. – 19 травня.
17. Свечніков А. Тихий Дон / А. Свечніков // Радянська Україна. – 1953. – 29 серпня.
18. Сірук Н. М. Політико-ідеологічні кампанії в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.): джерельна база / Н. М. Сірук // Історичні студії Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – Вип. 1. – С. 107–112.
19. Смоктий З. За новые высококачественные спектакли. (К итогам осенне-зимнего сезона в оперном / З. Смоктий // Львовская правда. – 1950 – 1 июня.
20. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України. 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станішевський. – К. : Музична Україна, 1986. – 240 с.
21. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка / А. К. Терещенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
22. Федотова О. О. Музична сфера України під наглядом радянської цензури / О. О. Федотова // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 26. – К. : Міленіум, 2014. – С. 115–122.
23. Харченко В. Новый советский балет “Хустка Довбуша” Лауреата Сталинской премии А. Кос-Анатольского во Львовском театре оперы и балета / В. Харченко // Львовская правда. – 1951. – 28 марта.
24. “Хустка Довбуша”. Прем’єра балету лауреата Сталінської премії А. Кос-Анатольського у Львівському театрі опери та балету // Вільна Україна. – 1951. – 31 березня.

REFERENCES

1. Amirahova, Ye. (1951), “Khustka Dovbusha”. The new soviet ballet of the Lviv Opera Theatre, *Radianske mystetstvo* [The Soviet art], April 11. (in Ukrainian).
2. *Arkhiv KNUKiM* [Archive of KNUCA], fund R – 1516, des. 2, case. 2623. (in Ukrainian).
3. Hryhorovych, Yu. N. (1981), *Balet: entsyklopediia* [Ballet: encyclopedia], Moscow, Sov. entsiklopedia. (in Russian).
4. Hryhoriev, Ye. (1952) Young voices. Republican review of theatrical youth, *Radianske mystetstvo* [The Soviet art], March 12. (in Ukrainian).
5. Dankevych, K. (1953), On the Right Way, *Radianska Ukraina* [Soviet Ukraine], September 3. (in Ukrainian).
6. Zahaikevych, M. P. (1978), *Dramaturhiia baletu* [Ballet dramaturgy], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
7. Zahaikevych, M. P. (1969), *Ukrainska baletna muzyka* [Ukrainian Ballet Music], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
8. Zaretska, I. (2011), History of the birth and creation of the Ukrainian classical ballet, *Zbirnyk naukovykh prats. Pedagogichni nauky* [Collection of scientific works. Pedagogical sciences], Iss. 58, part 2, Kherson, Kherson State University Publishing House, pp. 48–51. (in Ukrainian).

9. Zakharchuk, N. V. (2013), The creative concept of the choreographer, *Mystetstvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats* [Notes on art criticism. Collection of scientific works], Iss, 24, Kyiv, Millennium, pp. 218 – 226. (in Ukrainian).
10. Isaievych, Ya., Lytvyn, M. and Steblyi F. (2007), *Istoriia Lvova. U trokh tomakh* [The history of Lviv in three volumes], Vol. 3, Lviv, Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
11. Krasovskaia, V. M. (1953), Folk heroic on the ballet scene, *Lvivska pravda* [Lviv Truth], January 13. (in Russian).
12. Lemeshko, K. (1953), Discussion of ballet performances of the Lviv theatre, *Kyivska pravda* [Kyivan Pravda], September 5. (in Ukrainian).
13. Morozova, I. (1953), Khustka Dovbusha, *Radianske mystetstvo* [Soviet Art], September 2. (in Ukrainian).
14. Palamarchuk, O. (2007), *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001)* [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001), Lviv. (in Ukrainian).
15. Rview of the new ballet “Khustka Dovbusha” (1951), *Lvovskaya Pravda* [Lviv Truth], March 21. (in Russian).
16. Sambuk, R. (1953), Theater and local playwrights, *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], May 19. (in Ukrainian).
17. Sviechnikov, A. (1953), And Quiet Flows the Don, *Radianska Ukraina* [Soviet Ukraine], August 29. (in Ukrainian).
18. Siruk, N. M. (2009), Political-ideological campaigns in Ukraine (the second half of 40th – beginning of 50th of XX item): spring base, *Istorychni studii Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky* [Historical studies of Volyn National Lesya Ukrainka University], Iss. 1, Lutsk, pp. 107–112. (in Ukrainian).
19. Smoktiy, Z. (1950), For new high-quality performances. (To the results of the autumn-winter season in the opera, *Lvivskaia pravda* [Lviv Truth], June 1. (in Russian).
20. Stanishevskiy, Yu. O. (1986), *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy. 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine. 1925–1985: Ways and problems of development], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
21. Tereshchenko, A. K. (1989), *Lvivskiy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka* [Ivan Franko Lviv Opera and Ballet Theater], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
22. Fedotova, O. O. (2014), Ukrainian music sphere under the supervision of Soviet censorship, *Mystetstvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats* [Notes on art criticism. Collection of scientific works], Iss. 26, Kyiv, Millennium, pp. 115–122. (in Ukrainian).
23. Kharchenko, V. (1951), New Soviet ballet “Khustka Dovbusha” of laureate of the Stalin Prize A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theater, *Lvovskaya pravda* [Lviv Truth], March 28. (in Russian).
24. “Khustka Dovbusha”. Premiere of the ballet of the laureate of the Stalin Prize A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theatre (1951), *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], March 31. (in Ukrainian).

УДК 792.071.2.01(477)

Наталія Губрій

**ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО ЯК ТЕОРЕТИКА
ТЕАТРУ: ЙОГО ДИСКУСІЯ З ДМИТРОМ ГРУДИНОЮ НА ШПАЛЬТАХ
ХАРКІВСЬКОЇ ПРЕСИ (1930-ТІ РОКИ)**

У статті досліджено дискусію між учнем Леся Курбаса Михайлом Верхацьким та ректором Харківського музично-драматичного інституту Дмитром Грудиною, яка розгорнулася на шпальтах журналу “Радянський театр” у 1930-ті роки. Розглянуто

особливості теоретичного становлення М. Верхацького в “Березолі”. Охарактеризовано ідеологічні та художні тенденції театрального мистецтва у кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття.

Ключові слова: Михайло Верхацький, Дмитро Грудина, діалектика, театр “Березиль”

Наталя Губрій

**ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ МИХАИЛА ВЕРХАЦКОГО КАК ТЕОРЕТИКА
ТЕАТРА: ЕГО ДИСКУССИЯ С ДМИТРИЕМ ГРУДЫНОЙ НА СТРАНИЦАХ
ХАРЬКОВСКОЙ ПРЕССЫ (1930-Е ГОДЫ)**

В статье исследовано дискуссию между учеником Леся Курбаса Михаилом Верхацким и ректором Харьковского музыкально-драматического института Дмитрием Грудыной, развернувшуюся на страницах журнала “Советский театр” в 1930-е годы. Рассмотрено особенности теоретического становления М. Верхацкого в “Березиле”. Охарактеризовано идеологические и художественные тенденции театрального искусства в конце 20-х – в начале 30-х годов ХХ века.

Ключевые слова: Михаил Верхацкий, Дмитрий Грудына, диалектика, театр “Березиль”

Natalia Hubrii

**THE CREATIVE FORMATION OF MYKHAILO VERKHATSKY AS A THEORIST
OF THE THEATER: HIS DISCUSSION WITH DMYTRO GRUDYNA ON THE
PAGES OF THE KHARKIV PRESS (1930’S)**

The article is an attempt to present and analyze the discussion between the student of Les Kurbas, Mykhailo Verhatsky and the rector of the Kharkiv Music and Drama Institute, Dmytro Grudyna, which unfolded on the pages of the Soviet theater magazine in the 1930’s. At the same time, the peculiarities of the theoretical formation of M. Verkhatsky in the “Berezil” are accentuated in the context of sociopolitical processes of that time.

Mykhailo Verhatsky is a director, historian and theoretician of the theater, a theatrical teacher, whose creative activity left a noticeable mark in the history of the Ukrainian theater of the twentieth century. Of particular interest is the emergence of the artist in the “Kharkiv” period: during his studies at the Theater Institute (1925–1935) and in the theater “Berezil” – because he still remains almost unexplored. In particular, it concerns the theoretical development of the artist and the scientific and theoretical developments of this period, which require separate consideration. The purpose of this article is to discover and investigate theoretical work of M. Verkhatsky in the “Kharkiv” period in the context of the theatrical process of the late 1920’s – the first half of the 1930’s.

In 1926 the theater “Berezil” moved to the Kharkiv. M. Verkhatsky was so enthralled with the plays of Berezil, which eventually became an integral part of the theatrical collective and entered the last set of the regiment with B. Balaban, V. Voronov, L. Dubovyk and V. Sklyarenko.

M. Verkhatsky developed the understanding of the theater in the “Berezil” and subsequently demonstrated the theoretical developments on the pages of professional editions. This is about the article “To the question of dialectics at the theater”, published in number 3–5 of the journal “Soviet Theater” for 1930. In this article the author violates fundamentally important issues regarding the development of the Ukrainian theater and, in fact, represents the theoretical basis of the Berezil.

At a time when the harassment of the theater “Berezil” becomes the so-called “trend”, each creative step of the actors of “Berezil” was regarded first of all from ideological positions. Therefore, Dmytro Grudyna, as a representative of Kurbas’s criticism and rector of the Kharkiv Music and Drama Institute, could not fail to respond to the article by M. Verkhatsky. For the magazine “The Art Tribune” No. 3 of 1931, D. Grudyna wrote an article “A glass from Berezil”.

Due to the fact that M. Verkhatsky aesthetically formed as a actor of “Berezil”, he was able to oppose the postgraduate position of the position of the rector of the institute D. Grudyna and respond to a squall of crushing criticism. Therefore, on the pages of the magazine “Soviet Theater” number 5–6 of 1931, we encounter two published articles: M. Verhatsky's “Against the Critique of Invented Mistakes”, in which he opposed the misrepresentation of D. Grudyna's various facts; and D. Grudyna “The glass ...” “is warriors” (“honesty” of the t. Verhatsky)”, which not only gave a rebuke to M. Verkhatsky, but also caused another revealing “blow” “Berezil”.

M. Verkhatsky's discussion with D. Grudyna is an example of a fierce struggle that lasted in the artistic circles of the 1930's. Various aesthetic preference – one supporter of the classical theater, another so-called left – did not allow them to get to know each other. In addition, D. Grudyna fought with M. Verhatsky, attributing to him political perversions, and thus the theatrical discussion took on forms of political character.

The position of M. Verkhatsky in this discussion is an attempt to present and defend the artistic guidelines, the theoretical foundations of the Berezil. His scientific terminology does not always seem convincing and requires clarification and concrete examples. Probably such records were, but the author did not manage to print them after the accusations.

The artist remained faithful to the creative principles of Berezil and its leader, Les Kurbas, and even at the beginning of the political oppression of the theater, he boldly defended the Berezilian concept.

Key words: Mykhaylo Verhatsky, Dmytro Grudyna, dialectic, theater “Berezil”.

Михайло Верхацький – режисер, історик і теоретик театру, театральний педагог, творча діяльність якого залишила помітний слід в історії українського театру ХХ століття. Особливий інтерес викликає становлення митця у “харківський” період: під час навчання у театральному інституті (1925–1935) та роботи в театрі “Березиль”, – адже він і досі залишається майже недослідженим. Зокрема, це стосується теоретичного становлення митця й науково-теоретичних напрацювань цього періоду, які потребують окремого розгляду.

Упродовж тривалого часу творчу діяльність М. Верхацького спеціально не досліджували. Лише 2002 року його учні видали книжку “Михайло Верхацький. 100” [18]. У ній вони зібрали статті, присвячені діяльності театру “Березиль” і творчості Леся Курбаса, листування М. Верхацького з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдашевського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Баєнка та інших про вчителя. 2010 року дослідник В. Вітер опублікував статтю “Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект” [7], у якій уперше розглянув його педагогічні принципи. Крім цього, дослідженням діяльності театру “Березиль”, його акторів та режисерів займалися Н. Єрамкова [16; 17], Г. Веселовська [6], Г. Ботунова [2].

Мета статті – виявити та дослідити теоретичні напрацювання М. Верхацького в “харківський” період у контексті театального процесу кінця 1920-х – першої половини 1930-х років.

Михайло Верхацький захоплювався театром ще в юнацькі роки, про що свідчать його режисерські спроби у Полтавському драматичному гуртку (1922–1925). Згодом він вирішив здобути вищу освіту, тож 1925 року вступив до Харківського музично-драматичного інституту [15, с. 1]. Тоді у цьому виші працювали видатні діячі українського театру: І. Мар’яненко, І. Туркельтауб, І. Юхименко, Й. Шевченко та інші. Та вже через рік атмосфера в інституті зазнала суттєвих змін, власне, як і все театральне життя Харкова.

1926 року до Харкова переїхав театр “Березиль”. Багато березильців долучилися до мистецьких процесів Харкова, а також до театально-педагогічної роботи. Зокрема, в Харківському музично-драматичному інституті почали викладати Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Меллер, В. Василько, Л. Гаккебуш, Л. Дубовик, Д. Власюк, М. Крушельницький.

У цей час заклад очолив, за словами дослідника Г. Ботунової, Дмитро Грудина: “ (...) у 1926–1927 н. р. ректором інституту вперше став театральний діяч Д. Грудина – актор, режисер, колишній профспілковий і радянський функціонер, театральний публіцист – фігура неоднозначна, яка ще потребує об’єктивного дослідження в контексті суспільно-політичних і

мистецьких процесів того часу. Йому вдалося, виходячи зі специфіки навчального процесу в муздраміні, налагодити тісніший зв'язок з театральними установами міста, забезпечивши таким чином за відсутності навчального театру проходження виробничої практики студентами в різних театрах Харкова на посадах “від режисерів-лаборантів до статистів включно” [3, с. 41–42].

Михайло Верхацький був настільки захоплений виставами “Березоля”, що з часом став невід’ємною частиною театального колективу й увійшов до останнього набору режистабу разом із Б. Балабаном, В. Вороновим, Л. Дубовиком та В. Скляренком.

Про роботу в “Березолі” Р. Черкашин згадував: “Особливе місце у режлабі посідав вихованець Харківського музично-драматичного інституту Михайло Верхацький. Його велика кругла голова, серйозний вираз обличчя, внутрішня зосередженість виказували натуру інтелектуала (...). Михайло Верхацький став секретарем режлабу, а пізніше й довіреною людиною, неофіційним особистим секретарем Леся Курбаса” [21, с. 41–42].

Окрім навчання в інституті та роботи в “Березолі”, М. Верхацький у 1928–1929 роках працював режисером робітничого театру “Нова культура”, а в театральний сезон 1932–1933 років очолював Харківський театр юного глядача [15, арк. 1].

Упродовж навчання в інституті студент М. Верхацький вивчав такі предмети, як: режисура, система виховання актора, мистецтво актора, біомеханіка, мімодрама, реврух, танок, постановка голосу, грим, оформлення сцени, психофізіологія, драматургія, історія театру, історія мистецтв та інші [15, арк. 1]. Ознайомлення з дипломом М. Верхацького допомогло встановити, що праця у “Березолі” та викладання театральної грамоти в інституті були йому зараховані як виробнича практика.

Митець здобув режисерську освіту і продовжив навчання в аспірантурі (1930–1933). Про це свідчить запис в особистих документах, де М. Верхацький уточнив наступний рівень фахового зростання – теоретик театру.

У харківський період “Березоля” актори видавали газету-журнал “Березілець”, серед дописувачів якої був М. Верхацький. Зокрема, у № 5 від 12 липня 1930 року опублікована стаття “Потрібне зрушення”, в якій він звинувачував акторів театру в необізнаності з березільськими принципами: “85% березільців не знають, що є “Березіль”, а з них є люди, що по 6–7 років у театрі” [1, с. 234–235]. Далі сміливо закликав: “Для “зрушення” завести трибуну, де б кожний тиждень (і після вистави) була доповідь, бесіда, диспут на різні теми спеціальні, політичні, загальноосвітні. “Щоб кожний вступив у дуель”. Тоді буде життя, тоді буде вперед, а не в кімнату на сон дорогий” [1, с. 234–235].

Дуже ймовірно, що це були перші спроби пера М. Верхацького. Такі заяви здаються доволі провокативними, але, вочевидь, митець не зважав на судження колег, які ховалися за анонімним псевдонімом: “От прийде в театр, покрутиться біля тов. Курбаса, складе конспект його розмов і вже викладає систему, вже він “теоретик” і ходить по театру як експонат культурності з виглядом філософа із Золотоношського драмгуртка і повчає акторів “Березоля”. То нічого, що ти сам з театром пройшов його тернистий шлях і створив його культуру, то дурниця. Ти некультурний, ти неук, ти... Ти не маєш права навіть виступати з доповіддю про “Березіль”, маю право робити це я та він “теоретик” (...) І це т.т. Іщенко, Верхацький, що роблять тільки перші кроки на театрі. А що ж вони заспівають, коли вб’ються в колодочки і одержать самостійну роботу?..” [1, с. 240].

Михайло Верхацький розвивав розуміння театру в “Березолі”, а згодом демонстрував теоретичні розробки на сторінках фахових видань. Ідеться про статтю “До питання діалектики на театрі”, надруковану в № 3–5 журналу “Радянський театр” за 1930 рік [4].

У цій статті автор порушив принципово важливі питання щодо розвитку українського театру і, фактично, представив теоретичні засади “Березоля”. Опираючись на його практичний досвід, М. Верхацький сформулював розуміння театру й основні вимоги до його функціонування: “Ми розглядаємо театр як мистецтво особливої форми *мислення і промовлення*. Стверджуємо, разом із цим, що видовисько, впливаючи, діє на психіку і емоцію глядача так, що він (глядач) зазнає змін у *своїх ідеологічних* та побутових настановленнях, він

змінює характер ставлення до явищ і процесів життя. Вимагаємо від театру: *формувати ідеологію* глядача, визначаючи, що це є також функція театру” [4, с. 57].

На думку М. Верхацького, основна проблема на теоретичному фронті – відсутність “філософії театру”. Її функції автор розумів так: “Філософія театру, як *методологія* теорії, охоплює предмет в цілому. В теорії театру: *окремі* елементи, закони, положення можуть зникати, з’являться нові і т. д., але теорією цей процес не пояснити, бо цю завершеність бере на себе *філософія*, що дає “*загальний метод* наукового мислення в цілому, що її завданням є встановлення загальних *методологічних принципів*, витвір загальних підвалин наукового мислення”” [4, с. 59]. Очевидно, що М. Верхацький процитував записи Леся Курбаса, хоча джерело в тексті не зазначив.

Теоретик аналізував стан розвитку наукової думки в галузі режисури і відверто оголосив боротьбу з так званим *голим практицизмом*: “Чи не характерне для *останніх* років відсутність праць з театру, журналу в столиці, абсолютна безпринциповість дебатів на диспутах, мала кількість їх, відсутність *наукових закладів* і т. д. “Голий практицизм” на театрі, це панування спрощеності, консервації, штампу, випадковості і тому подібних синонімів. Це те, що оголошує перший-ліпший прийом розв’язання якоїсь сцени за зразок, коли прийом починає бути стандартом до всіх немов би (!) подібних ситуацій і колізій, це те, що ми звемо “милою традицією”. “Голий практицизм” не систематизує ні прийомів, ні методів; все тяжить то до випадку, то до традиції; отже нічим не контролюється” [4, с. 59].

Констатуючи факт відсутності спеціальних наукових установ, М. Верхацький зробив виноски й уточнив, що наразі проектується “Науково-дослідний інститут”.

Аналізуючи театральний процес 1930-х років, березілець визначив основну причину занепаду в театрі – відсутність знань. Зокрема, це стосується некомпетентності режисерів. На його думку, загрозу несуть необізнані режисери, яких теоретик навіть класифікував на три групи: “суб’єктивісти-інтуїтивісти”, “об’єктивісти-рефлексологи” та “механісти”. Хто ж формує ці групи?

За М. Верхацьким, “суб’єктивісти-інтуїтивісти” – це режисери, що працюють за “системою” особистого, суб’єктивного розуміння і безпосереднього відчуття. “Об’єктивісти-рефлексологи” – це режисери, які “мають за метод у творчості зведення психічних процесів до простих, *зовнішньо-рефлексійних*. Це *особливо* помітно на конструюванні *образів* дійового персонажу, а також і на загальній організації та композиції творчого продукту” [4, с. 60]. Про третю категорію режисерів він написав: “Режисер-механіст бере буття і показує *мов би (!)*, якнайбільше подібно дійсності, навіть переконуючи декого з глядачів, що це є *мистецтво*, а продукт – схожість з дійсністю” [4, с. 60].

Опираючись на практичну й теоретичну діяльність “Березоля”, автор дійшов висновку: “Ми мусимо утворити філософію театру як науку діалектичної методології, яка буде сприяти розвитку театру, дасть змогу утворити систему, якої зараз, крім “Березоля”, ніде й не видно. Філософію в театр – це завдання дня. За допомогою діалектичної методи буде вестись боротьба з методами суб’єктивістів-інтуїтивістів, механістів і рефлексологів, а на цей раз дозволимо собі обмежитись загальною постановкою питань” [4, с. 62].

Найважливіше, що М. Верхацький усвідомлював суперечливість і багатогранність проблеми, тому зазначив, що “тема статті автором лише поставлена і нерозвинена”.

У наступному номері М. Верхацький пообіцяв читачам “Радянського театру” перейти до практичних прикладів і проаналізувати метод роботи якогось театру або режисера. На жаль, ці плани не були втілені. Виникає запитання: чому?

На зламі 1920–1930-х років відбувалися складні суспільно-політичні процеси, які впливали і на розвиток театального мистецтва. Театрознавець Г. Веселовська охарактеризувала цю добу так: “На етапі домінування ВУСППівської платформи в українському мистецтві та мистецтвознавстві, тобто до розгрому ВУСППу в 1932 році (...) розмови про стиль як головний мистецький метод-спосіб творчості набрали запеклого характеру” [6, с. 290].

Леся Курбас і театр “Березіль” перебували в центрі дискусії: “Театральний диспут, який відбувся 8–11 червня 1929 року в харківському Будинку літератури імені Василя Блакитного,

увійшов в історію театральної культури як найбільш тенденційний і агресивний, вістря його було спрямоване, насамперед, у напрямку театру “Березіль” і його мистецького керівника Леся Курбаса” [2, с. 159].

Опонентами Леся Курбаса на диспуті були вуспівці І. Кулик, Я. Савченко, Д. Грудина і представники літературної організації “Нова Генерація”. Власне, з цього диспуту, Лесю Курбасу та його театру розпочали “шити націоналістичний ухил”.

Атмосфера навколо “Березоля” ставала ще тривожнішою. За словами Н. Єрмакової, “(...) на межі 1920–1930-х років стан справ у театрі прямо залежав від влади. Все жорсткішими стають вимоги “обслуговувати” політичні компанії. (...) Саме в цих процесах визрівали засади методу “соціалістичного реалізму” [16, с. 426]. Аби відвести політичну підозру від театру і його мистецької діяльності, Лесь Курбас пішов на компроміс та ввів до репертуару “Заповіт пана Ралка” В. Цимбала і “Диктатуру” І. Микитенка.

У час, коли цькування театру стало так званим “трендом”, кожен творчий крок березильців розцінювали насамперед з ідеологічних позицій. Тому Дмитро Грудина як представник вуспівської критики не міг не відреагувати на статтю М. Верхацького.

У 1930-ті роки М. Верхацького в театральньо-громадських колах сприймали як одного з учнів Леся Курбаса. А ким же був Д. Грудина?

Дмитро Грудина – відомий театральний критик, письменник, актор, який розпочав творчий шлях у Ніжинському аматорському гуртку (1916) під керівництвом М. Заньковецької. За словами професора Г. Самойленка, Д. Грудина “пройшов школу великої майстерності Марії Заньковецької та навічно закохався в класичну драматургію” [19, с. 98]. Упродовж 1919–1921 років митець працював актором Державного народного українського театру в Києві, а 1921 року – режисером і актором Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка.

Після періоду творчих шукань Д. Грудина повернувся на батьківщину і 1922 року створив Державну драматичну студію імені М. Заньковецької. Основним її завданням була підготовка акторів для так званого зразкового драматичного театру з класичним українським та світовим репертуаром [20]. Незважаючи на стрімкий розвиток драматичної студії, вона проіснувала лише рік, і 1923 року її директор переїхав до Харкова.

У різні роки Д. Грудина співпрацював із С. Пилипенком, В. Блакитним, А. Хмарою; редагував газету “Селянська правда” (1924); очолював Народний український театр, де поставив спектакль “Гетьман Дорошенко” (1924–1926); був головою Всеукраїнського комітету Спілки працівників мистецтва (1928–1930) та секретарем літературного об’єднання “Плуг” (1930–1932) [20].

Окрім цього, Д. Грудина був активним громадським діячем, театральним критиком із чітко визначеною позицією – не сприймав “лівий” театральний напрям, а саме “Березіль” і його мистецького керівника Леся Курбаса. Колишній березилець Р. Черкашин характеризував його так: “ (...) Дмитро Грудина, колись посередній режисер, прихильник традицій старого українського театру, а нині громадський діяч, критик і давній відвертий ворог Леся Курбаса і “Березоля”” [21, с. 98–99].

Для журналу “Мистецька трибуна” № 3 від 1931 року Д. Грудина написав статтю “Стаканчик з “Березоля””. Епіграфом до неї стали слова з промови М. Скрипника: “Нам не треба схоластиків, маніпуляторів і спекулянтів, що теоретичними “ухищрєннями” хотять нас одірвати від практики...” [8, с. 17].

Дмитро Грудина у своїй статті порівняв Михайла Верхацького з головним героєм березильської вистави “Народний Малахій” Малахієм Стаканчиком: “У “Радянському театрі” № 3–5 за 1930 рік маємо появу нового Стаканчика із старими рецептами “негайної реформи”... театру (...) У сезоні 1930–31 року “Березіль” чомусь не ставить “Малахія”, та лаври Нар. Малах. не дають спати декому...” [8, с. 17].

Вистава “Народний Малахій” посідала вагоме місце в репертуарі театру. Як стверджує театрознавець Н. Єрмакова, “Народний Малахій” став для “Березоля” не лише першим прикладом розгрому за ідейно-політичними мотивами, прикладом відчайдушних спроб театру зберегти виставу, а й прикладом феноменального успіху в публіки (недаремно її обговорювали у найширших глядацьких колах)” [17, с. 41].

Ректор інституту відверто знущався з теоретичної роботи колишнього студента і навіть створив публічне резюме: “М. Верхацький, наскільки нам відомо, не замикався у чуланчик. Він чотири чи п’ять років був за студента у Радянському, в Столиці Радянської України, теавиші. Теоретичну, вищу освіту здобував під безпосереднім керівництвом нар. артиста Курбаса. А закінчивши теавиш, практичну науку здобувати пішов Верхацький М. до “Березоля”. Цебто знову до Курбаса. Не встигши, проте, виявити себе практично, М. Верхацький “пробує свої сили”, як бачимо, на полі теорії. Ба! – більше – на терені філософії” [8, с. 17].

У статті “До питання діалектики на театрі” М. Верхацького була справедлива вимога: “...Ми мусимо *утворити* філософію театру як науку діалектичної методології, яка буде сприяти розвиткові театру, дасть змогу утворити систему, якої зараз, крім “Березоля”, ніде й не видно...”. Стосовно цієї вимоги Д. Грудина зробив виноску і, наче попередження, зазначив: “За “Березіль” взагалі, як і за його систему, ми дозволимо собі взяти слово іншим разом. Тут лише пошкодуємо, що Верхацький навіть у двох словах не сказав, яка ж це система... діалектична, матеріалістична чи яка там ще...” [8, с. 20].

Твердження М. Верхацького про створення “філософії театру” обурило Д. Грудину: “...Філософію в театр – це завдання дня...” – не вгаває Верхацький. У філософії, як такій, вбачає секрет розв’язання всіх криз на театрі. Одірвано: і без реперткому, як певної, громадсько-політичної організації, і без рецензентів, а значить – і без робкорів, як певної громадської думки і часто-густо навіть організованої, ну й... без “робітничого району”... як безпосереднього споживача... головного замовця, єдиного, про якого ми, митці, не повинні забувати... А головне – без ясного, чіткого, не плутаючись, розуміння, уже *готової філософії, уже визначених теорій марксо-ленінської науки* на базі всебічного вивчення, засвоєння й усвідомлення історичного матеріалізму, матеріалістичної діалектики – без усього цього, гадає Верхацький, створити філософію театру. Такий механістично-формалістичний підхід до справи хоча б і від молодого – якому можна дещо простити – теоретика, мусить знайти від нас якнайгострішу відсіч” [8, с. 20]. Насправді ми не знаходимо у статті М. Верхацького подібних думок.

На завершення своєї замітки Д. Грудина зробив тривожний як для “Березоля”, так і для самого М. Верхацького, висновок: “Є ще порох у порохівницях... що не перевелися ще Малахії в “Березолі” і в сезоні 1931 року, що з’являються там такі собі Стаканчики-Верхацькі, – примушує нас бити на сполох”.

У фіналі статті автор персонально звернувся до М. Верхацького: “Театр-бо, не тільки – запам’ятайте собі це, тов. Верхацький, – сцена для вас і вам подібних еквілібристів чужими словами і думками... театр не тільки місце, де можна розводити “чорну і білу магію”, прикриваючись словами Маркса й під вивіскою “діалектика”... театр – (...) могутня зброя проти ворога” [8, с. 20]. І не важко здогадатися, хто ж поповнив список так званих ворогів.

Завдяки тому, що М. Верхацький естетично сформувався як березілець, він зумів протиставити позицію аспіранта позиції ректора інституту Д. Грудини та відповіді на шквал нищівної критики. Тому на шпальтах журналу “Радянський театр” № 5–6 від 1931 року ми натрапляємо на дві опубліковані поруч статті: М. Верхацького “Проти критики вигаданих помилок” [5], у якій він виступив проти перекручування Д. Грудиною різних фактів; і Д. Грудини “Стаканчик... “воїнствує” (“чесність” т. Верхацького)” [9], який не лише дав відсіч М. Верхацькому, а й завдав чергового “викривального” удару “Березолю”.

Потрібно зауважити, що ці дві статті були опубліковані набагато пізніше, ніж попередні тексти дописувачів. Редакція журналу “Радянський театр” прокоментувала це так: “З технічних причин редакція “Р. Т.” мала змогу приділити місце статтям т.т. Верхацького й Грудини лише в цьому числі журналу, отже, містячи (на жаль, із великим запізненням) обидві статті разом, редакція вважає дискусію з питання діалектики на театрі за закінчену” [5, с. 46]. Спробуємо розглянути цю дискусію.

Михайло Верхацький не зважав на критику Дмитра Грудини і часто апелював до його моральних якостей: “Тов. Грудина впродовж всієї статті культивує рікошетні прийоми, проте віднесемо це на рахунок “стилю” полемічної науки товариша, на рахунок його чесності і точності мислі. А щодо того, як це мені “сметь своє сужденіє імєть”, то видно це – тільки

переконаність тов. Грудини. От коли взяти безсмертну “критику” тов. Грудини та звірить з тим, що він критикує, то це було б вражаюче сатиричне панно. Я саме хочу так зробити. Я чесно буду виписувати всі мої цитати і те, що на них тов. Грудина написав” [5, с. 46].

Дмитро Грудина був здивований відповіддю М.Верхацького: “Нам нічого не залишається, як узяти статті т.Верхацького – його теоретичну роботу, а заразом і деякі практичні, і не гадати, що він *думає*, спробувати... *відкривати* деякі речі, зовсім очевидні, але котрі чомусь Верхацьким приховані” [9, с. 51]. Крім цього, автор визначив дві теми дискусії: ідеологія творчої методи художника та роль змісту і форми у мистецькому творі.

Михайло Верхацький поставив Д.Грудині запитання, що змушували замислитися над його компетентністю: “У вищенаведеній цитаті тов. Грудини читаємо: “*А поза процесом?.. поза виробничим чином треба мати якесь кермо, методи...* Чи без них він (режисер М. В.) може любенько обійтись? Критикуючи мене, тов. Грудина робить (хоч і у запитанні) неприпустиму помилку. Виходить на думку тов. Грудини, що метод потрібний поза процесом? Для чого метод поза процесом – невідомо. Метод становиться якоюсь абстракцією, що мислиться поза всім. (...) Ну от коли б ви прочитали у мене от таке місце: “В своєму виробничому чині кожний мистець користується з якоїсь методи”. Чи могли б ви написати таке: “От таке (яке? М. В.) пропагування (?) якоїсь там ідеології, якоїсь методи... маємо від тов. Верхацького”. А тов. Грудина зміг. Він буквально так і написав. Що можна сказати на речення “користуються з якоїсь методи”. А по-перше, митці *дійсно* користуються з якоїсь методи, а не без методи працюють, по-друге, що не всі користуються з однієї, а з *багатьох* (тому і з якоїсь) і що не всі користуються з *діалектичної методи*. Де у вищенаведеному реченні *пропаганда*? Тов. Грудина не тільки не захотів розібрати суть цього речення, а і приписав тут зовсім те, чого там і нема. А про те, як я кваліфікую метод, – тов. Грудина обминає, хоч ця кваліфікація стоїть поряд з попереднім реченням” [5, с. 47].

Дмитро Грудина, очевидно, не збирався доводити правдивість своїх тверджень М.Верхацькому і читачам. Він обрав безпрограшну позицію: пішов у наступ, використовуючи політичні маркери тієї доби: “Верхацький багато наводив своїх і моїх тверджень на доказ своєї правдивості і моїх помилок. Але чомусь промовчав він таке немаловажливие твердження своє, яке слідом за шойно наведеним абзацом було у нього в статті: “Але ми на цьому фронті *класової боротьби* поки що переважно дивимося за “ідеологією змісту”, забуваючи про *глибінь* “ідеології форми і методи” як *других невідокремлених* категорій одного і того ж комплексу буття”. Адже ми проти цього якраз бажання Верхацького підмінити “ідеологію змісту” на “глибінь” “ідеології форми” й заперечували, бо хоч Верхацький і говорить про ці речі (зміст і форма), як про “невідокремлені категорії”, та на ділі провадить саме пропагування форми...” [9, с. 51–52].

Насправді у своїй праці М.Верхацький спонукав замислитися над можливими варіантами розвитку театру. Звичайно, він опирався на досвід “Березоля”, про що відверто писав, але пропагування переваги форми над змістом театру ми в його тексті не знаходимо.

Далі стає очевидним, що Д.Грудина виступав не стільки проти теоретичних роздумів Верхацького, скільки проти “Березоля” і його керівника. Більше того, якщо раніше критик прагнув приховати це між рядками, то в наступній статті пішов у відкритий наступ: “Верхацький слідом за своїм учителем повторює огульні обвинувачення на адресу *всіх* театрів” [9, с. 52]. У виносці Д.Грудина відверто пояснив: “Маємо на оці т. Курбаса, з чим ми не крилися й у своїй статті в “Мистецькій Трибуні”, чого, на жаль, не зрозумів Верхацький і гадає, що це він із своєю власною “теорією” спричинився до того, що зацікавилися його статтею. Так... він цікавий як підголосок... як апологет більшої і ширшої, але й шкідливої теорії” [9, с. 52].

Автор процитував формулювання поняття “голий практицизм” у театрі М.Верхацького і зробив висновок: “Коли на хвилину а рїогї припустити, що В. із своїм учителем висловлюють цілком вірні твердження щодо українського театру з його “практицизмом”, то ми в жодному разі не можемо погодитись з тов. В. і “їже з ним” (...). Не можемо ми пристати на пропозицію В. не так у першій її частині: творити “філософію театру як науку діалектичної методи”, а саме у другій, – “яка дасть змогу утворити систему “а-ля Березіль”... З контексту абзацу В.

виходить, що система “Березоля” і є саме ота *філософія театру* як наука *діалектичної методології*, що єдина може бути протиставлена “голому практицизму”. Якраз проти цього, в основному головного твердження В., як проти *головної небезпеки* ми й виступали у своїй замітці, тоді ж таки застерігши за собою “за “Березіль”, взагалі, як і за його систему, взяти слово іншим разом. І коли вже шановний т. Верхацький знову нас викликає “на одвертість”, то мусимо заявити тут, що ми зараз констатуємо на жаль сумний, *але факт*, що ця головна небезпека не минула, а ще більше поглибилась” [9, с. 52].

Варто сказати, що свою обіцянку “взяти слово про Березіль” Д. Грудина виконав дещо пізніше, про що свідчать його критичні статті: “Деклярації і маніфести: про “шляхи” Березоля” [10]; “Рецидив – чи... “строго витримана лінія”?” [11]; “Український радянський театр за 15 років” [12]; “За високу культуру радянської естрадної драматургії” [13].

Михайло Верхацький сміливо критикував мистецькі орієнтири Д. Грудини: “Та ви знаєте, тов. Грудина, яку ви ведмежу послугу робите? Ви записуєте до книжки досягнень театру *революції* (?) такі вистави, як: “Циганка Аза”, “Мартин Боруля”, “Наталка Полтавка”, “Ференджі”... бо їх же робітничий глядач один в Донбасі (це вже не в якомусь районі), а другий у Харкові – сприйняв, а дещо і Репертком дозволив. Хіба робітникам ще не показують того і так, що з погляду марксівської, а не хвостизму в критиці – воно не є не тільки що *досягнення* театру революції, а воно навіть і не “революція”. Показують – а тов. Грудина кричить на всю Україну: “Керуйте” творчістю пролетарської культури так – раз в якомусь (у мене “інколи”) (!) робітничому районі робітничий глядач сприйняв виставу, ставте її повсюди, телеграфуйте у всі редакції, до істориків – хай записують як досягнення революційного театру. Для тов. Грудини видно *один бік* складного протирічного в своєму розвитку процесу будівництва пролетарської культури (...)” [5, с. 48].

Звичайно, Д. Грудина відреагував на слова М. Верхацького і на противагу вказаним виставам назвав березільські “Алло, на хвилі 477” та “Чотири Чемберлени”. Критика ці вистави не сприйняла і, за словами Н. Єрмакової, “спеціальним рішенням Народного комісаріату освіти “Чотири Чемберлени” були визнані політичним зривом театру” [16, с. 460].

Насправді ж це була спроба “Березоля” ввести новий для українського театру жанр ревію. Сучасний дослідник І. Чужина вважає: “ (...) цей жанр для українського кону (і до сьогодні) є екзотичним імпортом “продуктом”, виробництво якого намагалися поставити на конвеєр у 1920-х рр. “Алло, на хвилі 477!” – перше українське ревію західного зразка – залишило на сторінках історії українського театру ХХ століття помітний слід” [22, с. 22].

Дмитро Грудина написав так: “Хто дивився вистави новоорганізованого у Харкові “Театру Книги”, той міг бачити в *натурі* застосування тої “філософії “діалектичної методології”, “*системи*” “Березоля”, що саме “Театр Книги” перебрав геть усі “стандарти”, “прийоми”, “ситуації і колізії”. В “Березолі” було “рев’ю” “4 Чемберлени”, де є *Свинка і Ляц* як головні ведучі персонажі, взяті уже з попереднього ревію “Березоля”: “Алло, на хвилі”. (...) “Театр Книги” дає спектакль, що чомусь зветься: “За врубіву”, де повторюється геть усе як у “4 Ч.”. Маємо два комічні ведучі персонажі: *Пузир і Соломинка*, що теж *шукають викрадені* сторінки з книжки, на цьому й побудовано п’єсу. Як і в “4 Ч.”, так і в “Театрі Книги” ці персонажі вживають точнісінько однакових трюків, дотепи, загадки, частівки і т. п. Словом – “точна копія з форми”. Словом – готовий штамп, готовий стандарт “мила традиція”, як прийом до подачі “веселого видовища”. Ми б не згадували і не наводили цього прикладу, коли б... коли б за мистецького редактора “Театру Книги” не був той же мистецький керівник “Березоля” т. Курбас, а за режисера-постановника в цьому “Театрі Книги” – режляборант березолівський, той же Верхацький” [9, с. 53].

Чому важливо процитувати в повному обсязі відповідь Д. Грудини? Бо так відкриваються нові факти творчої біографії М. Верхацького. Хоча нам не відомі його режисерські спроби у постановках “Березоля”, але виявляється, що поза театром і під керівництвом Леся Курбаса вони були. Найімовірніше, М. Верхацький усвідомлював жанрову обмеженість українського театру, тому пробував свої сили в новому жанрі.

Спроба М. Верхацького відстояти свою думку іноді здається дещо наївною, однак навіть крізь текст відчувається сміливий юнацький порив досягнути справедливості: “Вважаю,

що цілком достатньо для читача доведено, що тов. Грудина критикував не *мислі*, не суть моєї статті, а тільки окремі слова, вихоплені речення, впадаючи сам у низку помилок, так у своїй критиці, як і в окремих твердженнях. Критика, що підбирає вигідні слова, що критикує окремі речення, не зауважуючи поряд тих речень, що мають щільний зв'язок з попередніми і без них можуть різнозначити, критика, що приписує реченням зовсім іншу мисль, аніж воно в собі несе, критика, що кричить: “Этого не может быть потому, что этого не может быть никогда”, а не доводить хибність думки, критика, що не допомагає кристалізувати мисль, уточнювати дефініції, а старається убити – це не є критика. Гримати – це не значить довести помилковість. Я охоче прийму критику, але ту, що скерує на викриття помилок, що доведе їх, і не вигадася їх там, де немає. Критика ж моєї статті тов. Грудиною – це є критика вигаданих ним помилок” [5, с. 50].

Дмитро Грудина оцінював теоретичну працю М. Верхацького насамперед з ідеологічного погляду, тому на завершення дискусії він зробив небезпечний висновок як для самого М. Верхацького, так і для Леся Курбаса та “Березоля” загалом: “(...) саме “признання” бодай – не кажучи вже про “распространения признания” – диктатури пролетаріату, ми, скільки б не шукали, не знайдемо у статті тов. Верхацького. Це й примусило нас бити на сполох у коротенькій журнальній замітці тоненького двотижневика, звичайно *не повно* (визнаємо за собою цю нашу провину), але гостро й непримиренно сигналізувати небезпеку. Бачимо, що наша замітка була влучна. (...) Яку *соціально* суть мають його екскурси у філософію й теорію, усі його писання, коли все це перевести на практичні рейки і стати на ту *партійну* “крайку овиду”, як говорить Верхацький, коли всі ці його *науково-філософські* твердження перевести на мову *політичну*? (...) У бажанні Верхацького відтягти увагу від нашої пролетарської радянської громадськості від театральної практики, себто нашого сьогодні (через залякування “голим практицизмом”, а далі й “Наталками” та “Азами”), натомість висуваючи потребу вивчення теорії та творення філософії – як чогось одірваного, самодостатнього; замовчання таких суто “практичних” явищ на театрі як “Малахій” та інші “Чемберлени” і вперте орудування “тінями забутих предків”, як “Аза”, “Мартин Боруля” і т. п., ми вбачаємо не що інше, як стремління “под шумок” протягти вже не раз засуджені від марксівської критики хибні ідейки (система (?) Березоля – в минулому), а також бажання “протягнути” свою, на цих “ідейних” засадах побудовану *практику*... Орудуючи “модними” словами про “діалектику”, “діалектичний метод”, Верхацький гадає прикрити свою ідеалістично-формалістичну суть (...), Верхацький по-вульгаризаторському, спрощено підходить до цих питань і, з одного боку, стає за жалюгідного апологета тих теорій, що вже дістали засудження, навіть від своїх творців, а з другого – зовсім невірно орієнтує ту театральну громадськість, яка справді не має відповідної теоретичної підготовки. (...) Отже, всі *теоретичні* розумування В. є хитрий маневр, щоб затушкувати і безкарно чинити свою *практику*. Такий соціально-політичний сенс теорії і практики “діалектика-марксиста” Верхацького. І тому, і другому треба покласти край” [9, с. 58].

Ця дискусія була принциповою для Д. Грудини, тому 1934 року в розгромній статті “Против “курбасовщины” в театре” він не забув згадати і М. Верхацького, де закинув йому: “Під гучною назвою “Діалектика на театрі” друкував свої статті “черговий геній” “Березоля”, його актор М. Верхацький, що працював режисером Харківського ТЮГу саме тоді, коли художнім керівником в ньому працював професор Ігнатович. Читаючи курс своєї “діалектики” працівникам ТЮГу, Верхацький розглядав, між іншим, науку Маркса–Енгельса–Леніна–Сталіна лише як певну “філософську концепцію”. (...) По Верхацькому, радянський театр як політична організація має допомагати не тільки пролетаріату, а й буржуазним групам, зокрема, очевидно, націоналістам-контрреволюціонерам, яких так старанно обслуговував “Березіль” під керівництвом Курбаса і при “найближчій участі” Верхацького” [14, с. 36].

Отже, дискусія М. Верхацького з Д. Грудиною – це приклад запеклої боротьби, яка тривала в мистецьких колах 1930-х років. Різні естетичні уподобання – один прибічник класичного театру, інший – так званого лівого – не дали їм змоги порозумітися. Крім того, Д. Грудина боровся з М. Верхацьким, приписуючи йому політичні збочення, і таким чином театральна дискусія набувала форм політичного характеру.

Позиція М. Верхацького в цій дискусії – це спроба представити й відстоювати мистецькі орієнтири, теоретичні основи “Березоля”. Його науково-термінологічні висловлювання не завжди здаються переконливими і потребують уточнень та конкретних прикладів. Напевно, такі записи були, проте автор не зумів їх видрукувати після наведених звинувачень.

Варто наголосити, що митець залишався вірним творчим принципам “Березоля” та його керівника Леся Курбаса і навіть попри початок політичних утисків театру сміливо відстоював березільську концепцію.

У період сталінської чистки доля поставила запеклих супротивників в один ряд. Щоправда, М. Верхацькому вдалося врятуватися виїздом до Узбекистану, де він перебував упродовж шістнадцяти років, а Д. Грудину 1937 року розстріляли в Лук’янівській в’язниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр “Березіль” (1927–1988): архівні документи в 2 т. / [упоряд.: О. Бертелсен]. – К. : Смолоскип, 2016. – Т. 2. – 504 с.
2. Ботунова Г. “Березіль” у центрі театрального диспуту 1929 року / Галина Ботунова // Життя і творчість Леся Курбаса. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – С. 159–170.
3. Ботунова Г. Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до Національного університету (рукопис статті).
4. Верхацький М. До питання діалектики на театрі / Михайло Верхацький // Радянський театр. – 1930. – № 3–5. – С. 57–62.
5. Верхацький М. Проти критики вигаданих помилок / Михайло Верхацький // Радянський театр. – 1931. – № 5–6. – С. 46–50.
6. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) / Г. Веселовська // Український театр ХХ століття. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 245–291.
7. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект / Василь Вітер // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. – Київ, 2010. – Вип. № 7. – С. 312–324.
8. Грудина Д. Стаканчик з “Березоля” / Дмитро Грудина // Мистецька трибуна. – 1931. – № 3. – С. 17–20.
9. Грудина Д. Стаканчик... “воїнствує”: “чесність” т. Верхацького / Дмитро Грудина // Радянський театр. – 1931. – № 5–6. – С. 51–58.
10. Грудина Д. Деклярації і маніфести: про “шляхи” Березоля” / Дмитро Грудина // Критика (Харків). – 1931. – № 2. – С. 92–108.
11. Грудина Д. Рецидив – чи... “строго витримана лінія”? / Дмитро Грудина // Критика (Харків). – 1931. – № 4. – С. 78–90.
12. Грудина Д. Український радянський театр за 15 років / Дмитро Грудина // За марксо-ленінську критику. – 1932. – № 11. – С. 40–67.
13. Грудина Д. За високу культуру радянської естрадної драматургії / Дмитро Грудина // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 8. – С. 82–97.
14. Грудина Д. Против “курбасовщины” в театре / Дмитрий Грудина / Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 30–36.
15. Документи до біографії Верхацького М. П.: особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. № 1389. – Оп. № 1. – Спр. № 151. – 8 арк.
16. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова. – ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 512 с.
17. Єрмакова Н. Феноменологія “Народного Малахія” М. Куліша–Л. Курбаса / Наталя Єрмакова // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 21–43.
18. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників / [упоряд. М. Лабінський]. – К. : Проза, 2004. – 240 с.

19. Самойленко Г. Дмитро Грудина – театральний діяч і актор із творчого гуртка Марії Заньковецької / Григорій Самойленко // Ніжинська старовина: науковий історико-культурологічний збірник. – 2006. – Вип. 2 (5). – С. 98–110.
20. Самойленко Г. Грудина Дмитро Якимович / Г. Самойленко // Енциклопедія сучасної України (ЕСУ) [Електронний ресурс]. – 2014. – Режим доступу: <http://esu.com.ua/>
21. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна. – К. : Акта, 2008. – 347 с.
22. Чужинова І. Кость Буревій і політичне рев'ю “Чотири Чемберлени” / Ірина Чужинова // Просценіум. – 2012. – Ч. 1–3/32–34. – С. 22–29.

REFERENCES

1. Bertelsen, O. (2016), *Arkhiv Rozstrilianoho Vidrodzhennia. Les Kurbas i teatr “Berezil” (1927–1988): arkhivni dokumenty v 2 t.* [Archive of the Shot Revival. Les Kurbas and the Berezil Theater (1927–1988): archival documents in 2 volumes, Vol. 2, Kyiv, Smoloskyp (in Ukrainian).
2. Botunova, H. (2012), ““Berezil” in the center of the theater debate of 1929 year”, *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas], Lviv, Kyiv, Kharkiv, Litopys, pp. 159–170. (in Ukrainian).
3. Botunova, H. (2017), *Teatralna osvita u Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do Natsionalnoho universytetu (rukopys statti)*, [Theatrical education in Kharkiv: from the drama school to the National University (manuscript of the article)]. (in Ukrainian).
4. Verkhatskyi, M. (1930), To the question of dialectics at the theater, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 3–5, pp. 57–62. (in Ukrainian).
5. Verkhatskyi, M. (1931), Against the critique of fictitious mistakes, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 5–6, pp. 46–50. (in Ukrainian).
6. Veselovska, H. (2003), The method is a style and style as a method: formal searches in the theory and practice of socialist realism (1930–1950), *Ukrainskyi teatr XX stolittia* [Ukrainian theater of the twentieth century], Kyiv, LDL, pp. 245–291. (in Ukrainian).
7. Viter, V. (2010), Pedagogical mastery of M. Verkhatsky: director's aspect, *Naukovyi visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. Karpenka-Karoho* [Scientific Journal of the I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television], vol. 7, Kyiv, pp. 312–324 (in Ukrainian).
8. Hrudyna, D. (1931), Stakanchyk from the “Berezil”, *Mystetska trybuna* [The Art Tribune], no. 3, pp. 17–20. (in Ukrainian).
9. Hrudyna, D. (1931) Stakanchyk... “warriors”: the “honesty” of comrade Verkhatsky, *Radianskyi teatr* [Soviet Theater], no. 5–6, pp. 51–58. (in Ukrainian).
10. Hrudyna, D. (1931), Declarations and manifestos: about “Berezil’s paths”, *Krytyka (Kharkiv)* [Criticism (Kharkiv)], no. 2, pp. 92–108. (in Ukrainian).
11. Hrudyna, D. (1931), Relapse – or ... “strictly observed line”?, *Krytyka (Kharkiv)* [Criticism (Kharkiv)], no. 4, pp. 78–90. (in Ukrainian).
12. Hrudyna, D. (1932) Ukrainian Soviet theater for 15 years, *Za markso-leninsku krytyku* [For Marxo-Leninist criticism], no. 11, pp. 40–67. (in Ukrainian).
13. Hrudyna, D. (1934) For a high culture of Soviet pop dramaturgy, *Za markso-leninsku krytyku*, [For Marxo-Leninist criticism], no. 8, pp. 82–97. (in Ukrainian).
14. Hrudyna, D. (1934), Against “kurbasovschyna” in the theater, *Teatr i dramaturhiia* [Theater and dramaturgy], no. 6, pp. 30–36 (in Ukrainian).
15. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy* [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine], Documents to the biography of Verkhatsky M. P.: personal sheet of personnel accounting, autobiography, biography, fund 1389, des. 1, case 151, 8 p.
16. Yermakova, N. (2012), *Berezilska kultura: istoriia, dosvid* [Berezil culture: History, experience], Institute for Modern Art Problems of the National Academy of Sciences of Ukraineб Kyiv, Feniks (in Ukrainian).

17. Yermakova, N. (2007) Phenomenology of “Narodnyi Malakhyi” M. Kulish – L. Kurbas, *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo* [Visnyk of Lviv University. Series art studies], vol. 7, pp. 21–43. (in Ukrainian).
18. Labinskyi, M. (2004), *Mykhailo Verkhatskyi: Dni i pratsia. Lystuvannia. Spohady suchasnykiv* [Mykhailo Verhatsky 100: days and work, correspondence, memories of contemporaries], Kyiv, Proza (in Ukrainian).
19. Samoilenko, H. (2006), Dmytro Grudyna is a theatrical figure and actor from the creative circle of Maria Zankovetska, *Nizhynska starovyna: naukovyi istoryko-kulturolohichni zbirnyk* [Nizhyn antiquity: scientific historical and cultural collections], vol.2(5), pp. 98–110. (in Ukrainian).
20. Samoilenko, H. (2014), Hrudyna Dmytro Yakymovych, *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy (ESU)* [Encyclopedia of Modern Ukraine (EMU)], available at: <http://esu.com.ua/>.
21. Cherkashyn, R. and Fomina, Yu. (2008), *My – bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy* [We are bereziltsi: theatrical memories-reflections], Kyiv, Akta. (in Ukrainian).
22. Chuzhynova, I. (2012) Kost Bureviy and political review “Four Chamberlains”, *Prostsenum* [Prostsenum], part. 1–3/32–34, pp. 22–29. (in Ukrainian).

УДК 792.8 (477:29)

Людмила Хоцяновська

СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ КУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

У статті здійснений загальний аналіз окремих актуальних (станом на початок 2018 року) тенденцій розвитку хореографічного мистецтва в нашій країні й на світовому рівні. Надано визначення сутності хореографії. Проаналізований класичний танець як мейнстрім хореографічного мистецтва минулого, а також сучасний танець, що отримав розвиток упродовж ХХ століття. Розглянуті зміни у хореографії на початку ХХІ століття. Обґрунтовані особливості й вказані причини динамічного поширення комерційної хореографії. Виявлено роль науково-технічного прогресу в розвитку сучасного танцю. Вказані характерні особливості хореографії постмодерну у світі та в Україні.

Ключові слова: хореографія, хореографічне мистецтво, класичний танець, сучасний танець, балет, модерн, перформанс, твір, музика, текст, вистава.

Людмила Хоцяновская

СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

В статье осуществлен общий анализ отдельных актуальных (по состоянию на начало 2018 года) тенденций развития хореографического искусства в нашей стране и на мировом уровне. Предоставлено определение сущности хореографии. Проанализирован классический танец как мейнстрим хореографического искусства прошлого, а также современный танец, который получил развитие на протяжении ХХ века. Рассмотрены изменения в хореографии в начале ХХІ в. Обоснованы особенности и указаны причины динамического распространения коммерческой хореографии. Выявлена роль научно-технического прогресса в развитии современного танца. Указаны характерные особенности хореографии постмодерна в мире и в Украине.

Ключевые слова: хореография, хореографическое искусство, классический танец, современный танец, балет, модерн, перформанс, произведение, музыка, текст, спектакль.

**THE MODERN CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE
IN THE CONTEXT OF WORLD CULTURAL TRENDS**

In the publication the general analysis separate relevant (as of the beginning of 2018) tendencies of development of choreographic art in our country and at world level is carried out.

In present, XXI-th century the choreographic art is characterized by appearance not only the new dancing directions, but also enhancement of dancing technique that became a starting point of creation of system of record of dance, and over time – formations of special terminology. For today dancing terminology represents open system of names of dances, dancing movements, figures, line items.

In the first decades of current century interest in dancing art repeatedly increased in Ukraine and a pattern. Depending on relevant cultural traditions of an era dance means of expression also pass through essential changes. At the same time developed western media culture strengthens a role of a visual component in the modern dancing performances, generating the appropriate characteristics of the existing projects where dance aims at maximizing visualization and creation of images which are easily learned and media are actively broadcast. The requirement of promoting which was deeply connected to the modern dance also serves as the reason of big changes – dancing performances of the international level gradually turn into the effective commercial project oriented on mass production and, respectively, consuming.

Now in postmodern choreography special relevance the new form acquires performances which the digital performance is. Its origin was caused by influence of digital technologies which not only qualitatively transformed a performance, but also defined need of its reconsideration for the system of musical choreographic art.

The first creative experiments with implementation of the virtual art worlds in computer programs belonged to the sphere of dance. In creativity American and European (English, German, French and others) choreographers for the 2010-th years the resistant tendency of gain of constructive function of media in creation of scenic dance generally was created. Gain of a role of the virtual screen projections during creation of choreographic whole was connected to change of scenic space. Directors treated the virtual screen projections as “other scene”, de facto “the parallel world”.

It is proved that tendencies of development of choreographic art in domestic cultural space are: development of such forms as modern, ball choreography, the national, national stylized, variety, oriental dance, hip-hop and also free dancing category; fruitful process of mutual exchange of domestic choreographic culture with European that American cultures in combination with the active appeal in performances to elements of the Ukrainian history, ethnography, mythology; strengthening of interactivity of choreography, use of the technologies inherent for motion picture art.

It is found out that on international level the choreographic art is characterized by the following trends: the rapid development of commercial choreography kept by the Internet and progress of technical means for a scene; active distribution of synthetic art forms, strengthening of tendencies to interpenetration of different types of arts which is followed by search the modern of means of expressiveness, a genre variety, violation of canons of classical dance; distribution of different manifestations and types of choreography of a postmodern who are united by unexpected changes of esthetic properties of the work the principles of creation of composition, genre specifics and is a lot of other characteristics. Besides, in postmodern choreography the special relevance is acquired by a new form of a performance as which the digital performance representing the audiovisual (multimedia) project which functions as the commercial art directed to mass audience and its group consciousness acts.

In choreographic art of the future such lines will unite: irony, double interpretation, quotation principle, collage of a video series, musical and literary texts, game and animation receptions.

Key words: *choreography, choreographic art, classical dance, modern dance, ballet, modernist style, performance, work, music, text, performance.*

Сучасне хореографічне мистецтво де-факто перетворилося на мегакультурний загальнолюдський проект, і в цьому є значний позитив з огляду на високу конкурентність у цій сфері, а також підвищені вимоги до професіоналізму виконавців й естетики танцю з боку глядачів. Не буде перебільшенням стверджувати, що хореографічне мистецтво – яскравий і концентрований синтез усіх здобутків культури танцю у певному періоді історії людства. Саме тому можна говорити про хореографію Стародавнього світу, Середньовіччя, Нового часу й власне сучасності.

Наразі, у другій половині 2010-х років хореографія еволюціонує в еkleктичній єдності інноваційного і традиційного. Так, з одного боку, інноваційність розвитку танцю полягає у тому, що сучасна людина з кожним роком висуває дедалі вищі вимоги до якості хореографічного мистецтва. Вибагливий глядач, поціновувач прекрасного очікує від кожного танцювального видовища вишуканих методів виконання, залучення сучасної техніки звукопідсилення й звукозапису, а також використання (за потреби) піротехніки, лазерів та світлової апаратури.

З іншого боку, незаперечно, що вагомим елементом значного числа сучасних танцювальних постановок є певний традиціоналізм, тобто запозичення з минулого, звернення до якого забезпечують за допомогою пластичної виразності. Крім того, звернення до минулого відображається у сюжеті, організації танцювального простору, зовнішній атрибутиці й музиці [10, с. 114].

Вивчення останніх тенденцій у хореографічному мистецтві нашої країни та світу в цілому є комплексним питанням, що перебуває на перетині кількох наукових дисциплін. Отже, аналіз цього питання неможливий без задіяння мультидисциплінарного підходу, який передбачає залучення методологічного інструментарію хореології (науки про мистецтво танцю), культурології й мистецтвознавства, а також естетики.

Упродовж 2017 – початку 2018 рр. з проблематики хореографічного мистецтва були опубліковані зокрема наукові праці (дисертації, монографії): О. Бикової, в якій розглянуті індивідуальні творчі здібності майбутніх учителів хореографії у процесі позааудиторної виховної роботи вищих навчальних закладів [3]; виконавські традиції, творчі постаті та вистави балетного мистецтва Національної опери України у 1991–2015 рр. проаналізовані у дослідженні Є. Коваленко [9]; розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині в останній чверті ХХ – на початку ХХІ століття охарактеризовано у дисертації І. Мурованої [11]; І. Степанюк розглянув джерела та сучасні тенденції функціонування вокально-хореографічної культури Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття [14]; Ю. Тараненко дослідила підготовку майбутніх учителів хореографії до розвитку художньо-творчих здібностей молодших школярів [16]; Д. Шариков проаналізував генезу й концепції балетного театру в хореографічній культурі [17–19].

Як бачимо, перелічені ґрунтовні праці стосувалися насамперед спеціалізованих (“точкових”) питань розвитку танцювального мистецтва, що, звісно, актуалізує науковий пошук з узагальнення сучасних трендів хореографії у вітчизняному та глобальному вимірах. До цього варто додати, що реальна практика розвитку хореографічного мистецтва завжди “іде попереду” відповідних наукових досліджень, тобто останні події у світі танцю як правило випереджають їхнє висвітлення у фаховій літературі.

Мета статті – проаналізувати окремі актуальні (станом на початок 2018 р.) тенденції розвитку хореографічного мистецтва в нашій країні й на світовому рівні.

Відповідно до одного з найпоширеніших визначень, хореографія (від грец. χορεία – танець, хоровод та грец. γραφή – писати) – це “мистецтво постановки танцю як послідовності кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту” [6, с. 20].

Упродовж тривалого часу мейнстрімом хореографічного мистецтва був класичний танець, який, разом із тим, ніколи не залишався однаковим, постійно перебуваючи у стані еволюції й розвитку. Складовими понятійного апарату класичного танцю (як і будь-якого іншого різновиду танцю) в усі епохи були технічні прийоми, професійна мова тощо.

Відаючи належне класичному танцю, зазначимо, що ХХ століття, як відомо, привнесло в танцювальну культуру нові напрямки: диско, регтайм, фокстрот, вальс-бостон, твіст, халі-

галі, танго й ін. Ці та інші форми й стилі набули розвитку як у першій, так і в другій половині минулого сторіччя [2, с. 14]. Згадані напрямки можуть бути об'єднані під узагальненою назвою “сучасний танець”, котрий слід розглядати як дзеркало модерної культури, її об'єктивний образ, модель, оскільки він супроводжує її розвиток. Сучасне танцювальне мистецтво здатне передавати інформацію про актуальний та відповідний йому культурний простір, відображаючи основні характеристики епохи модерну й медіакультури. Безсумнівно, що залежно від них виразні засоби танцю і його функції також зазнають змін [13, с. 30]. Таким чином, сучасний танець у всіх його напрямках може бути розглянутий як феномен медіакультури чи медіафеномен [12].

У нинішньому, XXI сторіччі хореографічне мистецтво характеризується появою не лише нових танцювальних напрямків, а й удосконаленням танцювальної техніки, що стало відправною точкою створення системи запису танцю, а згодом – формування спеціальної термінології. На сьогодні танцювальна термінологія – це відкрита система найменувань танців, танцювальних рухів, фігур, позицій [7].

У перші десятиліття XXI ст. інтерес до танцювального мистецтва в Україні зокрема та і світі загалом багаторазово зріс. Залежно від провідних культурних традицій епохи виразні засоби танцю також зазнають істотних змін. Водночас розвинена західна медіакультура підсилює роль візуальної складової в сучасних танцювальних виставах, що породжує відповідні характеристики проектів, де танець прагне до максимізації видовищності та створення образів, які легко упізнаються й активно транслюються ЗМІ. Вимога популяризації, яка виявилася глибоко пов'язаною із сучасним танцем, також спричиняє великі зміни – танцювальні вистави міжнародного рівня поступово перетворюються на ефективний комерційний проект, орієнтований на масове виробництво та, відповідно, споживання.

Із урахуванням того, що в різних країнах світу протягом останніх років відкрито величезну кількість танцювальних шкіл і студій, розвиваються нові танцювальні стилі, а також посилився інтерес до напрямків класичного танцю, вельми динамічно розвивається і сфера танцювальних вистав. Подібна захопленість танцювальними проектами зберігається й підкріплюється засобами масової інформації: зазначені заходи транслюють на телебаченні й широко висвітлюються у пресі. Крім того, саме завдяки ЗМІ створюються співтовариства-групи, які об'єднують аматорів і професіоналів танцювальної культури, що також позитивно позначається на розвиткові масових заходів [1, с. 30].

Найдинамічнішим розвитком у світі загалом, а також в Україні відзначається так звана “комерційна хореографія”, – танцювальні постановки, спеціально створені для фільмів, реклами, модних показів, музичних відеокліпів та різних шоу [5, с. 39]. Зрозуміло, що термін “комерційна хореографія” умовний та, ймовірно, є прямим запозиченням з відповідних іншомовних видань і потребує подальшого обґрунтування. Як зазначають автори окремих праць, найпопулярнішими у сучасній комерційній хореографії є не класичні стилі танцю, а саме модерний “вуличний” танець (стріт-денс), що поєднує відразу кілька сучасних танцювальних стилів (хіп-хоп, хаус, попінг, локінг, крамп тощо) [10, с. 76].

Активне поширення комерційної хореографії також підтримує індустрія з виробництва танцювальних відеоуроків, що їх поширюють на електронних носіях і в Інтернеті, – особливо у соціальних мережах, де створюють групи, які поєднують аматорів та професіоналів танцювальної культури [20, с. 118]. Іншим важливим фактором стає науково-технічний прогрес, результатом невпинної інтенсифікації якого виявляється надзвичайно швидкий розвиток технічних засобів для сцени (світло, звук, різноманітні спецефекти, лазерні проєкції тощо).

Нині фахівці відзначають активне поширення синтетичних художніх форм хореографії, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв. Такі тренди супроводжуються пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою від традиційних балетних форм, порушенням канонів класичного танцю [2, с. 3].

Підсумовуючи усе викладене, можна стверджувати про розвиток на теперішньому етапі (друга половина 2010-х років) хореографії постмодерну, захоплення якою набуває глобального розмаху, коли танець постмодерну впроваджують у різні сегменти сучасної масової культури

та, завдяки багатогранному перетворенню комп'ютерних технологій, стрімко еволюціонує у віртуальному просторі.

В умовах постмодерної парадигми традиційні для музично-хореографічного мистецтва категорії “мистецтво”, “автор”, “твір” змішуються й набувають невластивих їм якостей. Об'єктом мистецтва наразі виступає не результат (закінчений твір), а наочно виявлений процес його досягнення. “Вихід” мистецтва у реальність здійснюють за допомогою відкритого тексту, мистецтвом стають події, які реально проживають, а також саме життя. Композитор і хореограф реалізують задум, концепт, ситуацію, тим самим знімаючи питання авторства тексту. За умов ситуації постмодерну змінюються естетичні властивості твору, принципи побудови композиції, жанрова специфіка й багато інших характеристик [8, с. 89].

Окрім того, важливою специфічною постмодерною рисою, що впливає на процес сучасного розвитку хореографічного мистецтва, є перегляд традиційних функціональних стосунків усередині стабільно існуючої до цього тріади “автор–виконавець–реципієнт”. При цьому автор може виступати в ролі організатора події у цілому, не тільки “проектуючи” текст твору, ситуацію виконання, а й “режисуючи” процес споглядання і слухання, вказуючи відповідний модус сприйняття й навіть поведінки аудиторії.

За умов постмодерної парадигми втрачається колишня непорушність змісту хореографічного твору, текст якого і значення спрямованість, що заклав автор, можуть зазнавати значних змін. При цьому виникає необхідність нового тлумачення самого поняття “виконання”, традиційно пов'язаного з розкриттям змісту твору відповідно до авторського задуму. Першорядного значення у творчому виконавському процесі тепер набуває реалізація радикально нової ідеї – концепту, часто протилежного усталеному розумінню танцю. В епоху постмодернізму художній твір трактують як певну “конструкцію”, тобто фактично сукупність вихідних елементів, з яких формують нескінченне число варіантів виконавського прочитання.

Водночас художнє “розбирання” твору і його наступне “складання” у новому контексті (тобто деконструкція) становлять основу творчого акту виконавця. Своєю чергою, реципієнт (глядач–слухач) стає учасником і частиною концепту, а музично-хореографічний спектакль переміщається у сферу арт-практики, стаючи акцією, епатажним актом, де виконавський акцент може бути перенесений із результату діяльності на відповідний процес. Традиційні форми подання сценічного танцю у мистецтві постмодерну витісняються перформансом й хепенінгом (тобто “подієвістю”) [8, с. 91].

Варто зазначити, що у танці постмодерн наразі реалізована ідея деконструкції простору – інтерполяції, пов'язаної з уведенням випадкових елементів, що руйнують зміст, привнесенням додаткових значень, створенням невмотивованих образів.

Наразі у хореографії постмодерну особливої актуальності набуває нова форма вистави, якою є цифровий перформанс. Його виникнення було обумовлено впливом цифрових технологій, котрі не тільки якісно перетворили спектакль, а й визначили необхідність його переосмислення у системі музично-хореографічного мистецтва. Використання цифрових комп'ютерних технологій у танці постмодерн спричинило зміни в основних властивостях музичної хореографії:

- власне природі танцю як матеріального, фізичного об'єкта;
- художній специфіці танцю;
- атрибутах оригінальності певного твору;
- психологічних особливостях сприйняття танцю постмодерн.

Перші творчі експерименти із впровадженням віртуальних художніх світів у комп'ютерні програми належали саме до сфери танцю. У творчості американських і європейських (англійських, німецьких, французьких та інших) хореографів протягом 2010-х років загалом сформувалася стійка тенденція посилення конструктивної функції медіа у створенні сценічного танцю [20]. Внутрішні закономірності розвитку сценічного танцю, його стильові особливості із самого початку передбачали можливість уведення у спектакль технічних засобів, здатних підсилити закладену в танці видовищність і віртуальність. Посилення ролі віртуальних екранних проєкцій при створенні хореографічного цілого було

пов'язане зі зміною сценічного простору. Постановники трактували віртуальні екранні проєкції як “другу сцену”, де-факто “паралельний світ”.

Специфічна риса саме української хореографії впродовж останніх років – активне звернення у виставах до елементів історії, етнографії, міфології, що є особливістю нашої досить традиціоналістської культури загалом. Водночас паралельно зростають і вимоги до технічної досконалості та виконавської майстерності учасників дійств. Із урахуванням того, що у багатьох виставах беруть участь особи з різною хореографічною підготовкою, зазначене потребує необхідних навчальних і координувальних дій досвідчених фахівців, робота яких сприятиме вирівнюванню професійної підготовки різних виконавців.

