

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

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Випуск 1

ART SCIENCE: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Засновник – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Журнал є суб'єктом у сфері друкованих медіа згідно Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення 1165 від 26.10.2023 року

Друкується за рішенням вченої ради
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 7 від 19.12.2023 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бондаренко Богдан Костянтинович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Маркович Марія Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Спольська Олена Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри театрального мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Погребняк Галина Петрівна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені Народної артистки України Лариси Хоролець, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Журнал є рецензованим виданням, у якому публікуються оригінальні статті, що розкривають результати наукових, практичних, навчально-методичних та науково-дослідних розробок у галузі культури і мистецтва.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Бермес Ірина Лаврентіївна ПРО ВПЛИВ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІТЬ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС.....	5
Гнатів Зоряна Ярославівна, Ороновська Лариса Дмитрівна СЕМІОТИЧНИЙ УНІВЕРСУМ МИСТЕЦЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ТВОРЕННІ НАЦІОНАЛЬНОГО БУТТЯ.....	11
Гордєєв Сергій Іванович СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЗАСІБ КРЕАТИВНОГО ПІДХОДУ ДО ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА.....	18
Кореняк Олена Юріївна ВЕРСІЇ РІЗДВЯНОГО ВЕРТЕПУ. ВИСТАВА КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ-СТУДІЇ «МІСТ» В ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТА ПОСТАНОВЦІ ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА ТЕАТРУ – ЮЛІЇ ГАСИЛІНОЇ.....	25
Сирота Лілія Богданівна НЕТ-АРТ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ТВОРЧОСТІ.....	33
Чернюшок Ольга Василівна РЕАЛІСТИЧНА ФОРМА ВІДТВОРЕННЯ У ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНІЙ СИСТЕМІ ТВОРУ ФЕДОРА КРИЧЕВСЬКОГО (ТРИПТИХ «ЖИТТЯ»).....	40
Шукіна Юлія Петрівна ВИСТАВИ ЯК ІНДИКАТОР КРАХУ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ «ОБРАЖЕНИХ» РЕГІОНІВ УКРАЇНИ (2009–2013 РОКИ).....	45

CONTENTS

Bermes Iryna ON THE INFLUENCE OF CHORAL ART ON PERSONALITY: A HISTORICAL EXCURSION.....	5
Hnativ Zoriana, Oronovska Larysa SEMIOTIC UNIVERSE OF ART COMMUNICATION IN THE CREATION OF NATIONAL BEING.....	11
Hordieiev Serhiy MODERN ART EDUCATION AS A MEANS OF CREATIVE APPROACH TO THE FORMATION OF THE UKRAINIAN ACTOR.....	18
Koreniak Olena A VERSION OF THE CHRISTMAS NATIVITY SCENE. A PERFORMANCE BY THE KYIV STUDIO THEATER “MIST” STAGED AND DIRECTED BY THE ARTISTIC DIRECTOR OF THE THEATER – YULIA GASILINA.....	25
Syrota Liliya NET ART: NEW OPPORTUNITIES FOR CREATIVITY.....	33
Cherniushok Olha REALISTIC FORM OF REPRODUCTION IN THE SIGN-SYMBOLIC SYSTEM OF THE FEDIR KRYCHEVSKY’ S (TRIPTYCH “LIFE”).....	40
Shchukina Yuliia PERFORMANCES AS AN INDICATOR OF THE COLLAPSE OF HUMANISTIC VALUES ON THEATRE STAGES OF THE “EMBITTERED” REGIONS OF UKRAINE (2009–2013).....	45

УДК 78.05(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-1>

ПРО ВПЛИВ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІТЬ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

Бермес Ірина Лаврентіївна,

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-5752-9878

Хорове мистецтво – унікальне за своєю природою, передусім завдяки колективній основі, доступності. Саме цей вид мистецтва найбільш яскраво відображає динаміку української культури, втілюючи філософські, моральні, релігійні погляди суспільства у той чи інший історичний період. Впливаючи на свідомість людини, хорове мистецтво формує її ідеали, моральні принципи, образ життєдіяльності. Чимало науковців різних галузей знань вивчали потенційні можливості хорового мистецтва, його особливості (акустичні та інтонаційні властивості музичного звуку, вокальну природу хорової діяльності, синтез музики і поетичного слова на основі колективного виконання хорових творів), а головне – вплив на особистість. Найчастіше питання впливу хорового мистецтва на особистість було предметом уваги філософів і педагогів.

Ключові слова: хорове мистецтво, хоровий спів, античні мислителі, гармонійна особистість, виховний вплив.

Bermes Iryna. On the influence of choral art on personality: a historical excursion

Choral art is unique in nature, primarily due to its collective basis and accessibility. It is this art form that most vividly reflects the dynamics of Ukrainian culture, embodying the philosophical, moral, and religious views of society in a particular historical period. By influencing the human consciousness, choral art shapes one's ideals, moral principles, and way of life. Many scholars from various fields of knowledge have studied the potential of choral art, its features (acoustic and intonational properties of musical sound, the vocal nature of choral activity, the synthesis of music and poetic words based on the collective performance of choral works), and, most importantly, its impact on the individual. Most often, the question of the influence of choral art on the individual was the subject of attention of philosophers and teachers.

Key words: choral art, choral singing, ancient thinkers, harmonious personality, educational influence.

Постановка проблеми. Хорове мистецтво є колективним видом виконавства, і в цьому контексті його функція в суспільному житті є надзвичайно важливою. Переживання однієї людини у процесі хорового виконання підсилюються, підіймаються в монолітному єднанні співоного колективу. Могутній виховний потенціал хорового мистецтва розкривається в його спроможності викликати позитивні почуття співтворчості, співпереживання, позначатися на культурно-ціннісних орієнтирах.

Впливаючи на особистість передусім через переживання, хорове мистецтво володіє унікальною здатністю пожвавлювати її емоційне сприйняття, формувати «базу» почуттів,

впливати на всебічний і гармонійний розвиток, формування ціннісних орієнтирів і загальної культури.

Хорове мистецтво спроможне не тільки акумулювати соціально-історичний досвід освоєння дійсності, але й накопичувати духовний потенціал. Його своєрідність полягає в тому, що, як і будь-який інший вид мистецтва, воно є не теоретичним осмисленням світу, а духовно-практичним засобом пізнання дійсності.

Мета статті полягає у розкритті потенційних аспектів хорового мистецтва в історичному аспекті.

Виклад основного матеріалу. На всіх етапах історичного розвитку спів у хорі

демонстрував унікальні можливості цього виду музичного виконавства: сприяв «екології» людської душі з позиції загальнолюдських духовних цінностей. Саме хорове мистецтво володіє великою силою емоційного впливу, і ця особливість з давніх-давен використовується в педагогіці як засіб виховання особистості.

Про вплив музики, хорового співу відомо ще з праць давньогрецьких мислителів. Представники античної педагогіки позиціонували культуру як сферу справжнього життя людини, середовище істинної «людяності». У працях Платона, Аристотеля, Демокрита, Плутарха йдеться про взаємозв'язок оточення, в якому виростає людина, з виховними процесами, що сприяють становленню її як особистості. Демокрит висловив думку про необхідність пов'язувати виховання з характером дитини. У «Порівняльних життєписах» Плутарх акцентував увагу на пов'язаності виховання з культурою. На його думку, людина перебуває у тісному зв'язку з суспільством, вона невіддільна від соціуму, його традицій і культури. Сократ пов'язував культуру з особистістю, довів взаємозв'язок між ними.

Античним мислителем Аристотелю, Квінтіліану вплив вокальної музики на емоції людини здавався безмежним. Думки Аристотеля про природу та характер людських переживань під час сприйняття музичних творів, вчення про очищувальний характер цих переживань – «катарсис» – підтверджують виховну значущість хорового мистецтва.

Стародавні греки вважали музику (зокрема, хорову) найбільш близькою психічному життю, позаяк вона передає рух. Серед інших видів мистецтва вибрано музику саме тому, що вона найбільш ефективно впливає на психіку і моральність людини. Платон розглядав музичний катарсис як «морально-життєве тренування» естетичного характеру, що налаштовує людську психіку на ту чи іншу поведінку.

Дослідженням специфічного впливу хорового мистецтва на особистість займалися Піфагор, Платон, Аристотель. В античну епоху музична освіченість вважалася

головним і важливим показником, а «освічений» асоціювався з тим, хто вправно володів вмінням співати. Хорове ж мистецтво входило в основний зміст освіти і мало своїм завданням розвиток внутрішніх душевних почуттів, формування моральних та естетичних прагнень. Грецькі філософи наголошували на взаємозв'язку суспільного й естетичного виховання, головним елементом якого була музика.

Аристотель був одним із перших, хто намагався розкрити сутність катарсису в музиці, обґрунтувати природу естетичної значущості твору мистецтва, виявити особливості його впливу на людину, її психіку і соціальну поведінку. Мислитель вважав музичне мистецтво важливим засобом впливу на формування естетичних ідеалів та естетичного смаку дитини. Аристотель зазначав, що аби стати гідними людьми, юні громадяни в Спарті, Фівах і Афінах повинні обов'язково навчатися хорового співу та гри на музичних інструментах.

Платон надавав великого значення хоровому співу і характеризував його як «боже-ственне і небесне заняття, що закріплює все сердечне і шляхетне в людині».

Піфагор ототожнював світ музики зі світом «космосу». На його думку, модель правильної держави повинна бути «музично впорядкованою і підконтрольною правильному ладу». Піфагор вважав, що індивід може гармонійно розвиватися тільки у тісному взаємозв'язку з природою. Філософ дійшов висновку, що музичне мистецтво якнайкраще відображає гармонію світу, тому основною метою виховання та розвитку дитини є прагнення формування здорового тіла і музичної душі.

Античні філософи заклали основи об'єктивної потреби культивування людських почуттів для досягнення ідеалу внутрішньої гармонії особистості, висунули на перший план її духовний розвиток та визнали музику, зокрема хорове мистецтво, хоровий спів, неодмінним компонентом у вихованні. Вони позиціонували голос людини як джерело інформації, показник її фізичного, емоційного та духовного стану, індикатор здоров'я

на всіх рівнях буття. Водночас через голос можна впливати на фізичний та психічний стан людини. Тому хоровий спів із найдавніших часів був одним із найважливіших компонентів навчання і виховання.

Автор «Дидаскаліону» («Вчення») Гуго Сен-Вікторський визнавав навчання способом удосконалення особистості, позаяк знання приводять людину до пізнання своєї сутності, вміння дисциплінувати власні вчинки та керувати ними, розуміти навколишній світ, тренувати свій розум і тіло. Важливу роль у цьому процесі він надавав хоровому співу.

Епоха Відродження зумовила перехід до нової, більш прогресивної культури. Їй властиві антропоцентризм, гуманістичний світогляд, тяжіння до античної культурної спадщини. Завдяки цьому змінився погляд на людину, навколишній світ, суспільне життя. У центр своєї ідеології культурні діячі епохи Відродження ставили проблеми виховання та освіти, вважаючи їх запорукою щастя людини зокрема й соціуму загалом. Гуманісти тлумачили освіту як поєднання багатства духовного світу людини з її життям в навколишньому макрокосмі. Підґрунтя піднесення духовного світу особистості вчені вбачали в музичному мистецтві, передусім вокально-хоровому. Переживання, виражені в поетичних творах мовою музики, голосом співака чи голосами хористів, продукують не тільки високий настрій, але й відчуття прояснення, – вважали просвітителі. Тобто хоровий твір, досягнений через спів, почуття, співпереживання, породжує катарсис, який дає новий імпульс до осмислення власного «я».

Вчені трактували музичний твір як систему подразників, які свідомо організовані у такий спосіб, щоб викликати естетичну реакцію. Хоровий твір – це художнє ціле, що вирізняється єдністю мелосу й логосу. Він стає діалогом двох художників – композитора і поета, а музичний образ хорового твору – способом розкриття теми, котра узагальнює думки-формули. Якщо ж музичний твір виконується групою виконавців (наприклад, хором), то його вплив на співаків, як і на слухачів, є значно потужнішим і має «випереджаючий характер»

сприймання, тобто в прийдешньому позначиться на поведінці та вчинках.

Чимало вчених XVII ст. займалися питаннями культури, які найчастіше співвідносили з освітою і вихованням. Так, Френсіс Бекон наголошував на взаємозв'язку людини зі знаннями, освітою та культурою. Практичну значущість знань він розумів як «істинність», тому був переконаний у їх успішному застосуванні. На думку вченого, оволодіння глибокими знаннями приносить людині неоціненну користь. Музика та спів активізують процес навчання. Вивчення і виконання хорових творів дають людині знання про світ людей і природи, про минуле й сучасне тощо. Отже, у процесі співу виконавці пізнають, вдосконалюють себе, збагачують свої знання. Хорове мистецтво позитивно впливає на становлення особистості, її інтелектуальний і фізичний розвиток, емоційний стан.

Бенедикт Спіноза так само орієнтувався на активну діяльність людини, котра усвідомить сутність свого існування через процес пізнання. Саме спів у хорі є виявленням активної діяльності людини, адже художні образи хорових творів «розширюють межі пізнання світу, допомагають усвідомити його іманентне багатство, спонукають до ціннісного переживання навколишніх явищ» [4, с. 14].

Основним задумом епохи Просвітництва було виховання освіченої людини. Філософи пропонували втілити цю ідею в життя за допомогою естетичного виховання, а саме засобами музичного мистецтва. Мислителі стверджували, що лише мистецтво здатне розвинути емоції, потяг до прекрасного і досконалого, виховати естетичну культуру. Думки про вирішення проблеми естетичного виховання шляхом залучення дітей до світу хорового мистецтва віддзеркалені у працях К. Гельвеція, Ш. Монтеск'є. Філософи дотримувалися одностайної думки, що хорове мистецтво – це найбільш ефективний засіб пробудження сильних вражень та естетичних почуттів. Звідси впливає й основна роль хорового співу та хорового мистецтва, що полягає у здатності «розбудити» людські почуття, щоб дати їй можливість пережити

ті прекрасні, піднесені моменти, яких вона позбавлена у повсякденному житті.

Представники класичної західноєвропейської філософської думки Ф. Шиллер та Л. Фейєрбах стверджували, що саме через естетичні емоції, які виникають під час сприйняття музичних образів, відбувається процес поступового духовного збагачення людини. Музика, відображаючи дійсність через різнобарвний світ почуттів, не має рівних серед усіх інших видів мистецтва за впливом на емоційний світ людини. Думки філософів єдині в тому, що хорова музика через світ художніх образів, різноманітні переживання впливає на конкретні вчинки особистості, формування її світогляду.

Г. Гегель вважав, що хоровий спів є виявом духовної сутності людини в пізнанні світу і позиціонував людський голос «як звучання <...> душі, як звук, який за своєю природою даний внутрішньому началу для його вираження» [2, с. 10].

Хоровий спів є найбільш давньою формою музикування, тобто практичним носієм духовних цінностей українського народу, які «виявляються більш довговічними, ніж цінності наукові, філософські й навіть релігійні» [3, с. 217].

Давні пам'ятки культури підкреслюють, що мистецтво співу посідало почесне місце в житті наших предків. Музичній освіченості надавалося великого значення в період найбільшого політичного та культурного розквіту давніх слов'ян – князювання Володимира та Ярослава, коли було надруковано перші співочі книги, на Русі з'явилися вчителі співу.

Силу емоційного впливу хорового мистецтва на людину здавна використовувала церква. Церковний спів посилював розкішність та святковість Богослужбового дійства, створював неповторну і піднесену атмосферу молитовного настрою.

Виховний потенціал хорового мистецтва завжди був у центрі уваги видатних діячів української культури. Так, Г. Сковорода вбачав у пісенній творчості, озвученій хоровим колективом, шлях до людських сердець, до збудження думок.

Українські педагоги ще на початку ХХ ст. збагнули значущість хорового співу. В. Поточний визнавав домінуючою у навчанні саме хорову музику, бо спів не потребує «обов'язкового інструменту» [5, с. 8], він є простою і доступною формою розвитку музичних здібностей. Саме хоровий спів, на думку С. Русової, «впливає на настрій, на душу дітей» [6, с. 14].

Вокально-хорова музика була закладена в основу діяльності видатних українських композиторів М. Лисенка та М. Леонтовича. М. Лисенко підкреслював, що твори народної пісенної творчості як краплини живої води падають у молоді душі. Його посібник для шкіл «Молодощі», до якого ввійшло 25 дитячих ігор і 13 веснянок з фортепіанним супроводом, набув популярності серед педагогів-музикантів. Зокрема, його пісенний матеріал використовували у педагогічній роботі М. Леонтович і К. Стеценко. «Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народних» включала пісні різних жанрів і використовувалася як дидактичний матеріал у школах.

М. Леонтович, який створив цілісну систему хорового виховання дітей, вважав народну пісню «виявом людських емоцій», адже «образи народної пісні завжди несуть духовну реальність, яка виростає з міфо-поетичного переживання цілого довкілля, в якому живе людина» [1, с. 87]. Майстер хорового письма зазначав, що українська народна пісня – найправдивіше за своєю художньою й естетичною природою життєве явище – повинна стати необхідною та важливою частиною репертуару шкільних хорів. На думку педагога, саме хоровий колектив є найбільш придатним для засвоєння пісенного матеріалу. Багатий педагогічний досвід М. Леонтовича знайшов відображення у посібнику «Практичний курс навчання співу в середніх школах України».

К. Стеценко позиціонував спів як «продовжену голосом мову» і вважав хоровий спів основою музичного виховання. Композитор створив збірки «Луна», «Шкільний співаник»,

посібники «Українська пісня в народній школі», які позитивно впливали на вокально-хорове виховання школярів і дали поштовх до появи методичного посібника «Методика шкільного співу», відомого у рукописному варіанті.

Великого значення хоровому вихованню школярів надавав Я. Степовий, автор збірок «Проліски», «Кобзар», «П'ять шкільних хорів», «Шкільні хори», до яких увійшли як обробки українських народних пісень, так і авторські твори.

Хоровий спів як найбільш впливовий елемент виховання гармонійної особистості позиціонували галицькі композитори В. Матюк, Д. Січинський, Ф. Колесса, буковинець С. Воробкевич. Їхні «Співаники» укладалися задля розвитку дитячого голосу, причому з урахуванням усіх його вікових особливостей, ґрунтувалися на матеріалі українських народних пісень, зокрема дитячих. Видатні діячі музичної культури розуміли, що хоровий спів сприяє розвитку загальної і музичної культури, вихованню духовного світу, становленню світогляду, формуванню особистості, а головне – національно-свідомого українського громадянина. Як активна форма музичної діяльності хоровий спів включає всі важливі психофізіологічні механізми дитини, що визначає невичерпні можливості цього виду виконавського мистецтва у процесі становлення її особистісних рис. Хорове виконавство – унікальний засіб, який створює сприятливі умови для духовного становлення особистості, формування її моральності. Цей вид виконавського мистецтва якнайбільше спонукає до гідних вчинків, розвиває позитивні риси характеру особистості.

Вважаючи хорове мистецтво відображенням «живих національних сил» (Й.В. фон Гете), українські вчені радять спрямувати його енергію на творення нації – високодуховної, соборної, національно свідомої.

Висновки. Історія розвитку хорового мистецтва свідчить про його високий потенціал впливу на духовний світ особистості, її емоційну сферу. Бо хоровий спів – давня, найбільш доступна, демократична й активна форма музикування. Хоровий спів – естетична цінність, тож неможливо досягти правдивого осмислення хорового твору тільки за допомогою пояснення. Ключ до його розуміння – в колективному (спільному) виконанні. Саме хор як «модель» людського колективу продукує підґрунтя для гармонійних відносин між індивідумом (співачом) і групою (хористами).

Хорова діяльність – потужний суспільно-творчий інструмент. Її значення у вихованні гармонійно розвиненої особистості, її гуманних рис було помічено ще в античності. У сьогоденні хорове мистецтво набуває нового змісту, воно стає невід'ємним атрибутом культурного життя суспільства, одним із прогресивних промоторів його піднесення.

Сьогодні чимало філософсько-естетичних категорій і положень посіли своє місце не тільки в теорії, але й у практиці хорового виконавства. Адже воно базується на взаємодії мистецтва та життя, людини та її художньо-образного ставлення до світу, а також орієнтованої на усвідомлення виконавцями секретів перетворюючої сили музики, розуміння ними сутності краси як у мистецтві, так і в житті.

Хорове мистецтво в історичному розвитку переживало періоди підйому і спаду відповідно до філософсько-етичних і політичних спрямувань суспільства. Все ж таки природа хорового співу вже від витоків демонструє величезний потенціал для гармонізації людського суспільства і розвитку індивідуальних рис особистості. Навіть у наш час стрімких змін і мінливості естетичних уподобань хорове мистецтво не втратило своєї значущості в музичній культурі.

Література

1. Бенч О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
2. Бермес І. Виховні засади хорового співу в процесі загального музичного виховання : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт, 2013. 58 с.
3. Гуральник Н. Збереження національної традиції як аксіологічного чинника духовності в мистецькій освіті. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : ДАКККиМ, 2005. Ч. 2. С. 215–219.
4. Кіреєва Т., Кіреєва О. Художнє сприйняття хорового мистецтва. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2010. № 3. С. 14–19.
5. Поточний В. Невичерпна педагогічна сила. *Світло*. 1912. Кн. 7. С. 8.
6. Русова С. Наша школа. *Світло*. 1914. Кн. 7–8. С. 14.

References

1. Bench, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing. Actualization of the customary tradition]. Kyiv : Ukrainskyi svit. 440 s. [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2013). *Vykhovni zasady khorovoho spivu v protsesi zahalnoho muzychnoho vykhovannia* [Educational principles of choral singing in the process of general music education]. Drohobych : Posvit. 58 s. [in Ukrainian].
3. Huralnyk, N. (2005). *Zberezhenia natsionalnoi tradytsii yak aksiolohichnoho chynnyka dukhovnosti v mystetskii osviti* [Preservation of national tradition as an axiological factor of spirituality in art education]. *Dukhovna kultura yak dominanta ukrainskoho zhyttietvorennia*. Kyiv : DAKKKiM. Ch. 2. Pp. 215–219 [in Ukrainian].
4. Kirieieva, T., Kirieieva, O. (2010). *Khudozhnie spryiniattia khorovoho mystetstva* [Artistic perception of choral art]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*. Vyp 3. Pp. 14–19 [in Ukrainian].
5. Potochnyi, V. (1912). *Nevycherpna pedahohichna syla Peredmova* [Inexhaustible pedagogical power]. *Svitlo. Kn. 7*. Pp. 8 [in Ukrainian].
6. Rusova, S. (1914). *Nasha shkola*. [Our school]. *Svitlo. Kn. 7–8*. Pp. 14 [in Ukrainian].

УДК 78.072:78.03(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-2>

СЕМІОТИЧНИЙ УНІВЕРСУМ МИСТЕЦЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ТВОРЕННІ НАЦІОНАЛЬНОГО БУТТЯ

Гнатів Зоряна Ярославівна,

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-8321-2767

Ороновська Лариса Дмитрівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ORCID ID: 0000-0002-2701-1290

У статті розглянуто семіотичний універсум як символічний світ у реальностях простору національного буття. Оскільки буття говорить про себе в різні способи, в контексті дослідження апелюємо до соціокультурної сфери, зокрема до мистецтва як художньої моделі буття. Обґрунтовано, що музичне мистецтво є однією з форм культури, знаково-семіотичною її галуззю, яка пов'язана зі здатністю суб'єкта естетично опанувати життєвий світ, образно-символічно відтворювати його з використанням ресурсів творчої уяви. У процесі мистецької комунікації (спілкування) текст є повідомленням, засобами вираження в якому є знаково-семіотичний склад тексту, художній образ, який будь-якій конкретності надає універсального характеру. Музика інтерпретує об'єкти навколишнього світу (культури) у своїй знаковій системі, її мова є штучною щодо природної, вербальної, породжує новий текст і смисл. Висвітлено взаємозв'язок семіотичного простору з інтелектуальним потенціалом людського акту творення. Зазначено, що творчість формує людську особистість та сприяє реалізації її базових потреб творення добра, краси, любові, внутрішніх потреб душі та серця. Процес творчості є екзистенційною потребою людини. В наукових пошуках доведено, що процес засвоєння національною культурою інтелектуальної продукції (індивідуальної чи колективної, «своїї» чи «чужої») передбачає перш за все її здатність до «пізнання-розуміння-осмислення» як дієвої основи творення та збереження власної самобутності. З позиції того, що гуманітарній науці в сучасному XXI столітті властиві тенденції діалогічності, комунікативні можливості музичного мистецтва, будучи вpleтеними в канву соціокультурного буття, формують соціальне середовище, рівень культури, ставлення до самого себе та світу навколо. Сьогодні засобами музичного мистецтва ми маємо унікальну можливість утверджувати свою самобутність та національну приналежність, використовуючи всю систему соціально-культурної комунікації.

Ключові слова: семіозис, національна культура, музика, музична комунікація, творчість, інтерпретація.

Hnativ Zoriana, Oronovska Larysa. Semiotic universe of art communication in the creation of national being

The article examines the semiotic universe as a symbolic world in the realities of the space of national existence. Since being speaks about itself in different ways, in the context of our research we appeal to the socio-cultural sphere, in particular to art as an artistic model of being. The article substantiates that musical art is one of the forms of culture, its symbolic and semiotic branch, which is connected with the subject's ability to aesthetically master the world of life, to reproduce it figuratively and symbolically using the resources of creative imagination. In the process of artistic communication (communication), the text is a message, a means of expression in which there is a symbolic-semiotic composition of the text, an artistic image that gives any concreteness a universal character. Music interprets the objects of the surrounding world (culture) in its symbolic system, its language is artificial compared to the natural, verbal one, and generates a new text and meaning. The relationship between the semiotic space and the intellectual potential of the human act of creation is substantiated. It is noted that the process of creativity is an existential need of a person, creativity forms a human personality and contributes to the realization of its

basic needs of creating goodness, beauty, love, inner needs of the soul and heart. Scientific research has proven that the process of assimilation of intellectual products (individual or collective, «own» or «others») by national culture presupposes, first of all, its ability to know, understand, and comprehend as an effective basis for creating and preserving one's own identity. From the standpoint that humanitarian science in the modern 21st century is characterized by dialogic tendencies, accordingly, the communicative possibilities of musical art, being woven into the canvas of socio-cultural existence, form the social environment, the level of culture, the attitude towards oneself and the world around. Today, through the means of musical art, we have a unique opportunity to assert our identity and national belonging, using the entire system of social and cultural communication.

Key words: *semiosis, national culture, music, musical communication, creativity, interpretation.*

Вступ. Осмислення ролі знакової символічної мови мистецької комунікації, особливостей феномена інтерпретації, виявлення меж явища і сутності, наочного і прихованого у реалізації людських цінностей в просторі спілкування в сучасному світі стає затребуваним з огляду на пошук способів людсько-інтелектуального орієнтування у бутті, шляхів вдосконалення себе і світу навколо себе, свого призначення, вплетення індивідуального в канву спільного тощо. З огляду на це вагомим завданням є формування та усталення беззаперечних духовних і морально-етичних якостей особистісного розвитку особистості, молодій генерації, здатної до самовдосконалення, самореалізації, свідомих громадян України.

Виявлення світоглядних передумов музичних традицій, дидактичних засад щодо формування предметного змісту музичної освіти, методико-аналітичних принципів опанування інтерпертаційними модульностями спонукає до філософсько-культурного підходу до формування та розвитку рефлексивної культури особистості засобами музичного мистецтва.

Особливою цінністю в освітній гуманістичній парадигмі визначаємо формування чуттєвості, естетизму людини в опозиції до раціоналізму, голого розрахунку, відчуження, нетерпимості, а також її здатність до співпереживання, співчуття, творчості у реакції на спілкування з прекрасним у будь-якому його прояві.

Аналіз попередніх публікацій та досліджень. У 90-х роках ХХ століття теоретичні концепції з проблем творення особистісного світу людини у світі загальної та музичної культури висвітлювали Ю. Лотман, М. Бахтін

та ін. У філософії особливості творення феномена мистецтва та митців в контексті культурних та ментальних характеристик часу висвітлювали Ж.-П. Сартр, Е. Фромм, А. Камю, М. Каган та ін. Важливість інтерпретації як творчого елемента в культурній символізації життя висвітлено в працях М. Мамардашвілі, Л. Архипової, С. Гавриленко, В. Москаленко, О. Колесник та ін. У мистецтвознавстві музичне виховання на рівні національної проблеми піднімається в працях Л. Кияновської, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, Г. Ніколаї, Л. Остапенко, Л. Масол, С. Нечай та ін. Формування сучасного освіченого творця українського суспільства передбачає розвиток певного способу світорозуміння та засобів соціально-культурної комунікації. В нашому контексті це проблеми музичної комунікації, які піднімаються різними дослідниками (А. Шютц, Б. Асаф'єв, В. Медушевський, Є. Незайкінський, В. Шульгіна, О. Злотник та ін.), а також звучать у рамках різноманітних міжнародних науково-практичних конференцій в Україні та за її межами.

Методологічне підґрунтя дослідження оперте на соціокультурну теорію, що поєднує філософсько-соціологічний та культурологічно-мистецтвознавчий підходи до аналізу семіотичного універсуму мистецької комунікації у творенні національного буття. Обґрунтовуючи феномен комунікаційних зв'язків у музиці, визначальними називаємо пошук загальних закономірностей їх вияву і зосередження дослідницької уваги на свідомості (самосвідомості) суб'єкта культурного процесу. Причому позанаукові шляхи здобуття знань не втратили свого значення, бо вони відображають і виражають низку сфер буття людини і світу: індивідуальний

досвід, побутову сферу, укорінені етнічні та інші традиції, сакральне, інтимне, трансцендентне тощо.

Теоретичною настановою нашого дослідження є розуміння української культури як національно-творчого чинника. Феноменальність цього явища обумовлена культурно-історичними обставинами розвитку української філософії, мистецтва, педагогіки, політичної культури українців, серед яких визначальними є взаємопов'язані та взаємообумовлюючі: тривалий період бездержавності України, втрата українською спільнотою національної еліти, події етнічної історії тощо.

На основі положень сучасної філософської антропології, яка розглядає людину як істоту з певними властивостями, звертаємо увагу на особливості інтелектуальної творчості як здатності до змін, перетворень, прагненні до турботи про себе та світ навколо, реалізації сфери потенційного, трансляції цінностей тощо.

Виклад основного матеріалу. Сучасний період розвитку України, що сьогодні проходить ще й надважкі випробовування в умовах війни, акумулює увагу на одній з основних проблем – збереженні власної етнонаціональної ідентичності, що закладена в специфіці народної та професійної культури, природа якої полягає у пізнанні людиною та спільнотою себе і світу навколо себе. З огляду на те, що культура є самоорганізуючою системою, їй властиве прагнення до результату на основі певного семіотичного універсуму та інформаційних програм. «Ці інформаційні програми існують у вигляді людського досвіду, систем освіти, виховання, науки, мистецтва, а у більш глибокій формі це генетично задовані спадкові програми біологічної популяції, умовно рефлекторні моделі дії організму, тобто програми діяльності, які функціонують як біосоціальні (або соціобіологічні) й орієнтовані на «випереджуюче відбиття» дійсності, на врахування ймовірностей приходу відповідних подій, отже, вони скеровані на пристосування до прогнозованих умов майбутнього. Генеральна властивість будь-якого вияву культури – бути специфічним засобом

людської діяльності як у контексті становлення особи, так і універсальним засобом суспільного життя» [5, с. 38–51].

У межах нашого дослідження поняття «українська культура» відповідає поняттю «національна культура», яке відмежовуємо від етнічної культури. У сучасній культурології етнічна культура є предметом вивчення етнографії (або етнології) – однієї з культурологічних дисциплін. Приналежність до етнічної культури визначається спільністю походження – кровним спорідненням. Ця культура патріархальна, позбавлена розвинутої індивідуальної самосвідомості.

Національна культура передбачає існування інших відносин ніж кровно-родинні, складніших, що окреслюються новими типами комунікаційних зв'язків. Адже, «на відміну від власної етнічної приналежності, яка не становить жодної особистої заслуги, належність до нації вимагає від кожного певних особистих зусиль і свідомого вибору.

Нація не заперечує, не відкидає етнос, а пристосовує його до існування в умовах нового громадянського суспільства, в умовах духовної та економічної самостійності індивідів. Етнічні елементи – обряди, традиції, звичаї, міфологія – зберігаються в межах національної культури, але вже не обмежують її змісту. Це вищий рівень культурного життя, коли народна й елітарна (інтелігентська) культури гармонійно поєднані. Національне відродження є не стільки відновленням «забутих традицій», скільки становленням сучасної цивілізації з її ринковою економікою, правовою демократичною державою, громадянським суспільством, високою освіченістю населення» [4].

Кожна національна культура має право на самостійне існування та розвиток, рівноправно співіснувати з іншими культурами. Таке принципове розуміння діалектичного співвідношення плюралістичної світової та національних, регіональних культур заперечує будь-який культуроцентризм (наприклад, європоцентризм чи домінування християнської культури над іншими), а також взагалі претензію на культурне лідерство окремої

національної культури. Визнання феномена світової і національної культур впливає на світосприйняття людини, розв'язання проблеми сенсу буття людини й людства, пошук вічних, спільних для людини, нації, людства і культури надбань та цінностей.

Музика як явище культури є носієм особливого смислу, що зберігається і передається у вигляді знаків, які матеріалізують смисл. Це входить у положення інформаційно-семіотичної концепції культури, що допомагає обґрунтувати сенс музичних творів та закодованих у них образів, знаків, символів.

Знак є матеріальним предметом (словом, явищем, подією), що в процесі комунікації виступає представником якогось іншого предмета, властивості, відношення й використовується для придбання, зберігання, перетворення, передачі інформації. Сукупність знаків в культурі створює її як знакову систему. Знак виконує в культурі пізнавальну функцію, оскільки з ним зіставляється певний зміст, який називається значенням знака. Знак має власний зміст – фізичні властивості предмета-знака, а також невластивий – його функціональний зміст. Єдність цих змістів дозволяє предмету функціонувати як знак.