В Україні кардинальній зміні стильового й жанрового вигляду музично-театральних постановок сприяє, зокрема, їх зіткнення зі суміжними сферами академічної і масової культури, з актуальними практиками візуального мистецтва (кіно, відеоарт, інсталяція), а також із власне життєвими реаліями. Новаторство хореографів, композиторів, сценографів виявляється часом настільки радикальним, що ключові для хореографічного мистецтва категорії – авторство, котре традиційно розуміють як акт творення, художній образ, час, простір – укотре зазнають переосмислення.

Як і на міжнародному рівні, так і в Україні визначальною характеристикою хореографічного мистецтва стає його інтерактивність. Сценічне втілення танцю супроводжується активним використанням технологій, притаманним для кіномистецтва, зокрема “Motion Captures” (захоплення руху), “Motion Tracking” (відстеження руху) [20]. У такий спосіб виникає можливість створення постановок, де музикою, звуком, відеопроєкціями й освітленням керують і контролюють їх за допомогою рухів, жестів, міміки та інших фізіологічних параметрів.

Говорячи про останні тенденції у розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва, не можна оминати увагою і відповідні проблемні аспекти, пов'язані, зокрема, з тим, що наша держава з огляду на фінансову кризу, на жаль, недостатньо якісно забезпечує реалізацію наступних заходів, спрямованих на розвиток мистецтва танцю:

- виявлення обдарованих дітей і молоді, а також забезпечення відповідних умов для їхньої освіти й творчого розвитку в сфері хореографії;
- підготовка творчих і педагогічних кадрів у сфері хореографії, а також педагогічних кадрів для системи хореографічної освіти;
- збереження й передача новим поколінням традицій української професійної освіти у сфері мистецтва танцю;
- естетичне виховання підростаючого покоління;
- виховання підготовленої і зацікавленої аудиторії глядачів;
- долучення громадян України до цінностей вітчизняної і закордонної художньої культури, кращих зразків народної творчості, класичного й сучасного мистецтва;
- реалізація морального потенціалу мистецтва як засобу формування й розвитку етичних норм поведінки та моралі як особистості, так і суспільства [18, с. 30].

Таким чином, за підсумками дослідження ми прийшли до наступних висновків. Тенденціями розвитку хореографічного мистецтва в Україні наразі є: 1) розвиток таких форм як сучасна хореографія (contemporary, modern, jazz modern, jazz-funk), бальна хореографія, народний танець, народно-стилізований танець (фольк), естрадний танець, східний танець, хіп-хоп, а також вільна танцювальна категорія (хореографія без обмежень за стилями і напрямками); 2) плідний процес взаємообміну вітчизняної хореографічної культури зі східно- та західноєвропейською й американською культурами у поєднанні з активним зверненням у виставах до елементів української історії, етнографії, міфології; 3) посилення інтерактивності хореографії, використання технологій, притаманних для кіномистецтва. Водночас на міжнародному рівні хореографічне мистецтво характеризується наступними трендами: 1) стрімкий розвиток так званої “комерційної хореографії” (танцювальні постановки для фільмів, реклами, модних показів, музичних відеокліпів та різних шоу), підтриманий мережею Інтернет та прогресом технічних засобів для сцени (світло, звук, різноманітні спецефекти, лазерні проєкції); 2) активне поширення синтетичних художніх форм хореографії, посилення

тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв, що супроводжується пошуками модерних засобів виразності, жанровою різноманітністю, порушенням канонів класичного танцю (зокрема відмовою від традиційних балетних форм); 3) поширення різних проявів і видів хореографії постмодерну, яких об'єднують несподівані зміни естетичних властивостей твору, принципи побудови композиції, жанрова специфіка й багато інших характеристик. Окрім того, у хореографії постмодерну особливої актуальності набуває нова форма вистави, якою є цифровий перформанс – аудіовізуальний (мультимедійний) проект, котрий функціонує як комерційне мистецтво, спрямоване на масову аудиторію та її групову свідомість.

У найближчій перспективі еволюція мистецтва танцю буде відзначатись, імовірно, виникненням нових танцювальних напрямків, котрі реалізовуватимуть через велику кількість міксованих постановок, а також подальшим взаємопроникненням різних видів і проявів танцювального й інших видів мистецтва. Вираженням останнього тренду буде, наприклад, виконання твору, що написав музикант, поставив на сцені режисер, але в якому активно використані засоби декорацій, танцювальної пластики, пантоміми тощо. Слід очікувати, що у хореографічному мистецтві майбутнього поєднуюватимуться такі риси: іронія, подвійна інтерпретація, цитатний принцип, колаж відеоряду, музичного та літературного текстів, ігрових й анімаційних прийомів, особлива роль титрів, заставок, авторського коментування, звукових ефектів і контрастного музичного супроводу, сторонніх звуків, відстороненого режисерського погляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії / Ю. М. Басич // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2014. – Вип. 7. – С. 26–31.
2. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / Бернадська Дарія Петрівна. – Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
3. Бикова О. В. Формування індивідуальних творчих здібностей майбутніх учителів хореографії в процесі позааудиторної виховної роботи вищих навчальних закладів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.07 / Бикова Ольга Вікторівна. – Уман. держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. – Умань, 2017. – 20 с.
4. Всеукраїнський фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва “Територія талантів–2017” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://baturyn-rada.gov.ua/ogoloshennya-16-29-37-11-10-2017>.
5. Данчук Л. І. Азбука режисури шоу-програм / Л. І. Данчук. – Житомир : Полісся, 2008. – 288 с.
6. Зав'ялова О. К. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст. / О. К. Зав'ялова. – Суми : Мрія, 2014. – 114 с.
7. Карпенко В. Н. Генезис танцевальной терминологии в современном танце / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – Вып. 1 (13)/ – С. 138–142. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-tantsevalnoy-terminologii-v-sovremennom-tantse>.
8. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине ХХ – начале ХХІ века / Е. В. Кисеева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2014. – № 2 (15). – С. 88–96.
9. Коваленко Є. І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 / Коваленко Єва Ігорівна. – НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 23 с.
10. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят / О. П. Кужельний. – Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К. : НАКККиМ, 2012. – 140 с.

11. Мурована І. В. Розвиток дитячої хореографічної освіти на Кіровоградщині (остання чверть ХХ – початок ХХІ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / Мурована Ірина Володимирівна. – Центральноукр. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кропивницький, 2018. – 20 с.
12. Садыкова Д. А. Танец как феномен медиакультуры / Д. А. Садыкова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2014. – Сер. 6. – Вып. 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-mediakultury>.
13. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / К. І. Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 320 с.
14. Степанюк І. В. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Степанюк Ігор Віталійович. – ДВНЗ “Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника”. – Івано-Франківськ, 2017. – 24 с.
15. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку / [ред. кол. О. Плахотнюк, Л. Андрощук, Т. Благова та ін.]. – Львів : СПОЛОМ, 2016. – 240 с.
16. Тараненко Ю. П. Підготовка майбутніх учителів хореографії до розвитку художньо-творчих здібностей молодших школярів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 / Тараненко Юлія Петрівна. – Бердян. держ. пед. ун-т. – Бердянськ, 2017. – 20 с.
17. Шариков Д. І. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру: монографія / Д. І. Шариков. – Київ ; Вінниця : Нілан, 2017. – 301 с.
18. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види: монографія / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2010. – 208 с.
19. Шариков Д. І. “Contemporary dance” у балетмейстерському мистецтві / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2010. – 170 с.
20. International Encyclopedia of Dance / ed. by S. J. Cohen. – Oxford : Oxford University Press, 2016. – 758 p.

REFERENCES

1. Basych, Yu. M. (2014), Contemporary Dance and Place of Traditional Dance Symbols in Ukrainian Choreography, *Filosofii i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury* [Philosophy and Politology in the context of modern culture], Vol. 7, pp. 26-31. (in Ukrainian).
2. Bernadska, D. P. (2005), “The Phenomenon of Synthesis of Arts in Contemporary Ukrainian Stage Choreography”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies: 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
3. Bykova, O. V. (2017), “Formation of Individual Creative Abilities of Future Teachers of Choreography in the Course of Extracurricular Educational Work of Higher Educational Institutions”, Thesis Abstract for Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.07, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Uman, 20 p. (in Ukrainian).
4. The II All-Ukrainian Festival-Contest of Choreographic Art “Territory of Talents – 2017” Available at: <https://baturyn-rada.gov.ua/ogoloshennya-16-29-37-11-10-2017>. (in Ukrainian).
5. Danchuk, L. I. (2008), *Azbuka rezhysury shou-prohram* [Alphabet of Directing Show Programs], Zhytomyr, Polissia. (in Ukrainian).
6. Zavialova, O. K. (2014), *Istoriia baletnoho mystetstva: vid vytokiv – do pochatku XX st.* [History of Ballet Art: from the Origins to the Beginning of the 20-th century], Sumy, Mriya. (in Ukrainian).
7. Karpenko, V. N. (2017), Genesis of Dance Terminology in Contemporary Dance, *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], Vol. 1(13), pp. 138–142. Available at:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-tantsevalnoy-terminologii-v-sovremennom-tantse>. (in Russian).
8. Kiseeva, E. V. (2014), Stages of Formation and Development of Post-Modern Dance in the Second Half of the 20th – the beginning of the 21st century, *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian musical almanac], no. 2 (15), pp. 88–96. (in Russian).
 9. Kovalenko, Ye. I. (2017), “Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991–2015. Performing traditions, creative figures, performances”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies: 17.00.02, National Academy of Sciences of Ukraine, Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, Kyiv, 23 p. (in Ukrainian).
 10. Kuzhelnyi, O. P. (2012), *Osnovy rezhysury teatralizovanykh vydovyshch i sviat* [Fundamentals of Directing Theatrical Performances and Holidays], National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, 140 p. (in Ukrainian).
 11. Murovana, I. V. (2018) “Development of Children’s Choreographic Education in Kirovohrad Region (Last Quarter of the 20th – the beginning of the 21st century), Thesis Abstract for Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.01, Volodymyr Vynnychenko Central Ukraine State Pedagogical University, Kropyvnytskyi, 20 p. (in Ukrainian).
 12. Sadykova, D. A. (2014), Dance as a Phenomenon of Media Culture, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. [Bulletin of St. Petersburg University], Ser. 6, Vol. 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-mediakultury>. (in Russian).
 13. Stanislavska, K. I. (2012), *Mystetsko-vidovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia* [The Artistic and Spectacular Forms of Modern Culture: Monograph], Kyiv, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. (in Ukrainian).
 14. Stepaniuk, I. V. (2017), “Vocal and Choreographic Culture of Volyn of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Century: Sources and Contemporary Trends in Functioning, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies: 26.00.01, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 20 p. (in Ukrainian).
 15. Plakhotniuk, O, Androshchuk, L. and Blahova, T. (2016), *Suchasne khoreorafichne mystetstvo: pidgruntia, tendentsii, perspektyvy rozvytku* [Modern Choreographic Art: Foundations, Trends, Prospects of Development], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
 16. Taranenko, Yu. P. (2017), “Training of Future Teachers of Choreography for the Development of Artistic and Creative Abilities of Junior Schoolchildren”, Thesis Abstract for Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.04, Berdiansk State Pedagogical University, Berdiansk, 20 p. (in Ukrainian).
 17. Sharykov, D. I. (2017), *Neoklasytyzm u khoreorafichnii kulturi: geneza i kontseptsii baletnoho teatru: monohrafiia* [Neoclassicism in Choreographic Culture: Genesis and the Concept of Ballet Theatre: Monograph], Kyiv, Vinnytsya, Nilan. (in Ukrainian).
 18. Sharykov, D. I. (2010), *Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreorafii. Henezys i klasyfikatsiia suchasnoi khoreorafii - napriamy, styli, vydy: monohrafiia* [Theory, History and Practice of Modern Choreography. Genesis and Classification of Modern Choreography – Directions, Styles, Types: Monograph], Kyiv, KyMU. (in Ukrainian).
 19. Sharykov D. I. (2010) “Contemporary dance” u baletmeisterskomu mystetstvi [“Contemporary Dance” in Choreographic Art], Kyiv, KyMU. (in Ukrainian).
 20. International Encyclopedia of Dance (2016), edited by S. J. Cohen, Oxford, Oxford University Press. (in English).

УДК 791.229.4 (477) “2014/2017”

Олена Москаленко-Висоцька

**ВПЛИВ ІДЕЇ ФІЛЬМУ НА ВИБІР ЖАНРУ:
ФІЛЬМИ “УКРКІНОХРОНІКИ” 2014–2017 РОКІВ**

У статті на прикладі фільмів Української студії хронікально-документальних фільмів періоду 2014–2017 років досліджено процес зміни ідейного спрямування фільму та його вплив на жанрове втілення кінострічки. В результаті аналізу жанрової дифузії виявлено безпосереднє художнє збагачення драматургії фільму. Розглянуто жанрові й тематичні особливості документальних кінострічок, які через образне відображення життя, проєктують онтологію вітчизняного соціуму. Охарактеризовано умови, за яких відбуваються зміни жанру.

***Ключові слова:** жанр, документальний фільм, соціальна містерія, фільм-спостереження, фільм-відкриття, авторське рішення, “Укркінохроніка”.*

Елена Москаленко-Высоцкая

**ВЛИЯНИЕ ИДЕИ ФИЛЬМА НА ВЫБОР ЖАНРА:
ФИЛЬМЫ “УКРКИНОХРОНИКИ” 2014–2017 ГОДОВ**

В статье на примере фильмов Украинской студии хроникально-документальных фильмов периода 2014–2017 годов исследован процесс изменения идейного направления фильма и его влияние на жанровое воплощение киноленты. В результате анализа жанровой диффузии выявлено непосредственное художественное обогащение драматургии фильма. Рассмотрены жанровые и тематические особенности документальных кинолент, которые через образное отражение жизни, проектируют онтологию отечественного социума. Охарактеризованы условия, при которых происходят изменения жанра.

***Ключевые слова:** жанр, документальный фильм, социальная мистерия, фильм-наблюдение, фильм-открытие, авторское решение, “Укркинохроника”.*

Olena Moskalenko-Vysotska

**INFLUENCE OF THE IDEA OF THE FILM ON THE ELECTION OF THE GENRE:
THE FILMS OF “UKRKINOCRONIKA” 2014–2017 YEARS**

In conditions of the expressive flow of social events, modern documentary cinema often faces the problem of reorienting ideological content at the stage of the already formed truth or script. In many cases, this leads to a substitution of the genre, or genre diffusion, according to the author's message, which undergoes changes. Such a transformation of the ideological and genre solution makes contemporary domestic documentaries relevant and enhances artistic imagery, allowing Ukrainian cinema documentaries to be in the context of the world cinema process and successfully represent their screenings at international film forums.

In view of the lack of theoretical research in relation to genre issues in contemporary domestic documentary cinema, the screenings of the studio “Ukrkinochronika” became the subject of the study. Common to them is that at different stages of the film, directors were forced to review their author's concepts under the influence of the social context, which affected the genre and thematic changes in their films. The theme of each film, in one way or another, carried in itself latent reflections of a certain ideological, moral and ethical criteria that incited the domestic society during this period. So, directors who already had a clear idea of the author's design, and, consequently, the genre range, responding to the events of life, changed the concept of the film, and hence the genre of the work, making radical adjustments. For example, in 2013 documentary director Anna Yarovenko

initially designed his film within the ethnographic and folklore genre of folk art traditions. The name was planned – “The secret of the kobzar shop”. But the events in the country at the beginning of 2014 directly influenced the concept of the author’s plan, and the director took off and mounted an entirely different film. In connection with this, the idea was transformed, which forced to abandon the educational genre of the film about the history of kobza-lyre players and their kobza shops and to address the current ideological and patriotic themes at the present and the present time, already in the genre of the film-research on national roots, Ukrainian traditions and national dignity. And the name of the film has become another – “Free people”.

First the documentary film theme “Taras Shevchenko. Identification” was planned as a mythologizing image of Kobzar: the existence of folk retellings, fairy tales, legends, witty fables. The film was planned to be solved in the genre of a poetic film scene with elements of folk humor. But, given the situation in 2014 in the country, the public context needed other subjects, with a focus on other thoughts and conclusions. Famous Ukrainian director Sergiy Proskurnya changed the artistic and ideological orientation of the film towards the study of the self-consciousness of the nation, whose historical flagship was always Taras Shevchenko. The new idea was that the multiplicity of “popular” Shevchenko, by gaining strength, should trigger an instinctive desire to clear the metaphysical Shevchenko space and try to feel its true – this is the main theme-idea of the film, which eventually crystallized in the genre of philosophical social mystery.

Also, originally the author’s idea of the film “Primary Avant-garde” was to uncover the world of the oldest Ukrainian musical instruments, their origin, tidiness, and everyday life. But life situations, like the tuning fork, set the director to expand the ideological range of the work, and he presented on the screen this story, as a story about the self-identity of Ukrainians, their authenticity, self-consciousness. It seems that the change of ideas transformed the genre approach – from the informational and educational genre of popular science-based cinema to the genre of the film-opening a documentary. This replacement of the cinema’s type and genre made it necessary to complement the drama of the film by inventing a cinematic move – to build a folk instruments orchestra with avant-garde music performers, introducing the National Academic Orchestra of Folk Instruments of Ukraine to the popular electronic music band “ONUKA”, which specializes in using folk motifs and instruments in electronic music, called folkloric. These real events have become the background to the idea of a Ukrainian nation, which has already had its own culture for thousands of years. This topic in our cinema is quite new, it is, of course, that its innovation has led to a solution in the genre of the film-discovery.

The full-length documentary “The Time is Not Childish” is also an example of how events that really occur in life affect the change of the ideological and aesthetic concept of a work, which in turn directly affects the change of genre form. Initially, the director collected material about children of the Second World War, but modern events transformed the idea, and the film was already created on the figurative parallels of children of two warriors. The theme of the film was decided by the author in the genres of drama and confession film.

Consequently, unpredictable social shifts are organically becoming the background of films, on the background of which the images of heroes of documentary films are revealed. This makes directors change the concept of their works, even when they are in the final stages of productions

Key words: genre, documentary, social mystery, film-observation, film-discovery, author's decisions, “Ukrkinochronica”.

В умовах експресивного перебігу суспільних подій перед сучасним документальним кіно часто постає проблема переорієнтації ідейного змісту на стадії вже сформованого трітменту чи сценарію. У багатьох випадках це призводить до заміни жанру або жанрової дифузії, відповідно до авторського меседжу, який зазнає змін. Така трансформація ідейно-жанрового вирішення робить сучасні вітчизняні документальні фільми актуальними і збагачує художню образність, даючи українським кінодокументалістам змогу перебувати в контексті світового кінопроцесу й успішно репрезентувати свої екранні твори на міжнародних кінофорумах. Дослідження причин зміни вектора ідейного спрямування фільмів і заміни їх

жанрового вирішення є актуальними, враховуючи певний дефіцит наукових розвідок щодо тематичного та жанрового аспекту документальних фільмів українських кіностудій.

У документальному кіномистецтві є свої жанрові диференціації, які досліджують вітчизняні науковці. Так, аналізу цілої гами кіножанрів, зокрема у кінодокументалістиці, приділено увагу в роботі кінокритика Л. Брюховецької “Кіномистецтво” [2]. У книзі історика кіно В. Миславського “Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми” [5] систематизована інформація про жанри, стилі й течії у світовому кінематографі. Мистецтвознавець О. Рутковський у науковій роботі “Принципи і методика жанрового аналізу фільму” [7] досліджував систематизацію кінематографічних жанрів різних видів кінематографа. Професор, кінорежисер Р. Ширман у книзі “Обдури мене! Мок’юментарі в кіно і на телебаченні” [13] проаналізував жанр мок’юментарі, розглядаючи його застосування у ігровому та документальному кіно. Кінознавець М. Слободян у роботі “Сучасний український документальний фільм” [8] дослідив жанри фільмів пострадянської кінодокументалістики. Телевізійному напрямкові приділила увагу в своїй науковій праці “Еволюція жанрів у документальному телевізійному кіно” [11] мистецтвознавець Катерина Шергова, аналізуючи телевізійні жанри.

Зазначені роботи, безперечно, збагатили теорію кіномистецтва, поповнивши інформаційне й наукове поле розвідок жанрів кіно і телебачення. Однак проблема полягає у тому, що тема трансформації жанру в результаті зміни ідейної спрямованості фільму в українській кінодокументалістиці останніх років не досліджувалася. Перед нами постає проблема, яку висуває практика сучасної доби, тому потрібно детально проаналізувати проблему впливу ідеї на жанр фільму в новітній українській кінодокументалістиці.

Мета статті – визначити фактори, які уможливають заміну ідейного спрямування фільму, дослідити мотивації, що призводять до трансформації жанру фільму на прикладах контенту Української студії хронікально-документальних фільмів 2014–2017 років, охарактеризувати здобутки творчих лабораторій провідних українських кінорежисерів у моменти прийняття кардинальних творчих рішень по структурі своїх творів.

Зважаючи на відсутність теоретичних розвідок стосовно жанрових питань у фільмах студії “Укркінохроніка”, предметом дослідження стали екранні роботи режисерів Сергія Проскурні, Ганни Яровенко, Олега Волоткевича та Ольги Самолевської. Спільним для них є те, що на різних етапах створення фільму режисери змушені були переглянути свої авторські концепції під впливом соціального контексту подій. Вплив актуальних соціальних подій на авторське вирішення позначився на жанрово-тематичних змінах їх фільмів. Доктор філософських наук, член-кореспондент АМУ Ганна Чміль у одній із своїх наукових робіт зауважує, що екранний соціальний контекст є “ідеологічно заангажований, він регулярно відгукується на події публічного життя, надаючи їм певного спрямування, перетворюючи їх на художні, публіцистичні факти” [10, с. 217].

Фільми, що українські документалісти створили упродовж 2014–2017 років, засвідчують факт прямого впливу подій життя на екранні твори. Трагічні події Майдану 2014 року, драматична ситуація на сході Донбасу 2015 року – це коло суспільно-політичних зрушень, які не могли не позначитися на екранних творах українських кінодокументалістів.

Тема кожного фільму несла в собі, у той чи інший спосіб, латентні рефлексії певної ідеологічності, моральних та етичних критеріїв, що збурювали вітчизняний соціум у цей період. Відгомін подій позначився також на загальному камертоні всіх творів, навіть тих, теми яких були індиферентні до сучасної ситуації. У більшості випадків саме ідейно-тематичні вектори значною мірою впливали на звернення авторів-режисерів до зміни певних жанрів.

Наприклад, у 2013 році режисер-документаліст Ганна Яровенко спочатку замислила свій фільм у межах *етнографічно-фольклорного жанру* про традиції народного мистецтва. Назву планувала – “Таїна кобзарського цеху”. Але події в країні початку 2014-го безпосередньо вплинули на концепцію авторського задуму, і режисер дознімала та монтувала вже зовсім інший фільм. У зв’язку з цим ідея трансформувалась, і розповідь про кобзарів переросла у сформовану громадянську позицію про майдан із російською “попсою” і Майдан з

кобзарськими думами Тараса Кампаніченка, про підлітків, які можуть згадати лише “Владимирський централ”, і народну українську пісню.

Ганна Яровенко вважала, що її фільм: “...це такий собі потиличник обивателю, адже не можна під час війни слухати російський шансон чи попсу мовою нашого північно-східного сусіда, бо музика формує нашу душу. Вона формує нас. А пісня – це, серед іншого, і зброя” [1, арк. 7]. Отже, тема залишилась, але ідея трансформувалася, що змусило відмовитися від *просвітницького жанру* фільму про історію кобзарів-лірників та їх кобзарські цехи і звернутися до актуальної на той і нинішній момент ідеологічно-патріотичної тематики, вже у *жанрі фільму-дослідження* про національне коріння, українські традиції та почуття національної гідності. І назва фільму стала вже іншою – “Вільні люди”. Таким чином, у результаті зміни меседжу кінострічки, відбулося художнє зростання від етнокультури, яка виконує функцію ядра механізму, що зберігає етнічні ознаки навіть за несприятливих для нього етнокультурних умов, – до культури національної, котра є синтезом етнічного, народного і національного начала як такого, що збагачує національну свідомість.

За таких обставин трансформація ідеї спричинила зміну жанрового вирішення: культурно-просвітницька тема, художнє рішення якої планували у жанровому діапазоні *фольку* та *етно*, була конвертована у складний симбіоз жанрів: *фільм-спостереження та соціологічного дослідження* з елементами жанру *документальної кінопубліцистики*. Зміна жанру призвела і до зміни драматургічного ходу фільму. Віднайшовши людей різних професій (книговидавець, педагог, дяк, художник та ін.), котрі для душі займалися кобзарництвом, режисер замість описового занурення у сиву давнину кобзарської доби зняла епізоди з сучасними кобзарями, які спеціально для фільму пішли українськими селами давніми шляхами лірників. У фільмі, виконуючи серед народу старовинні думи, досліджували тим самим ступінь патріотичних настроїв, тяжіння до українського, до народного коріння, а, попри все, з’ясовували, чи потрібні традиції, зокрема – кобзарництво, нашим сучасникам. Їх слухали молодь та літні люди, їхня реакція була неоднозначна, звідси вимальовувалося певне соціологічне дослідження про смаки і культуру сучасного українського соціуму.

Режисер Ганна Яровенко разом з операторами Олегом Горобцем, Володимиром Пилипенко та головним оператором Іваном Любиш-Кірдеєм у режимі “реального кіно” жили зі своїми героями, спілкувалися, ходили з ними по селах, стояли разом на Майдані. Й кінцевий результат був вартісним. Невдовзі фільм “Вільні люди” на II Міжнародному фестивалі історичного документального кіно, що відбувся в 2015 році у Києві, нагородили дипломом “За кращу режисуру”. Фільм був широко представлений у багатьох областях України, на телеканалах, у Польщі, запрошений до участі у 64-му Міжнародному Фільмфестивалі Мангейм-Гейдельберг. Він перекладений кількома мовами, і його покази тривають дотепер.

У наш час світ особливо цікавиться українським документальним кінематографом, що засвідчують численні нагороди режисерів-документалістів С. Буковського, С. Лозниці, В. Васяновича, Т. Томенка та інших на міжнародних кінофестивалях. Цю тезу поділяє мистецтвознавець Катерина Шершньова, яка у роботі “Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення” зазначила: “Саме документальне кіно є здатним презентувати нашу державу в світі. Саме воно... поширює український науково-інтелектуальний простір” [12].

Заповнюючи український інтелектуальний простір, у тому ж 2014 році, студія “Укркінохроніка” випустила повнометражний документальний фільм “Тарас Шевченко. Ідентифікація” (автор сценарію Володимир Аренєв, оператори Валерій Чижов, Олександр Запорощенко, композитор Валентин Сильвестров). Студія не могла обійти увагою славний ювілей 200-річчя великого українського Кобзаря і вирішила зробити фільм до цієї дати. Спочатку тему фільму автор планував як міфологізацію образу Кобзаря з давніх-давен ще за життя поета: побутування народних переказів, казок, легенд, дотепних байок. Фільм планували вирішити у жанрі поетизованого *кіноарису* з елементами народного гумору тощо. Але, враховуючи ситуацію 2014 року в країні, суспільний контекст потребував іншої тематики, з акцентуванням на інші думки і висновки. Відомий український режисер Сергій Проскурня

змінив художньо-ідеологічну спрямованість фільму в бік дослідження самосвідомості нації, історичним флагманом якої завжди був Тарас Шевченко.

У фільмі режисер представив образ Тараса Григоровича Шевченка, який у різні часи та в різних соціальних обставинах сублімований і поданий по-різному: образ Кобзаря буденного й Кобзаря епічного, серед суєти сувенірного ринку і в піднесеній музейній тиші. З одного боку – невігластво, з іншого – мудрість. Так на протиставленні, на конфлікті “фактур” існують ритми фільму, в основі якого відбуваються трансформаційні зміни ідей міфологізації образу великого Кобзаря.

Як зазначила відомий український мистецтвознавець Л. Брюховецька у книзі “Кіномистецтво”: “Про цю властивість змінювати реальність, навіть коли йдеться про кіно документальне, багато написано. Річ у тім, що кіно може свідомо йти на зміни заради тієї чи іншої мети – ідеологічної, комерційної чи ще якоїсь. “Специфіка кіно” проявляється в тому, що кінематограф – за своєю природою, за властивими йому образними структурами – надзвичайно схильний до міфологізації, до розробки і втілення міфологічних змістовно-образних моделей. Міф загалом сприймається як вигадка, але він по-своєму кристалізує реальну дійсність” [2, с. 11]. Суспільні міфи образу Тараса Шевченка лягли в основу екранного задуму Сергія Проскурні. А основною ідеєю фільму стала ідентифікація кожного українця з часткою образу Кобзаря.

Відштовхуючись від уявного образу “Подорожнього”, режисер розгортає свою *театрально-документальну фєєрію*. Сюжет об’єднаний невізуалізованою постаттю “Подорожнього” з малюнків Кобзаря, котра, тим самим, ототожнюється з образом самого Т. Шевченка. Перед незримим Подорожнім, який опиняється у різних обставинах, збираючи в усій Україні “погляди” з уст простого народу, думки вчених і науковців, вимальовується образ Т. Шевченка, якого ми не розгледіли поміж ідеологічних, історичних, політичних та інших нашарувань. Зйомки відбувалися в університетах Австрії та США, на Черкащині, й у Бессарабії, в Карпатах, на Донбасі та в Чорнобильській зоні відчуження. Відповідно до авторського задуму, множинність “популярного” Т. Шевченка, набираючи сили, має викликати інстинктивне бажання очистити метафізичний шевченківський простір і спробувати відчутти його справжнього – така основна змінена тема-ідея фільму, що врешті викристалізувалась у жанрі *філософської соціальної містерії*.

Такий жанр, природно, спричинив певну міру умовності, схильної до театралізованості та образотворчості кінопростору. Художній образ для режисера, так само як і для художника, має велике значення, який вони підсилюють кожен у різний спосіб залежно від виду мистецтва. Народний художник України Наталія Ніколайчук у роботі “Композиційне мислення як шлях становлення творчої особистості художника” висловила з приводу сприйняття дійсності та втілення її в образі так: “Візуальний діалог ефективно демонструє живе сприйняття дійсності, дозволяє заглибитись у зміст динамічного сюжету, але й замислитись над статичними паузами, які підсилюють силу мистецтва, дають можливість відчутти образ” [6, с. 68]. Сергій Проскурня, як досвідчений театральний режисер підкріплюючи ознаки жанру містерії, наповнив тло картини оригінальною образністю і символічними паузами. Так, наводячи думку, що Т. Шевченко якоюсь мірою живе в кожному українцеві, він одягнув на майданівців 2014 року маски з обличчям Тараса Шевченка. Чергуванням динамічних і статичних кадрів людей у масках досягнуто ефектного образу уніфікованої безликої маси. І тільки в кінці фільму всі знімають маски, заворожено невідривно стежачи за вогненною кулею, що злітає кометою у небо, на яку перетворюється скульптурна голова Кобзаря, котру випікали з бронзи у ливарні відомого майстра Тараса Цюпи як пам’ятник Шевченку. Так через образність формується одна з головних ідей фільму – геніальне Тарасове слово робить із загальної маси, з гурту в масках – Особистість, Людину. Така алегорія логічна саме для *жанру містерії*, адже алегорію активно використовували у містерії, змінюючи містеріальних персонажів алегоричними постаттями.

“Зрозуміло, що екранні мистецтва не зводяться до іманентного існування або до абсолютної присутності. Екранні мистецтва зі своєю проєктивністю і амбітністю самодостатності звертаються передовсім до зовнішніх референцій: історичних і культурних смислів” – зазначила філософ та культурознавець Ганна Чміль [9, с. 311]. Безумовно,

історичний контекст реальної ситуації в країні позначився на авторських акцентах фільму Сергія Проскурні, що привело до зміни попереднього жанру, продиктованого заявленою новою ідеєю, відповідно до суспільної ситуації. Хоча кіно створювали про знаменну постать двохсотлітньої давнини, та кожна думка, виказана з екрана, несла в собі прями чи зашифровані смисли з нинішнього життя українців. Фільм зроблений у специфічній манері концептуального твору, в символах якого закладені прості й водночас глибоко-філософські роздуми. У 2015 році фільм отримав приз “За кращий образ у кадрі” на II Фестивалі документальних історичних фільмів (м. Київ, Україна).

Ще тяжчим, аніж попередній, став 2015 рік, коли в Україну фактично прийшла війна. Кіновиробництво фільмів було призупинене, але після перезавантаження продовжило свій розвій. Як зазначила у своїй науковій роботі “Мистецтво в тенетах глобалізації. Український варіант: “перезавантаження” мистецтвознавець Наталія Булавина: “По-перше, конче потрібно визнати, що Україна нині перебуває в стані “перезавантаження”, який стосується її зовнішньополітичного, економічного і культурного майбуття... У ситуації пошуку майбутніх орієнтирів українське сучасне мистецтво також перебуває в стадії трансформації. І, якщо ще декілька років тому художників хвилювало питання самоідентифікації “українського” відносно “іншого”, то зараз змінюється наголос на ідентифікацію “українського” в новому часі” [3, с. 8]. Настав час для створення фільмів з новим поглядом на “своє” у світовому контексті.

Один з таких документальних фільмів – **“Первісний авангард”** (2016). Спочатку авторська ідея полягала у розкритті світу найдавніших українських музичних інструментів, про їхнє виникнення, усталення, побутування. Але ситуації життя, мов камертон, налаштували режисера на розширення ідейного спектру твору, і він подав на екрані цю історію як розповідь про самоідентичність українців, їх автентичність, самосвідомість. Не випадково саме такі почуття викликав фільм “Первісний авангард” у кінокритика Анастасії Грубої, яка, переглянувши його, підсумувала: “Тож доброго ранку, українська самосвідомосте! Не лінуйся! Прокидайся! Дивись, яка ти могутня!” [4, с. 9].

В основу літературного сценарію відомого кінодраматурга Богдана Жолдака покладено дослідження історії українських народних інструментів, починаючи від очеретяної сопілки і до складної багатострунної бандури. Але події в країні змусили режисера фільму Олега Володкевича розширити ідею стрічки і говорити не скільки про первісні музичні інструменти, скільки про унікальність нації, яка єдина в світі має оркестр, що складається з понад 60-ти українських народних інструментів. Певно, що зміна ідеї трансформувала і жанровий підхід – від *інформаційно-просвітницького жанру науково-популярного кіно до жанру фільму-відкриття документальної стрічки*. Така заміна виду і жанру кінематографа змусила доповнювати драматургію фільму, придумуючи кінематографічний хід, – звести оркестр народних інструментів з виконавцями авангардної музики, познайомивши учасників Національного академічного оркестру народних інструментів України з популярним електронним музичним гуртом “ОНУКА”, особливись якого полягає у використанні народних мотивів та інструментів у електронній музиці, що має назву – фольктроніка.

Оператор фільму Юрій Мещеряков зафільмував у форматі “реал-тайм муві” увесь процес знайомства традиційного академічного оркестру з новаторським гуртом, репетиції двох колективів та кінцевий результат – виступ солістки ансамблю Наталії Жижченко (творчий псевдонім ОНУКА) та оркестру НАОНІУ під керівництвом диригента, народного артиста України, В. Гуцала на великій столичній сцені. Таким чином режисер об’єднав первісні звуки із сучасним музичним авангардом, і фільм розповідає не про давнину, а про сучасність і затребуваність молоддю та суспільством прадавніх традицій. Ці реальні події стали фоном, на якому подана думка про українську націю, котра тисячі років тому вже мала свою культуру. Через процес трансформації звуку в народних інструментах, через показ того, як вони розвиваються, розділяються, помножуються та об’єднуються в оркестрі, виникає розуміння, як розвивалася людина у синтезі звуків і як людина, через імітування природи й відчуття космосу, зуміла оволодіти оркестрами та досягти гармонії. Ця тема в нашому кіномистецтві новітня, тож природно, що її інноваційність спонукала вирішення у жанрі *фільму-відкриття*.

Після завершення його виробництва результат виявився поцінованим з боку не тільки кінематографістів-професіоналів, які нагородили фільм дипломом “За кращу режисуру” в номінації “Короткий метр” на Міжнародному фестивалі історичних фільмів 2016 року (м. Київ, Україна), а й Міжнародного організаційного комітету “Свробачення”, за рішенням якого новоутворений тандем НАОНІУ та ОНУКА виступив на церемонії завершення пісенного “Свробачення” в Україні 2017 року. Очевидно, що події, придумані у фільмі, вийшли за його межі та влились у реальне життя в міжнародному масштабі. А філософія української ментальності, артикульована у фільмі через трансформацію етнічних інструментів українського народу, органічно втілена у жанрі сучасного *музичного артхаусу*.

Стрічки Української студії хронікально-документальних фільмів поєднані спільними духовними рефлексіями і порушують актуальні для вітчизняного соціуму питання, адже документальне кіно виступає у ролі посередника, котрий, власне, й аналізує ці питання. Автор поділяє думку доктора філософських наук, мистецтвознавця Ганни Чміль, яка стверджує, що “...екран бере активну участь в облаштуванні світу через екранні образи й завдяки екранній топографії створює онтологію буття” [10, с. 220].

Повнометражний документальний фільм “**Час недитячий**” автора і режисера Ольги Самолевської (оператор Віталій Боровик) студія “Укркінохроніка” створила у 2017 році. Він теж є прикладом, як події, що відбуваються реально, впливають на зміну ідейно-естетичної концепції твору, а це своєю чергою, безпосередньо впливає на зміну жанрової форми. Спочатку в автора була ідея створити фільм про дітей Другої світової війни. Кілька років О. Самолевська збирала їхні спогади. Та життя внесло драматичні корективи, і це позначилося на сприйнятті матеріалу з боку режисера-документаліста. Раніше планували вислухати дітей війни колишньої, та прийшла війна нинішня – під назвою АТО. Режисерський задум трансформувался і вилився в образні паралелі дітей двох воїн. У фільмі їхні голоси поєдналися, ставши реквіємом для дорослих, які розв’язують сучасні війни.

Художня образність фільму базована на контрапункті поєднання нехитрих листів дітей 1940-х років і електронних листів сучасних дітей окупаційної зони Донбасу, що підкреслює абсурдність війни й викликає глибоке емоційне сприйняття. Використання поезії та музики підсилює ефект трагізму в поєднанні таких понять, як “діти” і “війна”. У фільмі використана музика Максима Березовського, Людвіга ван Бетховена, Найджела Стенфорда, Антона Коціра та пісня Олени Фролової “Пропливають хмарини” на слова Йосипа Бродського у виконанні Олени Камбурової.

Тему фільму авторка вирішила у жанрах *драми* та *фільму-сповіді*. Спогадами діляться, зокрема, колишні діти війни, народні артистки України Ада Роговцева і Галина Яблонська, режисер, поет, державний діяч Лесь Танюк, продюсер Світлана Степаненко, архітектор Ірина Малакова, поет, державний діяч Борис Олійник та ін. Фільм знімали у Донецькій області, Чорнобильській зоні відчуження, Києві та Київській області. Авторський меседж фільму – це своєрідне застереження співвітчизникам і всьому людству про крихкість збереження миру та свого майбутнього.

За словами мистецтвознавця Ксенії Шергової, “традиційно документальне кіно вважають результатом спостереження та імпровізованого дослідження, в якому, незважаючи на наявність авторського погляду, дотримують необхідного ступеня об’єктивності” [11, с. 28]. Нині ця об’єктивність диктує неоднозначні й драматичні сюжети нашого життя. Аналіз створених упродовж останніх чотирьох років документальних фільмів доводить, що вони є своєрідною рецепцією як певне запозичення сюжетів і тем від реального життя, тем, котрі своєю чергою, спонукають до інноваційного жанроутворення. Залежно від нової ідеї жанри змінюються, доповнюються, трансформуються, виникають поєднання різних жанрів у одному фільмі. Так, тема народних традицій і соціально-патріотичних проявів привернула до себе такі жанри, як *фільм-спостереження*, *соціологічне дослідження* з елементами жанру *документальної кінопубліцистики* (“Вільні люди”); тема самоідентифікації нації потребувала оригінального жанру *філософської соціальної містерії* (“Тарас Шевченко. Ідентифікація”); тема історії самотніх українських народних інструментів була вирішена у жанрі *фільму-*

відкриття (“Первісний авангард”); тема дітей війни логічно розкрита завдяки жанрам *драми та фільму-сповіді* (“Час недитячий”).

Отже, досліджуючи механізм ідейної переорієнтації творчого задуму, можна підтвердити зміни жанру, які при цьому обов’язково відбуваються. Аналізуючи документальні фільми ДП “Українська студія хронікально-документальних фільмів”, можна зробити висновки, що творці фільмів не тільки спостерігають за подіями, а й безпосередньо беруть у них участь разом зі своїми героями, змінюючи власні задуми, скореговані життям (Революція Гідності, АТО). Навіть теми, які, здавалося, зовсім далекі від сучасності (“Тарас Шевченко. Ідентифікація”, “Первісний авангард”, “Час недитячий”), автори поєднали з нинішніми реаліями, роблячи теми актуальними і злободенними. Більшість стрічок студії “Укркінохроніка” створено за методом так званого “реального кіно”, коли автор стежить за дійсними, а не постановочними подіями. Непередбачувані соціальні зрушення органічно стають тлом фільмів, на фоні якого розкриваються образи героїв документальних стрічок. Це спонукає режисерів змінювати концепцію своїх творів навіть на кінцевих періодах виробництва – у знімальному чи монтажно-тонувальному періодах – залежно від часу, коли відбувалися форсмажорні події соціуму. Зміна ідейного вектора викликає нове трактування змісту твору, а отже, потребує корегування жанрового напрямку для оптимального творчого рішення фільму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів ДП “Українська студія хронікально-документальних фільмів”. – Ф. 1. Студія “Укркінохроніка”. – Оп. 14. – Спр. 22. Редакційна справа фільму “Вільні люди”: запис бесіди редактора фільму О. Москаленко з режисером Ганною Яровенко. – 83 арк.
2. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса Брюховецька. – Київ : Логос, 2011. – 391 с.
3. Булавина Н. Мистецтво в тенетах глобалізації. Український варіант: “перезавантаження” / Наталія Булавина // Сучасне мистецтво : наук. зб. [редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко та ін.]. – Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2006. – Вип. 3. – С. 7–12.
4. Груба А. Кіно про найдавнішу культуру / А. Груба // Кіно-Театр. – 2016. – № 6 (128). – С. 9.
5. Миславський В. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми / В. Н. Миславський. – Харків : Харківський музей міської садиби, 2007. – 328 с.
6. Ніколайчук Н. Композиційне мислення як шлях становлення творчої особистості художника / Наталія Ніколайчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць [редкол. В. Д. Сидоренко та ін.]. – Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2016. – Вип. 16. – С. 67–71.
7. Рутковский А. Г. Принципы и методика жанрового анализа фильма : дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. “Киноискусство и телевидение” / А. Г. Рутковский. – Всероссийский государственный институт культуры. – Москва, 1985. – 219 с.
8. Слободян М. Сучасний український документальний фільм / М. І. Слободян. – К. : Наукова думка, 1972. – 234 с.
9. Чміль Г. Дисциплінарний дискурс екранних мистецтв і становлення індивідуальності / Г. П. Чміль // Практична філософія та правовий порядок: зб. наук. статей. [наук. ред. О. М. Кривуля]. – Харків : Центр Освітніх ініціатив, 2000. – С. 308–314.
10. Чміль Г. Кіно як дисциплінарний дискурс влади / Г. П. Чміль // Мистецькі обрії ’2004 : Альманах [гол. наук. ред. І. Д. Безгін]. – Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2005. – Вип. 7. – С. 217–223.
11. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 “Киноискусство и телевидение” / К. А. Шергова. – Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – Москва, 2010. – 191 с.
12. Шершньова К. Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення // Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної інтернет-

конференція “Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД” / К. Шершньова – 2013. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/9>

13. Ширман Р. Обдур мене! Мок'юментарі в кіно і на телебаченні / Р. Н. Ширман. – Київ : Київський нац. університет культури і мистецтв, Інститут кіно і телебачення, 2015. – 204 с.

REFERENCES

1. *Arkhiv DP “Ukrainska studiia khronikalno-dokumentalnykh filmiv”* [Archive of the State Enterprise “Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films”], fund. 1. Studio “Ukrkinochronika”, des. 14, case 22. Editing affair of the movie “Free People” Record of a conversation of the film’s editor O. Moskalenko with director Anna Yarovenko, 83 p. (in Ukrainian).
2. Briukhovetska, L. (2011), *Kinomystetstvo: navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl* [Cinematography: tutorial for students in higher education], Kyiv, Lohos. (in Ukrainian).
3. Bulavina, N. (2006), Art in the Networks of Globalization. The Ukrainian Version: of the “Reset”, *Suchasne mystetstvo : nauk. zb* [Contemporary Art: a scientific collected works], vol. 3, Kyiv, Institute of Problems of Contemporary Art, The national Academy of Arts of Ukraine, pp. 7–12. (in Ukrainian).
4. Hrubá, A. (2016), The cinema about the oldest culture, *Kino-Teatr*, [Movie-Theater], no 6, p. 9. (in Ukrainian).
5. Myslavskiy, V. (2007), *Kinoslovyk. Terminy, vyznachennia, zharhonizmy* [Dictionary of cinema. Terms, definitions, slang], Kharkiv, Kharkiv Museum of the City Manor. (in Ukrainian).
6. Nikolaichuk, N. (2016), Compositional thinking as a way of becoming an artist’s creative personality, *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [Art studies of Ukraine], Collection of Scientific Works, Kyiv, Institute for Contemporary Arts at the National Academy of Arts of Ukraine], vol. 16, pp. 67–71. (in Ukrainian).
7. Rutkovskiy, A.G. (1985), “Principles and methods of genre analysis of the film”, The dissertation of the candidate of art studies, Specials 17.00.03. “Cinema and Television”, All-Russian State Institute of Culture, Moscow, 219 p. (in Russian).
8. Slobodian, M. (1972), *Suchasnyi ukrainskyi dokumentalni film* [Contemporary Ukrainian documentary] Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
9. Chmil, H. (2000), Disciplinary Discourse of Screen Arts and the Formation of Individuality, *Praktychna filosofii ta pravovyi poriadok* [Practical Philosophy and Legal Order], Collection of scientific articles, Kharkiv, Center for Educational Initiatives, pp. 308–314. (in Ukrainian).
10. Chmil, H. (2005), Cinema as a discipline of power discourse, *Mystetski obrii 2004* [The Art of the Horizon] Almanac, Kyiv, Institute of Problems of Contemporary Art Academy of Arts of Ukraine, vol. 7, pp. 217–223. (in Ukrainian).
11. Shergova, K. (2010), “Evolution of genres in documentary television movies”, Thesis abstract for Cand. Sc., Specials 17.00.03. “Cinema and Television”, Institute for Advanced Training of Television and Radio Broadcasters, Moscow, 191 p. (in Russian).
12. Shershnova, K. (2013), “Transformation of Ukrainian documentary in the context of the development of modern television”, Materials of the XVIII International Scientific and Practical Internet Conference “Problems and Prospects for the Development of Science at the Beginning of the Third Millennium in the Commonwealth of Independent States”, available at: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/9> (access January 10, 2018).
13. Shyrman, R. (2015), *Obdury mene! Mokyumentari v kino i na telebachenni* [Fool me! Mokyumentari in cinema and on television], Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts, Institute of Film and Television. (in Ukrainian).

УДК 792. 09

Надія Білик

**ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ЕПОПЕЇ БОГДАНА ЛЕПКОГО “МАЗЕПА” ТА ЇЇ
ВТІЛЕННЯ У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ОБЛАСНОМУ
УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

У статті висвітлені питання, пов'язані з інсценізацією історичної епопеї Богдана Лепкого “Мазепа”. Розкрито особливості постановки трагедії “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом” у Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка, розглянуто режисерські новації у сценічному втіленні прозового твору.

Ключові слова: “Мазепа”, драматург, театр, режисер, актор.

Надежда Билык

**ИНСЦЕНИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОПЕИ БОГДАНА ЛЕПКОГО
“МАЗЕПА” И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ТЕРНОПОЛЬСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ
ОБЛАСНОМ УКРАИНСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ИМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКО**

В статье освещены вопросы, связанные с инсценизацией исторической эпопеи Богдана Лепкого “Мазепа”. Раскрыты особенности постановки трагедии “Мазепа. Исповедь перед людьми и временем” в Тернопольском академическом областном украинском драматическом театре имени Т. Г. Шевченко, рассмотрены режиссерские новации в сценическом воплощении прозаического произведения.

Ключевые слова: “Мазепа”, драматург, театр, режиссер, актер.

Nadiia Bilyk

**STAGE VERSION OF THE BOHDAN LEPKY'S HISTORICAL EPIC “MAZEPA”
AND HER EMBODIMENT IN THE TERNOPIIL T. G. SHEVCHENKO ACADEMIC
REGIONAL UKRAINIAN DRAMATIC THEATER**

The article expresses the issue associated with the stage version of the Bohdan Lepky's historical epic “Mazepa”. The place of B. Lepky, as a writer, citizen, in the history of Ukrainian culture has been determined. The article touches upon his the historic epic “Mazepa”, which play the leading role in establishing the figure in the process of national revival. It has been illustrated that the creative work of the writer was a direct response to the national and liberation processes taking place in Ukraine at that time, it reflected the wide range of national feelings of the Ukrainian people.

Analysed the formation of Ukrainian theater of twentieth century is reflected through the prism of work of writer B. Lepky. A valuable document in this context is the memoirs of G. Luzhnytsky, dedicated to the production of the historical drama “Motrya” and “Baturyn” on the Ukrainian stage. Relations between playwright G. Luzhnytsky and writer B. Lepky are considered.

With the proclamation of Ukraine's independence, the dramatization of the works of B. Lepky entered the repertoire of many domestic theaters. Great merits in returning the legacy of the famous writer belong to writer B. Melnychuk. In 1990, he began work on the creation of a play on the epic B. Lepky “Mazepa”. In the article the work of Ukrainian drama through B. Melnychuk the prism of their work “Mazepa” mastering theatre and art groups in Ukraine. Analysed panoramic of their stage incarnations and relevant issues. Mentioned stage version of the historical epic “Mazepa” and her embodiment in the theaters of Drohobych, Dnipropetrovsk, Ternopil, Kopychyntsi.

In the article the features of raising of drama of B. Melnychuk “Mazepa. Confessions before people and times” on the stage Ternopil academic regional ukrainian dramatic theater the name of T. G. Shevchenko by O. Mosiychuk. A producer found the original way for a stage embodiment of

play. It is characterized his basic artistic achievements and innovative research in directing and acting. He created appearance of I. Mazepa, which became one of the best on the Ukrainian stage.

Authors of the play "Mazepa. Confessions before people and time" were able to successfully reflect the entire storyline of the novel B. Lepky. They showed events that have a symbolic significance in the historical epic. At the same time, the main characters of the performance are also deeply symbolic. Mazepa is an example of a state figure, Chuikevich – a devoted slave, Orlyk – Hetman's follower, Motrya – a Ukrainian woman-patriot, Maria-Magdalena – a symbol of Ukraine's mother, Lyubov Khvedorivna – an example of the domination of personal interests over the state. Thus, the ideological aspect of the work is revealed.

The musical design of the play by O. Mosiychuk is especially impressive. The director successfully used the talent of well-known bandura player D. Hubiak. The performance of the play by O. Mosiychuk not only demonstrated the director's innovations in the stage design of the prose work through the symbolism of words, images, subjects, genre scenes, but also showed great progress in the cultural and artistic life of Ternopil region as a whole.

Key words: "Mazepa", playwright, theater, producer, actor.

У листопаді 2017 року патріотична громадськість відзначила 145-ту річницю від дня народження Богдана Лепкого (1872–1941) – видатного українського письменника, перекладача, публіциста, вченого, просвітянина. У Тернополі з нагоди ювілею країнина було перевидано твори митця, проведено міжнародну наукову конференцію з лепкознавства, презентовано арт-бук "Богдан Лепкий – велет українського духу", відновлено постановку вистави "Мазепа" (за творами Б. Лепкого).

У Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка вистава "Мазепа. Сповідь перед людьми і часом" йшла вперше за п'ять останніх років. "Одному з авторів інсценізації творів Богдана Лепкого про славетного гетьмана Богданові Мельничуку коштувало чималих зусиль, щоб повернути виставу на сцену" [9, с. 10], а саме: переконати очільника театру знову ввести спектакль "Мазепа" до репертуару мистецького закладу. Символічно, що відновлений спектакль було показано 21 листопада 2017 р. – у День Гідності та Свободи.

Наукове осмислення інсценізації творів Богдана Лепкого потребує історико-культурологічної рецепції зразків театральних постановок ХХ–початку ХХІ століть. Висвітлення етапів усвідомлення значимості проблематики мистецької спадщини діяча в контексті формування національної ідентичності українського глядача, узагальнення внеску драматургів, режисерів й акторів у популяризацію ідей письменника-патріота є актуальною проблемою даного дослідження.

Уперше до теми інсценізації творів Б. Лепкого звернулися драматурги Гр. Лужницький [6] і Б. Мельничук [8]. Постановка вистави "Мазепа. Сповідь перед людьми і часом", яку О. Мосійчук здійснив у Тернополі (2010 р.), отримала схвальні рецензії відомих критиків В. Колінця [3] та В. Семеняк-Штангей [10]; віддзеркалення Курбасівських новацій у режисурі О. Мосійчука висвітлено в статті актора і педагога В. Хім'яка [11].

Мета статті – висвітлити діяльність українських драматургів над інсценізацією історичної епопеї Б. Лепкого "Мазепа", зокрема, розкрити особливості постановки п'єси Б. Мельничука за твором письменника, розглянути режисерські новації О. Мосійчука у втіленні вистави "Мазепа. Сповідь перед людьми і часом" на сцені Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Насамперед варто зазначити, що історична епопея Богдана Лепкого "Мазепа" має першорядне значення для окреслення місця письменника в українському національному культурно-державному відродженні ХХ століття. Саме завдяки пенталогії ("Мотря" (I, II, 1926), "Не вбивай" (III, 1926), "Батурина" (IV, 1927), "Полтава" (V, VI, 1928-1929), "З-під Полтави до Бендер" (VII, 1955)) про гетьмана Івана Мазепу Б. Лепкий став одним з провідних ідеологів українства. У великому епічному полотні письменник змалював останні роки гетьманування І. Мазепи, його виступ з метою вибороти державну самостійність України від царської Росії і трагічну поразку в цій боротьбі. Богдан Лепкий показав Івана Мазепу як вождя української

нації та борця за її незалежність, тим самим зламавши прийнятий в офіційній російській монархічній історіографії стереотип гетьмана І. Мазепи – “зрадника”. Вустами І. Мазепи Б. Лепкий проголосив кредо українця-соборника: “Жити не для себе, а для України” [1, с. 89].

Зупинімося докладніше на інсценізації історичної епопеї Б. Лепкого “Мазепа”. Інсценізація – це переведення епічної форми літератури в драматичну. Трансформацію літературного джерела у п’єсу вперше здійснили у Львові сучасники письменника. Однак у джерелах нині натрапляємо на різні дати цієї події. Зокрема, у монографії В. Лева зазначено: “Прихильно прийняту українським і чужим суспільством тетралогію “Мазепа” використали Григор Лужницький і Лев Лісевич для опрацювання для сцени драм “Мотря” (5 дій) і “Батури” (1936). Їх грали з успіхом на сценах драматичних театрів у Галичині” [4, с. 224]. А в статті з Вікіпедії, присвяченій особистості Л. Лісевича¹, названо 1933 рік, коли разом з Гр. Лужницьким² драматург “зробив інсценізацію історичної повісті Б. Лепкого під назвою “Мотря”. П’єса вийшла у Львові”. Там же йдеться про авторство Л. Лісевича щодо інсценізації наступної частини – “Батури” – з історичної епопеї Б. Лепкого [7].

Розглянемо генезу інсценізації історичної епопеї Б. Лепкого “Мазепа” в ХХ столітті. Цінним документом у цьому контексті є спогади Григора Лужницького, пов’язані з постановкою історичних драм “Мотря” і “Батури” на українській сцені. Стаття про творчі стосунки драматурга з автором епопеї “Мазепа” була опублікована в 1941 р. [6]. У спогадах Гр. Лужницький зазначив: “Ще перед інсценізацією “Мотрі” я звернувся листом до Б. Лепкого з проханням дозволу переробити на сцену деякі його повісті. Лепкий радо погодився”. Власне, чим було зумовлене прагнення драматурга до інсценізації творів письменника, йдеться в наступних рядках допису: “А втім, діалоги в повістях Лепкого настільки драматичні й настільки сценічні, що їх зовсім не треба було поправляти, ані в якій-небудь іншій формі подавати. Їх просто можна було живцем вмонтувати в яку-небудь сцену й тільки треба було давати нові, драматичні рамці” [6, с. 5]. За словами драматурга, “Богдан Лепкий знав вагу театру й просто пристрасно його любив”. Автор “Мазепи” щиро визнав перед сучасником: “І просто вам скажу: п’єс писати не буду, але дуже бажав би я бачити свої повісті на сцені. Вірю, що вони робили б своє діло, виконували б ту місію, з якою я ці повісті пишу. О, знаю, що сильніше й, хтозна, чи не краще говорить моя повість живими устами зі сцени, як читана. Тут, на сцені, все живе й ніхто не потребує додавати своєї уяви, щоб відтворити бажаний образ, як скажемо, при читанні” [6, с. 5].

Із листа акторки театру ім. Тобілевича О. Кривицької³ до письменника довідуємося, з яким ентузіазмом готувався їхній колектив до постановки “Мотрі”, “скільки пережив він радісно-зворушливих хвилин, коли по кожній виставі її безпосередній, до наївності щирий селянин дякував своєму театрові за побачення хоч на сцені свого гетьмана, своїх полковників, своїх, може на час приспаних, але завжди живих мрій” [5, с. 70].

Саме прем’єра “Мотрі” “заохотила” Б. Лепкого до інсценізації наступних частин епопеї “Мазепа”. При підготовці до постановки “Батурина” у Львові митець давав поради, звертав увагу на окремі моменти, які найбільше “надавалися б на сцену” [6, с. 5]. Однак на пропозицію драматурга Гр. Лужницького написати п’єсу Б. Лепкий відповів: “В повісті я вільний, у мене широкі обрії, я не стиснений ні кількома сценою, ні обмеженими рухами, ні трьома стінами. В повісті помагають мені й небо, й запах квітів, і рідна земля. А на сцені я чужий. Бачите, я дуже люблю сцену, на мене п’єси роблять чимале вражіння, але... зі салі. І ще скажу, я просто подивляю драматургів, що маючи до диспозиції простір, сценічні дошки, електричне світло і людські пристрасні, роблять такі чудеса” [6, с. 5].

¹ Лісевич Лев (справжн. Лесь Лісовий; 1894–1962) – український театральний і громадський діяч, актор, балетмейстер, драматург, журналіст, педагог, вояк легіону Українських січових стрільців.

² Лужницький Григор (1903–1990) – український учений, поет, драматург, театрознавець, журналіст.

³ Кривицька Леся (Олександра) (1899–1983) – українська актриса, громадська діячка; працювала в мандрівних українських трупах Галичини: драматичному театрі ім. І. Франка, театрах ім. Тобілевича, “Заграда”, ім. І. Котляревського та ін. ; від 1940 р. – актриса Львівського українського театру ім. Лесі Українки, 1944–1973 рр. – Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Після проголошення незалежності України інсценізації за творами Б. Лепкого увійшли в репертуар кількох вітчизняних театрів. Великі заслуги у поверненні спадщини відомого письменника належать тернопільському письменникові, журналістові, редакторові Богданові Мельничуку. В 1990 році він розпочав роботу над створенням п'єси за епопсею Б. Лепкого “Мазепа”. Складність роботи драматурга полягала у тому, що сім книг прозаїка про гетьмана І. Мазепу, виданих у 1926–1929, 1955 роках, охоплювали понад дві тисячі чотириста сторінок тексту, тоді як п'єса повинна мати 70–60 сторінок чи й менше. Вихід у складній ситуації, за спогадами Б. Мельничука, вказали “вищі” сили: “Раптом ніби хтось підказує: мама Івана Мазепи була ігуменею Києво-Печерського монастиря у Києві. Коли на українські землі прийшов зі своїм військом російський імператор Петро І, він вигнав її звідти на Поділ. Отже, мама – ігуменя, а Мазепу піддали анафемі. Нехай гетьман своїй неньці, а відтак і глядачам у театрі розкаже правду. Вималювався жанр – сповідь Мазепи перед матір'ю, перед часом, перед Україною, її народом. Я уже знав, чого хочу і як писати. Потім було кілька місяців напруженої роботи, коли я не помічав майже нікого й нічого. Наче переселився на триста літ назад, в епоху, коли теж вирішувалася доля України. І таки написав п'єсу “Мазепа, гетьман український” [8, с. 364–365].

Богдан Мельничук сподівався, що його драму поставлять у Тернополі, на сцені драмтеатру, однак тодішній очільник цього мистецького закладу П. Ластівка вважав, що “Гамлет” У. Шекспіра буде глядачам цікавішим. А в цей час режисер Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Федір Стригун розпочав постановку трилогії з окремих вистав “Мотря”, “Не вбивай”, “Батурина”, інсценізацію яких за твором Б. Лепкого здійснив заслужений артист України Богдан Антків.

Те, що український глядач радо вітатиме патріотичні твори, засвідчило і прагнення режисера-постановника Ярослава Бабія до оновлення репертуару у Львівському (нині академічному) обласному музично-драматичному театрі ім. Юрія Дрогобича в м. Дрогобич. Саме там у квітні 1991 року відбулася прем'єра вистави “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом” (за п'єсою Б. Мельничука), головні ролі у якій майстерно зіграли: гетьмана Мазепу – А. Цибульський, Мотрю – А. Шкондіна (тоді заслужені, а нині народні артисти України). Прем'єра “Мазепи” у Дрогобичі відбулася раніше, ніж у Львові, тому саме “дрогобичанам належить першість у сценічному втіленні творів Богдана Лепкого в сучасній Україні” [8, с. 367]. У 1994 році за п'єсою Б. Мельничука було поставлено виставу і в Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка (режисер – заслужений діяч мистецтв України Володимир Божко); ця постановка “Мазепи” отримала Міжнародну премію ім. П. Орлика (1995 р.).

Із нагоди 125-ліття від дня народження Б. Лепкого прем'єра вистави за п'єсою Б. Мельничука відбулась і на Тернопільщині. 17 грудня 1997 року на суд глядача виставу в місті Копичинцях Гусятинського району презентували актори Копичинецького народного театру ім. Б. Лепкого; згодом аматори зіграли її і в Тернополі. Співавтором сценічного варіанта став керівник колективу, режисер, заслужений діяч мистецтв України Орест Савка.

Уже не міг залишатись осторонь лепківської тематики і Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, на сцені якого режисер, народний артист України Олег Мосійчук поставив трагедію “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом”. Прем'єра вистави відбулась 12 та 19 грудня 2010 р. за підтримки тодішнього голови Тернопільської обласної ради Олексія Кайди, який посприяв виділенню значної суми на постановку, зокрема сто тисяч гривень було витрачено на пошиття костюмів і виготовлення декорацій.

У виставі був задіяний практично увесь творчий склад театру, а також студенти четвертого курсу акторського відділення Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Головного героя вистави Івана Мазепу зіграв народний артист України В. Хім'як, Марію-Магдалину – заслужені артистки України М. Гонта і В. Савчук, Мотрю – С. Прокопова і А. Кулішевська, Чуйкевича – Є. Лацік, Кочубея – заслужений артист України Б. Стецько, Старого козака – заслужений артист України Д. Губ'як, Блазня – народний артист України В. Ячмінський, Любов Хведорівну – народна артистка України Л. Давидко, Петра І – О. Папуша, Меншикова – М. Бажанов, Орлика –

А. Малінович (нині усі троє – вже заслужені артисти України), Войнаровського – О. Черненко, Білого і Чорного ангелів – О. Складан і Ю. Яблонська та ін.

Заслугою режисера О. Мосійчука в постановці вистави за твором Б. Лепкого стало те, що він зумів не тільки відобразити в театральній постановці проблематику історичного роману, а й емоційно та образно збагатити його, загострити ідейно-філософське звучання твору. Свідчення цьому – схвальні відгуки в тернопільській пресі [3; 10]. Так, на думку В. Колінця, автори нового сценічного варіанта п'єси Б. Мельничук і О. Мосійчук зуміли донести до глядача “сутність геніально дослідженої в творах Б. Лепкого доби Мазепи й провести її паралелі з нашими днями” [3, с. 105]. Журналістка В. Семеняк наголосила: “Під час перегляду відбувається глибоке “занурення” у давні історичні пласти-події, після чого починаєш відчувати себе духовно багатшим і, якщо хочете, мудрішим. Бо десь на інтуїтивному рівні бачиш себе причетним до всього, що було колись, що є зараз і що буде в майбутньому. Ідентифікуєш себе українцем” [10].

Автори п'єси “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом”, на відміну від сучасників Б. Лепкого, зуміли вдало відобразити основні аспекти всієї сюжетної лінії роману. Вони інсценізували події, що мають символічне значення в історичній епопеї. Водночас головні персонажі вистави теж є глибоко символічними. Виконавці ролей І. Мазепи, Мотрі, Марії-Магдалини, І. Чуйкевича, П. Орлика, Старого козака, родини Кочубеїв та інші майстерно розкрили перед глядачем складний і суперечливий світ героїв. Образи персонажів – не просто історичні постаті, а взірці певної поведінки (Мазепа – приклад державного діяча, Чуйкевич – відданого підлеглого, Орлик – послідовника гетьмана, Мотря – української жінки-патріотки, Марія-Магдалина – символ матері-України, Любов Хведорівна – взірець домінування особистих інтересів над державними). Тим самим розкрито ідеологічне спрямування лепківського твору.

Дмитро Губ'як слушно зауважив: “Персонаж Старого козака з бандурою у цій виставі – це образ-символ, це душа українського народу, його совість, його пісня, яку неможливо вбити, бо вона завжди воскресає і піднімає нас із колін. У сцені, що описує битву за Батурин, режисер вистави показує, як царські солдати “вішають за ребро гаком” старого козака з бандурою і своїми списами неначе розпинають Україну. Отже, у виставі “Мазепа” режисер використовує глибокий символізм бандури, її нерозривний зв'язок з історією та культурою українського народу” [2, с. 154–155].

Символічного значення у виставі набуває жанрова сцена з вертепом: біблійна драма накладена на життя Івана Мазепи, в образі якого вбачається тотожність з Ісусом Христом. Далі історичний вертеп починає діяти на сцені, де прообразом царя Іуди виступає Петро І. Символічно звучать зі сцени й слова одного з персонажів: “Христос рожденний, спаси всіх нас!” Тоді, “немов з-під землі, з'являється Блазень. У його правиці – височезна жердина колядника, на верхівці якої – пучок дрібненьких дзвоників, переплетених різнобарвними стрічками. Блазень-дзвін проходить крізь дійство на сцені, ніби крізь стіну Часу, що мимоволі виринає між минулим та теперішнім [...] Їхній дзвін чути нам, сучасникам. І він, повірте, особливий: спонукає до глибинного та розважливого розвою думки й наміру в осягненні свого призначення на землі. А саме: попри всі негаразди, залишатися Людиною з великої літери” [10].

Цілком зрозуміло, що центральним у виставі постає образ Івана Мазепи, який розкрито через монологи героя. Його розмови на самоті з власною совістю свідчать про постійну боротьбу, що триває у внутрішньому світі гетьмана (з одного боку, Мазепу ваблять влада й слава, з іншого – булава потрібна для визволення України). Це протистояння підсилюють Білий і Чорний ангели, які вперше з'являються на сцені, коли царський уряд оголосив анафему гетьманові. Вони відділяються з протилежних порталів сцени і пливуть у танці перед глядачем. Ці образи – “не що інше, як роздвоєна свідомість гетьмана лине над нами, ніби хоче спитати царя Петра, за що прокльони. Це образ світу, що виривається зсередини головного героя” [11, с. 109].

На думку В. Хім'яка, “події минулого режисер не реставрує, не показує у формах реального життя, а відтворює так, як вони могли б виникнути, миттєво спалахнувши в свідомості героя, висвітливши головне, суттєве. Ці події зринають не в хронологічній

послідовності, а з'являються за своїми внутрішніми законами трагедії” [11, с. 113]. Для розкриття ідейного змісту вистави важливою є сцена взаємопокаяння Мазепи і Кочубея, в якій перший пояснює неможливість порятунку товариша, а другий говорить про внутрішню зміну й усвідомлення державницьких інтересів. Саме Кочубей перед смертю закликає Мазепу “не йти під протекторат Москви”.

Варто відзначити образ Мотрі, яка для І. Мазепи була не лише коханою, а й символічним втіленням краси рідної землі. Кульмінаційного напруження набувають їхні стосунки, коли гетьман розкриває Мотрі свої наміри щодо утвердження вільної української держави. Щоб не завадити їх реалізації, Мотря погоджується на шлюб із закоханим у неї Іваном Чуйкевичем. У історичному творі Б. Лепкого Мотрю змальовано як послідовницю державницької ідеї гетьмана, такою вона зображена і на сцені. В епізоді, коли Мотрю допитує князь Меншиков, перед глядачем постає не тільки горда жінка, а й втілення незламного українського духу. “І цей трагедійний акорд образу Мотрі – несподіваний режисерський акцент у виставі” [11, с. 115].

Поєднання музичних елементів поряд із пластикою на сцені спонукає глядачів домислити важливі моменти сюжету чи сприйняття художнього образу, осмислити символіку слів. Особливо вражає музичне оформлення вистави (О. Мосійчук), на фоні якого відбувається сповнене драматизму знищення москалями Батурина, що є кульмінацією в композиції п'єси. Режисер вдало використав талант бандуриста, заслуженого артиста України Д. Губ'яка, який спеціально для прем'єри вистави використав автентичну бандуру початку ХХ ст. із колекції бандуриста, заслуженого діяча мистецтв України В. Горбатюка. “Використовуючи цей інструмент, було записано два оригінальні музичні фрагменти, які звучать у сцені битви за Батурин та битви під Полтавою” [2, с. 154].

Завершується вистава сповіддю гетьмана перед матір'ю-Україною. Він проголошує: “Я чесний перед вами, мамо, перед людом своїм чесний, Господи, Ісусе Христе, Ти чуєш?.. Лише добра бажав народу нашому. Добра і волі. Волі!” Ця сцена неймовірно зворушує всіх глядачів у залі.

Значимість інсценізації епопеї Б. Лепкого полягає в тому, що Б. Мельничук і О. Мосійчук продовжили у часі полеміку Івана Мазепи з Петром І. Це спроба побачити існування мазепинства в українській історії ХХ–початку ХХІ століття. Тому фінал п'єси не є песимістичним: на сцені розгойдується німий дзвін, він б'є на сполох. Оригінальне завершення вистави – заперечення безповоротності історичної катастрофи, якою була битва під Полтавою, наголошення на тому, що поразки стають найкращими уроками.