Образ є знаком, який відтворює об'єкт, дає певну інформацію про нього або його опис, структурно подібний до об'єкта відтворення, але не збігається з ним. Замінюючи предмет чи річ, образ поєднується із суб'єктом пізнання завдяки тому, що має той чи інший ступінь подібності до предмета пізнання.

Різновидом багатозначного знака і образу є символ. Наприклад, символ біблійних мотивів у знакових системах української культури є специфічним засобом освоєння дійсності, формою виразу і передачі духовного змісту культури через певні матеріальні предмети чи спеціально створювані образи та дії, що виступають як знаки цього змісту. Символи біблійних мотивів в українській культурі розкривають свій образно-алегоричний зміст лише в процесі спілкуванні, культуротворення, в чому виявляється діалогічна форма пізнання суб'єктом культури, себе і світу навколо себе в процесі введення біблійних

мотивів у текст (вербальний, ситуативний). Система символів біблійних мотивів у знакових системах української культури забезпечує людині процес запам'ятовування, оброблення та зберігання набутої інформації про світ-буття, передачу отриманого знання на рівні між поколіннями. У такий спосіб система знаків-символів у «тексті» культури є кодом етнічного світогляду.

Інтерпретуючи, «розкодовуючи» вербальні тексти національно-політичних символів Державного та Духовного (церковного) гімнів України, прослідковуємо відображення провіденціалістського розуміння історії України в її діахронному і синхронному аспектах. У текстах гімнів України, на нашу думку, задекларовано гасла соціальної активності українців в історичному процесі, намагання поєднати мирське і сакральне, відображена романтична форма цивілізаційного наративу з його прагненням подолати відчуття краху рідної історії та культури, розрив у зв'язку часів: державного, славного лицарського минулого України та періоду бездержавності, утвердження ідеї відродження та оновлення шляхом зняття суперечності між всемогутністю Божої волі та свободою волі особистості. Таке бачення надає українському провіденціалізму, яке ми прослідковуємо у цих символах політичної культури, антропоцентричного характеру, що обумовлено новими тенденціями у постановці проблеми смислу історії в межах світової та української інтелектуальної традиції. Текст наших Державного та Духовного політичних символів дає надію на можливість досягнення побудови Божого царства на землі, що здійсниться як вибір українською людиною ідеалів християнства, Біблії, які відповідають загальнолюдським нормам співжиття, передбачають участь і вплив на перебіг суспільно-політичного процесу шляхом самовдосконалення, визнають цінність як духовного, так і матеріального, індивідуального і колективного, Божественного і земного, засновані на синтезі віри і розуму, умогляду та емпірики, споглядальності та практицизму, індивідуалізму і соборності.

Для інформаційно-знакової концепції культура – це система висловлювань, текстів, мов (вербальна, штучні, жести, рухи, міміка тощо), що матеріалізують смисли. Смиловий світ культури зберігається і передається нащадкам як значущі принципи світобачення і способи буття людей. Мови культури виступають універсальним способом утвердження смислу людського життя в його співвіднесеності зі смыслом наявного. Множинність мов культури (акти людської поведінки, художні образи у творах мистецтва, спеціальні обрядові, ритуальні церемоніальні ситуації, особливі смылові конструкції у філософських, політичних, релігійних, літературних текстах) розкриває багатогранність її змістів. Чим ґрунтовніше семіотичний фундамент індивідуальної культури особистості, тим глибше у процесі розпредмечення культурних смислів актуалізується для неї людський досвід. Розуміння культури як сфери знакової діяльності людини відображає її семіотичний вимір, ступінь її символічної, смылової та інформаційної насиченості. Багатовекторність осмислення культури провокує прагнення визначити її в реальній цілісності та повноті конкретних форм її існування та розвитку [6, с. 64–65].

Культура перебуває у постійному діалозі із зовнішнім щодо неї простором, структуруючи його за своїм образом і подобою. Проте цей діалог екзистенційно значущий і для самої культури, у його розгортанні вона набуває і розвиває свою ідентичність (свою самість): чим більше зовнішніх зв'язків, чим вони різноманітніші, тим, зрештою, багатша культура. Однак ще більшого значення діалог набуває як внутрішній процес: відбувається автокомунікація, яка є засобом постійної підтримки самоідентичності. Культура може бути інтерпретована і як текст, і як колективна свідомість. Свідомість є «текстом», що читає сама себе: ця конструкція видається парадоксальною лише на перший погляд. Підтримка життя, на думку науковців, забезпечується постійним «читанням» та інтерпретацією свого життєвого коду – генетичної інформації (адже синтез білка є процесом

інтерпретації клітиною власної ДНК). Підтримка культурної самоідентичності забезпечена постійною інтерпретацією культурного коду – комплексу необхідної для існування цієї культури інформації, що міститься у її найрізноманітніших текстах.

Українська культура у конкретизації її форм і здобутків є «текстом» у мультиверсумі світової. У знакових системах української культури, які спираються на природну мову та штучні – філософію, літературу, гуманітарні науки, політичну символіку, мистецтво, – вони є семіотичними монадами, що функціонують на усіх рівнях семіотичного універсуму.

Простором для реалізацій творчого потенціалу людини є семіосфера – простір розвитку і накопичення знаків, іншими словами, це колективний інтелект, який потребує певного перекладу, тобто інтерпретації, в процесі якої відбувається взаємообмін. В музичному мистецтві це виражається через процес комунікації, тобто творення, виконання, слухання, сприймання. Музичне мистецтво, як і література, своєю образно-символічною мовою має широкі можливості для автономного пошуку духовних орієнтирів та їх вираження. Як висновує О. Забужко, «естетичній свідомості як ціннісній незрівнянно легше схопити живий, мінливий текучий «потік історії» в його відкритій, людськи-теплій формі ненастанного чуттєво-вольового становлення, ніж відсторонено-зверхній свідомості гносеологічній [2, с. 34]. Оскільки красне письменство, література – це більше, ніж наука, що орієнтована на «очищений від суб'єктивності результат», таїть в собі можливості «передати сокровенне, емоційно-особистісне протікання інтелектуальних процесів» [2, с. 57].

Сьогодні, як зазначають науковці, виявом глобальних тенденцій суспільного розвитку є утвердження інформаційної цивілізації та відповідної їй інформаційної культури суспільства і особистості. Інтенсивно зростає значення інформації як стратегічного ресурсу цивілізаційного зростання, посилюється роль засобів масової комунікації, змінюються процес підготовки людини до життя,

характер освіти і виховання. Однак незмінною є гуманістична, особистісно орієнтована спрямованість українського національного виховання. Тут виявляється особистісний, кордоцентричний вимір виховання. Засоби комунікації, серед яких і музичне мистецтво, активують діяльність душі та серця. Апологети української філософсько-педагогічної концепції кордоцентризму переконують у тому, що знання тільки тоді засвоюються людиною, коли вони зігріті її почуттями і переживаннями.

Музика є засобом виховання ще з початкового періоду розвитку людства. На цьому наголошували видатні мислителі всіх часів та народів.

«Людина, яка прагне гармонійно реалізувати свої властивості, повинна активно працювати із сім'юсферою. Однією з форм такого сприйняття є інтерпретація, зокрема інтерпретація в музиці, яка «існує як така тільки у вигляді інтерпретації. Адже нотний текст – це лише набір предметних знаків, які мають цілковито відмінну від музики сутність. Кожне виконання є неповторною інтерпретацією музичного твору. Причому, якщо йдеться про твори великої форми, як і у випадку з театром, у момент звучання відбувається низка інтерпретацій: диригент задає загальне поле інтерпретації, в якому кожен музикант здійснює своє розуміння. Це стосується всіх музичних напрямів і стилів» [1, с. 64]. Комунікативний універсум музики функціонує у своєрідному «сенсовому полі» культури, яке створює необхідні передумови кодування і декодування музичних смислів. Завдяки традиціям, практиці, теорії, наявним зразкам і нормам ці процеси відіграють важливу роль як у продукуванні та збереженні музичних цінностей, так і у виконавському процесі, музичному сприйнятті. Специфіка музичного мистецтва полягає в тому, що створений із волі композитора музичний твір долучається до комунікативної ситуації лише за його вторинного відтворення у процесі виконання, а виконавське мистецтво – рід творчої діяльності, який взагалі визначає рівень сучасної художньої культури. Музика

як вид мистецтва поза полем виконання не існує – ноти не є музикою для слухачів. Музичне виконання здійснюється завдяки участі інтерпретаторів композиторської творчості, які володіють технічними можливостями і художнім досвідом, наявності необхідного, відповідно налаштованого музичного інструментарію» [3, с. 31].

Основою у формуванні етнонаціональної собітотожності теперішнього та майбутнього поколінь української нації в процесі мистецької едубації є опанування ментальними (світоглядними та психоемоційними) якостями та лексичним фондом української національної фольклорної спадщини. Уявлення про фольклорне мислення та його елементи вибудовується на основі загальних знань про світобудову та культуру – адекватно до історично конкретного часу: «Мислення породжується культурою й живиться нею, мислення впливається в культуру як її вагома складова» [6, с. 54–70]. Значення української народної музичної культури як сфери духовно-практичного освоєння світу, а також її естетичних принципів є воістину унікальним, як зазначає М. Ярко. Так, якщо біблійна теза стверджує: «Спочатку було Слово» (Йоан 1: 1), то кожен, хто душею й вірою проиннятий любов'ю до української пісенної традиції як національної виконавської традиції, ствердить, що саме у спів українська душа вкладає усі сенсоутворюючі початки буття.

Висновки. Світ людини входить в мультверсум світу культури. Власними зусиллями людина наповнює цей світ тим, чим наповнена сама. Переваги добра/зла, темного/світлого, моралі/аморальності, гармонії/дисгармонії визначають розвиток кожної окремої особистості та суспільства загалом. Реалізація людини в культурі відбувається через інтерпретацію як взаємодію із сім'юзисом. Творці культури – освічені прошарки суспільства, які беруть на себе функцію індивідуального авторства, є носіями культуротворчих складників загального соціокультурного процесу. Серед таких представників суспільства – письменники, музиканти, науковці, філософи, педагоги, представники

духовенства, художники, які є провідниками національної культури та національних цінностей. В цьому контексті розвиток освіти та її піднесення на рівень загальнонаціональної ідеї, формування національної свідомості, індивідуальної самосвідомості, культури живого психоемоційного спілкування із зануренням у значимість образно-символічного світу засобами мистецько-освітньої комунікації вимагають значних та наполегливих зусиль кожного.

Аналітичне мислення, здатність до аналізу навколишньої дійсності створюють фундамент для формування яскраво індивідуальної, неповторної особистості, отже, митця-особистості. Багатовекторність дослідницьких інтересів цієї проблеми спонукає до подальших наукових досліджень, серед яких – моделювання прогностичної моделі етнонаціональної ідентифікації музичної свідомості молодого покоління, емоційно-психологічні сторони мистецької комунікації тощо.

Література

1. Архипова Л. Інтерпретація як умова існування в семіотичному універсумі. *Наукові записки НаУКМА*. 2000. Т. 18: Філософія та релігієзнавство. С. 59–66.
2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ: Основи, 1993. 126 с.
3. Злотник О., Шулгіна В. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1 (вип. 40). С. 28–34.
4. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: навчальний посібник / за ред. А. Яртіся, В. Мельника. 2-ге вид., перероб. і доп. Львів: Світ, 2005. 568 с. URL: <http://readbookz.com/book/210/7897.html>.
5. Михальченко М. Філософія освіти і соціокультурна теорія. *Філософія освіти*. 2005. № 1. С. 38–51.
6. Мурзіна О. Соціально-психологічні аспекти дослідження фольклору. Київ: Музична Україна, 1982. С. 54–70.
7. Шевнюк О. Культурологія: навчальний посібник. Київ: Знання-Прес, 2004. 353 с.

References

1. Arkhypova L. (2000). Interpretatsiia yak umova isnuvannia v semiotychnomu universumi [Interpretation as a condition of existence in the semiotic universe]. *Naukovi zapysky NaUKMA. T. 18: Filosofiia ta relihiiieznastvo*, pp. 59–66 [in Ukrainian].
2. Zabuzhko O. (1993). Filosofiia ukrainskoi idei ta yevropeiskyi kontekst : frankivskyi period [The philosophy of the Ukrainian idea and the European context: the Frankish period]. K. Osnovy, 126 p. [in Ukrainian]
3. Zlotnyk O., Shulhina V. (2019). Komunikatyvni funktsii khudozhnoho spilkuvannia v muzychnomu mystetstvi [Communicative functions of artistic communication in musical art]. *Naukovi zapysky. Seriiia: Mystetstvoznastvo*. V. 1. (vyp. 40), pp. 28–34 [in Ukrainian].
4. Yartys A., Melnyk V. (2005). Lektsii z istorii svitovoi ta vitchyznianoï kultury: navch. posib [Lectures on the history of world and national culture: teaching manual]. Lviv: Svit. 568 p. Retrieved from: <http://readbookz.com/book/210/7897.html> [in Ukrainian].
5. Mykhalchenko M. (2005). Filosofiia osvity i sotsiokulturna teoriia [Philosophy of education and sociocultural theory]. *Filosofiia osvity*, № 1, pp. 38–51 [in Ukrainian].
6. Murzina O. (1982). Sotsialno-psykholohichni aspekty doslidzhennia folkloru [Socio-psychological aspects of folklore research]. K.: Muzychna Ukraina, pp. 54–70 [in Ukrainian].
7. Shevnyuk O. (2004). Kulturolohiiia: navch.posib [Cultureology: study guide]. K.: Znannia-Pres. 353 p. [in Ukrainian].

УДК 792(477):37.016:37.091.33

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-3>

СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЗАСІБ КРЕАТИВНОГО ПІДХОДУ ДО ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА

Гордєєв Сергій Іванович,

кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри режисури
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0002-5654-0837

У статті йдеться про художньо-культурну ситуацію в сучасній театральній освіті України, пошуки моделей виховання актора, роль у цьому процесі театральної школи і педагогів – керівників творчих майстерень. Тема, що увиразнює самобутню картину української театральної педагогіки початку XXI століття, досі не була предметом спеціального розгляду у театрознавчій науці. Наукова новизна дослідження зумовлена вивченням особливостей педагогічних ідей, методів і прийомів сучасних театральних діячів, акторів, режисерів, театральних педагогів. Автор розглядає різні театральні школи та напрями підготовки українських митців, відбираючи те, що відповідає темі статті. Пропонується аналіз діяльності сучасних театральних шкіл, пошуки яких спрямовані на створення інноваційних методик у вихованні особистості майбутнього майстра сцени.

Ключові слова: театральна освіта, актор, режисер, театральна школа В. Хім'яка, сучасний театр, театральний педагог, інноваційні педагогічні технології.

Hordieiev Serhiy. Modern art education as a means of creative approach to the formation of the Ukrainian actor

Contemporary Ukrainian theatre studies, based on the theatrical practice of the 20th – 21st centuries, pay significant attention to a wide range of questions concerning the evolution of acting, theatrical education, and the synthesis of traditional and innovative forms in the education of creative youth. These explorations gain particular importance in the context of current theatre arts, highlighted by the creative and pedagogical searches of masters of Ukrainian theatre. The background for the author's research in the field of theatrical pedagogy (towards expanding the conditions for training contemporary theatre artists) is primarily based on pedagogical achievements of the prominent masters of modern Ukrainian theatre, addressing the problems of Ukraine's theatrical school. In the critical publications of contemporary theatre artists, issues of stage uniqueness and pedagogical creativity are fragmentarily revealed by (M. Reznikovich, 2001; M. Barnych, 2012, 2016; L. Vanyuga, 2019; V. Tkach, 2022). The article discusses the artistic and cultural situation in contemporary Ukrainian theatre education, the search for models of actor training, and the role of theatrical schools and educators – leaders of creative workshops in this process. This theme highlights the unique picture of Ukrainian theatrical pedagogy at the beginning of the 21st century, has not yet become the subject of special consideration in theatre studies. The author examines various theatrical schools and directions for training Ukrainian artists and proposes to analyse activities of modern theatrical schools, whose searches are aimed at creating innovative methods in the education of the future master of the stage. In Ukraine, traditions of the national theatrical school are associated with the prominent theatre reformer, actor, director, and educator L. Kurbas, who, in the course of his theatrical practice, developed a system for training the “synthetic actor”. He was focused on the search for new forms of scenic expressiveness. Finally, an important development for contemporary Ukrainian theatrical pedagogy was the actor education system in the musical-drama theatre developed by Vyacheslav Khimiyak, People's Artist of Ukraine, professor at V. Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, who developed this system by creating his own acting school. His methodology for working with aspirants is laid out in the manual “Acting Skills. Training” (2014) and numerous methodological developments in acting skills (2014–2023). These works reflect innovative ideas of the author, which are connected with the traditions of the theatre's pioneers and pedagogical ideas of L. Kurbas for educating actors at a European level. Analysing the content of Vyacheslav Khimiyak's acting program, it can be concluded that theatrical pedagogy, in the master's understanding, is more an art form that organically combines with modern methods of training highly professional specialists of the new generation with a

wide range of necessary professional knowledge and competencies. His pedagogical creativity, like the multifaceted pedagogical activities of the masters of modern Ukrainian theatre, is persistently dictated by life changes in the relentless time flow and becomes an integral component of Ukraine scenic pedagogy.

Key words: *theatre education, actor, director, theater school of V. Khimyak, modern theatre, theatre teacher, innovative pedagogical technologies.*

Постановка проблеми. Сучасне українське театрознавство, спираючись на театральну практику ХХ–ХХІ століть, приділяє значну увагу широкому колу питань еволюції акторського мистецтва, театральної освіти, синтезу традиційних та інноваційних форм виховання творчої молоді. Ці розвідки набувають особливої ваги в контексті театрального мистецтва сьогодення, позначеного творчими та педагогічними пошуками майстрів українського театру. Тяжіння до експерименту та новацій завжди вирізняли кращих представників української театральної школи, творчі досягнення багатьох з яких пов'язані з використанням в педагогічній практиці, окрім фахового предмета (акторської майстерності), циклу спеціальних дисциплін. При цьому особлива увага приділяється музичному (вокалу, грі на музичних інструментах, історії та теорії музики), пластичному (хореографії, сценічному руху) та фізичному вихованню.

Підґрунтям для пошуків автора статті в театральній педагогіці (в напрямі розширення умов для виховання сучасних митців театру) стали насамперед теоретичні й практичні надбання видатних майстрів сучасного українського театру, педагогічні досягнення яких є для нас уособленням естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського мистецтва. До цього необхідно додати власний багаторічний творчий досвід автора статті, набутий під час акторської, режисерської та педагогічної праці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині не існує фундаментальних театрознавчих праць, що висвітлювали б педагогічну діяльність майстрів сучасного українського театру, але є теоретичні праці акторів та режисерів, що торкаються проблем сучасного театрального мистецтва й театральної школи України. Перш за все цікавим для нас є двотомник М. Резниковича «Театр доби. Життя

театру» [6, с. 303; 7, с. 368], в якому подані його педагогічні ідеї, методи й прийоми праці режисера з актором, а також погляди на особливості сучасної театральної школи. Про актуальні сценічні технології та власні інноваційні пошуки в театральній педагогіці говорить автор навчального посібника з майстерності актора М. Барнич «Майстерність актора. Техніка «обману»» [2, с. 303]. Автор вперше в українській театральній педагогіці пропонує свою версію виховання митців, протилежну класичній школі психологічного театру. Більш фундаментально про це розповідає у своїй монографії «Психотехніка актора: майстер-клас» М. Барнич [3, с. 197]. Певний внесок в українську театральну педагогіку зробили міжнародні семінари з проблем акторського мистецтва та фестивалі театральних шкіл (2007–2008), про які цікаву аналітичну статтю надав доктор мистецтвознавства А. Баканурський у фаховому виданні «Аркадія» [1, с. 2–5]. Особливого значення для розвитку традицій української сучасної театральної педагогіки набув досвід американської театральної режисерки з українським корінням, поетеси, перекладачки, театрознавиці Вірляни Ткач. З інтерв'ю журналістки А. Черній з режисеркою ми дізналися про творчу діяльність майстрині, яка створює гідний мистецький образ України «по той бік океану». Вона відома своїми творчими проектами «Лісова пісня Яри», «Світло зі сходу», «Віртуальні душі», «1917-2017: Тичина, Жадан і Собаки», а також є засновницею студентських театральних майстерень при Гарварді, вела їх при театральних інститутах у Києві (Києво-Могилянська академія) та Харкові (ХНУМ ім. І. Котляревського), у Нью-Йоркському університеті та університеті Торонто. Завдяки їй велика частина української культури стала «живою» для американців, а традиції театральної школи

Леся Курбаса та харківського «Березоля» знаходять відгуки в сучасному нью-йоркському експериментальному театрі «Ла Ма Ма» та в пошукових виставах режисерки, що були зроблені з українськими акторами на сцені Центру Курбаса в Києві [10].

Нарешті, важливою для сучасної театральної школи України стала педагогічна система відомого актора та педагога В. Хім'яка, яку він розробив, створивши власну акторську школу. Свою методику роботи зі здобувачами він виклав у посібнику «Акторська майстерність. Тренінг» (2014) та численних методичних розробках з акторської майстерності (2014–2023). Саме в них віддзеркалені інноваційні ідеї автора, який створив творчу майстерню підготовки сучасного актора музично-драматичного театру.

Мета й завдання дослідження. Мета полягає в узагальненні методико-педагогічного досвіду театральних митців України, акторів, режисерів, педагогів.

Насамперед звертаючись до опублікованих матеріалів та власних спостережень за творчими й педагогічними пошуками сучасних театральних педагогів, їх попередніх напрацювань, ми спробуємо систематизувати, узагальнити, доповнити й розширити інформацію щодо принципів виховання акторської індивідуальності, якими керуються у своїй професійній діяльності відомі майстри української сцени.

Методологія дослідження. Концепція дослідження ґрунтується на таких наукових підходах, як історичний, театрознавчий та методико-педагогічний, що були використані для виявлення художнього значення театральної школи в творчості актора. Застосовується метод структурного аналізу під час розгляду педагогічних досягнень майстрів сучасної української театральної школи (методичних принципів та педагогічних прийомів, пов'язаних з інноваційними технологіями у вихованні акторів).

Виклад основного матеріалу. Одним із вагомих чинників формування і загальнокультурного розвитку особистості в театральних вищах є сценічне мистецтво. Пошуки сучасної

особистісно-орієнтованої системи професійної освіти майбутніх акторів драматичного театру спрямовані на виявлення ефективних форм і методів модернізації навчально-виховного процесу. Тому актуальним є дослідження вітчизняних і зарубіжних історико-педагогічних досягнень у викладанні акторської майстерності у практиці мистецьких вишів і вирішенні проблем, з якими стикається сучасний театр.

Наука про українське акторське мистецтво, розроблена у XX столітті Л. Курбасом, М. Крушельницьким, С. Данченком, Є. Митницьким і розвинена провідними майстрами сучасного театру та театральними педагогами Ф. Стригуном, Б. Козаком, В. Хім'яком, М. Резниковичем, А. Білоусом, Д. Богомазовим, О. Замятіним, О. Кужельним є міцною методологічною та науково-теоретичною базою для підготовки фахівців вищої кваліфікації.

У сучасному українському театрі роль режисера як керівника і вихователя творчого колективу, який вмie спрямувати окремі артистичні індивідуальності на рішення загальної художньої ідеї, особливо зростає. «Прагнучи реалізувати задум, здійснюючи певну інтерпретацію п'єси, він втілює свою ідею насамперед через систему сценічних образів. Над створенням сценічного образу, у якому б виді сценічного мистецтва не працював режисер, він не обходиться без роботи з актором» [5, с. 3]. Тому він виховує митців в душі загального розуміння завдань сценічного мистецтва, єдиного творчого методу. Сьогодні одним з найважливіших принципів підготовки в художньому виші має бути органічний зв'язок і взаємодія під час вивчення режисури та акторської майстерності. Аналізуючи сучасний стан акторської освіти, зазначимо, що практика показує необхідність розуміння актором отримання у виші основних навичок складної і багатосторонньої роботи з режисером зі створення сценічного образу як в драматичній так і в музичній або хореографічній виставі.

Крім того, на думку відомого українського актора та театрального педагога В. Хім'яка, який у своїй праці зі студентами «намагається

максимально відкрити актора і студентські вистави якого – це політ акторської уяви і майстерності, вчитися молоді люди повинні на найкращих зразках школи психологічного театру, зберігати національні традиції в акторському мистецтві та опанувати кращі досягнення європейської театральної школи» [4, с. 13].

До цього треба додати, що «майбутній актор повинен набути навичок роботи з режисером над роллю, розвивати в собі здатність образного бачення п'єси в дії, мізансценах, ритмі, у всіх елементах режисерського задуму» [9, с. 15].

У зв'язку зі зростанням ролі актора як провідника задуму режисера у виставі особливо актуальними виглядають сьогодні положення учнів Л. Курбаса, М. Крушельницького, Є. Митницького, М. Резниковича про те, що акторське мистецтво має свої закони. Це професія, яка вимагає наявності певних даних, досконалої сценічної підготовки, постійного відкриття нових шляхів у творчості. Ось чому в пошуках форм і методів модернізації театральної освіти в художніх ВНЗ разом з теоретичною і практичною спадщиною Л. Курбаса, його учнів, соратників і послідовників необхідно ґрунтовно вивчати й досвід виховання акторської молоді майстрами світового театру П. Бруком, Є. Гротовським, А. Богарда, Е. Барба, Ж. Роснера, А. Вітеза та ін.

Традиційними формами обміну педагогічним досвідом, який дуже важливий для вирішення методичних проблем і пошуку ефективних шляхів розвитку сучасної театральної школи, є методичні семінари, наукові конференції, на яких виникають дискусії про шляхи розвитку театральної освіти початку ХХІ століття. Однією з популярних форм педагогічного спілкування, окрім семінарів і конференцій, стали фестивалі театральних шкіл, які дають уявлення про рівень підготовки сучасної театральної молоді. В Україні це перш за все міжнародний фестиваль «Натхнення», який проводився у 2007 та 2008 рр. на базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. До цього треба додати

численні молодіжні театральні фестивалі, організатором яких є Національна спілка театральних діячів України.

Ці молодіжні форуми характеризуються особливою творчою атмосферою і неповторним стилем, прагненням до розуміння різних культур, народів, світоглядів. Вони так само є «майданчиком» для новаторських тенденцій, місцем проведення майстер-класів видатними діячами театру, яскравих дебютів молодих акторів. Педагогам театральних навчальних закладів фестивалі дають можливість познайомитися з різними театральними школами і методиками викладання сценічного мистецтва, а здобувачам вищої освіти – збагатитися новими творчими ідеями, відчутти перший успіх і визнання.

Підкріплюючи цю думку, наводимо вислів відомого українського вченого, доктора мистецтвознавства, професора А. Баканурського, який став учасником Міжнародного фестивалю театральних шкіл «Натхнення»: «Фестиваль упевнено підтвердив свою творчу спроможність. Продемонстрував ефективність заявленого формату зустрічей театральних навчальних закладів. Це демонстрація «робочого» зрізу, констатація реального стану не тільки театральної педагогіки і навчальних сценічних механізмів, але й можливість прогнозувати майбутній день сценічного мистецтва. Він зміг виконати одну з важливих своїх задач: познакомити нас, глядачів та акторську молодь, з тенденціями театального розвитку початку ХХІ століття» [1, с. 2, 5].

Якщо ж звернутися до педагогічних проблем, які розглядаються в рамках студентських фестивалів або методичних семінарів останніх років, то можна побачити, що одним з найгостріших є питання, пов'язане з поняттям «театральна школа». В одній з книг, написаних відомим українським режисером та педагогом М. Резниковичем, можна прочитати про те, що «кожний видатний митець – національне надбання. За кожним – школа, кожний – ниточка від минулого до майбутнього, кожний – продовжувач традицій, він – вчитель, майже коли він не вчить у буквальному сенсі» [7, Кн. 2, с. 221].

На наш погляд, думка професора М. Резниковича про поняття «театральна школа» актуальна, тому що вона існує як даність. І, головне, кожна з театральних шкіл України зберігає і розвиває традиції, закладені її засновниками, видатними майстрами театру: акторами, режисерами, театральними педагогами. В Україні традиції національної театральної школи пов'язані з видатним реформатором театру, актором, режисером і педагогом Л. Курбасом, який у процесі своєї театральної практики розробляв систему виховання «синтетичного актора». Він був націлений на пошук нових форм сценічної виразності. У бібліотеці режисера настільною була книга професора В. Сладкопєвцева «Введення в мімодраму», видана в Києві у 1920 р., що містить методику роботи над етюдами – мімодрамами, побудованими переважно на акторській пластиці [8, с. 115]. Л. Курбас вводив в акторські тренінги окремі пантомімічні елементи, а також мімодраматичні етюди. Метою цих вправ було прищеплення навичок акторові, які б допомагали йому вийти за межі побутового тілесного існування, бути органічним у жорстких ритмах складних пластичних вистав – композицій у створеному Л. Курбасом театрі «Березиль». Його новаторські постановки перегукуються зі сценічними пошуками режисерів сучасного театру, які розвивають авангардний напрям. У багатьох експериментальних виставах музика й пластика домінують, забезпечують безперервний візуальний ряд, який замінює часом акторське слово. При цьому помітні різкі зміни в сучасному професійному театрі. Він став жорсткішим та технологічнішим.

Театр і навчальні заклади завжди взаємопов'язані. У театральних школах України різного рівня триває пошук авторських методик виховання актора. Так, наприклад, для нас цікавим є досвід засновника тернопільської театральної школи народного артиста України В. Хім'яка, пов'язаний з вихованням актора музично-драматичного театру. Весь процес навчання в його акторській майстерні протягом чотирьох років «орієнтований на надбання практичного досвіду

акторської діяльності, сесійні періоди програми сплановано за принципом поступового ускладнення і нашарування більш комплексних елементів гри на наявну професійну основу, що складається з базових традиційних механізмів театральної творчості, зокрема ключових елементів системи психологічного театру та творчого методу Леся Курбаса» [9, с. 10–11].

Для нас важливо, що одним із принципів, на яких створена ця програма є додатковість у комплексному підході до вже сприйнятої і практично опанованої технології психологічного театру. Разом з акторською майстерністю у роботі над виставами педагог використовує музику, танець, вокал як складники системи виховання артиста музично-драматичного театру. В процес чотирьохрічного навчання включені лекції, практичні заняття з акторської майстерності, сучасні акторські тренінги, вокал, теорія та історія музики, образотворче мистецтво, танець, гра на музичних інструментах тощо.

Таким чином, аналізуючи зміст авторської програми з акторської майстерності В. Хім'яка, доходимо висновку, що театральна педагогіка в умовах Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка є більше мистецтвом, яке органічно поєднується із сучасними методиками підготовки високопрофесійного фахівця нового покоління, конкурентного і креативного, з широким спектром необхідних професійних знань і компетентностей, що наполегливо продиктовано життєвими змінами в ритмі неблаганного перебігу часу. За висловом М. Резниковича, «важливо зрозуміти, що справжнє мистецтво – музика, живопис, театр, кіно та література – не може надати миттєвої віддачі. Воно підбирається до людської душі поступово. Воно завжди працює на перспективу, на майбутнє» [7, с. 225–226].

Нарешті, уроки майстерності не закінчуються у вищому навчальному закладі. У театрі «на артиста працюють режисер, декорації, світло, звук, реквізит, його одягають, гримують, він виходить на сцену при світлі прожектора й творить» [6, с. 7]. В театрі – все

в артисті та все через артиста. Однак успіхи випускників пов'язані з міцною театральною школою, яка, постійно розвиваючись та оновлюючись у пошуках нових креативних педагогічних технологій, сприяє підготовці творців сучасного театру.

Висновки. Багатогранна творча та педагогічна діяльність майстрів сучасного українського театру, яка розгорталася у ХХ – на початку ХХІ століть, стала предтечею пошуків останнього десятиріччя та засвідчила новаторські розвідки української театральної педагогіки. Так, педагогічні пошуки В. Хім'яка підтвердили нові підходи до виховання майбутніх акторів, використання новітніх технологій, досягнень у сфері теорії та практики сучасного театру, мистецтвознавства, психології та педагогіки. Важливим чинником еволюції педагогічної методики у театральному мистецтві став досвід проведення міжнародних молодіжних форумів, фестивалів театральних шкіл та методичних семінарів, на яких ставилося питання спільної праці акторів, режисерів, театрознавців, філософів, теоретиків і практиків з театрального мистецтва, вирішувалися проблеми методики з удосконалення класичної системи виховання, за якою сьогодні відбувається навчальний процес у мистецьких вишах України. Зокрема,

суттєве значення для вдосконалення процесу навчання має досвід Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, в методиці якого закладено принцип органічного поєднання системи психологічного театру з педагогічними технологіями підготовки актора музично-драматичного театру. На наш погляд, саме особиста методика професійної підготовки українських акторів за авторською програмою В. Хім'яка надає підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецьких традицій українського театру корифеїв та принципів виховання «синтетичного актора» яскраво проявляються та впливають на формування сучасної театральної школи, яка значно розширює творчі можливості акторського мистецтва, стає невід'ємною складовою частиною сценічної педагогіки України.

Перспективи подальших розвідок. Перспективами дослідження є подальше вивчення особливостей сучасних театральних педагогів, які активно поширюють методику виховання актора музично-драматичного театру та успішно використовують її у роботі зі студентами мистецьких вишів. Діяльність педагогів-новаторів спрямована на модернізацію та розвиток інноваційних технологій української театральної школи.