Варто погодитись із твердженням В. Хім'яка: “Якщо говорити про досягнення, а, може, і відкриття в нашій драматургії останніх років, то треба наважитися назвати виставу “Мазепа”, а в ній образ великого гетьмана. Персонажі пізнавальні, чимось схожі на нього, на сценах українських театрів були, але на такому широкому ідейному полі, з такою епічною енергією і прозорливістю оцінок та висновків, героя, подібного до Івана Мазепи за останні два десятиліття, наскільки мені відомо, ще не було” [11, с. 116].

Авторська концепція О. Мосійчука – проникливе й сміливе режисерське трактування української класики. Тому закономірно, що серед лауреатів Всеукраїнської літературно-мистецької премії ім. Братів Богдана та Левка Лепких за 2011 рік було відзначено народного артиста України, головного режисера Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Олега Мосійчука за постановку вистави “Мазепа” (за творами Б. Лепкого). Ця нагорода стала свідченням визнання вагомого внеску митця в історію української культури. Того ж 2011 року спектакль відзначений регіональною премією “Галицька Мельпомена” (м. Львів), а в 2012-му – 2-ю премією ІV Всеукраїнського фестивалю сценічних першопрочитань “Коломийські представлення”.

Таким чином, інсценізація історичної епопеї Б. Лепкого “Мазепа”, яку здійснив Б. Мельничук, нині заслужений діяч мистецтв України, лауреат міжнародних і всеукраїнських літературних премій, має важливе значення у формуванні національної ідентичності українського глядача в ХХІ столітті. Постановка, яку О. Мосійчук здійснив на сцені Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, не тільки засвідчила режисерські новації у сценічному втіленні прозового

твору через символіку слів, образів, жанрових сцен, а й показала великий поступ у культурно-мистецькому житті Тернопільщини загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білик Н. Культурологічна спадщина Богдана Лепкого: монографія / Надія Білик. – Тернопіль : Богдан, 2013. –184 с.
2. Губ'як Д. Сучасне кобзарство Тернопільщини: соціокультурний аспект / Д. Губ'як // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2014. – Вип. 28–29. – С. 151–156.
3. Колінець В. Тернопільський “Мазепа” переміг! / В. Колінець // Літературний Тернопіль. – 2012. – № 1. – С. 104–107.
4. Лев В. Богдан Лепкий. Життя і творчість / В. Лев. – Нью Йорк, 1976. – 329 с.
5. Листи до Богдана Лепкого / [упор. Р. Смик]. – Чикаго, 1995. – 78 с.
6. Лужницький Гр. Богдан Лепкий і театр: жмуток спогадів з приводу вистави історичної драми “Батурын” в Українському театрі м. Львова / Гр. Лужницький // Львівські вісті. – 1941. – Ч. 26. – С. 5.
7. Луць Лісевич [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>
8. Мельничук Б. Деякі аспекти сценічної інтерпретації творчості Богдана Лепкого в сучасній Україні / Б. Мельничук // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 364–376.
9. Садовська Г. Повернення “Мазепа” / Г. Садовська // Вільне життя. – 2017. – 29 листопада. – С. 10.
10. Семеняк-Штангей В. “Про шану треба думати не на час, а на віки” / В. Семеняк-Штангей // Слово Просвіти. – 2011. – 12 травня. – Ч. 19.
11. Хім'як В. Віддзеркалення Курбасівських новацій у режисурі Олега Мосійчука “Мазепа”-2010 / В. Хім'як // Літературний Тернопіль. – 2013. – № 4. – С. 106–118.

REFERENCES

1. Bilyk, N. (2013), *Kulturolohichna spadshchyna Bohdana Lepkoho: monohrafiia* [Bohdan Lepky's cultural heritage: monograph], Ternopil, Bohdan. (in Ukrainian).
2. Hubyak, D. (2014), The modern kobzard of Ternopil region: the socio-cultural aspect, *Visnyk Prykarpatskoho universytetu, Mystetstvoznnavstvo* [Journal of Precarpathian University. Art Studies], Ivano-Frankivsk, vol. 28–29, pp. 151–156. (in Ukrainian).
3. Kolinets, V. (2012), Ternopil “Mazepa” won! *Literaturnyi Ternopil* [Literary Ternopil], no 1 (50), pp. 104–107. (in Ukrainian).
4. Lev, V. (1936), *Bohdan Lepkyi. Zhyttia i tvorchist* [Bohdan Lepky. Life and creativity], New York. (in Ukrainian).
5. Smyk, R. (1955), *Lysty do Bohdana Lepkoho* [Letters to Bohdan Lepky], Chikago. (in Ukrainian).
6. Luzhnytskyi, Hr. (1941), Bohdan Lepky and theater: a bunch of memories about the performance of the historical drama “Baturyn” in the Ukrainian theater of Lviv, *Lvivski visti* [Lviv News], part 26, p. 5. (in Ukrainian).
7. Luts Lisevych, *Wikipedia*, available at: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
8. Melnychuk, B. (2007), Some aspects of the stage interpretation of Bohdan Lepky's creativity in modern Ukraine, *Problemy interpretatsii tvorchoi spadshchyny Bohdana Lepkoho* [Problems of Interpretation of Bohdan Lepky's Creative Heritage], Ternopil, pp. 364–376. (in Ukrainian).
9. Sadovska, H. (2017), Return of “Mazepa”, *Vilne zhyttia* [Free Life], November 29, p. 10. (in Ukrainian).
10. Semeniak-Shtanhei, V. (2011), “About honor it is necessary to think not for an hour, but for centuries”, *Slovo Prosvity* [Word of Prosvita], May 12. (in Ukrainian).
11. Khimiak, V. (2013), Reflection of Kurbas innovations in the direction of Oleg Mosiichuk “Mazepa”-2010, *Literaturnyi Ternopil* [Literary Ternopil], no 4, pp. 106–118. (in Ukrainian).

АЛЬТЕРНАТИВНИЙ СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЧИННИК ОНОВЛЕННЯ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ

У статті досліджено альтернативний сценічний простір як суттєвий чинник оновлення лексичної палітри сценографічного мистецтва. Проаналізовано позитивні та негативні риси традиційної сцени-коробки, акцентовано увагу на обмеженості постановочних можливостей на ній. Висвітлено розмаїття альтернативних сценічних просторів поза сценою-коробкою, акцентовано на постановках видовищ в історичних й архітектурних пам'ятках як в Україні, так і за її межами. Звернено увагу на вплив альтернативного сценічного простору на режисерську та сценографічну лексику.

Ключові слова: альтернативний сценічний простір, архітектурна пам'ятка, сцена-коробка, театр «Золоті ворота», режисерська практика.

Валерій Пацунов

АЛЬТЕРНАТИВНОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ ФАКТОР ОБНОВЛЕНИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

В статье исследовано альтернативное сценическое пространство как существенный фактор обновления лексической палитры сценографического искусства. Проанализированы положительные и отрицательные свойства традиционной сцены-коробки, акцентировано внимание на ограниченности постановочных возможностей в ее пределах. Освещено разнообразие альтернативных сценических пространств за пределами сцены-коробки, акцентировано на постановках зрелищ в исторических и архитектурных памятниках как в Украине, так и за ее пределами. Обращено внимание на влияние альтернативного сценического пространства на режиссерскую и сценографическую лексику.

Ключевые слова: альтернативное сценическое пространство, архитектурная памятка, сцена-коробка, театр “Золотые ворота”, режиссерская практика.

Valery Patsunov

ALTERNATIVE SCENE SPACE AS AN EFFECTIVE FACTOR OF NEW SCENOGRAPHY LEXIS

An alternative scenic space as an essential factor for updating the lexical palette of scenographic art is investigated. The positive and negative features of the traditional stage-box are analyzed, attention is focused on the limited possibilities of staging within it. The variety of alternative scenic spaces outside the stage-box is highlighted, attention is focused on productions of spectacles in historical and architectural monuments both in Ukraine and abroad. Attention is drawn to the influence of alternative stage space on directorial vocabulary.

An alternative scenic space is explored as a powerful catalyst for the development of stage art and fantasy of theatrical director and scenographer the expansion of the palette of theatrical means of expressiveness, the imagination of theatrical. The author is guided by his own directing and stage designer experience and by separate foreign experiments in the development of non-traditional stage spaces to create unique performances. The methodological basis of the research includes of analytical, cultural and comparative methods in the study of the phenomena of alternative stage space both in Ukraine and in the international cultural space. The scientific novelty of coverage of the unique experience of enriching the scenographic arsenal the article is the coverage of the unique experience of the birth of performances in alternative stage spaces on the examples of performances of the Kyiv Academic Theater “Golden Gate”, and on the experience of foreign performance

experiments. A generalization of the experience of staging shows in an alternative scenic space as one of the generators of the development of scenographic art. In the XI century architectural monument, Golden Gate, the play “Golden Gates” was performed, in which the founder of the Golden Gate, Prince of Kyiv, Yaroslav the Wise, dying, calls the princes who are fighting against each other to reconcile and unite around the Ukrainian lands. Damaged by numerous battles, the wounded, mutilated walls of the millennium gates breathed, moaned and radiated enormous energy. Both the audience and the actors were captured by those rays.

It was clarified that an indispensable whim of any alternative stage space is that space is not elected, and he chooses. Because he is alive – he has his own history, his genetic memory, his insurmountable power. And directors, along with stage designer desperately need to hear it to enter him or resonance, and associative or conflict.

Alternative scenic space is a powerful detonator for the development of theatrical art, a catalyst for the imagination of the director and scenographer, provocateurs of new forms and means of theatrical expressiveness, the generator of theatrical vocabulary upgrade. It requires artists of subtle hearing and acuity to hear and “read” alternative space to invent a new common language with him.

Key words: *thealternative stage space, architectural monument, scene-box, Theatre “Golden Gate”, directing practice.*

Близько чотириста років тому винайдення сценічної коробки було подією революційною, яка надала театральним виставам автономний закритий простір, де актори та глядачі отримали захист від негоди, пристойні побутові умови, гардероб, світло, технічне оснащення сцени, м'які крісла й інші численні зручності. Художники-декоратори тепер могли вигадувати нові способи й техніки декоративного оформлення вистав. І так тривало кілька століть, поки не з'ясувалося, що комфорт присипляє творчу енергію, паралізує винахідливість та фантазію творців видовищ, породжує численні кліше, стереотипи й штампи. Режисура зводилася здебільшого до “розводки” акторів по мізансценам, акторське мистецтво – до промовляння чужих текстів, а художньо-декораційне – до відтворення місця дії. Поступово коробка сцени еволюціонувала з революційного на рутинне сценічне середовище, на місце для “розмноження” вистав-клонів, що відрізняються між собою лише текстами. Попри злет і падіння сценографічного мистецтва протягом віків, різке його оновлення в часи Золотої Ери режисури ХХ століття, у ХХІ столітті рутину традиційної сцени залишається однією з найвживіших проблем театральної творчості.

І хоча фундаментальних досліджень та публікацій зі сценографії театру чимало, зокрема це праці В. Берьозкіна [2–4], Н. Корнієнко [6–7], А. Михайлова [8], В. Фіалка [11], М. Френкеля [12] та інших, однак ці автори присвятили свої роботи здебільшого безальтернативним сценічним просторам, залишивши поза увагою альтернативні. У ХХ ст. спостерігаємо намагання реформаторів сцени “атакувати” традиційну сцену низкою рішучих перетворень. Так, у 20-ті роки режисер Ервін Піскатор [10] розробив проект театру-арени, в якому передбачив ліквідацію сцени та створення кільцевого простору. Однак з економічних причин проект не було втілено у життя. Невдовзі теоретик театру Антонен Арто проголосив революційний маніфест про ліквідацію сцени: “Ми позбавляємося від сцени і залу; їх слід замінити якимось єдиним простором, позбавленим будь-яких відсіків та перегородок, – цей простір і стає справжнім театром дій. (...) глядача тут розміщено посеред дії, яка огортає його та залишає в ньому незабутній слід. (...) публіка сидить у центрі зали, внизу, на стільцях, які можна пересувати, щоби стежити за виставою, що розгортається навколо” [1, с. 78]. Однак Антонену Арто не судилося перевести цю ідею у практичну площину. Новації Піскатора й Арто передбачали перетворення сцени лише в межах театального приміщення. А от досліджень із розвитку сценічного мистецтва позатеатральних приміщень (в альтернативному просторі) не виявлено.

Мета статті – проаналізувати основні тенденції розвитку альтернативного сценічного простору як у театральних спорудах України так за її межами.

Хоч Антонен Арто не реалізував свою ідею, проте її відлуння у 60-ті роки відгукнулося бурхливим розвитком “малих сцен” у всій Європі, а у 70-х роках ХХ ст. – і в СРСР. Через “залізну завісу” ім'я Арто в ті часи ще не було відоме радянським діячам сцени, однак уперше його ідею намагався здійснити в Києві сценограф М. Френкель, який запропонував обертання публіки навколо своєї осі по колу на рояльних стільцях, щоби стежити за подіями вистави “За все добре...” (1976, режисер – В. Пацунов). І хоча втілення цієї ідеї через нерентабельність було відхилено, однак масове поширення “малих сцен” охопило широкі простори колишнього СРСР. Нині “малі сцени” різних форм і конфігурацій має чи не кожний театр земної кулі.

Одночасно з розвитком “малих сцен” у межах театральних споруд у другій половині ХХ ст. спостерігалася тенденція розвитку вистав поза їх межами, освоєння альтернативного сценічного простору, де творці вистав потрапляють у нове, незвичне для них просторове середовище, яке активізує фантазію, провокує резервні механізми творчої природи.

Саме в такій ситуації опинився автор даної статті кілька десятиліть тому, заснувавши театр, який нині має назву “Київський академічний експериментальний театр “Золоті ворота””. За тридцять років художнього керівництва театром, що не мав власного приміщення для демонстрації вистав, авторові довелось освоїти близько сорока альтернативних сценічних майданчиків. І більшість з них – унікальні. Їхня енергетика та атмосфера були настільки відчутними, що диктували унікальну режисуру і унікальну сценографію. Можна вважати, що то вони, а не режисер та сценограф були “авторами” цих вистав.

На той час були уже відомі деякі експерименти в царині освоєння альтернативного сценічного простору, серед яких – лазерне шоу на єгипетських пірамідах. Згодом нам пощастило опинитися там, біля одного зі семи чудес світу, й побачити те шоу. Музика, світло, лазерна графіка на кілометровому сценічному просторі, що обіймав три головні піраміди разом з легендарним Сфінксом, занурювали глядачів у перипетії епічної оповіді про давню історію Єгипту. Вплив такої сценографії на публіку був вражаючим. Саме історична “сценографія” продиктувала авторам того видовища його партитуру. В 1980-ті роки біля єгипетських пірамід був здійснений ще один плідний творчий проект – поставлена опера Джузеппе Верді “Аїда” за участю світових оперних зірок. Як відомо, події опери відбувалися саме в Єгипті, тому й вибір місця постановки був не випадковим.

Згодом під впливом єгипетського досвіду ми розробили проект постановки епічного видовища “Слово о полку Ігоревім” на руїнах Успенського собору Києво-Печерської Лаври (1981 р.). У ті часи на місці Успенського собору були тільки його повоєнні уламки.

Оскільки в епосі йшлося про військову поразку князя Ігоря, спричинену розбратом київського князівства, через що Київська Русь стрімко занепадала, то сценографія понівеченої головної християнської святині Києва “грала” на концепцію вистави. Були задіяні провідні творчі сили країни на чолі з Б. Ступкою і запрошена група сценографів, учнів патріарха української школи сценографії Д. Лідера на чолі з цим митцем, який, до речі, запропонував для цієї вистави залишок кам'яної стіни Успенського собору оздобити обладунками давньоруських воїнів, прибивши їх до стіни бойовими списками. А місячне затемнення, що віщало поразку ігоревих військ, мало творитись у просторі неба за допомогою надпотужних авіаційних світлових прожекторів часів Другої світової війни, що на той час функціонували в аеропорту “Жуляни”. Протягом шести місяців творча група з натхненням оживляла той унікальний історичний простір, аж поки через зміну керівництва його було згорнуто. Сліди від цієї унікальної вистави, яка мала всі підстави стати мистецькою подією нашої держави, Д. Лідер залишив у невеличкому графічному ескізі, опублікованому в посмертному виданні його есеїстики [5, с. 97].

Однак нереалізована творча енергія потребувала компенсації. І кращого об'єкта для цього, ніж Пам'ятка архітектури ХІ ст. “Золоті ворота”, у Києві не знайти. Тож невдовзі у ній була поставлена вистава “Золоті ворота” (1985 р.) за історичною поемою Л. Горлача, де творець “Золотих воріт” Ярослав Мудрий (народний артист К. Степанков), помираючи, закликає ворогуючих між собою в боротьбі за київський престол князів до примирення та єднання навколо українських земель. Височенний простір “Золотих воріт”, який вінчає церква, має унікальну акустику. Його було оживлено дзвонами та епічною музикою, яку для вистави

створив Є. Станкович і записали Державний симфонічний оркестр України та Державна академічна капела “Думка”. Місцями для глядачів слугував амфітеатр на 150 місць, складений з дерев’яних лав, виконаних у стилі XI ст. (сценографи – Віктор і Лариса Жилко). Костюми у стилі XI ст. були подаровані нашому театру від Академічного драматичного театру ім. Івана Франка – з вистави “Ярослав Мудрий” (сценограф – Д. Лідер). Понівечені численними битвами мури тисячолітньої брами “дихали”, “стогнали” та випромінювали могутню енергію. І публіка, й актори потрапляли у полон тих променів. За свідченням поета Б. Олійника, вистава “Золоті ворота” могла “стати маркою міста Києва” [9]. То була подія державного масштабу (виставу номінували на Державну премію ім. Т. Г. Шевченка), протягом десяти років вона залишалася родзинкою культурної палітри столиці України, аж поки цей музейний об’єкт не зачинили на багаторічну реставрацію. Досвід постановки в “Золотих воротах” засвідчив: якщо альтернативний сценічний простір багатий своєю історією, генетичною пам’яттю і сакральною енергетикою, то режисерові разом зі сценографом необхідно лише “віддатися” йому, відчутти його та увійти з ним або в резонанс, або у сценографічний конфлікт, теорію якого розробив сценограф М. Френкель [12].

Того ж 1985 року на постановку нової вистави в пам’ятці архітектури “Золоті ворота” був запрошений режисер С. Проскурня. Він обрав п’єсу “Камо” О. Левади, історію про революціонера Камо, полоненого в Метехському замку м. Тбілісі (сценограф – В. Карашевський). Та цього разу мури “Золотих воріт” не відгукнулися на присутність тбіліського гостя, але коли колектив театру привіз “Камо” на його батьківщину, в Тбілісі, й зіграв ту виставу саме у Метехському замку, де й відбував покарання Камо, то вистава неначе вперше народилася. Тому, повернувшись до Києва, режисер обрав для вистави “Камо” нову “домівку” – тюремну камеру музею-фортеці “Косий капонір” з реальними нарами, кайданами тощо.

У столичному “Українському Домі”, який за радянських часів був збудований під музей Леніна, є мармурові сходи на другий поверх. Невдовзі після розпаду СРСР режисер вирішив перетворити ці сходи на новий сценічний простір. Відкривався він виставою “Калігула” Альбера Камю. Однак, іще не всі ленінські експонати були звідти вивезені, через що створився непередбачений сценографічний конфлікт, на необхідності якого наголошував М. Френкель, – катування і страта римським імператором своїх патриційів на фоні багряного панно “Речь Ленина на III съезде комсомола” створювала не лише конфліктну сценографічну сполуку, а й народжувала несподівані альянзи. Підтвердилося, що вистава чудово почувається не лише в резонуючому просторі, а й у конфліктному. Ідею сценографічного конфлікту реалізував режисер також у постановці тієї ж вистави на подіумі Київського будинку моделей. За кілька репетицій “Калігулу” було переформатовано під подіумний простір шляхом уведення пластичних зонгів – у найкритичніші для патриційів миті перед їхніми очима під мелодії французьких пісень у виконанні Патрісії Каас на подіумі з’являлися сучасні напівоголені манекенниці Будинку моделей, які спокусливо “пропливали” повз приречених на страту жертв, даруючи їм останні секунди задоволення. Патрісія Каас та сучасні екстравагантні сукні моделей у контексті Римської імперії утворювали “гримучу суміш”, що загострювала трагічність ситуації.

Альтернативний сценічний простір може бути наявним також за відсутності простору, тобто у просторі цілковитої темряви. Кілька років поспіль у театрі “Золоті ворота” успішно демонстрували унікальний театральний експеримент – виставу “Чорний квадрат”, яка тривала у цілковитій темряві протягом години. Ця “антисценографія” виявилась новим різновидом сценографії. Прийом “чорного квадрата” провокував у загостреній уяві публіки кінострічку настільки яскравих просторових асоціацій, що після закінчення вистави глядачі залишалися на своїх місцях, перебуваючи деякий час у полоні “кінобачень”.

Можливостей творити вистави в альтернативному просторі безліч. У Європі таким виставам присвячують чимало фестивалів. Так, на фестивалі вуличних театрів у Німеччині (2004) пощастило побачити виставу про любовну історію, яку актори з Франції зіграли на дереві. Юна красуня сиділа на високій вишні та збирала у кошик соковиті ягоди. Юнак на величезних ходулях з баяном залицявся до неї. Врешті-решт, у результаті карколомних трюків та пристосувань залицяльника, красуня опинилася в його обіймах. Ключовий сценографічний

елемент – дерево – спровокував режисера з акторами винаходити для побудови сценічної боротьби ексклюзивну пластичну лексику. На тому ж фестивалі шведські актори розіграли на вертикальній стіні чотириповерхового будинку історію про грабіжників з використанням вікон, канатів і карколомних трюків. Як бачимо, сценографію того видовища “диктував” обраний для цього сценічний простір.

Кмітливості винахідників альтернативного театру немає меж. Деякі з них влаштовують вистави у салоні лімузина персонально для однієї сім’ї; на міжнародному фестивалі Единбург-95 показували моновиставу в телефонній будці; в Единбурзькому (Шотландія) басейні (1994) “Київський театр на Подолі” зіграв фестивальну виставу “Отелло” (режисер – В. Малахов). Безумовно, саме водяний сценічний простір “прописав” режисерові унікальну пластичну партитуру вистави, збагативши арсенал виражальних засобів театрального мистецтва.

Таким чином, можна зробити висновки, що переліку альтернативних сценічних просторів немає кінця. Вони оточують нас усюди, варто лише озирнутись. І кожний новий простір перетворює режисера та сценографа з майстра в учня, змушує у стані неуча все починати з білого аркуша паперу, спонукає до відкриття нових законів побудови видовищ, нових шляхів, засобів, способів та методів налагодження спільної мови з новим об’єктом. І ні заявлені штампи, ні банальні сценарні ходи тут “не грають”. Потрібні гострий зір та тонкий слух, аби увійти в камертон мелодії душі нового партнера. Лише за цих умов новий альтернативний сценічний простір збагатить сценографічну лексику театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – Санкт-Петербург–Москва : Симпозиум, 2000. – 448 с.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: т. 1 / В. И. Березкин. – Москва : Едиториал УРСС, 2010. – 808 с.
3. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: Т. 2. / В. И. Березкин. – Москва : Едиториал УРСС, 2018. – 807 с.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX вв. / В. В. Березкин – Москва : Едиториал УРСС, 2012. – 296 с.
5. Данііл Лідер : Театр для себе / [Упорядник О. Островерх]. – Київ : Факт. 2004. – 104 с.
6. Корниенко Н. Н. Театральная эстетика Леся Курбаса. / Н. Н. Корниенко. – Москва : Искусство, 1987. – 330 с.
7. Корнієнко Н. М. Репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко. – Київ : Либідь, 2007. – 336 с.
8. Михайлова А. А. Режиссер и художники / А. А. Михайлова, Л. М. Давыдова и др. – Москва : Галарт, 1995. – 360 с.
9. Олійник Б. І. Під знаком Золотих воріт // Культура і життя. – 1985. – 2 червня.
10. Пискачор Э. Политический театр / Э. Пискачор. – Москва : Художественная литература, 1934. – 228 с.
11. Фиалко В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия / В. А. Фиалко. – Киев : Мистецтво, 1989. – 143 с.
12. Френкель М. А. Пластика сценического пространства / М. А. Френкель. – Киев : Мистецтво. 1987. – 184 с.

REFERENCES

1. Arto, A. (2000), *Teatr i ego dvoynik* [The theater and its double], Saint-Petersburg–Moscow, Simpozium. (in Russian).
2. Berezkin, V. I. (2010), *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra: t. 1* [The art of stage design of the world theater], Vol. 1, Moscow, Editorial URSS. (in Russian).
3. Berezkin, V. I. (2018), *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra: t. 2* [The art of stage design of the world theater], Vol. 2, Moscow, Editorial URSS. (in Russian).
4. Berezkin, V. I. (2012), *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Mastera XVI–XX vv.* [The art of stage design of the world theater. Masters XVI–XX centuries.], Moscow, Editorial URSS. (in Russian).

5. Daniil Lider (2004), *Teatr dlia sebe* [Theater for yourself], conductor O. Ostroverkh, Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
6. Kornienko, N. N. (1987), *Teatral'naya estetika Lesya Kurbasa* [The theatrical aesthetics of Les Kurbas], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
7. Korniienko, N. M. (2007), *Reputytsiia maibutnoho* [Rehearsing the future], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
8. Mikhailova, A. A., Davydova, L. M. and others (1995), *Rezhisser i khudozhniki* [Director and artists], Moscow, Galart. (in Russian).
9. Oliinyk, B. I. (1985), Under the sign of the Golden Gates, *Kultura i zhyttia* [Culture and life], June 2. (in Ukrainian).
10. Piskator, E. (1934), *Politicheskii teatr* [Political Theater], Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
11. Fialko, V. A. (1989), *Rezhissura i stsenografiya: puti vzaimodeystviya* [Direction and scenography: ways of interaction], Kyiv, Mystetstvo. (in Russian).
12. Frenkel' M. A. (1987), *Plastika stsenicheskogo prostranstva* [Plasticity of scenic space], Kyiv, Mystetstvo. (in Russian).

УДК 7.091.01

**Мирослава Мельник
Наталія Ковпак**

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ ЕСТРАДНИХ ФОРМ У СУЧАСНИХ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЕКТАХ

У статті досліджено синтез мистецтва естради і телебачення. Розглянуто поняття естради як видовищного мистецтва. Визначено структуру естрадних розважальних форм, де дієвим та впливовим художнім засобом є слово. Охарактеризовано процес творення телевізійної естради. Проаналізовано сучасні різновиди телевізійних естрадних проектів, ток-шоу. Доведено художньо-естетичну цінність сучасних телевізійних програм, які популяризують видовищну культуру в Україні.

Ключові слова: естрада як видовищне мистецтво, слово на естраді, телевізійна естрада, естрадні проекти, ток-шоу.

**Мирослава Мельник
Наталія Ковпак**

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ЭСТРАДНЫХ ФОРМ В СОВРЕМЕННЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОЕКТАХ

В статье исследовано синтез искусства эстрады и телевидения. Рассмотрено понятие эстрады как зрелищного искусства. Определено структуру эстрадных развлекательных форм, где действенным и влиятельным художественным средством является слово. Охарактеризовано процесс создания телевизионной эстрады. Проанализировано современные разновидности телевизионных программ, ток-шоу. Доказана художественно-эстетическая ценность современных телевизионных программ, которые популяризуют зрелищную культуру в Украине.

Ключевые слова: эстрада как зрелищное искусство, слово на эстраде, телевизионная эстрада, эстрадные проекты, ток-шоу.

ARTISTIC-AESTHETIC VALUES OF POP MUSIC FORMS IN MODERN
TELEVISION PROJECTS

21st Century Art of pop music is a powerful factor for starting the cultural and spiritual level of modern society. Communicating through artistic methods gives an opportunity to have an influence on feelings, thoughts and emotions of people, also cultivates aesthetic taste and creativity, forms the inner world and improves the experience in different spheres of activity.

In the context of socio-political changes in Ukraine and global worldwide processes, there is a certain transformation of the concert stage into the television show, TV show, talk show, etc. That is why, there is a big necessity today to investigate and analyze the transformation of pop genres into a qualitatively new teleproduct, which is increasingly attracting the attention of the audience.

The stage and its genre varieties are in the category of spectacular arts. It is the spectacle that impresses the nowadays audience with its majesty and uniqueness.

Making the analysis of the 21st century stage, we can note the rapid integration of pop music on television. The modern society has the opportunity to observe the diversity of television programs, which makes a direct key influence on the ideology of the viewer. Due to the development of scientific and technological progress, television undertook not only an informative function, but also an entertaining, since the formation of a television pop music had taken place, which in return, was a reflection of real life.

It is important to notice that the term “entertainment program” also means game programs, because the game is a very similar concept to entertainment. While playing, a human receives a variety of emotions that satisfy the recreational needs of any person.

Today, on television there are many forms of entertainment shows, which in their essential form contain the elements of the dramatization, while the dramatization provides with more spectacle and presentation of ideological meaning.

So, it is possible to note the tendency that the majority of stage entertaining forms have found their organic, practical and useful application in various television entertainment projects. However, despite the great popularity of all pop genres, the most effective and influential artistic method on the stage is the word. Due the help of the message which is sent from the stage or from the TV screens, the participants of the show make their viewers to become the accomplices, to sympathize, to think. Therefore it is important that the words are effective.

Not less popular is the talk show – one of the most contented and advanced formats of the modern TV screen. The creating of these specific programs requires careful selection of the information, serious trainings of the presenters.

Therefore, it can be affirmed that today there is a tendency to synthesize the stage with television, which makes it possible to identify new artists who will successfully develop the art of the future. But, unfortunately, there is also a negative side of popularization the stage product, which consists in the fact that today the stage increasingly depends on the show business which main priority is commercial interest.

While considering the dynamic development of the stage in the television space, it can be stated that the new forms in the entertainment and mass media industry have an unstoppable dynamics, because it is specifically here we can follow through the development of social environment: its preferences and tastes, purposefulness and endurance before certain phenomena.

Key words: *stage as a spectacle art, stage word, television stage, stage projects, a talk show.*

Мистецтво естради ХХІ століття є могутнім чинником для формування культурного та духовного рівня сучасного суспільства. Спілкування художніми засобами дає змогу впливати на почуття, думки, емоції людей, виховувати естетичний смак і творчий потенціал, формувати внутрішній світ та вдосконалювати свій досвід у різних сферах діяльності. Задовольнити соціокультурні потреби й визначити естетичні вподобання людей за допомогою художніх засобів можна тільки тоді, коли ці засоби є доступними та зрозумілими для будь-якого покоління.

Соціокультурний розвиток українського суспільства в ХХІ ст. тісно пов'язаний із кардинальними змінами в культурно-мистецькій сфері. Нині естрада спрямована на відродження та розвиток національного духовного надбання в галузі мистецтва, розширення міжнародних культурних та мистецьких зв'язків. У контексті соціально-політичних змін в Україні та світових глобалізаційних процесах відбувається певна трансформація концертної естради в телеестраду, телешоу, ток-шоу та ін. Тому актуальною сьогодні є необхідність дослідити та проаналізувати трансформацію естрадних жанрів в якісно новий телепродукт, який дедалі більше привертає увагу глядацької аудиторії. Проте, незважаючи на високу популярність мистецтва естради, у мистецтвознавстві все ж таки недостатньо досліджена проблема взаємозв'язку сучасної естради і телебачення.

Мистецтво видовищ, яким підпорядковується естрада, розглядали у своєму підручнику Г. Шкляревський та Ю. Терещенко [9], естраду як багатожанрове мистецтво аналізував Ю. Дмитрієв [3], М. Смирнов-Сокольський [7]. Взаємозв'язок естради і телебачення, творення телевізійної естради досліджувала А. Кузнєцова [5]. Специфіку театралізованої гри, яка стала основою багатьох телевізійних проєктів, висвітлено у працях Н. Донченко [4]. Дієвість слова, яке розкриває індивідуальність артиста, розглянув В. Ардов [1]. Конкурентоспроможність як загальне поняття, котрому підпорядковане й телебачення, визначив О. Ступницький [8]. Становлення вітчизняного шоу-бізнесу розглядав у своїй праці М. Поплавський [6]. Специфіку ток-шоу в телевізійному просторі детально аналізував В. Бабенко [2].

Мета статті – дослідити процес синтезу мистецтва естради і телебачення; охарактеризувати новітні естрадні телевізійні форми в індустрії розваг та масових комунікацій.

Цілком закономірно у сфері сучасного мистецтвознавства виникають суперечливі погляди визначення естради як видовищного мистецтва. Деформації зазнало доброзичливе спілкування з публікою, спричинене безпосереднім впливом мас-медіа. Набуваючи штучних ознак єднання зі сучасним шоу-бізнесом, естрада набуває зовсім іншого просторового виміру. Проте повністю спростувати й заперечити сформовані до цього визначення і твердження є недоцільним. Адже вони відповідають певному етапові виникнення та розвитку естрадних форм і стали ключовим фактором для формування нових визначень, актуальних сьогодні. Доречним є вислів М. Смирнова-Сокольського: “Естрада – це не місце служби, а вид мистецтва...” [7, с. 86].

Естрада та її жанрові різновиди перебувають у категорії видовищних мистецтв. Саме видовищність вражає сучасну публіку своєю величчю й неповторністю.

Як зазначають у навчальному посібникові Г. Шкляревський та Ю. Терещенко, “мистецтво видовищ завжди ділилося на окремі види. Найбільше чітко охарактеризованими виявилися видовища, об'єднані терміном “театр”. Під цим терміном розумілося і розуміється видовище, в якому люди, які називаються акторами, зображують вчинки вигаданих персонажів. Ці вчинки пов'язані, як правило, з розвитком певного сюжету. Якщо сюжетні події відображаються тільки фізичними діями, тоді це пантоміма чи балет; якщо і фізичними діями, і словесними, тоді це драма. Якщо слова не говорять, а співають – це опера. Якщо і співають, і говорять – це музична драма, оперета, мюзикл.

Однак самостійне життя кожного виду мистецтва дуже відносне, і зв'язок між ними міцніший і складніший, аніж здається на перший погляд.

Усі види мистецтва в різних комбінаціях та з різною метою дуже часто поєднують свої засоби впливу, створюючи нерозривні сплави” [9, с. 27].

Різноманітність форм, жанрів виконуваних номерів, їх синтез – не кількісна, а якісна особливість й визначає природу естради, її специфічну межу. Ю. Дмитрієв зазначає, що “<...> естрада – це дивертисмент, це поєднання в одній програмі (в одному концерті) декілька різноманітних номерів.

Естрада завжди багатожанрова, вона поєднує і музику, і танець, і виступ фейлетоністів, і акробатичний номер, і куплети тощо. Об'єднують усе це або легким сюжетом, або часто-густо конферансом” [3, с. 128].

Загалом в оцінках та визначеннях митців поняття “естрада” – суперечливе. У наукових статтях, які присвячені аналізу мистецтва естради, зазначено, що саме таке мистецтво визнається справжнім масовим, мобільним, улюбленим мистецтвом, яке має агітаційний характер.

Сьогодні художнє мистецтво естради змінює своє обличчя під впливом різноманітних факторів. Але досягнення великих попередників переосмислюють, впроваджують у життя, однак уже в напрямку своїх власних пошуків та відкриттів. Те, що на початку ХХІ століття здавалося б неможливим, сьогодні відновлюється на новому етапі у складній єдності, у своєрідному художньому синтезі мистецьких цінностей.

Тому кожна сучасна естрадна розважальна форма містить у собі певну структуру, яка формувалася протягом кількох поколінь під впливом численних потреб людини та способів їх задоволення. Аналізуючи естраду ХХІ століття, можна відзначити стрімку інтеграцію естради на телебаченні. Сучасне суспільство має змогу спостерігати за різноманітним телевізійним передач, які мають безпосередньо ключовий вплив на світогляд глядача. З розвитком науково-технічного прогресу телебачення перебрало не лише інформативну функцію, а й розважальну, адже відбулося творення телевізійної естради, яка, своєю чергою, є віддзеркаленням реального буття. “Естрада – мистецтво масове, актуальне, злободенне, <...> відгукується на найважливіші події політичного та суспільного життя – у формах, притаманних саме цьому мистецтву. А хіба телебачення має не ті самі особливості? Воно теж розраховане на аудиторію, масовість якої примножена в багато разів за допомогою його технічних можливостей” [5, с. 152–177].

Варто зазначити, що поняття “розважальна програма” охоплює також ігрові програми, адже гра – це поняття, дуже споріднене з розвагою. Граючись, людина отримує різноманітний спектр емоцій, який задовольняє рекреаційні потреби будь-якої людини. Яскравим прикладом слугують: проект студії “Квартал 95” – гумористична телевізійна гра “Ліга сміху” та “Комік на мільйон”, які недавно вийшли на простір української телевізійної естради. Конкурсні програми мають свою структуру: учасники не лише презентують себе, а й показують свої акторські вміння у театральному, музичному та хореографічному конкурсах. Дані програми є унікальними конкурсно-розважальними формами естради.

Актуальними сьогодні на телебаченні є естрадні форми розважальних шоу, які у своїй основі містять елементи театралізації, адже театралізація надає більшої видовищності та презентації ідейного змісту. Телевізійна гра “Хто зверху” (Новий канал) є українською адаптацією формату “Battle of the Sexes” іноземної компанії Talpa. Автори ідеї ідентифікують її за жанровою особливістю як гру-суперечку. Зміст програми “Хто зверху” полягає у театралізованій сюжетно-оформленій грі, адже має певну специфіку. Як зазначає Н. Донченко: “Театралізована сюжетно-оформлена гра – це своєрідна оповідь мовою вікторин, аукціонів, естафет, інтелектуальних і художніх конкурсів, жартів, танців та пісень. Завдяки вмільй

режисерсько-драматургічній організації ця оповідь перетворюється на цільне масове видовище, що розігрують усі присутні” [4, с. 57].

Своєрідним аналогом є нове розважальне шоу “Зоряні яйця”. Це – командна форма гри, де команди формуються з відомих артистів різних жанрів. Завдання кожної команди – набрати якомога більше очок, які приведуть до перемоги.

Так, можна відзначити таку тенденцію, що переважна кількість естрадних розважальних форм знайшли своє органічне, практичне та корисне застосування у різноманітних розважальних телевізійних проектах. Проте, попри велику популярність усіх естрадних жанрів, усе ж таки найдієвішим і найвпливовішим художнім засобом на естраді є слово.

Саме зі словом безпосередньо пов’язані всі розмовні жанри на естраді, які мають певні особливості та структуру. Артисти розмовного жанру діють, впливаючи словом на глядача. За допомогою поданого зі сцени чи з телеекрана тексту учасники змушують глядача бути співучасником номера, співчувати, мислити. Тому дуже важливо, щоби слова були дієвими.

Головним на естраді й телеестраді є те, що “конкретний номер створюють для конкретного артиста. Крім того, артист естради – значною мірою співавтор і співрежисер свого номера. Це теж важливий фактор у мистецтві малих форм. Специфіка естради і вимагає насамперед, щоб сама індивідуальність артиста розкривалася перед аудиторією, була цікава для глядачів. Так, Смирнов-Сокольський ніколи не намагався вимовити хоча б одне слово в чужій його індивідуальності манері й, усе таки, залишався корифеєм у своєму жанрі сорок років” [1, с. 4]. Варто зазначити, що традиції, закладені на естраді на початку ХХ століття, успішно розвивалися, поступово видозмінювалися під впливом соціально-політичних та культурних змін у світі. Естрадні жанри еволюціонують, набувають певної трансформації у зв’язку з потребами та вимогами суспільства, новими технічними можливостями, але незмінним залишається принцип естради “на злобу дня”.

Складний та переломний період у розвитку естради припадає на роки незалежності України. Проте естрада продовжує займати провідне місце у рейтингу глядацьких уподобань. Стають популярними нові імена естрадних виконавців, виникають нові форми, створюють якісно нові телевізійні естрадні програми.

Наприкінці ХХ століття виник гумористичний дует “Кролики”, учасниками якого є В. Мойсеєнко та В. Данилець. У репертуарі – мініатюри, в яких артисти висміюють звичайні побутові ситуації та створюють сценічні образи, добре знайомі українцям. Розкриваючи актуальні теми та проблеми у своїх виступах, дует упродовж багатьох років залишається популярним на теренах української естради.

На естраді ХХІ століття поширюються творчі об’єднання, котрі у своїх програмах синтезують різні мистецькі жанри. Однією з найвідоміших і найуспішніших нині є команда студії “Квартал 95”. У своїх програмах артисти використовують переважно малі форми драматургії розмовного жанру такі, як конференс, мініатюри, скетчі, фейлетони тощо. Особливо успішно в дуеті працюють В. Зеленський та О. Кравець. Тематика їхніх мініатюр розкриває стосунки в сучасній українській сім’ї. Інші творчі дуети, які складаються з артистів студії, висміюють недоліки у різних сферах діяльності людей.

Не менш успішними на сучасній естраді України є дуети “Брати Шумахери” (Сергій Цвиловський та Юрій Великий), “Дует імені Чехова” (Антон Лірник й Андрій Молочний), “Ігор та Лена” (Ігор Ласточкін і Володимир Борисов) та інші. Із розширенням та вдосконаленням репертуару артистів починають створюватися телевізійні шоу-проекти, в яких домінують малі форми драматургії. Так, виступи Сергія Цвиловського та Юрія Великого сформувались у сценічний проект “Шоу братів Шумахерів”. 29 вересня 2017 року відбулася перша трансляція гумористично-розважального україномовного шоу “Ігри приколів”, засновниками якої є студія “Квартал 95” та “Drive Production”. 30 квітня 2018 року стартувало

авторське телевізійне шоу Юрія Горбунова “ШоуЮри”. 27 квітня 2018 року вийшла перша передача авторського гумористичного шоу у форматі стендапа Валерія Жидкова “Гуднайтшоу”. Ток-шоу даного формату розкривають через призму гумору актуальні теми тих подій у різних сферах діяльності, які відбуваються сьогодні у світі. Розважальні ток-шоу за зовнішніми особливостями не мають чіткої форми. Враховуючи сучасні можливості, кожна наступна програма має володіти таким поняттям, як “конкурентоспроможність” – “здатність певного об’єкта або суб’єкта перевершити конкурентів у заданих умовах” [8, с. 760].

Заслуговує на увагу вітчизняне телевізійне авторське шоу “Київ Вечірній” на телеканалі “1+1”. Автори програми позиціонують проєкт як гумористичне шоу для усієї родини, що розкриває безліч тем, програм, рубрик та різноманітних гумористичних елементів, котрі самі собою є цілком самодостатніми, проте вони органічно вписуються в новий формат великої розважальної програми.

Отже, можна констатувати, що в наш час виникає дедалі більше гумористичних проєктів, де артисти естради можуть успішно популяризувати розмовні жанри.

Тож є очевидним, що ток-шоу – одне з популярних, змістовних та розвинених форматів сучасного телеекрана. Створення даних програм потребує ретельного відбору інформації, серйозної підготовки ведучих. Однак ще й досі в теорії нема однозначного визначення: яку передачу можна назвати “ток-шоу” та які її характерні риси, оскільки в програмному листі ток-шоу може стояти як бесіда з цікавим гостем, розкриття нагальної проблеми, так і як ранкове кулінарне шоу.

Детальніше специфіку ток-шоу визначає В. Бабенко, яка наголошує, що “ток-шоу – максимально персоніфікована екранна форма розмовної журналістики, що поєднує ознаки інтерв’ю, дискусії, які концентруються довкола особи ведучого, за правилами асиметричної комунікації (комунікатор забезпечує напрямок діалогу); також у студію запрошують гостей (героїв) – цікавих своїми вчинками, думками, способом життя; обов’язкова присутність у студії “внутрішніх глядачів” та компетентних експертів. Глядачі не завжди долучаються до розмови, іноді їхня участь обмежується оплесками або фіксацією власної думки технічними засобами – все це створює атмосферу публічності й, за задумом організаторів, повинно викликати у телеглядачів емоційну напругу” [2, с. 5].

Домінантним у ток-шоу все ж таки залишається дискусія, яка через свою самобутню форму емоційно насиченіша та провокує зіткнення думок. “Про цей жанр метафорично говорять: ток-шоу створює зірок, а зірки створюють ток-шоу. Такому взаємовпливу і взаємодії форми жанру та її творця сприяють комунікативні якості модератора. Драматургія ток-шоу закладена в запитально-відповідній основі цього жанру: форма диспуту, гострі теми, висловлювання різних думок” [2, с. 6].

Український телевізійний простір збагачується новими різноманітними програмами, серед яких ток-шоу: “Один за всіх” на телеканалі СТБ, “Стосується кожного” на Інтері, “Говорить Україна” – ТРК Україна, “Право на владу” транслює телеканал 1+1, “Страсті за Ревізором” – Новий канал, “Київ вечірній” та “Світське життя” – 1+1. Кожна з цих програм має свою аудиторію, свою індивідуальну подачу матеріалу, свою ідейно-тематичну основу, яка визначає напрямок: ток-шоу політичного спрямування; ток-шоу соціально-побутового характеру чи розважальне ток-шоу.

Змістовним і корисним в інформативному сенсі є ток-шоу політичного спрямування “Право на владу”, адже у кожному випуску в прямому ефірі беруть участь четверо відомих політиків. Експерти, журналісти, опоненти ставлять гостям незручні для них запитання, відповідями на які вони намагаються відстояти своє право на владу. Політиків перевіряють за наступними критеріями: довіра глядачів, поділ позицій експертів, згода з ними опонентів, правдивість їх слів з боку журналістів. Самого ведучого ніхто не бачить з метою запобігання

впливу на нього. Таким чином, подібні ток-шоу мають формат не лише “питання-відповідь”, а й дискусії, оскільки гості студії, намагаючись уникнути прямих звинувачень на адресу своєї політичної діяльності, розкривають теми доцільності професійних вчинків інших присутніх гостей, що дає поштовх для розвитку дискусій.

Велику популярність серед українських телеглядачів здобувають соціально-побутові ток-шоу. “Говорить Україна”, “Один за всіх” – телевізійні проекти, побудовані на рольовій структурі: автор та безпосередні учасники історії, яка містить у собі певний конфлікт. У студії ток-шоу перебувають, окрім глядачів, експерти, які не лише намагаються об’єктивно оцінювати ситуацію, а й сприяють її максимально конструктивному вирішенню. Ведучі уміло розвивають сценарний хід історії і заохочують глядацьку студію до безпосередньої участі за принципом відкритого мікрофона, адже деякі охочі мають змогу виразити власну думку стосовно того чи іншого вчинка героїв. Глядачам пропонують до осмислення актуальні та гостросюжетні проблеми. Важливим залишається дотримання журналістської етики щодо публічної демонстрації особистих питань.

Тому можна стверджувати, що сьогодні спостерігається тенденція синтезу естради і телебачення, котра дає змогу виявити нових артистів, які успішно розвиватимуть мистецтво майбутнього. Але є, на жаль, і негативна сторона популяризації естрадного продукту, яка полягає у тому, що естрада сьогодні все більше залежить від шоу-бізнесу, де на першому плані – комерційні інтереси. Така тенденція поширюється внаслідок впливу зарубіжного досвіду в сфері мистецтва. “Слід зазначити, що провідні радянські естрадні митці прагнули бути на рівні західної культури, орієнтувалися на художні досягнення зарубіжного шоу-бізнесу і створювали унікальні оригінальні, високохудожні твори.

Вітчизняний шоу-бізнес, починаючи розвиватися, також орієнтується на його західні моделі. Природно, що для створення шоу-продукту чи шоу-послуги за західними зразками не було ніяких соціально-економічних, політичних, культурних, правових умов, але було бажання зрозуміти тенденції розвитку цього явища. Звідси і підвищений інтерес до досвіду західного шоу-бізнесу” [6, с. 68].

Розглядаючи динамічний розвиток естради у телевізійному просторі, можна констатувати, що такі новітні форми в індустрії розваг і масових комунікацій мають неспинну динаміку, адже саме в них простежується розвиток соціуму: його вподобання та смаки, цілеспрямованість і витривалість перед певними явищами. Чудовим відображенням загальнонародського попиту є не лише телевізійні розважальні шоу, які виконують рекреаційну та релаксаційну функції, а й ток-шоу, котрі своєю чергою, набувають статусу інтегрованості з різноманітними видовищними формами, характерною рисою яких є залучення або спонукання до участі у дійстві глядача, який свідомо чи підсвідомо приміряє на себе роль співавтора. Усе це обумовлює нові можливості для розвитку видовищної культури сучасної України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ардов В. Е. Разговорные жанры на эстраде / В. Е. Ардов. – М., 1968. – 80 с.
2. Бабенко В. С. Видовищні комунікації: методи та форми взаємодії, естетична норма видовищності / В. С. Бабенко // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія : Журналістика. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – Вип. 34. – С. 4–13.
3. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюблённого / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 206 с.
4. Донченко Н. П. Сучасні видовищно-розважальні форми: навчально-методичний комплекс дисципліни / Н. П. Донченко. – Київ : КНУКіМ, 2017. – 86 с.

5. Кузнецова О. А. О разговорном жанре на телеэкране / О. А. Кузнецова // Телевизионная эстрада: сб. статей. – М., Искусство, 1981. – С. 152–177.
6. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика / М. М. Поплавський. – К. : КНУКіМ, 2001. – 558 с.
7. Смирнов-Сокольский Н. П. Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления / Н. П. Смирнов-Сокольский. – Москва : Искусство, 1976. – 773 с.
8. Ступницький О. І. Українська дипломатична енциклопедія: У 2-х т. / О. І. Ступницький. – Київ : Знання України, 2004. – Т. 1. – С. 760.
9. Шклярєвський Г. Режисура: Морфологія та синтаксис екранних мистецтв : навч. посіб. [для вищ. навч. закл. : У 3 ч.] / Г. Шклярєвський, Ю. Терещенко. – К. : Альма-Прес, 2004. – Ч. 1. – 2004. – 320 с.

REFERENCES

1. Ardiv, V. E. (1968), *Razgovornyye zhanry na estrade* [Conversational genres on stage], Moscow. (in Russian).
2. Babenko, V. S. (2011), Spectacular communication: methods and forms of interaction, aesthetic norm of spectacle, *Visnyk Lvivskogo natsionalnogo universitetu imeni Ivana Franka. Seriya : Zhurnalistika*. [Scientific Journal of Lviv Ivan Franko National University. Series: Journalism], vol. 34, Lviv, Lviv Ivan Franko National University, pp. 4–13. (in Ukrainian).
3. Dmitriev, Yu. A. (1971), *Estrada i tsirk glazami vlyublyonnogo* [Stage and circus with the eyes of the lovers], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
4. Donchenko, N. P. (2017), *Suchasni vydovyshchno-rozvazhalni formy: navchalno-metodychnyi kompleks dystsypliny* [Contemporary entertainment and entertainment forms: educational-methodical complex of discipline], Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian).
5. Kuznetsova, O. A. (1981), About conversational genre on television, *Televizionnaya estrada. Sbornik statey* [The TV stage. Digest of articles], Moscow, Iskusstvo, pp. 152–177. (in Russian).
6. Poplavskiy, M. M., (2001), *Shou-biznes: teoriia, istoriia, praktyka* [Show business: theory, history, practice], Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian).
7. Smirnov-Sokolskiy, N. P. (1976), *Sorok pyat let na estrade. Feletony. Stati. Vyistupleniya* [Forty five years on the stage. Feuilleton. Articles. Speeches], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
8. Stupnitskiy, O. I. (2004), *Ukrainska dyplomatychna entsyklopediia: U 2-h t.* [Ukrainian Diplomatic Encyclopedia: in the 2 nd vol.], Kyiv, Znannya Ukrainy. (in Ukrainian).
9. Shklyarevskiy, G. and Tereschenko, Yu. (2004), *Rezhysura: Morfolohiia ta syntaksys ekrannykh mystetstv : navch. posib* [Stage: Morphology and Syntax of Screen Arts: A Tutorial], part 1, Kyiv, Alma-Pres. (in Ukrainian).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 046; 7.041.6

Роксолана Косів

ПРОЦЕСІЙНІ ХРЕСТИ АВТОРСТВА РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ 1680–1740-Х РОКІВ: ТИП І ТЕМАТИКА ЗОБРАЖЕННЯ

У статті досліджено процесійні хрести авторства майстрів з осередку церковного мистецтва у м. Риботичі поблизу Перемишля (Надсяння, тепер – Польща), що активно діяв у 1680–1740-х рр., забезпечуючи творами сакрального мистецтва храми не тільки навколишні, а й віддалених територій Перемиської та Мукачівської єпархій. До авторства риботицьких майстрів досліджувані хрести віднесені на підставі характерної стилістики малярства, іконографії та різьби. Розглянуто взаємозв'язок зображень обох боків процесійних хрестів. Простежено символіку форми процесійного хреста у контексті її розвитку на українських землях.

Ключові слова: процесійні хрести, іконографія, тип хреста, риботицький осередок церковного мистецтва 1680–1740-х рр., облаштування церкви.

Роксолана Косив

ПРОЦЕССИОННЫЕ КРЕСТЫ АВТОРСТВА РЫБОТИЦКИХ МАСТЕРОВ 1680–1740-Х ГОДОВ: ТИП И ТЕМАТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ

В статье исследованы процессионные кресты авторства мастеров из центра церковного искусства в г. Рыботичи вблизи Перемишля (Надсянье, теперь – Польша), который активно действовал в 1680–1740-х гг., обеспечивая произведениями сакрального искусства храмы не только окружающие, но и отдаленных территорий Перемышльской и Мукачевской епархий. К авторству рыботицких мастеров исследуемые кресты отнесены на основании характерной стилистики живописи, иконографии и резьбы. Рассмотрено взаимосвязь изображений обеих сторон процессионных крестов. Изучено символику формы процессионных крестов в контексте ее развития на украинских землях.

Ключевые слова: процессионные кресты, иконография, тип креста, рыботицкий центр церковного искусства 1680–1740-х гг., обустройство церкви.

Roksolana Kosiv

1680–1740'S PROCESSIONAL CROSSES OF RYBOTYCHI MASTERS AUTHORSHIP: THE TYPE AND ICONOGRAPHY

The purpose of this article is to study processional crosses of the masters from the church art center in the town of Rybotychi near Peremyshl' (Nadsiannia, now village in Subcarpathian voivodeship of Poland). These masters were active in the 1680–1740's, providing the artworks not

only to the nearby churches but also to the remote areas of Peremyshl' and Mukachevo dioceses. The crosses were attributed to the Rybotychi masters on the basis of the painting stylistics, iconography, and carving technique. Interconnection of images on both sides of processional crosses is considered. The symbolism of the processional crosses form is studied in a context of its development on Ukrainian lands.

1680–1740's processional crosses of Rybotychi masters form a homogeneous group of artworks, united by a form (a type of a cross) and iconography. These crosses have three horizontal beams and seven ends, the pole does not extend beyond the upper cross-section. The upper beam represents a plate with the inscribed abbreviation "ІНЦІ". Its width is identical with a lower crossbar, which is located at a much greater distance from the second beam, than the upper. The Rybotychi masters adhered to the established tradition of the eastern rite of the so-called patriarchal cross, typical for the local region and throughout the Ukrainian lands. This form dominates in the 17th–19th centuries hand-crosses made by the local masters, as well as on the 18th–19th centuries crosses on the cupola of Ukrainian churches.

The crosses of the Rybotychi masters are painted on both sides, they do not use sculptural elements, although the sculptural heads of angels are among the distinctive elements of icons' frames of these masters. On all the processional figurative crosses, including those of Rybotychi masters, the scene of the Crucifixion of the Lord is depicted on the front side. The images of the reverse may be different. Two oldest known crosses from the Rybotychi workshop painted in 1689 by master Yakiv have a full-length image of the Virgin with Child and the saint patrons of the church on the reverse side. The other known crosses of these masters show a steady iconography tradition. On the reverse side, the scene of the Baptism of the Lord is depicted. This composition is designed in such a way that Christ is painted on the pole of the cross in the waters of the Jordan river. Jordan is represented symbolically in the shape of an outlined circle or a rhomb. On the left part of the beam, a half-figure of St. John the Baptist is drawn, on the right – a half-figure of an angel with a cloth in his hands. On some crosses, the head of St. John on a plate is shown that reminds of the sacrifice of the last prophet of the Old Testament. His martyrdom stands as an opposition to the death of the first man Adam, whose skull is depicted under the cross of the Lord on the front side of the crosses. The combination of the scenes of the Crucifixion and the Baptism of the Lord on processional crosses was of symbolic meaning. For by the baptism, Christ, who did not have any sin, washed away the human sins and partially defeated the devil. The ultimate victory over death and the devil was achieved by the sacrifice of Christ on the cross. The sin of Adam and all the humanity after him is washed away with the blood of the Savior, so the blood of Christ's wounds is painted dropping on the skull of Adam. The connection of the images on both sides of the crosses of the Rybotychi masters has a profound connotation in the theological sense, as both scenes emphasize the sacrifice and victory over death and evil made by Christ.

Key words: processional crosses, iconography, type of cross, 1680–1740's center of church art in Rybotychi, church arrangement.

Огляд процесійних хрестів авторства риботицьких майстрів проведено у рамках комплексного вивчення діяльності осередку церковного мистецтва в м. Риботичі (тепер село Підкарпатського воєводства Польщі) біля Перемишля на етнографічній території Надсяння. Риботицькі майстри були найактивнішими у 1690–1740-х рр., їхні праці можна досі побачити в окремих храмах колишніх Перемиської та Мукачівської єпархії церкви східного обряду, що нині на території Польщі, Словаччини й України. Як засвідчують пам'ятки, риботицькі майстри могли комплексно облаштувати храм відповідно до його літургійного функціонування у традиції східного обряду. Власне, цю традицію облаштування церкви риботицькі майстри успадкували від своїх старших колег, бо, як відомо, Перемиська єпархія була однією з найдавніших, де активно розвивалося церковне мистецтво та діяли високопрофесійні ікономалярі. З перемиськими землями та місцевими майстрами пов'язані більшість збережених українських ікон XV ст., у тому числі, найдавніший процесійний хрест із мальованим зображенням, що походить зі с. Городиська на Львівщині. Втім, час, коли працювали риботицькі майстри, був переломним для українського церковного мистецтва. У першій

половині XVIII ст. все помітнішими ставали нововведення, привнесені в український іконопис та церковне облаштування з латинської традиції. У контексті таких тенденцій розглянемо процесійні хрести авторства риботицьких майстрів 1680–1740-х рр. та з'ясуємо, як у цих творах відображено суспільні настрої того часу та який зміст має їхня іконографія.

Огляд діяльності риботицького осередку найповніше викладений у працях дослідників Яніни Новацької [14], Василя Отковича [9], Миколи Моздира [8], Марії Пшездзецької [15, с. 28–30, 55–58] та Володимира Александровича [1]. Питанню західноукраїнських процесійних хрестів XVII–XXI ст. присвячена дисертація Наталії Золотарчук [5]. Утім, у жодній публікації окремо не розглянуті хрести авторства риботицьких майстрів. Тематиці розвитку і типології хреста в українському мистецтві загалом присвячено чимало праць різних авторів, зокрема, спеціальний випуск Народнознавчих зошитів під назвою “Українська хрестологія” [11].

Мета статті – розглянути процесійні хрести авторства риботицьких майстрів 1680–1740-х рр., виявити символіку їхньої форми та зображення.

Обов'язковим елементом облаштування храму є процесійний хрест. Він розміщений у наві церкви, переважно поблизу іконостасу. В інвентарних описах церков XVIII ст. Перемиської єпархії, в більшості, процесійний хрест згаданий (у коротких описах його могли просто не задокументувати). Збереглося багато процесійних хрестів (значно більше, ніж церковних хоругв) авторства риботицьких майстрів 1680–1740-х рр. Ці хрести дерев'яні, так, як і хоругви, мають мальоване зображення, різне на обох боках. Форма процесійних хрестів, як бачимо на прикладі збережених творів, була усталеною. Вони трираменні, семикінцеві, древко не виходить над верхню поперечину. Верхня поперечина – з написом, так званим титлом. Вона однакової ширини з нижньою поперечиною, що розміщена на значно більшій відстані від середньої, ніж верхня. Інколи нижня поперечина була ледь ширшою, ніж верхня. Середня поперечина хреста ширша, ніж верхня і нижня. Отсання була переважно рівною, у деяких хрестах – похилою. З приводу похилої поперечки українських хрестів висловив зауваги митрополит Іларіон (Іван Огієнко), котрий на основі малюнків у рукописах і стародруках та студій богословської літератури довів, що вона – давнього українського походження [7, с. 21–92]. Як зазначила дослідниця української металопластики, у тому числі хрестів, Софія Боньковська, не слід унеможлилювати того, що трираменний хрест був поширений у княжий період, однак за іконографічними джерелами на завершеннях храмів того часу й пізніше домінують рівнораменні грецького типу хрести з однією поперечиною [3, с. 125–134]. На хрестах риботицьких майстрів, нижня поперечина переважно рівна. Така форма трираменного хреста, як у риботицьких майстрів відтворює взірць патріаршого хреста, що у XVII ст. став популярним символом ставропігії української церкви. Саме такий трираменний хрест зображено на метопі 1591 р. Успенської церкви у Львові, як символ того, що вона напряду підпорядковувалася патріархові, оминаючи місцеву церковну владу. Митрополит Іларіон вважав, що форма трираменного хреста на західноукраїнських землях особливо поширилась у XVI–XVII ст. на протигагу римо-католицького – однораменного. Такий трираменний хрест називали у тогочасних польських джерелах “схизматичьким”, або “руським”. Автор навів фрагмент скарги 1583 р. українських міщан до київського митрополита Онисифора Дівочки про те, що католики українські церкви замикають та передають єзуїтам, “рубують хрести”, з чого випливає висновок, що із трираменних хрестів робили однораменні [7, с. 62–63].

Отож, трираменний хрест був поширений на українських землях значно давніше, ніж відома нині діяльність досліджуваних риботицьких майстрів. Зокрема, таку форму має срібний хрест 1546 р. із церкви у Михайлівці на Сумщині з гравійованими зображеннями Розп'яття (на лицьовому боці) й Старозавітної Трійці (на зворотному) (місце перебування хреста невідоме) [2, с. 983–984]. Також зазначимо, що такі хрести бачимо в українській іконографії Розп'яття XV–XVI століть. Інколи ці хрести мали косо зрізані краї поперечин. На процесійних хрестах риботицьких майстрів краї цих поперечин у більшості рівні. З нам відомих, лише хрест з церкви у Чертежі коло Сянока (Лемківщина, Польща) початку XVIII ст. має косо зрізані краї поперечин (Музей народної архітектури в Сяноку, далі – МНАС). У цього хреста поперечки також ширші, ніж на інших хрестах риботицьких майстрів, чим, знову ж таки, він подібний до давніших хрестів XVI ст. з іконостасів.

Древко процесійних хрестів риботицьких майстрів було без поліхромії, достатньо довге, щоби зручно нести хрест у процесії. Хрест у процесії, так само, як й хоругви, носили чоловіки, що засвідчують зображення у гравюрах стародруків і на іконах XVII–XVIII століть. Три поперечини хреста (рамена) мали декоративні різьблені закінчення у вигляді стилізованого листка, інколи з отвором посередині. Рідше на закінченні міг бути якийсь інший декоративний елемент. Інколи середня поперечина закінчувалася трилисником. Така форма закінчень хреста є давньою, відомою з княжого часу. На деяких хрестах риботицьких майстрів невеликий декоративний різьблений елемент закріплений над верхньою поперечною. В основі хреста над древком уміщена куля, інколи сплюснута. Вона також має неглибоке декоративне різьблення, часто у вигляді вертикальних рівчаків, з горизонтальним обідком посередині. Декоративні різьблені елементи й куля переважно посріблені по левкасу. Втім, два найдавніші відомі процесійні хрести риботицьких майстрів, а саме маляра Якова, намальовані 1689 р. (один зберігають у церкві у Воловці, другий походить із церкви в Котаню на Лемківщині (Музей-Замок у Ланцуті, далі – МЗЛ)) [16, іл. 1] не мають кулі в основі хреста, ні декоративних закінчень поперечин, кінці яких є рівними. Нижня поперечина у цих хрестах похилена. На краю процесійних хрестів риботицьких майстрів, як правило, з обох боків накладене вузьке різьблене обрамлення, переважно у вигляді стилізованих зубців, посріблених по левкасі, або профільована планка, а обрамлення з різьбою закріплене до торця хреста. На хресті 1690-х рр. з церкви у Безміховій унизу бачимо дві різьблені китиці (МНАС) [12, іл. 133]. На хресті 1730-х рр. з церкви в Руденці (МНАС) [12, іл. 130–131] від кутів перетину центрального рамена та древка виходять хвилясті різьблені промені, що характерно для надбаних хрестів українських храмів того часу. Хрести 1689 р. маляра Якова та хрест із церкви у Чертежі не мають накладних декоративних елементів обрамлення, чим нагадують давніші хрести XV–XVI ст. із завершень іконостасів.

Як можна спостерегти майстри виготовляли хрест, в основному, таким чином: в основі древка була суцільна дошка, до якої кріпили рамена, зверху в дошці був виріз, куди накладали суцільну верхню поперечину. Але є приклади, коли поперечини були суцільними, а древко складалося з окремих частин.

Пишучи про форму процесійних хрестів риботицьких майстрів, звернемо увагу на подібні твори інших авторів. Зазначимо, що найдавніший збережений мальований процесійний хрест XV ст. з Городиська на Львівщині (Музей народної архітектури та побуту у Львові) [10, іл. 271–274], очевидно, перемиських майстрів, має іншу форму. Він однораменний грецького типу (довжина і ширина однакові), фігурної форми, у центрі площина хреста поширюється, на кінцях має невеликі поперечини та восьмигранні завершення, що творять ще один малий хрест. Такий хрест із декоративними завершеннями кінців можна віднести до типу “розквітлих”. На хресті з Городиська бачимо складну іконографію. На лицьовому боці основне зображення у центрі – Розп’яття Господнє, на кінцях рамен – пристоячі Богородиця та св. Іван, на зворотному – св. Миколай, по боках два архангели, внизу св. Параскева (усі представлені півфігурно). Вгорі на обох боках хреста – херувим. Усі зображення невеликі, а розп’ятий Христос намальований на трираменному хресті, таким чином зображено ніби хрест на хресті. Тло хреста з Городиська на обох боках світло-вохристе, що також типово для тогочасних ікон. Подібна форма хреста, як на пам’ятці з Городиська, відома ще за кількома процесійними хрестами першої половини XVII століття. (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, далі – НМЛ). Схожу форму процесійного хреста бачимо також на творі 1720–1730-х рр. Марка Шестаковича, маляра з Домажира на Львівщині, однак вертикальна основа цього хреста довша, ніж поперечина. На лицьовому боці цього хреста Розп’яття, на звороті – серафим (НМЛ). На хрестах риботицьких майстрів композиція інша, ніж на хресті з Городиська, бо сам хрест виступав тим деревом, на якому був розп’ятий Христос.

Тематика зображень на процесійних хрестах риботицьких майстрів була також сталою. Це Розп’яття Господнє на лицьовому боці, що характерно загалом для усіх фігуративних процесійних хрестів. На хрестах риботицьких майстрів на верхній поперечині може бути представлена півфігура Бога Отця та Святий Дух у вигляді голуба або білий сувій із абрєвіатурою “інці”. На деяких хрестах над написом зображений півень, який символізує

відречення апостола Петра (в іншому трактуванні півень є також символом воскресіння), але такий елемент іконографії використаний рідко. На деяких хрестах під Розп'яттям зображений Христос у багрянці зі зв'язаними руками (Се Чоловік), біля Нього – знаряддя страстей. На кінцях середньої поперечини хреста – персоніфіковані червоні сонце та місяць, що символізують темряву, яка настала у момент смерті Спаси. Внизу під хрестом череп Адама.

Іконографія звороту західноукраїнських процесійних хрестів XVII–XVIII ст. різна. Це Хрещення Господнє, образ Богородиці з Дитям Ісусом, Воскресіння Христове, Лоно Авраама, херувим. Але в риботицьких майстрів, як свідчать збережені твори 1690–1740-х рр., іконографія другого боку хреста була усталена. Давніші хрести 1689 р. риботицького маляра Якова мають зображення на лицьовому боці Розп'яття Господнього, на зворотному – на повен зріст Богородицю Одигітрію, обабіч святих патронів храму, вгорі півфігуру Бога Отця [16, il. 1]. Кожний образ супроводжують детальні підписи з богослужб. Інші відомі нам хрести риботицьких майстрів на звороті мають сцену Хрещення Господнього. Композиція побудована так, що на древку хреста намальований Христос, який стоїть у воді Йордану. Йордан показаний символічно у вигляді кола чи ромба, обведеного зигзагоподібною або суцільною смугою. На лівому рамені хреста намальований півфігурно св. Іван Хреститель, на правому – також півфігурно ангел, із тканиною в руках. На хресті з церкви у Безміховій на Лемківщині на обох раменах біля Спаси зображені ангели з тканинами, лише внизу на тарелі є голова св. Івана, що нагадує про його причетність до цієї події. У центрі на верхній поперечині у сегменті хмар – Святий Дух у вигляді голуба. На деяких хрестах понизу Спаси намальовані голівка ангела (двокрилець), або шестикрилий херувим, або, як уже зазначено, таріль із відрубаною головою Івана Хрестителя, що є символом жертви останнього пророка Старого завіту. Його мученицька смерть виступає ніби протиставленням до смерті першої людини – Адама, чий череп зображений під хрестом Господнім на лицьовому боці хрестів. Образи Адама та св. Івана Хрестителя бачимо у пророчому ярусі іконостасу 1697–1699 рр. авторства жовківського майстра Івана Рутковича, який походить із церкви Різдва Христового в Жовкві (НМЛ). Це поодинокий такий приклад, бо ці два персонажі до пророчих ярусів українських іконостасів назагал не входили. Їхні образи тут мають подібне значення, – це початок та кінець старозавітної історії.

Поєднання сюжетів Розп'яття Господнього і Хрещення Господнього на процесійних хрестах мало символічний зміст. Бо Хрещенням Христос, Який не мав жодного гріха, змив людські гріхи і частково переміг диявола. Риботицькі майстри інколи малювали навколо Йордану невеликі зміїні голови. Зокрема, їх зображено на хресті першої третини XVIII ст. із церкви у Тиряві Сільній (МНАС), на хресті кінця XVII ст. – із церкви у Трушевичках (НМЛ), на хрестах 1730-х рр. – із церков у Кругелі Великому та Сільці (обидва в НМПЗП). Це пов'язано з давнім апокрифом, згідно з яким диявол, уклавши з Адамом угоду, сховав її під каменем у водах Йордану і наказав стерегти зміям [13, s. 273–274]. На цей камінь став Христос у момент хрещення. Остаточно перемога над смертю і дияволом була звершена жертвою Христа на хресті. Провина Адама і після нього – всього людства змита кров'ю Спасителя, тому малюють, що кров із Христових ран падає на череп Адама. Значимо, що така конотація обох сюжетів відома в українському мистецтві давніше, зокрема з мініатюр Київського псалтиря 1397 р., де бачимо поруч обидва сюжети, Розп'яття над Хрещенням. Крім того, під сценою Хрещення намальовані змії з відірваними головами [4, с. 101], що є ілюстрацією слів пророчого псалма про цю подію: “Ти розділив силою Твоєю море, Ти знищив голови зміїв у воді” (Пс 73:13–14). Цей фрагмент з псалма також читають під час чину Хрещення. Така іконографія процесійних хрестів простежується на пам'ятках риботицьких майстрів від 1690-х до 1740-х років. На хрестах того часу бачимо значно менше написів символічного змісту з богослужб, аніж на хрестах 1689 р. маляра Якова.