Література

1. Баканурський А. Театральні школи у фестивальному форматі. *Аркадія*. 2012. № 3. С. 2–5.
2. Барнич М. Майстерність актора. Техніка «обману»: навчальний посібник з майстерності актора (лекції та практичні заняття). 2-ге вид., випр. та доп. Київ: Ліра, 2016. 303 с.
3. Барнич М. Психотехніка актора: майстер-клас: монографія. Київ: Пінзель, 2018. 197 с.
4. Ванюга Л. Режисерські роботи В'ячеслава Хім'яка зі студентами кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка. *Літературний Тернопіль*. 2019. № 3. С. 13.
5. Грицан А. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг: навчальний посібник. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2009. С. 3.
6. Резникович М. Театр доби. Життя театру: у 2 кн. Кн. 1. Київ: Альтерпрес, 2001. 384 с.
7. Резникович М. Театр доби. Життя театру: у 2 кн. Кн. 2. Київ: Альтерпрес, 2001. 368 с.
8. Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. Кн. 2. Київ: Дніпросоюз, 1920. 115 с. (Театральний порадник). [Книга зберігається в архіві С. Гордєєва].
9. Стенограма бесіди С. Гордєєва з народним артистом України В. Хім'яком від 20 липня 2022 р. Архів С. Гордєєва. Од. зб. 15.
10. Черній А. Вірляна Ткач про американський театр, український джаз та культурну дипломатію під час війни: бесіда з американською театральною режисеркою, театрознавицею В. Ткач; бесіду вела А. Черній. 2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9901>.

References

1. Bakanursky, A. (2012). Teatralni shkoly v festyvalnomu formati [Theatre schools in the festival format]. *Arcadia*. No. 3, s. 2–5 [in Ukrainian].
2. Barnich, M. (2016). Maisternist aktora. Tekhnika “obmanu”: navch. posib. z maisternosti aktora: (leksii ta prakt. zaniattia) [The skill of an actor. The technique of “deception”: a training manual for the skill of an actor: (lectures and practical classes). 2nd ed., corrected and added. Kyiv: Lira [in Ukrainian].
3. Barnich, M. (2018). Psykhotekhnika aktora: maister-klas: monohrafiia [Actor’s psych technique: master class]. Kyiv: Pinzel. 197 s. [in Ukrainian].
4. Vaniuha, L. (2019). Rezhyserski roboty Viacheslava Khimiaka zi studentamy kafedry teatralnoho mystetstva TNPU im. V. Hnatiuka [Directing works of Viacheslav Khimiak: with the students of the Department of Theatre Arts at V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University]. *Literary Ternopil*. No. 3, s. 12–18 [in Ukrainian].
5. Hrytsan, A. (2009). Vykhovannia rezhysera: psykhofizychnyi ta intelektualnyi treninh: navch. posibnyk [Education of a director: psychophysical and intellectual training: a study guide]. Ivano-Frankivsk: PNU named after V. Stefanyk. S. 3 [in Ukrainian].
6. Reznikovich, M. (2001). Teatr doby. Zhyttia teatru. V dvokh knykh. Knyha persha [Theater of the day. Theater life. In two books. Book one]. Kyiv: Alterpress. 384 s. [in Ukrainian].
7. Reznikovich, M. (2001). Teatr doby. Zhyttia teatru. V dvokh knykh. Knyha druha [Theater of the day. Theater life. In two books. Book two]. Kyiv: Alterpress. 368 s. [in Ukrainian].
8. Sladkopevtsev, V. (1920). Vstup do mimodramy. Knyha 2. (Teatralnyi poradnyk). [Introduction to the mime drama. Book 2 (Theatrical adviser)]. Kyiv: Dniprosoiuz. 115 s. [in Ukrainian].
9. Hordieiev S. (2022). Stenohrama besidy S. I. Hordieieva z narodnym artystom Ukrainy V. Khimiakom vid 20.07.2022 r. [Transcript of Hordieiev’s conversation with People’s Artist of Ukraine V. Khimiak (2022, June 20)]. Unit of collection 15. [in Ukrainian].
10. Chernii, A. (2022). Virliana Tkach pro amerykanskyi teatr, ukrainskyi dzhaz ta kulturnu dyplomatiuu pid chas viiny: besida z amer. teatr. rezhyserkoiu, teatroznavytseiu V. Tkach [Virlyana Tkach on American theater, Ukrainian jazz and cultural diplomacy during the war: a conversation with American. theater. director, theater expert V. Tkach]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/9901> [in Ukrainian].

УДК 792.9

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-4>

ВЕРСІЇ РІЗДВЯНОГО ВЕРТЕПУ. ВИСТАВА КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ-СТУДІЇ «МІСТ» В ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТА ПОСТАНОВЦІ ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА ТЕАТРУ – ЮЛІЇ ГАСИЛІНОЇ

Кореняк Олена Юріївна,

старший науковий співробітник

відділу українських народних інструментів

Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

ORCID ID: 0000-0003-3633-1525

Стаття присвячена Різдвяному Вертепу. Автор висвітлює окремі постановки, у яких задіяні матеріали з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. У статті розглянуто Різдвяний Вертеп Київського театру-студії «МІСТ» у постановці художнього керівника театру Юлії Гасиліної (1970–2020). Ця ігрова вистава стала репертуарною і мала декілька різних версій у супроводі ансамблю артистів театру, Фольклорного гурту «Божичі», а також ансамблю артистів Студії при Народному хорі ім. Г. Верьовки. Подано фрагмент сценарію Вертепу з тіньовим театром. У виставі звучать українські народні музичні інструменти.

Ключові слова: Українське Бароко, Різдвяний Вертеп, театр, вистава, режисер, художник, Київський театр-студія «МІСТ», Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

Koreniak Olena. A version of the Christmas Nativity Scene. A performance by the Kyiv Studio Theater “MIST” staged and directed by the artistic director of the theater – Yulia Gasyilina

This article is dedicated to Vertep – Ukrainian Christmas performance. The author defines Vertep performances based on collection of Museum of theatre, music and cinematography of Ukraine. Vertep of Kyiv Theater “MIST” by director Yulia Gasyilina (1970–2020) had different versions with ensemble of theatre artists, with Folk band “Bojychi” and ensemble of artists from Veryovka, folk choir studio. In the article there is a fragment of the performance with shadow theatre. In this Vertep actors play on Ukrainian folk instruments.

Key words: Ukrainian Baroque, Christmas performance Vertep, theatre, performance, director, artist, Kyiv Theatre “MIST”, Museum of theatre, music and cinematography of Ukraine.

Вступ. Різдвяні та новорічні свята в Україні завжди були в пошані і поєднували багато різних звичаїв та обрядів. Найулюбленішим українським театральним дійством на Різдво є Вертепна вистава. В основі сюжету Різдвяного Вертепу покладено Євангельську оповідь про народження Спасителя світу. Як окреме дійство Вертеп виник під впливом Різдвяної шкільної драми XVII – XVIII ст. і є її адаптованим варіантом [4, с. 294]. Функціонування Вертепу в народному побуті протягом століть із демонстрацією зіткнення добра і зла в ігровій формі по праву вважається феноменом культури.

Матеріали і методи. У статті використано дані про постановки Різдвяного Вертепу – як лялькові, так і ігрові – із залученням

матеріалів фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, а також охарактеризовано ігрову виставу Київського театру-студії «МІСТ» за керівництвом Юлії Гасиліної. У дослідженні використано емпіричний метод опису вистави, а також порівняльного аналізу, зіставлення, пояснення, порівняльно-історичний метод і узагальнення.

Результати. Як зазначає театрознавець Р. Пилипчук, згідно із записами на ставищанській Вертепній скрині, Вертеп як Різдвяне лялькове дійство функціонував на українських теренах вже в кінці XVI ст. Запис на Вертепній скрині датується 1591 роком і збігається з роком видання знаменитої шкільної декламації – панегірика «Просфоними»,

написаної і представленої молодшими учнями Львівської братської школи з нагоди візиту митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози в січні 1591 року до Львова у церковних справах [2, с. 70–71]. З цієї дати Р. Пилипчук вважає доцільним вести відлік часу зародження українського театру [3].

У XVII – XVIII ст., коли культурно-мистецькі зв'язки з Європою набули ширшого розвитку, Різдвяна шкільна драма – вистава в акторському виконанні, і Вертеп, як ляльковий театр, стають повноправними жанрами українського театрального мистецтва, що акумулюють традиції та звичаї зимового календарного циклу. В цей час поширенню і популяризації Різдвяного Вертепного дійства сприяла діяльність студентів, або, як їх раніше називали, «спудеїв», Києво-Могилянської та Острозької академій, а також учнів братських шкіл та колегіумів, які ходили зі скриненю з ляльками по містах і селах, показуючи вертепні вистави.

До Різдвяного вертепного дійства зверталися у XIX – XX ст. такі українські драматурги, як П. Куліш, Л. Старицька-Черняхівська, М. Куліш, Р. Володимир, В. Шевчук; у поезії – Л. Глібов, І. Калинець, Г. Чубай, В. Стус, Д. Павличко, І. Малкович, В. Базилевський, В. Кордун, В. Осадчий, Д. Кремень. У прозі та публіцистиці традиції Вертепу є у творах С. Єфремова, А. Любченка, І. Багряного, А. Шевчука; наукові розвідки здійснювали І. Франко, В. Перетц, О. Кисіль, Л. Курбас, В. Дога, О. Ведміцький, Ю. Смолич, О. Фрейденберг, М. Грушевський, Ю. Шевельов, М. Сулима, В. Неборак [6, с. 608].

Сміливим прикладом повернення до традицій Різдвяного Вертепу після десятиліть панування радянської ідеологічної доктрини з її обов'язковою атеїстичною пропагандою є постановка Українського Вертепу у 1975–1976 рр. в Харкові за керівництва Харківського театру ляльок видатного актора-лялькаря, режисера і театрального діяча Віктора Афанасьєва (1917–1987). Це була студентська вистава у постановці режисера Олександра Інюточкіна. Головним ініціатором постановки Вертепу була унікально

обдарована особистість – сценограф, графік, монументаліст, ілюстратор і карикатурист Олексій Щеглов (1908–1980). У 1955–1980 рр. він обіймав посаду головного художника Харківського лялькового театру.

Для постановки Вертепу художник О. Щеглов створив ляльок, макет вертепної скрині та музичні інструменти: бугай, козобас і бубен [1, с. 41–44]. О. Щеглов виготовив два комплекти українських народних інструментів: один – для ляльок, які діяли перед глядачами, а другий – для акторів хору, які озвучували ляльок. Під час розпису музичних інструментів художник звернувся до образів українського народного мистецтва, зокрема зобразив козака Мамаю, танцюючу молоду пару в українських строях. У питаннях виготовлення музичних інструментів О. Щеглов консультувався із завідуючим Відділу українських народних інструментів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР Леонідом Черкаським. У комплекті музичних інструментів, на яких актори-хористи грали під час вистави, були цимбали і старосвітська бандура XIX ст., яку художник придбав для цієї цілі в Харкові.

Ескізи художника до цієї вистави, ляльки, вертепна скринька і музичні інструменти за заповітом О. Щеглова після 1980 р. потрапили до музейної колекції. Козобас, розписаний художником, відвідувачі музею мають змогу побачити в експозиції на постійній виставці українських народних музичних інструментів «Живі струни України». Бугай працівники музею демонструють глядачам під час проведення екскурсії на виставці. Старосвітська бандура з Вертепу зберігається у фондах Відділу українських народних музичних інструментів. У 2022–2023 рр. цей інструмент відреставрували майстри В. Вікснін та Р. Костина. Музичні інструменти художника О. Щеглова неодноразово залучалися до виставок Відділу українських народних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Сьогодні українське суспільство переживає новий сплеск інтересу до втілення театральних традицій Різдвяного Вертепу та оновленої

актуалізації цього давнього сюжету. До нього звертаються сучасні режисери.

Різдвяний Вертеп українські режисери ставлять і як лялькову виставу, і як ігровий спектакль із живими акторами. Прикладом такого поєднання акторської гри з ляльковою виставою є спектакль «Старий Вертеп на Новий лад» – це Вертеп мистецької спільноти «Собака Бро» за керівництва режисера, сценариста і художниці-лялькарки Інесси Кужом. У авторській музично-віршованій ляльковій виставі були використані матеріали із Сокиринського Галаганівського Вертепу.

Сокиринський, або Галаганівський, Вертеп 1770 р. є найдавнішою збереженою пам'яткою в Україні. Вертепна скриня, автентичні ляльки, текст із нотами були залучені до фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України у 1929 р. зусиллями видатного театрознавця Петра Руліна (1892–1940), який у 1926–1936 рр. обіймав посаду директора музею.

Для постановки спектаклю «Старий Вертеп на Новий лад» художниці Інеса Кужом і Ольга Литвиненко створили репліки ляльок Сокиринського Галаганівського Вертепу. Захід із показом цієї вистави відбувся у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України 7 лютого 2021 р.

У 2021 р. художник Богдан Поліщук із колективом однодумців, таких як Олена Поліщук (сценографія), Руслан Кірш (вокал), Надія Купчинаська (вокал), Олексій Фіщук (вокал), Павло Москаленко (вокал), Любов Тітаренко (клавесин), В'ячеслав Соболев (звукорежисер), Марія Волкова (художниця по світлу та оператор ефірного монтажу), Лідія Карпенко (PR-координаторка) поставив перформанс «Вертеп. Небарокова містерія» також за матеріалами найдавнішого Сокиринського, або Галаганівського, Вертепу 1770 р.

Для здійснення постановки перформансу «Вертеп. Небарокова містерія» режисер Богдан Поліщук задіяв експертів, таких як Роман Меліш (контратенор, соліст європейських ансамблів старовинної музики та Ансамблю класичної музики ім. Б. Лятошинського

Національного будинку органної та камерної музики, випускник Scola Cantorum Basiliensis), Євгенія Ігнатенко (кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського) і Олена Кореняк (старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України).

Прем'єрний показ перформансу «Вертеп. Небарокова містерія» відбувся у Великій Лаврській дзвіниці 15–16 жовтня 2021 р. У виставі звучать оригінальний текст Сокиринського Вертепу і музичні матеріали. Однак перформанс Б. Поліщука, як і у спектаклі І. Кужом, є не реставрацією давньої вистави, а його сучасним прочитанням. Музична складова частина перформансу – це творча інтерпретація оригінальних текстів Сокиринського Вертепу із залученням українських народних інструментів (телинки, дзвіночків) і виконанням класичних творів на клавесині.

Інколи звернення сучасних режисерів до Різдвяного Вертепу збігається з переломними подіями у нашому бурхливому теперішньому сьогоденні.

Так, у січні 2014 р. у приміщенні Київської міської державної адміністрації відбулася прем'єра Різдвяного Вертепу Київського театру-студії «МІСТ» в інсценізації та постановці художнього керівника театру Юлії Гасиліної. Ігрове дійство відбувалось у музичному супроводі ансамблю Студії при Народному хорі ім. Г. Верьовки, керівники: Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов.

Різдвяний Вертеп у постановці художнього керівництва Київського театру-студії «МІСТ» Юлії Гасиліної (1970–2020) є продовженням мистецьких пошуків колективу у царині тематики українського бароко.

В основі структури Вертепної вистави – ідея поєднання основної дії з комічними інтермедіями, як це характерно для барокових вистав шкільного театру. Час дії ніби вбирає в себе давні події, описані в Євангелії, що відбулися у Віфлеємі та Єрусалимі. Водночас у виставі діють сучасні герої: Колядники і Пастухи прийшли віншувати Ісуса Христа

і величати Його колядками та щедрівками. Зв'язок із сьогоденням та дійсністю підкреслено в комічних інтермедіях і костюмах: Колядники і Пастухи вбрані в українські національні строї.

Різдвяний Вертеп як репертуарна вистава театру-студії «МІСТ» мав п'ять сценічних варіантів і розігрувався як в приміщенні, так і просто неба. Музичний супровід здійснювали декілька колективів: ансамбль зі Студії при Народному хорі ім. Г. Верьовки (керівники: Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов), ансамбль артистів Київського театру-студії «МІСТ» (керівник – Олена Кореняк), а також фольклорний гурт «Божичі» (керівники: Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов). Різні сценічні варіанти вистави [5] зі зміною кількості персонажів створювались залежно від сценічного запиту, умов виступу та глядацької аудиторії.

Одним із цікавих сценічних варіантів Різдвяного Вертепу є версія з тіншовим театром на початку дійства у супроводі гри на музичних інструментах (сопілці, окарині, дзвіночках, дрімбі тощо). Прем'єра цього спектаклю відбулась у Музичній вітальні ім. І. Козловського в Києві взимку 2016 р. Взимку 2018 р. і 2019 р. цей Різдвяний Вертеп побачили глядачі на заході в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України у музичному супроводі ансамблю артистів театру під керівництвом Олени Кореняк.

У Вертепній виставі діють такі персонажі: Ангел, Ірод, Чорт, Пастушка, Мошко, Сара, Смерть, три царі: Гаспар, Мовтезар, Мелхеор (Мельхіор), Господар, Господиня, Коза, Козоводи, Ангели, Пастухи, Колядники. Дія відбувається на сцені, глядачі спостерігають за подіями в залі. Деякі сцени граються на авансцені та із залученням глядачів.

Вертепна вистава розігрувалась декількома акторськими складами. Пастушка (Алла Прудка, Марія Коваленко, Олена Кореняк) виходить до глядачів і оповідає про незвичайне світло, яке зненацька з'явилося з неба і сіяє над вертепом. Ангел (Євген Сніжко, Марія Коваленко) приносить вість Пастушкам про народження Месії Христа, закликає

вітати Рожденного піснями і сповістити про цю радість людям.

Наводимо фрагмент версії Різдвяного Вертепу із тіншовим театром.

Колядницький гурт артистів театру співає колядку «Воскликнули Янголи». На екрані з'являється світло. Звучать мелодійні дзвіночки. На білому тлі екрану глядачі бачать появу Різдвяної зірки в нічному небі, Марію Матір із Христом на руках і Йосипа серед пастухів із худобою.

Зірка 1 говорить:

«Пригода нині дивна стала:

У небі Зірка засіяла.

Їй вторить Зірка 2:

«Позолотила доли, гори,

Ліси, далекі простори...»

Зірка 3 підхоплює:

«Новину дивну сповістила:

Марія Сина народила!»

Подих Зірок разом. Звучить музика дзвіночків. Гурт колядників виходить на сцену, і артисти театру-студії «МІСТ» співають колядку: «Ген високо, в синім небі».

На екрані глядачі бачать появу Ангелів. Ангел 1 промовляє:

«Весь світ нині звеселився,

Бо Син Божий народився!»

Ангел 2 продовжує:

«І ви, браття, звеселіться,

Рожденному поклоніться!

... А з якого це ви роду?»

Колядники відповідають:

«З українського народу!»

Ангел 1 звертається до всіх присутніх:

«До Вертепу поспішайте,

Сина Божого вітайте.

І всім людям говоріть,

Що Христос прийшов на світ!»

Колядники разом промовляють:

«Добре, браття, ідемо,

І цю вість понесемо!»

Звучить колядка Я. Яциневича «Бог ся рождає».

На екрані зображення Вертепу: біля печери є декілька дерев, в небі горять зірки. Оповідач 1:

«Сьогодні ніч свята, і ніч велика,

Бо Господь прийшов до світу!»

Оповідач 2:

*«У місті далекому у Віфлеємі.
В печері убогій, в печері тій темній
У Діви Марії родилось дитячко
Ісусом назвали, Святе це Малятко!»*
Звучать дзвіночки. Прилітають Ангели.

Ангел 1:

*«Славу, славу ми співаєм.
Сина Божого вітаєм!»*

Ангел 2:

*«По всім світу цю новину
Рознесемо за хвилину!»*

Ангели відлітають.

Голос 1 за сценою:

*«У цю ніч раділи і тварини,
Що з'явилась Божая дитина.*

(З'являються Віслюк і Віл: звуки маракасів із цоканням копит, тельнякає дзвоник у Вола на шії.)

*Бачите, ось Віслючок з Волом
Не сплять, а до печери йдуть гуртом».*

Віслюк:

*«І-а, холодна нині ніч, ти відчуваєш,
брате?»*

То ж маємо іти Дитячко зігрівати!»

Віл:

*«Як заїдемо до стайні – біля ясел ляжем,
І диханням своїм зігріємо Дитя, Йому
пошану вкажем!»*

Звучать мелодійні дзвіночки. Ангели промовляють разом:

*«Спішіть, спішіть ви до Ісусика малого,
А нам летіти час, щоб сповіщати про
Бога!»*

Голос 1 за сценою:

«Полетіли Янголята про це диво сповіщати!»

Оповідач 2:

*«Ну а зовсім недалечко пастухи пасли
овечки».*

Чути звуки овечок: «Бе-ме-бе-ме», тельнякання дзвоників, звуки зозульки і маракасів.

Пастушок 1:

*«Дивіться, браття, що за чудеса:
Зоря яскрава в небі, от краса!»*

Пастушок 2:

*«Ми ось тут при стаді спали,
І не знали й не гадали,*

Що коїться в небесах!»

Чути звуки дзвіночків. Пастушок 1:

*«Аж тут раптом серед ночі
Протираєм сонні очі
І почули: хтось співає,
А на небі Зірка сяє!»*

Пастушок 2:

*«Ми почули спів Ангелів,
Спів величний, спів веселий,
Що в Вертепі, у яскині,
Божий Син родився нині!»*

Мелодійні дзвіночки, звук зозульки.

Ангел 1 сповіщає пастухам:

«Ви за Зорею поспішайте і до печери вирушайте,

*Там на Дитячко подивіться, низенько
Йому вклоніться!»*

Пастух 1 промовляє:

*«Ідемо, браття, швидко в путь
Хай Ангели нас всіх ведуть!
Там десь Дитя мале в яскині,
Тихенько спочива на сні».*

У виконанні артистів театру звучить колядка Й. Кишакевича «Спи, Ісусе, спи».

Пастух 1:

*«О, слава, слава Тобі, Царю!
Прийми від нас ці скромні дари!»*

Голос 1:

*«Вклонилися Ісусу пастушки
Подарували теплу ковдру й подушки,
Та пішли по світу мандрувати
Про Святе Дитя розповідати!»*

Звуки зозульки, маракасів і двоників.

Голос 2:

*«А Зірка в небі сяє, не згасає:
І трьом царям новину сповіщає!»*
Звучить музична перегра на дрімбі.

Цар 1:

«О! О! О!

*Ми відаємо про зорі і планети,
Про календар і про Чумацький шлях,
Нарешті бачимо Зорю, що світить нам
здалека,*

Давно читали ми про неї у книжках!»

Цар 2:

«О! О! О!

*Із мудрих книг дізналися новини,
Що народилася вже Божая дитина.*

В Віфлеємі днесь Марія



Приспів:



Прибігають до вертелу пастирі
І з собою несуть дари в офірі.

Приспів:

Слава во вишніх Богу, (2)
І мир всім на землі!

А з Востока за звіздю йдуть царі:
Три преславні, прерозумні зіздарі.

Приспів

Там Йому смиренно поклін віддали,
Пред Ним злато, ливан, миро поклали.

Приспів

Ми також Христу поклін свій віддаймо
І разом з небесним хором співаймо:

Приспів

Життя Його – це буде хрест й терпіння.

А людям всім Він принесе спасіння!»

Цар 3:

«Ідемо за зорею, що не згасне

Побачимо Дитя прекрасне!

О! О! О!»

Звуки дрибми. Царі по черзі промовляють:

Цар 1:

«Візьму я Золото – бо це Дитя є Цар!»

Цар 2:

«Візьму я Ладан – бо Він Бог вівіки!»

Цар 3:

«Візьму я Смирну – Безсмертний Він еси,

Він Богом є і Чоловіком!»

Царі разом:

«О! О! О!»

Звучить мелодія перегри на металофоні, звуки дзвіночків.

Голос 1:

«Дари зібрали Мудреці

І вирушили світом,

Щоби Дитя Святе

У Віфлеємі взріти!»

Голос 2:

«Зоря вела їх і світила ясно

Крізь Іудею. Іродове царство!»

Звуки дзвіночків. Колядницький гурт артистів театру співають українську народну колядку «В Віфлеємі днесь Марія Пречиста».

Існування великої кількості різних версій Різдвяного Вертепу підтверджує той факт, що зміст Євангельської оповіді про народження Христа у Віфлеємі належить до найцікавіших сюжетів для втілення на театральній сцені і впродовж багатьох століть став традицією українського народу. Збережені пам'ятки барокового Сокиринського (Галаганівського), а також Куп'янського,

Славутського, Межигірського та інших Вертепів зі скринями, ляльками і текстами є невичерпною національною скарбницею. До цих давніх матеріалів історії театру звертаються сучасні режисери для здійснення постановок Вертепних вистав як лялькового театру, так і ігрового. До Вертепних спектаклів із зверненням до давніх пам'яток не згасає інтерес глядацької аудиторії, що свідчить про життя і розвиток традиції Різдвяних вистав у сучасній Україні.

Висновки. Різдвяні Вертепні вистави, які здавна побутували на українських землях, є найулюбленишим театральним зимовим дійством. Українські письменники, поети і драматурги ХІХ – ХХ ст. через звернення до традицій Різдвяного Вертепу підіймали важливі проблеми збереження національної ідентичності, боролися за збереження мови, літератури і держави навіть за найбільш несприятливих для українського народу соціально-політичних умов [4, с. 301].

Митців різних епох і поколінь приваблювала можливість показу у Вертепі синхронних подій народження і смерті, любові і ненависті, небесного і земного, реального і уявного [4, с. 301]. Отже, протягом ХVІІ – ХХ ст. Різдвяний Вертеп в Україні як театральний жанр засвідчив невичерпність глибини змісту Євангельської історії і показу її для глядачів засобами театральної виразності.

Сучасні режисери продовжують цю традицію. Актуальність сюжету Вертепної вистави у постановці Київського театру-студії «МІСТ» режисера Юлії Гасиліної показує, що герої Євангельської оповіді стали прототипами сучасного суспільства, а саме ігрове дійство резонує з подіями сьогодення.

Література

1. Павленко Г. Гортаючи сторінки історії. Київ: Національна академія керівників кадрів культури і мистецтв, 2014. С. 41–44.
2. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.). Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка. 2019. С. 70–71.
3. Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру в Галичині: Ярослав Ісаєвич про «Просфоніму». *Україна: Культурна спадщина. Національна свідомість. Державність*: збірник наукових праць. Львів, 1998. Вип. 5: Просфоніма: Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. С. 465–473.

4. Сулима М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. 3-тє вид. Київ: НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, Видавничий дім «Стилос», 2010. С. 294–301.
5. Вістку радісну несемо. Сценарії вертепів. Кн. 2. Львів: Свічадо, 2007, 84 с.
6. Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX – XX ст.: збірник / упоряд. та коментарі М. Сулими. Київ: Дніпро, 2010, 608 с.

References

1. Pavlenko, H. (2014). Hortaiuchy storinky istorii [Turning the pages of history]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts. S. 41–44 [in Ukrainian].
2. Pylypchuk, R. (2019). Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia XIX st.) [History of the Ukrainian theater (from its origins to the end of the 19th century)]. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet im. I. Franka. S. 70–71 [in Ukrainian].
3. Pylypchuk, R. (1998). Pochatky ukrainskoho shkilnoho teatru v Halychyni: Yaroslav Isaievych pro “Prosfonymu”. [The beginnings of the Ukrainian school theater in Galicia: Yaroslav Isaevich about “Prosphonima”]. *Ukraina: Kulturna spadshchyna. Natsionalna svidomist. Derzhavnist: zbirnyk naukovykh prats*. Vyp. 5: Prosfonyma: Istorychni ta filolohichni rozvidky, prysviacheni 60-richchiu akademika Yaroslava Isaievycha. Lviv. S. 465–473 [in Ukrainian].
4. Sulyma, M. (2010). Ukrainska dramaturhiia XVII – XVIII st. Vydannia tretie [Ukrainian dramaturgy of the XVII – XVIII centuries. The third edition]. Kyiv: NAN Ukrainy, Instytut literatury im. T.H. Shevchenka, Vydavnychi dim “Stylos”. S. 294–301 [In Ukrainian].
5. N.a. (2007). Vistku radisnu nesemo. Stsenarii vertepiv. Kн. 2 [We bring glad tidings. Nativity scenes. Book 2]. Lviv: Svichado. 84 s. [in Ukrainian].
6. Sulyma M. (ed.) (2010). Ukrainskyi vertep. Vertep u dramaturhii, prozi ta poezii XIX – XX st. Literaturno-khudozhnie vydannia. Zbirnyk [Ukrainian nativity scene. Nativity scene in drama, prose and poetry of the 19th and 20th centuries. Literary and artistic publication. Collection]. Kyiv: Dnipro. 608 s. [in Ukrainian].

УДК 7.036(477):004.738.5](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-5>

NET-АРТ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ТВОРЧОСТІ

Сирота Лілія Богданівна,

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри соціокультурного менеджменту

Львівського національного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-7237-291X

У статті розглянуто поняття нет-арту щодо мистецького середовища. Виявлено такі основні форми його прояву, як безпосереднє створення та трансляція артпродуктів у веб-мережі – нет-арт; використання інтернету як способу трансляції творів; застосування інтернету як надихаючої ідеї для створення проєктів. Констатується створення концептуально нового художнього середовища артпродукту, модус буття якого повністю опосередкований інтенцією до віртуальності художника та глядача. Нет-арт як новітній художній феномен медіамистецтва пов'язаний з трансформаціями у сучасному суспільстві. Наводяться причини, приклади розвитку нет-арту, розкрито його роль у творчості.

Нет-арт трактується як нове розширення художньої творчості перш за все молоді. Сучасний постмодерн ще більше ускладнив існування молоді. Відповісти на питання про те, як жити розумно, щасливо і в злагоді із собою та іншими, стає все важче. Відповіді на ці питання молодь шукає у художній творчості, яка допомагає інтегрувати мозкову діяльність, емоції та уяву. Мова мистецтва стає мовою спілкування із собою та іншими. Зміни в культурі, як і зміна її характеру з вербального на аудіовізуальний, які були створені новими медіа, привели до того, що художні твори вийшли за межі матеріальності – фактично ми маємо справу з новими способами творчості. Продукт з'являється в кіберпросторі, а процес використання віртуального простору для представлення свого мистецтва стає концептуалізацією рефлексивної ідентичності. «Електронна наркотизація», на думку песимістів, зводить нанівець «справжню» творчість молоді, тому що все більше технологічних творінь з'являється на інтернет-порталах. Проте, виявляється, не варто боятися одноманітності мистецьких творів, створених мультимедійними засобами. Кіберпростір лише забезпечує нові способи їх представлення.

***Ключові слова:** нет-арт, митець, кіберпросторове мистецтво, ідентичність, самовираження, постмодернізм.*

Syrota Liliya. Net art: new opportunities for creativity

The article examines the concept of net art in relation to the artistic environment. The following main forms of its manifestation were identified: direct creation and broadcasting of art products in the VNB network – net art; using the Internet as a way of broadcasting works; using the Internet as an inspiring idea for creating projects. The creation of a conceptually new artistic environment of an art product, the mode of existence of which is completely mediated by the intention to the virtuality of the artist and the viewer, is established. Net art as the latest artistic phenomenon of media art is connected with transformations in modern society. Reasons, examples of the development of net art are given, and its role in creativity is revealed.

Net Art is interpreted as a new expansion of artistic creativity, primarily of young people. Modern postmodernism has made the existence of young people even more difficult. It is becoming increasingly difficult to answer the question of how to live wisely, happily and in harmony with yourself and others. Young people are looking for answers to these questions in artistic creativity, which helps to integrate brain activity, emotions and imagination. The language of art becomes the language of communication with oneself and others. The changes in culture, as well as the change in its character from verbal to audio-visual, which were created by new media, led to the fact that artistic works went beyond materiality – in fact, we are dealing with new ways of creativity. The product appears in cyberspace, and the process of using virtual space to present one's art becomes a conceptualization of reflexive identity. "Electronic narcotization", according to pessimists, nullifies the "real" creativity of young people, because more and more technological creations appear on Internet portals. However, it turns out that you should not be afraid of the monotony of artistic works created by multimedia means. Cyberspace only provides new ways of presenting them.

***Key words:** net art, artist, cyberspace art, identity, self-expression, postmodernism.*

Вступ. «Звідки ми? Хто ми є? Куди ми йдемо?» – незвичайна, зворушлива, але перш за все така, що спонукає до роздумів, назва відомої картини Поля Гогена, котра нагадує нам, що, аналізуючи стан сучасної молоді людини, яка живе у світі сум'яття глобального суспільства ризику, ми повинні пам'ятати, що він охоплює множинність його минулих і теперішніх переживань.

Знайти правильний життєвий шлях, який супроводжується величезною кількістю різноманітних, іноді суперечливих, глобальних та особистих ризиків, означає, що вибір, з яким стикаються молоді люди, і ситуації, які їм доводиться вирішувати, часто не сприяють їхньому психічному стану. Все більшою мірою вони повинні сприймати, інтерпретувати та управляти можливостями, загрозами, що з'являються в їхньому житті. У цьому житті навіть «Я» втрачає свою колишню однозначність і розділяється на суперечливі дискурси.

У суспільстві ризику непередбачувані побічні ефекти та їхні наслідки, пов'язані з бажанням контролювати повсякденні ситуації за допомогою раціональності, призводять до невизначеності, відчуття нерозуміння іншими та відчуження. Бажаючи зрозуміти світ, інших і себе, молоді люди постійно шукають відповіді на запитання, які ставить Поль Гоген, – і однією з можливостей їх знайти є художня творчість. Однак вплив технологій привів до того, що цифрове покоління все частіше звертається до неочікуваних форм вираження, які дозволяють швидко налагодити діалог з іншими, здебільшого не завжди раціональний.

Матеріали і метод. Концепти «цифрове мистецтво» і «нет-арт» активно розробляють закордонні дослідники. Домінує філософське і художньо-естетичне осмислення цих феноменів (Б. Вендс [1], Д. Лопес [2], Ф. Поппер [3] та ін.). Ми зустрічаємо узагальнення типу «дигітальне мистецтво», «мистецтво мультимедіа», що не обов'язково включає саме візуальні медіа як творчий матеріал або спосіб презентації світогляду митця. Сучасний український дискурс оперує концептом «Digital Art» для окреслення поля сучасного

комп'ютерного мистецтва [4]. Морфологію нет-арту розглядали Я. Пруденко [5], М. Женченко [6], Н. Борщевська та О. Нос [7]; аналізували учасники Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (14 квітня 2022 року, ХДАДМ) [8]. Однак їхні концептуалізації майже не торкаються проблем розвитку нет-арту в Україні та можливостей вираження нет-артом духовності сучасної молоді.