Тло процесійних хрестів риботицьких майстрів було різного кольору. Зокрема, на хрестах 1689 р. маляра Якова тло є чорним, також чорне тло бачимо на хресті 1708 р. з церкви у Лосьому на Західній Лемківщині (Окружний музей у Новому Санчі), який пов'язуємо з риботицьким маляром Іваном Крулицьким [6, с. 91]. Тло хрестів є здебільшого кіноварно-червоного кольору, що символізує жертву Спаси. Доволі багато хрестів – із світлим блакитно-

зеленавим тлом, синім, світло-синім чи світло-зеленавим з рослинним візерунком або з візерунком, що імітує фактуру дерева, також є коричневі тла хрестів із ромбовидним декором під фактуру деревини.

Розміри процесійних хрестів риботицьких майстрів різняться. Відомі великі хрести і менші. Переважно висота самого хреста до древка, за допомогою якого його носили, сягає 95–100 см. Ширина центральної поперечин – від 60 до 90 см. Великий хрест із Безміхової разом з древком має у висоту 209 см, у ширину – 90 см. Хрест із церкви у Шариському Щавнику (південна Лемківщина, Словаччина; Шариський музей у Бардейові) широкий, разом з древком має 181×99 см. Хрест 1689 р. з Котаня маляра Якова, завбільшки 175×86 см, хрест із Тиряви Сільної – 174×59 см, а хрест зі Сільця – 164×50 см.

Якщо церковні хоругви риботицької стилістики збережені лише у музеях та приватних колекціях, то процесійні хрести цих майстрів можна побачити й у церквах. Трапляється, що за формою і характером декоративного обрамлення помітно: хрест належить риботицьким майстрам, однак його зображення перемальоване пізніше.

Як засвідчують процесійні хрести авторства риботицьких майстрів 1680–1740-х рр., вони становлять однорідну групу творів, об'єднану формою – типом хреста та іконографією. Риботицькі майстри загалом у деяких творах облаштування храму, як-от дарохранильницях, запозичували конструкцію та прийоми оздоблення з латинського мистецтва, але, що стосується форми процесійного хреста, вони дотримувалися усталеного для місцевої традиції східного обряду форми трираменного, так званого патріаршого хреста. Ця форма хрестів домінує в ручних хрестах XVII–XIX ст. авторства українських майстрів, а також надбаних у XVIII–XIX ст., що представляють, зокрема, твори з НМЛ. Це, напевно, не випадково, адже хрест є символом церкви, виступає на чолі церковних процесій, відповідно стає, без перебільшення, національним символом громади. Хрести риботицьких майстрів є двобічно мальованими, круглої пластики для таких хрестів вони не використовували, хоча скульптурні голівки ангелів є одними з характерних елементів оздоблення обрамлень ікон майстрів цього осередку. Крім двох хрестів 1689 р. риботицького маляра Якова, що мають на зворотньому боці зображення, пов'язане з Богородичною тематикою та посвятою храмів, інші збережені нам відомі пам'ятки цих майстрів упродовж півстоліття демонструють сталу традицію іконографії. Зв'язок зображення обох боків процесійних хрестів риботицьких майстрів має глибоку конотацію у богословському сенсі, оскільки обидві сцени акцентують на жертвній перемозі Христа над смертю і злом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович В. Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст. / Володимир Александрович // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1992. – № 1. – С. 59–63.
2. Александрович В. Художня обробка металу / Володимир Александрович // Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 977–984.
3. Боньковська С. До генези форм надбаних хрестів українських церков XVI – першої половини XVII століть / Софія Боньковська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Секції етнографії та фольклористики. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1995. – Том ССXXX. – С. 122–141.
4. Вздорнов Г. Киевская Псалтирь 1397 года. Исследование о Киевской Псалтири: В 2-х томах / Герольд Вздорнов. – Москва : Искусство, 1978. – 634 с.
5. Золотарчук Н. І. Процесійні хрести та патериці Західної України XVII–XXI століть (традиції, новаторство, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Золотарчук Наталія Ігорівна; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника МОНУ. – Івано-Франківськ, 2015. – 20 с.
6. Косів Р. Творчість ікономаляра Івана Крулицького в контексті діяльності риботицького осередку (1700-ті рр.) / Роксолана Косів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2017. – № 5. – С. 87–93.

7. Митрополит Іларіон. Трираменний хрест зо скісним підніжком – національний хрест України. Історично-археологічна студія з 41 малюнком / Іларіон (Огієнко) митрополит. – Вінніпег : накладом товариства “Волинь”, 1990. – 100 с.
8. Моздир М. До питання про “риботицьку” ікону та її ареал / Микола Моздир // Мистецтвознавство '01. – Львів : СКiМ, 2002. – С. 35–38.
9. Откович В. Риботицький осередок ікономалювання / Василь Откович // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Część II. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku.* – Łańcut : Muzeum-Zamek w Łańcucie, 2004. – S. 295–315.
10. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 505 с.
11. Українська хрестологія: мистецтвознавчі дослідження: спеціальний випуск Народнознавчих зошитів. – Львів, 1997. – 128 с.
12. Ikona Karpacka. Album wystawy w Parku Etnograficznym w Sanoku / Tekst Czajkowski J., Grządziela R., Szczepkowski A. – Sanok, 1998. – 191 s.
13. Janocha M. Ukraińskie i Białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu / Michał Janocha. – Warszawa : Neriton, 2001. – 560 s. ; 281 il.
14. Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach / Janina Nowacka // *Polska sztuka ludowa.* – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1962. – № 1. – S. 26–43.
15. Przeździecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku / Maria Przeździecka. – Wrocław : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973. – 76 s.
16. Under Your Protection... 15th–18th centuries icons from the Polish Carpathians. – Nowy Sącz : The District Museum in Nowy Sącz, 2006. – 154 s.

REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (1992), New Data About Iconpainting Center in Rybotychi in the Second Half of the 17th c., *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk Art and Ethnography], no. 1, pp. 59–63. (in Ukrainian).
2. Aleksandrovych, V. (2010), Art processing of metal, *Istoriia ukrainskoho mystetstva u 5 t. [History of Ukrainian art: in 5 vol.]*, National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rilsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, ed. Skrypnyk, H., Kyiv, Vol. 2 : *Mystetstvo serednikh vikiv* [Art of the Middle Ages], pp. 977–984. (in Ukrainian).
3. Bonkovska, S. (1995), To the genesis of crosses forms on cupolas of the Ukrainian churches of 16th – first half of the 17th centuries, *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Sektisii etnografii ta folklorystyky* [Notes of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Section of Ethnography and Folklore], Lviv, Shevchenko Scientific Society in Lviv, 1995, Vol. CCXXX, pp. 122–141. (in Ukrainian).
4. Vzdornov, G. (1978). *Kiyevskaya Psaltir' 1397 goda. Issledovanie o Kievskoy Psaltiri: V 2-kh tomakh* [Kiev Psalter of the year 1397. The study of the Kiev Psalter: In 2 vols], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
5. Zolotarchuk, N. (2015), “Western Ukrainian Processional crosses and paterytsi from the 17th – 21 centuries (traditions, innovations, artistic features)” Thesis abstract for Cand. Sc. (Art studies), 17.00.06, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivs'k, 20 p. (in Ukrainian).
6. Kosiv, R. (2017), Works of art by Ivan Krulytskyy in the context of the activity of the iconpainting center in Rybotychi (1700's), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design And Arts], Kharkiv, no. 5, pp. 87–93. (in Ukrainian).
7. Mytropolyt Ilarion (1990), *Tryramennyi khrest zo skisnym pidnizhkom – natsionalnyi khrest Ukrainy. Istorychna-arkheolohichna studiiia z 41 maliunkom* [The tri-bar cross with a slanty foot-bar – a national cross of Ukraine. A historical-archeological study with 41 drawings], Vinnipeg, Nakladom tovarystva “Volyn”. (in Ukrainian).
8. Mozdyr, M. (2002), To the Question about “Rybotyts'ka” Ikon and It Area, *Mystetstvoznnavstvo '01 [Art Studies '01]*, Lviv, SKiM, pp. 35–38. (in Ukrainian).

9. Otkovych, V. (2004), Rybotychi Iconpainting Area, *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. [West Ukrainian Church Art], Part II. Proceedings of International scientific conference Łańcut–Kotań 2004, 17–18 April, Łańcut, Castle-Museum in Lancut, pp. 295–315. (In Ukrainian).
10. Patriarkh Dymytriy (Yarema) (2005), *Ikony Zapadnoi Ukrainy 12–15 st.* [Iconpainting of Western Ukraine from the 12–15th centuries], Lviv, Drukarski kunshty. (in Ukrainian).
11. *Ukrainska khrestolohiia : mystetstvoznavchi doslidzhennia: spetsialnyi vypusk Narodoznavchyykh zoshytiv* [Ukrainian Stauology : Art study research. Special Issue of Folk Studies Papers], 1997, Lviv. (in Ukrainian).
12. Czajkowski, J., Grzadziela, R., Szczepkowski, A. (1998), *Ikona Karpacka. Album wystawy w Parku Etnograficznym w Sanoku* [Karpatian Ikon. Album of the Exhibition in the Ethnographic Park in Sanok], Sanok, Folk Building Museum. (in Polish).
13. Janocha, M. (2001), *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu* [The Ukrainian and Belarus festive icons in the old Rzeczpospolita], Warszawa, Neriton. (in Polish).
14. Nowacka, J. (1962), Iconpainting School in Rybotyche, *Polska sztuka ludowa* [Polish Folk Art], Warsaw, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, no. 1, pp. 26–43. (in Polish).
15. Przedziecka, M. (1973), *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku* [About Iconpainting in Malopolska in the 19th Century], Wrocław, Publishing House of the Polish Academy of Sciences. (in Polish).
16. Marcinkowska, M., Salwiński, M. and Walczak, M. (2006), *Unter Deinen Schutz...: Ikonen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus den polnischen Karpaten* [Under your protection...: 15th – 18th century icons from the Polish Carpathians], Nowy Sącz : The District Museum in Nowy Sącz. (in German and English).

УДК 766:7.012-027.3 (477)

Василь Косів

СИМВОЛІЧНИЙ ЛАНДШАФТ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ)

На прикладах українського радянського плакату й обкладинок періодичних видань діаспори 1945–1989 рр. розглянуто символічні зображення України за допомогою ландшафту. З'ясовано, що міський та сільський ландшафти в обидвох випадках представлено відповідно до ідеологічного контексту. Радянські приклади наголошували на модернізації останніх років і символічно показували майбутнє. Діаспорні твори переповнені ностальгією за минулим та зображають ідеальні позачасові картини. Визначено, що символіка ландшафту пов'язана не стільки з реальним середовищем, як із різними візіями національної ідентичності.

Ключові слова: графічний дизайн, символічний ландшафт, Радянська Україна, українська діаспора.

Василий Косив

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ И УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ (1945–1989)

На примерах украинского советского плаката и обложек изданий диаспоры 1945–1989 гг. рассмотрены символические изображения Украины с помощью ландшафта. Выяснено, что городской и сельский ландшафты в обоих случаях представляется в соответствии с идеологическим контекстом. Советские примеры подчеркивают модернизацию последних лет и символически показывают будущее. Диаспорные произведения переполнены ностальгией по

прошлому и изображают идеальные вневременные картины. Определено, что символика ландшафта связывается не столько с реальной средой, сколько с различными видениями национальной идентичности.

Ключевые слова: графический дизайн, символический ландшафт, Советская Украина, украинская диаспора.

Vasyl Kosiv

SYMBOLIC LANDSCAPE IN GRAPHIC DESIGN OF SOVIET UKRAINE AND THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989)

Based on the Soviet Ukrainian posters and periodicals' covers of the Diaspora from 1945–1989, symbolic landscape images of Ukraine have been analyzed. Soviet institutions, communities in the diaspora offered different visions, nostalgically recalling the past that is already gone or the future that is to come.

Ukrainian city, both in the Soviet and diaspora designs, is represented quite often, but these images emphasize opposite values. In the diaspora, the most important urban symbol is a church. Two main cathedrals, St. Sophia in Kyiv and St. George in Lviv illustrate respective Ukrainian cities, communicating the idea of “East” and “West”. Their combination promotes the idea of unity. Other architectural symbols for the diaspora are the Kyiv Teacher’s House (a place of Central Rada – The Ukrainian parliament in 1917–1918), Zaborovsky Gate, Kyiv-Mohyla Academy (representing the building as it was built in Hetman Ivan Mazepa’s time). A symbol of the Ukrainian capital in graphic design of both Ukrainian diaspora and Soviet Ukraine is the image of Golden Gate. Émigré publications show the ruins of this monument before the renovation. Soviet posters, instead, praise results of the early 1980’s reconstruction, on the one hand reminding about history, and on the other – glorifying achievements of the Soviet state. In general, the Soviet version of urban landscape shows achievements of the Soviet urbanization only, while the pre-Soviet monuments (including the churches that were so important for diaspora) remain invisible. In addition to easily recognizable public buildings and monuments, Soviet city symbolic panoramas include residential and industrial areas.

A common symbolic image of Ukrainian land, which was used in both of the political contexts, was a wheat field. In the diaspora, wheat spikes and wheat sheaves are represented quite often. A wheat field in the Soviet posters is one of the most popular symbols, communicating the idea of collective farming agricultural achievements. However, in many cases, it stands for Ukraine and differentiates it among the other Soviet republics.

Images of Ukrainian village in Soviet Ukraine and the Ukrainian diaspora were quite different. Soviet posters represent Ukrainian villages in the context of the collective farms’ achievements only. Modern planning, new infrastructure, and public buildings make these villages look like cities. Ukrainian village in diaspora shows no modernization and looks timeless – white huts under straw roofs surround a church. The symbolism of the Ukrainian village changed in the end of 80’s; it was one of the signs of Perestroika. In late Soviet posters, wooden fences, straw roofs, poplar trees are back and become identical to the diaspora images. In the end of 1989 – early 1990, a church returns to the rural landscape. By the time when Ukrainian poster is free from communist ideology, national landscape symbols in the USSR and diaspora become the same.

Most examples of the Ukrainian symbolic landscape in graphic design represent the past or the future. Memories and nostalgia for the “lost paradise” of native land were cultivated in the Ukrainian diaspora. Soviet propaganda stressed on a happy future, the signs of which are already visible today. The romantic Ukrainian past was not familiar to everyone in the diaspora, as well as the communist future could not be experienced in Soviet Ukraine, but the established ideological contexts demanded such symbols. Over time, they turned into a cliché and became a part of the mindset of several generations.

Key words: graphic design, symbolic landscape, Soviet Ukraine, Ukrainian diaspora.

Поняття нації є завжди уявлюваним, проте в українському прикладі ХХ ст. ця уява була особливо широкою. Ідеологічні конструкції, що їх поширювали вербально й візуально, були далекими від реальності, існуючи лише у свідомості людей. Радянські інституції, спільноти в діаспорі пропонували свої візії, ностальгічно пригадуючи минуле, якого вже немає, чи майбутнє, котре обов'язково настане. Одними зі способів символічної репрезентації України у графічному дизайні 1945–1989 рр. були ландшафт чи його елементи. У більшості випадків цей символізм сформувався через відгуки мандрівників, фольклор, літературу й образотворче мистецтво, котрі змальовували не лише конкретне місце, а й намагались означити абстрактніше поняття “України”. У створенні та функціонуванні таких символів важливим був емоційний зв'язок глядачів із зображенням. Ці глядачі не обов'язково походили з однієї місцевості й не знали один одного, їхній життєвий досвід міг бути відмінним, натомість твір графічного дизайну, пропонуючи ідею певного місця, символічно об'єднував їх у ньому. На українських радянських плакатах, на обкладинках періодичних видань діаспори постають різні версії уявлюваної “України”. Залежно від ідеологічних акцентів для цього використовують різні символи.

Для розуміння комунікативного значення ландшафту, зокрема архітектурного середовища, важливою є праця У. Еко “Функція і знак: семіотика архітектури” [6]. Визначаючи архітектуру як “комунікацію”, автор увів поняття “архітектурного знаку”, “архітектурної денотації”, “архітектурної конотації”, “архітектурні коди”. С. Е. Ларсен досліджує особливості “національного пейзажу”, який “у своїй матеріально-символічній складності служить чотирьом базовим ідеологічним функціям, що творять національну ідентичність: 1) він надає єдності людям та місцю; 2) він надає цій єдності унікального характеру, 3) він дає людям та місцю спільність походження; 4) він натуралізує цю єдність і це походження” [11, с. 297]. Візуальне середовище соціалістичного міста характеризують Р. Френч і Я. Гамільтон [7], Б. О'Нейл [12]. Локальні приклади “національного пейзажу” наводять Я. Кон [5], І. Грудзінська Гросс [8], Б. Озборн [13], Б. Стоклюд [14], К. Джоліветте [10], С. Галінк [9], Дж. Кеш [4].

Мета статті – на матеріалах графічного дизайну 1945–1989 рр. із Радянської України та української діаспори з'ясувати особливості представлення України засобами символічного ландшафту.

У візуалізації національної ідентичності символічний ландшафт представляв місто або село. Українське місто як у радянських, так і діаспорних творах можна побачити доволі часто, однак об'єкти репрезентації різняться і наголошують на протилежних цінностях. Для діаспори – то, насамперед, церкви; при цьому, першість належить двом соборам – св. Софії в Києві та св. Юра у Львові. Пригадування про відповідні українські міста як регіональні та політичні осередки комунікували ідею “Сходу” і “Заходу” держави, а в поєднанні – ідею соборності.

Типовою у цьому сенсі є обкладинка “Календаря українця” на 1956 р., підписана ініціалами “Л. М.”. У промінні сонця тризуб сходить немовби поміж двома пагорбами, на яких стоять ці два храми. Для кожного українця в еміграції таке зображення пригадувало, що, незалежно від його регіонального походження, повнота національної ідентичності можлива лише в єдності сходу й заходу. Зважаючи на численні непорозуміння поміж вихідцями з різних місцевостей у громадах діаспори, обкладинка цього кишенькового видання служить щоденним нагадуванням про соборність. Очевидно, вона також допомагає злагодити міжконфесійні протистояння між греко-католиками і православними й наголошує на вищості національної єдності над конфесійною розрізненістю. Кілька прикладів зображають собори св. Юра і св. Софії настільки близько, що вони творять єдиний архітектурний комплекс. Символічно таким способом зображена “вся” Україна. На обкладинці журналу українських націоналістів у Австралії “Боротьба” Леонід Денисенко об'єднав їх на тлі сонячного диска. У різдвяній листівці, підписаній ініціалами “І. В.”, автор зобразив ангела над двома соборами, що злилися в одну споруду.

Часте повторення цих символів перетворило їх на одні з найбільш упізнаваних і дало авторам змогу за допомогою лаконічного лінійного зображення або стилізованого силуету комунікувати потрібне повідомлення. З іншого боку, бажання численних замовників помістити їх у творах графічного дизайну призвело до стереотипного мислення та утворення кліше. У листуванні з Товариством Друзів Капели Бандуристів у Детройті Микола Бутович обговорює

деталі замовлення емблеми й марки. Очевидно, що побажанням Товариства було зображення символічної України саме у вигляді згаданих храмів, натомість автор відмовляв їх від цієї ідеї. “Вважаю, що св. Софії і Юра давати на марці не треба, бо [...] вони вже ужиті багато раз на Укр. марках на еміграції. На бажання пластунів я недавно теж ужив їх на пласт. марках” [1].

У випадках, де немає місця (чи потреби) комунікації соборності, а Україну представляє лише один символ, найчастіше бачимо зображення Святої Софії. На обкладинці “Ювілейного Альманаху Свободи” 1953 р. авторства Святослава Гординського (?) за допомогою двох груп символів показано “Америку” й “Україну”. Хмарочоси, сучасний міст, літак у небі та глобус розповідають про інноваційний та глобальний характер США. Головний символ України – собор Св. Софії в Києві, до нього додана карта, котра мала б пояснити місцезнаходження країни. Тут немає жодного натяку на модернізацію (що асоціювалася з радянською владою); споруда храму відсилає до важливих періодів історії (Київської Русі та доби гетьмана Мазепи).

Зображення головних соборів мали відтінок політичної ідентифікації України як держави. Натомість, для позначення “рідної землі” чи батьківщини українського етносу вживали також символічні зображення дерев’яних церков. Інколи вони були ілюстраціями конкретних споруд, як, наприклад, на різдвяній листівці Мирона Левицького 1946 р. собори Св. Юра і Софії служать загальним тлом і комунікацією про “Україну”. Однак ближчою до глядача та реальнішою відтворена дерев’яна церква св. Юра в Дрогобичі, над якою схилився ангел. Очевидно, таке зображення мало б нагадувати емігрантам їхні “рідні” церкви малої батьківщини. Подібно Українську греко-католицьку церкву на заставці обкладинки “Вісника УГКЦ”, що видавали в Парижі, символізує невеличкий храм гуцульського чи бойківського типу. У багатьох творах графічного дизайну не головні собори, а сільська дерев’яна церква маркує український ландшафт.

Серед інших архітектурних споруд-символів, що їх використовували у діаспорі, варто виділити київський Будинок Вчителя, де засідала Центральна Рада (Петро Холодний ужив його на обкладинці “Православного Календаря” на 1977 р. з нагоди 60-ї річниці української революції), а також зображення Києво-Могилянської академії. Цікаво, що Академія тут постає у вигляді будівлі часу гетьмана Івана Мазепи, а її зображення є інтерпретаціями з гравюри Івана Щирського 1698 року. У 1946 р. Мирон Левицький використав цей символ на обкладинці журналу Центрального Союзу Українського Студентства “Студентський Шлях”, у 1947 р. Володимир Баляс вмістив його на обкладинці “Літературно-наукового збірника”, а в 1969 р. споруда була подана на обкладинці “Календаря Просвіти” авторства Мирона Левицького. У всіх випадках будівля Академії символізує навчання і знання, проте воно не абстрактне, а говорить про українську освітню традицію¹. Звертання до часу Мазепи додало цьому символу ще й відповідні політичні конотації. На обкладинці мистецького журналу “Арка”, що у 1947–1948 рр. виходив у Мюнхені, бачимо ще один символ українського бароко – браму Заборовського. Цю споруду, що й дала назву виданню, стилізував у графічний знак Яків Гніздовський.

Спільним символом української столиці у графічному дизайні української діаспори і Радянської України було зображення Золотих Воріт. У радянських плакатах – це одна з небагатьох історичних будівель, котра символізувала “минуле”, але не мала негативних для ідеології конотацій. У туристичному плакаті 1987 р., що представляв Київ, ця пам’ятка є єдиною нерадянською спорудою міського ландшафту. В німецьких таборових виданнях Мистецького Українського Руху (МУР) “Золота Брама” була видавничим знаком, котрим позначали видання організації. Попри те, що у двох згаданих творах вжито той самий символ, він передає різні відтінки повідомлення. В емігрантському журналі відтворено законсервовані залишки пам’ятки – сучасний її стан на кінець 1940-х років. Контраст історичної назви з актуальним виглядом руїн (в яких не видно ні “воріт”, ані “золота”) має відтінок ностальгії і

¹ Гравюра І. Щирського, що стала прототипом для згаданих творів, була репродукована на початку журналу “Арка” (Ч. 3-4 (9-10) за березень–квітень 1948 р.), що виходив у Мюнхені. Згадані автори могли користуватися цим зображенням; вони також могли знати обкладинку Г. Нарбути 1918 р. для журналу “Наше минуле”, де він використав частину цієї гравюри.

жалю за минулою славою¹. Натомість радянський плакат говорить не стільки про минуле, як показує результати відбудови початку 1980-х. Таким чином, нагадування про історію є одночасно прославленням політики радянської влади, а зображення нового вигляду пам'ятки органічно доєднане до інших столичних новобудов.

Важливими ідеологічними маркерами міського ландшафту були пам'ятники. Вибір особи чи події, місця встановлення, образів і стилістики, а також численні деталі історичного й топографічного контексту несли відповідні повідомлення. Найчастіше вживаним та спільним для УРСР і діаспори таким символом був пам'ятник Богданові Хмельницькому в Києві. Як і у випадку із Золотими Воротами, його зображення у різних контекстах отримувало різні ідеологічні навантаження. Обкладинка Юрія Кульчицького для “Календаря Інформатора на 1950 р.”, виданого у Парижі, винесла пам'ятник поза київський контекст і перемістила немовби понад Землею, що, очевидно, мало б символізувати післявоєнну розпорошеність українців у світі. Пам'ятник тут уособлює представників однієї національності – вихідців з однієї країни, незалежно від їхнього сучасного перебування. На обкладинці “Сумівського Інформатора Чикаго” за листопад 1958 року зіставлення Статуї Свободи, як символу США, з пам'ятником Богданові Хмельницькому підносить його на рівень державної репрезентації України. Мирон Левицький на обкладинці “Календаря Нового Шляху” 1968 р. вживає пам'ятник Хмельницькому як символ “Східної України”, в той час як Галичину представляє одна зі скульптур левів перед входом до львівської Ратуші.² У плакаті Київського оркестру українських народних інструментів 1986 р. на зображенні столиці пам'ятник Богдану Хмельницькому представляє “дореволюційну” історію міста. (Вищим за ієрархією тут є зображення монумента Батьківщини-Матері). Загалом, його поява в українських радянських творах, як і невинна орієнтація із Заходу на Схід, пригадувала про так зване “возз'єднання” України з Росією.

Радянська версія міського ландшафту суттєво відрізняється від діаспорної. По-перше, в ньому показані лише здобутки урбанізації радянського періоду, натомість зображення “дореволюційних” споруд, у тому числі церков, які маркували його в діаспорі, майже не використовували³. По-друге, крім вибраних будівель, представлені символічні панорами міста, в яких разом із громадськими спорудами зображена житлова й промислова забудова. У згаданому плакаті київського оркестру з пам'ятником Хмельницькому головною спорудою виступає приміщення Верховної Ради, над нею можна розпізнати консерваторію; продовження панорами – анонімні громадські й житлові будинки радянського часу. Плакат з танцюристами, як універсальний шаблон для представлення республіки за кордоном, також використав символічну панораму Києва. Крім головного корпусу університету, всі споруди тут показували успіхи соціалістичного будівництва. Цікавий приклад констатації радянської реальності у зображенні великого міста бачимо на різдвяній листівці Едварда Козака, випущеній наприкінці 40-х рр. у Німеччині. Ангел зі сурмою, промінь різдвяної зірки сходять на сільську хатину під стріхою. Туди ж прямують три вояки-повстанці. На задньому плані – квартали багатоповерхових будинків (на одному з яких – червоний прапор), що мало б представляти українське радянське місто. Головним повідомленням автора є те, що повстанці до такого міста не йдуть, залишаючись святкувати на селі.

Спільним символом української землі, котрий використовували незалежно від політичного контексту, було пшеничне поле. Щоправда, в діаспорних творах пейзаж із таким зображенням траплявся рідко, натомість частими символічними атрибутами національної ідентичності були колоски та снопи пшениці. Пшеничне поле в радянських плакатах – один з найпопулярніших символів республіки. Його поява могла передавати ідею досягнень

¹ Замилування руїнами, котрі нагадували про минуле – величне, але давно забуте, було характерним для романтизму XIX ст. і поєднувалось із творенням “національних” історій.

² Цікаво, що леви авторства Євгена Дзіндри постали на площі Ринок у 1940 р., та їхня прив'язка до радянської історії міста не турбувала автора обкладинки. Очевидно, ідеологічна “нейтральність” символу міста давала змогу використання його зображень у різних контекстах.

³ Винятками є плакати, присвячені пам'яткам архітектури, однак і тут на першому плані – монументи, що стосуються Великої Вітчизняної Війни, котрі отримали статус “пам'яток” і таким чином юридично зрівнялися зі спорудами княжого часу.

сільського господарства, однак у багатьох випадках воно позначає Україну і диференціює її з-поміж інших союзних республік. У плакаті Клавдії Кудряшової “Слався, величне море пшеничне!” 1965 р. жовте поле хоч і розповідає про великий урожай, однак це не є головним повідомленням твору. Поява смужки орнаменту вишивки на сорочці дівчини, а також натяк на червоно-синій прапор у її хустині показує, що йдеться саме про Радянську Україну. Її візуалізують три рівноцінні символи: орнамент вишивки, геральдичні кольори і національний ландшафт. Цікавий приклад зображення “української землі” у вигляді пшеничного поля бачимо у плакаті Івана Дзюбана 1957 р. “Земля родюча, та колюча”. Поле тут не просто дає врожай, а ще й воює з ворогом. У деяких творах подібний пейзаж жовтогарячого поля показував не пшеничні, а соняшникові лани. І в радянських, і в діаспорних творах цей мотив траплявся рідше, однак разом із пшеничним полем став джерелом інших символів – снопа чи колоска пшениці, квітки соняшника. За семіотичним принципом синекдохи останні нагадували “типовий” український ландшафт.

Відмінними у творах радянської України та української діаспори були зображення українського села. Якщо радянські плакати й представляли село, то лише в контексті розвитку колгоспів, побудови інженерної інфраструктури та нових громадських споруд. У такому вигляді села все більше уподібнювалися містам. Нарцис Кочережко та Євген Саренко у плакаті 1960 р. “Більш впорядкованими зробить наші села Міжколгоспбуд” хоч і говорять про села, на плакатах зобразили таблиці з назвами колгоспів. Рівні ряди нових будинків колгоспників із однаковими садками, адміністративна будівля з обов’язковою площею для масових заходів¹, електростанція, ферма на горизонті показують еталонну “впорядкованість”. Зрозуміло, що таких сіл насправді не існувало, однак цей плакат, згідно з принципами соцреалізму, показував не так сьогоднішнє, як типові ознаки майбутнього.

Для української діаспори зображення українського села розповідало не просто про місце проживання демографічної групи; в багатьох творах – це символ України. На противагу радянським творах, у сільському ландшафті немає жодного натяку на модернізацію. Українське село в діаспорі є немовби позачасовим – з білими хатами під солом’яними стріхами та церквою. При цьому, якщо силует церкви міг змінюватися та умовно представляти різні регіони чи конфесії, то хати не змінювалися ніколи². Зображення України як села бачимо також у творах, котрі зіставляють її з новою країною емігрантів. При цьому остання майже завжди постає у вигляді міста. Картини українського села умовні, неконкретні та можуть ілюструвати різні регіони. Натомість чужі міста – реальні та здебільшого впізнавані. На обкладинці “однорівниці” Української Народної Школи в Регенсбурзі 14 лютого 1948 р. Мирон Білинський позаду дітей зобразив дерев’яну церкву та дві верби – що мало би бути достатнім нагадуванням про батьківщину. Внизу документально відтворена панорама конкретного німецького міста. При тому, що більшість емігрантів у Регенсбурзі ще кілька років тому жили в містах Галичини, для своїх дітей Україну вони представляли у вигляді села.

Інший приклад – брошура Українського Народного Фонду у США 1950 р., звертаючись до співвітчизників, зображає батьківщину як село з хатами під стріхами і церквою. Водночас, Сполучені Штати – це велике місто, з портом і хмарочосами. На обкладинці музичної платівки Української Капели Бандуристів Григорія Китастого Америка представлена хмарочосами, Україна – сільською хатиною, вітряком та церквою. Повторення цього символу в середовищах української діаспори, використання у формальній та неформальній освіті дітей перетворили його на стереотип уяви про рідну землю³. Оксана Радиш, донька Володимира Міяковського й

¹ Брюс О’Нейл підкреслив, що створення монументального громадського простору не просто відображає певну ідеологію, воно допомагає авторитарному управлінню [12].

² У заставці журналу Українського Євангельсько-Баптистського об’єднання Канади “Християнський Вісник” в “українському селі” з’явився храм, що може вказувати на німецьку “кірху”.

³ У дослідженні про схожий символізм дерев’яної хатини в американській культурі, Я. Кон підкреслив розрив між реальністю грубих і некомфортних умов життя перших поселенців та сентиментальністю уяви про чесноти простого життя [5, р. 175]. Про конфліктне сприйняття “національного” пейзажу в Канаді говорив Б. С. Осборн. Дика природа, ліс, котрі в репрезентації цієї країни перетворилися на кліше, у свідомості більшості поселенців були “ворогами”, яких потрібно перемагати на шляху освоєння країни [13, р. 164–165].

довголітня працівниця Української Вільної Академії Наук у США, котра народилась і мешкала в дитинстві у центрі Києва, а потім жила в Мюнхені та Нью-Йорку, на прохання сказати, що перше спадає на думку при слові “Україна”, говорила про білі хати зі солом’яними стріхами [2].

Повернення до символіки українського села було однією з ознак періоду Перебудови, зокрема 1987–1989 рр., коли в Радянській Україні почали критикувати владу і закликати повернутися до народної традиції¹. У плакаті “Українські колядки та щедрівки” для київського хору ім. Ревуцького 1989 р. Валерій Вітер вивів колядників на засніжені вулиці українського села. “Українськість” ландшафту тут також позначена орнаментом, що вкриває довколишні пагорби. Декорував орнаментом сільську дорогу, стріхи хат і тополі Віталій Валсамакі у плакаті “Кому любо, кому мило, той прийде до хати”. У цих пізньорадянських творах зникли усі наслідки соціалістичної модернізації, а зображення плетених тинів, стріх і тополь українського села повертали в минуле і стали ідентичними діаспорним творам. Наприкінці 1989 – на початку 1990 р. у сільському пейзажі знову з’явилася церква. Микола Червоткін у плакаті “Відомчий тероризм” повернув її до українського села. Крім цього, автор трактував радянські зміни як злочин і наругу над природним ландшафтом. Після Чорнобильської катастрофи такі настрої особливо реактуалізовували цей символ. Отже, коли український плакат звільнився від комуністичної ідеології, символ національного ландшафту став універсальним.

Підсумовуючи, варто зазначити, що в деяких творах візуальні елементи українського символічного ландшафту були впізнавані як середовище, котре глядачі бачать щодня. У цьому випадку можна говорити про сучасний спільний досвід як об’єднувального чинника. Однак більшість прикладів представляють символи, що належать до минулого або майбутнього. В українській діаспорі культивували ностальгію за “втраченим раєм” рідної землі. І хоча його вже кілька десятиліть могло не існувати в реальному житті, колективні спогади мобілізували спільноту. Радянська пропаганда, своєю чергою, визнавала, що картина “перетвореного” ландшафту ще не всюди стала реальністю, але він показав мету (комунізм), до якої рухається суспільство. Таким чином, не просто утворюється символ сучасної України, а йдеться про щасливе майбутнє, початок якого видно вже сьогодні. Хоча українське минуле в діаспорі було знайомим не для всіх, як і далеко не кожен відчував прояви майбутнього в Радянській Україні, ідеологічні контексти вимагали поширення саме таких конструкцій. Із часом вони перетворилися на кліше й за посередництвом освіти були впроваджені у свідомість кількох поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бутович М. Лист до Капели бандуристів у справі замовлення емблеми і марки. 2 серпня 1958 р. / М. Бутович // Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стенфорді. Фонд: Butovych, Mykola. Correspondence 1950–1961.
2. Радиш О. Запис інтерв’ю від 12. 10. 2015 р. Нью-Йорк. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
3. Anderson B. *Imagined Communities* / B. Anderson. – London : Verso, 1983. – 240 p.
4. Cash J. R. *Origins, Memory, and Identity: “Villages” and the Politics of Nationalism in the Republic of Moldova* / J. R. Cash // *East European Politics and Societies*, 2007. – Vol. 21, no. 4. – pp. 588–610.
5. Cohn J. *The Palace or the Poorhouse: The American House as a Cultural Symbol* / J. Cohn. – East Lansing : The Michigan State University Press, 1979. – 267 p.
6. Eco U. *Function and Sign: Semiotics of Architecture* / U. Eco // *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics* [Edited by M. Gottdiener and Alexandros Ph. Lagopoulos]. – New York : Columbia University Press, 1986. – pp. 55–86.
7. French R. A. and Hamilton I. *Is There a Socialist City?* / R. A. French // *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy* [Edited by R. A. French and F. E. Ian Hamilton]. – Chichester–New York–Brisbane–Toronto : John Wiley & Sons, 1979. – pp. 1–21.

¹ Як показав Дженіфер Кеш, аналогічні тенденції спостерігалися в Молдові, де т. зв. “фольклорний рух”, що мав антирадянське забарвлення, скеровував до традиційної культури села [4].

8. Grudzinska Gross I. Saint Basil's Cathedral as a Symbol of the Otherness of Russia / I. Grudzinska Gross // *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, no. 2 (1991), pp. 178–188.
9. Halink S. The Icelandic mythscape: sagas, landscapes and national identity / S. Halink // *National Identities*, 2014. – Vol. 16:3. – pp. 209–223.
10. Jolivette C. The “Britishness of British Art”: Landscape, Art and Identity, 1951–1956. PhD Dissertation in Art History. The Pennsylvania State University, 2003. – 273 p.
11. Larsen S. E. The national landscape – national identity or post-colonial experience? / S. E. Larsen // *European Review*, 2005. – Vol. 13, no. 2. – pp. 293–303.
12. O'Neill B. The political agency of cityscapes: Spatializing governance in Ceausescu's Bucharest / B. O'Neill // *Journal of Social Archaeology*, 2009. – Vol 9(1). – pp. 92–109.
13. Osborne B. S. The iconography of nationhood in Canadian Art / B. S. Osborne // *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* [edited by Denis Cosgrove and Stephen Daniels]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – pp. 162–178.
14. Stoklund B. How the Peasant House Became a National Symbol. A Chapter in the History of Museums and Nation-Building / B. Stoklund // *Ethnologia Europea*, 1999. – Vol. 29. – pp. 5–18.

REFERENCES

1. Butovych, M. (1958), Letter to the Bandurist Chorus concerning the commission of an emblem and a stamp. Archive of The Ukrainian Museum and Library in Stamford. Folder: Butovych, Mykola. Correspondence 1950–1961. (in Ukrainian).
2. Radysh, O. and Kosiv, V. (2015, October 12). Interview with O. Radysh, New York. Author's archive. (in Ukrainian).
3. Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*, London, Verso. (in English).
4. Cash, J. R. (2007), *Origins, Memory, and Identity: “Villages” and the Politics of Nationalism in the Republic of Moldova*, *East European Politics and Societies*, 21, No. 4, pp. 588–610. (in English).
5. Cohn, J. (1979), *The Palace or the Poorhouse: The American House as a Cultural Symbol*, East Lansing, The Michigan State University Press. (in English).
6. Eco, U. (1986), *Function and Sign: Semiotics of Architecture*. In *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics* [Edited by M. Gottdiener and Alexandros Ph. Lagopoulos], New York, Columbia University Press, pp. 55–86. (in English).
7. French, R. A. and Hamilton I. (1979), *Is There a Socialist City?* In *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy* [Edited by R. A. French and F. E. Ian Hamilton], Chichester–New York–Brisbane–Toronto, John Wiley & Sons, pp. 1–21. (in English).
8. Grudzinska Gross, I. (1991), *Saint Basil's Cathedral as a Symbol of the Otherness of Russia*. In *Comparative Literature Studies*, 28, No. 2, pp. 178–188. (in English).
9. Halink, S. (2014), *The Icelandic mythscape: sagas, landscapes and national identity*. In *National Identities*, Vol. 16:3, pp. 209–223. (in English).
10. Jolivette, C. (2003), *The “Britishness of British Art”: Landscape, Art and Identity, 1951–1956*. PhD Dissertation in Art History. The Pennsylvania State University. (in English).
11. Larsen, S. E. (2005), *The national landscape – national identity or post-colonial experience?* In *European Review*, 13, no. 2, pp. 293–303. (in English).
12. O'Neill, B. (2009), *The political agency of cityscapes: Spatializing governance in Ceausescu's Bucharest*, In *Journal of Social Archaeology*, 9 (1), pp. 92–109. (in English).
13. Osborne, B. S. (1988), *The iconography of nationhood in Canadian Art*. In *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* [edited by Denis Cosgrove and Stephen Daniels], Cambridge, Cambridge University Press, pp. 162–178. (in English).
14. Stoklund, B. (1999). *How the Peasant House Became a National Symbol. A Chapter in the History of Museums and Nation-Building*. In *Ethnologia Europea*, 29, pp. 5–18. (in English).

ЕСТЕТИЧНИЙ КОД ТВОРЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ “МОЛОДА ПОЛЬЩА”

У статті проаналізовано принципи, методи і завдання творчого об'єднання “Молода Польща”, які застосовували художники у своїй мистецькій праці. Описано діяльність митців у головному центрі функціонування “Молодої Польщі” – Кракові та їх вплив на інші культурні центри Польщі. Перераховано найвідоміших діячів першої величини в напрямі образотворчого мистецтва: Л. Вичулковський, Я. Мальчевський, Й. Панкевич, С. Виспянський, Й. Мехоффер, Я. Станіславський, Ф. Рушиць, В. Вейс.

Охарактеризовано художні напрями, яких дотримувалися польські митці, котрі містили певний мистецький шифр, виражали патріотичні погляди художників та їх мрії про свободу Польщі і стали головними характерними рисами європейського живопису на межі XIX–XX століть.

Ключові слова: творче об'єднання “Молода Польща”, декаданс, символізм, сецесія, імпресіонізм, естетизм, національна солідарність, патріотизм.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОД ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ “МОЛОДАЯ ПОЛЬША”

В статье проанализированы принципы, методы и задачи творческого объединения “Молодая Польша”, которые применяли художники в своей творческой работе. Описана деятельность художников в главном центре функционирования “Молодой Польши” – Кракове и их влияние на другие культурные центры Польши. Перечислено самых известных деятелей первой величины в направлении изобразительного искусства: Л. Вычулковский, Я. Мальчевский, И. Панкевич, С. Выспянский, И. Мехоффер, Я. Станиславский, Ф. Рушиць, В. Вейс.

Охарактеризованы художественные направления, которых придерживались польские художники, содержащие определенный художественный шифр, выражали патриотические взгляды художников и их мечты о свободе Польши и стали главными характерными чертами европейской живописи на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: творческое объединение “Молодая Польша”, декаданс, символизм, сецесия, импрессионизм, эстетизм, национальная солидарность, патриотизм.

THE AESTHETIC CODE OF CREATIVE ASSOCIATION “YOUNG POLAND”

Creativity of Polish artists at the end of XIX – early XX century. transformed in the direction of symbolism, impressionism, decadence. Throughout Europe creative associations are created, such as: “Young Belgium”, “Young Scandinavia”, “Young Germany”. Poland is no exception. Creative association “Young Poland” gives impulse to all artists to a progressive renewal.

An analysis of recent research on the Polish art of the secession era and the creative association “Young Poland” suggests different approaches to assessing the artistic movement of that time. The purpose of the article is to characterize and analyze the factors that led to the creation of a creative association “Young Poland”, to trace the changes experienced by the artists under the influence of the new aesthetics of this society.

In the late eighteenth century, Poland, devoid of statehood, was in deep spiritual crisis. Attempts by the creative elite to inspire their people and to support national self-consciousness did not succeed. Only a century later a new generation of Polish artists, armed with the ideas of the innovative direction of the “modern”, was able to create its own national art. The vanguard of the

renewal was the creative association “Young Poland” (1895–1914). The creative spectrum of the association covered all spheres of art: painting, poetry, music, architecture and design. The main goal of the young poles was the struggle against the decline of the bourgeois circles

The writer and publicist S. Pshibyshevsky was one of the most famous figures of “Young Poland”, as a representative of the modern era, formulated the principles of the art of his generation and continued to develop the ideas of secession. After his arrival from Berlin to Krakow, the writer heads the Polish bohemian and receives the title of “Genial Pole”. The artist-critic is interested in gothic, medieval rituals, and psychology.

The center of activity of “Young Poland” was Krakow. The main artistic direction of that time, “modern”, was associated primarily with Paris. Society members were convinced that their work should be inextricably linked with the idea of national renaissance. However, imbued with sufficiently classical landscapes and epic historical canvases, young artists chose more radical methods, gaining strength in the atmosphere, gaining liberalism and the spirit of resistance.

The most famous place of the collection of creative youth of Krakow was “Lviv confectionery”. Among the permanent visitors to the confectionary of Mikhalyk was a lot of artists, which later became the pride of Polish culture of the early twentieth century. Of particular note is Jan Stanislawsky, Leon Vychulkovsky and Felix Yasensky. One of the first and brightest stars of the cafe was Stanislav Vispiansky, a painter, playwright and designer, who later headed the “Young Poland” and is still honored in Krakow as one of the most gifted creators

The generally accepted dates of the “Young Poland” period are 1890–1914. Around 1890 appeared impressionism, soon symbolism and secession, which crystallized for decades, depicted by the dates 1900–1910. This period should recognize the “combat phase” of modernism. For it was the creative flourishing of S. Vispiansky and J. Mehoffer, as well as V. Wojtkiewicz’s artistic creation is very symptomatic for the epoch. At that time the activity of the art association “Sztuka” was revived.

All artists who created at that time can be divided into impressionists, symbolists and decadents. To the artists who wrote in the impressionist style with the transition to symbolism, include: Vladislav Podkovsky, Joseph Pankevich, Leon Vichulkovsky, Wojciech Weiss, Alfonso Karpinsky, Ignatius Penkovsky. If Impressionism was perceived by Polish society without much favor, then the symbolism that was associated with literature, found a greater response in the hearts of connoisseurs.

Painting in Poland at the turn of the XIX–XX centuries. outlined two main directions: the conservative, the so-called realism and academicism of the XIX century, as well as the direction more relevant, which was based on impressionism.

Summing up, it should be noted that the era of “Young Poland” – an important artistic phenomenon, which gave rise to many masters, each of which was a bright individuality. Despite belonging to one circle, they all remained original, expressing their peculiar attitude. The depth of those that were revealed to them, their multi-layered interpretations, and the development of individual artistic handwriting became the main characteristic features of Polish painting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Key words: creative association “Young Poland”, decadence, symbolism, secession, impressionism, aestheticism, national solidarity, patriotism.

Творчість митців Польщі в кінці XIX – на початку XX ст. трансформувалась у напрямку символізму, імпресіонізму, декадентства. У всій Європі виникали творчі об’єднання такі, як: “Молода Бельгія”, “Молода Скандинавія”, “Молода Німеччина”. Не стала винятком і Польща. Творче об’єднання “Молода Польща” дало усім митцям імпульс до прогресивного поновлення. Щоб проаналізувати специфіку доби сецесії у Польщі, слід насамперед розглянути умови, в яких виникло творче об’єднання “Молода Польща” та в якому стані перебувало культурне та мистецьке життя на той час у цій країні.

Аналіз останніх досліджень, присвячених польському мистецтву доби сецесії і творчому об’єднанню “Молода Польща”, свідчить про різні підходи в оцінці мистецького руху того часу. Його охарактеризував Я. Лорентович у праці “Молода Польща” [10–12], але представлений матеріал не сповна відображає художні особливості та історію образотворчого

мистецтва. Діяльність об'єднання досліджували також Й. Козловський [8], Т. Добровольський [6–7], С. Кшиштофович-Козаковська [9]. Певний інтерес викликає публікація Л. Тананасевої [3], в якій розглянуто три величини, три митці доби сецесії, їхню творчість. Але головні завдання, творчі пошуки митців, які входили в цей творчий союз, не досліджені.

Мета статті – охарактеризувати та проаналізувати чинники, у результаті яких виникло творче об'єднання “Молода Польща”, простежити зміни, котрих зазнали митці під впливом нової естетики цього товариства.

У кінці XVIII століття Польща, позбавлена державності, переживала глибоку духовну кризу. Спроби творчої еліти надихнути свій народ та підтримати національну самосвідомість не увінчалися успіхом. Лише через століття нова генерація польських митців, озброївшись ідеями новаторського напрямку “модерну”, зуміла створити своє національне мистецтво. Авангардом поновлення стало об'єднання “Молода Польща” (1895–1914). Його творчий спектр охоплював усі сфери мистецтва: живопис, поезію, музику, архітектуру і дизайн. Головною метою “младополяків” стала боротьба із занепадом буржуазних кіл [8].

Письменник та публіцист С. Пшибишевський був одним з найвідоміших діячів “Молодої Польщі”. Як представник доби модерну, він сформулював принципи мистецтва свого покоління та продовжував розвивати ідеї сецесії. Після його приїзду з Берліна до Кракова письменник очолив польську богему та отримав титул “Геніального Поляка”. Художник-критик зацікавився готикою, середньовічними обрядами, психологією.

Станіслав Пшибишевський опублікував в газеті “*Życie*” свій “*Confiteor*”, де висловив головні постулати сучасного мистецтва: “Мистецтво не має ніякої мети, його мета – в самому собі, воно є абсолют, бо є віддзеркаленням абсолюту – душі. А оскільки воно – абсолют, його не можна укласти в жодні рамки, воно не може служити будь-якій ідеї, воно – Пані, праджерело, з якого вийшло все життя”, “художник – це філософ, диявол, Бог і все”, він “стоїть над життям, над світом, він Господь Пануючих, не обмежений жодним правом, не обмежений людською силою” [13, с. 1–2]. Стаття показала основні ідеї, віддзеркалені в новому мистецтві: свобода творчості, ідея мистецтва заради мистецтва і навіть його майже ніцшеанську перевагу митця над рештою людей.

Незважаючи на те, що головним містом Галичини був Львів, центром діяльності “Молодої Польщі” став Краків. Основний художній напрям того часу, “модерн”, асоціювався насамперед з віддаленим Парижем. Один із головних натхненників цього стилю, Альфонс Муха, творив зовсім неподалік, у Празі, а інший видатний новатор Густав Клімт заснував власне творче об'єднання у Відні, з яким Краків мав тісні політичні та культурні зв'язки. Це старовинне місто, перебуваючи під владою Габсбургів, володіло ширшими культурними правами, ніж польські землі у складі Пруссії та Росії. Хоч австрійське правління важко було назвати ліберальним, після 1870 р. Галичина отримала статус автономії, і дихати стало значно легше. В Ягеллонському університеті було дозволено викладати польською мовою, відкрили нові музеї, а також Академію мистецтв. Краків став осередком національного руху, і безліч польських художників, літераторів потяглися сюди, щоби вдихнути повітря відносної свободи і зробити власний внесок у відродження рідної культури [2, с. 6].

“Младополяки” були переконані, що їх творчість має бути нерозривно пов'язаною з ідеєю національного відродження. Однак, достатньо перейнявшись класичними пейзажами та епічними історичними полотнами, молоді художники обрали радикальні методи, все більшої сили набирали лібералізм і дух опору. Відкидаючи романтизм як інертну ностальгію, новий рух був зацікавлений у дослідженні похмуріших сторін людської душі, повної несвідомих символічних образів. Порівняно швидко після перших ознак зародження нового художнього руху Краків став свідком виникнення та діяльності низки неофіційних клубів, в яких молоді художники могли дати волю своїй палкій уяві далеко від запиленних академічних студій [7, с. 122].

Найвідомішим місцем зборів творчої молоді Кракова стала “Львівська кондитерська”. Крамничка, яку Яно Михалик відкрив у 1895 році, був розташований дуже близько від художньої школи, що, по суті, стало причиною популярності “Львівської кондитерської”. Як свідчать перекази, господар крамнички був настільки наляканий творчим поривом художників,

які не цуралися жодних засобів самовираження, що за свої гроші придбав для них папір, фарби та чорнило, надіючись врятувати стіни і меблі своєї установи. Такий щедрий жест Михалика надав його закладу ще більшої привабливості, й незабаром крамничку наповнили творами кращих молодих художників Кракова, а сам кондитер отримав репутацію покровителя мистецтв [5, с. 282–283].

Серед постійних відвідувачів кондитерської Михалика було безліч художників, які згодом склали цвіт польської культури початку ХХ сторіччя. Варто особливо відзначити Яна Станіславського, Леона Вичулковського і Фелікса Ясеньського. Однією з найперших і яскравих зірок кафе став Станіслав Виспянський – живописець, драматург і дизайнер, який згодом очолив “Молоду Польщу” і досі шанований у Кракові як дуже обдарований творець. Виспянський запропонував Михалику повністю переформити його заклад, однак кондитер відмовився.

У 1905 році Ян Киселевський, перебуваючи в Парижі, був натхненний уявленнями знаменитого на всю французьку столицю театру “Ша Нуар” (фр. “Чорний кіт”). Зібравши групу талановитих краківських молодих акторів, Киселевський створив театр-кабаре “Зелений Балоник” (польс. “Зелена повітряна куля”) [3, с. 8]. Перший виступ відбувся 17 жовтня 1905 року. Сцена не мала навіть завіси, однак актори поводитися невимушено. Вистава мала великий успіх у публіки. Наступні виступи виявилися організованішими завдяки талановитим сценаріям Тадеуша Бой-Зеленського.

Щотижневі вистави “Зеленого Балоника” були зібранням сатиричних скетчів, гумористичних пісень та політичних пародій. Гумор артистів кабаре дуже рідко виходив за рамки гарного смаку. Авторитет Яна Михалика з кожним тижнем усе зростає, і кафе наповнювалося відомою публікою, серед якої часто можна було побачити відомих артистів і навіть аристократів. Особливою популярністю користувався абсурдно-сатиричний театр маріонеток “Зеленого Балоника”, вистави якого відбувалися з 1906 до 1912 року. “Зелений Балоник” заклав у Польщі основи такого жанру, як театру-кабаре. Крім усього іншого, дітище Киселевського стало головним засобом вираження ідей мистецького об’єднання “Молода Польща”. Театр зіграв велику роль у піднесенні національної самосвідомості поляків, котрі у 1918 році домоглися довгоочікуваної незалежності. Регулярні вистави припинилися в 1912 році, а останній спектакль “Зелений Балоник” дав у грудні 1915 року [15].

Найталановитішим художником “Молодої Польщі” був, безумовно, Станіслав Виспянський. У літературі слави набули Казимир Пшерва-Тетмаєр, Ян Каспрович, Владислав Реймонт, Стефан Жеромський. Період “Молодої Польщі” був надзвичайно багатий на таланти, це стало головною його силою. Справжній урожай на здібних творців дало образотворче мистецтво. В той час творили багато видатних скульпторів, архітекторів, дизайнерів. Як відомо, мистецтво у прагненні створення стилю пробувало проникнути в усі сфери життя. Митці були сповнені ентузіазму. Розмаїття мистецького життя виражалось у різних напрямках: імпресіонізмі, символізмі, неоромантизмі, сецесії, національній солідарності, декадентстві та в ідеї незалежності, естетизмі й патріотизмі. Люди мистецтва взаємно надихались і створювали своєрідний клімат творчості, пересичений любов’ю до мистецтва, презирством до міщанства та високою оцінкою творчого вчинку [7, с. 167].

До зірок першої величини у сфері образотворчого мистецтва “Молодої Польщі” належать такі творці, як Л. Вичулковський, Я. Мальчевський, Й. Панкевич, С. Виспянський, Й. Мехоффер, Я. Станіславський, Ф. Рушиць, В. Вейс, молодий В. Войткевич, за кордоном – В. Слевинський, О. Бознанська. У Варшаві працювали К. Стабровський, С. Ленц, К. Кржижановський, Е. Окунь, у Львові молодше покоління – Ф. Пауч, К. Сіхульський, В. Яроцький [7, с. 166].

Загальноприйнятими датами періоду діяльності “Молодої Польщі” є 1890–1914 роки. Близько 1890 р. виник імпресіонізм, незабаром з’явилися символізм і сецесія, яка викристалізувалася за десятиріччя й окреслена 1900–1910 роками. Цей період слід визнати “бойовою фазою” модерну, бо на нього припали творчий розквіт С. Виспянського та Й. Мехоффера, а також дуже симптоматична для епохи художня творчість В. Войткевича. У цей час оживилася діяльність мистецького товариства “Sztuka” [7, с. 168].

Модерністське мистецтво репрезентували періодичні видання: “*Życie*” і “*Chimera*”, які можна зіставити з французькими виданнями символізму, котрі спиралися на співробітництво письменників та художників. Краківський щотижневик “*Życie*” вперше було видано у 1897 році. В 1901–1907 роках виходила “*Chimera*”, видавцем і головним редактором якої був Зенон Пшесмицький. Ці видання відіграли важливу роль у формуванні в Польщі сецесійних течій. Обидва журнали дуже дбали про якість друку. Художнім керівником “*Życie*” був від жовтня 1898 р. С. Виспянський, із журналом “*Chimera*” співпрацювали Е. Окунь, Й. Мехоффер, М. Седлецький. Сам З. Пшесмицький захоплювався японським мистецтвом і вже у першому номері журналу опублікував чималу статтю під заголовком “Японська Ксилографія” (1901) [7, с. 12–13].

Усіх художників, які творили у той час, можна поділити на імпресіоністів, символістів та декадентів. До художників, які писали в імпресіоністичній манері з переходом до символізму, можна віднести: Владислава Підковинського, Юзефа Панкевича, Леона Вичулковського, Войцеха Вейсса, Альфонса Карпінського, Ігнатія Пеньковського. Якщо імпресіонізм польське суспільство сприймало без особливої прихильності, то символізм, який був пов’язаний з літературою, знайшов більший відгук у серцях поціновувачів [7, с. 169–187].

Малярство в Польщі на межі XIX–XX ст. виокремило два головні напрями: консервативний, так званий реалізм, і академізм XIX століття, а також напрям актуальніший, який будувався на імпресіонізмі.

Із огляду образного змісту в польському малярстві потрібно виділити кілька принципових тез:

- 1) реалістичні тенденції, тяжіння передачі вигляду речей, людей з виразним національним колоритом;
- 2) символічний зміст;
- 3) простонародний зміст, обґрунтований традицією хлопоманії [7, с. 168].

Символічний зміст маніфестували переважно за допомогою сецесійних форм, у схильності до лінеарності, плаского, двовимірного зображення. Винятком є спроби вираження реалізму через символи й алегорії. Прикладом цього стали творчі роботи Підковинського чи Мальчевського. Портрети реалістичної або реалістично-імпресіоністичної манери виконання набули нового формату, не тільки вертикального, як до цього, а й горизонтального. Скорочувалася постать, зображення голови ставало пласким, втрачалася центральність, оскільки на портреті багато “повітря”, порожнього простору довкола фігури чи голови [9, с. 60–61, 112–113].

До польських митців-символістів можна віднести: Яцека Мальчевського, Станіслава Виспянського, Казимира Стабровського, Едварда Окуня.

Польське символічне малярство піддалось універсальним течіям, зачіпало питання абсолюту і сублімувало услід за літературною сферою еротизм, але впливало на суспільство насамперед тому, що в значній своїй частині залишилося вірним історичній та національній проблематиці, було патріотичним. Це малярство підтверджувало емпіричні погляди і постулати тодішньої естетики, пов’язаної з психологією підсвідомості [4].

Твори живопису ставали мистецьким шифром, що виражав патріотичні погляди: королівську величину духовної влади, національні страждання, жах безпомічності, прапольські та гомерівські легенди, мрії про свободу Польщі.

Символізм польських митців послуговувався тривимірною формою й опирався на досвід реалізму; належав до ранньої фази модерну. Мистецтво стало універсальнішим [6, с. 203].

Польська сецесія тісно пов’язана з декадентством. Термін декадентство (фр. *decadent* – занепадницький) – занепад, культурний регрес; спочатку використовували як історичний термін для позначення культурних явищ Римської імперії кінця II–IV ст., під час її занепаду. Декадентство, також декаданс, стало напрямком у літературі, творчій думці; вираженням періоду *fin de siècle* (рубіж XIX і XX століть), характерне естетизмом, індивідуалізмом та імморалізмом. Іноді розглядають як зв’язок ланки між романтизмом XIX століття та модерном XX століття [14].

Засновники декадентства виступали насамперед як противники старих течій мистецтва, головним чином академізму. Принципи, що вони проголосили, були спочатку формальними: декаденти вимагали створення нових форм у мистецтві, гнучкіших і відповідніших ускладненому світовідчуттю сучасної людини. За В. Крючковою, “декаданс становить духовне середовище, комплекс умонастроїв, що домінували в певному суспільному прошарку” [1, с. 131].

Яскравими представниками польського декадентства стали Вітольд Войткевич, Густав Гвоздецький, Кароль Тихий.

Підбиваючи підсумки, варто зазначити, що епоха “Молодої Польщі” – важливе художнє явище, що породило безліч майстрів, кожен з яких був яскравою індивідуальністю. Незважаючи на їх належність до одного кола, всі вони залишалися самотніми, виражали властиве тільки їм світовідчуття. Глибина тем, які вони розкривали, їх багаторівневість трактувань, вироблення індивідуального художнього почерку стали головними характерними рисами польського живопису межі XIX–XX століть. Художники досліджували внутрішній світ персонажів. Героїв своїх картин вони зображали зануреними в себе, без взаємодії із зовнішнім світом, як це було раніше. Живописці “Молодої Польщі” сприймали і творчо переробляли основні теми попередників – тугу за Старою Польщею, мрії про свободу, милування чарівною польською природою, проявляли інтерес до людської особистості, долі та історії своєї країни. “Молода Польща”, яка виникла на вістрі соціально-політичних перемін, бурхливо розвивалася, вбираючи найкраще з національної спадщини і сучасного європейського мистецтва. Поляки творчо переросмислювали побачене в Європі й запозичували форми організації художнього життя, досвід європейських майстрів модерну, символізму, імпресіонізму; створювали своє самотнє мистецтво, в якому кожен з них на полотнах виражав індивідуальне відчуття світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве / В. А. Крючкова. – М. : Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
2. Оконьска А. Выспянский / А. Оконьска ; [пер. с польск. М. Демакиной]. – М. : Искусство, 1977. – 280 с.
3. Тананаева Л. И. Три лика польского модерна / Л. И. Тананаева. – СПб. : Алетейя, 2006. – 206 с.
4. Фрейд З. Психология бессознательного / З. Фрейд. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
5. Boy-Żeleński T. Słówka / T. Boy-Żeleński. – Warszawa : Iskry, 2015. – 324 s.
6. Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe / T. Dobrowolski. – Kraków : PAV, – 1948. – 240 s.
7. Dobrowolski T. Sztuka młodej polski / T. Dobrowolski. – Warszawa : PWN, 1963. – 454 s.
8. Kozłowski J. Proletariacka Młoda Polska Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914 / J. Kozłowski. – Warszawa : Arkady, 1986. – 230 s.
9. Krzysztofowicz-Kozakowska S. Sztuka Młodej Polski / S. Krzysztofowicz-Kozakowska. – Kraków : Kłuszczyński, 2004. – 360 s.
10. Lorentowicz Jan. Młoda Polska. 1. – Warszawa : Księgarnia ST. Sadowskiego, 1908. – 137 s.
11. Lorentowicz Jan. Młoda Polska. 2. – Warszawa : Księgarnia ST. Sadowskiego, 1909. – 208 s.
12. Lorentowicz Jan. Młoda Polska. 3. – Warszawa : Nakł. i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, 1913. – 268 s.
13. Przybyszewski St. Confiteor / St. Przybyszewski // Życie. – 1899. – № 1. – S. 1–4.
14. Weir D. Decadence and the Making of Modernism / D. Weir. – Boston : University of Massachusetts Press, 1995. – 232 p.
15. Weiss T. Legenda i prawda Zielonego Balonika / T. Weiss. – Kraków : Literackie, 1987. – 460 s.

REFERENCES

1. Kryuchkova, V. A. (1994), *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve* [Symbolism in the visual art], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian).
2. Okonska, A. (1977), *Vyspyanskiy* [Wyspiansky], translation from Polish M. Demakina, Moscow, Iskustvo. (in Russian).

3. Tananaeva, L. I. (2006), *Tri lika pol'skogo moderna* [Three faces of Polish modernism], Saint Petersburg, Aleteyya. (in Russian).
4. Freyd, Z. (1990), *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
5. Boy-Zelenski, T. (2015), *Słówka* [Words], Warszawa, Iskry. (in Polish).
6. Dobrowolsky, T. (1948), *Polskie malarstwo portretowe* [Polish portrait painting], Krakow, PAV. (in Polish).
7. Dobrowolsky, T. (1963), *Sztuka mlodej polski* [Young Polish art], Warszawa, PWN. (in Polish).
8. Kozlowsky, J. (1986), *Proletariacka Młoda Polska Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914* [Proletarian Young Polish Visual Arts and their creators in the life of the Polish proletariat 1878–1914], Warszawa, Arkady. (in Polish).
9. Krzysztofowicz-Kozakowska, S. (2004), *Sztuka Młodej Polski* [The Art of Young Poland], Krakow, Kluszczyński. (in Polish).
10. Lorentowicz, Jan (1908), *Młoda Polska. 1* [Young Poland. 1], Warszawa, ST. Sadowski Bookstore. (in Polish).
11. Lorentowicz, Jan (1909), *Młoda Polska. 2* [Young Poland. 2], Warszawa, ST. Sadowski Bookstore. (in Polish).
12. Lorentowicz, Jan (1913), *Młoda Polska. 3* [Young Poland. 3], Warszawa, print of the Tow. Acc. S. Orgelbrand S. (in Polish).
13. Przybyszewski, St. (1899), *Confiteor, Życie* [Life], no. 1, pp. 1–4. (in Polish).
14. Weir, D. (1995), *Decadence and the Making of Modernism*, Boston, University of Massachusetts Press. (in English).
15. Weiss, T. (1987), *Legenda i prawda Zielonego Balonika* [The legend and truth of the Green Balloon], Krakow, Literary. (in Polish).

УДК 747:069:727 “19–20”

Ван Чжаохуй

ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВОГО РІШЕННЯ МУЗЕЙНИХ СПОРУД (XX–XXI СТОРІЧЧЯ)

У статті визначено проблеми в організації художніх музеїв ХХ – початку ХХІ ст., відповіді на які стали відправною точкою в пошуку нових архітектурно-дизайнерських рішень експозиційних просторів. Розглянуто видатні музейні споруди, об'ємно-просторова і організаційна структура котрих стала відповіддю на актуальні проблеми, що характеризують етапи розвитку музейної експозиції.

Показано, що хронологічно першим постало питання про формування експозиційного інтер'єру як відкритого простору. З другої половини ХХ ст. визначилися питання організації музею як поліфункціональної установи. В цей же період відбуваються пошуки розв'язання проблеми театралізації художнього простору. На початку ХХІ ст. музейний простір уже розглядають як масштабний мистецький об'єкт, дизайн котрого формується як синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиційних засобів і самих експонатів.

Ключові слова: музей, експозиційний дизайн, архітектура, простір, проблема.

**ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ
И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО
РЕШЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ СООРУЖЕНИЙ (XX–XXI ВЕК)**

В статье определены проблемы в организации художественных музеев XX – начала XXI века, ответы на которые послужили отправной точкой в поиске новых архитектурно-дизайнерских решений экспозиционных пространств. Рассмотрены выдающиеся музейные сооружения, объемно-пространственная и организационная структура которых стала ответом на актуальные проблемы, характеризующие этапы развития музейной экспозиции.

Показано, что хронологически первым встал вопрос о формировании экспозиционного интерьера как открытого пространства. Со второй половины XX века стал актуальным вопрос организации музея как полифункционального учреждения. В этот же период происходят поиски решения проблемы театрализации художественного пространства. В начале XXI в. музейное пространство уже рассматривается как масштабный художественный объект, дизайн которого формируется как синтетическое действие, основанное на взаимосвязи архитектуры, экспозиционных средств и самих экспонатов.

Ключевые слова: музей, экспозиционный дизайн, архитектура, пространство, проблема.

Wang Zhaohui

**PROBLEMS OF EXPOSITION ORGANIZATION OF ART MUSEUMS
AND THEIR INFLUENCE ON THE FORMATION OF A NEW ARCHITECTURAL
AND SPATIAL SOLUTION OF MUSEUM STRUCTURES (XX–XXI CENTURY)**

Searches for new approaches to museum representation of art in the twentieth century were associated with current trends of the artistic world, as well as changes in the attitude towards the very work of art as an object of perception.

The purpose of this publication is to identify problems in the organization of art museums throughout the 20th – early 21st centuries, the solution of which served as a starting point in the search for new architectural and design solutions for exposition spaces.

Formation process of architectural space of art museums in the first half of the 20th century was marked by a new approach associated with the transition from a closed, rigidly defined scheme to an open, free planning system. The project of Frank Lloyd Wright for the Guggenheim Museum in New York (USA, 1943–1959) was one of the first implementations of this solution. The scheme for organizing the viewing of the exposition was the novelty. The visitor's route starts from the upper exhibition spaces, an open spacious atrium dominates in the space and descent occurs along the walls, along a screw ramp.

The second half of the twentieth century was characterized by an orientation toward the polyfunctionality of structures in the aspect of museum design. The National Center of Art and Culture of Georges Pompidou in Paris was an important museum building, noted for its novelty. It was designed by Richard Rogers and Renzo Piano (1969–1977). The center united a modern art museum with a cinema-center, a music archive, a library, a restaurant, a bar and a shop, including a public square in front of the building and observation deck at the top. This building marked the formation of a new concept of the museum as an entertainment institution, which later received its active development.

By the end of the 20th century, under the influence of changes in the social demands of society, many museums became cultural and leisure centers, and their spaces acquire one more function, it is gaming function. The Guggenheim Museum in Bilbao (Spain), designed by architect Frank Gehry (1997) is an epochal construction in the development of museum architecture. It was immediately recognized as one of the most spectacular buildings in the world. Its huge interior spaces

represented the notion that modern art requires exhibition spaces of enormous scale and extraordinary character.

The museum practice of the 21st century demonstrates that the modern museum is more aimed at reflecting artistic processes than names in its space. The architectural and spatial organization of interiors of art museums today carries semantic meanings, conditioned by cultural background of a society. The Tate Gallery in London (UK, 2000), housed in the building of a former power station is a famous example. Exposition design of art collection of the 20th–21st centuries is organized in such a way that each block represents a complete finished picture of art of a certain period, refracted through the prism of modernity.

Thus, a number of problems have been identified that have influenced the development of exposition spaces of art museums. Chronologically, the first question was raised about the formation of exposition interior as an open space, allowing the visitor to organize his own route. The Guggenheim Museum in New York (USA, 1959) under the project of Frank Lloyd Wright is a significant construction that marked the new principle of interior space organization.