У статті використано загальнонаукові методи узагальнення, синтезу та аналізу задля окреслення сучасного стану нет-арту, а також метод моделювання для відтворення різних особливостей процесу розвитку нового естетичного сприйняття, який передбачає використання художнього образу і комп'ютерних програм.

Нет-арт – кіберпросторове мистецтво та мистецтво в інтернеті

Зміни в культурі, зокрема зміна її характеру з вербального на аудіовізуальний, викликані новими медіа. Це привело до того, що мистецькі продукти все більше виходять за сферу матеріальності. Зникла необхідність фізично заземлювати їх у певному місці та в певний час, оскільки їх можна згенерувати. Проте продукт з'являється не тільки в кіберпросторі: він все більше стає мультимедійним – в результаті ми маємо справу як з новими способами творення, так і з оновленими можливостями сприйняття роботи, в тому числі непрофесійної. Звернемо увагу на відсутність термінологічного упорядкування щодо сфери цифрового мистецтва. Тому з'являються такі поняття, які іноді розуміються як синоніми: інтернет-мистецтво, мережеве мистецтво та вебарт, нет-арт тощо [9]. Хоча інтернет використовується професійними та непрофесійними художниками різними способами, а саме мистецтво, розміщене та створене безпосередньо в мережі, характеризується неоднозначністю форми спілкування, що породжує труднощі у встановленні чіткого визначення, можна допустити, що ми маємо справу з явищем, яке стає відповіддю на соціальний і культурний запит.

Мережеве мистецтво – це вже не «мистецтво для мистецтва», а скоріше, глобальна, хоча, ймовірно, надзвичайно специфічна сфера самопізнання, розвитку внутрішньо особистісних та міжособистісних компетенцій. Молоді люди творять, навчаються налагоджувати контакт із собою та іншими. Детермінантами цієї творчості є пошук нових форм вираження, незалежність, новизна, унікальність вираження, базована на переживаннях і почуттях творця, швидкоплинних емоціях, які відображені у творі. Сам продукт часто з'являється у кіберпросторі несподівано, але так само швидко зникає, оскільки замінюється образом, ближчим до поточних проблем митця. У цей момент можна запитати, що таке художній продукт, який називається інтернет-артом, іноді передається на інтернет-портал з планшета, на якому було створено оригінальний малюнок, іноді створюється за допомогою флеш-анімації, сценаріїв Java, PHP, HTML, DHTML, гіпертексту, 2D комп'ютерної графіки, 3D-, ASCII-графіки?

Чи експерименти з нелінійним гіпертекстовим оповіданням, перфомансом, що передаються через вебкамери, які з'являються в кіберпросторі, є всіма ресурсами та можливостями мережевого мистецтва?

На нашу думку, важливо те, що більшість продуктів, які називаються мережевим мистецтвом, несе певне художнє твердження, яке є формою повідомлення, що іноді є вираженням бунту проти реальності, але також дозволяє саморефлексію та діалог з іншими або навіть стирає межу між творцем та одержувачем. Іноді виникає так звана чиста форма, яка є конструкцією з будь-яких елементів: кольорів, звуків, слів, знаків, які інкорпуються у художній зміст або становлять його «зміст», інколи абсолютно незалежних від так званого чуттєвого повідомлення, реальності. Створюється форма спілкування, яка дозволяє існувати іншому виміру досвіду – сфері метафізичного почуття. Можливо, це чиста форма драматурга С. Віткевича [10], яка з'являється в нет-арт у художніх виразах молодих людей, але також і зображення, перенесене з планшета чи навіть проста графічна форма, що

дозволяє молодим людям досягти цінностей, які вони не можуть усвідомити, коли творять у реальному світі. Художня творчість, створена молодими людьми у віртуальному просторі чи просто розміщена там, не завжди вписується в загальноприйняті канони. Природним стає скасування усталених канонів культурної комунікації. Таким чином, неможливо навіть визначити принципи створення, зрозуміти їхні правила. Молодим людям іноді приписують бажання провокувати, непрофесійність, імітацію та стилізацію.

Творчість інтернету та його комунікаційний потенціал

Мистецтво молоді в інтернеті – це живе мистецтво, яке уникає будь-яких класифікацій, не піддається стандартизації, легкому опису та поясненню [11]. Цей вид творчості – це не лише специфічна форма самореалізації, але й можливість швидкої презентації своєї роботи, контакту з реципієнтами, які відвідують мистецькі портали чи інтернет-блоги молодих людей. Навіть випадкове потрапляння у цей блог здатне змусити реципієнта опинитися в незвичайному світі, який не завжди можна відкрити простим ключем. Реципієнт починає розуміти, що існує багато точок зору, які не обов'язково повинні бути простими, однозначними, готовими до читання повідомленнями. Його уважне «читання» створює можливість самостійного пізнання і судження про те, що дається чуттєво і позачуттєво, – і результат цього судження може бути переданий автору твору.

Потенціал електронного простору не лише фіксує праці молодих, але й цінує молодь, адже процес використання віртуального простору для презентації власної роботи дедалі більше стає специфічною формою концептуалізації ідентичності.

На думку песимістів, «електронна наркотизація» – це заперечення «справжньої» творчості молоді, оскільки на порталах з'являється все більше технологічних продуктів, які, на думку противників цього виду творчості, вбивають суб'єктивність, індивідуальність. Однак якщо ми підходимо до процесу творення в егалітарний спосіб, визнаючи право

кожного індивіда стати *homo creator* і приймаючи істину, що міститься у твердженні *creo ergo sum*, то ми не повинні боятися односторонності художніх творів та їхніх образів, зроблених за допомогою мультимедійних засобів. Візуальна мова онлайн-мистецтва – це незвичайна форма повідомлення: інколи швидкоплинна та нестабільна. Проте погляди тих, хто вважає, що це насамперед певна форма розваг, графічна індукція, заснована на стереотипах чи дублюванні моделей, не відображають її сутності. Тому що продукти, які молоді люди представляють в Інтернеті, є специфічною сукупністю смислів і повідомлень, відходом від наявних стереотипів і шаблонів. Ці продукти, творчі повідомлення обов'язково будуть «прочитані» іншими, отже, спілкування між автором і одержувачем не блокуватимуться, наприклад, культурними відмінностями чи субкодами.

Творити означає бути собою, бути у світі, бути серед інших і з іншими

Мистецтво нет-арту, створене молодими людьми і яке, на нашу думку, є як процесом створення онлайн, так і представленням раніше створених продуктів в інтернеті, постійно розвивається. Дедалі більше мистецьких продуктів, доступних у вебпросторі, більше не є лише кінцевою формою, не є репрезентацією світу, наданого априорі, а стають відкритим простором, що діє за принципом своєї «магії», укладеної в художню та технологічну форми вираження. Інтернет-художнику недостатньо поетичної чутливості до світу і малярського відчуття світла, кольору та форми. Він також повинен уміти мислити структурно, новими мовами, як комп'ютерний програміст.

Продукція, представлена на мистецьких порталах, іноді є навіть «первісною технікою», і, здавалося б, її цінність можна оцінити лише за рівнем прогресивності технології, що використовується в представленій художній формі або за новизною технологічних рішень. Це не завжди діалогічні стосунки, інколи це монолог із самим собою. Індивідуальність особистості зумовлює створення унікальних, оригінальних і нових виробів, навіть якщо

вони сприймалися такими лише самим творцем. Мережа тільки відкриває нові можливості для самовираження.

Інтернет-мистецтво все більше стає специфічним вираженням індивідуального прочитання явищ, що відбуваються у просторі сучасного постмодерну, і, хоча йому важко приписати універсальні гуманістичні цінності, не можна заперечувати, що як специфічна форма гри із собою, світом, іншими людьми чи предметами, важливими для творця, саме мистецтво створює новий канон творчості. Це дозволяє реципієнту не лише прочитати особисте повідомлення творця у дуже індивідуалізований спосіб, але й відкрити різні способи вираження: емоцій, переживань, почуттів, хвилювань, а також оцінити мистецьку продукцію з точки зору краси та потворності, хоча художні цінності, які містяться у запропонованих творчих продуктах, часом важко раціонально пояснити [12]. У багатьох із них межі мистецтва розмиті, а художники, можливо, часом абсолютно несвідомо, звертаються до концептуального мистецтва, дадаїзму, сюрреалізму та інших течій. Розширення художніх меж дає творцям, які працюють онлайн, відчуття, що кожна форма художнього вираження стає *ex opere operatio*, успішним творінням: немає невдалих продуктів, помилок чи мистецького кітчу. Однак це також дозволяє нам повірити в те, що світи, які ми створюємо, можуть мати нескінченну кількість вимірів – їх кількість залежить лише від творця. Ми не маємо на меті стверджувати, що всі мистецькі висловлювання в інтернеті мають гуманістичний зміст і високу художню цінність. Нам здається набагато важливішим, щоб вони могли їх мати, тому що джерела мистецьких меседжів ми бачимо у чистому емоційному переживанні, не заплямованому культурними впливами, протистоянні жорстким критеріям культури та доброму смаку, здатності художника виражати та виходити за межі себе. Зрештою, важливим є не стільки продукт, скільки сам творець, його здатність виражати та перевищувати себе.

Продукція, «зафіксована» в інтернеті, іноді є втечею від очевидності світу, конкретних

правил, знаків і меседжів, втечу до свободи та від свободи. Тут вступає в дію теза Маклюєна «Медіум – це повідомлення» [13]. Цифрове середовище завжди буде фактором моделювання структури та методу подання художніх повідомлень. Це дає можливість створити новий код знаків і смислів, хоча часом складається враження, що митці, шукаючи можливості для самовираження, блукають у темряві і не завжди знають, чого шукають. Проте, можливо, саме пошук стає цінним, оскільки здобувається новий досвід. Це пошук, щоб не стояти на місці, не задовольнятися статусом-кво. Однак хвилює те, що серед молоді, яка творить онлайн, є й ті, для кого пошук себе – це скоріше, втеча від себе та офлайн-реальності. Часто це втеча у світ видимості, який вони самі створюють. Тут проявляється бажання не лише бути іншим, але й бути кимось іншим. Їхня робота полягає в тому, щоб ховатися від інших, і створено стільки зображень, скільки інших, для яких вони призначені. Така втеча змушує їх починати ототожнюватися із тим, що вони представляють, тому що їм важливо виділитися, шокувати та затьмарити інших.

Буває й таке, що художники тікають не лише в мистецтво, але й від мистецтва. Для перших мистецька творчість – це втеча від тривожного сучасного світу, його криз, конфліктів, важкої адаптації та потреби вростати в соціальне життя. Можливо, тут у митців немає великого вибору, тому що специфічні таланти і пристрасті, що ведуть до конструктивної творчості, дозволяють їм використовувати свої здібності, концентрувати позитивні сили своєї особистості, запускати тенденцію до самореалізації. Отже, поведінка індивіда керується однією силою – прагненням до вираження власної особистості, а всі досягнення є результатом його творчої сили. Для них нет-арт – це досить примарне місце. Їхні твори з'являються несподівано, але так само швидко зникають, а у створюваних ними формах важко побачити щось більше, ніж «мистецький прийом», «штучна» стилізація під оригінальність [14]. «Прочитавши» такий твір, ми помітимо, що він створений

«замість» – замість висловлення реальних проблем, емоцій, почуттів, переживань та особистих переживань. Тут не видно творчого мислення, мислення новими масштабами. Цей акт спілкування найчастіше є формою деструктивної творчості, це повідомлення заради повідомлення, а не особисте повідомлення. Це твір, приречений на неіснування, поглиблюючи відчуття нерозуміння та самотності творця.

Аналізуючи мережеве мистецтво як специфічний простір для художньої творчості, варто запитати не лише про те, якою мірою воно є відкриттям раніше нерозвиненої можливості надсилання та отримання мистецьких повідомлень, але й якою мірою воно дозволяє виражати нерозкриті смисли, розвивати нові можливості уяви, почуттів, інтелекту? Наскільки нова форма художньої комунікації «Я і Ти» дозволяє відправнику та одержувачу відкривати й задовольняти потреби, які важко задовольнити в реальному світі? Чи є мережеве мистецтво лише тимчасовим захопленням можливостями технологій чи, як показують попередні міркування, скоріше, процесом, який допомагає адаптуватися до реальності, але й виходить за її межі, прагне чогось нового та долає певні ситуації? Аналіз цього напрямку творчості свідчить про те, що «приречені на свободу» митці шукають певних точок опори, компенсуючи внутрішню порожнечу, невдоволення, почуття самотності. Для більшості з них нет-арт – це філософія життя: реципієнт має різні можливості її інтерпретації. Іноді твориться чиста реальність, іноді це світ, відмінний від реального, але тут і там завжди є шматочок митця.

Висновки. Наприкінці ХХ ст. творчість молодих митців, які набували досвіду у сфері нет-арту, характеризувалася ознаками експерименту, випробування, іноді навіть виклику. Їхній досвід став можливістю зміцнити самооцінку та підкреслити свою незалежність. Для митців досвід – це скоріше, спроба докласти зусиль, здатність виділитися та пережити нові ситуації [15].

Сьогодні нет-арт надзвичайно яскраво залучає почуття та через сугестивні форми

дозволяє відкрити різноманітні обличчя світу в усіх його аспектах та індивідуальну життєву філософію художника. Це також стимулює до рефлексії над постійними змінами постмодерності, детермінантами якої є «розривність» і «мерехтіння смислів» [16], що спонукає до запитань про сутність творчості особистості. Рефлексія на цю тему вимагає також розгляду суб'єктивних та об'єктивних умов процесу художньої творчості, невід'ємно пов'язаних із соціальними, технічними та культурними трансформаціями. Здається, що цей процес стає дедалі складнішим, оскільки він включає не лише трансформації в природі та сутності самого мистецтва, що є наслідком, зокрема, можливості його існування у вебпросторі, але й того факту, що воно стає специфічною формою вираження, засобом спілкування зі

світом, іншими та собою для тих, для кого самореалізація стає внутрішньою потребою.

Різнманітні умови, досвід та обставини життя творців означають, що їхні твори завжди слід аналізувати як у психологічних, так і в соціологічних категоріях, котрі впливають одна на одну та визначають зміст життя людей. Отже, з одного боку, електронна творчість – це вираження життєвого досвіду, бажання вийти за межі даного, пошук нових цінностей, а з іншого – це елемент культури, відображення процесу навчання, що дозволяє адаптуватися до постійних, часом насильницьких, змін, а також до того, що є новим, незвичайним, ризикованим і позначеним кризою цінностей. Онлайн-мистецтво реагує на потреби людей – пошуки, мрії, прагнення нового та незвіданого. Ідеї знаходять форму, а мрії – кольори.

Література

1. Wands B. *Art of Digital Age*. London: Thames and Hudson, 2006. 224 p.
2. Lopes D.A. *Philosophy of Computer Art*. London: Routledge, 2009. 160 p.
3. Popper F. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. 471 p.
4. Ландяк О. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Серія: Мистецтво, мистецтвознавство*. Київ: ТК Меганом, 2015. С. 104–118.
5. Пруденко Я. Історія медіа-арту в Україні. Досвід архівування. URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya> (дата звернення: 07.10.2023).
6. Женченко М. Цифрові трансформації видавничої галузі: монографія / за наук. ред. В. Різуна. Київ: Жнець, 2018. 436 с.
7. Борщевська Н., Нос О. Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: тези Міжнародної науково-практичної конференції від 22 квітня 2021 року*. Київ: КНУТД, 2021. С. 320–323.
8. Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність (14 квітня 2022 року): збірник наукових матеріалів. Харків: ХДАДМ, 2022. 136 с.
9. Основні поняття цифрового мистецтва 2018. URL: <http://estetica.etica.in.ua/osnovni-ponyattya-tsifrovogo-mistetstva-2018> (дата звернення: 01.10.2023).
10. Захаров В. «Чиста форма» у драматургії С. Віткевича. *Київські полоністичні студії*. 2010. Т. 16. С. 329–338. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2010_16_35 (дата звернення: 25.09.2023).
11. Лук'янофф І., Гайдт Дж. Крихкість інтернет-покоління. Як тепличне виховання шкодить сучасній молоді. Київ: Наш формат, 2022. 400 с.
12. Шевчук К. Сучасне інтернет-мистецтво і проблема естетики електронних медіа. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2009. Вип. 6. С. 411–417. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_54 (дата звернення: 23.09.2023).
13. McLuhan, M., Fiore, Q., Agel, J. *The medium is the message: An inventory of effects*. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2001. 160 p.
14. Основи формальної композиції: для студентів напряму 6.020205 «Образотворче мистецтво»: посібник / укл. О. Половна-Васильєва. Дніпропетровськ: Роял-Принт, 2015. 34 с.
15. Шерстюк Н. Постмодерн як особлива ситуація в культурі. *Гілея: збірник наукових праць* / гол. ред. В. Вашкевич. Вип. 57 (2). Київ: ВІР УАН, 2012. С. 408–412.
16. Ткаченко О. «Розриви» історичного часу як об'єкт філософсько-історичного дослідження: дис. 2016. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Tkachenko_Oleksii/Rozryvy_istorychnoho_chasu_iak_obiekt_filosofsko-istorychnoho_doslidzhennia (дата звернення: 24.09.2023).