From the second half of the twentieth century, the problem of organizing the museum as a polyfunctional institution, formed in the framework of new concept of the museum as an entertaining cultural center was identified. The National Center of Art and Culture of Georges Pompidou in Paris became an epochal building designed by Richard Rogers and Renzo Piano (1969–1977). In the same period, there have been searches for the solution of the problem of theatricalization of artistic space. Architectural design solution of the Guggenheim Museum in Bilbao (Spain), designed by Frank Gehry (1997) was the virtuosic outcome of the problem.

By the beginning of the 21st century, museum space was viewed as a large-scale art object, whose design is formed as a synthetic action based on interrelation of architecture, exposition means and exhibits themselves. The problem lies in the orientation of exposition design to maintain reflexive interaction of space with the objects of art that it contains. An example of its successful solution is the design of exhibition space of the Tate Gallery in London (UK, 2000), housed in the building of the former power station.

Key words: *museum, exposition design, architecture, space, problem.*

Пошуки нових підходів до музейної репрезентації мистецтва у ХХ ст. були пов'язані з актуальними тенденціями художнього світу, а також змінами у ставленні до самого твору мистецтва як об'єкта сприйняття. Початок ХХ ст. був характерним зверненням до ірраціональних способів пізнання. У результаті цього твори мистецтва сприймали як замкнений світ, доступний лише до інтуїтивного осягнення. Таке світосприйняття спричинило і нові способи існування твору в просторі музею. Замість простого “виставлення” робіт на показ музей прагнув акцентувати увагу глядача на художній індивідуальності кожного окремого твору за допомогою архітектурних і експозиційних засобів.

Важливо зазначити, що простір сучасного музею мистецтв є цілісним організмом, де архітектура та експозиційний дизайн – це єдина система, підпорядкована загальним завданням. Відповідно, архітектурно-просторові й експозиційні рішення залежні від загальних тенденцій та відповідають на одні й ті ж питання.

Серед ґрунтовних сучасних досліджень, близьких до проблематики публікації, варто виділити дисертаційну роботу М. Майстровської [3]. У ній послідовно простежені композиційно-художні тенденції у зміні формоутворення музейної експозиції, пов'язані з трансформаціями, що відбуваються в мистецтві та суспільстві. Автор зазначив, що нині вже зруйновано уявлення про музеї, “... як про статичну установу культури”. Вона наголосила, що “... нові життєдіяльні форми і функції експозиції та експозиційного дизайну виробляють й активізують її головні еволюційні якості – “гнучкість” і “динамізм” [3]. Важливою публікацією, в якій стисло представлено етапи розвитку музейної експозиції протягом ХХ століття, окреслено нові принципи її формування вже на порозі ХХІ ст., є стаття дослідниці М. Салтанової [5]. Серед зарубіжних досліджень роботою, що дає основу для розуміння взаємозв'язку архітектурної форми музею і його функції, стала публікація професора візуального мистецтва Іллінойського університету Ларрі Шінера “Архітектура і мистецтво:

естетика художнього музею” [10]. У цьому есе автор на прикладі восьми знакових сучасних художніх музеїв досліджує питання взаємозв'язку архітектури і мистецтва у контексті філософії архітектури, приділяючи особливу увагу проблемам функції та символіки.

Мета статті – визначити проблеми в організації художніх музеїв протягом ХХ – початку ХХІ століття, розв'язання яких послугувало відправною точкою у пошуку нових архітектурно-дизайнерських рішень експозиційних просторів.

Процес формування архітектурного простору художніх музеїв у ХХ ст. був відзначений новим підходом, пов'язаним із переходом від закритої, жорстко заданої схеми, до вільної системи планування. Організація експозицій художніх музеїв, побудованих у ХІХ столітті, відбувалась у просторі анфіладної системи планування. Таке рішення давало змогу демонструвати певну хронологічну послідовність, але однозначність шляху проходження глядача у той же час обмежувала можливості представлення художньої експозиції. Набагато органічнішим для створення такого роду експозицій стала ідея відкритого простору, яка може бути розчленована перегородками і тільки орієнтувати відвідувача, а не жорстко регламентувати його маршрут.

Однією з перших реалізацій такого рішення був проект Френка Ллойда Райта для Музею Гуггенхайма (Нью-Йорк, США), який встановив новий стандарт для музеїв мистецтва. У 1943 році Райт одержав замовлення від багатого американського бізнесмена та філантропа Соломона Гуггенхайма на створення незвичайного музею для розміщення його зростаючої приватної колекції творів мистецтва. Згідно із задумом архітектора будівля музею набула органічної форми, позначеної білими залізобетонними смугами, що розширюються догори. Формоутворення споруди нагадує оболонку моллюска наутилуса. Новизною стало те, що огляд експозиції починається з верхніх виставкових приміщень. Спуск відбувається уздовж стін гвинтовим пандусом. У просторі інтер'єру домінує відкритий просторий атриум, що завершується великим світловим ліхтарем. У відвідувача, який іде вниз по рампі, постійно змінюється зорова перспектива, і він буквально на кожному кроці має змогу поглянути на експозицію з нової точки зору [8].

Наступною важливою музейною спорудою, що відрізняється новизною, став Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду в Парижі за проектом Річарда Роджерса і Ренцо П'яно (1969–1977 рр.). Принципово новою була поліфункціональність споруди. Центр об'єднав музей сучасного мистецтва з кіноконцертним залом, музичним архівом, бібліотекою, рестораном, баром і магазином, охоплюючи публічну площу перед будівлею та оглядовий майданчик нагорі. Ця споруда ознаменувала формування нової концепції музею як розважального закладу, котра надалі, відповідаючи новим запитам суспільства, набула активного розвитку. Незважаючи на нестандартність фасадного рішення, інтер'єр було розроблено як великий відкритий майданчик, сформований із урахуванням потреб експозицій, завдяки чому інтер'єр не суперничав з мистецтвом. Таким чином, 80-і роки ХХ століття, з появою нового за функціональним наповненням музейного закладу, стали початком формування тенденції, яка ґрунтується на тому, що архітектура музеїв може і повинна охоплювати привабливі простори для нових видів діяльності [10].

Зміни у соціальних запитах суспільства привели до того, що до кінця ХХ ст. багато музеїв поступово стали культурно-дозвільними центрами, а їх простір набув ще однієї функції – ігрової. Виникнення, а потім дедалі більше поширення масової культури змусили державні й приватні музеї і галереї до необхідності вести конкурентну боротьбу за відвідувача, за його увагу. “З комори цінностей, доступної лише вузькому колу дослідників та цінителів, музей поступово прагне перетворитися на театр культури” [4, с. 43]. Тенденція до зростання рекреаційних потреб сучасного суспільства не могла не позначитися на характері експозиційного простору. “Зі звичного вмістилища експонатів музей давно трансформувався у найнесподіваніші образи. Сьогодні він став місцем, де поряд зі звичайними екскурсіями часто відбуваються явища, традиційніші для театру, концертного залу, атракціону або масового майданного дійства” [6, с. 124]. Різноманітні концерти і спектаклі, дефіле та презентації, перформанси й хепенінги все активніше стають невід'ємною частиною функціонування музеїв і галерей, особливо у великих містах світу. Результат цього – театралізація художнього

простору, розширення діапазону запозичених з інших галузей методів емоційного впливу: від патетики драматичної образності до інтерактивно-динамічних ігрових засобів.

Ця тенденція актуалізується, насамперед, у діяльності великих впливових музеїв, орієнтованих на комерційний успіх. Музей як форум (простір, де можна обмінюватися думками) або розважальний центр, як концертний майданчик або місце громадського харчування стає дедалі відкритішим для широкої публіки. Тенденція до надання великого спектру різноманітних послуг (від культурно-дозвілєвих до продюсерських) характерна і для діяльності сучасних виставкових просторів (галерей, лофтів, творчих кварталів-кластерів).

Епохальною спорудою у розвитку музейної архітектури є Музей Гуггенхайма в Більбао, Іспанія (1997 р.). Будівля, що спроектував архітектор Френк Гері, відразу була визнана однією з найвидовищніших у світі в стилі деконструктивізму. Важливо, що для більшості цей музей почав ототожнюватися із самим містом і його відродженням, оскільки в минулому це був умираючий промисловий центр, який через прояви баскського тероризму відвідувала незначна кількість туристів. Тепер туристи приїжджають, щоб побачити один з шедеврів архітектури, який створений із блискучих титанових криволінійних поверхонь, що формують скульптурний об'єм. Новизною відрізняється і вирішення інтер'єру. Атріум розвивається у висоту на 55 метрів і нагадує гігантську металеву квітку, від якої розходяться протяжні обсяги, де розташовані анфілади виставкових залів для різних експозицій. Величезні внутрішні простори були не просто даниною гігантоманії з боку Ф. Гері, а й відобразили переконаність режисера музею Томаса Кренса в тому, що сучасне мистецтво потребує виставкових просторів величезного масштабу й надзвичайного характеру. За твердженням Ф. Гері, більшість художників хочуть бачити свої роботи в музеї, який сам собою є сильним твором мистецтва. Проте під впливом консультацій із представниками музею архітектор розробив свій проект таким чином, що надав традиційніші прямокутні галереї для ранніх творів модерністського живопису та високі асиметричні галереї з подіумами для творів пізніх модерністських робіт [10].

Висловлюючи ставлення до проблеми створення простору для експонування творів мистецтва, Ренцо Піано, чий Музей Фонду Бейелера (1997 р.) був оцінений як органічна інтеграція архітектури і мистецтва, зазначив наступне: “ви не можете просто будувати нейтральні білі простори. Вони вбивають твори мистецтва так само, як і гіперактивні простори, які роблять будівлю частиною самозадоволення” [9, с. 205].

Музейна практика XXI століття показує, що сучасний музей більше спрямований на відображення у своєму просторі художніх процесів, аніж імен. Так, дослідник проблем репрезентації сучасного мистецтва в просторі музею Ф. Костріц зазначив, що “... можливо, саме проектне бачення завдань сучасного мистецтва підводить до цього. Сучасний погляд на музей, де акцент перенесено “з об'єкта на діяльність” (Дж. Ваттімо), характерний для глобальної художньої концепції новітнього часу – “світ – як великий музей”. Ця концепція оригінальна, бо сенс багатьох творів у нових контекстах змінюється і вони стають залученими в сучасну “територію” мистецтва. Сучасне художнє мислення значною мірою коригує то, що ми називаємо “показом” музейної колекції” [2, с. 151].

Процес формування нових способів організації експозиції актуалізував питання про те, що музейний простір почали розглядати як масштабний мистецький об'єкт, в якому формується синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиції і самих експонатів, будучи при цьому цілісним художнім організмом. І тут доцільно зазначити, що архітектурно-просторова організація інтер'єрів художніх музеїв містить семантичні значення, обумовлені культурним тлом суспільства. Російський культуролог Ю. Іванова у статті “Нові контексти функціонування сучасних художніх творів” охарактеризувала ці зміни. Вона зазначила, що “характерне для XIX – початку XX ст. анфіладне розташування залів може бути проінтерпретоване як просторове втілення ідеї культурної спадкоємності в рамках концепції лінійного історичного прогресу. А спроектовані або переплановані з промислових будівель “постмодерністські” музеї другої половини минулого століття з величезними відкритими просторами і можливістю перехресного огляду висловлюють плюралістичність постсучасної культури. Таким чином, внутрішній і зовнішній простір музею образно відображає ті чи інші

розумові конструкції (наукові концепції, ідеологічні установки та ін.), що у даний момент поширені в культурі.

Так, простір “постмодерністських” музеїв, перепланованих з колишніх заводів і електростанцій, або спеціально побудовані для ультрасучасних колекцій будівлі, є великими відкритими просторами з можливістю огляду експонатів з різних сторін та рівнів. Подібні “постмодерністські” музеї розмивають лінійну схему огляду експозиції музею. За складної геометрії музейного простору і можливості вибору напрямку руху з одного залу в інший відвідувач самостійно вибирає порядок огляду й може засвоювати різні елементи світової культурної спадщини у довільному порядку. Але і старі, класичні музеї з поздовжнім розташуванням залів теж починають тяжіти до “нелінійності” або до перебудови постійної експозиції на нових, у нехронологічних засадах або способах інтерпретації класичних експозицій” [1, с. 95].

Ситуацію, що склалася, мистецтвознавець, директор Whitechapel Art Gallery в Лондоні І. Блазвік прокоментувала наступним чином: “Пошук нових способів репрезентації є актуальним відповідно до розвитку сучасного мистецтва. Так, підхід, що покладено в основу постійної експозиції Галереї Тейт у Лондоні, є нині одним з найпопулярніших. Творці нового простору Тейт розмістили в будівлі колишньої електростанції колекцію мистецтва ХХ–ХХІ ст. так, що кожен блок (частина заданого простору) мав становити цілісну закінчену картину мистецтва ХХ ст., до того ж переломлену крізь призму сучасності. Кожен з блоків формували відповідно до заданої теми, якими стали “Навколишнє середовище”, “Тіло”, “Реальне життя”, “Соціум” [7, с. 35].

Важливо зазначити, що на сучасному етапі головною постаттю в організації виставки є її куратор, який вирішує питання репрезентації творів мистецтва і, як результат, їх інтерпретації. Сучасне мистецтво все більше відходить від предметності, не завжди зміст, що закладає автор, лежить на поверхні. Тому фігура посередника виявляється необхідною ланкою між відвідувачами і творами мистецтва. У зв'язку з цим роль музеїв і галерей як просторів репрезентації творів мистецтва неможливо переоцінити. Так, під впливом суспільного запиту, протягом ХХ ст. художні музеї зі сховищ особливо цінних в естетичному плані речей перетворилися поряд з арт-галереями на один з найважливіших інструментів формування культурного ландшафту та організації соціальної взаємодії відвідувачів (від розваги до навчання) [1, с. 98].

Узагальнюючи викладене, можемо констатувати наявність низки проблем, що вплинули на розвиток експозиційних просторів музеїв мистецтв. Хронологічно першим було порушене питання про формування експозиційного інтер'єру як відкритого простору, що дає змогу відвідувачеві самому організувати свій маршрут. Значною будівлею, яка позначила новий принцип організації інтер'єрного простору, є Музей Гуггенхайма в Нью-Йорку (США, 1959 р.) за проектом Френка Ллойда Райта.

Із другої половини ХХ століття окреслилася проблема створення музею як поліфункціональної установи, що сформувалась у рамках реалізації нової концепції організації музею як розважального культурного центру. Епохальною спорудою став Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпиду в Парижі за проектом Річарда Роджерса і Ренцо П'яно (1969–1977 рр.). У цей же період тривали пошуки шляхів вирішення питання театралізації художнього простору. Віртуозним розв'язанням проблеми стало архітектурно-дизайнерське рішення Музею Гуггенхайма в Більбао (Іспанія), що спроектував Френк Гері (1997 р.).

На початку ХХІ століття музейний простір почали розглядати як масштабний мистецький об'єкт, чий дизайн формується як синтетичне дійство, базоване на взаємозв'язку архітектури, експозиційних засобів і самих експонатів. Проблема полягає в орієнтації експозиційного дизайну на підтримку рефлексивної взаємодії простору з об'єктами мистецтва, які він містить. Прикладом її успішного вирішення є дизайн експозиційного простору Галереї Тейт у Лондоні (Великобританія, 2000 р.), яка розміщена в будівлі колишньої електростанції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иванова Ю. В. Новые контексты функционирования современных художественных произведений / Ю. В. Иванова // *Studia Culturae*. – 2014. – № 19. – С. 92–101. Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/428/427>.
2. Кострищ Ф. А. Актуальное искусство в пространстве художественного музея. Проблемы репрезентации / Ф. А. Кострищ // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. – 2008. – С. 149–152. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya-problemy-reprezentatsii>.
3. Майстровская М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте архитектуры, искусства, дизайна): автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.06 / М. Т. Майстровская. – М., 2002. – 289 с. Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennye-tendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst#ixzz53ahKUbc>.
4. Окладникова Е. А. Этнографический музей сегодня: В поисках перспектив приемлемого будущего / Е. А. Окладникова // *Музей – за горизонтами очевидного. Традиционное искусство в контексте музея*. – СПб. : РАН, МАЭ, 1998. – Вып. 1. – С. 43–50.
5. Салтанова М. В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея / М. В. Салтанова // *Вопросы музеологии*. – 2010. – № 1. – С. 133–140. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-printsipy-v-organizatsii-ekspozitsionnogo-prostranstva-muzeya>.
6. Трошина Т. М. Музей, театр или храм? О некоторых особенностях музейной работы / Т. М. Трошина // *Актуальные проблемы культурологии: материалы науч.-практ. конференции [посвящ. памяти В. И. Колосницына. Екатеринбург, 14–15 апреля 2000 года / М-во образования РФ, Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького]*. – Екатеринбург : изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 123–128.
7. Blazwick I. *Showing the Twentieth Century* / I. Blazwick, S. Wilson // *TATE Modern. The Handbook* / Edited by Blazwick I., Wilson S. – London, 2000. – 272 p.
8. Gibson E. Frank Lloyd Wright subverted typical art-gallery layouts with spiral Guggenheim museum / Eleanor Gibson // *Dezeen*. – 2017. – 9 June. Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://www.dezeen.com/2017/06/09/solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-city>.
9. Jodidio P. *Architecture : Art* / Philip Jodidio. – Munich : Prestel Verlag, 2005. – 224 p.
10. Shiner L. *Architecture vs. Art : The Aesthetics of Art Museum Design* / Larry Shiner // *Contemporary Aesthetics (CA)*. – 2007. – Vol. 5. – Режим доступа : <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0005.009/--architecture-vs-art-the-aesthetics-of-art-museum-design?rgn=main;view=fulltext>.

REFERENCES

1. Ivanova, Yu. V. (2014). New contexts of the functioning of contemporary artistic works, *Studia Culturae* [Studia Culturae], no. 19, 92–101, available at: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/view/428/427>. (in Russian).
2. Kostrishch, F. A. (2008). Actual art in the space of an art museum. Problems of representation, *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University], pp. 149–152, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya-problemy-reprezentatsii>. (In Russian).
3. Maystrovskaya, M. T. (2002), “Compositional and artistic trends in the formation of the museum exposition (in the context of architecture, art, design, Thesis abstract for *doctor’s Sciences* (p. 22). Moscow. available at: <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennye-tendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst#ixzz53ahKUbc>. (in Russian).
4. Okladnikova, Ye. A. (1998), *Ethnographic museum today: In search of prospects for an acceptable future, Muzei — za gorizontami ochevidnogo. Traditsionnoye iskusstvo v kontekste*

- muzeya* [Museum – beyond the horizons of the obvious. Traditional art in the context of the museum], Issue 1, St. Petersburg, RAN, MAE, pp. 43–45. (in Russian).
5. Saltanova, M. V. (2010), The principles of game in organization of exhibition's space of contemporary museum, *Voprosy muzeologii* [Questions of Museology], no. 1, pp. 133–140. available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-printsipy-v-organizatsii-ekspozitsionnogo-prostranstva-muzeya>. (in Russian).
 6. Troshina, T. M. (2001), A museum, a theater or a temple? On some features of museum work, *Aktual'nyye problemy kul'turologii* [Actual problems of culturology] Proceedings of scientific-practical conference, Ekaterinburg, April 14–15, 2000., Ekaterinburg, Publishing house of the Ural University, pp. 123–128. (in Russian).
 7. Blazwick, I. & Wilson, S. (Eds). (2000), Showing the Twentieth Century, *TATE Modern. The Handbook*, Edited by Blazwick I., Wilson S, London. (in English).
 8. Gibson, E. (2017, 9 June). Frank Lloyd Wright subverted typical art-gallery layouts with spiral Guggenheim museum. *Dezeen*. available at: <https://www.dezeen.com/2017/06/09/solomon-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-city>. (In English).
 9. Jodidio, P. (2005), *Architecture : Art*, Munich, Prestel Verlag. (in English).
 10. Shiner, L. (2007). *Architecture vs. Art : The Aesthetics of Art Museum Design. Contemporary Aesthetics (CA)*, Vol. 5. available at: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0005.009/--architecture-vs-art-the-aesthetics-of-art-museum-design?rgn=main;view=fulltext>. (In English).

УДК 712.253 Гульд:94(477.73) “17/18”

Валерій Атланов

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІЛЬЯМА ГУЛЬДА ТА СТВОРЕННЯ З ЙОГО ІНІЦІАТИВИ БОГОЯВЛЕНСЬКОГО ПАРКУ В 1790–1792 РОКАХ

На основі літературних джерел, архівних даних та досліджень садово-паркових композицій авторства Вільяма Гульда розглянуто загальні принципи та особливості авторських прийомів створення парків пейзажного типу з метою реконструкції втраченого парку в селищі Богоявленськ (нині частина обласного центру міста Миколаєва). Досліджено особливості місцевості, що вплинули на паркову композицію, історичні умови, та суб'єктивні фактори, що відобразилися на цьому творінні майстра. Запропоновано кілька рекомендацій, що дадуть змогу реконструювати парк максимально близько до оригіналу.

Ключові слова: Гульд, Богоявленськ, англійський пейзажний парк, садово-паркова композиція, реконструкція.

Валерій Атланов

ПРОФЕСИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВИЛЬЯМА ГУЛЬДА И СОЗДАНИЕ ПО ЕГО ИНИЦИАТИВЕ БОГОЯВЛЕНСКОГО ПАРКА В 1790–1792 ГОДАХ

На основе литературных источников, архивных данных и исследований садово-парковых композиций авторства Уильяма Гульда рассмотрены общие принципы и особенности авторских приемов создания парков пейзажного типа с целью реконструкции утраченного парка в поселке Богоявленск (ныне часть обласного центра города Николаева). Исследованы особенности местности, повлиявшие на парковую композицию, исторические условия и субъективные факторы, отразившиеся на данном творении мастера. Предложено несколько рекомендаций, которые дадут возможность реконструировать парк максимально близко к оригиналу.

Ключевые слова: Гульд, Богоявленск, английский пейзажный парк, садово-парковая композиция, реконструкция.

**WILLIAM GOULD'S PROFESSIONAL ACTIVITIES AND HIS CREATION
OF BOHOYAVLENSK PARK IN 1790–1792 YEARS**

Considering the literary sources, archive data and researches of the park and garden complexes made by William Gould, the general principles and author's specific methods of making landscape parks in order to reconstruct the ruined park in Bohoyavlensk (now the suburbs of Mykolaiv) are analyzed.

The specific features of the area which influenced the park's composition, historical conditions and subject factors reflected in the artist's works are under investigation.

The actuality of the research is connected with the plan of reconstructing works of Bohoyavlensk park that was built in the XVIII century but now is lost.

The attention of the public and local history researchers is closely drawn to that monument of the garden art in order to reconstruct it.

To make that task successful it is necessary to study thoroughly the archive documents, literary sources (scientific papers, memoirs, contemporaries' recollections), graphic materials (maps, plans, drawings) etc.

The analysis of the literary sources enabled us to outline three main trends closely connected with the theme of our investigation: the works devoted to historical, geographical and geological features of the territory as the resolution as for the park location was stipulated by them; the studying of English landscape park phenomenon from the art criticism point of view; the works dedicated to the personalities who assisted the construction of the park and William Gould himself as the author of the ensemble.

As William Gould worked for many years in the Russian Empire and made a great number of gardens and parks, designed a lot of infields, improved the territories in the cities and town of the country in spite of the fact that the majority of his works were ruined some of them still saved and it made possible to define the artist's peculiar style.

Firstly, it is the role of the reservoirs in his parks which differs from the one used by his teachers and predecessors; secondly, the practical function of planting reflected in a great number of fruit trees in the parks; thirdly, the importance of the greenhouse in the park by Gould.

The compositional analysis of Bohoyavlensk park and comparative analysis with other famous parks of the artist confirmed some common features.

According to those ones and with the help of archive documents (scientific papers, memoirs, and contemporaries' recollections) it is possible to reconstruct the park closely to its original view. The analysis revealed unique compositional peculiarities which are specified for that park. It should be noted that the information of them has been never given before. But during thorough analysis there arose some questions the answers on which will help to make reconstruction better. Those specific features enable researchers for the further investigations.

The recommendations for the future reconstructors of the park are connected, first of all, with the keeping the general principles of park construction of William Kent's school, formed in the work by Humphry Repton and perfectly created by Gould; and the features specified the individual artist's style which have been defined in our research.

Key words: *Gould, Bohoyavlensk, English landscape park, park and garden composition, reconstructing.*

Необхідність реконструкції втраченого англійського парку, що існував на території сучасного парку “Богоявленський” (справа рук відомого садового майстра Вільяма Гульда, який працював на межі XVIII–XIX століть) уже багато років турбує науковців, краєзнавців та небайдужих до історії міста городян Миколаєва. Завдання доволі амбіційне, зважаючи на те, що від історичного парку майже нічого не залишилось. Однак копітка робота місцевих краєзнавців Н. Кухар-Онишко, О. Ясько, І. Купрієвич та інших дослідників дала змогу в деякому наближенні уявити стан місцевості у часи заселення краю і заснування тут маєтку

князя Г. Потьомкіна. Результати їх досліджень хоча й наблизили змогу відродження парку в первинному вигляді, але й актуалізували низку проблем, без розв'язання яких достовірна реконструкція навряд чи можлива.

Найважливішим є питання, як саме мав би виглядати парк. Плани парку, що їх виявили вчені, не містять достатньо інформації з цього приводу. Вони висвітлюють лише планувальну композицію об'єкта. Але принципи організації простору, об'ємно-просторова композиція парку залишаються невизначеними. Не менш актуальним є питання рослинного складу парку. Відомості про це наразі не систематизовані й суперечливі. Важливо також встановити картину рельєфу місцевості на той час, для розуміння особливостей пейзажу, що відкривався перед очима відвідувачів парку.

Літературні джерела, які мають стосунок до предмета даного дослідження, можна умовно розділити на три групи – дослідження місцевості, на якій розташований парк (історичні, геологічні, літературні джерела), дослідження феномену англійського пейзажного парку (історичний і мистецтвознавчий аспекти) та дослідження діяльності історичних осіб, безпосередньо причетних до створення парку в Богоявленську. В рамках останньої групи джерел особливої уваги заслуговують праці, присвячені аналізу життєвого шляху і творчості садового майстра, автора парку Вільяма Гульда.

Краєзнавчі дослідження, в яких ідеться про місцевість, де є Вітовська балка (місце розташування парку) мають велике значення з погляду розуміння логіки прийняття рішення про заснування парку, оцінки естетичного та рекреаційного потенціалу місцевості. На перші краєзнавчі дані натрапляємо у Гійома Левассера де Боплана [6] від 1639 року в роботі “Description d’Ukraine”, де бачимо детальний опис Вітовської балки та джерела, що були на південному її схилі на висоті кількох метрів. Опісля у листах князя Г. О. Потьомкіна та полковника М. Л. Фалєєва, котрі ретельно дослідили місцеві краєзнавці Н. Кухар-Онишко [14–15] та Н. Пономаренко [18], місцевість описана детальніше, оприлюднені карти, плани, звіти, розрахунки, списки й таблиці. У пізніших спогадах очевидців, таких, як князь І. М. Долгорукий, є емоційний, художній та естетико-філософський відгук [9], який додає нові відомості про місцевість, що не відображено у лаконічних офіційних документах та повідомленнях.

Дослідженням феномену англійського парку як явища у садово-парковому мистецтві присвячені безліч робіт науковців, починаючи зі середини XVIII століття. Вперше принципи англійського пейзажного садівництва виклав один із майстрів цього виду мистецтва, професор Гамфрі Рептон (Humphry Repton (1752–1818)) у праці “The Landscape Gardening and Landscape Architecture...” [24]. На пострадянському просторі великого значення набули праці С. Палентреер [17], І. Богової та Л. Фурсової [4], в яких розкрито прийоми, композиційні рішення та принципи створення англійських парків. Питанням семантики парків взагалі й англійських парків зокрема присвячена відома робота Д. Лихачова “Поезія садів...” [16]. Із сучасних досліджень заслуговують уваги праці В. Дормидонтової [10–11] та О. Сокольської [19–20].

Щодо особистостей, які зробили вагомий внесок у створення богоявленського парку, то варто зазначити, що рішення про його створення приймав князь Г. О. Потьомкін у період колонізації земель Північного Причорномор'я наприкінці XVIII століття. Серед великої кількості подій, якими переймався Г. Потьомкін у той період, створення маєтку в Богоявленську і парку перед ним не займало надто багато уваги. Але в архівах збереглися кілька документів, що свідчать про безпосередню участь князя у плануванні та будівництві парку. Їх систематизувала та ретельно дослідила Н. Кухар-Онишко [14–15]. Помічником і правою рукою князя Г. Потьомкіна, зокрема щодо побудови маєтку і парку в Богоявленську був полковник М. Л. Фалєєв, який залишив після себе багато документів та епістолярних пам'яток, частина з них також стосувалася справ будівництва парку [14; 8]. Розробленням проекту будівель літньої резиденції князя Г. О. Потьомкіна та його племінниці графині О. В. Браницької, а також ще кількох паркових споруд займався відомий російський архітектор І. С. Старов. Креслення та опис цих об'єктів наведені в роботі М. Белехова та О. Петрова [3], присвяченій творчості майстра. Але найзначніший внесок у побудову парку зробив відомий у

той час садовий майстер, англієць Вільям Гульд (William Gould), постать якого залишила значний слід у розвитку садово-паркового мистецтва на теренах Російської імперії. Він не тільки розробив плани парку, а й брав особисту участь у паркових роботах. Ім'я Вільяма Гульда згадане у наукових публікаціях ще в середині XIX століття у працях Г. Залюбовського [12], Д. Яворницького [22], В. Бєднова [2], М. Шатрова (Штейна) [21] та інших. Постать Гульда згадана у зв'язку з дослідженням історії архітектури й садово-паркового мистецтва в роботах М. Белєхова та О. Петрова [3], А. Вергунова і П. Горохова [7]. Серед сучасних російських дослідників спостерігається певне зростання зацікавленості у комплексному підході до вивчення діяльності майстра. Це можна побачити в ґрунтовних роботах В. Антонова [1] та Н. Болотіної [5]. Вітчизняні дослідження останніх років представлені здебільшого красознавчою літературою. М. Кавун у своєму дослідженні [13] розглядає діяльність В. Гульда в Катеринославі, Н. Кухар-Онишко згадує його роботу в Миколаєві [14].

Проте серед величезного масиву історичних свідчень і фактів з діяльності В. Гульда інформації про професійні особливості його роботи мало. Нема досліджень щодо композиційних рішень майстра стосовно парку в Богоявленську, дані про рослинний склад і ландшафтні особливості парку розпорошені серед багатьох джерел та потребує систематизації й аналізу.

Мета статті – проаналізувати діяльність Вільяма Гульда у період роботи в Російській імперії з погляду його професії, дослідити авторський почерк, виявити схожі ознаки у творчості його та інших відомих ландшафтних архітекторів Великої Британії на прикладах кількох парків авторства Гульда, що збереглися донині, та, спираючись на збережені плани Богоявленського парку, а також опосередковані дані щодо рослинного складу, особливостей рельєфу та організації паркового простору, виробити рекомендації щодо реконструкції сучасного парку в Богоявленську.

Достеменно відомо, що Вільям Гульд народився у містечку Ормскірк (Ormskirk) графства Ланкашир, Англія. Деякі джерела роком народження називають 1732 [5], інші – 1735 [1]. Дати смерті також різняться. Це 1812 [5] або 1816 [23] рік. Становлення В. Гульда як спеціаліста з облаштування садів і парків припало на епоху панування пейзажного стилю в садово-парковому мистецтві Великобританії. Першим, хто започаткував пейзажні принципи садівництва в Англії, був Чарлз Бريدжмен, автор парків у Річмонді, Твікенгемі, первісного планування садів у Роусхемі та Стоу [10]. Остаточо утвердив пейзажний стиль в Англії легендарний архітектор-палладіанець Вільям Кент (1684–1748), автор реконструкції садово-паркового комплексу Стоу, головний королівський архітектор та живописець. Під його керівництвом у садах Стоу працював не менш відомий садовий майстер Ланселот Браун (1715–1783) на прізвисько “вмілий” (Capability).

Після смерті Кента Вмілий Браун заснував власну справу і зайнявся “удосконаленням земельних наділів” у всій Англії [25]. Список садів і парків, до створення яких доклав руку майстер, містить біля 150 об'єктів. Браун дуже глибоко сприйняв та вміло використовував принципи пейзажного садово-паркового будівництва, значною мірою завдяки його таланту і фантастичній працьовитості пейзажні парки у світі почали називати англійськими. Загальні принципи англійського садівництва сформулював у праці “The Landscape Gardening and Landscape Architecture...” Гамфрі Рептон (Humphry Repton; 1752–1818) – професор, відомий ландшафтний архітектор, учень Ланселота Брауна. Саме Г. Рептон уперше використав поняття “пейзажний парк”. У згаданій праці професор порадив створювати паркові пейзажі таким чином, щоб виникала ілюзія їх природного походження, а всі елементи парку підпорядковувати цілому [24]. Праця Гамфрі Рептона стала, по суті, першим підручником англійського садівництва школи Вільяма Кента, оскільки у ній викладені всі ті принципи, що пропагував початківець.

Іншим представником школи Кента, чи не найталановитішим учнем Ланселота Брауна, був Вільям Гульд. Він уже став відомим майстром, коли настоятель російської православної церкви у Лондоні Андрій Опанасович Самборський рекомендував його князеві Потьомкіну (цей факт документально не підтверджений, але цілком імовірний) [5]. У Росії на той час панувало повальне захоплення пейзажним садівництвом, тон якому задавала імператриця

Катерина Друга [13]. Цим захопленням вона заразила придворних, у тому числі свого фаворита. Майстерність В. Гульда князь Г. Потьомкін оцінив належним чином – британець став фактично його “особистим садівником” [23]. Майстер працював у Росії з 1776 до 1806 року, тобто практично безперервно протягом 30 років (лише у 1799 році Вільям Гульд виїхав на батьківщину, але у 1801 повернувся знову в Росію). За цей час він створив безліч об’єктів садово-паркової архітектури.

Відомий український краєзнавець Максим Едуардович Кавун у праці “Британський ландшафтний архітектор Вільям Гульд та його діяльність у Катеринославі наприкінці XVIII ст.” навів слова самого майстра, які той написав у листі до імператора Олександра Першого 27 травня 1804 року: “Я имел счастье по особенному повелению приготовить во многих местах и Городах, как то в Кременчуге, Херсоне, Симферополе, Бакчисарае и других, сады и гульбища, для временного пребывания Ея Величества; и сверх того, проезжая разные казенные и помещичьи селения, делал по просьбам многих начертания, и в натуре распоряжения для заведения Аглинских садов во всем их разнообразии” [13, с. 22–23]. Найвідоміші роботи В. Гульда: Таврійський сад у Санкт-Петербурзі, Анічков сад, парк у Осинівій Рощі й на Єлагіному острові, у маєтку Хорошево, парк у Катеринославі.

Для всіх парків Вільяма Гульда характерні риси, властиві англійським паркам узагалі, але деякі ознаки відрізняють їх від робіт інших представників школи Кента. Наприклад, роль водойми: у Кента водойма – частина пейзажної композиції. Її роль аналогічна ролі водойми на картинах живописців, вона призначена для милування. Водойма – не обов’язковий елемент. Її створювали тільки там, де без неї пейзаж ставав невиразним. У дзеркалах ставків Стоу відбиваються палаци, альтанки, містки, руїни та інші архітектурні форми парку. В Брауна роль водойми підвищується, її наявність стає обов’язковою. Крім функції милування, водойми Брауна створюють “музику” саду. Вони дзюрчать струмками, шумлять вирами та водоспадами. У Гульда ставки використовували ще й для прогулянок на човнах, а також для зрошення рослинності (це було особливо актуально на півдні імперії). Ще одна важлива відмінність парків Гульда від робіт його попередників – утилітарна функція, якій надавали великого значення. Ймовірно, в цьому простежується практичний, господарський погляд російського замовника майстра князя Потьомкіна на садово-паркове мистецтво як на господарство, що має давати прибуток. Збереглося багато документальних підтверджень, котрі свідчать, що сади і парки Гульда – це не тільки “природні живописні полотна”, як бачив парки Вільям Кент, а й прибуткові сільськогосподарські підприємства, що було нетипово для пейзажного паркобудівництва [8].

У своїй книзі “Богоявленськ – колицка Миколаєва” Н. Кухар-Онишко навела дані, що згідно з відомістю 1797 року в парку було висаджено 405 яблунь, 9 лісових горіхів, 13 волоських горіхів, 85 черешень, 7 персиків, 10 абрикосів, 525 слив, 75 щеплених і 35 диких груш, 1567 вишень, 4 шовковиці, 1 горобина, 3 айви, 2 черемхи. Крім того, були посаджені лісові дерева: 170 тополь кучерявих, 100 осокорів прямих, 350 великих верб, 25 ясенів, 5 кленів, 3 в’язи [14, с. 95]. Загалом у парку нараховувалося 2742 плодкових дерева та 653 лісових.

Відомо також, що практично в усіх парках князя Потьомкіна, які створив Гульд, будували оранжереї. Богоявленський не був винятком: “У саду розміщувалась оранжерея завдовжки 10 і завширшки 2 сажні. Побудована ще в часи Потьомкіна, вона стала уже давньою до 1797 року, її низький дах був покритий землею” [14, с. 96]. В оранжереях вирощували екзотичні рослини, якими Потьомкін дивував сучасників: “...очевидці пам’ятають, що в тому саду, крім великої кількості плодоносних домашніх дерев, перебували ананасна оранжерея і чудова така ж оранжерея лаврових, померанцевих, лимонних, апельсинових, гранатних, фінікових та інших, тому подібних, закордонних дерев...” [13, с. 27].

Будівництво богоявленського парку було розпочато у 1790 році. У серпні цього ж року Гульд розробив плани садів Богоявленська і Спаська, а у вересні 1791 вже були замовлені дерева. Місце для парку обрали дуже вдало. Це – та сама Вітовська балка, що створювала природний живописний ландшафт, який в інших місцях Гульду часто доводилося створювати штучно. На пагорбах балки за планом розташовувалися будівлі, по схилах висаджували дерева і кущі, а в низині протікала річка Вітовка, що підживлювалася славетними джерелами, від неї

відходили живописні канали, через які було перекинуто дерев'яні містки. Збереглося кілька карт Богоявленська того часу з детальними планами парку. Розглянемо копію одного з них, яку люб'язно надала авторіві цієї статті Наталія Олександрівна Кухар-Онишко. Оригінал плану наразі зберігається в одному з архівів Російської Федерації. Карту створили 1 липня 1795 року. Це був період максимального розквіту парку. Незважаючи на те, що ясновельможний князь помер чотири роки тому, його накази стараннями вірних друзів, помічників та однодумців ще сумлінно виконували. Вільям Гульд продовжував працювати при дворі Катерини Другої, парком опікувався його помічник, англієць Маріус Кревін, а загальне керівництво до самої своєї смерті 18 листопада 1792 року здійснював Михайло Леонтійович Фалєєв. Таким чином, можна констатувати, що карта Богоявленська, створена у 1795 році, найбільш автентично відображає творіння майстра В. Гульда.

Розглянемо фрагмент карти з планом парку детальніше (рис. 1). На цей план автор статті додав номерні позначення та штучно перемістив компас з іншого місця карти орієнтування. На плані зазначені (переклад з російськомовної легенди карти): 1 – аптека, магазин і сарай біля неї; 2 – кам'яні та дерев'яні будинки чиновників; 3 – кам'яні сараї; 4 – кам'яний палац (князя Г. О. Потьомкіна); 5 – недобудований кам'яний палац (графині О. В. Браницької); 6 – кам'яний міст на великому шляху; 7 – великі джерела з питною водою; 8 – кам'яний водомет, до якого підведена вода з великих джерел; 9 – плодовий сад; 10 – кам'яна купальня в саду; 11 – канали з водою з великих джерел; 12 – дерев'яні містки; 13 – оранжерея; 14 – доріжки; 15 – мала дерев'яна лазня; 16 – кам'яна огорожа; 17 – виноградники.

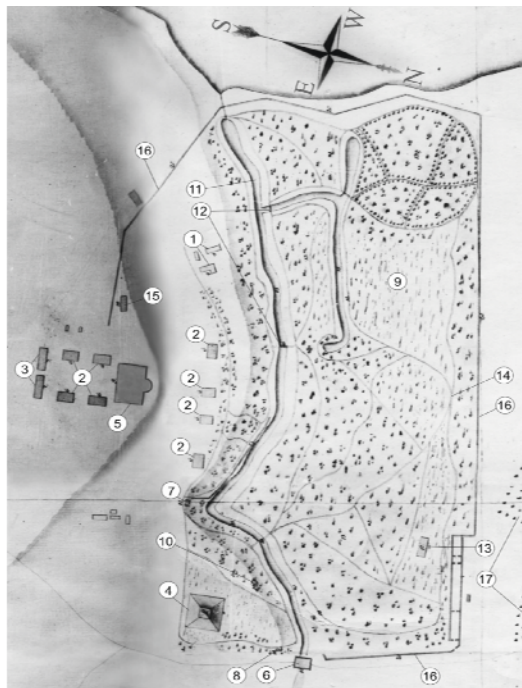


Рис. 1. Фрагмент карти Богоявленська 1795 року з планом парку.

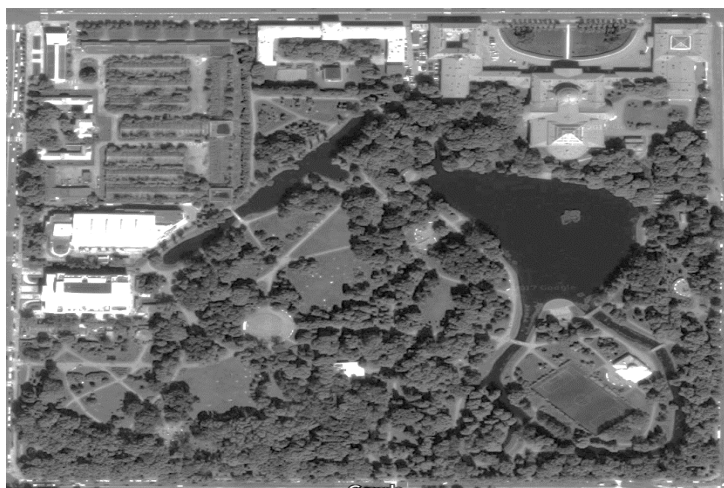


Рис. 2. Супутниковий знімок Таврійського парку в Санкт-Петербурзі.

живописний пейзаж відкривався з вікон палацу, а з іншого – щоб з деяких віддалених куточків парку було видно палац у всій красі або інші будівлі, що живописно відбиваються на поверхні водойми, створюючи локальні композиційні вузли. Самі водойми обов'язково присутні у парку. Їх площа залежала від площі парку та доступності водного ресурсу. В Санкт-Петербурзі вона

На зображенні можна побачити, що планувальна композиція в цілому відповідає подібним паркам роботи Вільяма Гульда, таким, як, наприклад, Таврійський сад (рис. 2) або парк на Єлагіному острові (рис. 3) у Санкт-Петербурзі (ці парки збереглися донині без суттєвих змін).

У наведених прикладах палац розташований на периферії парку і є одним з кількох центрів поліцентричної композиції. Навколо палацу в усіх випадках маємо вільний простір газону. Також є широкі галявини в різних місцях парку. Вільний простір розташовано таким чином, щоб з одного боку

більша, у Богоявленську менша. Однак у творіннях Гульда не так важлива площа водойми, як її відносна протяжність. І за цим параметром парк у Богоявленську не поступається великим петербурзьким паркам Гульда. Велика протяжність водойми дає змогу милуватися красою берегів практично з будь-якої точки парку. Важливу роль у парках Гульда відіграє рельєф місцевості.

У Санкт-Петербурзі невеличкі пагорби мають штучну природу. В Богоявленську пологі схили Вітовської балки – справжня знахідка для ландшафтного майстра. Перепад висот у Богоявленському парку становить близько 20 метрів. Найвища точка – північна частина парку. Найнижча – водойми. Висота південного пагорбу – близько 10 метрів, але схили його крутіші за північні. Завдяки пагорбам зі схилами, що спускаються з боків до центральної водойми автор досягає ефекту, коли перспектива парку поступово переходить у живописний пейзаж лиману, що відкривається тільки в певних місцях парку (так званий прийом “ах-ах”).



Рис. 3. Супутниковий знімок парку на Слагіному острові.

На кордонах парку біля огорожі висаджені великі дерева (великі плями на плані), у центральній частині від північного гаю до самої водойми пологим схилом балки простягається великий луг (горизонтальні штрихи на плані). Це – типовий елемент усіх садів школи Кента, справжня краса Богоявленського парку. Відкриті галявини є навколо будівель та в деяких інших місцях парку. Вони забезпечують поліцентричність паркової композиції. Звивисті прогулянкові доріжки – ще одна спільна ознака парків Гульда. Доріжки прокладені так, що з будь-якого місця можна милуватися мальовничими видами. Маршрут руху від будівлі резиденції князя природно заданий доріжкою, що веде вниз пологим схилом. Перепад висот у цьому місці не перевищує двох метрів на відстані близько ста метрів, це достатньо невеликий нахил, щоб легко спускатися вниз аж до самої водойми. При цьому ліворуч розташована відкрита галявина а за нею – невеликий гай: ще один мальовничий пейзаж, що його ненав’язливо запропонував відвідувачам парку В. Гульд. Доріжку по обидва боки оточують ритмічно посаджені дерева, створюючи гру світла й тіні на цій ділянці маршруту. Далі доріжка повертає ліворуч і йде вздовж центральної водойми – річки Вітовки. На протилежному березі відкривається вид на схил балки, покритий густими лісовими насадженнями.

Але перейти на той берег можливо тільки через місток, розташований за сто метрів далі за маршрутом. На шляху до містка доріжка поступово повертає дедалі більше ліворуч і непомітно заглиблюється в тінистий гай. У цьому гаю серед дерев розташована кам’яна купальня за проектом архітектора І. Є. Старова. Вона виконана у псевдоантичному стилі та створює в цьому місці композиційний вузол. Так, рухаючись головним маршрутом, відвідувач парку спостерігає різноманітні пейзажні картини, де гаї чергуються з галявинами, канали створюють живописні затоки, звивиста берегова лінія нагадує острови, у дзеркалі води відбиваються водяні рослини та квіти, а дерев’яні містки щоразу переносять відвідувача у новий композиційний простір де перед очима виявляється нерідко несподіваний пейзаж. При цьому, перебуваючи на найнижчому рівні балки, відвідувач спостерігає навколо тільки її схили, панорама навколишнього степу прихована від очей, і це створює особливий загадковий колорит місцевості.

Окремо звертає на себе увагу колоподібна зона у північно-західній частині парку. Доріжки цієї зони оточені рослинами, що розташовані дуже близько одна від одної. Це, ймовірно, чагарникові рослини, що створюють живописні алеї. Доріжки такого типу є і в

петербурзьких парках Гульда. Рухаючись по колу, відвідувач непомітно повертається назад, і доріжка виведе його в місце, де він розпочав свій рух. Колоподібну доріжку періодично перетинає інша, яка веде у глибину гаю. Ймовірно, там були висаджені високі дерева з густими кронами, щоби створювати “таємничу дрімучу гущавину”, де захотілося б несподівано сховатися.

Справжньою перлиною парку в Богоявленську мав би стати палац графині Олександри Василівні Браницької (розташований на південному пагорбі біля урвистого схилу). На жаль, він так і не був добудований. Цей палац мав би височіти над парком і відбиватись у водоймах, створюючи живописну картину, що спостерігалася б з будь-якого місця протилежного схилу балки.

Центральна вісь парку співпадає з віссю балки, посеред якої протікає річка Вітовка, розширена й заглиблена так, щоб утворити водойму, відповідну композиційному задумові автора. Якщо спостерігач, перебуваючи на центральній осі, дивитиметься на захід, то перед його очима відкриється перспектива парку з панорамою, центром якої є дзеркало лиману, з протилежним берегом на обрії. Це – один з наймальовничіших пейзажів парку. Його наявність стала можливою завдяки унікальному поєднанню природних факторів місцевості й талановитим композиційним рішенням Вільяма Гульда.

Отже, можна зазначити, що парк у Богоявленську в цілому відповідав загальним принципам пейзажного паркобудівництва, які сповідував Вільям Гульд, а також містив особливості погляду майстра на утилітарну функцію паркового господарства. Прийоми та композиційні рішення, що Гульд використав при створенні Богоявленського парку, подібні до тих, які він застосовував при створенні парків у Санкт-Петербурзі та інших містах Російської імперії. На жаль, палацово-парковий ансамбль у Богоявленську не було закінчено: будівництво палацу графині Браницької, який мав стати окрасою парку, припинили після смерті князя Потьомкіна та його помічника, однодумця і послідовника бригадира Фалєєва. Проте збереглися креслення архітектора Старова, автора палацу, завдяки чому є принципова можливість відновлення втраченої споруди [3]. Аналіз типових прийомів та особливостей професійного почерку садового майстра Вільяма Гульда, які простежуються в інших його роботах, наявних і втрачених, дає змогу уявити з деяким наближенням, як саме мав виглядати богоявленський парк згідно із задумом автора. Проте було виявлено кілька нез'ясованих речей. Незрозуміло, що за об'єкт позначений на плані подвійною лінією, як і огорожа (він починається в районі великих джерел, а закінчується через кілька десятків метрів у районі водойми). Також незрозуміле призначення подвійної лінії огорожі прямокутної форми у північно-східній частині парку (нижній правий кут зображення). Вона нагадує фундамент якоїсь невідомої споруди. Крім того, невідомо, який вигляд мали оранжерея, водомет біля великої дороги до Миколаєва, огорожа, містки, ворота тощо. Як були обладнані великі джерела, які рослини де були посаджені та безліч дрібних питань поки залишаються без відповіді. Це становище дає поштовх до подальших досліджень. Парк у Богоявленську в тому вигляді, якого йому надав майстер Гульд, не проіснував і 20 років – поступово він занепав і більше ніколи не був відбудований. Проте наукові дослідження наблизили нас до перспективи відновлення парку в первинному вигляді. Для успіху цієї справи потрібно виконати кілька важливих рекомендацій:

- по-перше, розпланувати територію максимально близько до плану 1795 року, бажано з відбудовою екстер'єрів палаців Потьомкіна і Браницької, оскільки це відтворить палацово-парковий ансамбль близько до задуму Вільяма Гульда;

- по-друге, номенклатуру рослин бажано використовувати з відомості 1797 року як найвідповіднішу поглядів Гульда на рослинний склад парку;

- по-третє, паркову композицію створювати за принципами школи Кента, детально розкритими у праці Гамфрі Рептона [24], при цьому слід дотримуватися важливого правила: при русі уздовж маршрутів, позначених на плані доріжками, всі перспективи, панорами, вісти та пейзажі мають виглядати композиційно бездоганно, немов написані живописні картини. Ймовірно, саме так розглядав садово-паркову композицію її автор.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонов В. В. Вильям Гульд – садовник князя Потемкина-Таврического / В. В. Антонов // Невский архив: историко-краеведческий сборник. – СПб. : Изд-во Чернышева, 1999. – Вып. IV. – С. 143–165.
2. Беднов В. К истории запорожских старшин и козаков / В. Беднов // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии. – Екатеринослав : Тип. губ. земства, 1910. – Вып. X. – С. 217–263.
3. Белехов Н. Иван Старов: материалы к изучению творчества / Н. Белехов, А. Петров. – М. : Изд-во Академии архитектуры СССР, 1950. – 178 с.
4. Боговая И. О. Ландшафтное искусство / И. О. Боговая, Л. М. Фурсова. – М. : Агропромиздат, 1988. – 298 с.
5. Болотина Н. Ю. Английский садовник У. Гульд при дворе светлейшего князя Г. А. Потемкина / Н. Ю. Болотина // Россия – Британия : тезисы докладов межд. науч. конф. (17–18 декабря 2003 г.). – М. : Московский Кремль, 2003. – С. 19–22. – Режим доступа : <https://www.kreml.ru/fi/c5m1/i3246/thesisrussiabritain2003.pdf>.
6. Боплан, Гийом Левассер де. Описание Украины / [пер. с фр. З. П. Борисюк ; ред. перевода А. Л. Хорошкевич, Е. Н. Ющенко]. М. : Древлехранилище, 2004. – 576 с. : ил.
7. Вергунов А. П. Русские сады и парки / А. П. Вергунов, В. А. Горохов. – М. : Наука, 1988. – 418 с.
8. Державний архів Миколаївської області. – Ф. 243. Канцелярія будування міста Миколаєва. – Оп. 1. – Спр. 73. – 152 арк.
9. Долгоруков И. М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое-куда 1810 года / И. М. Долгоруков. – Москва : в университетской типографии (Катков и К), 1870. – 355 с.
10. Дормидонтова В. В. Пейзажный парк как отражение механистической картины мира / В. В. Дормидонтова // АМІТ. – 2012. – № 3. – Электронный журнал. – Режим доступа: <http://www.marhi.ru/AMIT/2012/3kvart12/dormidontova/dormidontova.pdf>. – Дата просмотра: 15.02.2018.
11. Дормидонтова В. В. История садово-парковых стилей / В. В. Дормидонтова. – М. : Архитектура, 2003. – 208 с.
12. Залюбовский Г. Генерал-губернаторская оранжерея и ревенная плантация в г. Екатеринославе в 1797–1800 годах / Г. Залюбовский // Екатеринославский юбилейный листок. Апрель–Май 1887. – Екатеринослав : Тип. Я. М. Чауссаго, 1887. – С. 204–206.
13. Кавун М. Е. Британський ландшафтний архітектор Вільям Гульд та його діяльність у Катеринославі наприкінці XVIII ст. / М. Е. Кавун // Історія і культура Придніпров'я: невідомі та маловідомі сторінки, “1780–1790” / Державний вищий навчальний заклад “Національний гірничий університет”. – 2012. – Вип. 9. – С. 19–32.
14. Кухар-Онышко Н. А. Богоявленск – колыбель Николаева: очерк / Н. А. Кухар-Онышко. – Николаев : Изд-во Ирины Гудым, 2013. – 208 с. : ил.
15. Кухар-Онышко Н. А. Жизнь и смерть светлейшего князя Потемкина Григория Александровича / Н. А. Кухар-Онышко, В. Б. Пиворович. – Николаев : Возможности Киммерии, 2002. – 144 с.
16. Лихачёв Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачёв. – Л. : Искусство, 1982. – 287 с.
17. Палентреер С. Н. Садово-парковое и ландшафтное искусство / С. Н. Палентреер. – М. : Московский государственный университет леса, 2003. – 308 с.
18. Пономаренко Н. В. Король Витовт / Н. В. Пономаренко. – Николаев : Изд-во Ирины Гудым, 2010. – 40 с. : ил.
19. Сокольская О. Б. История садово-паркового искусства / О. Б. Сокольская. – М. : ИНФРА-М, 2004. – 350 с.
20. Сокольская О. Б. Садово-парковое искусство. Формирование и развитие / О. Б. Сокольская. – Москва : Лань, 2013. – 552 с.
21. Шатров М. Страницы каменной книги: 60 памятных мест Днепропетровска / М. Шатров. – Днепропетровск : Промінь, 1969. – 240 с.

22. Яворницький Д. І. До історії степової України: [збірник документів і матеріалів] / Д. І. Яворницький. – Дніпропетровськ, 1929. – 536 с.
23. An Encyclopedia of Gardening; comprising the theory and practice of horticulture, floriculture, arboriculture, and landscape-gardening... / By J.C. Loudon. – London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1822. – 1276 p.
24. The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, esq. / By J.C. Loudon. – London: Printed for the editor, and sold by Longman & Co. and A. & C. Black, Edinburgh, 1840. – 2073 p.
25. Thomas Hinde. Capability Brown: The Story of a Master Gardener. New York: W. W. Norton, 1987. – 224 p.

REFERENCES

1. Antonov, V. V. (1999), William Gould is the gardener of Prince Potemkin-Tavrishesky, *Nevskiy arkhiv: istoriko-kraevedcheskiy sbornik* [Nevsky archive: a historical and ethnographic collection], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Chernysheva, Issue IV, pp. 143–165. (in Russian).
2. Bednov, V. (1910), To the history of Zaporozhye elders and Cossacks, *Letopis Ekaterinoslavskoy uchenoy arkhivnoy komissii* [Annals of the Ekaterinoslav Scientific Archive Commission], Ekaterinoslav, Tip. gub. zemstva, Issue X, pp. 217–263. (in Russian).
3. Belekhov, N. and Petrov, A. (1950), *Ivan Starov: Materialy k izucheniyu tvorchestva* [Ivan Starov: Materials for the study of creativity], Moscow, Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR. (in Russian).
4. Bogovaya, I. O. and Fursova, L. M. (1988), *Landshaftnoe iskusstvo* [The landscape art], Moscow, Agropromizdat. (in Russian).
5. Bolotina, N. Yu. (2003), English gardener W. Gould at the court of the most illustrious prince G. A. Potemkin, *Nauchnaya konferentsiya "Rossiya – Britaniya" 2003* [Scientific conference "Russia – Britain" 2003] – available at: <https://www.kreml.ru/fi/c5m1/i3246/thesisrussiabritain2003.pdf>.
6. Boplan, Giyom Levasser de (2004), *Opisanie Ukrainy* [Description of Ukraine], Translated by Z. Borisyuk; translate editor A. Khoroshkevich and E. Yushchenko, Moscow, "Drevlekhranilishche". (in Russian).
7. Vergunov, A. P. and Gorokhov, V. A. (1988), *Russkie sady i parki* [Russian gardens and parks], Moscow, Nauka. (in Russian).
8. Derzhavnyy arhiv Mykolaiv's'koi' oblasti [State Archive of Mykolaiv Region], fund 243. Office of the construction of the city of Mykolaiv, des. 1, case. 73. – 152 p.
9. Dolgorukov, I. M. (1870), *Slavny bubny za gorami ili puteshestvie moe koe-kuda 1810 goda* [Glorious tambourines beyond the mountains or my journey to some place in 1810], Moscow, In the university printing house Katkov i K. (in Russian).
10. Dormidontova, V. V. (2012), Landscape park as a reflection of the mechanistic picture of the world, Article in the magazine "AMIT", No. 3, available at: <http://www.marhi.ru/AMIT/2012/3kvart12/dormidontova/dormidontova.pdf> (access February 15, 2018).
11. Dormidontova, V. V. (2003), *Istoriya sadovo-parkovykh stiley* [History of landscape gardening], Moscow, Arkhitektura. (in Russian).
12. Zalyubovskiy, G. (1887), The Governor General's Greenhouse and the Revital Plantation in Ekaterinoslav in the years 1797–1800, *Ekaterinoslavskiy yubileynyy listok* [Ekaterinoslav Anniversary Sheet], Ekaterinoslav, Typology Ya. M. Chausskago, pp. 204–206. (in Russian).
13. Kavun, M. E. (2012), British Landscape Architect William Gould and his activities in Katerynoslav at the end of the 18th century, *Istoriia i kultura Prydniprovia: Nevidomi ta malovidomi storinky* [History and Culture of Prydniprov'ia: Unknown and Little-Known Page], vyp. 9. "1780–1790", Dnipropetrovsk, State Higher Educational Institution "National Mining University", pp. 19–32. (in Ukrainian).
14. Kukhar-Onyshko, N. A. (2013), *Bogoyavlensk – kolybel' Nikolaeva: Ocherk* [Bogoyavlensk – the cradle of Mykolaiv: Essay], Mykolaiv, Izdatel'stvo Iriny Gudym. (in Russian).

15. Kukhar-Onyshko, N. A. and Pivorovich, V. B. (2002), *Zhizn' i smert' svetleyshego knyazyza Potemkina Grigoriya Aleksandrovicha* [Life and death of the Most Serene Prince Potemkin Grigory Alexandrovich], Mykolaiv, "Vozmozhnosti Kimmerii". (in Russian).
16. Likhachev, D. S. (1982), *Poeziya sadov: K semantike sadovo-parkovykh stiley* [Poetry of Gardens: To the Semantics of Garden and Park Styles], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
17. Palentreer, S. N. (2003), *Sadovo-parkovoe i landshaftnoe iskusstvo* [Garden, Park and landscape art], Moscow, Moscow State Forest University. (in Russian).
18. Ponomarenko, N. V. (2010), *Korol' Vitovt* [The King Vytautas], Mykolaiv, Izdatel'stvo Iriny Gudym. (in Russian).
19. Sokol'skaya, O. B. (2004), *Istoriya sadovo-parkovogo iskusstva* [The history of landscape art], Moscow, INFRA-M. (in Russian).
20. Sokol'skaya, O. B. (2013), *Sadovo-parkovoe iskusstvo. Formirovanie i razvitie* [Garden and park art. Formation and development], Moscow, Lan. (in Russian).
21. Shatrov, M. (1969), *Stranitsy kamennoy knigi: 60 pamyatnykh mest Dnepropetrovska* [Pages of the stone book: 60 memorable places of Dnipropetrovsk]. – Dnepropetrovsk, Promin. (in Russian).
22. Yavornytskyi, D. I. (1929), *Do istorii stepovoi Ukrainy (zbirnyk dokumentiv i materialiv)* [To the history of the steppe Ukraine (collection of documents and materials)], Dnipropetrovsk. (in Ukrainian).
23. An Encyclopedia of Gardening; comprising the theory and practice of horticulture, floriculture, arboriculture, and landscape-gardening... (1822), By J. C. Loudon, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1276 p. (in English).
24. The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, esq. (1840), By J.C. Loudon, London, Printed for the editor, and sold by Longman & Co. and A. & C. Black, Edinburgh, 2073 p. (in English).
25. Thomas Hinde (1987), *Capability Brown: The Story of a Master Gardener*, New York, W. W. Norton. (in English).

УДК 72.012:37.018.3 (045)

Анна Коваль-Цепова

**ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПУ ГРИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ
РОЗВИВАЮЧОГО АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖНЬОГО СЕРЕДОВИЩА
В ЗАКЛАДАХ СОЦІАЛЬНОГО ЗАХИСТУ ДІТЕЙ**

У статті розглянуті особливості використання естетичних принципів гри в дизайні інтер'єрів спеціалізованих закладів соціального захисту дітей. Проаналізовано вплив ігрового методу на їх психічний розвиток. Акцентовано увагу на способах створення ігрових емоцій і межах використання ігрового методу в даних інтер'єрах.

Ключові слова: *принцип гри, дизайн, інтер'єр, соціальний захист, психічний розвиток дітей.*

Анна Коваль-Цепова

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПА ИГРЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ
РАЗВИВАЮЩЕЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ
В УЧРЕЖДЕНИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ЗАЩИТЫ ДЕТЕЙ**

В статье рассматриваются особенности использования эстетических принципов игры в дизайне интерьеров специализированных учреждений социальной защиты детей. Анализируется влияние игрового метода на их психическое развитие. Акцентируется внимание

на способах создания игровых эмоций и границах использования игрового метода в данных интерьерах.

Ключевые слова: принцип игры, дизайн, интерьер, социальная защита, психическое развитие детей.

Anna Koval-Tsepova

**USE OF THE GAME PRINCIPLE FOR CREATION
OF THE DEVELOPING ARCHITECTURAL-ART ENVIRONMENT
IN INSTITUTIONS FOR CHILDREN WHO REQUIRE SOCIAL PROTECTION**

This article represents features of using esthetic game methods in interior design of specialized institutions for children who require social protection. Influence of architectural and artistic environment on development and personalities formation of children's who live there is investigated. It is established, that conceptual interior image can eliminate feeling of tension and also promote the recovery of lost esthetic harmony between person's inner world and environment. New psychological and esthetic aims appear in game principle of modern interior design. In a particular, overcoming emotional deficiency and feeling of loneliness of the child in the technogenic world is important for children who live in specialized institutions for children who require social rehabilitation.

The game element of subject design and interior design is presented in modern designer's works: F. Stark, K. Rashid, J. Morrison, S. Bergne, J. Artfield, M. Newson, R. Arad, T. Sally.

On the basis of foreign and domestic design experience it is possible to distinguish the main methods of the game principle for specialized institutions for children who require social protection.

For creation of the evaluative architectural and artistic environment the following methods of the game principle are used: allegorical, metaphorical, fairy-tale, symbolical, ironical. The attention is focused on ways of game emotions creation and limits of game method usage in these interiors.

Features of game method influence in interior design of specialized institutions for children who require social rehabilitation on physiological and psychological development of children who live there are analyzed. The evaluative environment where the game method of interior design is used causes feeling of joy, the emotional positive relation to child care facility and personnel in little inhabitants. It stimulates the desire to develop, enriches with new impressions and knowledge, stimulates the intellectual and physical development of children.

Psychology and pedagogical criteria to which there has to correspond the game method of a children's environment are defined. In interiors of specialized institutions such criteria are: systemacity, multifunctionality, ratio of scale and child, transformation, modularity and also compliance to the level of psychological development of the child.

At the beginning of the XX century the game theory of culture becomes one of the leading culturological concepts, the so-called "game principle" in culture extends. Spheres of a culturology, philosophy, history, pedagogics, architecture and design covers a problem of game aspect.

It is established that the allegorical method in interior design of children social protection institutions is actively used as a training element which helps children with help of allegorical form to acquire the main knowledge of the world around. The metaphorical method, when using in interior design, contributes to the development to imagination at children and also develops their knowledge. The fairy-tale method in architectural-art image of interiors in institutions of children social protection helps to create an illusory environment which protects and raises the child's self-assessment. Symbolical and ironical methods, as more difficult for understanding of the child, can be used for the senior age group of children. As symbols the positive elements of state history or society which have already settled in the course of children education (flags, the coats of arms, medals, crowns) can be used.

Key words: principle game, design, interior, social protection, child's mental health.

При дослідженні особливостей впливу навколишнього середовища на розвиток і становлення особистості дітей, які проживають у закладах соціального захисту важливо

проаналізувати вплив принципу гри в дизайні інтер'єрів. Поняття ігрового принципу в архітектурі пов'язували переважно з мистецтвом постмодерну. Однак ще М. Бехтин у своїх працях згадував про ігровий характер культури середньовіччя, а О. Фрейденберг та Ф. Лосев відзначали ігрові й агональні аспекти культури античності [13, с. 32].

На початку ХХ століття ігрова теорія культури стала однією з провідних культурологічних концепцій, поширився так званий "ігровий принцип" у культурі. Основними представниками цієї теорії були М. Гайдеггер, О. Шпенглер, Е. Фінк, Х. Ортега-і-Гассет, Й. Гейзинга, Г. Гадамер, а також А. Гуревич і М. Каган. Роботу Й. Гейзинга "Homo Ludens" можна вважати фундаментом даної концепції, де автор підкреслив, що кожен вид людської діяльності обов'язково охоплює ігровий елемент [12]. Е. Фінк досліджував гру на рівні основних феноменів людського буття, поряд зі смертю, любов'ю, роботою і владою.

У дизайні останніх кількох десятиліть простежуються характерні важливі зміни, що не залишилися без уваги дослідників. Дані положення вивчає Е. Жердев у дисертації "Метафора в дизайні: Теорія і практика". Автор акцентував увагу на ціннісній інноваційній значимості метафори на основі перенесення особливостей різних соціокультурних та природних явищ життя людини на утилітарну форму об'єкта, для досягнення несподіваного, іноді парадоксального візуального ефекту, що в результаті викликає загострений інтерес до конкретної речі у споживача [6, с. 4].

О. Халіулліна досліджувала гендерний фактор у дизайні предметного середовища. Вона наголосила на тому, що гендерний фактор у дизайні має культурно-символічний сенс і метафорично пов'язаний з художньо-образними аспектами проектування. Також відзначила ефективність реалізації принципів і методів дизайн-проектування з урахуванням взаємозв'язку гендерної асиметрії зі засобами художньо-образної виразності (лінія, форма, колір, метафора) [11, с. 8].

Н. Каравацька у своїй публікації зазначила, що завдяки принципу гри в дизайні досягають незвичайних емоційних змістових значень і шукають нові способи формоутворення, що приводить до переосмислення традиційної, суто функціональної спрямованості дизайну [7, с. 219].

Теоретичні дослідження Е. Войтишек про ігрові традиції в духовній культурі Японії мають важливе значення при дослідженні ігрового аспекту в дизайні інтер'єру. В її роботі розглянуто художні критерії інтелектуальних розваг й ігрового інструментарію мистецтва чаю, складання пахоців та квіткових композицій, які є основою елітарних мистецтв і займають величезне місце в культурі Китаю, Кореї і Японії [4]. Витоки інтер'єрного дизайну зароджувалися, коли велику популярність мали спеціальні змагання на зіставлення предметів побуту, використовувані при складанні квіткових композицій. Сьогодні ігрову практику даного мистецтва збагачено. Сучасні школи ікебани, залишаючись у руслі традицій і накопиченого досвіду, по-новому осмислюють можливості та перспективи, пов'язані з освоєнням класичної спадщини [4, с. 40].

Психолого-педагогічний супровід як умову компенсування стану психічної депривації у дітей-сиріт вивчає В. Басюк [2]. У дисертаційному дослідженні Л. Нуретдинова розглянула питання гуманізації виховного простору дитячого будинку [9]. Значний період свого життя присвятила різнобічним науковим пошукам у сфері розвиваючого предметно-ігрового середовища С. Новоселова [8].

Вагомим внеском у дослідження дизайну інтер'єру та ігрового середовища є дисертація Ю. Бондарчук. Так, у її роботі "Принципи проектування дитячого ігрового середовища в закладах громадського призначення" визначено основні види ігрової діяльності дітей у різних типах закладів громадського призначення та окреслено основні функції дитячого ігрового середовища у системі поліфункціональних громадських закладів. Обґрунтовано типологічну залежність спеціалізованого дитячого ігрового середовища та ігрових потреб дітей від функцій ігор [3, с. 95–96]. У згаданій роботі йдеться, що такі ігрові функції, як групова комунікативна, соціокультурна, діагностично-терапевтична та функція самореалізації є характерними для закладів і громадського призначення, і соціального захисту. Отже, їх можливо використовувати при створенні архітектурно-художнього середовища спеціалізованих дитячих закладів з метою

забезпечення всебічного розвитку дитини та створення сприятливих умов для її подальшої соціальної адаптації.

Ігровий елемент у предметному дизайні, а також у дизайні інтер'єрів, характерний і для робіт сучасних дизайнерів-практиків, серед яких Ф. Старк, К. Рашид, Дж. Морісон, С. Бергне, Дж. Артфілд, М. Ньюсон, Р. Арад, Ф. і У. Кампана, Т. Саллі та ін.

Мета статті – визначити та дослідити особливості використання принципу гри для створення архітектурно-художнього образу інтер'єрів закладів соціального захисту дітей, зцентувати увагу на різних прийомах створення ігрових емоцій і межах використання їх в інтер'єрах для дітей, проаналізувати вплив принципу гри на фізичний і психічний розвиток дітей, які проживають у даних установах.

Особливістю в архітектурно-художньому вирішенні інтер'єрів є схильність перетворення у сферу самовираження художника, дизайнера й архітектора, яка має яскраво виявлені авторські засади й охоплює всі ознаки гри, як їх описав Й. Гейзинга. Відбувається перехід від класичного дизайну до постмодерністичного, або ж від функції до метафори, яка сприяє яскравішому прояву саме ігрових тенденцій у даному виді людської діяльності [7, с. 215].

Проектна практика гри виникла не тільки в контексті підвищеної інтелектуальності; вона є реакцією на соціальні процеси, зокрема – технологізацію сучасного світу. Проектна культура постмодернізму, саме завдяки орієнтуванню на гуманізацію середовища життєдіяльності людини, створює компроміс між технікою та гуманітарною культурою. Ігрові форми архітектурно-художнього середовища спонукають до контакту, вводять у ігровий простір і насичують комунікативними якостями середовище в цілому [1, с. 31].

В ігровому принципі сучасного дизайну інтер'єрів виникають нові, суто естетичні цілі, однією з яких є подолання емоційного дефіциту та відчуття самотності людини в техногенному світі. Архітектурно-художній образ інтер'єрів набуває функції нівелювання відчуття тривоги, сприяє відновленню втраченої естетичної гармонії людини з навколишнім середовищем, апелюючи до внутрішнього світу людини [7, с. 216].

Сучасні дослідники розглядають розвиваюче предметне середовище як систему матеріальних об'єктів діяльності дитини, що функціонально моделює зміст її духовного та фізичного розвитку. Збагачене середовище передбачає єдність соціальних і природних засобів забезпечення її повноцінної життєдіяльності. Сюди відносять архітектурно-ландшафтні та природничо-екологічні об'єкти; художні студії; ігровий і спортивний майданчики; конструктори; тематичні набори іграшок, посібників; аудіовізуальні та інформаційні засоби виховання і навчання. Всі елементи розвиваючого середовища покликані забезпечувати та стимулювати вільний вибір і динамічну зміну видів діяльності дитини.

Предметно-розвиваюче середовище – одна з важливих умов повноцінного розвитку дитини. Але, на жаль, більшість закладів соціального захисту дітей України потребують різного роду реконструкцій для створення оптимальних умов проживання дітей. Нові проектні пропозиції та дизайн-концепції, розроблені безпосередньо для інтер'єрів даних закладів, спрямовані на забезпечення ефективного впливу архітектурно-художнього образу, сприяння різнобічному розвитку дітей, а також на забезпечення комфортного психо-емоційного стану під час перебування їх у приміщеннях. Таким чином, багатофункціональність, системність, трансформування, модульність, ергономічність, відповідність психологічного розвитку дитини служать тими психолого-педагогічними критеріями, що є необхідними складовими розвиваючого дитячого середовища. Адже дитина повинна вільно перетворювати свій ігровий простір залежно від власних та колективних тематичних вподобань і самостійно адаптувати предметно-ігрове середовище до творчих задумів.

Нині методики раннього розвитку можна умовно поділити на дві групи: методики, спрямовані на розвиток фізичної активності, а також основні методики (навчальні й творчі). В сучасних установах соціального захисту дітей використовують методики М. Монтессорі, М. Зайцева, Р. Домана, Вальдорфську систему, метод С. Лупан, М. Ібука та ін.

Одним з важливих принципів архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів закладів соціального захисту дітей, в якому застосовують зазначені педагогічні методики, є наявність

оптимальної кількості стимуляторів для розвитку дитячого інтелекту та фізичного розвитку, які представлені ігровим методом дизайну інтер'єру.

Ігровий метод стає підґрунтям нових видів дизайну; так, наприклад, арт-дизайну, який також використовують у промисловому дизайні, дизайні реклами, графічному дизайні, дизайні інтер'єру. Отже, можливо вважати ігровий метод фундаментальною естетичною характеристикою сучасного дизайну [7, с. 219].

Важливим виховним фактором є наявність ігрового елемента в дизайні інтер'єру для дітей. Гра, як змістовна частина духовного світу дитини, має величезний вплив на формування світогляду, а також допомагає корегуванню моральних принципів дітей. Використовуючи різні види ігрового підходу в дизайні інтер'єрів закладів соціального захисту дітей, можливе створення доброзичливого середовища, яке допомагає, захищає, протистоїть реальному жорстокому світу, де безпритульна дитина вже набула негативного досвіду.

Таким чином, можна зазначити, що для забезпечення швидкоплинних потреб дитини необхідно враховувати і забезпечити ряд якісних показників, яким елементи дизайну інтер'єрів закладів соціального захисту дітей мають відповідати. Предмети меблів та обладнання, огорожувальні поверхні та конструкції, декоративні елементи дизайну інтер'єрів повинні бути інформативними, емоційними, втілювати у собі пізнавальну й емоційну новизну.

Узагальнюючи світовий та вітчизняний досвід проектування, можливо виділити наступні методи принципу гри при формуванні й створенні розвиваючого архітектурно-художнього середовища в закладах соціального захисту дітей: алегоричний, метафоричний, казковий, символічний, іронічний.

Алегоричний метод активно використовують, як елемент навчання, котрий допомагає засвоїти дітям в алегоричній формі основні знання про навколишній світ. Метафоричний метод, при використанні у дизайні інтер'єрів даних закладів, сприяє розвитку уяви у дітей, розвиває і поглиблює уже набуті їхні знання. Прикладами можуть бути предмети дизайну та меблі, що нагадують за формою або кольоровою гамою рослини, птахів, звірів. Казковий метод в архітектурно-художньому образі інтер'єрів закладів соціального захисту дітей допомагає створювати ілюзорне середовище, яке захищає та підвищує самооцінку дитини. Тут активно використовують позитивні риси казкових героїв, які спроможні подолати будь-які життєві перешкоди (можливе використання в різних прийомах дизайну інтер'єрів, серед яких – декоративні панно з казковими персонажами, рельєфні композиції, форма меблів тощо).

Максимально адаптований простір для творчої і самостійної діяльності різновікових мешканців має бути в інтер'єрах ігрових кімнат закладів соціального захисту дітей. У кімнаті для ігор даних установ можливе використання ігрового принципу за допомогою настінних розписів на тему живої природи, на прикладі різних рослин. Особливістю даної концепції є одночасне використання кількох методів ігрового підходу в дизайні інтер'єру, зокрема казкового, метафоричного й алегоричного. Гіперболізація розмірів рослин створює ілюзію казки і, разом з тим, може служити наочним візуальним посібником з ботаніки для дітей (рис. 1).

Як головний функціональний акцент доцільно використовувати м'який диван, котрий може змінювати форму, бо складається з однакових за розмірами модулів. Можливість пересування мобільного обладнання, його комбінації і моделювання збагачують досвід дитини, розвивають просторове мислення, надають основу для організації дослідницької діяльності [5, с. 48].

Прикладом гри в архітектурній композиції слід визначити принцип ритмічного повтору. Ритм вибудовують на контрасті двох опозиційних засад (напряга та розрядка і багаторазовому повторі цього протиборства). Ритмічний ряд використовують в архітектурі, як правило, для концентрації уваги глядача на певній домінанті [13, с. 8]. Домінанти – це основні в конкретному просторі компоненти, які контрастно відрізняються в навколишньому середовищі наступними параметрами: розмірами, формою, кольором [10, с. 66]. Прикладом одночасного використання казкового методу та ритму в архітектурно-художньому образі інтер'єрів закладів соціального захисту дітей може бути декоративне панно з колоритними персонажами та обрамлення з ритмічним повтором.



Рис. 1. Пропозиція автора з одночасним використанням кількох методів ігрового підходу в дизайні інтер'єру закладів соціального захисту дітей (Соціально-реабілітаційний центр при МБФ "Батьківський Дім" у с. Петрівське Київської обл.)

Символічний та іронічний методи, як складніші для розуміння дитини, можуть бути використані для дітей старшої вікової групи. Як символи можна використовувати вже усталені, у процесі виховання дітей, позитивні елементи історії, держави або суспільства (прапори, герби, медалі, корони тощо). Іронічний метод допомагає створенню вільної, позитивної, комфортної атмосфери. Але разом з тим даний метод необхідно використовуватися вкрай обережно, з огляду на вразливу психіку безпритульних дітей.

У ході науково-дослідної праці автор статті розробив у Київському міському будинку дитини "Берізка", пропозиції щодо архітектурно-художнього вирішення дитячих ігрових зон (терас), де були використані проектні пропозиції щодо використання ігрового методу при концептуальному облаштуванні дитячих майданчиків. У декоративному розписі чотирьох дитячих майданчиків, які найбільше потребували стилістичного завершення та візуальної виразності, були використані казковий і метафоричний прийом ігрового методу в дизайні. При цьому застосовували ергономічний та екологічний підходи до вибору конструктивного рішення і матеріалів використання. Також узгоджували відповідність кольорового рішення елементів розвиваючого навколишнього середовища та вікових особливостей дітей. Провідною була казково-метафорична тематика літературних творів, добре відомих дітям, а саме: "Курочка-Ряба", "Колобок", "Рукавичка", "Два Півники". Вік дітей, які відпочивали на даних майданчиках, був 4–5 років, але в групах поряд зі здоровими дітьми були присутні діти із синдромом Дауна. Позаяк це захворювання уповільнює розвиток організму на 2–3 роки, саме такі казки були обрані для основного концептуального рішення літніх терас (рис. 2).

Розвиваюче архітектурно-художнє середовище, з використанням ігрового методу дизайну в інтер'єрах спеціалізованих закладів соціального захисту дітей, викликає у дитини почуття радості, емоційне позитивне ставлення до дитячого закладу та персоналу, бажання розвиватися, збагачує новими враженнями і знаннями, спонукає до активної творчої діяльності, сприяє інтелектуальному та фізичному розвитку дітей.

Дане середовище має відповідати наступним психолого-педагогічним критеріям: системність, багатofункціональність, відповідність антропоморфним показникам дитини, трансформування, модульність, відповідність рівневі психологічного розвитку дитини.



Рис. 2. Пропозиція автора щодо використання казково-метафоричної тематики для дитячих терас на тему “Колобок” та “Два півники” (Київський міський будинок дитини “Берізка”)

На основі світового та вітчизняного досвіду проектування можливо виділити наступні методи ігрового принципу при створенні розвиваючого архітектурно-художнього середовища в закладах соціального захисту дітей: алегоричний, метафоричний, казковий, символічний, іронічний.

У ході науково-дослідної роботи в Київському міському будинку дитини “Берізка” були використані проектні пропозиції щодо застосування принципу гри при концептуальному вирішенні дитячих майданчиків (терас). Казковий і метафоричний прийом ігрового методу в дизайні були використані в декоративному розписі чотирьох дитячих майданчиків.

Завдяки застосуванню принципу гри у дизайні інтер’єрів можливе створення доброзичливого середовища, яке допомагає, захищає, протистоїть реаліям жорстокого світу, де безпритульна дитина набула негативного досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков : автореф. дис. на соискание науч. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.06 “Техническая эстетика и дизайн” / Барсукова Н. И. – Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики, Москва, 2008. – 48 с.
2. Басюк В. С. Психолого-педагогическое сопровождение как условие компенсации состояния психической депривации у детей-сирот : дис. на соискание науч. степени канд. псих. наук : 19.00.07 “Педагогическая психология” / Басюк В. С. – Иркутский государственный педагогический университет, Иркутск, 2004. – 208 с.
3. Бондарчук Ю. С. Принципы проектирования дитячого ігрового середовища в закладах громадського призначення : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.07 “Дизайн”/ Бондарчук Ю. С. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2016. – 310 с.
4. Войтишек Е. Э. Игровые традиции в духовной культуре Японии : автореф. дис. на соискание науч. степени докт. ист. наук : спец. 07.00.07 “Этнография, этнология антропология” / Войтишек Е. Э. – Новосибирский государственный университет, Новосибирск, 2010. – 49 с.
5. Гайказова Р. Т. Оформление детских дошкольных учреждений. Значение архитектурно-пространственной среды в воспитании дошкольников / Р. Т. Гайказова, Т. Д. Кострикина. – Москва : Просвещение, 1974. – 64 с.
6. Жердев Е. В. Метафора в дизайне : Теория и практика : дис. на соискание науч. степени докт. искусствоведения : 17.00.06 “Техническая эстетика и дизайн”/ Жердев Е. В. – Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики, Москва, 2002. – 253 с.

7. Каравацька Н. О. Естетичні закономірності ігрового методу у сучасному дизайні / Н. О. Каравацька. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. праць Київського національного лінгвістичного університету, Київ. – 2009. – № 23. – С. 214–220.
8. Новоселова С. Л. Система “Модуль – гра”. Новая развивающая предметно-игровая среда для дошкольников и педагогическая технология её использования / С. Л. Новоселова. – Москва: ООФ “Социальное развитие России”, 2004. – 40 с.
9. Нуретдинова Л. Г. Гуманизация воспитательного пространства детского дома : дис. на соискание науч. степени канд. пед. наук : 13.00.01 “Общая педагогика, история педагогики и образования” / Нуретдинова Л. Г. – Казанский государственный педагогический университет, Казань, 2001. – 200 с.
10. Олійник О. П. Основи дизайну інтер'єру: навчальний посібник / О. П. Олійник, Л. Р. Гнатюк, В. Г. Чернявський. – Київ : Національний авіаційний університет, 2011. – 228 с.
11. Халиуллина О. Р. Гендерный фактор в дизайне предметной среды : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.06 “Техническая эстетика и дизайн” / Халиуллина О. Р. – Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики, Москва, 2011. – 23 с.
12. Хейзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – Москва : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
13. Шубович С. О. Теорія гри в архітектурі (лекції для студентів 6 курсу денної форми навчання спец. 7.120102, 8.120102 – Містобудування) / С. О. Шубович. – Харків : Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова, 2009. – 111 с.

REFERENCES

1. Barsukova, N. I. (2008), “Design of the environment in the design culture of postmodernism of the end of XX – the beginnings of the XXI centuries”, Thesis abstract for Doc. Sc. (Art Studies), 17.00.06 “Industrial art and design”, Moscow, All Russian Research Institute of Technical Aesthetics, 48 p. (in Russian).
2. Basyuk, V. S. (2004), “Psychology and pedagogical maintenance as a condition of compensation of mental deprivation condition at orphan children”, The dissertation of the candidate of psychological sciences. Specials 19.00.07 “Pedagogical psychology”, Irkutsk, Irkutsk State Pedagogical University, 208 p. (in Russian).
3. Bondarchuk, Yu. S. (2016), “The principles of the children’s game environment design in public appointment institutions” The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.07 “Design”, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 310 p. (in Ukrainian)
4. Voytishek, E. E. (2010), “Game traditions in mental culture of Japan”, Thesis abstract for Doc. Sc. (History), 07.00.07 “Ethnography, ethnology anthropology”, Novosibirsk, Novosibirsk State University, 49 p. (in Russian).
5. Gaykazova, R. T. and Kostrikina T. D. (1974), *Oformlenie detskikh doshkol'nykh uchrezhdeniy. Znachenie arkhitekturno-prostranstvennoy sredy v vospitanii doshkol'nikov* [Decoration of preschool institutions. Meaning of the architectural and spatial environment in education of preschool children], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
6. Zherdev, E. V. (2002), “Metaphor in design: theory and practice”, The dissertation of the doctor of Art Studies. Specials 17.00.06 “Industrial art and design”, Moscow, (All Russian Research Institute of Technical Aesthetics), 253 p. (in Russian).
7. Karavatska, N. O. (2009), Esthetic regularities of a game method in modern design, *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: Zb. nauk. prats* [Actual philosophy and cultorial problems of the present: Scientific collected works], vol. 23, pp. 214–220. (in Ukrainian).
8. Novoselova, S. L. (2004) *Sistema «Modul' – igra». Novaya razvivayushchaya predmetno-igrovaya sreda dlya doshkol'nikov i pedagogicheskaya tekhnologiya ee ispol'zovaniya* [Module – Game system. The new developing subject-game environment for preschool children and pedagogical technology of it use], Moscow, OOF «Sotsial'noe razvitie Rossii». (in Russian).

9. Nuretdinova, L. G. (2001), “Humanization of orphanage’s educational space” The dissertation of the candidate of pedagogical sciences. Specials 13.00.01 “General pedagogics, History of pedagogics and education”, Kazan, Kazan State Pedagogical University, 200 p. (in Russian).
10. Oliinyk, O. P., Hnatiuk, L. R. and Cherniavskiy, V. H. (2011), *Osnovy dyzainu interieriu: navchalnyi posibnyk* [Interior design bases: tutorial], Kyiv, National Aviation University. (in Ukrainian).
11. Khaliullina, O. R. (2011), “Gender factor in design of the subject environment” Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.06 “Industrial art and design”, Moscow, (All Russian Research Institute of Technical Aesthetics), 23 p. (in Russian).
12. Kheyzinga, Y. (1997), Homo Ludens: stat’i po istorii kul’tury [Homo Ludens: articles on cultural history], Moscow, Progress-Traditsiya. (in Russian).
13. Shubovych, S. O. (2009), Teoriia hry v arkhitekturi (leksyii dlia studentiv 6 kursu dennoi formy navchannia spets. 7.120102, 8.120102 – Mistobuduvannia) [Play theory in architecture (lectures for students of 6 year day studies)], Kharkiv, O. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv. (in Ukrainian).

УДК 746.4 : 39-044.92(477)

Олена Жидких
Олена Тригуб

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІЗАЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ОДЯГУ

У статті досліджено особливості стилізації та трансформації українських етнічних мотивів при створенні сучасного одягу. Розглянуті поняття творчої стилізації та художньої трансформації. Охарактеризовані методи стилізації та трансформації українських народних мотивів в дизайні одягу. Проведено аналіз їх застосування в творчості вітчизняних та зарубіжних дизайнерів одягу. Наведені приклади впровадження цих методів.

Ключові слова: стилізація, трансформація, українські етнічні мотиви, одяг, форма.

Елена Жидких
Елена Тригуб

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ УКРАИНСКИХ ЭТНИЧЕСКИХ МОТИВОВ ПРИ СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

В статье исследованы особенности стилизации и трансформации украинских этнических мотивов при создании современной одежды. Рассмотрены понятия творческой стилизации и художественной трансформации. Охарактеризованы методы стилизации и трансформации украинских народных мотивов в дизайне одежды. Проведен анализ их применения в творчестве отечественных и зарубежных дизайнеров одежды. Приведены примеры внедрения этих методов.

Ключевые слова: стилизация, трансформация, украинские этнические мотивы, одежда, форма.

FEATURES OF STYLIZATION AND TRANSFORMATION
OF UKRAINIAN ETHNIC MOTIVES IN CREATING MODERN CLOTHES

This article investigates features of stylization and transformation of Ukrainian ethnic motifs in creation of modern clothes. The concepts of creative stylization and artistic transformation are examined. Stylization in design – direct transfer of the most obvious visual signs of a cultural design to an item that is being envisioned. Creative stylization – this is a decorative generalization of the object, the selection of the most significant features of the form and their exacerbation, the refusal of secondary, conditional simplification. A higher level and a more complex degree of creativity on the way of forming an artistic image – transformation. Transformation in costume design is a change, transformation of the form, properties of the object. Transformation can be built on the thesis, which confirms the regularity of the appearance of a new way of negating the old one. Or as a general movement, that is, the reconstruction of the past in a new cycle.

The methods of stylization and transformation of Ukrainian folk motifs in the design of clothes are characterized: method of using the form of Ukrainian folk costume; method of using ornamentation of Ukrainian folk embroidery in modern forms of clothing; creation of an artistic image that embodies the idea of Ukrainian culturological interpretations, authentic sources.

An analysis of the application of these methods in the work of domestic and overseas designers of clothing and brands is carried out: Oksana Karavanska, Roksolana Bogutska, Liliia Poustovit, Iryna Karavay, Olesia Telizhenko, Vita Kin, Jean-Paul Gaultier, John Galiano, Prabal Gurung, Gareth Pugh, Gucci, Valentino. Ukrainian fashion designers use all three methods of stylization and transformation of Ukrainian ethnic themes in the creation of their collections. Overseas designers, however, most often apply a method of using Ukrainian folk embroidery ornaments in modern forms of clothing.

Methods of stylization and transformation in the clothing design with national motifs are characterized using the examples of artistic-figurative interpretations of Ukrainian ethnics in the creative work of clothing design students of the Separate subdivision “The Mykolaiv branch of the Kyiv National University of Culture and Arts”. Among the objects of stylization and transformation of Ukrainian folk motifs were considered: the components of the traditional dress (women’s shirt, apron, wreath, zapaska, kersetka, kruhla kokhtochka, kraika), ornamental motifs of the Ukrainian Easter egg and Lviv embroidery, the bioforms of Ukrainian nature and one of the symbols of expression of authenticity of the Ukrainian people – the image of the flower of the mallow, the types of decorative and applied arts – vytynanka and samchikovsky painting.

Appeal to Ukrainian ethnic themes, traditions of the Ukrainian folk costume and their application in the modern design of clothing is one way of demonstrating their own culture and national identity. The use of national subjects is often done in collections of serial production clothing and individual sewing. These types of productions provide a unique artistic and compositional costume solution that gives it exclusivity and originality. With the help of methods of creative stylization and artistic transformation it becomes possible to rethink and aesthetically transform the “traditional” into a costume as a work of contemporary art. It is the isolation of the ethno-direction in the national design of clothes that gives a figurative identity to Ukrainian products, identifying the Ukrainian manufacturer in the world’s fashion arena.

Key words: stylization, transformation, Ukrainian ethnic motifs, clothing, form.

Виникнення на вимогу сучасної ринкової ситуації в Україні невеликих мобільних підприємств легкої промисловості завершеного циклу виробництва, соціальна орієнтація виробництва, перехід від масового виробництва одягу до серійного, індивідуальних замовлень обумовлює необхідність створення авторського ексклюзивного одягу.

Звернення до української етнічної тематики, традицій українського народного костюма і застосування їх в сучасному дизайні одягу – один із способів демонстрації власної культури і

національної ідентичності. За допомогою методів творчої стилізації та художньої трансформації стає можливим переосмислення й естетичне перетворення “традиційного” у костюм як витвір сучасного мистецтва. Саме виокремлення у вітчизняному дизайні одягу етнонапрямку надає образної самобутності українській продукції, визначає українського виробника у світовому модному просторі.

Питанням теорії художнього проектування костюма, композиції, формотворення та образотворення одягу присвячені роботи Т. Бердник [1], Г. Гусейнова [3], Т. Ніколаєвої [5]. Дослідженням українського народного одягу займалися науковці М. Білан [2], Г. Стельмашук [7], Т. Ніколаєва [6]. Історія, тенденції розвитку сучасного вітчизняного дизайну одягу та етнонаціональний аспект висвітлені в наукових працях М. Костельної [4], О. Тканко [8]. Обсяг матеріалу, що підлягає вивченню, настільки значний та різноманітний, що дана проблематика не втрачає актуальності.

Мета статті – дослідити особливості стилізації і трансформації української етніки в процесі проектування сучасного одягу, виявити методи стилізації і трансформації національних мотивів у дизайні костюма із збереженням їх ідейно-естетичної концепції, проаналізувати використання цих методів у колекціях сучасних вітчизняних і зарубіжних модельєрів та брендів одягу, навести приклади їх практичного впровадження у творчих проектах студентів-дизайнерів одягу Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Майже завжди одяг створюють за одним алгоритмом з незначними змінами залежно від виду виробництва або завдань, які стоять перед виконавцем. Проектування – це найбільш творчий етап у створенні одягу. Процес проектування має свій алгоритм дій, який відбувається за певним порядком: ознайомлення із завданням проекту (його концепція, призначення), вивчення моделей-аналогів, пошук джерела натхнення та його дослідження, формування художнього образу, композиційна побудова колекції, розроблення послідовності технічного виконання.

Порядок та зміст кожного етапу може змінюватися залежно від суб’єктивних і об’єктивних причин, але для творчості дизайнерів одягу відправним пунктом завжди є визначення джерела натхнення. Творчою джерельною базою художника-модельєра можуть бути, наприклад, образотворче мистецтво, природа, театр, музика, література, архітектура, творчість митців, дизайнерів, костюми історичних епох і національні костюми народів світу. Дизайнер при цьому користується образно-виражальними засобами композиції: форма, пластика, фактура, декор, колір. Відштовхується від особливостей цих характеристик, що властиві обраному джерелу натхнення.

Найуживаніший художній прийом роботи із джерелом натхнення – *стилізація*. Стилізацію широко застосовують у дизайні одягу при створенні нових форм і виразних образів. Це навмисне використання формальних ознак і образної системи того або іншого стилю (характерного для певної епохи, напрямку, автора) у новому, незвичайному для нього художньому контексті. Вона припускає вільне поводження з прототипами, зокрема трансформацію форм, зберігаючи при цьому зв’язок із першоджерелом. Стилізація в дизайні – пряме перенесення найбільш явних візуальних ознак культурного зразка на річ, яку проектують [3, с. 19]. Творча стилізація – це декоративне узагальнення об’єкта, відбір найістотніших особливостей форми та їх заострення, відмова від другорядного, умовне спрощення.

Костюм, що є об’ємно-просторовою структурою, яка пристосована до форми людського тіла, не може бути механічною копією першоджерела. Дизайнер, працюючи над пошуком нових форм у костюмі, виражає предмети об’єктивного світу не через конкретне зображення, а опосередковано, через емоційні асоціації, базовані на спостереженні. При вивченні джерела художник відбирає найхарактерніші лінії, форми, пропорційні членування, тектонічні й фактурні властивості, тобто все те, що є носієм образного змісту об’єкта [1, с. 240-241, 223].

Вищий рівень і складніший ступінь творчості на шляху формування художнього образу – трансформація. *Трансформація* в дизайні костюма – це зміна, перетворення форми, властивостей об’єкта. Трансформацію можна будувати на тезисі, що стверджує закономірність

виникнення нового шляхом заперечення старого. Або ж як загального руху, тобто відбудови минулого в новому циклі.

Велику частку серед джерел натхнення в сучасному одязі займає український національний костюм та його складові: форма, крій, орнаментальні рішення, декор й аксесуари. Модельєр має скориставшись власним культуротворчим потенціалом, досягти в дизайні одягу художньої образності, ідейної виразності, стильової єдності не наближаючись при цьому до етнографічного узагальнення. Це надає такому одягові мистецької цінності.

Творчо переосмислюючи народний костюм як джерело натхнення, дизайнер виявляє особливості формотворення його складових і форми в цілому, колористики, матеріалів, декоративного й орнаментального вирішення, способу носіння окремих елементів і технології виготовлення.

Для дизайнера нема чіткого алгоритму творчого процесу, але використання художніх прийомів стилізації і трансформації при роботі з джерелом натхнення є його невід'ємною частиною. Методи стилізації і трансформації українських народних мотивів при створенні сучасного одягу можна виокремити наступним чином.

Традиційним та найлогічнішим методом є використання форми, тобто різних складових одягового комплексу українського народного костюма, їх стилізація і трансформація у сучасному вимірі.

Другий метод стилізації і трансформації – застосування орнаментики української народної вишивки в сучасних фасонах одягу.

Третій метод – створення художнього образу, що уособлює уявлення про українські культурологічні інтерпретації, автентичні джерела. Це – певний узагальнений образ, що може містити як елементи українського народного костюма, різні види українського декоративно-прикладного мистецтва, так і базуватися на біоформах української природи.

Розглянемо приклади застосування цих трьох методів стилізації і трансформації етнічних українських мотивів у колекціях сучасних вітчизняних і зарубіжних дизайнерів одягу.

У своїй творчості до фольклорних інспірацій української культури звертаються відомі вітчизняні дизайнери сьогодення Оксана Караванська, Роксолана Богуцька, Лілія Пустовіт, Ірина Каравай, Олеся Теліженко, Віта Кін та інші [9].

Оксана Караванська – одна з дизайнерів-засновників сучасної вітчизняної української моди, працює у стилі етнічного романтизму. Вона при створенні своїх моделей за українськими народними мотивами використовує методи стилізації і трансформації форми та орнаментики декору національного костюма. В її колекціях останніх сезонів простежуються еклектичні художні композиційні рішення блуз і суконь. Це стосується стилізації і трансформації орнаментів української народної вишивки, їх поєднання із зображеннями модерного живопису й графіки, розташування декору не на звичних традиційних ділянках, як у народному жіночому строї. Сукні та блузи-вишиванки мають і сучасний, і народний крій, у них простежується комбінація натуральних та штучних матеріалів, що встановлює зв'язок етнонаціональної традиції і сьогодення.

Цими ж методами користуються Лілія Пустовіт, Віта Кін, Роксолана Богуцька. У колекції Л. Пустовіт сезону весна – літо 2018 сукні-вишиванки з етнічним кроєм оздоблені на традиційних ділянках стилізованим декором шляхом зміни технік виконання та використаних матеріалів. Сукні Віти Кін також містять багато характерних прийомів із крою народного одягу й декоровані орнаментами української вишивки – як традиційними, так і стилізованими.

Моделі Роксолани Богуцької створені на основі народного українського крою та декору, а також сучасного крою з оздобленням орнаментикою української вишивки. Як джерело творчості колекції “Resort 2018” була використана борщівська вишивка. Принти з її зображеннями розташовують на сукнях сучасних фасонів і блузах-вишиванках.

Оригінальні дизайнерські рішення Олесі Теліженко створені за допомогою методу стилізації і трансформації – переосмислення автентичних джерел, українські культурологічні інтерпретації. Наприклад, у колекції “Татова витинанка” вона впроваджує етнічні мотиви в сучасні ансамблеві рішення шляхом лазерного нанесення декору, який нагадує традиційну

українську техніку декоративно-прикладного мистецтва – витинанку, надає нового звучання старовинним символам.

О. Д. Тканко визначає модельєрів Л. Пустовіт, Р. Богуцьку, О. Караванську, І. Каравай, О. Теліженко як апологетів історико-національної спадщини кінця XX – початку XXI століття [8, с. 12]. Але етнічний напрям у моделюванні костюма в Україні був поширений і в XX столітті. Серед індивідуальних етноконцепцій одягу М. Костельна виділяє етнопроекти українських дизайнерів радянської доби: Г. Мепена, Л. Авдєєвої, В. Григор'євої, Т. Маєвської, Г. Забашти, Т. Бачуро, Н. Старовойтової, М. Токар, М. Біласа, А. Топінко, Т. Егреші, Л. Казимирської, Л. Мазур, Е. Резник, А. Лахманюк, О. Залеської, Г. Щодри, С. Семенко [4, с. 9, 11].

Зарубіжні дизайнери та модні бренди у власних колекціях також приділяють увагу українській національній тематиці. Серед них: Жан-Поль Гот'є, Джон Гальяно, Прабал Гурунг, Гарет Пью, Gucci, Valentino [10]. Вони найчастіше застосовують орнаментику української народної вишивки в сучасних фасонах одягу.

Зазначені методи стилізації і трансформації впроваджені у творчих проектах студентів кафедри дизайну спеціалізації “Дизайн одягу та аксесуарів” ВП “МФ КНУКіМ”.

Яскравим прикладом застосування першого методу є колекція “Гармонія” (рис. 1 а). Джерелом натхнення для її створення виступив жіночий український народний костюм, а саме – форма його складових, орнаментальні мотиви української писанки і текстильні матеріали.

Характерними ознаками жіночого поясного одягу українського національного костюма XIX – початку XX ст. є прямий крій, багат шаровість і ритмічне розташування складових – прямокутних полотниць. Такі притаманні народному строю особливості були обрані для стилізації і трансформації спідниць костюмів розробленої колекції. У них змінилася форма, разом з тим збереглася ритмічна організація, але без прямого копіювання характерних етнічних ознак.

Другим просторово-пластичним елементом стилізації у проектуванні колекції була обрана жіноча сорочка українського національного костюма, своєю особливістю якої є призибування верхньої частини прямого рукава з плечовими вставками. У розроблених моделях колекції відбулася трансформація форми прямого рукава в призибуваний і дуже розширений унизу рукав, що є вже сучасною ознакою. А також з'явився елемент сучасної модної тенденції – отвір у верхній частині рукава зі збереженим призибуванням. Плечові вставки трансформувались у декоративні плечові накладки контрастного кольору та видозміненої форми.

Для відтворення національного колориту в сучасному костюмі бажано стилізувати і трансформувати не одну, а кілька ознак джерела натхнення. Крім форми, в колекції “Гармонія” другим елементом стилізації були обрані орнаментальні мотиви української писанки та використані як декор. Трансформовані солярний символ восьмираменна зірка – “ружа”, зображення світового дерева – “вазон”, а також рослинний мотив – “квітка”.

Для посилення національного колориту моделі колекції пошиті з натуральних бавовняних та лляних тканин, що були пофарбовані технікою холодного батіка – “вільний розпис”. Це допомогло досягти натуральності відтінків та необхідної тонової градації.

Ще одним прикладом стилізації форми в сучасному одязі є костюм “На виданні”, де автор обрав за основу повний комплекс українського урочистого жіночого традиційного вбрання та відобразив його особливість за допомогою нових конструктивних, композиційних і колірних рішень (рис. 1 б). Нижня частина костюма – спідниця, як і в традиційному костюмі, має багат шаровість із ритмічною організацією складових загальної форми. Вона складається з прямокутних елементів різної довжини, що нагадують *фартух* і *запаску*. При створенні жакета за основу стилізації були обрані такі складові традиційного нагрудного одягу, як *керсетка* і так звана *кругла кохточка*.



а) колекція “Гармонія”;



б) костюм
“На виданні”;



в) костюм
“Берегиня”;



г) костюм
“Карпатські зорі”



Рис. 1. Методи стилізації та трансформації української етнічної тематики в дизайні одягу: використання форми українського народного костюму; застосування орнаментики української народної вишивки в сучасних фасонах одягу (автори: студенти кафедри дизайну ВП “МФ КНУКіМ” Ю. Сухарчук, А. Божко, Н. Калмикова, О. Бондаренко; керівники проектів: О. Б. Жидких, О. Л. Тригуб)

Особливою характерною конструктивною ознакою української народної *керсетки* є *вуса*. Це *клини керсетки*, які в народі називають *вусами* [6, с. 78]. У представленому весільному сучасному костюмі теж є розширення від талії, але не таке значне і, на відміну від *керсетки*, не має відрізних вставок-клинів. У *круглій кохточці* спинка виразно розкльовувалася, набираючи “круглої форми”, і була значно довшою за пілки [6, с. 80]. Саме асиметричний низ та подовження спинки жакета весільного костюма і запозичив автор. Національний колорит костюма підкреслюють аксесуари: головний убір, що є стилізацією української начільної стрічки, багато низок намиста та плетений пояс *крайка*. *Крайка* – пояс, витканий із різнобарвних вовняних ниток [2, с. 301]. Особливістю розробленого сучасного костюма є його світлий тон кольору, що саме і робить його весільним.

Керсетка – елемент комплексу українського народного костюма, який, за рахунок своєї характерної динамічної фактурної форми часто стає об'єктом стилізації в сучасному світі моди. Костюм “Берегиня” представлений завжди актуальною “маленькою чорною сукнею” та жилетом (рис. 1 в). Українська *керсетка* трансформувалась у жилет із пропорційним перебільшенням об'ємних елементів на лінії стегон, що обумовлено сценічним призначенням цього ансамблю.

Прикладом стилізації і трансформації орнаментики української народної вишивки в сучасних фасонах одягу є костюм “Карпатські зорі” з традиційним декором на блузі і спідниці (рис. 1 г). У костюмі змінено місце розташування декору зі збереженням кольору й орнаментики вишивки Львівщини.

Інтерпретація українських культурологічних автентичних джерел, а саме певних видів декоративно-прикладного мистецтва та біоформ української природи представлені в моделях колекції “Квітка-душа” (рис. 2 а). У роботах асоціативно-емоційно переосмислено джерела натхнення зі збереженням української автентики на основі сучасних форм костюма. Так, крої спідниць і блуз відмінні від традиційного крою українського народного костюма. Спідниці значно розширені внизу, що не притаманне національному поясному одягові, блузи – з нехарактерними короткими рукавами. Стилiзація традиційного елемента українського народного костюму – поясу полягає у його перетворенні в сучасний пояс-корсет із специфічними фактурними властивостями декору. Фактурне рішення пояса в техніці гільйонування є художньою трансформацією такого виду декоративно-прикладного мистецтва, як витинанка. Трансформація українського головного убору – вінка в шийну прикрасу відбувається за рахунок зміни його функціонального призначення і форми. Головною художньою особливістю представлених костюмів є розпис спідниць в техніці батік із використанням українських краєвидів.

Серед автентичних джерел, що можуть бути обрані для стилізації та трансформації при створенні узагальненого художнього образу в костюмі є традиційні українські розписи: від відомого на весь світ петриківського розпису до менш відомого самчиківського. Самчиківським розписом прикрашали сільські хати-мазанки в селі Самчики Старокостянтинівського району Хмельницької області. Серед образів розпису – дивовижні різнобарвні птахи, квіти, букети, вінки, зорі, кучерика. У колекції суконь “Самчиківка” відбулася трансформація розпису за рахунок зміни об'єкта декорування (рис. 2 б). В сучасних фасонах суконь мотиви самчиківського розпису зі збереженням його основних сюжетних і композиційних ознак виконані на окремих деталях одягу: рукавах, кишнях, комірі. Це створює сучасні образи, які майстерно поєднані з автентичним джерелом творчості.



а) колекція “Квітка-душа”; б) колекція “Самчиківка”; в) колекція “Стрімка мальва”

Рис. 2. Метод стилізації та трансформації української етнічної тематики в дизайні одягу: створення художнього образу, що уособлює уявлення про українські культурологічні інтерпретації, автентичні джерела (автори: студенти кафедри дизайну ВП “МФ КНУКіМ” О. Карпіна, С. Бойкова-Калюжна, О. Дімова, В. Савенко; керівники проектів: О. Б. Жидких, О. Л. Тригуб)

Використання біонічних мотивів як джерела натхнення у проектуванні та створенні колекцій моделей сучасного одягу є поширеним прийомом серед дизайнерів одягу різних типів виробництв. У створенні серійної колекції моделей спортивного одягу “Стрімка мальва” поєднані можливості технологій масового виробництва, а саме термічний сублімаційний друк принтів на тканині та індивідуальний творчий підхід до розроблення художньо-композиційного рішення малюнка тканини для кожної моделі (рис. 2 в). Як джерело натхнення для колекції був застосований образ квітки мальви – один із символів вираження автентичності українського народу. В принтах натуралістичний мотив композиційно поєднується із графічними геометричними лініями й авторським колірним рішенням, що надає цим виробам промислового виробництва оригінальності та ексклюзивності.

Таким чином, ми проаналізували особливості стилізації і трансформації українських етнічних мотивів при створенні сучасного одягу, в результаті якого було виявлено методи стилізації і трансформації української фольклорної тематики в дизайні костюма. А саме: метод використання форми українського народного костюму; метод застосування орнаментики української народної вишивки в сучасних фасонах одягу; створення художнього образу, що уособлює уявлення про українські культурологічні інтерпретації, автентичні джерела. Розглянули тенденції використання традиційного українського строю у творчості вітчизняних і зарубіжних модельєрів. На прикладах художньо-образних інтерпретацій української етніки у творчих роботах студентів-дизайнерів одягу ВП “МФ КНУКіМ” охарактеризували методи стилізації і трансформації у проектуванні одягу за національними мотивами.

Поєднання в костюмі цінностей українського народного мистецтва з цінностями сучасної моди є одним із найважливіших завдань вітчизняного дизайну одягу. Це надає одягу українського виробництва національних ознак, мистецької цінності та ідентифікує його на світовому подіумі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердник Т. О. Дизайн костюма / Т. О. Бердник, Т. П. Неклюдова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. – 448 с.
2. Білан М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2011. – 316 с.
3. Композиция костюма: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова, Н. Б. Ляхова, Е. М. Финашина. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2004. – 432 с.
4. Костельна М. В. Творчість дизайнерів українських будинків моделей середини ХХ – початку ХХІ ст.: етнічний напрям : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 “Дизайн” / М. В. Костельна. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2016. – 20 с.
5. Ніколаєва Т. В. Тектоніка формоутворення костюма: навчальний посібник / Т. В. Ніколаєва. – 2-ге вид., переробл. та доповн. – К. : Арістей, 2008. – 340 с.
6. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с. : іл.
7. Стельмашук Г. Г. Українські народні головні убори / Г. Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2013. – 276 с. : іл.
8. Тканко О. Д. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво” / О. Д. Тканко. – Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2009. – 19 с.
9. Ukrainian Fashion Week : [сайт]. – Режим доступу : <http://fashionweek.ua/>. – Назва з екрану. – Дата перегляду: 12.03.2018.
10. Valentino, Gucci и Dior в восторге от украинской моды [Электронный ресурс] // Plitkar.com.ua : [сайт]. – Режим доступа : <http://plitkar.com.ua/valentino-gucci-i-dior-v-vostorge-ot-ukrainskoj-mody/>. – Название с экрана. – Дата публикации: 22.09.2016. – Дата просмотра: 12.03.2018.

REFERENCES

1. Berdnik, T. O. and Neklyudova, T. P. (2000), *Dizayn kostyuma* [Costume design], Rostov-on-Don, Feniks. (in Russian).
2. Bilan, M. S. and Stelmashchuk, H. H. (2011), *Ukrainskyi strii* [Ukrainian outfit], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
3. Guseynov, G. M., Ermilova, V. V., Ermilova, D. Yu., Lyakhova, N. B. and Finashina, E. M. (2004), *Kompozitsiya kostyuma* [Costume composition], Moscow, Akademiya. (in Russian).
4. Kostelna, M. V. (2016), “Designer’s creativity of Ukrainian Fashion Houses mid XX – XXI centuries: ethnic direction”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.07 “Design”, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
5. Nikolaieva, T. V. (2008), *Tektonika formoutvorennia kostiuma* [Tectonics of costume formation], Kyiv, Aristei. (in Ukrainian).
6. Nikolaieva, T. O. (1996), *Istoriia ukrainskoho kostiuma* [History of the Ukrainian costume], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
7. Stelmashchuk, H. H. (2013), *Ukrainski narodni holovni ubory* [Ukrainian folk headwear], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
8. Tkanko, O. D. (2009), “Costume Art in Ukraine of the end of XX – beginning of XXI century: tendencies, schools, national specificity”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.06 “Decorative and applied arts”, Lviv National Academy of Arts, Lviv, 19 p. (in Ukrainian).
9. Ukrainian Fashion Week [Electronic resource], available at: <http://fashionweek.ua/> (access March, 2018).
10. “Valentino, Gucci and Dior are delighted with the Ukrainian fashion”, (2016), [Plitkar.com.ua](http://plitkar.com.ua) [Electronic resource], available at: <http://plitkar.com.ua/valentino-gucci-i-dior-v-vostorge-ot-ukrainskoj-mody/> (access March, 2018).

УДК 74.01/09:[766+77.04]

Ольга Борисенко

**ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ
КОМУНІКАТИВНОГО ДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТЬ**

У статті висвітлено особливості розвитку комунікативного дизайну на теренах Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть. Визначено передумови формування проектно-художньої діяльності, в межах якої було закладено основи комунікативного дизайну Галичини. Проаналізовано явище комунікативного дизайну Галичини, продуктом якого були виставкові експозиції, фотографіка, фірмові бренди, рекламно-поліграфічна продукція та друковані видання.

Ключові слова: комунікативний дизайн, виставково-експозиційна діяльність, фотографіка, фірмовий бренд, візуально-графічна мова, Галичина.

Ольга Борисенко

**ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
КОМУНІКАТИВНОГО ДИЗАЙНА В ГАЛИЧИНЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ – ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКОВ**

В статье освещены особенности развития коммуникативного дизайна на территории Галичины второй половины ХІХ – первой трети ХХ веков. Определены предпосылки формирования проектно-художественной деятельности, в рамках которой закладывались

основы коммуникативного дизайна Галичины. Проанализировано явление коммуникативного дизайна Галичины, продуктом которого были выставочные экспозиции, фотография, фирменные бренды, рекламно-полиграфическая продукция и печатные издания.

Ключевые слова: коммуникативный дизайн, выставочно-экспозиционная деятельность, фотография, фирменный бренд, визуально-графический язык, Галичина.

Olha Borysenko

**PECULIARITIES OF FORMATION AND DEVELOPMENT
OF THE COMMUNICATIVE DESIGN IN GALICIA OF THE SECOND HALF
OF THE XIX – THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURIES**

The communicative design includes a considerable part of the functional sphere of design, where the objects, designated mainly for communication of the visual-textual message are projected.

The formation and development of the communicative design of Galicia of the second half of the XIX – the first third of the XX c. defines the ways and methods of communicating the visual information in the framework of the object and space environment.

The visual forms of messages in the shape of exhibits, photos, brands, advertising polygraphic production, periodical press and book products create the informative, advertising and corporate spheres of the communicative design of Galicia of the second half of the XIX – the first third of the XX c.

The task of the informative sphere of the communicative design is forming the exhibits for presentation of production on industrial exhibitions, supplying the content information about the events and showpieces by means of fliers, price marks, postcards, posters, announcements, as well as the outer advertisement objects (banners, signboards, expositional cases, light advertisements, billboards on the walls). The miniatures of the production packing were presented on the exhibitions – their visual-graphic form is considered as a sign system.

At the end of the XIX century photography became a rightful means of objects visualization. They not only contained the visual information about things or objects, but also created their artistic image. By using the method of collage – the combination of a photo image, picture and textual message, artists created postcards, posters, placards, theatrical programs, advertising announcements, designed shop windows and signboards.

A considerable contribution in the communicative design of the advertisement sphere was made by Roman Shukhevych, the head of the advertisement firm “Fama” in Lviv (1937), which produced the first analogues of city-lights, advertising booklets, firm advertisements, signboards and billboards, design of shop windows, advertising and expositional production for exhibitions and fairs, placards for solemn events in Lviv, Stanislaviv, Ternopil, Stryi.

The effective and most popular means of communication in design is periodical press, which was published in Galicia on a big scale. Only in Lviv in 1898–1914 there were published more than 450 newspapers and magazines in Polish, Ukrainian, Russian, German and Yiddish languages. The first newspaper in Ukrainian language “Zoria Halytska” (1848–1857) was also published in Lviv in the only Ukrainian printing house of the Stavropigian institute.

The corporate sphere of the communicative design creates the image of goods or company by means of the brand projecting. The architectural and construction firm of Ivan Levynskiy became a prominent example of creating a brand of company in Galicia. The projects of buildings by I. Levynskiy were distinguished by the fully integrated solution of the architectural environment objects. The artists also dealt with the interiors design, stained-glass windows, frescoes, ceramic tiles, etc. The folk motives and ornaments prevailed in these elements, which created the folk style that identified the expressive brand of I. Levynskiy’s firm not only in Galicia, but also outside its borders.

A bright example of the good’s branding in the corporate sphere of communicative design became the image of production of J. A. Baczewski’s factory. The advertisements in press, outer advertisement, posters and postcards with the logo and picture of the production, firm packing and exhibits popularized the brand throughout whole Europe.

It is worth mentioning the names of the outstanding artists who dealt with the design of books and magazines publications, creation of illustrations, posters and placards. Among them were Maryan Olshevskiy, Stanislav Dembickiy, Kayetan Stefanovich, Tadeush Gronovskiy, Petro Kholodnyi, Volodymyr Lasovskiy, Robert Lisovskiy, Vasyl Krychevskiy, Pavlo Kovzhun, Volodymyr Sichynskiy, Stanislav Hordynskiy and others.

The development of the communicative design in Galicia in the second half of the XIX – the first third of the XX c. is inextricably linked with the activities of artists, project and artistic activities of whom are aimed at creating a visual communicative message in the shape of a material carrier.

The product of the communicative design is a form of giving a message through the material carriers, that is why the project and artistic activities in the sphere of information visualization and visual communication in Galicia in the second half of the XIX – the first third of the XX c. included such components as: the design of polygraphic production, advertisement and book graphics, creation of posters, theatrical and cinema placards, elements of the outer advertisement and packing. The visual and graphical language of the communicative design elements reflected the stylistic characteristics of its period which corresponded to the architectural and artistic style of the objective and spatial environment.

Key words: *communicative design, exhibition-expositional activity, photography, firm brand, visual-graphic language, Galicia.*

У період соціокультурних та соціально-економічних трансформацій суспільства набуває актуальності формування гармонійного середовища життєдіяльності людини. Особливе значення при цьому має комунікативний дизайн, який забезпечує візуальне спілкування. У вивченні цієї проблеми важливу роль посідає дослідження становлення і розвитку комунікативного дизайну Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст., адже на сучасному етапі проблема недостатньо висвітлена і потребує системного дослідження. Актуальним є аналіз джерел виникнення комунікативного дизайну Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст., визначення засобів і методів передачі візуальної інформації в межах предметно-просторового середовища того часу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій з цієї теми свідчить, що більшість теоретиків дизайну [3; 16–17] визначають комунікативний дизайн як частину функціональної сфери проектування передачі інформації. Особливостям освітніх, мистецьких процесів у художньому житті Галичини присвячені монографії Р. Шмагала [9], Р. Яціва [10], О. Ноги [7], О. Ріпко [6]. Становлення і розвиток реклами в українській та польській пресі кінця XIX – початку XX ст. проаналізовано у дослідженнях В. Мацежінського [4; 5]. Науковці вивчають величезний пласт архівних матеріалів цього періоду, висвітлюють творчість майстрів, які зробили помітний внесок у розвиток проектно-художньої культури.

Відомо, що дизайн посідає визначене місце у спектрі матеріальних речей між практичним і художнім полюсами. Комунікативний дизайн обіймає значну частину функціональної сфери дизайну, в якій проектують об'єкти, призначені здебільшого для передачі візуально-текстового повідомлення [3, с. 255–257]. У сфері комунікативного дизайну прийнято виокремлювати інформаційну, рекламну і корпоративну складові [3, с. 261], які проаналізуємо на прикладі дизайну в Галичині того часу.

Мета статті – розкрити особливості становлення і розвитку комунікативного дизайну в Галичині другої половини XIX – першої третини XX століть.

Аналізований період відзначається сприятливими історичними, соціально-економічними та соціально-культурними передумовами розвитку дизайну в Галичині – були встановлені законодавчі засади для розвитку промислового виробництва в Австро-Угорщині (1850–1859) і надання автономії Галичині (1867). Це дало поштовх соціально-економічному розвитку краю, підвищенню темпів урбанізації, активізації утворення нових підприємств та організацій. Новостворені у другій половині XIX ст. численні професійні товариства, спілки, громадські об'єднання сприяли підтримці професійних виробничих інтересів та співпраці з урядом Австро-Угорщини. Серед них: Політехнічне товариство (1866), Товариство медичне (1867), Галицьке фармацевтичне товариство (1868), Польське педагогічне товариство (1868),

Академічна читальня (1867), Товариство Братської допомоги студентам університету (1967), Спілка Взаємного страхування приватних працівників (1867), “Opieka Narodowa” (1868), Товариство взаємодопомоги учасникам повстання 1863 року, “Сокольський Базар” (1867), Асоціація майстрів “Зоря” (1868), Товариство приятелів мистецтва (1868), Товариство народної освіти (1868), Товариство права (1868) та ін. [18]. В організації та сприянні підприємствам у забезпеченні належного рівня якості продукції значну роль відіграв Дорадчий тимчасовий комітет для справ крайового рукодільництва, домашнього промислу та опіки (1873), згодом перейменований на Комісію Крайову для справ промислових (від 1888 р. – Національна комісія з промислових питань, від 1904 р. – Ліга Промислової допомоги (1904)) [15].

Розвиток промислового виробництва зумовлює потребу в кваліфікованих кадрах, тому важливого значення набувала діяльність закладів художньо-промислового навчання, які орієнтувалися на вимоги промислового виробництва [9]. Діяльність громадських товариств, професійних спілок і Крайової комісії для справ промислових була спрямована на створення художньо-промислових виробництв у Галичині через становлення художньо-промислових шкіл й професійних навчальних курсів, запровадження стипендійних грантів для студентів.

На початку ХХ століття Ліга Промислової допомоги організовує професійні виставки, курси, майстерні та семінари для малого бізнесу, поширює фахові видання серед усіх соціальних верств, започатковує конкурси і премії для кращих студентів художньо-промислових навчальних закладів. Активно формується виставково-експозиційна діяльність: на щорічних звітних виставках експонують моделі одягу, взуття, текстиль; ювелірні вироби, вироби з металу (посуд, підсвічники, лампи, механічні пристрої, деталі машин та механізмів), вироби з дерева, паперу і картону, книжкові оправи, друковані видання, афіші, вироби зі скла, кераміки. Серед споживчих виробів – солодощі та цукерки у вигляді пірамід, млинів й інших форм [13, с. 23–42].

Візуальні форми повідомлення у вигляді виставкових експозицій, фотографіки, фірмових брендів, рекламно-поліграфічної продукції, періодичних друкованих видань та книжкової продукції утворюють інформаційну, рекламну і корпоративну сфери комунікативного дизайну Галичини.

Розвиткові проектно-художньої діяльності та її інтеграції у виробництво на теренах Галичини сприяли господарсько-промислові й етнографічні виставки. Організація і представлення продукції на виставкових площах, забезпечення змістовної інформації про події та експонати є завданням *інформаційної* сфери комунікативного дизайну, яку практично реалізовували за допомогою флаєрів, цінників, листівок, плакатів, оголошень, а також об'єктів зовнішньої реклами (банерів, вивісок, експозиційних вітрин, світлової реклами, білбордів на стінах будинків). На виставках презентували макети пакування продукції – візуально-графічну форму яких уже розглядали як знакову систему.

Наприкінці ХІХ століття повноправним засобом візуалізації об'єктів *рекламної* сфери комунікативного дизайну стала фотографіка, що не лише містила візуальну інформацію про предмети чи об'єкти, а й створювала їхній художній образ. Використовуючи метод колажу – поєднання фотозображення, малюнка і текстового повідомлення, митці створювали листівки, плакати, афіші, театральні програми, рекламні оголошення, оформляли вітрини та вивіски.

Непересічними діячами фотографіки кінця ХІХ – початку ХХ ст. були Яніна Межецька, учасник і організатор арт-фотовиставок [12, с. 222], автор відомого фотоальбому “Рука, що працює” (“Reka Pracyjaca”, 1939) [14, с. 10]; Генріх Міколяш, директор фотографічної інституції Львівської політехніки, лектор фотомистецьких дисциплін [12, с. 288]; Вітольд Ромер, науковець і викладач окремого навчального курсу з фотографіки (1932–1939) у Львівській політехніці, майстер документальної і художньої фотографії [12, с. 345]; Юліан Дорош – один із фундаторів фотографіки на західноукраїнських землях, автор численних статей з техніки та естетики фотографії [12, с. 239] і першого на теренах Галичини “Підручника фотоаматора” українською мовою (1931) [12, с. 242]; Олекса Балицький – організатор Українського фотографічного товариства й першої виставки української фотографіки (Львів, 1930) [12, с. 228]; Іван Іванець – фотограф Українського січового стрілецтва, учасник фотовиставок, громадський діяч [12, с. 231]; Олександр Кшивоблоцький – співзасновник

львівської мистецької групи “Artes”, автор найкращих в Європі сюрреалістичних фотоколажів, класик авангардної фотографії [12, с. 207–208] Едвард Тшемескі, член організаційного комітету і фотограф Крайової виставки 1894 року, кращі світлини автора стали першими ілюстрованими поштівками з видами Львова (1894) [12, с. 28].

Значний внесок у комунікативний дизайн рекламної сфери здійснив Роман Шухевич – очільник рекламної фірми “Фама” у Львові (1937), відомої виготовленням перших аналогів сіті-лайтів, рекламних буклетів, фірмових оголошень вивісок і рекламних щитів, оформлення вітрин, рекламно-експозиційної продукції для виставок і ярмарків, афіш для урочистостей у Львові, Станіславові, Тернополі, Стрию [8].

Ефективним і найпоширенішим засобом комунікації в дизайні є періодична друкована продукція, видання якої в Галичині мало великий розмах. Тільки у Львові у 1898–1914 роках входили понад 450 газет і журналів польською, українською, російською, німецькою та мовою ідиш [1]. Першу газету українською мовою “Зоря Галицька” (1848–1857) видавали також у Львові в єдиній українській друкарні Ставропігійського інституту.

Корпоративна сфера комунікативного дизайну створює образ товару чи компанії засобами проектування елементів фірмового стилю. Проектування образного і графічного стилю, позиціонування на ринку та філософію продукту називають брендом (від *англ.* “клеймо”, “тавро”). Зразковим прикладом створення бренду компанії в Галичині стала архітектурно-будівельна фірма Івана Левинського з численними фабриками, складами, комплексами крамниць і житлових споруд. Продукція фірми вирізнялася високою технічною і художньою якість, що підтверджували високі нагороди на міжнародних виставках, конкурсах, ярмарках. Як зазначив дослідник творчості Івана Левинського Олесь Нога, “найбільшим здобутком дизайнерів і художників фабрик Левинського було створення своєрідного українського стилю” [7, с. 21]. Проекти споруд І. Левинського вирізнялися комплексним вирішенням об’єктів архітектурного середовища. Митці займалися й оформленням інтер’єрів, вітражів, розписів, керамічної плитки тощо. У цих елементах переважали народні мотиви й орнаменти, які творили український стиль, що ідентифікував виразний бренд фірми Івана Левинського не лише в Галичині, а й за її межами.

Яскравим прикладом брендування товару в корпоративній сфері комунікативного дизайну став образ продукції фабрики Бачевських (J. A. Baczewski). Реклама у пресі, зовнішня реклама, плакати й листівки з логотипом та зображенням продукції, фірмове пакування і виставкові експозиції популяризували бренд у всій Європі.

Виник тип колективної корпоративної діяльності у вигляді творчих об’єднань митців: “Зеспул” (1910–1914), “Товариство покращення міста Львова та околиць” (1912–1918), “Artes” (Artes) (1929–1935), Асоціація незалежних митців (1931–1939), “Нова генерація” (1932–1935), “Львівський професійний союз митців-пластиків” (1932–1939) та ін.

Варто згадати імена визначних митців, які займалися оформленням книжкових та журнальних видань, створенням ілюстрацій, плакатів і афіш. Серед них: Мар’ян Ольшевський, Станіслав Дембіцький, Кастан Стефанович, Тадеуш Гроновський, Петро Холодний, Володимир Ласовський, Роберт Лісовський, Василь Кричевський, Павло Ковжун, Володимир Січинський, Станіслав Гординський та інші. Одним із найяскравіших представників львівської сецесії був Мар’ян Ольшевський, засновник об’єднання митців “Зеспул” (1910–1914). Йому належать численні плакати, листівки, вивіски, обкладинки та книжкові ілюстрації, еклібриси, марки й етикетки, макети та дизайн реклами для редакцій “Горизонт” (1911), “Вечірня газета” (1911–1914), видавництва “Панорама”.

Роберт Лісовський упродовж 1922–1927 років залишив велику кількість графічних робіт у інформаційній сфері комунікативного дизайну. Як зазначив дослідник Роман Яців, “мова графіки Лісовського, як і Ковжуна, Бутовича, Січинського поступово ставала свого роду “візуальною ідентифікацією” галицького українства, поряд з шанованими тут зусиллями Олени Кульчицької, Миколи Голубця, Осипа Куриласа, Миколи Федюка, Ярослави Музики, Івана Іванця формувати рідний духовно-культурний та естетичного простір” [10, с. 75].

Творчий доробок Павла Ковжуна в книжковій графіці 1920–1930-х років був настільки очевидним для сучасників майстра, що його творчості було присвячено за життя художника дві

монографії, котрі вийшли друком у Львові в 1924 та 1939 роках. Зокрема, С. Гординський констатував: “Щодо книжкової графіки, так це вже загально визнана думка, що справді новочасно оформлену книжку в Галичині дав перший Ковжун” [2, с. 32–33].

На становлення комунікативного дизайну в Галичині у другій половині XIX – першій третині XX ст. вплинули історичні, соціально-економічні та соціально-культурні передумови.

Розвиток комунікативного дизайну в Галичині протягом цього періоду нерозривно пов’язаний з активністю митців, проектно-художня діяльність яких спрямована на створення візуального комунікативного повідомлення у формі матеріального носія.

Продуктом комунікативного дизайну є форма повідомлення через матеріальні носії, тому проектно-художня діяльність у сфері візуалізації інформації та візуального спілкування в Галичині другої половини XIX – першої третини XX ст. мала такі складові, як: оформлення поліграфічної продукції, рекламну і книжкову графіку, створення плакатів, театральних та кіноафіш, елементи зовнішньої реклами й пакувань. Візуально-графічна мова елементів комунікативного дизайну відображала стилістичні ознаки свого періоду, який відповідав архітектурно-мистецькому стилю предметно-просторового середовища.

ЛІТЕРАТУРА

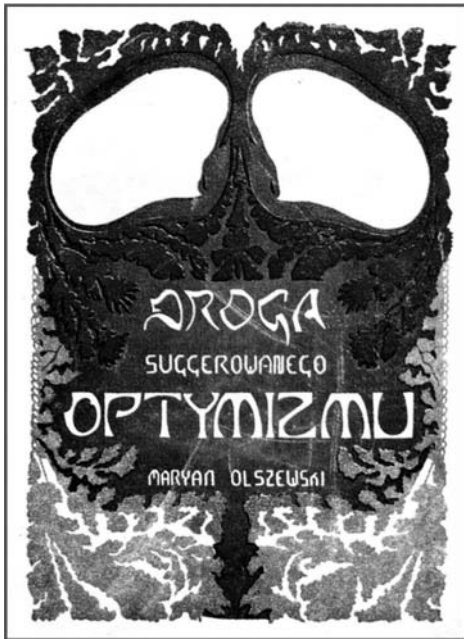
1. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Гординський С. Павло Ковжун / Святослав Гординський // Українське мистецтво. Вип. 3. – Краків ; Львів : Українське видавництво, 1943. – 67 с.
3. Коськов М. А., Полеухин А. А. Дизайн. Основы теории : учеб. пособие / [под ред. М. А. Коськова]. – Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2009. – 308 с.
4. Мацежинський В.-Л. Преса Галичини другої половини XIX ст. – 1914 р.: генеза, характеристика видань, національні особливості / В.-Л. Мацежинський // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики : Вип. 11 / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, Науково-дослід. центр періодики. – Львів : 2003. – С. 20–35.
5. Мацежинський В.-Л. Реклама в українській і польській пресі Східної Галичини другої половини XIX – початку XX ст. / В.-Л. Мацежинський. – Львів, 2003. – 186 с.
6. Мистецтво Львова першої половини XX століття : каталог виставки, 14 квітня – 24 серпня 1994 р., Львів / [упоряд. Олена Ріпко]. – Львів : Каменяр, 1996. – 102 с.
7. Нога О. Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – 80 с.
8. Чайківський Б. “Фама” : рекламна фірма Романа Шухевича. – Львів : МС, 2005. – 104 с. : іл.
9. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с. ; 742 іл.
10. Яців Р. Роберт Лісовський (1893–1982): дух лінії / Роман Яців ; [Львів. нац. акад. мистецтв]. – Львів : Апіорі, 2015. – 231 с. : іл.
11. Bürdek B. E. Design History, Theory and Practice of Product Design / Bernhard E. Bürdek. – Basel ; Boston ; Berlin, 2005. – 484 p.
12. Dawna fotografia lwowska, 1839–1939 / A. Żakowicz, J. Biriulow, S. Simonienko [i in.] ; red. nauk: A. Żakowicz. – Lwów : Centrum Europy, 2004. – 368 s.
13. Katalog I lokalnej wystawy prac uczniów przemysłowo-rękodzielniczych i zabytków cechowych we Lwowie katalog. – Lwów : Nakładem komitetu wystawowego, 1905. – 54 s.
14. Mierzecka J. Mój świat, moje czasy / Janina Mierzecka. – Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989. – 132 s.
15. Opieka krajowych organizacyi nad przemysłem w naszym kraju (1877–1910) : (referat odczytany na VII Krajowym Zjeździe Ligi Pomocy Przemysłowej we Lwowie). – Lwów, 1911. – 20 s.
16. Poulin R. Graphic design and architecture, a 20th century history : a guide to type, image, symbol, and visual storytelling in the modern world / Richard Poulin. – Rockport Publishers, 2012. – 272 p.

17. The design history reader / ed. by Grace Lees-Maffei and Rebecca Houze. – Oxford ; New York, 2010. – 548 p.
18. Zbiór ustaw i rozporządzeń administracyjnych w Królestwie Galicyi i Lodomeryi z Wielkiem Księstwem Krakowskiem obowiązujących z wyciągiem orzeczeń c. k. Trybunału administracyjnego. Podręcznik dla organów c. k. Władz rządowych i Władz autonomicznych. T. 2. – Wyd. 3, poprawione i pomnożone. – 1884.

REFERENCES

1. Biriulov, Yu. (2005), *Mystetstvo Lvivskoi setsesii* [Art of Lviv secession], Lviv, Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
2. Hordynskiy, S. (1943), “*Pavlo Kovzhun*” [Pavlo Kovzhun], *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian art], Vol. 3., Krakiv, Lviv, Ukrainske vydavnytstvo. (in Ukrainian).
3. Kos’kov, M. A. and Poleuhin A. A. (2009), *Dizayn. Osnovy teorii : ucheb. posobie* [Design. Fundamentals of Theory : tutorial] / edited by M. Kos’kov, Sankt-Petersburg, Publishing house of the Polytechnic University. (in Russian).
4. Matsiezhynskiy, V.-L. (2003), “*Presya Halychyny druhoi polovyny XIX st. – 1914 r.: heneza, kharakterystyka vydan, natsionalni osoblyvosti*” [Galicia press of the second half of the XIX century – 1914: genesis, characteristics of publications, national peculiarities], *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho tsentru periodyky* [Digest of papers of the Research Center of the periodicals], Vol. 11, National Academy of Sciences of Ukraine, V. Stefanyk Lviv Sciences Library, Research Center of Periodicals, Lviv, pp. 20–35. (in Ukrainian).
5. Matsiezhynskiy, V.-L. (2003), *Reklama v ukrainskii i polskii presi Skhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.* [Advertising in the Ukrainian and Polish press in Eastern Galicia second half of XIX – early XX century], Lviv. (in Ukrainian).
6. *Mystetstvo Lvova pershoi polovyny XX stolittia*, (1996), [The Art of Lviv of the first half of the XX century], exhibition catalog, April 14. – August 24. 1994, Lviv, Olena Ripko (Ed.), Lviv, Kameniar. (in Ukrainian).
7. Noha, O. (1993), *Ivan Levynskiy: khudozhnyk, arkhitekto, promyslovec, pedahoh, hromadskiy diiach* [Ivan Levinsky: artist, architect, industrialist, teacher, public figure], Lviv, Osnova. (in Ukrainian).
8. Chaikivskiy, B. (2005), “*Fama*”: *reklamna firma Romana Shuhevycha* [“Fama”: Roman Shukhevich advertising company], Lviv, MS. (in Ukrainian).
9. Shmahalo, R. (2005), *Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozysii* [Art education in Ukraine, middle 19th – middle 20th centuries: structure, methodology and artistic positions], Lviv, Ukrainski tekhnolohii. (in Ukrainian).
10. Yatsiv, R. (2015), *Robert Lisovskiy (1893–1982): dukh linii* [Robert Lisovsky (1893–1982): the spirit of the line], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
11. Bürdek, B. E. (2005), *Design History, Theory and Practice of Product Design*, Basel, Boston, Berlin. (in English).
12. *Dawna fotografia lwowska, 1839–1939* (2004), [Former Lviv photography, 1839–1939] / Żakowicz, A., Biriulow, J. and Simonienko S. [i in.] ; Żakowicz, A. [Ed.], Lviv, Centrum Europy, 368 p. (in Polish).
13. *Katalog I lokalnej wystawy prac uczniów przemysłowo-rękodzielniczych i zabytków cechowych we Lwowie* (1905), [Catalog I of the local exhibition of works of industrial and handicraft pupils and monuments in Lviv], Lviv, Nakładem komitetu wystawowego. (in Polish).
14. Mierzecka, J. *Mój świat, moje czasy* (1989), [My world, my times], Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza. (in Polish).
15. *Opieka krajowych organizacyi nad przemysłem w naszym kraju (1877–1910) (1911)*, [Care of domestic organizations on the industry in our country (1877–1910)], (referat odczytany na VII Krajowym Zjeździe Ligi Pomocy Przemysłowej we Lwowie), Lviv, 20 p. (in Polish).
16. Poulin, R. (2012), *Graphic design and architecture, a 20th century history : a guide to type, image, symbol, and visual storytelling in the modern world*, Rockport Publishers. (in English).

17. *The design history reader* (2010), edited by Grace Lees-Maffei and Rebecca Houze, Oxford, New York. (in English).
18. *Zbiór ustaw i rozporządzeń administracyjnych w Królestwie Galicji i Lodomerji z Wielkiem Księstwem Krakowskiem obowiązujących z wyciągiem orzeczeń c. k. Trybunału administracyjnego* (1884), [Collection of administrative laws and regulations in the Kingdom of Galicia and Lodomeria with the Grand Duchy of Krakow in force with the extract of judgments of the Administrative Tribunal] Podręcznik dla organów c. k. Władz rządowych i Władz autonomicznych, T. 2., Wyd. 3, poprawione i pomnożone. (in Polish).



М. Ольшевський. Обкладинка видання «Шлях сугестивного оптимізму» (1906)



П. Ковжун. Афіша «Перший Конгрес Українських Інженерів» (1932)



Т. Гроновський. Плакат виставки комунікації у Львові (1927)



Р. Лісовський. Логотип газети «Український тиждень» (1934)



Я. Межецька. Сторінка фотоальбому «Рука, що працює» («Ręka Pracująca», 1939)

КОМБІНАТОРИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ДЛЯ ДІТЕЙ

У статті розглянуто специфіку формування предметно-просторового середовища для дітей з використанням принципів комбінаторики. Виявлено шість основних принципів комбінаторики, які дають змогу утворювати нові форми та відповідно до ситуації виносити на перший план ту чи іншу функцію простору. З'ясовано, що середовище, побудоване з використанням принципів комбінаторики, є змістовно-насиченим, поліфункціональним та варіативним.

Ключові слова: комбінаторика, трансформація, дитячі меблі.

Наталія Литовченко

КОМБІНАТОРИКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье рассмотрена специфика формирования предметно-пространственной среды для детей с использованием принципов комбинаторики. Выведено шесть основных принципов комбинаторики, которые дают возможность создавать новые формы и в соответствии с ситуацией выносить на первый план ту или иную функцию пространства. Выяснено, что пространство, построенное с использованием принципов комбинаторики, есть содержательно-насыщенным, полифункциональным и вариативным.

Ключевые слова: комбинаторика, трансформация, детская мебель.

Natalia Lytovchenko

COMBINATORICS AS MEANS OF SUBSTANCE-SPACE ENVIRONMENT FORMATION FOR CHILDREN

The article deals with the specifics of the subject-spatial environment formation for children using the combinatorics principles. At an early age, the foundations of world perception, its knowledge and study are laid, the foundations of individual and social behavior of the individual are formed. Furniture and other elements of the children's environment arrangement activate this process. Correct formation of the child personality, the development of his abilities and talents to a great extent depend on his comfortable staying in his room. Children's furniture should be bright, light, mobile, durable, versatile and safe.

It has been discovered that the use of multi-element transformed systems makes it possible to form new forms from a multitude of elements, to change the space functions, to obtain a significant number of pre-installed game situations, taking into account the time factor, functional necessity and child's age-height characteristics.

The whole set of means and methods associated with the transformation of furniture for children can be reduced to three principal types of transformation: the change of geometric parameters of the product without changing the function; change the function of the product without changing the geometric parameters; change the function of the product with the change of geometric parameters. It is possible to combine several types of transformation.

These types of transformations can be implemented in different ways, the application of which is determined by the specific tasks set before the designer, and the conditions of the product use. In the design practice the principles of children's furniture transformation have been applied, which can be divided into six main groups. "Cell tissue" is based on one simple form element-module use. At the same time, the variation of the combinations, or the level of combinatorics, depends on the number of

these modules and their spatial relationships with each other. The second group relies on a certain amount of different configuration and size of elements, but interconnected with each other by dimensionally modular communications. "Compact set" is based on a single geometric topology of several elements that are different in size, which ensures the inclusion of one form into another one, which in its turn is included in the third one, etc. The fourth group as well as the first one has only one element-module, but is of a more complex form. Combinatorics is provided due to various spatial orientations of the module and its overturning taking into account the function. The fifth group – "transformation" combines all the products and forms, the designs of which allow them to convert their sizes, configuration, color, etc., but all their details are interconnected constructively. The essence of the sixth group is that the transformation is based on the principle of adding-subtraction of one or more elements of the structure, which in general does not violate the unity of the system.

It has been found out that the object-spatial environment, constructed using the combinatorics principles, is content-rich, multifunctional, variative and allows one or another space function to be brought into the foreground according to the situation.

Key words: *combinatorics, transformation, children furniture.*

Розвиваюче середовище існування дитини дошкільного віку є значущим чинником для розвитку її особистості. Багато дослідників цілком правильно відзначають, що простір має стати поліфункціональним, трансформованим і динамічним.

Основна особливість наповнення середовища існування дитини полягає у використанні трансформованих, мобільних, поліфункціональних меблів, які відповідають антропометричним даним дітей і вимогам безпеки та гігієнічності.

Простір дитячої кімнати можна поділити на три частини: зону для відпочинку, активну зону, робочу зону.

Використання мобільних і трансформованих меблів дає змогу динамічно перетворювати середовище залежно від часу доби, ігрових потреб дитини чи як цього вимагає ситуація.

Важливе значення для досліджуваної теми мають роботи, присвячені проблемам трансформації, комбінаторики, використання мобільних структур у дизайні, зокрема дослідження О. Грашина [4], В. Колейчука [8], С. Бойцова [2], В. Сьомкіна [9], І. Волкотруба [3] та інших учених, які вивчають ці питання.

Мета статті – розглянути роль комбінаторики у формуванні предметно-просторового середовища для дітей та охарактеризувати основні принципи трансформації дитячих меблів.

Звернемося спочатку до поняття "комбінаторика". Комбінаторика – це прийоми знаходження різних поєднань (комбінацій), розміщень з цих елементів у певному порядку. Комбінаторні (варіантні) методи формоутворення застосовують для виявлення найбільшої різноманітності поєднань обмеженого числа елементів. Складність цілісної форми, що відповідає безлічі вимог, функціональних, конструктивних, естетичних та ін., додає клопотів при створенні розвинених комбінаторних систем у "чистому вигляді". При проектуванні ідея комбінаторики виступає лише стимулом – за основу формоутворення беруть ті елементи форми, з яких можна створити комбінаторну систему (геометричні, конструктивні, колірні та ін.). Принципово важливою обставиною для управління комбінаторним процесом є той факт, що в комбінаториці завжди наявні дві засади: постійна та змінна. Постійним початком комбінаторики служать ідея, концепція або схема, напрямна комбінаторного пошуку – концептуальна комбінаторика [1, с. 22].

Із предметів (чи знаків) можна скласти різноманітні комбінації (розставлення). В розставлення можуть входити предмети одного чи різних видів. Два розставлення вважають різними, якщо вони відрізняються один від одного або виглядом предметів, що належать до його складу, або порядком цих предметів у даному розставленні. При цьому всі можливі розставлення (комбінації) можна звести до трьох основних типів. Їм присвоєні особливі назви: розміщення, перестановка і поєднання [5, с. 183].

У ранньому віці закладаються основи світосприйняття, його пізнання і вивчення, формуються основи індивідуальної та соціальної поведінки індивіда. Меблі та інші елементи облаштування дитячого середовища активізують цей процес.

“Дитина не перебуває в середовищі, а долає, “переростає” його, вона постійно змінюється, стає іншою кожного наступного моменту. Тому має змінюватися для неї і її середовище. Для того, щоб воно залишалось прийнятним для дитини, зручним, треба дати дитині змогу змінювати навколишнє середовище, щоб його будувати, трансформувати і доповнювати відповідно до своїх смаків, настроїв і функціональних потреб...” [4, с. 5].

Сучасна психологія виділяє три етапи психічного розвитку дитини: ігровий, навчальний і трудовий, кожен з яких характерний певною системою діяльності. Наголосимо, що навчання дитини – засвоєння суспільного досвіду. Якості особистості формуються переважно в процесі ігрової діяльності дитини, яка найкраще триває у спеціально сформованому предметному середовищі. Світ дитини на різних етапах її розвитку – “стилізований” – перетворюється відповідно до рівнів її пізнання та психічного й фізичного розвитку дитини. Тому ігрова діяльність за своєю важливістю для дитини співвідносна з трудовою діяльністю дорослого. Завдання дизайнера – формотворення меблів для дітей з урахуванням усіх аспектів проектування та специфічних вимог педагогіки, ергономіки й дизайну.

Однією з основних вимог до проектування дитячих меблів є обов’язкова відповідність меблів вікові, зросту, масі та пропорціям тіла дитини. У зв’язку з безперервною зміною зросту і пропорцій тіла дитини, значними коливаннями довжини тіла дітей однієї вікової групи визначити оптимальні розміри виробів дитячих меблів важко.

Меблі, розміри яких не відповідають антропометричним показникам, що вже змінилися, негативно позначаються на розвитку опорно-рухового апарату дітей [6].

Дитяча кімната відіграє дуже важливу роль у розвитку особистості дитини, оскільки для неї це й ігрова кімната, й місце, звідки починається пізнання світу, і спальня. Від того, наскільки дитині буде зручно та комфортно перебувати в своїй кімнаті, часто залежать правильне формування її особистості, розвиток здібностей і талантів. Дитячі меблі повинні бути яскравими, легкими, мобільними, стійкими, багатофункціональними та безпечними. Особливі вимоги безпеки – не тільки щодо відсутності гострих кутів, а й екологічності матеріалів, використовуваних для виготовлення дитячих меблів.

Будь-який предмет дитячих меблів повинен чітко вказувати на того, хто ним володіє, допомагати психіці дитини, яка ще формується, чи підліткові утвердитися в почутті власної індивідуальності, бути корисним для формування цілісної особистості.

Дитячі ліжка є найважливішою деталлю інтер’єру дитячої кімнати. Ліжко повинно рости разом з дитиною – його довжина завжди має бути більшою зросту дитини мінімум на 30 см. А головне, матрац повинен мати достатній ступінь жорсткості, щоб не допустити викривлення хребта.

Дитячі столи можуть мати різне призначення. Є спеціальні столи для занять, обідні й навіть столи-парти. Але всі вони повинні відповідати кільком специфічним вимогам: бути легкими (щоб їх могли перемістити діти), міцними і сконструйованими відповідно до анатомічних особливостей дітей дошкільного віку.

Дитячі стільці – перші “дорослі” меблі дитини. Малюк, який користувався дитячими стільцями, легше адаптується до шкільних меблів, не відчуває незручностей, довго сидячи за партою. Дитячі стільці треба підбирати відповідно до віку, зросту і ваги дитини – це забезпечить формування правильної постави і нормальний розвиток опорно-рухового апарату. Для малюків дитячі стільці – перші особисті меблі, що привчають їх до самостійності.

Шафи і стелажі для дітей дають навички користування меблями. Діти люблять, щоб усе було, як у дорослих. Користуючись дитячими шафами і стелажми, дитина імітує діяльність старших та вчиться зібраності й акуратності. Шафи і стелажі можна використовувати як у дитячих садках, так і для створення інтер’єру дитячих кімнат будинку [6].

Найефективнішим способом розв’язання проблеми, пов’язаної з організацією життєдіяльності дитини, є розроблення трансформованих систем, до яких є ряд специфічних вимог:

– конструкція меблів повинна бути травмобезпечною, тобто виріб не повинен мати гострих кутів і виступаючих деталей;

- маса предметів або елементів меблів, які самостійно пересуває дитина, не повинна бути більшою 2 кг;
- меблеві вироби повинні легко піддаватися складанню і розкладанню, бажано без застосування спеціальних інструментів;
- шарнірні та рухомі з'єднання меблів повинні забезпечувати плавний, легкий і безшумний рух деталей;
- трансформовані елементи меблів обов'язково повинні мати фіксувальні пристрої.

Морфологічна структура дитячих меблів, як правило, повинна мати відкриту просторову структуру. Відкриті форми за характером і значенням ближчі до абстрактних, узагальнених, стилізованих. Вони служать тривалий час, тоді як закриті, зі закладеним у них конкретним змістом, порівняно швидко виходять із ужитку, набридають, оскільки наділені однозначними, заздалегідь заданими функціями, пристосованими лише для певного виду діяльності. Закриті форми не піддаються об'ємно-просторовим змінам. Стилiстичні властивості виробу визначають незмінний взаємозв'язок частин у межах цілого, а ціле, своєю чергою, перебуває в однозначній взаємозалежності з усім іншим оточенням.

Форма виробів дитячих меблів багатоцільового призначення, трансформованих систем практично відкрита. Вона інформативна, задовольняє не лише певні, попередньо передбачені вимоги, але на випадок необхідності може бути пристосована до нових запитів дитини, адже містить передумови, які регламентують зміни, переосмислення призначення, виникнення нових функцій, можливо, навіть таких, які не запланував проектувальник.

Для дітей дошкільного віку рекомендують типи меблів, що поєднують у собі дві функції – як звичайно меблів (для відпочинку, зберігання речей тощо) та ігрові. Діти відчують гостру необхідність в активній взаємодії зі середовищем, у самостійному спілкуванні з довколишнім світом. Ефективність ігрової діяльності прямо залежить від особливостей її здійснення в конкретному середовищі, від створення комфортного психологічного мікроклімату, якого досягають режисурою ігрового процесу предметної організації мікросередовища. Мікросередовищем вважають систему матеріальних елементів, які оточують дитину в ігровій ситуації.

Для морфології меблів-ігор характерна скульптурність, певна динамічність і, як правило, цікавість. За необхідності вони повинні бути пристосовані до запитів дитини, які змінились, адже ці меблі містять передумови, що регламентують зміни, переосмислення призначення, виникнення нових функцій. Меблі трансформують для отримання нового поля діяльності зі закладеними заздалегідь ігровими ситуаціями. При діяльності дитини, пов'язаній зі значними силовими характеристиками руху, стійкість виробу забезпечують використанням відкидних опор. Меблі-ігри проектують зазвичай руховими, що сприяє розвитку в дітей навиків руху, пробудженню в них бажання активної діяльності. Водночас їх розглядають як важливий виховний фактор у розвитку просторово-творчих здібностей дітей [7].

У цьому плані становить інтерес розробка багатоелементних трансформованих систем, об'ємно-просторова структура яких дає змогу з безлічі елементів утворювати нові форми, змінювати функції, отримувати значну кількість заздалегідь закладених ігрових ситуацій з урахуванням фактора часу, функціональної необхідності та віково-зростових характеристик споживача.

Усю сукупність засобів і способів, пов'язаних із трансформацією меблів для дітей, можна звести до трьох принципових видів трансформації: зміна геометричних параметрів виробу без зміни функції; зміна функції виробу без зміни геометричних параметрів; зміна функції виробу зі зміною геометричних параметрів. Також можливе комбінування кількох видів трансформації.

Зазначені види трансформації можуть бути реалізовані різними способами, застосування яких визначається конкретними завданнями, для проектувальника, та умовами використання виробу. В практиці проектування застосовують принципи перетворення дитячих меблів, які можна розділити на п'ять основних груп. Ці групи виділив С. Бойцов у публікації "Комбинаторные идеи в дизайне" в журналі "Техническая эстетика" [2]. Зупинимося детальніше на кожній із них.

“Клітинна тканина”. Базована на використанні одного елемента-модуля простої форми. При цьому варіантність комбінацій, або рівень комбінаторності залежить від кількості цих модулів та їхніх просторових зв’язків один з одним.



Трансформація дитячих меблів за принципом “клітинна тканина”

Друга група опирається на деяку суму різних за конфігурацією та розмірах елементів, але зв’язаних між собою розмірно-модульними зв’язками. Це дає змогу значно розширити можливості варіантних комбінацій та образних рішень об’єктів проектування на базі модулів, розмірна поєднуваність яких полегшує створення нових просторових структур.



Трансформація меблів за другим принципом

“Компактна безліч”. Базована на єдиній геометричній топології кількох елементів, які відрізняються розмірами, що забезпечує входження однієї форми в іншу, котра своєю чергою, входить у третю і т. д. Обмежене число форм єдиної геометрії і взаємозалежних розмірів дає змогу створювати компактні комплекти виробів різного функціонального призначення.



Вид трансформації “компактна безліч”

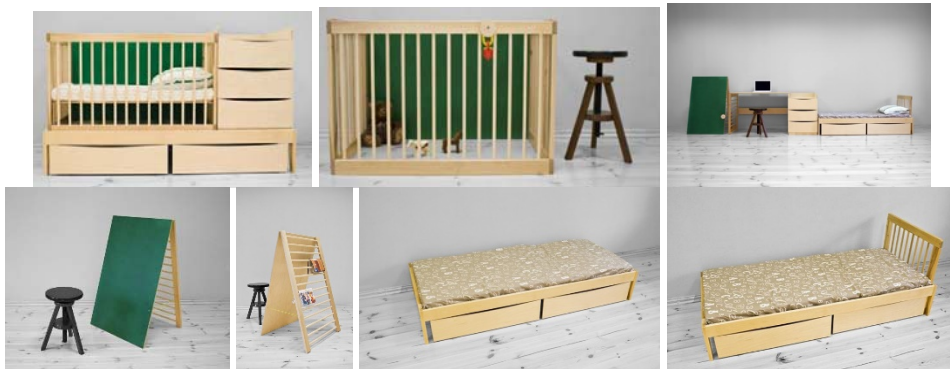
Четверта група, як і перша, має лише один елемент-модуль, але складнішої форми. Комбінаторність забезпечують за рахунок різних просторових орієнтацій модуля і його перекидання з урахуванням функції.

Заданий модуль відповідно до конструктивно-композиційної схеми – багатофункціональний.



Четвертий принцип трансформації в дитячих меблях

П'ята група – “трансформація” поєднує всі вироби й форми, конструкції яких дають змогу перетворювати їхні розміри, конфігурацію, колір, і т. д., але при цьому всі їхні деталі зв'язані між собою конструктивно.



Трансформація за п'ятим принципом

На основі викладеного, доцільно виділити ще одну, **шосту групу** трансформації. Суть її в тому, що трансформація відбувається за принципом додавання–віднімання одного або кількох елементів конструкції, що в цілому не порушує єдність системи.



Трансформація за принципом додавання–віднімання

Важливість використання комбінаторного принципу як засобу формоутворення очевидна, насамперед, для дитячих меблів, у яких проблема функціональності, мобільності, транспортабельності, безпеки, економії і тому подібне набуває вирішального значення в контексті того, що у ранньому віці в дітей закладаються основи світосприйняття, його пізнання і вивчення, формуються основи індивідуальної та соціальної поведінки. Меблі та інші елементи облаштування дитячого середовища, які трансформуються, активізують цей процес.

Загалом можемо підсумувати, що предметно-просторове середовище, побудоване з використанням принципів комбінаторики, є змістовно насиченим, поліфункціональним, варіативним і дає змогу відповідно до ситуації виносити на перший план ту чи іншу функцію простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Божко Ю. Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования: учеб. пособие для вузов / Ю. Г. Божко. – Киев : Выща школа, 1991. – 245 с.
2. Бойцов С. Ф. Комбинаторные идеи в дизайне / С. Ф. Бойцов // Техническая эстетика. – 1983. – № 7. – С. 14–16.
3. Волкотруб И. Т. Основы художественного конструирования: учеб. для сред. спец. учеб. заведений / И. Т. Волкотруб. – Киев : Высшая школа, 1988. – 191 с.
4. Грашин А. А. Дизайн детской развивающей предметной среды: учебн. пособие / Грашин А. А. – М. : Архитектура-С, 2008. – 296 с.

5. Грашин А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегированных объектов: учебн. пособие / А. А. Грашин. – М. : “Архитектура-С”, 2004. – 232 с.
6. Детская мебель. URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/573> (дата обращения 02. 01. 2018)
7. Дизайн. URL: <http://lib.lntu.info/book/fbd/duzayn/2013/13-04/page20.html> (дата обращения 16.10.2017)
8. Колейчук В. Ф. Новейшие конструктивные системы. – М. : Знание, 1984. – 48 с.
9. Семкин В. В. Образная и морфологическая трансформация в дизайне: учеб. пособие / В. В. Семкин. – Христианский университет бизнеса и технологий. – Киев, 1994. – 64 с.

REFERENCES

1. Bozhko, Yu. H. (1991), *Arkhitektonyika i kombinatoryka formoobrazovaniya: ucheb. posobie dlya vuzov* [Architectonics and Combinatorics of Formation: Textbook. manual for high schools], Kyiv, Vyshcha shkola. (in Russian).
2. Boitsov, S. F. (1983), Combinatorial ideas in design, *Tekhnicheskaya estetika* [Technical aesthetics], no. 7, pp. 14–16. (in Russian).
3. Volkotrub, Y. T. (1988), *Osnovy khudozhestvennoho konstruirovaniya: ucheb. dlia sred. spets. ucheb. zavedenyi* [Fundamentals of artistic design: a textbook for secondary special. educational institutions], Kyiv, Vyshcha shkola. (in Russian).
4. Hrashyn, A. A. (2008), *Dizayn detskoy razvivayushchey predmetnoy sredy: uchebn. posobie* [Design of children’s developmental subject environment: a tutorial], Moscow, Arkhitektura-S. (in Russian).
5. Hrashyn, A. A. (2004), *Metodolohiya dyzain-proektyrovaniya elementov predmetnoi sredy. Dyvain unifitsyrovannykh y ahrehatirovannykh obektov: Uchebn. posobie* [Methodology of design-design elements of the subject environment. Design of unified and aggregated objects: tutorial], Moscow, Arkhitektura-S. (in Russian).
6. *Detskaia mebel* [Children’s furniture], available at: <http://arx.novosibdom.ru/node/573>. (in Russian).
7. *Dyzain* [Design], available at: <http://lib.lntu.info/book/fbd/duzayn/2013/13-04/page20.html>. (in Russian).
8. Koleychuk, V. F. (1984), *Noveishye konstruktivnye sistemy* [The newest constructive systems], Moscow, Znanie. (in Russian).
9. Semkin, V. V. (1994), *Obraznaia i morfologicheskaiia transformatsiia v dizaine: ucheb. posobie* [Visual and morphological transformation in design: tutorial], Christian University of Business and Technology, Kyiv. (in Russian).

УДК 7.05:62:007

Наталія Вергунова

CAD I BIM-ТЕХНОЛОГІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

У статті досліджено значення і перспективи розвитку CAD і BIM-технологій у контексті архітектури та дизайну. Розглянуто сучасні методи проектування, засновані на алгоритмах цих технологій. Охарактеризовано один з напрямків розвитку CAD і BIM-технологій, що ґрунтується на створенні і вдосконаленні програмних конгломератів з метою забезпечення повністю завершеного процесу розроблення, виготовлення, експлуатації та утилізації будь-якого об’єкта.

Ключові слова: CAD і BIM-технології, 3D-друк, віртуальна реальність, архітектура, дизайн.

CAD И BIM-ТЕХНОЛОГИИ В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ

В статье исследовано значение и перспективы развития CAD и BIM-технологий в контексте архитектуры и дизайна. Рассмотрены современные методы проектирования, основанные на алгоритмах этих технологий. Охарактеризовано одно из направлений развития CAD и BIM-технологий, которое основано на создании и совершенствовании программных конгломератов с целью обеспечения полностью завершеного процесса разработки, изготовления, эксплуатации и утилизации любого объекта.

Ключевые слова: CAD и BIM-технологии, 3D-печать, виртуальная реальность, архитектура, дизайн.

Natalia Vergunova

CAD AND BIM-TECHNOLOGIES IN ARCHITECTURE AND DESIGN

One of lines of CAD development is based on creation and perfection of software conglomerate primary aimed at complete designing, manufacturing, running and recycling processes of any product. The completeness also includes objects structure designed and manufactured with special equipment as well as management of all technological processes, control of quality, packing, transportation and selling. Thus, CAD/CAM/CAE-systems become more and more universal in application to various design problems, and their computer toolset can be involved in architectural activity.

There is a considerable quantity of systems for architecture, interior design and building. All of them, to some extent, can solve the whole complex of questions connected with human environment: architecture, architectural constructions and architectural visualization; planning of cities, construction of roads; landscape design; building, including all engineering communications; design of interiors, in particular – public, decoration of premises, etc.

Building information modeling (BIM) is a process involving the generation and management of digital representations of physical and functional characteristics of places. BIM files can be extracted, exchanged or networked to support decision-making regarding a building or other built asset.

CAD and BIM-technologies are integrated with recent, but more and more popular direction of the 3D-printing generated by means of special printers. 3D-printers are developed with system of fast prototyping (Rapid prototyping, RP). The 3DP system creates spatial physical prototypes with layers of a friable powder hardened by means of liquid binding substance. This system is extremely universal and fast, allows receiving prototypes of difficult geometry in different application domains, and also from various materials. The technology of the 3D-printing gets the increasing popularity in architectural activity, putting at new level implementation and manufacturing of separate elements of architectural constructions as well as whole town-planning.

The most interesting development prospect of CAD and BIM-technologies, in an architecture context, is creation and perfection of the centers of a virtual reality for Product Lifecycle Management (PLM). Virtual reality technologies are used in design of complicated system products (aircraft, cars etc.); visualization of complex architectural solutions; planning of urban development (urban planning); that is where the concept development needed, coordination of components and even testing (up to reception of virtual operating experience) should be spent long before a stage of creation of a physical prototype.

CAD and BIM-technologies in combination with 3D-printing and virtual reality open new design possibilities of creation design ideas and their effective implementers in application to architectural activity and design practice. Given in the scientific article examples, supported with appropriate theoretical studies, illustrate the convergence of technologies and design achievements from various industrial sectors. The variety of professional software and its rapid development also

must be mentioned, in some cases – the subsequent transformation into new innovations, in others – the disappearance from the scientific field, both temporary and final. Therefore, further clarification of these processes is necessary, as well as determination of their structural components and formulation of application algorithms in architectural and design practice, which requires theoretical comprehension, scientific analysis, reasoned conclusions and approbation in the design process.

Key words: CAD and BIM-technologies, 3D-printing, virtual reality, architecture, design.

Нині є багато систем для архітектурного проектування, дизайну інтер'єру та будівництва. Всі вони, тією чи іншою мірою, можуть вирішувати комплекс питань, пов'язаних із середовищем проживання людини: архітектура, архітектурні побудови й архітектурна візуалізація; планування міст, будівництво доріг; ландшафтний дизайн; будівництво, в тому числі, всі інженерні комунікації; дизайн інтер'єрів, зокрема – громадських, декорування приміщень і т. п. При цьому актуальним залишається питання вибору комп'ютерної системи для розроблення того чи іншого об'єкта з відповідною функціональною спрямованістю і найефективнішим арсеналом можливостей.

У більшості інформаційних джерел розглянуто особливості CAD і BIM-технологій у цілому, але не розкрито їх комплексне зближення та інтеграцію. У загальнотеоретичному осмисленні проблематики використані роботи наступних дослідників: В. Талапова [2], М. Дея [4], К. Коварда [7], В. Срінівасана, Д. Бассана [8] та інших авторів.

Мета статті – виявити значення і перспективи розвитку CAD і BIM-технологій у контексті архітектури та дизайну, розглянути сучасні методи проектування, базовані на алгоритмах цих технологій.

До найефективніших технологій, що їх застосовують у сучасному промисловому дизайні, належать САД-системи. У країнах СНД ці системи мають аббревіатуру САПР – системи автоматизованого проектування, або АСУП – автоматизовані системи управління [1, с. 92]. САД-системи (Computer-aided design) [1, с. 59] – комп'ютерна підтримка проектування. Ці системи призначені для вирішення конструкторських завдань і оформлення конструкторської документації. Провідні тривимірні САД-системи дають змогу реалізувати ідею наскрізного циклу підготовки та виробництва складних промислових виробів.

Також особливий інтерес становлять комп'ютерні системи, побудовані на основі найпередовішої концепції – “інформаційної моделі будівлі” (Building Information Model, BIM) [2], наприклад платформа Revit від компанії Autodesk. Ця ідеологія увібрала в себе останні досягнення і технології: по суті, це майже база даних проектованого об'єкта з одночасним її графічним відображенням. Досить просто малювати на заданих рівнях (планах) стіни, перекриття, розставляти колони, сходи – одночасно у фоновому режимі буде відбуватись автоматичний процес запису інформації про ці елементи в загальну базу даних поточного проекту. При цьому всі елементи моделі – фундамент, стіни, дах, перекриття, вікна, двері – параметрично пов'язані й узгоджені. Revit базується на параметричному ядрі, спроможному автоматично координувати будь-які зміни: не має значення, з чим у даний момент працює користувач – видом моделі, на креслярському аркуші, специфікації, розрізі, плані. У будь-який момент можна запросити в базі даних різні відомості про проектований об'єкт у формі видів, розрізів, таблиць – різні проекції побудованої моделі будівлі будуть сформовані. Таким чином, реалізуються різні способи подання вмісту бази даних.

Серед авторських проектів, виконаних у середовищі Autodesk Revit, можна розглянути комплект модульних сидінь для архітектурного середовища Харкова. Необхідність створення сидінь, використовуваних у будь-якій точці міста, визначила універсальність комплекту, чого досягають за рахунок модульного принципу побудови. Комплект модульних сидінь передбачає кілька варіацій, а саме одномісну, двомісну і тримісну лавки, поворотні модулі для створення s-подібних, п-подібних та інших композицій, клумби й урни як додаткові опції. Кожна варіація комплекту, незалежно від ступеня місткості, складається з наступних компонентів: бетонна опора підставки, підставка з нержавіючої сталі і сидіння лавки.

Проектування комплекту сидінь базоване на модульному принципі побудови його зовнішнього вигляду. Різноманітність складових комплекту дає змогу створювати ті чи інші



Рис. 1.1. Зупинка громадського транспорту



Рис. 1.2. Комплект сидінь з декоративними клумбами

композиції залежно від конфігурації місцевості, за необхідності – з додатковими опціями. Цим зумовлені універсальність комплекту, його можливість застосування і на зупинці для очікування транспорту у вигляді вузької двомісної лавки (рис. 1.1.), і в парку шляхом створення великої кругової композиції з декоративними клумбами (рис. 1.2.).

Композиційна виразність художньо-конструкторського рішення комплекту модульних сидінь базована на пропорційному поєднанні прямокутних елементів. Комплект модульних сидінь розробляли безпосередньо для міського середовища Харкова, у результаті чого його образне рішення було виконано в дусі

конструктивізму, що має прояв у багатьох архітектурних пам'ятках нашого міста. І хоч образне рішення формоутворення комплекту має певні риси, властиві конструктивізму, все ж необхідно відзначити певну нейтральність цього комплекту, що забезпечує можливість його застосування в різних зонах міського середовища, на вулиці в центрі міста або на алеї парку в спальному районі.

Один з напрямків розвитку САD-систем ґрунтується на створенні та вдосконаленні програмних конгломератів, основне завдання яких полягає у забезпеченні повністю завершеного процесу розроблення, виготовлення, експлуатації та утилізації будь-якого об'єкта. Само собою зрозуміло, що до питань завершеності належать розроблення конструкції об'єкта та оснащення для виготовлення, управління всіма технологічними процесами при виробництві об'єкта, контроль його якості, упаковки і транспортування, а також його реалізації. Таким чином, САD-системи стають дедалі універсальнішими в застосуванні до різних проектних завдань, а наданий ними комп'ютерний інструментарій може бути задіяний в архітектурній діяльності, в тому числі у поєднанні з ВІМ-технологіями.

Так програмний пакет Rhinoceros – комерційне програмне забезпечення для тривимірного NURBS-моделювання, що розробила компанія Robert McNeel & Associates, дає змогу скульптурного моделювання, необхідного для створення елементів зі складними переходами формотворчих напрямних поверхонь із нестандартними конфігураціями та іншими морфологічними особливостями. Як САD/CAM-система Rhinoceros успішно справляється з тривимірними побудовами промислових об'єктів і архітектурних споруд, а за допомогою редактора програмування Grasshopper, який компанія McNeel & Associates розробила для інструментарію Rhinoceros, моделювання стало ще візуальнішим та наочнішим. “Програма створюється шляхом вбудовування компонентів у загальний програмний код. У результаті, зв'язка Grasshopper з Rhino завоювала популярність у таких відомих архітектурних компаніях, як Zaha Hadid, Buro Happold, HOK Sport і Foster + Partners” [4].

ArchiCAD є популярним ВІМ-рішенням, котре розробила угорська компанія Graphisoft – складова групи Nemetschek. Незважаючи на потужну вбудовану параметричну мову програмування GDL, ArchiCAD усе ж має певні недоліки, пов'язані з обмеженими можливостями програми в частині створення складної геометрії об'єктів. Саме тому компанія Graphisoft почала співпрацювати з McNeel і розробила поєднання між Grasshopper і ArchiCAD, що передбачає динамічні посилання для використання параметричної геометрії, щоб керувати вручну конфігурацією ВІМ-елементів в ArchiCAD. Розроблена система перетворює геометрію Rhino/Grasshopper в ВІМ-елементи GDL, зберігаючи контроль над автоматизованим проектуванням через Grasshopper [4].

Як приклад архітектурного проекту, виконаного в середовищі ArchiCAD, можна навести авторське рішення спортивного залу для приватного домоволодіння в Кончі-Заспі в Києві загальною площею 176 кв. метрів. Архітектурно-планувальне рішення має на увазі центральний вхід з підсобними приміщеннями і функціональними зонами в правому і лівому крилі будівлі. У центральній частині будівлі розташований санітарно-гігієнічний блок: душові, санвузли, міні-кухня. У лівому крилі передбачений спортивний зал з тренажерним обладнанням та дитячий ігровий майданчик. У правому крилі заплановані дві кімнати для гостей. Дизайн формотворчих елементів базований на поєднанні скла і металу, так скляний паралелепіпед будівлі з гранованою структурою фасаду “пронизує” фермоподібна конструкція, виконана з пофарбованого металу (рис.1.3.).



Рис. 1.3. Спортивна зала у приватному домоволодінні

порозу за допомогою рідкої сполучної речовини. Ця система надзвичайно універсальна і швидка, дає змогу отримувати прототипи складної геометрії в безлічі сфер застосування, у тому числі в дизайні.

Дедалі більшу популярність технологія 3D-друку набуває і в архітектурній діяльності, а саме виводить на новий рівень процес реалізації окремих елементів архітектурних споруд та містобудування в цілому. Спеціальний цементний склад для 3D-друку, який розробила група інженерів британського Університету Лафборо, дає змогу створювати конструктивні та декоративні елементи з різноманітною морфологією. Можливість пошарового наплавлення вдосконаленого цементного складу сприяє значному спрощенню будівельних робіт, а готові бетонні вироби, за необхідності, легко піддаються коригуванню [3].

Технологія 3D-друку Contour Crafting Бєрока Кошневіца, запатентована в США у 2009 році, в перспективі передбачає друк тієї чи іншої будівлі “під ключ”, а саме несучі конструкції з проведеними інженерними комунікаціями, оздоблювальні роботи в приміщеннях, елементи сантехнічного обладнання і так далі. Відтоді спеціально створене відомством НАСА відділення Південно-Каліфорнійського університету реалізувало цей проект. У 2017 році представники Contour Crafting Corporation анонсували співпрацю з інвестором Doka Ventures, спрямовану “на доставку перших 3D-принтерів у першій половині наступного року” [6].

Як приклад комплексного об’єкта дизайнерської і архітектурної діяльності, виконаного за допомогою 3D-друку, можна навести проектне рішення прототипу металевого моста від нідерландської компанії MX3D, представленого восени 2015 року. Особливістю цієї компанії є використання в процесі 3D-друку автоматичних маніпуляторів з інструментами для екструзії і зварювання металу, замість традиційних “коробок для друку”, що обмежують габаритні розміри об’єкта. Таким чином, виникає можливість вільної просторової маніпуляції в процесі створення форми, побудови її морфологічної структури у тих чи інших розмірах [3].

Нині технології 3D-друку [7; 8] стають дедалі популярнішим напрямком в насиченні предметно-просторового середовища, переходячи від експериментально-дослідних пристроїв (3D-друк об’єктів з габаритними розмірами близько 200 мм по більшій стороні) до промислових комплексів, орієнтованих на індустріальні технології реалізації об’єктів дизайну,

CAD та ВІМ-технології інтегровані з недавнім, але все популярнішим напрямком 3D-друку, що здійснюють за допомогою спеціальних принтерів. 3D-принтери розроблені з використанням системи швидкого прототипування (БП, Rapid prototyping, RP) [1, с. 210] – технології швидкого “макетування”, спрямованої на створення дослідних зразків або працюючих моделей системи для демонстрації замовнику і перевірки можливостей реалізації. Система 3DP створює об’ємні фізичні прототипи шляхом затвердіння шарів розсіпчастого

архітектури і містобудування (3D-друк великогабаритних виробів і продуктів з відповідним функціональним призначенням, конструктивно-технічним та художньо-образним рішенням).

Найцікавішою перспективою розвитку CAD і BIM-технологій у дизайні й архітектурі, є створення і вдосконалення центрів віртуальної реальності для PLM (Product Lifecycle Management/Життєвий цикл виробу – сукупність процесів, що їх виконують від моменту виявлення потреб суспільства в певній продукції до моменту задоволення цих потреб і утилізації продукту [5]). Технології віртуальної реальності використовують при проектуванні складних системних продуктів (авіація, автомобілі й т. д.) для візуалізації комплексних архітектурних рішень, при плануванні розвитку міст (urban planning), тобто там, де вироблення концепції, узгодження компонентів і навіть тестування (аж до отримання віртуального досвіду експлуатації) мають бути здійснені задовго до етапу створення фізичного прототипу. Так само системи віртуальної реальності (імерсійні центри, від лат. Immersio – занурення) активно використовують для ефективних демонстрацій особам, які приймають рішення: інвесторам, замовникам, фокус груп експертів і т. п.

До основних елементів периферії VR належать системи трекінгу (Tracking systems), що відстежують положення очей користувача (очні трекари) і стан самого користувача та його голови (трекари руху). Використання таких систем дає змогу інтерактивно взаємодіяти з віртуальною графічною сценою і домогтися ефекту сприйняття інформації аналогічно голографії. Також елементи периферії можуть мати пристрої зворотного зв'язку, що дозволяють імітувати тактильні відчуття, наприклад віброполю, платформи та крісла з гідроприводом, генератори вітру, води тощо. Управляти віртуальними об'єктами можна за допомогою тривимірної миші, рукавичками віртуальної реальності, джойстиком, що мають велике число керованих ступенів свободи, та і іншими подібними пристроями.

За такими ж принципами може розвиватися й архітектурне проектування і моделювання, коли спеціальне системне ПЗ: Autodesk Revit, ArchiCAD, Autodesk AutoCAD architecture та інші програмні пакети інтегруються в VR; таким чином, виникає змога інтерактивного віртуального макетування міст, районів, будівель та інтер'єрів у реальному масштабі з подальшою 3D-візуалізацією проектних даних. Особлива ефективність застосування технології VR проявляється в процесі пристосування архітектурної споруди/комплексу з персоніфікованим міським середовищем, що є однією з головних, визначальних завдань проектанта. Це допомагає оцінити, як сприймається спроектована будівля з тих чи інших ракурсів ландшафту місцевості, й навпаки, сприяє усвідомленню дійсності з спроектованої споруди.

Таким чином, перспективи розвитку CAD і BIM-технологій припускають повну інтеграцію з віртуальною реальністю. Іншими словами, в комплект поставки програмного забезпечення базово входить "імерсійний модуль", з відповідним обладнанням (шолом віртуальної реальності, 3D-окуляри, рукавички з тактильними датчиками, спеціальні джойстики тощо). З їхньою допомогою проектант може адаптувати спроектований об'єкт у відповідне середовище. Архітектор, наприклад, може "поставити" спроектовану будівлю в міське середовище Харкова, за адресою вул. Сумська 77 і віртуально оцінити реальні переваги та недоліки екстер'єру, обійшовши споруду по периметру, й інтер'єру, пройшовши по різних поверхах і приміщеннях цієї споруди. За такими технологіями – майбутнє проектного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борковский А. Б. Англо-русский словарь по программированию и информатике (с толкованиями) / А. Б. Борковский. – М. : Рус. язык, 1990. – 335 с.
2. Талапов В. В. Основы BIM: введение в информационное моделирование зданий / В. В. Талапов. – М. : ДМК Пресс, 2011. – 392 с.
3. Печать домов на 3D принтере [Электронный ресурс] // Информационный портал "Make 3D". – Режим доступа : <http://make-3d.ru/articles/3d-printer-dlya-pechati-domov/> – 25.04.2018 г.
4. Преимущества интеграции ARCHICAD и Grasshopper [Электронный ресурс] // Официальный сайт "ISICAD: окно в мир САПР". – Режим доступа : http://isicad.ru/ru/articles.php?article_num=18369 — 24.04.2018 г.

5. VR-системы [Электронный ресурс] // Официальный сайт “Virtual Environment Group”. – Режим доступа : <http://ve-group.ru/vr-systems/> – 25.04.2018 г.
6. Contour Crafting Corporation gets Investment from Doka Ventures [Электронный ресурс] // Официальный сайт “Contour Crafting”. – Режим доступа : <http://contourcrafting.com/press-release/> – 23.04.2018 г.
7. Coward C. 3D Printing / Cameron Coward // Penguin Group Inc. – 2015. – p. 302.
8. Srinivasan V. 3D printing and the future of manufacturing / V. Srinivasan, J. Bassan // Technology Program for the Leading Edge Forum. – 2012. – p. 34.

REFERENCES

1. Borkovskiy, A. B. (1990), *Anglo-russkiy slovar' po programmirovaniyu i informatike (s tolkovaniyami)* [English-Russian dictionary of programming and computer science (with interpretations)], Moscow, Russian language. (in Russian).
2. Talapov V. V. (2011), *Osnovy BIM: vvedenie v informatsionnoe modelirovanie zdaniy* [The Basics of BIM: An Introduction to Building Information Modeling], Moscow, DMK Press. (In Russian).
3. 3D printing of houses (2015), Data portal “Make 3D”, available at: <http://make-3d.ru/articles/3d-printer-dlya-pechati-domov/> (access April 25, 2018).
4. ArchiCAD and Grasshopper. Advantages of integration (2016), Official website “ISICAD: the world of CAD”, available at: http://isicad.ru/ru/articles.php?article_num=18369 (access April 24, 2018).
5. VR-systems (2018), Official website “Virtual Environment Group”, available at: <http://ve-group.ru/vr-systems/> (access April 25, 2018).
6. Contour Crafting Corporation gets Investment from Doka Ventures (2017), Official website “Contour Crafting”, available at: <http://contourcrafting.com/press-release/> (access April 23, 2018).
7. Coward, C (2015), 3D Printing, London, Penguin Group. (in English).
8. Srinivasan, V. and Bassan, J. (2012), 3D printing and the future of manufacturing, Sydney, Technology Program for the Leading Edge Forum, CSC Press. (in English).

УДК 655.533:7.038.17

Анжела Гомзяк

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ТИПОГРАФІКИ В ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ СТИЛЮ АР ДЕКО

У статті на основі аналізу історико-мистецтвознавчих джерел із окресленої проблематики, візуального огляду та композиційного аналізу зразків поліграфічної продукції розглянуто характерні особливості акцидентних шрифтів стилю Ар Деко. Окремо простежено основні принципи формотворення та взаємозв'язки шрифтів з композицією. Встановлено роль типографіки в дизайні поліграфічної продукції стилю Ар Деко.

Ключові слова: Ар Деко, дизайн, поліграфічна продукція, шрифт, обкладинка, плакат, упаковка, композиція.

Анжела Гомзяк

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТИПОГРАФИКИ В ДИЗАЙНЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ СТИЛЯ АР ДЕКО

В статье на основе анализа историко-искусствоведческих источников с этой проблематики, визуального осмотра и композиционного анализа образцов полиграфической продукции, рассмотрены характерные особенности акцидентных шрифтов стиля Ар Деко. Отдельно

прослежены основные принципы формообразования и взаимосвязи шрифтов с композицией. Установлена роль типографики в дизайне полиграфической продукции стиля Ар Деко.

Ключевые слова: Ар Деко, дизайн, полиграфическая продукция, шрифт, обложка, плакат, упаковка, композиция.

Anzhela Homziak

ARTISTIC-FIGURATIVE FEATURES OF TYPOGRAPHY IN THE DESIGN OF PRINTING PRODUCTS OF THE ART DECO STYLE

The article analyzes the historical and artistic sources from the outlined issues, which allows us to find out the state of modern scientific knowledge of typography in the design of printing products of the Art Deco style. It is established that in the 20–30's of the XX century in the font's design in order to replace the smooth lines of secession came rigid and clear forms of Art Deco. On the one hand, such fonts were universal and simple in the drawings, on the other, they contained a rigid geometry of forms, and were decorative. Such a combination of the clarity and decoration of the Art Deco font style made them a powerful and important element of the visual environment filling and self-sufficient means of advertising. A visual inspection and composite analysis of samples of printing products was conducted, on the basis of which it was found out that the character of lines and forms of this direction depended on certain composite features of printing products. Thus, we have traced certain relationships of fonts with a composition in the design of printing products, where the unity of the form character was truly important. Also, according to the type of printing products, there were certain patterns of using fonts. For example, in the newspapers, it was impossible to use all the means used by the artists of the Art Deco period, and therefore the typography was not difficult in their drawings. Advertisements in newspapers were limited to simply chopped fonts, often in combination with handwritten ones. In posters, covers and packaging designers used the most diverse fonts and their combination. A variety of saturated, shaped and styled headsets, often decorated with the wave and zigzag lines, typical of the Art Deco style were used here. Such a variety of approaches to the use of fonts in the design of printing products provided graphic expressiveness of the Art Deco style in the design of printing products. Typography of Art Deco was characterized by a clear geometric font design. The number of elements that formed each letter was tried to be minimized. However, often this rigid geometry was decorated with different dashed, wave-like lines, geometric planes. After the analysis of samples of the Art Deco print products, it can be argued that they were a powerful means of advertising that time. Such products attracted customers attention due to the active use of fonts of various forms and saturation. The typography of this period was characterized by great stylistic diversity and freedom of interpretation of fonts, and informative and aesthetic typography functions existed in close interaction. However, despite the variety of font transformations, due to the use of successful compositional art techniques, the text has always been easy to read. There are three main tasks of Art Deco printing typography, namely: clear and understandable information message, an attraction of attention at the expense of simple and understandable forms, along with their different configurations, the unity of the text block and image. This research creates the preconditions for the formation of modern design solutions, with the help of tools and techniques of the Art Deco style typography, in the creation and duplication of printing products.

Key words: Art deco, design, printing products, font, cover, poster, packaging, composition.

Поліграфічна продукція займає значну частину нашого візуального середовища. Об'єкти дизайну поліграфічної продукції оточують нас, і ми використовуємо їх щодня. Тому поліграфічна продукція має певний вплив на наші вподобання, на вибір того чи іншого продукту.

Як стверджує дослідниця Т. Іваненко, інформація дедалі більше стає рекламною. Практично кожний шрифт є носієм двох функцій: інформаційної та естетичної. Різноманітність шрифтів дає змогу дизайнерам якомога точніше виразити зміст послання. Таким чином, художня форма шрифту інформує нас не тільки про свій функціональний зміст, конструктивні

особливості, а й про певні естетичні якості, за допомогою яких реалізується естетична функція шрифту. В реалізації функцій акцидентного шрифту беруть участь засоби формоутворення й образний вислів, іншими словами, соціальні, художні та естетичні якості. Основним завданням акцидентного шрифту є притягнення уваги. Особливість згаданого шрифту полягає в тому, що утилітарна й естетична функції в реалізації цього завдання практично поєднуються – форма зупиняє увагу, інформація запам'ятовується у свідомості [4, с. 38].

Також не можна залишати поза увагою питання дослідження української типографіки, зокрема в Західній Україні, через її територіальну близькість із країнами, в яких стиль Ар Деко зазнав найбільшого розвитку та розквіту.

На думку В. Михайленка, специфіка проектування шрифтових форм завжди була і залишається тісно пов'язаною з технічними аспектами; крім стильових ознак, високохудожні зразки шрифтових знаків органічно увібрали у себе національні риси та широкий спектр емоційно-образних відтінків, характерних для того чи іншого народу. Як і будь-який графічний образ, форму літери можна проаналізувати з геометричного боку на предмет виявлення стильових, конструктивних та композиційних закономірностей формотворення, спорідненості з іншими гарнітурами [8, с. 64].

Національні особливості української шрифтової форми, наявні до середини 20-х років ХХ століття, пізніше майже знівельовала переважна більшість радянських шрифтів, створених за зразками “класичних”, “кращих світових” чи просто запозичених із аналогічних латинських гарнітур [8, с. 64]. А в 20–30-ті роки українська типографіка набула надзвичайно цікавих форм та образів. У західноукраїнських зразках поліграфічної продукції використано здебільшого синтез орнаментальних мотивів та простих геометричних форм, стилістики школи Г. Нарбута, а також традиційних старослов'янських шрифтів.

Проблеми типографіки в графічному дизайні, які дотичні до цієї теми, досліджували Я. Чіхольд, Е. Рудер [9], В. Кричевський, О. Яремчук [13], Н. Сбітнева [10], А. Банцекова [1], В. Криштопайтіс [7], М. Ісмайлова [6] та ін.

У праці “Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти” В. Криштопайтіс досліджує поняття “класичної типографіки”, основні види і технології друку, їхню історію та розвиток [7].

О. Яремчук у статті “Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну” акцентує увагу на основних періодах становлення й розвитку мистецтва шрифтового плаката, їхній зв'язок з розвитком друкарських технологій та еволюцією шрифтових форм [13].

А. Банцекова у дослідженні “Книжково-журнальна графіка Львова в стилі Ар Деко” аналізує становлення стилю Ар Деко у Львові, вплив на львівську версію стилю різних течій і напрямів, а також роботи основних митців цього періоду [1].

Дослідження Н. Сбітневої “Особливості розвитку радянської упаковки 1930-х років: утилітарні та художні аспекти” містить підрозділ, що стосується упаковки стилю Ар Деко. Авторка визначила, що стиль Ар Деко проявився в радянській упаковці у трьох напрямках: ретроспективному, конструктивному й орнаментальному [10].

У статті М. Ісмайлової “Типографіка як інструмент рішення функціональних та естетичних аспектів у дизайні поліграфічної рекламної продукції раннього модернізму (1910–1935)” розглянуто принципи використання типографіки в поліграфічній рекламній продукції, особливості організації шрифтових композицій на основі стилістичного аналізу зразків рекламної поліграфічної продукції епохи раннього модернізму різних напрямків (футуризм, баухаус, конструктивізм, Ар Деко). Автор вважає, що шрифти впливають і на залучення уваги потенційної аудиторії, і на сприйняття рекламної інформації загалом. Художня цінність шрифту в дизайні поліграфічної рекламної продукції зумовлена його характеристиками та емоційним впливом на глядача [6].

Т. Іваненко у дослідженні “Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту” зазначає, що “головною особливістю акцидентного шрифту є привабливість, здатність привернути увагу. Акцидентний шрифт має характерні особливості, які властиві іншим формам мистецтва. Зокрема, цей шрифт “відрізняється оригінальністю малюнка, віртуозністю виконання, що виражає його ідею й характер. Такий шрифт є

результатом творчого процесу: містить тематичні варіації, естетичну рефлексію, відображає художній смак автора. Незвичайність форми цього виду шрифту приваблює, захоплює глядача. Це можна порівняти з ефектом впливу твору мистецтва” [5, с. 3].

Дослідниця В. Шевченко у роботі “Характеристика шрифту як способу поліграфічного відтворення тексту” виокремлює такі п’ять типів видозміни символів накреслення шрифту:

- за нахилом і характером вічка: пряме, похиле, курсив;
- за насиченістю: світлі, суперсвітлі, напівжирні, жирні;
- за щільністю: стиснуті, нормальні, широкі;
- за заповненістю: контурні, відтінені, заштриховані;
- за модифікацією тексту: нижнє підкреслення, одинарне або подвійне закреслення, зсув під або над базову лінію шрифту.

Щодо досліджень В. Шевченко можна припустити, що в дизайні поліграфічної продукції стилю Ар Деко важливими особливостями типографіки є: щільність, ритмічність, насиченість і наповненість літер (контурна, відтінена, заштрихована) [12].

Мета статті – дослідити та проаналізувати основні художньо-образні особливості типографіки у дизайні поліграфічної продукції стилю Ар Деко.

У 20–30-х роках минулого століття популярними були гротескові шрифти. Деякі з них активно використовують і удосконалюють досі. Наприклад, шрифт “Футура” – одне з найскравіших і типових творінь того часу. Натхненні голландським рухом Де Стил і радянським конструктивізмом, як і школою дизайну Баугауз у Німеччині з її девізом “форма визначається функцією”, європейські дизайнери експлуатували впродовж 20-х років елементарну геометрію. Шрифт, що відповідав би тогочасним запитам, мав бути легко прочитуваний і максимально функціональний. Передбачали, що він не повинен мати індивідуальних особливостей, “спотворень і прикрас”. Майже однотайно вважали, що конструювати літери слід на основі “функціональних оптичних форм” і що ці форми повинні бути схожі на форми новітніх інженерних споруд, автомобілів і літаків [3, с. 123].

“Футура” та інші геометричні гротески наприкінці 20-х років і в 30-ті роки були наймоднішими шрифтами, і їх трактували як вираження сучасності та індустріальної культури. Кожна поважна словолитня в 30-ті роки створювала власну “футуроподібну” гарнітуру [3, с. 131].

Отже, в 20–30-ті роки ХХ століття в дизайні шрифтів на зміну плавним лініям сецесії прийшли жорсткі та чіткі форми Ар Деко. З одного боку, такі шрифти були універсальними і простими в накресленнях, з іншого – у них закладено строгу геометричність форм, декоративність. Таке поєднання чіткості та декоративності шрифтів стилю Ар Деко робило їх потужним і важливим елементом наповнення візуального середовища й самодостатнім засобом реклами. Водночас ці шрифти були нескладними для нанесення на різні типи поверхонь та матеріалів. Такі властивості популяризували використання шрифтів не лише в поліграфічній продукції, а й на фасадах чи вітринах магазинів. Прикладом є старі написи, які залишилися на фасадах львівських будинків ще з початку ХХ століття. За допомогою шрифтів на фасадах створювали типографічні композиції, які, з одного боку, були максимально інформативними для глядача, а з іншого – візуально привабливими та цікавими, вабили декоративністю і поєднанням шрифтів, різних за насиченістю, формою та характером накреслення.

“У володінні типографікою є два аспекти: насамперед вона виконує свою практичну мету, а після цього проявляє себе у сфері художньої форми. Обидва ці аспекти – утилітарний і художній – породження свого часу; часом наголошено на формі, інколи навпаки – на функції, і в особливо щасливі епохи функція і форма постають у гармонійній згоді” [9, с. 12]. Така думка Е. Рудера великою мірою пов’язана і з типографікою стилю Ар Деко, де однією з особливостей є єдність характеру форми та змісту. Шрифт завжди підкреслює інформаційний посил і характер зображення в дизайні поліграфічної продукції [9, с. 12].

Характер ліній та форм шрифтів безпосередньо залежав від певних композиційних особливостей поліграфічної продукції. Відповідно до типу поліграфічної продукції були певні закономірності використання шрифтів. Приміром, у газетах не можна було використати усю кількість засобів, якими користувалися художники періоду Ар Деко, тож типографіка була нескладною у накресленнях. Рекламні оголошення в газетах обмежувалися простими рубаними

шрифтами, часто в поєднанні з рукописними. Але і тут поширеними були акцидентні шрифти, в яких букви були зміщені, накладались одна на одну чи оберталися під кутом (рис. 1–2).



Рис. 1. Тижневик “Обрії” та двотижневик “Назустріч”.
(Джерело: <https://zbruc.eu/node/58305>)

У плакаті, обкладинці та упаковці, незважаючи на їхні інформативні цілі, поле для творчості графіків того періоду було набагато ширше. Дизайнери використовували найрізноманітніші шрифти та їхні поєднання. Зокрема, різні за насиченням, формою і накресленням гарнітури, часто декоровані хвиле- та зигзагоподібними лініями, характерними для стилю Ар Деко.

Таким чином можна простежити певні взаємозв'язки шрифтів із композицією в дизайні поліграфічної продукції. Важливою була єдність характеру форми – округлі форми у композиції підкреслює шрифт аналогічних форм, а динаміку в композиції – динамічний шрифт тощо. Рідше використовували контрастні поєднання – масивні шрифти з плавними лініями в композиції чи площинні геометричні композиції у поєднанні з багатодекорованими шрифтами. Така різноманітність підходів до використання шрифтів у дизайні поліграфічної продукції надавала графічній виразності стилю Ар Деко.

У дизайні упаковки стилю Ар Деко характерно було розміщувати шрифти по центру композиції, діагонально, а також блоками, вписаними у геометричні фігури (коло, квадрат, трикутник тощо).

Для шрифтів у дизайні упаковки характерною була оптична зміна розміру літер (опуклість, наростання чи спадання розмірів літер) (рис. 3).



Рис. 2. Журнал “Зиз”.
Фото Є. Гулюка
(Джерело: <http://photo-lviv.in.ua/yak-vysmiyuvaly-zhurnalistyku/>)



Рис. 3. Фрагмент рисунка. (Джерело: <https://ru.pinterest.com/pin/356980707954061649/>)

Розміщення текстових блоків відповідно до типу поліграфічної продукції, а саме – плаката, упаковки, обкладинки, умовно можна поділити на такі групи:

- у нижній частині формату (здебільшого плакат);
- вгорі композиції (здебільшого плакат та обкладинка);
- посередині (упаковка);
- діагональне розміщення (плакат, упаковка);

– розбивання тексту на блоки з розміщенням в різних частинах композиції (характерно для різних видів поліграфічної продукції).

Для типографіки Ар Деко була характерна чітка геометрична побудова шрифтів. Кількість елементів, що становлять форму кожної літери, намагалися мінімізувати. Проте часто цю строгу геометрію декорували різними штриховими, хвиле- та зигзагоподібними лініями, геометричними площинами (рис. 3–4). Також характерною особливістю типографіки цього періоду було розтягування літер у ширину чи у висоту (вертикальне або горизонтальне видовження, збільшення). Контрастне поєднання тонких ліній і широких однотонних площин надавало буквам вишуканості та декоративності. Графіки детально проробляли кожен ліній шрифтів для того, щоб підкреслити високотехнологічність і новизну товарів того періоду, зображених на плакаті чи упаковці. Такі характеристики типографіки зауважив Е. Рудер: “У типографіці набагато більше, ніж у прикладній графіці загалом, позначається вплив техніки, точність і порядок” [9, с. 14].

Текст у плакаті можна застосовувати як прямий заклик до дії, як лозунг, інформування чи уточнення змісту. В усіх випадках текст є частиною єдиного візуального посилання. Він пов’язаний із зображенням не лише стилістично та композиційно, а й створює з ним цілісний образ [2, с. 140].

Також для поліграфічної продукції стилю Ар Деко характерним було групування шрифтових композицій у блоки, де поєднані різні за насиченістю і жирністю шрифти, динамічне діагональне розміщення текстових блоків, але за такого розміщення вони зберігають цілісність та чітку побудову літер, на відміну від динаміки, яку підкреслювали футуристи. Часто шрифтові блоки ставали таким самим важливим елементом композиції, як і зображення. Що ж до виділення блоків тексту, то характерним було поєднання шрифтів з чистим тлом формату, і навпаки – прозорий шрифт на темному тлі.

Цікавим прикладом є львівський журнал “Нова хата”, роки видання якого (1925–1939) збігаються з роками розквіту стилю Ар Деко. Його типографіці притаманні авторські шрифти та єдність характеру форми. Наприклад, на обкладинці у виконанні Святослава Гординського (рис. 4) характер ліній шрифту водночас підкреслює плавні лінії та форми кераміки і вишивки й геометричність українських народних орнаментів у різьбі по дереву чи ткацтві.



Рис. 4. Обкладинка “Нової Хати” у виконанні Святослава Гординського та Миколи Бутовича (Джерело: <https://zbruc.eu/node/66799>)

На обкладинці у виконанні М. Бутовича в дизайні шрифту використано масивні геометричні площини чистого кольору, форма яких підкреслює геометричність центральної частини композиції – пишної квітки, а також вони служать контрастною плямою відносно її геометричних частин (рис. 4).

В іншій роботі Святослава Гординського (рис. 5) також простежується єдність шрифту та зображення – напис “aloe” підкреслює легкість і жіночність форм, а співвідношення світлого і темного в написі “пудер” перекликається з контрастним зображенням жінки і пакувань пудри.

Щоб зрозуміти значення типографіки, потрібно детально проаналізувати найкращі зразки поліграфічної продукції стилю Ар Деко, зокрема цікавим для дослідження є плакат. Наприклад, у плакаті Шарля Лупо для міжнародної виставки сучасних промислових і декоративних мистецтв 1925 року (рис. 6) графічна структура навмисно піднята й відділена від тексту. Насиченість шрифту по-своєму просвітлює і полегшує лінійне декорування, а насичені стовпи і клуби диму у формі квітки додають зображенню ритміки та динамічності.

Куди жорстокіший і лаконічніший, сповнений сили і динаміки образ, який створив А. Кассандр. Він лаконічно і, разом з тим, ефектно інтегрував у цьому плакаті текст – назву французького експреса (рис. 7).



Рис. 5. Реклама української пудри “Алое” у виконанні відомого художника Святослава Гординського (“Нова Хата”, 1934)
(Джерело: <http://photo-lviv.in.ua/sekrety-krazy-povivsky-abo-yak-zvablyuvaly-ukrajinski-panyanky-majzhe-sto-rokiv-tomu/>)

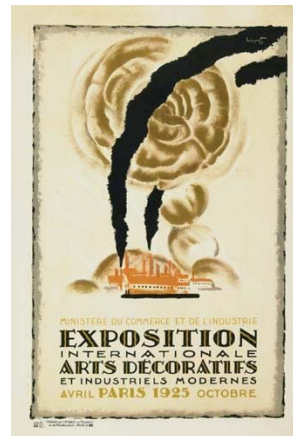


Рис. 6. Плакат для міжнародної виставки сучасних промислових і декоративних мистецтв. Автор Ш. Лупо, 1925 р.
(Джерело: <https://www.pinterest.com/pin/322359285814969761/>)

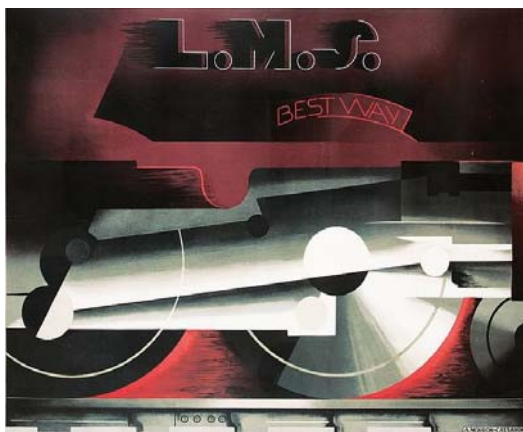


Рис. 7. Плакат. А. Кассандр. 1928 р.
(Джерело: <https://www.pinterest.com/pin/425379127277463613/>)



Рис. 8. Плакат. Автор Отто Баумбергер. 1932 р.
(Джерело: <http://pictify.com/227404/otto-baumberger>)

Плакат Отто Баумбергера (1932), половину якого займає шрифтовий блок з поступовою зміною розміру кеглю кожного рядка, показує, що текст, окрім того, що є інформативним, одночасно служить такою ж плямою, як і зображення автомобіля чи літака. В композиції плаката чергуються контрастні плями, і така типографіка додає йому певної ажурності, цим самим привертаючи до себе увагу (рис. 8).

Проаналізувавши плакати, можна зробити висновок, що типографіка цього періоду характеризується великим стильовим різноманіттям і свободою трактування шрифтів.

Багато підходів, які в 20–30-ті роки ХХ століття вважали зразками дизайнерського новаторства, нині стали якщо не типовими, то звичними дизайнерськими рішеннями. Ефектні зразки застосування і жирних, і ненасичених акцидентних шрифтових конструкцій багато в чому стали причиною того, що вже на початку 60-х років у всьому світі склалася велика практика застосування, як акцидентії, ненасичених гротесків цілком традиційного накреслення. Тепер нікого не дивує той факт, що майже всі сучасні популярні гротескові гарнітури мають у своєму складі тонкі й навіть ультратонкі накреслення [11].

Проаналізувавши зразки поліграфічної продукції стилю Ар Деко, можна стверджувати, що вони були потужним засобом реклами того часу. Така продукція привертала увагу споживача завдяки активному використанню шрифтів різної форми і насичення. Загалом типографіка періоду Ар Деко характерна різноманіттям форм і накреслень та свободою їхнього трактування. Та навіть попри різноманіття шрифтових трансформацій, за рахунок використання художниками вдалих композиційних прийомів, текст завжди залишався легким та зручним для читання. Інформативна й естетична функції типографіки тісно взаємодіяли.

Таким чином, можна виділити три основні та найважливіші завдання типографіки в дизайні поліграфічної продукції стилю Ар Деко:

- чіткий і зрозумілий інформаційний посил;
- привернення уваги завдяки простим і зрозумілим формам, але різним їхнім конфігураціям;
- єдність текстового блоку та зображення.

У західноукраїнських зразках поліграфічної продукції використано здебільшого синтез орнаментальних мотивів та простих геометричних форм. Великий вплив на типографіку мала школа Г. Нарбута. Також характерною особливістю у дизайні книг і журналів, які оформили відомі митці того періоду, стало те, що в них була наявна авторська стилістика у вирішенні шрифтових форм.

Отже, здійснений аналіз історико-мистецтвознавчих джерел із окресленої проблематики дає змогу з'ясувати стан сучасних наукових знань про типографіку в дизайні поліграфічної продукції стилю Ар Деко. Це створює передумови формування сучасних дизайнерських рішень, за допомогою засобів і прийомів типографіки стилю Ар Деко, у створенні й тиражуванні поліграфічної продукції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Банцекова А. Книжково-журнальна графіка Львова в стилі ар-деко / А. Банцекова // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2007. – № 3(19). – С. 25–34.
2. Грищенко В. В. Особливості дизайну в мистецтві плаката / В. В. Грищенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. – Харків, 2011. – № 6. – С. 138–141.
3. Ефимов В. Великие шрифты. Шесть из тридцати. Книга первая: Истоки / Владимир Ефимов. – М. : ПараТайп, 2006. – 184 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.paratype.ru/arts/Futura.pdf>
4. Іваненко Т. О. Біфункціональність акцидентного шрифту: реклама і мультимедіа / Т. О. Іваненко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 3. – С. 36–38.
5. Іваненко Т. О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 05.01.03 “Технічна

- естетика” / Т. О. Іваненко. – Мін-во освіти і науки України Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – 20 с.
6. Ісмайлова М. С. Типографіка як інструмент рішення функціональних та естетичних аспектів у дизайні поліграфічної рекламної продукції раннього модернізму (1910–1935) / М. С. Ісмайлова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Історія мистецтва. – Харків, 2015. – № 6. – С. 61–70.
 7. Криштопайтіс В. В. Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.07 “Дизайн” / Криштопайтіс Валентина Володимирівна. – Мін-во освіти і науки, молоді та спорту України. ХДАДіМ. – Харків, 2011. – 20 с.
 8. Михайленко В. Є. Основи композиції (Геометричні аспекти художнього формотворення): навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / В. Є. Михайленко, М. І. Яковлев – К. : Каравелла, 2004. – 304 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ua-typography.livejournal.com/13603.html>
 9. Рудер Еміль. Типографіка / Е. Рудер. – М. : Книга, 1982. – 286 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://artclever.com/books/Туро_EmilRuder.pdf
 10. Сбітнева Н. Ф. Особливості розвитку радянської упаковки 1930-х років. Утилітарні та художні аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 05.01.03 “Технічна естетика” / Н. Ф. Сбітнева. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. – 20 с.
 11. Чуфаровский В. Была, осталась, видоизменилась... Заметки по старой и новой функционалистской акциденции. Часть 1. От 1910-х до 30-х включительно (продолжение) / Владимир Чуфаровский // КомпьюАрт. – Москва, 2008. [Електронний ресурс – Режим доступу до ресурсу: <https://compuart.ru/article/19396>.
 12. Шевченко В. Характеристика шрифту як способу поліграфічного відтворення тексту: електронні дидактичні демонстраційні матеріали з дисципліни “Художньо-технічне оформлення” для студентів напряму підготовки 6.030303 “Видавнича справа та редагування”. – К. : Інститут журналістики, 2014. – 235 слайдів. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://smd.univ.kiev.ua/?p=7347>.
 13. Яремчук О. Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну / О. Яремчук // Українська академія мистецтва. – 2013. – Вип. 20. – С. 114–122. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2013_20_17.

REFERENCES

1. Bantsekova, A. (2007), The book-magazine graphic of Lviv in Art Deco style, *Studii mystetstvoznavchi* [Art studies studios], no. 3(19), Kyiv, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine, pp. 25–34. (in Ukrainian).
2. Hryshchenko, V. (2011), Features of design in poster art, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Dydzain-osvita v Ukraini: suchasnyi stan, perspektyvy rozvytku ta yevrointehratsiia* [Scientific Journal of the Kharkov State Academy of Design and Fine Arts. Design-education in Ukraine: the current state, prospects of development and European integration] no. 6, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, pp. 138–141. (in Ukrainian).
3. Efimov, V. (2006), *Velikie shrifty. Shest iz tridtsati. Kniga pervaya: Istoki* [Great fonts. Six out of thirty. Book One: Origins], Moscow, ParaType. (in Russian), available at: <https://www.paratype.ru/arts/Futura.pdf> (access January 28, 2018).
4. Ivanenko, T. O. (2011), Bifunctionality of the incident font: advertising and multimedia, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura* [Scientific Journal of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. Art studies. Architecture.] no. 3, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, pp. 36–38. (in Ukrainian).
5. Ivanenko, T. O. (2006), “Artistic-figurative features of the formation of an incidental font”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Technical aesthetics), 05.01.03, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).

6. Ismailova, M. S. (2015), Typography as an instrument for solving functional and aesthetic aspects in the design of printed advertising products of early modernism (1910–1935), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Istoriiia mystetstva* [Scientific Journal of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. Art studies. History of art.] no. 6, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, pp. 61–70. (in Ukrainian).
7. Kryshchopaitis, V. V. (2011), “Classical typography of printed publications in the digital set: functional and aesthetic aspects”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Design), 17.00.07, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
8. Mykhailenko, V. Y., (2004), *Osnovy kompozytsii (Heometrychni aspekty khudozhnoho formotvorennia)* [Composition basics (Geometric aspects of artistic shaping)], Kyiv, Karavella. (in Ukrainian), available at: <http://ua-typography.livejournal.com/13603.html> (access March 21, 2018).
9. Ruder, Emil (1982), *Typografyka* [Typography], Moscow, Kniga. (in Russian), available at: https://artclever.com/books/Typo_EmilRuder.pdf (access March 2, 2018).
10. Sbitnieva, N. F. (2003), “Features of the Soviet packaging development of the 1930’s. Utilitarian and artistic aspects”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Technical aesthetics), 05.01.03, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
11. Chufarovskiy, V. (2008), *Byla, ostalas, vidoizmenilas... Zametki po staroy i novoy funktsionalistskoy aktsidentsii Chast 1. Ot 1910-kh do 30-kh vklyuchitelno (prodolzheniye)* [Was, has remained, has changed ... Notes on the old and new functionalist accidents Part 1. From 1910 to 30 inclusive (continued)], *KompyuArt*. (in Russian), available at: <https://compuart.ru/article/19396> (access January 17, 2018).
12. Shevchenko, V., (2014), *Kharakterystyka shryftu yak sposobu polihrafichnoho vidtvorennia tekstu: elektronni dydaktychni demonstratsiini materialy z dystsyplyny “Khudozhno-tekhnichne oformlennia” dlia studentiv napriamu pidhotovky 6.030303 “Vydavnycha sprava ta redahuvannia”* [Characteristic of the font as a method of polygraphic reproduction of the text: electronic didactic demonstration materials on discipline “Artistic and technical design” for students of the direction of preparation 6.030303 “Publishing and editing”], Kyiv, Institute of Journalism. (in Ukrainian), available at: <http://smd.univ.kiev.ua/?p=7347> (access February 14, 2018).
13. Yaremchuk, O. (2013), Font poster in the system of polygraphic design, *Ukrainska akademiia mystetstva* [Ukrainian Academy of Arts], vol. 20, pp. 114–122. (in Ukrainian). available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2013_20_17 (access March 02, 2018).

УДК 378.6.096:7 (477.25)

Олег Грищенко

КНИГА ХУДОЖНИКА В ПЕРСОНАЛЬНИХ ПРОЕКТАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено досвід використання книги художника як базового медіа в персональних проектах українських художників у ХХІ ст. Розглянуто художні можливості та місце таких проектів у сучасному мистецькому житті. Проаналізовано їх впровадження як послідовну та регулярну практику в культурних інституціях України. Висвітлено зв'язок між концепціями та експозиційним вирішенням виставок. Охарактеризовано завдання, які ставлять автори і куратори виставок книги художника для актуалізації даного виду мистецтва в Україні.

Ключові слова: книга художника, персональна виставка, арт-об'єкт, експозиція, концепція, сучасне мистецтво.

Олег Грищенко

**КНИГА ХУДОЖНИКА В ПЕРСОНАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ УКРАИНСКИХ
ХУДОЖНИКОВ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

В статье исследован опыт использования книги художника как базового медиа в персональных проектах украинских художников в XXI в. Рассмотрены художественные возможности и место таких проектов в современной художественной жизни. Проанализированы их внедрения как последовательная и регулярная практика в культурных учреждениях Украины. Освещается связь между концепциями и экспозиционным решением выставок. Охарактеризованы задачи, которые ставят авторы и кураторы выставок книги художника для актуализации данного вида искусства в Украине.

Ключевые слова: книга художника, персональная выставка, арт-объект, экспозиция, концепция, современное искусство.

Oleg Gryshchenko

**THE ARTISTS' BOOKS IN THE PERSONAL PROJECTS
OF THE UKRAINIAN ARTISTS AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

The article describes the experience of the Artist's book usage as main media mean in the personal projects of Ukrainian artist in 2007–2017.

The artistic opportunities, the place of such projects in the modern art life as well as of the introduction of them on the regularly basis in the practice of the art institutions of Ukraine are considered. The connection between conceptions and expositional decisions of the exhibitions, as well as between the role of the Artist's book and their possibilities to be interpreted are highlighted. The tasks took by the authors and curators of the exhibitions of the Artist's books for actualization of this kind of art in Ukraine are also analyzed.

To the contrary to the group exhibitions of book of artist in Ukraine where in the most cases the main task of organizers and curators is to acquaint a spectator with the phenomenon, its variety in interpretation of the book, her form, contents, materials that apply authors, personal exhibitions where an Artist's book is a main conceptual thread distinguished by the slenderness of ideological and formal embodiment of project.

The personal projects of such Ukrainian artists as Pavlo Makov, Gamlet Zinkivskiyi, Oleh Gryshenko are considered in details and a comparative description of exhibition and ideological facilities of expressiveness is given, the sources and influences of has been analysed on work of artist, their technical equipments in performance of the own Artist's books and their presentation in the expositional space of the other personal projects combining with Artist's books, sometimes by unforeseeable medias: video, installations, sculptural objects, Ukrainian naive painting and others like that.

Consequently, we may say that such perception of the reality through transferring abstract notions to an object given the similarity of its qualities is programmed in the human conscience. So the development of such a peculiar area of focus in art as an artist's book in the meaning of the combination of the notion book and the object- an sign-based means of communication, and partly the refusal from the form of a classic book and its transformation into an exhibition object as a carrier of not simply information represented in consecutive order but a complete conception, originates from the natural ethnically motivated thinking of an artist.

Object writing differs from an artist's book by the fact that a primitive man, having no established communication cypher, found new forms, while a modern artist, instead, rejects the established communication means and creates a unique content codification for every project.

An artist's book as an exhibition art object also includes such a function of object writing as the absence of a language barrier. A painter engages, so to say, in a direct communication with a viewer. Because this way a painter conveys a general meaning, an idea, rather than an audio-phonetic

message of an ordinary book. Such a way of communication of information is quite natural (even more so than an alphabet) for human perception as it stems from observation and comparison of qualities of different objects and logical considerations. While an audio-letter text is acquired and understood by us artificially as part of an education process.

The characteristic feature of an artist's book is, of course, the concept which links it closely with the modern art. An image in an artist's book is often more distinct and its incarnation is practically not limited by the material and technical and language resources.

This research makes it possible to continue studying an artist's book in Ukraine based on the understanding of its place in the book culture and the world experience. It may be used to prepare lectures and elaborate the methodology of teaching students a special course Artist's Book at art institutes and universities of Ukraine.

Key words: *artist's book, personal exhibition, art object, exposition, concept, contemporary art.*

Книга художника в творчості митців, що програмно займаються її розвитком, переходить межі просто мистецького об'єкта і стає базою для персональних проєктів. У собі книга художника об'єднує багато елементів із інших видів мистецтва, тож мистецькі концепції у цьому виді діяльності використовують не тільки мову графіки, а й інсталяції, скульптури, відео, живопису. Такі проєкти потребують ретельного мистецтвознавчого аналізу, розуміння їхнього подальшого розвитку.

Дослідження книги художника в контексті її програмності для персональних проєктів сучасних художників перебуває у стані активного становлення та розвитку. Як до групових, так і до персональних проєктів, де основним медіа є книга художника, вступні статті спочатку стисло ознайомлюють зі самим явищем, його різновидами та формами подачі. Так, Катерина Загорська у статті до каталогу Павла Макова "Авторські книжки" та щоденники" пише: "... з дослідженнями над часом пов'язаний і жанр щоденникових записів-нарисів, який виявляється одним із найпоширеніших прийомів, використовуваних у створенні книг митця. Адже щоденник не лише дає відчуття тієї інтимності (вважайте – "самотності"), до якої прагнуть автори. Саме щоденник якнайповніше розкриває ідею власного, не схожого на жоден інший, вибору важливого/неважливого, значущого/дріб'язкового, цікавого/тривіального" [3, с. 3]. Уже потім переходить до розгляду безпосередньо авторського стилю, особливості побудови його творчої концепції в рамках зазначеного вище трактування книги художника та її місця в проєкті: "... книга, літературність, сюжетність дають лише певне об'єднавче начало, канву, яка допомагає під час роботи над серією...". Плюс щоденник наче навмисне провокує до створення нових і нових містифікацій. Дає змогу говорити від імені уявних персонажів, створюючи цим правдоподібну легенду". У попередній книзі Павла Макова "Утопія. Хроніки" супроводжувальні тексти акцентують увагу на концептуальній, часто міфотворчій, особистій складовій проєктів, майже не приділяючи широкої уваги формотворчим чи технічним питанням, а лише деколи згадуючи про це. Автор зосереджується на ідейній складовій своїх творів, надаючи описовим текстам притаманного художнього стилю: "Анатомія мішені, частина II", "Три сестри". Насправді, ці три мішені я вперше зустрів у дворі середньої школи № 1 міста Харкова два роки тому. В жовтні 1998 року я розфарбував їх кольоровими пастелями, оточив вінками з квітів – і якимось самі по собі вийшли "Три сестри". Ще трохи пізніше, уже в книзі "Анатомія мішені" мої "Три сестри" злилися не тільки з реальним підручником із анатомії 1905 року, а й із реальною історією життя Каті, Зої і Мусі" [5, с. 88]. Також публікація доповнена оригінальними виставками, що супроводжували попередні виставкові проєкти Павла Макова, які дають змогу розуміння документального зрізу, але не висвітлюють авторські книги художника цілісно за 1995–2005 роки.

Публікації щодо більшості проєктів є статтями в періодичних виданнях культурних установ, як РАС (жовтень 2012/січень 2012), де описано проєкт Гамлета Зінківського в PinchukArtCentre [1, с. 22]. Він розглянутий фактажніше, з ухилом на концептуальні джерела творчості художника, уникненням детального розгляду стилістики, технічних особливостей та ролі книги художника в проєкті загалом.

Іншим джерелом є культурологічні та мистецтвознавчі статті на великих мистецьких інтернет-ресурсах, як наприклад “ArtUkraine”, де творчості Олега Грищенка присвячені матеріали дослідниць сучасного українського мистецтва Катерини Носко і Поліни Ліміної. У їхніх статтях творчість художника розглянута розлогіше і, крім аналізу зв’язків з попередніми проектами, широко висвітлена роль книги художника в загальному виставковому концепті, її взаємодія з іншими експозиційними об’єктами [6]. Це описано у статті “Плоди” Олега Грищенка: спроба не-інтерпретації”: “Арт-буки пронизують усю експозицію, займають центральне місце в кожному міні-проекті. Можна наділити їх функцією розповіді про інші твори мистецтва, адже вони оголошують глядачеві назву проекту, додають візуальної і текстової інформації. Проте важливо, що арт-буки не є поясненням чи трактуванням до виставки, і хай наявність традиційної для багатьох форми книги не вводить в оману. Арт-бук виступає самостійним твором мистецтва, який можна порівняти з кінематографом, адже він так само створює з кількох форм одну суттєво нову” [2]. Але у таких публікаціях часто трохи поверхнево вжито визначення “Арт-бук” як похідне від англійського “Artist’s Book”, і під ним мається на увазі саме книга художника як явище, хоча, на думку Михайла Погарського, таке трактування не є правильним, адже “Art Book” для англосовієтського мистецтвознавства потрактовано як усі книги про мистецтво з урахуванням художніх альбомів та монографій [7, с. 44]. Матеріали про персональні виставки, де книга художника є провідним медіа, також публікують провідні інформаційні видання України. Тут цей мистецький феномен пояснюється впливом змісту на форму та зроблені спроби віднайти причини такого трактування книги: “Поштовхом до її (книги художника. – *О. Г.*) створення стало відео з цвинтаря. Люди розкладали на могилах цукерки – данину пам’яті про загиблих родичів, а маленька дівчинка їх підбирала. Іронічний і доволі світлий сюжет, який апелює до плодів як до чогось, що гниє, гине і розпадається на зерна, що проростають і стають новим життям” [8].

Попри активне зацікавлення темою книги художника, в сучасному українському мистецтві, у публікаціях не часто можна натрапити на ґрунтовний аналіз втілення форми книги у концептуальних проектах сучасного мистецтва чи відстежити джерела впливу на авторів із західної традиції “Artist’s Book”. У більшості дописів акцентовано на ідейній складовій та можливостях її впливу на розширення розуміння книги як культурного медіа.

Мета статті – охарактеризувати і проаналізувати можливості книги художника у виставкових проектах, де вона є головним концептуальним елементом, розглянути художні можливості та місце таких проектів у сучасному мистецькому житті.

В Україні можна простежити чітку різницю між груповими експозиціями книги художника й авторськими проектами. В більшості випадків головним завданням організаторів і кураторів спільних виставок є ознайомлення глядача із самим явищем, різноманітністю у тлумаченні форми та її змісту книги, матеріалів, які застосовують автори. Персональні виставки, де книга художника є концептуальним стержнем, вирізняються стрункістю ідейного та формального втілення проекту.

Чи не єдиним художником, який ще із 1990-х років програмно працює з книгою художника у персональних проектах, є Павло Маков. Книга настільки природно входить у майже всі його проекти, що, здається, нема жодного, де це медіа не відіграє вагомої ролі. Так, навіть ранні графічні серії офортів були включені у видання “Хроніки Утопії” 2005-го року. Згодом, на груповій виставці “Книжковий обід 07/08”, вона була трактована як книга художника, і кожен із глядачів міг залишити у ній відгук, малюнок або, будь-який інший спосіб вплинути на трансформацію її зовнішнього вигляду. Таким чином, автор вводить класичне поліграфічне видання, що було випущене широким накладом, у поле книги художника шляхом набуття унікальності окремого примірника.

Першим широким зрізом добірки книг художника Павла Макова була його персональна виставка “Авторські книжки, карти та мініатюри” в Арт-центрі Павла Гудімова “Я Галерея”, де були представлені такі книги художника, як “Задача № 1”, “Книга Води”, “Фонтан виснаження. Квітневі війни”, “Анатомія Мішені. Частина I. Антропологія”, “Анатомія Мішені. Частина II. Три сестри”, Книга-килим “Три Сестри”, “Книга Троянд”, “Книга Дванадцяти кораблів”, “Книга днів”, “Sudetische Nagtigall”, “Олов’яний щоденник “Битва за піраміду”, “Празький

щоденник”, “Щоденник з мішенями”, “Олов’яний щоденник “Утопія. Облога Пентагону”. Всі твори були створені у 1994–2004 роки й увійшли у виданий до проекту каталог “Авторські книжки та Щоденники”. На відміну від подальших проектів, ці книги не були створені спеціально під окрему виставку, а зібрані та представлені як зріз напрацювань автора в роботі з книгою художника і графічних серій, що об’єднуються цілісним авторським баченням художника з його середовищем, власними історіями та містифікаціями для втягнення глядача у сюжети й алегорії, які переходять із твору в твір, набуваючи дедалі розлогіших можливостей трактування.

Про особливості побудови книг художника Павла Макова пише Катерина Загорська: “Містифікація – це ледь не найулюбленіший прийом Павла Макова. Довго шукати приклади не доводиться... “Фонтан Виснаження. Aprilwars”. “12 примірників цієї книги було знайдено в затопленому підвалі будинку на розі Нетеченської вулиці, майже за рік після Великої Повені 21 червня 1996 року, того дня, коли впала стіна”. Дві фотографії будинку додані. Тобто, ми ознайомлюємося не лише з конкретною річчю – нас вплутують в історію. Причому “історію”, себто в “історичні події”. Ми дізнаємося про повінь, паралельно згадуючи відомі нам повені, що сталися за останнє, скажімо, десятиріччя, і спричинені ними руйнівні наслідки, почувасмося враженими через те, що “Aprilwars” так поталанило, мимоволі дивуємося витівкам долі й навіть намагаємося створити логічний ланцюжок із закономірностей і чудес. Ми сприймаємо книгу не як набір сторінок, а як частину навколишнього світу” [3, с. 4]. Далі К. Загорська, на прикладі ще кількох книг, розкриває головні принципи, за якими працює автор: “... Або інші харківські “знахідки” – Книга Дванадцяти Кораблів та Книга Троянд. “Книга Дванадцяти Кораблів була знайдена в листопаді 1999 року на горіщі будинку № 111 по вулиці Іскринській. Починаючи з січня 2000 року тривають реставраційні роботи, досі відреставровано та законсервовано 25 сторінок. Історія створення Книги невідома, як невідомо і те, яким чином вона потрапила до будинку № 111 по вулиці Іскринській ... На жаль, тексти, що збереглися, надруковані незрозумілою мовою й прочитанню не підлягають”. У випадку цих двох книжок нас вплутано не лише в історичні події, й у лінгвістичну загадку. Ми починаємо перейматися походженням “незрозумілої мови”, її носіями, питаннями, пов’язаними з їхнім місцезнаходженням та проблемами їхнього фатального зникнення” [3, с. 5].

У наступних проектах Павло Маков використовує книгу художника, яка балансує між класичним виданням широким накладом і унікальним мистецьким об’єктом, на який книга може перетворитися, потрапивши до рук власника-колекціонера. У цьому контексті варто ретельно розглянути проект “Тижневик” (уперше експоновано в “Я Галерея”, Київ 2013), де автор переводить книгу художника у площину повноцінного поліграфічного продукту, що має можливості утилітарного використання, як тижневик для повсякденного використання. Візуальну основу тижневика становлять листи з відбитками офортних пластин, які використовували як технічний елемент для створення великих графічних панно проекту “Ковдра, Город, Башта, Хрест, Доля”, що був презентований у ПінчукАртЦентрі в 2012-му році. Листи, які спершу використовували як допоміжний матеріал, після їхнього нагромадження почали трактувати як документ щоденної роботи художника над естампами. Особливістю використаних аркушів є те, що більшість із них вирвані з фабричних щоденників з уже розграфленими для записів лініями. Зібравши 365 листів в одну книгу та додавши показники календарних днів, художник пропонує майбутньому власникові тижневика робити власні записи прямо на репродукціях оригінальних авторських листів [5]. Таким чином, основою виставкового проекту стала книга художника, яка, по суті, не була наявна в експозиційному просторі як об’єкт, а лише оригінальні аркуші з неї були представлені у вигляді графічної серії в традиційній подачі на стінах галереї. Тут Павло Маков продовжує притаманну йому манеру втягувати глядача у власні історії, але через надання книзі художника утилітарної форми спрощує цей процес і дає змогу продовжувати його поза виставковими площами. На цьому прикладі ми бачимо широкі можливості варіювання з волі одного автора можливості подачі книги художника у власних персональних виставкових проектах.

Інший принцип використовує Гамлет Зінківський у проекті “Книга людей”, що був представлений у ПінчукАртЦентрі в 2011-му році. З одного боку, за концепцією побудови

книги він дуже близький до Павла Макова (тут варто зауважити, що Гамлет Зінківський допомагав Павлові Макову працювати над такими проектами, як “Дон Роза”), з іншого боку користується інакшою стилістикою виражальних засобів. “Книгу людей” у експозиційному просторі автор подає у закритій вітрині, таким чином, що глядач бачить тільки один, обраний художником, розгорт, не маючи прямого, тактильного доступу до книги. Такий “музейний” підхід до презентації книги яскраво контрастує зі стилем її виконання – постекспресіоністичне малювання з великим впливом наїву. Книга схожа на графічний нотатник, інтимність якого підкреслена рукописним шрифтом. Зміст книги – це портрети та розповіді про жителів Харкова – середовище художника. Кожна сторінка – це історія окремої людини, але через неможливість читання книги у виставковому просторі автор переводить спілкування з глядачем з лінійно-нарративного на нелінійне.

Спеціально до виставки Гамлет Зінківський створив спеціальну інсталяцію з 1000 портретів випадкових перехожих, а також щоденник, що містить зображення 80 вигаданих осіб. До кожного портрета додано короткий текст, що описує персонажа і в абстрактній поетичній манері розповідає історію, базовану на реальних життєвих випадках [1, с. 22]. Графічна серія портретів створена на сірникових коробках, де зображення героїв з власної книги повністю повторює стилістику, але уже без супроводжувальних текстів. Таким чином глядач, знаючи про наявність історій до кожного портрета за презентованим розгортом, може сам продовжити створення цих історій.

Даний проект є прикладом, коли уже готова книга художника стає основою, навколо якої вибудовується простір персонального проекту, створюється спеціальна графічна серія, спрямована на розкриття її концепції, розширення способів сприйняття. Водночас книга залишається унікальним рукотворним об’єктом, створеним в одному примірникові, може бути представлена окремо без втрати ідейної та формальної цілісності й, на відміну від графічної супроводжувальної серії, яка без посилання на першоджерело свого виникнення (книгу художника) не може повноцінно розкрити зміст проекту.

Книгу художника, як програмне медіа для власних персональних проектів використовує Олег Грищенко (автор статті). Закінчивши майстерню книжкової графіки в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, ще з студентських років художник мав досвід участі у групових виставках книги художника (“Книга художника” Музей книги та друкарства України, 2010). Надалі робота над експериментальною подачею книги, її форми та експозиційних можливостей знайшла втілення у академічних звітних виставках: Михайль Семенко “Справа про Труп” та “Книга Чорнозему” (2011), Григорій Тютюнник “Три зозулі з поклоном” (2012), Олесь Ульяненко “Сталінка” (2013).

Літературні тексти були основою для подальших проектів у галузі книги художника О. Грищенка. У цих творах широко розкрита техніка деревориту як, приміром, у ілюстраціях до “Сталінки” та в авторському проекті “Плоди”, що був представлений в Арт-центрі “Я Галерея” (2015). Саме в цій однойменній персональній виставці автор бере за основу книги художника як стрижневий елемент, навкруг котрого вибудовано експозиційний простір. Книги, що виконані у вигляді класичного кодексу, рівномірно розміщені по периметру галереї на спеціальних полицях, тож відвідувачі можуть без перешкод їх торкатися, гортати сторінки, читати та розглядати зображення. Кожна книга є метафорою слова “плід” і пояснює різні його розуміння. Додатковим елементом є мистецький об’єкт, котрий автор трактує як винесену зі сторінок книги в простір галереї ілюстрацію, що допомагає трактувати зміст проекту.

Поліна Ліміна у статті, присвяченій виставці, зазначила: “Кожен із міні-проектів поєднує у собі кілька форматів, що дає змогу глядачеві пересуватися між трьома просторовими вимірами та, відповідно, збільшувати кількість можливих точок зору. Крім цього, художник робить об’єкти на межі кількох форм: наприклад, серія “Книга рам” демонструє таке поєднання живопису та різьблення, що воно виглядає гармонійно і природно, але, водночас, докорінно змінює суть твору. Схожі трансформації можна споглядати в “Рушнику” – об’єкті, який є книгою з технікою вишивки, що дає змогу набути третього – зовсім іншого – значення. Я б ризикнула назвати це “пост-книгою” [2].

Надання можливості прямого доступу до книги є програмною позицією художника, адже таким чином глядач може повністю бути залучений до сприймання мистецького твору додавши тактильність і часово-просторове сприйняття. Режисура послідовного гортання споріднює книгу з відеомистецтвом. Це розкривається наглядно в таких книгах, представлених на виставці, як “Збирачка”, “Мама пише” і “Вітрила”. Основою цих книг є відео з архіву автора. Відеоряд, що представлений в експозиції як артефакт, першоджерело твору, є відправною точкою візуального наповнення книги.

Такий складний експозиційний проект, що міксує в собі естамп, відео, живопис та скульптурні об’єкти, набуває концептуального і композиційного цілого за допомогою книги художника. В такому контексті форма книг максимально спрощена (брошурований кодекс), але за змістом виходить далеко за класичне розуміння поліграфічного видання, навіть у розумінні самвидаву, з текстом, нарративом, певним сюжетним розвитком. Унікальність таких проектів базується саме на розмитті цих меж.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що книга художника стає невід’ємною частиною персональних проектів художників, які використовують її синтезувальні можливості у виставковому просторі. Книга художника об’єднує різні медіа для ширшого показу ідей, що закладені у твори. Найцільніше вона відображена у виставкових проектах Павла Макова, художника старшого покоління, котрий активно працює у цій галузі ще з 1990-х років. У своїх персональних проектах автор оперує широкими можливостями книги художника – від використання нетрадиційних конструктивних форм до поліграфічного видання великим накладом. Роботи художників молодшого покоління Гамлета Зінковського та Олега Грищенка є традиційнішими книжковими формами, але водночас в експозиційному просторі власних персональних виставок представляють книгу художника у поєднанні з іншими, інколи непередбачуваними візуальними ресурсами: відео, інсталяції, скульптурні об’єкти, наївний живопис тощо. Таким чином, можна зауважити, що книга художника стає важливим об’єднуючим медійно-концептуальним об’єктом в експозиційних проектах, де розвиваються кордони жанрів мистецтва, та допомагає в їх трактуванні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гельдхоф Б. 20 номінантів: Гамлет Зінковський / Бйорн Гельдхоф. // РАС. – 2011. – С. 22.
2. Ліміна П. “Плоди” Олега Грищенка: спроба не-інтерпретації [Електронний ресурс] / Поліна Ліміна // ArtUkraine. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/plodi-olega-grishchenka--sproba-ne-interpretacii/#.Wq67-6huZPY>.
3. Маков П. “Авторські книжки” та щоденники / Павло Маков. – Київ : Дух і Літера, 2007. – 44 с.
4. Маков П. Тижневик / Павло Маков. – Київ : Артбук, 2012. – 360 с.
5. Маков П. Utopia. Хроніки 1992–2005 / Павло Маков. – Київ : Дух і Літера, 2005. – 200 с.
6. Носко К. Олег Грищенко: “Народне мистецтво – свого роду медитація” [Електронний ресурс] / Катерина Носко // ArtUkraine. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/oleg-grishchenko/#.Wq66r6huZPY>.
7. Погарский М. В. Феномен книги художника / Михаил Валентинович Погарский. – Москва : Международное объединение “Книга художника”, 2014. – 232 с.
8. Прокопенко М. Плоди пам’яті і досвіду [Електронний ресурс] / Марія Прокопенко // День. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://m.day.kyiv.ua/uk/photo/plody-pamyati-i-dosvidu>.

REFERENCES

1. Geldhof, B. (2011), 20 Nommenants: Hamlet Zinkovskyi, *PAC* [PAC], p. 23. (in Ukrainian).
2. Limina, P. (2015), “Fruits” by Oleg Gryshchenko: attempt of non-interpretation, *ArtUkraine* [ArtUkraine], Available at : <http://artukraine.com.ua/a/plodi-olega-grishchenka--sproba-ne-interpretacii/#.Wudt04iFNPa>
3. Makov, P. (2007), “*Avtorski Knyzhky*” ta *shchodennyky* [“Autors books” and Diaries], Kyiv, Dukh i Litera. (in Ukrainian).
4. Makov, P. (2012), *Tyzhnevyyk* [Weekly], Kyiv, Artbook. (in Ukrainian).

5. Makov, P. (2005), *Utopia: Khroniky 1992–2005* [Utopia: Chronicles 1992–2005]. Kyiv, Dukh i Litera. (in Ukrainian).
6. Nosko, K. (2015), Oleg Gryshchenko: “Folk art – kind of meditation”, *ArtUkraine* [ArtUkraine], Available at : <http://artukraine.com.ua/a/oleg-grishchenko/#.Wq66r6huZPY>
7. Pogarskiy, M. (2014). *Fenomen Knigi Khudozhnika* [Phenomenon of the artist’s book]. Moscow, Publishing of the International Association “Artist’s Book”. (in Russian).
8. Prokopenko, M. (2015), Fruits of memory and experience, *Den* [Day], Available at : <http://m.day.kyiv.ua/uk/photo/plody-pamyati-i-dosvidu>

УДК 76.038.532:821.161.2 “1950–2000”

Марина Токар

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ЗАГАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ОБРАЗІВ ЛІТЕРАТУРНИХ ГЕРОІВ В УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто вплив ілюстративної автономії та візуально-текстової спільності художнього твору на трансформацію образів літературних героїв в українській книжковій ілюстрації другої половини ХХ століття. Визначено, що літературоцентризм дитячої книжкової ілюстрації протягом цього періоду доповнюють новими прикладами виходу за межі літературного тексту. Підсумовано, що українська дитяча книга пронесла класичні образи через три великі трансформаційні періоди, залишаючись при цьому в просторі постійно актуального та достатньо успішного у маркетинговому сенсі сегмента “вічної” літератури.

Ключові слова: українська книжкова ілюстрація, образи літературних героїв, літературоцентризм, друга половина ХХ століття.

Марина Токар

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ В УКРАИНСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

В статье рассмотрено влияние иллюстративной автономии и визуально-текстовой общности художественного произведения на трансформацию образов литературных героев в украинской книжной иллюстрации второй половины ХХ в. Определено, что литературоцентризм детской книжной иллюстрации на протяжении этого периода дополняется новыми примерами выхода за пределы литературного текста. Подитожено, что украинская детская книга провела классические образы через три крупные трансформационные периоды, оставаясь при этом в пространстве постоянно актуального и достаточно успешного в маркетинговом смысле сегмента “вечной” литературы.

Ключевые слова: украинская книжная иллюстрация, образы литературных героев, литературоцентризм, вторая половина ХХ века.

Maryna Tokar

THEORETICAL BASIS OF GENERAL TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF IMAGES OF LITERARY HEROES IN UKRAINIAN BOOK ILLUSTRATION OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The Ukrainian literary classic is a work of a certain time period, which is still relevant today. The artistic status of classical works is quite honoured and obvious, since it is classical

Ukrainian literature that for a long time represents national artistic creativity both in Ukraine itself and abroad.

The purpose of the article is the theoretical basis of general trends of literary heroes' images in Ukrainian book illustration in the second half of the twentieth century.

The creations of I. Kotlyarevsky, Lesia Ukrainka, I. Franko and others world-famous authors form a repertoire of almost every publishing house, especially during the second half of the 20-th and the beginning of the 21-st century. The process of publishing and reprinting the works confirms the following trends in the nature of the construction of a visual series within the children's literary classics:

– the advantage of the classical image; its visual rethinking; in many cases it is rather a positive feature, since it attests the value properties of literature as “eternal” art, which is modern in all circumstances;

– representation of the classic characters, which in turn has two subspecies: flexible under the influence of new interpretation of the content of the classical work; modification in the illustrative concept, its modernization, but without a dialogue with the literary qualities of the work;

– commercial use of a literary brand for profit; creating a marketing design component that determines which visual techniques and artistic solutions are potentially commercially beneficial.

The problem of “deconstruction of the hero” is also of a great importance for understanding the general trends in the development of artistic images in illustrating the children's book. Discussions about the primacy or secondaryness of visual and text narratives, in particular concerning the children's book, continue to exist at all times.

The question of literary centrality of children's book illustration and nature oriented character of art books for children becomes especially acute.

The visual representation of an artistic creation is, in our opinion, a complex phenomenon that is formed in the space of at least three fundamental socio-cultural systems:

– artistic and literary, which is responsible for the textual properties of the book;

– design and constructive, describing the material idea of the book in the language of ergonomics and organoleptics;

– artistic and graphic, which forms a visual narrative of literary works and books as a structure.

Thus, illustrative autonomy and text-and- visual unity of the work of art, in our opinion, considerably affect the transformation of the images of literary heroes in Ukrainian book illustrations of the second half of the twentieth century. Literature centering of children's book illustration, typical for the 1950's–1960's, supplemented in the 1970's–1980's by new examples of going beyond the literary text, subsequently forms a very colorful and diverse atmosphere of final Soviet period called “perestroika”.

In the realm of native literature, the deconstruction of the hero has especially significant manifestations, as the Ukrainian children's book carried classical images through at least three major transformation periods – the Soviet, post-Soviet and modern – while remaining in the space of a constantly relevant and successful in the marketing sense segment of “eternal” literature.

Key words: *Ukrainian book illustration, images of literary heroes, literary centering, second half of the twentieth century.*

Українська літературна класика – витвір певного часового періоду, який і сьогодні є актуальним. З одного боку, це доволі традиційна література, що значною мірою склалася наприкінці XIX – на початку XX століття. З іншого боку, високий мистецький статус класичних творів є цілком заслуженим та очевидним, оскільки саме класична українська література впродовж тривалого часу репрезентує національну художню творчість і в самій Україні, й за її межами.

Розглядаючи зазначену тему, ми опиралися на сучасні дослідження і наукові розвідки. Так, Н. Бейнарис [1] виокремив функції та зазначає особливості створення ілюстрації в концепції дитячої навчальної книги. С. Ковальчук [5], зокрема, звернулася до вивчення книги як художньо-естетичного феномена.

На питаннях своєрідності дитячої літератури та її сприйняття з боку сучасних молодших школярів зосередив увагу А. Ємець [4]. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги розглянула Ю. Федіна [8].

В. Челомбійко та М. Мажуга [11] вивчали, зокрема, дослідження впливу візуальної інформації у підручниках на засвоєння навчальної програми.

До проблематики дизайну оформлення української дитячої книги на прикладі казок звернувся О. Харченко [9]. Так, Д. Гуйсіна [7] розглянула типологію дитячої книги. Також О. Сподарик [6] порушила питання комбінаторики вживання ілюстрації як елемента полікодового художнього тексту.

М. Хоуріхен визначив та проаналізував проблему “деконструкції героя” на прикладі дитячої літератури [12].

Мета статті – дослідити теоретичне підґрунтя загальних тенденцій розвитку образів літературних героїв в українській книжковій ілюстрації другої половини ХХ століття.

Перевірені часом твори І. Котляревського, Лесі Українки, І. Франка та інших всесвітньо відомих авторів становлять репертуар чи не кожного видавництва, особливо упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Як зауважує А. Ємець: “Дитяча література ХІХ століття – це в більшості твори не для дітей, а про дітей, які живуть у злиднях, страждають. Найбільшою складністю для сприйняття творів ХІХ століття дітьми молодшого шкільного віку є обсяг творів та розуміння застарілих слів, що пов’язано з “недитячим” спрямуванням творчості письменників, які розраховували переважно на дорослу аудиторію” [4, с. 113].

Відтак, постійну видавничу “експлуатацію” творів, сформованих у межах інших історичних реалій та для іншої цільової аудиторії, багато дослідників визнають як одну “з хронічних хвороб українського дитячого книговидання” [3, с. 27]. Суттєвий вплив зазначена риса має і на візуальну репрезентацію образів героїв дитячої класичної літератури. Наприклад, відома дослідниця дитячого читання С. Ковальчук стверджує, що “найвпливовішим чинником, що визначає образність, просторове рішення художнього оформлення книги, є стиль епохи. Тобто інтерпретація твору в будь-якому разі здійснюється з позиції сучасності” [5, с. 225]. Зауважимо, що це – за умови різного характеру існування та інтерпретації поняття “сучасність”.

Процес видання та перевидання творів засвідчує наступні тенденції у характері побудови візуального ряду в межах дитячої літературної класики:

– перевага класичного образу; його візуальне переосмислення; у багатьох випадках це є радше позитивною рисою, оскільки засвідчує ціннісні властивості літератури як “вічного” мистецтва, що залишається сучасним за будь-яких обставин;

– репрезентація класичного образу героя, яка, своєю чергою, має два підвиди: трансформацію під впливом нового прочитання змісту класичного твору; видозміну ілюстративної концепції, її осучаснення, але без діалогу з літературними якостями твору;

– комерційне використання літературного бренду заради отримання прибутку; створення маркетингової проектної складової, що визначає, які саме візуальні прийоми та художні рішення є потенційно вигідними з комерційного погляду.

Окрім зазначених тенденцій, важливе значення для усвідомлення загальних тенденцій розвитку художніх образів у ілюструванні дитячої книги має проблема “деконструкції героя”, що в середині 1990-х рр. визначив та проаналізував на прикладі дитячої літератури М. Хоуріхен [12].

Отже, зіставлення графічних образів героїв творів, наприклад І. Франка, наочно демонструє значні візуальні трансформації в акцентах, художніх засобах виразності й загальному естетичному настрої запропонованих художниками рішень від 1950-х до 2000-х років. Хоча при цьому “прочитання” франкових творів декларують як незмінне.

Дискусії щодо первинності або вторинності візуального і текстового наративів принагідно до дитячої книги тривають уже не один десяток років.

Надзвичайно актуально постає зазначене питання в художньому компоненті. Автономія образотворчого мистецтва, що в рамках мистецтва книги у багатьох випадках існує як цілком самостійний художній твір або серія творів, дуже часто руйнує вузький місток спільної вихідної тематики, який пов'язує літературне першоджерело з візуальною оповіддю. Відтак, розв'язання цієї проблеми так само коливаються у широкій амплітуді: від пропозиції повного “зростання” тексту та ілюстрації, до декларування їхньої повної автономії.

Зокрема, Ю. Федіна вважає за необхідне акцентувати освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги, наголошуючи на тому, що “ті чи інші оцінювальні моменти, відображені в ілюстрації, читач розуміє чіткіше, ніж з тексту, впливаючи на емоційну сферу особистості через зорове сприйняття, формуючи тим самим певне ставлення до героїв та їх вчинків”, а сама собою “ілюстрація підказує дитині загальну оцінку ситуації незалежно від того, як ця ситуація представлена в тексті книги” [8, с. 120]. Наголошуючи на тому, що ілюстрування виконує “допоміжну функцію”, яка передусім пов'язана з “можливостями зображення розширити розуміння тексту, показати частину в межах цілого або, навпаки, уявити ціле за складовими частинами”, авторка заперечує окремішність візуальної складової, стверджуючи, що “ілюстрації сприяють формуванню у читача додаткових переживань, які розширюють можливості впливу книг для дітей на емоційну сферу особистості, ... “затягують” її у світ подій, що відбуваються у творі” [8, с. 121].

Виваженіше розв'язання цієї проблеми пропонують В. Челомбійко та М. Мажуга, які наголошують на тому, що “з формальної точки зору дитяча книга – це інструмент для читання, який розрахований на непідготовлену дитину-читача”, що не володіє значним життєвим досвідом і має небагату практику читання. Відтак, “специфіка дитячої книги полягає в тому, що зоровий та інтелектуальний ряд доповнюють один одного, текстова й позатекстова інформація допомагають засвоїти нову інформацію, отримати досвід” [11, с. 152]. У такому разі літературний та ілюстративний наратив розглядають як підставу для виникнення третього компонента – художньо-естетичного досвіду, який, по суті, і є основним результатом дитячого читання.

Зважаючи на викладене, особливо загострюється питання “літературоцентричності” ілюстрування дитячої книги і характеру спрямованості художньої природи книги для дітей.

Візуальна репрезентація художнього твору є, на наш погляд, комплексним явищем, яке формується у просторі щонайменше трьох засадничих соціокультурних систем:

- художньо-літературної, яка відповідає за текстологічні властивості книги;
- дизайнерсько-конструктивної, що описує матеріальну ідею книги мовою ергономіки та органолептики;
- художньо-графічної, яка формує візуальний наратив і літературного твору, і книги як конструкції.

Як ми можемо переконатися, будь-які спроби насильно розірвати цю природну сукупність загострюють низку запитань, що впливають на спроби концептуально, на системному рівні розглянути еволюцію візуальної репрезентації дитячої книги упродовж зазначеного періоду.

Як зауважує О. Голубець, “прорив шістдесятників” у період “відлиги” 1960-х рр став важливим чинником процесів утвердження пріоритету творчої індивідуальності у 1970-х – середині 1980-х рр. [2]. Тим часом дитяча книга в межах радянської системи репрезентації формувалась як продукт ідеологічно мотивованої естетики, а її конструктивні властивості не були орієнтовані на вільну ринкову конкуренцію.

Цікаву концепцію подолання традиційного літературоцентризму ілюстрування дитячих художніх творів пропонує О. Сподарик. Авторка спирається на концепцію полікодових текстів Г. Ейгера та В. Юхта (1970-ті рр.), яка описує закономірності поєднання “мов” різних семіотичних систем: літератури, живопису, музики тощо [6, с. 175]. У такому контексті, як стверджує авторка, важливим завданням постає “дослідження природи зв'язку вербального компонента полікодового художнього тексту з його візуальною ілюстрацією”, що є

“суб’єктивним елементом” цього тексту, оскільки “в них відображено особистість художника”, а самі вони “емоційно виражають смисл літературного твору” [6, с. 175].

Таким чином, поняття “дитяча книга” є, за висновком Д. Туйсиної, дещо масштабнішим за поняття “дитяча література” [7, с. 110]. Відтак, намагання організувати взаємодію книжкового синтезу навколо тільки літературного тексту можливе лише у контексті художньої репрезентації конкретного твору, який за сучасних культурно-історичних умов “репрезентує сам себе”, виступає класичним літературним брендом. Невипадково Н. Бейнарис стверджує, що завдання грамотного редагування дитячої книги полягає насамперед у створенні цілісності художнього образу, що є “одним з найважливіших принципів створення дитячої ілюстрації” [1, с. 120].

З іншого боку, згаданий концептуальний підхід є причиною перебільшень, що періодично виникають, гіперболізації ролі тексту стосовно не лише візуального нариву, а й книги в цілому. Так, О. Харченко стверджує, що література (вір) домінує у межах книжкового синтезу, а тому “дитяча книга може бути якою завгодно за форматом, призначенням і змістовним навантаженням” [9, с. 64].

Іншу крайність цього концептуального підходу розвиває С. Ковальчук, наголошуючи на тому, що в художній інтерпретації тексту в рамках дитячого читання ілюстрація має найбільше навантаження [5, с. 2]. Характерно, що саме поняття ілюстрування вчена аналізує і як “зображення за допомогою прикладів”, і як “зображення, що супроводжує і доповнює текст”. Саме зміну практики читання С. Ковальчук узяла за базовий критерій генези дитячої книги, де “починаючи з наймолодшого віку людина ознайомлюється з книгою в її текстово-ілюстративній єдності”, а в процесі зростання та розвитку сприймає книжкові твори різних видів, змісту, призначення і робить це не лише завдяки текстовому матеріалу”. Відтак, “дія останнього підсилюється (а іноді слабшає) залежно від особливостей художнього апарату видання” [5, с. 1].

Отже, ілюстративна автономія та візуально-текстова спільність художнього твору помітно, на нашу думку, впливає на трансформацію образів літературних героїв в українській книжковій ілюстрації другої половини ХХ століття. Літературоцентризм дитячої книжкової ілюстрації, характерний для 1950-х – 1960-х рр., доповнюється у 1970-х – 1980-х рр. новими прикладами виходу за межі літературного тексту, що у подальшому формує вкрай різнобарвну та неоднорідну атмосферу перебудовного фіналу радянського періоду.

Зокрема, процес видання та перевидання творів засвідчує певні зрушення у характері побудови візуального ряду в межах дитячої літературної класики.

Проведений розгляд художнього рішення видань дитячої української літературної класики дає змогу стверджувати, що загальні тенденції у характері створення візуального образу почали зазнавати змін саме впродовж другої половини ХХ століття.

У царині вітчизняної літератури має особливо значні прояви деконструкція героя, адже українська дитяча книга пронесла класичні образи через щонайменше три великі трансформаційні періоди – радянський, пострадянський та новітній, – залишаючись при цьому в просторі постійно актуального та достатньо успішного в маркетинговому сенсі сегмента “вічної” літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бейнарис Н. С. Функции, значимость и особенности создания иллюстрации в концепции детской учебной книги / Н. С. Бейнарис // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2014. – № 1. – С. 115–125.
2. Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.05 “Образотворче мистецтво” / Голубець Орест Михайлович. – Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2003. – 31 с.
3. Грисюк М. П. Дитяча книга Західної України: видавництва, особливості, сучасний стан / М. П. Грисюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 3. – С. 27–29.

4. Ємець А. Своєрідність дитячої літератури ХХІ століття і сучасний молодший школяр / А. Ємець // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – Ч. 1. – Умань, 2012. – С. 112–119.
5. Ковальчук С. Книга як художньо-естетичний феномен / С. Ковальчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2011. – 17/2. – С. 225–230.
6. Сподарик О. Комбінаторика вживання ілюстрації як елемента полікодового художнього тексту / О. Сподарик // Лінгвістика. – 2012. – № 3. – Ч. 2. – С. 175–183.
7. Туйсіна Д. М. Типология детской книги / Д. М. Туйсіна // Многопрофильный университет как региональный центр образования и науки : материалы всерос. науч.-практ. конференции. Оренбург, 20–22 мая 2009 г. – Оренбург : ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – С. 108–114.
8. Федіна Ю. Освітньо-виховний потенціал ілюстрації дитячої книги / Ю. Федіна // Вісник інституту розвитку дитини. – 2014. – Вип. 35. – С. 119–124.
9. Харченко О. М. Дизайн оформлення української дитячої книги на прикладі казок / О. М. Харченко // Вісник ХДАДМ. – 2010. – № 1. – С. 63–149.
10. Чегодаева М. Русская советская художественная иллюстрация 1955–1980 гг.: диссертация на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 “Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура”. – Московский Государственный Университет. – Москва, 1986. – 227 с.
11. Челомбітько В. Дослідження впливу візуальної інформації у підручниках на засвоєння навчальної програми / В. Ф. Челомбітько, М. О. Мажуга // Полиграфические, мультимедийные и WEB-технологии (PMW-2016) : тез. докл. 1-й Междунар. науч.-техн. конф., 16–20 мая 2016 р. – Харьков : ХНУРЭ, 2016. – Т. 1. – С. 152–153.
12. Hourihan M. Deconstructing the hero: literary theory and children’s literature / M. Hourihan. – Routledge : London and New York, 1997. – 267 p.

REFERENCES

1. Beynaris, N. S. (2014), Functions, significance and features of creating illustrations in the concept of a children’s textbook, *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book publishing], no. 1, pp. 115–125. (in Russian).
2. Holubets, O. M. (2003), “The artistic environment of Lviv in the second half of the XX century (socialist realism and freedom of creativity)”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Fine art), 17.00.05, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology NAS of Ukraine, Kyiv, 31 p. (in Ukrainian).
3. Hrysiuk, M. P. (2011), Children’s book of Western Ukraine: publishers, peculiarities, current state, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], no. 3, pp. 27–29. (in Ukrainian).
4. Yemets, A. (2012), The peculiarity of child literature of the XXI century and a modern junior schoolboy, *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Pavla Tychyny* [Collection of scientific works of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University], part 1, Uman, pp. 112–119. (in Ukrainian).
5. Kovalchuk, S. (2011), Book as an artistic and aesthetic phenomenon, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zbirnyk naukovykh prats: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development: a collection of scientific works: Scientific notes of the Rivne State Humanitarian University], 17/2, pp. 225–230. (in Ukrainian).
6. Spodaryk, O. (2012), Combination of the use of illustration as an element of polycodal artistic text, *Linhvistyka* [Linguistics], no. 3, part 2, pp. 175–183. (in Ukrainian).
7. Tuysina, D. M. (2009), Typology of children’s books, *Mnogoprofil’nyy universitet kak regional’nyy tsentr obrazovaniya i nauki: materialy vseros. nauch.-prakt. konferentsii* [Multidisciplinary university as a regional center of education and science: materials all-Russian].

- scientific-practical. conference], Orenburg, IPK GOU OSU, May 20–22, 2009, pp. 108–114. (in Russian).
8. Fedina, Yu. (2014), Educational and edifying potential of illustrating the children's book, *Visnyk instytutu rozvytku dytyny* [Bulletin of the Institute for the Development of the Child], Iss. 1, pp. 119–124. (in Ukrainian).
 9. Kharchenko, O. M. (2010), Design of decorating of Ukrainian children's book by the example of fairy tales, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], no. 1, pp. 63–149. (in Ukrainian).
 10. Chegodaeva, M. (1986), "Russian Soviet art illustration 1955–1980 years", The dissertation of the candidate Art Studies, specials. 14.00.04. "Fine Art and Decorative Art and Architecture", Moscow State University, Moscow, 227 p. (in Russian).
 11. Chelombitko, V. and Mazhuha, M. (2016), Investigation of the influence of visual information in textbooks on mastering the curriculum, *Poligraficheskie, mul'timediynye i WEB-tehnologii (PMW-2016): tez. dokl. 1-y Mezhdunar. nauch.-tekh. konf.* [Polygraphic, multimedia and WEB-technologies (PMW-2016): theses. doc. 1st Intern. scientific-techn. conf.], Kharkiv, Kharkiv National University of Radiotechnology, May 16–20, 2016, Vol. 1, pp. 152–153. (in Ukrainian).
 12. Hourihan, M. (1997), *Deconstructing the hero: literary theory and children's literature*, Routledge, London and New York. (in English).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Асталаш Габрієла Ласлівна – старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

Атланов Валерій Володимирович – викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”

Білик Надія Іванівна – доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету, кандидат історичних наук.

Бокоч Василь Андрійович – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, народний артист України.

Бондарчук Віктор Олексійович – декан вокального та диригентського факультетів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Борисенко Ольга Миколаївна – старший викладач кафедри графічного дизайну і мистецтва книги Української академії друкарства.

Ван Чжаохуй – аспірант кафедри дизайну інтер’єру Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Вергунова Наталія Сергіївна – асистент кафедри дизайну архітектурного середовища Харківського національного університету будівництва і архітектури, кандидат мистецтвознавства.

Войченко Ольга Миколаївна – доцент кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, заслужена артистка України.

Гашенко Катерина Іванівна – викладач кафедри хореографії Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Гомзяк Анжела Михайлівна – аспірант кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

Грищенко Олег Володимирович – старший викладач кафедри графічних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Губрій Наталія Вікторівна – аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

Данилець Вікторія Володимирівна – концертмейстер кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ).

Дзюба Олег Андрійович – доцент кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, народний артист України.

Добронравова Світлана Альбертівна – старший викладач кафедри народнохорового мистецтва та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, народна артистка України.

Дорофєєва Вероніка Юрївна – доцент кафедри фольклористики, бандури та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Жидких Олена Борисівна – старший викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Каплієнко-Люк Юлія Володимирівна – докторант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Кирея Марія Вікторівна – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Коваленко Євген Володимирович – доцент кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, народний артист України.

Коваль-Цепова Анна Володимирівна – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Ковмір Наталія Вікторівна – асистент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Ковпак Наталія Костянтинівна – асистент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв.

Конвалюк Уляна Володимирівна – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника”.

Косів Василь Михайлович – доцент кафедри графічного дизайну Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Косів Роксолана Романівна – доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, старший науковий працівник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, кандидат мистецтвознавства.

Кречко Наталія Михайлівна – завідувач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, доцент, заслужена артистка України.

Лисенко Олена Олександрівна – викладач кафедри хореографії Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Литовченко Наталія Миколаївна – викладач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету.

Луговенко Тетяна Георгіївна – старший викладач кафедри хореографії Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”, кандидат мистецтвознавства.

Мельник Мирослава Миколаївна – доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Мерлянова Ольга Анатоліївна – доцент кафедри хореографії Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”, кандидат мистецтвознавства.

Морєва Євгенія Олександрівна – методист Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів, кандидат мистецтвознавства.

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна – доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений працівник культури України.

Остапенко Лілія Володимирівна – викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”.

Пацунов Валерій Петрович – професор кафедри режисури та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Перова Ганна Олексіївна – доцент кафедри народної та класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, заслужена артистка України.

Попова Алла Борисівна – завідувач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, доцент, народна артистка України.

Регеша Наталія Леонідівна – доцент кафедри народнохорового мистецтва та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв.

Семенова Олена Анатоліївна – концертмейстер кафедри народнохорового мистецтва та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв.

Сізова Нінель Степанівна – викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Сіненко Оксана Олександрівна – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, кандидат педагогічних наук.

Скромний Віктор Петрович – професор кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, народний артист України.

Станичнов Олег Олегович – аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Токар Марина Іванівна – старший викладач кафедри українознавства, здобувач кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Тормахова Вероніка Миколаївна – доцент кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Тригуб Олена Леонідівна – старший викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Тринько Ольга Іванівна – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, народна артистка України.

Хлопотова Альбіна Андріївна – провідний концертмейстер кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Хоцяновська Людмила Францівна – доцент кафедри народної та класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, заслужена артистка України.

Чабан Тетяна Ігорівна – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Лаборант фортепіанно-теоретичного факультету Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Чурпіта Тетяна Миколаївна – доцент кафедри народної та класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук.

Шевченко Вікторія Володимирівна – професор кафедри народнохорового мистецтва та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, доцент.

Шпортько Олексій Вікторович – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, заслужений артист України.

Юрчук Вадим Валерійович – провідний концертмейстер кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Якобенчук Назар Олександрович – старший викладач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Яковлев Олександр Вікторович – професор кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Astalosh Gabriella – Senior Lecturer of Chamber Ensemble and Quartet department of M. Lysenko Lviv National Music Academy, candidate of Art Studies.

Atlanov Valery – Lecturer of the Department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

Bilyk Nadiia – Associate Professor of the department of Data and File Processing and Ukrainian Studies of Ternopil National Economic University, Candidate of History.

Bokoch Vasyl – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, People’s Artist of Ukraine.

Bondarchuk Victor – Dean of the Vocal and Conductor Faculties of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Borysenko Olha – Senior Lecturer of the department of Graphic Design and Art of the Book of the Ukrainian Academy of Printing.

Chaban Tetiana – Applicant of the department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Laboratory Assistant of the Piano and Theoretical Faculty of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Churpita Tetiana – Associate Professor of the department of Folk and Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Pedagogical Sciences.

Danylets Viktoriia – Concertmaster of the department of Musical Ukrainian Studies and Folk and Instrumental Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Dobronravova Svitlana – Senior Lecturer of the department of Folk-Choral Art and Folklore of Kyiv National University of Culture and Arts, People’s Artist of Ukraine.

Dorofieieva Veronica – Associate Professor of the department Folklore, Bandura and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Dzyuba Oleh – Associate Professor of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, People’s Artist of Ukraine.

Gryshchenko Oleg – Senior Lecturer of the department of Graphic Arts of National Academy of Fine Art and Architecture.

Hashenko Kateryna – Lecturer of the department of Choreography of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

Homziak Anzhela – Postgraduate Student of the department of Design and Basics of Architecture of Lviv Polytechnic National University.

Hubrii Natalia – Postgraduate Student of the department of Theater Studies of the I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television.

Kapliyenko-Iliuk Yulia – Doctoral Student of the department of Theory of Music and Composition of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Khlopotova Albina – Leading Concertmaster of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Khotsianovska Liudmyla – Associate Professor of the department of Folk and Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine.

Konvaliuk Uliana – Postgraduate Student of the department of Design and Theory of Art, State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”.

Kosiv Roksolana – Associate Professor of the department of Sacred Art of Lviv National Academy of Arts, senior researcher of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, Candidate of Art Studies.

Kosiv Vasyl – Associate Professor of the department of Graphic Design of Lviv National Academy of Arts, Candidate of Art Studies.

Kovalenko Yevhen – Associate Professor of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, People's Artist of Ukraine.

Koval-Tsepova Anna – Senior Lecturer of the department of Fine Arts of the Institute of Arts of the Borys Grinchenko University of Kyiv.

Kovmir Natalia – Assistant of the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Kovpak Natalia – Assistant of the department of Stage and Gala Festivals of Kyiv National University of Culture and Arts.

Krechko Natalia – Head of the department of Academic Choir and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine.

Kyreia Maria – Assistant of the department of Theater Arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

Lugovenko Tetiana – Senior Lecturer of the department of Choreography of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”, Candidate of Art Studies.

Lysenko Olena – Lecturer of the department of Choreography of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

Lytovchenko Natalia – Teacher of the department of Design of Cherkasy State Technological University.

Melnyk Myroslava – Associate Professor of the department of Stage and Gala Festivals of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Merlyanova Olha – Associate Professor of the department of Choreography of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”, Candidate of Art Studies.

Moreva Eugenia – Methodist of the Kyiv Methodical Center of Cultural Institutions and Educational Institutions, Candidate of Art Studies.

Moskalenko-Vysotska Olena – Associate Professor of the department of Direction of Television of Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Worker of Culture of Ukraine.

Ostapenko Lilia – Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”.

Patsunov Valery – Professor of the department of Directing and Acting Skill of Kyiv National University of Culture and Arts.

Perova Hanna – Associate Professor of the department of Folk and Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine.

Popova Alla – Head of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Associate Professor, People's Artist of Ukraine.

Rehesha Natalia – Associate Professor of the department of Folk-Choral Art and Folklore of Kyiv National University of Culture and Arts.

Shevchenko Victoria – Acting Professor of the department of Folk-Choral Art and Folklore of Kyiv National University of Culture and Arts, Associate Professor.

Semenova Elena – Concertmaster of Folk-Choral Art and Folklore of Kyiv National University of Culture and Arts.

Shportko Oleksii – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Honored Artist of Ukraine.

Sinenko Oksana – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Candidate of Pedagogical Sciences.

Sizova Ninel – Teacher of the department of Vocal and Choral Preparation, Theory and Methods of Musical Education of M. Kotsyubinsky Vinnitsa Pedagogical University.

Skoromnyi Victor – Professor of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, People’s Artist of Ukraine.

Stanichnov Oleg – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Tokar Maryna – Senior Lecturer of the department of Ukrainian Studies, Applicant of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Tormakhova Veronica – Associate Professor of the department of Academic Choir and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Tryhub Olena – Senior Lecturer of the department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

Trynko Olha – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, People’s Artist of Ukraine.

Vergunova Natalia – Assistant of the department of Design of Architectural Environment of Kharkiv National University of Construction and Architecture, Candidate of Art Studies.

Voichenko Olha – Associate Professor of the department of Music Art of PHEI “Kyiv University of Culture” Honored Artist of Ukraine.

Wang Zhaohui – Postgraduate Student of the department of Design of Interior of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Yakobenchuk Nazar – Senior Lecturer of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Yakovlev Oleksandr – Professor of the department of Variety Performing Arts of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Doctor of Cultural Studies.

Yurchuk Vadym – Leading Concertmaster of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Zhydkykh Olena – Senior Lecturer of the department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	5
<i>Євгенія Морєва. СУЧАСНА ГАРМОНІЯ У ТЕОРЕТИЧНОМУ І ПРАКТИЧНОМУ КУРСАХ СИСТЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ</i>	<i>5</i>
<i>Нінель Сізова. РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНИХ КУРСІВ І КУРСІВ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ.....</i>	<i>11</i>
<i>Василь Бокоч, Ольга Тринько, Олексій Шпортко. ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ</i>	<i>17</i>
<i>Алла Попова. МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ БРЕТТА МЕННІНГА</i>	<i>22</i>
<i>Наталія Регеша, Лілія Остапенко, Наталія Ковмір. СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО ПІДХОДУ А САРЕЛЛА КОЛЕКТИВУ РЕНТАТОНІХ</i>	<i>28</i>
<i>Вікторія Шевченко, Світлана Добронравова, Олена Семенова. СУЧАСНІ МЕТОДИ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВИХ ОБРОБОК ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА І ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ)</i>	<i>34</i>
<i>Віктор Бондарчук. ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ДМИТРА МИХАЙЛОВИЧА ГНАТЮКА: ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ.....</i>	<i>40</i>
<i>Уляна Конвалюк. ХАРИЗМА ОСОБИСТОСТІ АНДРІЯ КУЗЬМЕНКА.....</i>	<i>47</i>
<i>Ольга Войченко, Альбіна Хлопотова, Вадим Юрчук. СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ БЕК-ВОКАЛІСТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ</i>	<i>57</i>
<i>Наталія Кречко. АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ</i>	<i>63</i>
<i>Оксана Сіненко, Вероніка Дорофєєва. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА</i>	<i>68</i>
<i>Вероніка Тормахова. СПЕЦИФІКА ПОБУДОВИ КОМПОЗИЦІЙ ДЖОНА ЗОРНА</i>	<i>73</i>
<i>Ганна Перова. АНАЛІЗ СПЕЦІАЛЬНИХ ФІЗИЧНИХ ВПРАВ ДЛЯ УСУНЕННЯ ДЕФЕКТІВ ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ</i>	<i>79</i>
<i>Вікторія Данилець. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ.....</i>	<i>87</i>
<i>Віктор Скоромний, Євген Коваленко, Назар Якобенчук. СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ СОУЛ.....</i>	<i>95</i>
<i>Юлія Каплієнко-Люк. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГІНИ.....</i>	<i>101</i>
<i>Олег Дзюба. ВПРАВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ ХVІ–ХХ СТОЛІТЬ</i>	<i>110</i>
<i>Тетяна Луговенко. СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ У 20-Х – 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ.....</i>	<i>117</i>
<i>Ольга Мерлянова. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ.....</i>	<i>126</i>

ЗМІСТ

<i>Тетяна Чабан.</i> СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИНИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО).....	133
<i>Катерина Гашенко, Олена Лисенко.</i> ПРОЯВ РИС ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЇ.....	140
<i>Габрієла Асталош.</i> СКРИПКОВА СОНАТА “POST SCRIPTUM” ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ФОРТЕПІАННОЇ ВИРАЗОВОСТІ.....	146
<i>Олександр Яковлев.</i> ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ	152
<i>Марія Кирея.</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА АНТКІВА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС	156
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	163
<i>Тетяна Чурпіта.</i> НАРОДНО-ГЕРОЇЧНА БАЛЕТНА ДРАМА “ХУСТКА ДОВБУША” У ПОСТАНОВЦІ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА	163
<i>Наталія Губрій.</i> ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО ЯК ТЕОРЕТИКА ТЕАТРУ: ЙОГО ДИСКУСІЯ З ДМИТРОМ ГРУДИНОЮ НА ШПАЛЬТАХ ХАРКІВСЬКОЇ ПРЕСИ (1930-ТІ РОКИ).....	174
<i>Людмила Хоцяновська.</i> СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ КУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	186
<i>Олена Москаленко-Висоцька.</i> ВПЛИВ ІДЕЇ ФІЛЬМУ НА ВИБІР ЖАНРУ: ФІЛЬМИ “УКРКІНОХРОНІКИ” 2014–2017 РОКІВ.....	195
<i>Надія Білик.</i> ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ЕПОПЕЇ БОГДАНА ЛЕПКОГО “МАЗЕПА” ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ОБЛАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА.....	204
<i>Валерій Пацунов.</i> АЛЬТЕРНАТИВНИЙ СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЧИННИК ОНОВЛЕННЯ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ	211
<i>Мирослава Мельник, Наталія Ковпак.</i> ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ ЕСТРАДНИХ ФОРМ У СУЧАСНИХ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЕКТАХ.....	216
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	224
<i>Роксолана Косів.</i> ПРОЦЕСІЙНІ ХРЕСТИ АВТОРСТВА РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ 1680–1740-Х РОКІВ: ТИП І ТЕМАТИКА ЗОБРАЖЕННЯ.....	224
<i>Василь Косів.</i> СИМВОЛІЧНИЙ ЛАНДШАФТ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ)	231
<i>Олег Станичнов.</i> ЕСТЕТИЧНИЙ КОД ТВОРЧОГО ОБ’ЄДНАННЯ “МОЛОДА ПОЛЬЩА”	239

ЗМІСТ

<i>Ван Чжаохуй.</i> ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕКСПОЗИЦІЇ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВОГО РІШЕННЯ МУЗЕЙНИХ СПОРУД (XX–XXI СТОРІЧЧЯ).....	245
<i>Валерій Атланов.</i> ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІЛЬЯМА ГУЛЬДА ТА СТВОРЕННЯ З ЙОГО ІНІЦІАТИВИ БОГОЯВЛЕНСЬКОГО ПАРКУ В 1790–1792 РОКАХ.....	252
<i>Анна Коваль-Цепова.</i> ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПУ ГРИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ РОЗВИВАЮЧОГО АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНЬОГО СЕРЕДОВИЩА В ЗАКЛАДАХ СОЦІАЛЬНОГО ЗАХИСТУ ДІТЕЙ.....	262
<i>Олена Жидких, Олена Тригуб.</i> ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІЗАЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ОДЯГУ	270
<i>Ольга Борисенко.</i> ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНОГО ДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТЬ	278
<i>Наталія Литовченко.</i> КОМБІНАТОРИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ДЛЯ ДІТЕЙ.....	286
<i>Наталія Вергунова.</i> САД І ВІМ-ТЕХНОЛОГІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ	292
<i>Анжела Гомзяк.</i> ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ТИПОГРАФІКИ В ДИЗАЙНІ ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ СТИЛЮ АР ДЕКО.....	298
<i>Олег Грищенко.</i> КНИГА ХУДОЖНИКА В ПЕРСОНАЛЬНИХ ПРОЕКТАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....	307
<i>Марина Токар.</i> ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ЗАГАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ОБРАЗІВ ЛІТЕРАТУРНИХ ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.....	314

MUSICAL ART.....	5
<i>Eugenia Moreva.</i> CONTEMPORARY HARMONY IN THE THEORETICAL AND PRACTICAL COURSES OF THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION	5
<i>Ninel Sizova.</i> THE POSITION OF PEDAGOGICAL COURSES AND COURSES OF CHURCH SINGING IN THE PROFESSIONALIZATION OF THE CHORUS CULTURE OF VINNYTSIA REGION AT THE BETWEEN THE XIX-TH AND XX-TH CENTURIES.....	11
<i>Vasyl Bokoch, Olha Trynko, Oleksii Shportko.</i> TO THE PROBLEM OF EXECUTIVE ACTIVITY OF THE ESTABLISHING VOCALIST: THE PSYCHOLOGICAL ASPECT	17
<i>Alla Popova.</i> METHODOLOGY OF TRAINING OF POP SINGING BY BRETT MANNING.....	22
<i>Natalia Rehesha, Lilia Ostapenko, Natalia Kovmir.</i> SPECIFICATION OF A CAPELLA COLLECTIVE PENTATONIX CREATIVE APPROACH	28
<i>Victoria Schevchenko, Svitlana Dobronravova, Elena Semenova.</i> MODERN METHODS OF FOLK SONGS PROCESSING (ON THE EXAMPLE OF CHORAL PROCESSING BY ALEXANDER YACOVCHUK AND ANNA GAVRYLETS).....	34
<i>Victor Bondarchuk.</i> CREATIVE BIOGRAPHY OF DMYTRO GNATYUK: HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM	40
<i>Uliana Konvaliuk.</i> CHARISMA OF PERSONALITY OF ANDRIY KUZMENKO.....	47
<i>Olha Voichenko, Albina Khlopotova, Vadym Yurchuk.</i> SPECIFICITY OF BACKING VOCALISTS ACTIVITY IN THE CONTEXT OF MODERN POP MUSIC	57
<i>Natalia Krechko.</i> TOPICAL QUESTIONS OF CONDUCTOR'S WORK WITH CHORUS COLLECTIVE	63
<i>Oksana Sinenko, Veronica Dorofieieva.</i> METHODOLOGICAL ASPECTS OF POP VOCAL-INSTRUMENTAL ENSEMBLE PERFORMANCE.....	68
<i>Veronica Tormakhova.</i> SPECIFICITY OF CONSTRUCTION OF JOHN ZORN'S COMPOSITIONS	73
<i>Hanna Perova.</i> ANALYSIS OF THE SPECIAL PHYSICAL EXERCISES FOR DEFECT ELIMINATION DURING PERFORM CLASSICAL DANCE.....	79
<i>Viktoria Danylets.</i> COMPOSER AND PERFORMING FOLKLORISM: TERMINOLOGICAL CONTENT OF THE CONCEPT.....	87
<i>Victor Skoromnyi, Yevhen Kovalenko, Nazar Yakobenchuk,</i> SPECIFICITY OF SOUL VOCAL MANNER	95
<i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk.</i> TRENDS OF DEVELOPMENT OF THE CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN YURI GINA CREATIVE WORK.....	101
<i>Oleh Dzyuba.</i> RULES FOR THE DEVELOPMENT OF ODARKA BANDRIVSKA'S VOCAL EQUIPMENT IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN EXPERIENCE OF THE 16TH – 20TH CENTURY.....	110
<i>Tetiana Lugovenko.</i> THE DEVELOPMENT OF THE FOLK DANCE IN THE ARTISTIC SYSTEM OF THE SOVIET UNION IN THE 20TH – 30TH YEARS OF THE XX CENTURY	117

CONTENTS

<i>Olha Merlyanova</i> . PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS.....	126
<i>Tetyana Chaban</i> . STYLISTIC PRINCIPLES OF COMPOSITION ACTIVITY OF MYKOLA KOLESSA (FOR EXAMPLE SONATINA FOR PIANO).....	133
<i>Kateryna Hashenko, Olena Lysenko</i> . A DISPLAY OF THE FEATURES OF POSTMODERNISM IN MODERN UKRAINIAN CHOREOGRAPHY.....	140
<i>Gabriella Astalosh</i> . THE VIOLIN SONATA “POST SCRIPTUM” BY VALENTYN SILVESTROV IN AN ASPECT OF THE PROBLEM OF PIANO EXPRESSIVENESS	
<i>Alexander Yakovlev</i> . DIALOGUE OF CULTURES AS A FACTOR OF THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CULTURAL AND ART SPACE.....	146
<i>Maria Kyreia</i> . CREATIVE ACTIVITY OF BOGDAN ANTKIV: HISTORIOGRAPHIC DISCUSSION.....	156
THEATRICAL ART.....	163
<i>Tetiana Churpita</i> . FOLK-HEROIC BALLET DRAMA “KHUSTKA DOVBUSHA” IN THE PRODUCTION OF MYKOLA TREHUBOV.....	163
<i>Natalia Hubrii</i> . THE CREATIVE FORMATION OF MYKHAILO VERKHATSKY AS A THEORIST OF THE THEATER: HIS DISCUSSION WITH DMYTRO GRUDYNA ON THE PAGES OF THE KHARKIV PRESS (1930’S).....	174
<i>Liudmyla Khotsianovska</i> . THE MODERN CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF WORLD CULTURAL TRENDS.....	186
<i>Olena Moskalenko-Vysotska</i> . INFLUENCE OF THE IDEA OF THE FILM ON THE ELECTION OF THE GENRE: THE FILMS OF “UKRKINOCRONIKA” 2014–2017 YEARS.....	195
<i>Nadiia Bilyk</i> . STAGE VERSION OF THE BOHDAN LEPKY’S HISTORICAL EPIC “MAZEPA” AND HER EMBODIMENT IN THE TERNOPIL T. G. SHEVCHENKO ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN DRAMATIC THEATER.....	204
<i>Valery Patsunov</i> . ALTERNATIVE SCENE SPACE AS AN EFFECTIVE FACTOR OF NEW SCENOGRAPHY LEXIS.....	211
<i>Myroslava Melnyk, Natalia Kovpak</i> . ARTISTIC-AESTHETIC VALUES OF POP MUSIC FORMS IN MODERN TELEVISION PROJECTS.....	216
VISUAL ARTS.....	224
<i>Roksolana Kosiv</i> . 1680–1740’S PROCESSIONAL CROSSES OF RYBOTYCHI MASTERS AUTHORSHIP: THE TYPE AND ICONOGRAPHY.....	224
<i>Vasyl Kosiv</i> . SYMBOLIC LANDSCAPE IN GRAPHIC DESIGN OF SOVIET UKRAINE AND THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989).....	231
<i>Oleg Stanichnov</i> . THE AESTHETIC CODE OF CREATIVE ASSOCIATION “YOUNG POLAND”.....	239
<i>Wang Zhaohui</i> . PROBLEMS OF EXPOSITION ORGANIZATION OF ART MUSEUMS AND THEIR INFLUENCE ON THE FORMATION OF A NEW ARCHITECTURAL AND SPATIAL SOLUTION OF MUSEUM STRUCTURES (XX–XXI CENTURY).....	245

CONTENTS

<i>Valery Atlanov.</i> WILLIAM GOULD'S PROFESSIONAL ACTIVITIES AND HIS CREATION OF BOHOYAVLENSK PARK IN 1790–1792 YEARS.....	252
<i>Anna Koval-Tsepova.</i> USE OF THE GAME PRINCIPLE FOR CREATION OF THE DEVELOPING ARCHITECTURAL-ART ENVIRONMENT IN INSTITUTIONS FOR CHILDREN WHO REQUIRE SOCIAL PROTECTION.....	262
<i>Olena Zhydkykh, Olena Tryhub.</i> FEATURES OF STYLIZATION AND TRANSFORMATION OF UKRAINIAN ETHNIC MOTIVES IN CREATING MODERN CLOTHES.....	270
<i>Olha Borysenko.</i> PECULIARITIES OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE COMMUNICATIVE DESIGN IN GALICIA OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURIES.....	278
<i>Natalia Lytovchenko.</i> COMBINATORICS AS MEANS OF SUBSTANCE-SPACE ENVIRONMENT FORMATION FOR CHILDREN.....	286
<i>Natalia Vergunova.</i> CAD AND BIM-TECHNOLOGIES IN ARCHITECTURE AND DESIGN.....	292
<i>Anzhela Homziak.</i> ARTISTIC-FIGURATIVE FEATURES OF TYPOGRAPHY IN THE DESIGN OF PRINTING PRODUCTS OF THE ART DECO STYLE.....	298
<i>Oleg Gryshchenko.</i> THE ARTISTS' BOOKS IN THE PERSONAL PROJECTS OF THE UKRAINIAN ARTISTS AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY.....	307
<i>Maryna Tokar.</i> THEORETICAL BASIS OF GENERAL TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF IMAGES OF LITERARY HEROES IN UKRAINIAN BOOK ILLUSTRATION OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY.....	314

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК
“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”

Згідно вимог Міністерства освіти і науки України наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- **Актуальність проблеми у загальному вигляді**
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;**
- **Формулювання мети статті;**
- **Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;**
- **Висновки з даного дослідження;**
- **Список використаних джерел та літератури;**
- **References (література латиницею).**

Вимоги до електронного варіанту

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 3 см, праве поле – 1,5 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

Розмір шрифту – 14.

Міжрядковий інтервал – 1,5

Розташування структурних елементів статті:

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами (400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – не менше 3000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 4) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 5) текст статті;
- 6) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами (Форма 23, Бюлетень ВАК України, 2009 р. № 5). Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 7) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає.
- 8) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в зазначеному вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

Довідки за телефоном: 098 26 54 382; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович

Адреса електронної пошти: smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2018

Випуск 38

Головний редактор Олег Смоляк
Відповідальний за випуск Павло Смоляк
Літературний редактор Богдан Мельничук
Комп'ютерна верстка Марії Логош
Художнє оформлення обкладинки Олександра Ящика



Здано до складання 27.05.2018 р. Підписано до друку 26.06.2018 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 38,83. Обліково-видавничих аркушів 31,46.
Замовлення № 62. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97