References

1. Wands B. (2006). *Art of Digital Age*. London: Thames and Hudson. 224 p. [in English]
2. Lopes D.A. (2009). *Philosophy of Computer Art*. London: Routledge. 160 p. [in English]
3. Popper F. (2007). *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 471 p. [in English]
4. Landiak O. (2015). Media-art v konteksti suchasnoho ekrannoho mystetstva [Media art in the context of modern screen art]. *Paradyhma piznannia: humanitarni pytannia. Ser.: Mystetstvo, mystetstvoznavstvo*. Kyiv.: TK Mehanom. Pp. 104–118. [in Ukrainian]
5. Prudenko Ya. (2023). Istoriiia media-artu v Ukraini. Dosvid arkhivuvannia [History of media art in Ukraine. Archiving experience]. Retrieved from: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannia>. [in Ukrainian]
6. Zhenchenko M. (2018). Tsyfrovi transformatsii vydavnychoi haluzi: monohrafia / za nauk. red. V. Rizuna [Digital transformations of the publishing industry: monograph / scientific editor V. Rizun]. Kyiv: Zhnets. 436 p. [in Ukrainian]
7. Borshchevska N., Nos O. (2021). Rozvytok tsyfrovoho mystetstva yak suchasnoho sposobu monetyzatsii mystetstva ta zakhystu avtorskykh prav. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia "Aktualni problemy suchasnoho dizainu" (22 kvitnia 2021 r.)* [The development of digital art as a modern way of monetizing art and protecting copyright. *International scientific and practical conference "Actual problems of such design" (April 22, 2021)*]. Kyiv: KNUTD. Pp. 320–323. [in Ukrainian]
8. Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia "Mystetstvo ta dizain u khudozhnii movi minlyvoho chasu: morfolohiia, semiotyka, vizualnist" (14 kvitnia 2022 roku): zbirnyk naukovykh materialiv [International scientific and practical conference "Art and design in the artistic language of changing times: morphology, semiotics, visuality" (April 14, 2022): collection of scientific materials]. Kharkiv: KhDADM. 136 p. [in Ukrainian]
9. Osnovni poniattia tsyfrovoho mystetstva (2018). [Basic concepts of digital art]. Retrieved from: <http://estetica.etica.in.ua/osnovni-ponyattya-tsifrovogo-mistetstva-2018>. [in Ukrainian]
10. Zakharov V. (2010). "Chysta forma" u dramaturhii S. Vitkevycha ["Pure form" in the play by S. Vitkevich]. *Kyivski polonistychni studii*. V. 16. Pp. 329–338. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2010_16_35. [in Ukrainian]
11. Lukianoff G., Haidt Dzh. (2022). Krykhkist internet-pokolinnia. Yak teplychne vykhovannia shkodyt suchasni molodi [The crucible of the Internet generation. How hothouse upbringing harms modern youth]. Kyiv: Nash format. 400 p. [in Ukrainian]
12. Shevchuk K. (2009). Suchasne internet-mystetstvo i problema estetyky elektronnykh media [Modern internet art and the problem of electronic media aesthetics]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. Issue 6. Pp. 411–417. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_54. [in Ukrainian]
13. McLuhan M., Fiore Q., Agel J. (2001). *The medium is the message: An inventory of effects*. Corte Madera, CA: Gingko Press. 160 p. [in English]
14. Osnovy formalnoi kompozytsii: dlia studentiv napriamu 6.020205 "Obrazotvorche mystetstvo": posibnyk (2015) / ukl. O. Polovna-Vasylieva [Basics of formal composition: for students of the direction 6.020205 "Fine art": manual / compiled by O. Polovna-Vasylieva]. Dnipropetrovsk: Roial-Prynt. 34 p. [in Ukrainian]
15. Sherstiuk N. (2012). Postmodern yak osoblyva sytuatsiia v kulturi [Postmodernity as a special situation in culture]. *Hileia: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv: VIR UAN. Vyp. 57 (2). Pp. 408–412. [in Ukrainian]
16. Tkachenko O. (2016). "Rozryvy" istorychnoho chasu yak obiekt filosofsko-istorychnoho doslidzhennia ["Discontinuities" of historical time as an object of philosophical-historical research]: dysertatsiia. Retrieved from: https://chtyvo.org.ua/authors/Tkachenko_Oleksii/Rozryvy_istorychnoho_chasu_iak_obiekt_filosofsko-istorychnoho_doslidzhennia. [in Ukrainian]

УДК 75.058

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-6>

РЕАЛІСТИЧНА ФОРМА ВІДТВОРЕННЯ У ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНІЙ СИСТЕМІ ТВОРУ ФЕДОРА КРИЧЕВСЬКОГО (ТРИПТИХ «ЖИТТЯ»)

Чернюшок Ольга Василівна,

кандидатка педагогічних наук,

доцентка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0002-2309-05569

*Метою статті є вивчення особливостей трансформації реалістичної форми у знаково-символічну систему триптиху «Життя» Федора Кричевського. **Методологія** дослідження орієнтована на синтетичний підхід до вивчення стилю художника та у порівняльному методі у процесі аналізу композиційної структури художнього твору. **Наукова новизна** полягає у висвітленні процесу трансформації реалістичної форми з ознаками монументальності в композиційну структуру триптиху «Життя» Федора Кричевського. Вивчаються можливості реалізації її у знаково-символічну систему художнього твору. **Висновки.** У триптиху «Життя» Федора Кричевського вирішується непросте завдання поєднання реалістичної форми та семантичного наповнення у єдину цілісну композиційну систему. Художник втілює узагальнений життєвий шлях селянської сім'ї з її радісними і водночас трагічними переживаннями. Композиційне рішення та структурна побудова триптиху виходить із принципу побудови фрески. Триптих наближається до настінного розпису з його плоскісним ритмом декоративних узагальнених форм. Федір Кричевський відходить від пасивного натуралістичного відтворення та категорично відкидає ілюзорність зовнішньої правдоподібності. Знаково-символічний зміст у картині виражений через власну пластичну систему композиції та формовиявлення, у якій прочитується зміст картини, сприймається її символізм і знаковість. В архітектоніці всіх складових частин картини подається відчуття тривимірності простору і, навпаки, двовимірність, спрощеність. Рух до монументальності визначає цілеспрямованість усіх його пошуків, що дає основу для втілення такої глибоко-філософської теми.*

Ключові слова: триптих, символ, художні течії, трансформація, форма, декоративізм.

Cherniushok Olha. Realistic form of reproduction in the sign-symbolic system of the Fedir Krychevsky's (triptych "Life")

*The purpose of the article is to study the peculiarities of transforming a realistic form into a sign-symbolic system in Fedir Krychevsky's triptych "Life". **The research methodology** is oriented towards a synthetic approach to studying the artist's style and a comparative method in analyzing the artistic work's compositional structure. **The scientific novelty** lies in highlighting the process of transforming realistic form with features of monumentality into the compositional structure of Fedir Krychevsky's triptych "Life". The possibilities of implementing it into the sign-symbolic system of the artwork are studied. **Conclusions.** In the triptych "Life" by Fedir Krychevsky, the complex task of combining realistic form with sign-symbolic principles into a single integrated compositional system is solved. The artist embodies the generalized life path of a peasant family with its joyful and at the same time tragic experiences. The triptych's compositional solution and structural construction are based on the principle of fresco construction. The triptych approaches mural painting with its flat rhythm of decorative generalized forms. Fedir Krychevsky moves away from passive naturalistic reproduction and categorically rejects the illusion of external plausibility. The sign-symbolic content in the painting is expressed through its plastic system of composition and form formation, in which the meaning of the painting is read, and its symbolism and significance are perceived. The architecture of all the components of the painting gives a sense of three-dimensionality of space and, conversely, two-dimensionality, simplification. The movement towards monumentality determines the purposefulness of all his searches, providing the basis for embodying such a deeply philosophical theme.*

Key words: triptych, symbol, artistic trends, transformation, form, decorative.

Актуальність теми. Після відновлення державності України на долю народу випало немало важливих випробувань. Рух по шляху до побудови незалежної економіки, політичних інституцій, утвердження української автентичності в культурній, історичній та освітній галузях спричинив глибокі непорозуміння у відносинах із нашим північним сусідом.

Український народ узяв за основу побудови та розвитку держави людські та духовні цінності, за якими живе цивілізований світ. Тому нами був вибраний шлях до об'єднання з європейською спільнотою. Але це йшло у розріз з імперськими планами «московських керманців», які прагнули поновлення «союзу нерушимого». З початку 2014 року, а потім з 24 лютого 2022 року розпочалася відкрита агресія Росії проти Української держави. За мету наші вороги ставили захоплення земель України, знищення незалежності, ставивши під сумнів існування української нації. Розгорнулися трагічні події, які торкнулися кожної сім'ї прямо чи опосередковано. Народ став на захист рідної землі.

Втрати батьків, дітей, синів і дочок у воєнні лихоліття зумовили і зумовлюють сильний емоційний відгук у народі. Це веде до глибокої пам'яті про війни у першій половині ХХ століття, що залишили свій відбиток на творчості митців минулого століття. Українські художники присвятили низку своїх робіт цій тематиці. Означена тема співзвучна подіям в Україні.

Так, Федір Кричевський наполегливо шукав узагальнення таких болісних подій, вирішуючи їх у живописній композиції – триптиху «Життя» (1925–1927). Це найскладніший твір художника, наповнений глибоким переживанням, філософсько-символічним змістом.

Виклики перед українським народом – Перша світова війна, визвольні змагання УНР – вплинули на пошук композиційних варіантів. Художник відійшов від традиційної фіксації звичного і буденного життя народу, знайшовши нову форму узагальнення українського буття.

Метою дослідження є вивчення особливостей трансформації реалістичної форми у знаково-символічну систему в триптиху «Життя» Федора Кричевського.

Результати. Перебуваючи за кордоном, у Європі, перед Першою світовою війною, Федір Кричевський ознайомився в музеях не тільки з класичною спадщиною світового живопису, але й з експериментальними пошуками митців початку ХХ століття [2]. Федір Кричевський, будучи на виставках у Парижі, Берліні, Римі, мав можливість побачити роботи Уїстлера, Ходлера, Делоне, Пікассо [7; 8]. Це відкривало можливості в пластичних пошуках самого художника і надавало імпульсу для знаходження композиційних прийомів у подальших творчих роботах. Особливо це проявилось в роботі над триптихом «Життя». Чіткий силует фігур, лінеарність форм, поєднання колірних плям. Це свідчить про те, що увагу Кричевського привертала художники, які застосовували у своїй творчості монументальну форму [4].

Серед майстрів того часу особливо це було характерним для Ф. Ходлера. Федір Кричевський вивчав метод лаконічного узагальнення, окремі моменти стилістики модернізму [2–4]. Пізніше в роботі над триптихом «Життя» художник довів, що може експериментувати й органічно поєднувати традиції реалістичної форми, іконописних традицій Візантії з пошуками течій нового мистецтва [2; 6].

У цей період в Україні відбувались бурхливий розвиток і боротьба мистецьких течій та груп. Серед них виділялась група «бойчукісти», названа на честь лідера Михайла Бойчука. Запропонована Бойчуком живописна система – стилізація прийомів Візантійського напрямку в іконописі, фресках – сприймалася догматично обмеженою і не вписувалася у тогочасний ідеологічний норматив [1]. Перед Федором Кричевським повстало непросте завдання, що полягало в поєднанні реалістичної форми зі знаково-символічними засадами у єдину цілісну композиційну систему. Формальний експеримент не влаштував художника. Він не сприймав пасивного натуралістичного відтворення, категорично

відкидав ілюзорність зовнішньої правдоподібності. Гострота художнього бачення, глибокий погляд на життєві процеси змушували Федора Кричевського постійно шукати нових засобів відтворення художньої форми, пов'язаних з образно-символічним осмисленням запитів тогочасного життя. Рух до монументальності визначив цілеспрямованість усіх його пошуків, і це дало основу для втілення таких глибоко-філософських тем, зокрема у триптиху «Життя» (1925–1927) [6].

Формуючи власну пластичну систему, яка мала виразити знаково-символічний зміст у картині, Федір Кричевський починав з організації формату мистецького твору. Через формовиявлення прочитується зміст картини, сприймаються її символізм і знаковість. В архітектоніці всіх складових частин картин подається знаковість або відчуття тривимірності простору і, навпаки, двовимірність, спрощеність. Із загальної організації композиційної структури художник розпочинає роботу над творчим задумом [6; 8].

У самому триптиху втілюється узагальнений життєвий шлях селянської сім'ї з її радісними і водночас трагічними переживаннями. Розпочинає композицію картина «Любов» – як початок всього. Вона поєднує людей, народжується сім'я. Центральна частина присвячена саме сім'ї. Тут зосереджений змістовий, символічний образ триптиха. Як бачимо, щастя і радість є примарними, доки існує війна. Війна стає трагедією в сім'ї. Композиція «Повернення» відтворює зустріч сина-інваліда з матір'ю і батьком. Композиційне рішення та структурна побудова стали незвичними і новими для Федора Кричевського, починаючи із самої форми триптиху, що виходить із принципу побудови фрески. Триптих наближається до настінного розпису з його плоскісним ритмом декоративних узагальнених форм. Як на фресці, у композиції чітко виражена архітектонічність. Узагальненість художньої мови дає можливість винести почуття персонажів за межі буденності і наблизити їх до образно-знакового звучання [6]. Центральна частина триптиху «Сім'я» створена з плавних спокійних ритмів, цілісно укладена в композиційну

структуру, тому сприймається як моноліт життя, який лежить в основі людського щастя. Домінує в композиції фігура жінки-матері, що є центром, навколо якого об'єднується сім'я: батько і син. Замкнутий контур виконує роль фактору, що об'єднує в єдине ціле фігуративні елементи – узагальнений позачасовий знаково-символічний план. У плоскісному умовному трактуванні форми художник активізує стилізацію. Природні форми стають тим об'єктом, від якого «відштовхується» Федір Кричевський. Спочатку вони видозмінюються, переосмислюються в уяві художника, а потім трансформуються в єдину пластичну форму. Її умовність як об'єм, її ідеальний вигляд – це тривимірне зображення, що тяжіє до декоративності, а з декоративно-лінійного образу висвічується «жива природа». Таку дуалістичну сутність картини, у якій одночасно співіснують декоративність та тривимірність, завершує лінійність. Її динаміка підкреслює унікальність пластичного світовідчуття українського митця. Бачення художника виступає своєрідним акумулюючим фактором поміж Сходом і Заходом. Зі Сходу вбирає лінійно-декоративну властивість пластичного світовідчуття форми, а із Заходу – просторове відчуття, яке шляхом синтезу трансформується Федором Кричевським у двовимірне зображення. Це надає картині знаково-символічного вираження. Художник відштовхується від традицій Візантійського фрескового живопису. Він не виводить у ранг канону прийому готових іконописних схем, а намагається досягнути таємниці майстерності художників-іконописців та майстрів Ранняго Відродження у їх володінні лінійною формою. Водночас не відмовляється від власних принципів над композицією художнього твору, зберігає свій стиль та індивідуальне бачення [6]. У нього лінія є не застиглою, а пружною і гнучкою. Чеканить силуети, узагальнюючи багатство живої форми. Спрощення об'ємів не знищує її конструктивність цілісності. Переходи округлених силуетів музично ритмізовані та утверджують структуру картинної площини. Ритмічний взаємозв'язок ліній і кольорних плям м'яко нюансується і є гармонічним.

Декоративні властивості темпер, відношення великих колірних площин локальних кольорів використовуються художником для монументального узагальнення дознаково-символічного звучання. За плоскісного зображення художник підкреслює динамічні зрушення форми тонкою градацією півтонів. Ніжні відтінки перламутрових та напівпрозорих рожевих відтінків оживляють картину, підкреслюючи динаміку ліній. Умовне світло на обличчях виражене короткими штрихами білого кольору [5]. Кричевський називав їх, за традицією старих майстрів, оживками [2]. Автор вперше тоді так гостро осмислив виразність ліній як засобу формотворення [2; 2]. Композицію триптиху у формальному вираженні не розглядають як єдиний організм, де одна частина немовби «виростає» з іншої. Зв'язані загальною спільною символічною основою життя, усі композиції триптиху існують як єдине ціле, а не кожна окремо. Вони завершені за суттєвою основою та образним вирішенням. Так, у композиції «Сім'я» домінують загальна статистичність і спокій, натомість «Любов» напружена за своєю динамічністю. Уся картинна площа заповнена фігурами, які вписуються одна в іншу. Дівчина, яка стоїть на колінах у молитовному пориві, підняла руки – вона в полоні власного почуття. Любов як миттєвість, як велика пристрасть, як високе покликання. Художник поєднує в одне ціле два різні темпераменти, характери, які вже не можуть існувати один без одного. Любов виступає як стимул людської радості. Тема любові в мистецтві має немало трактувань.

В образах відсутні побутова конкретика та іконописний підхід. Лінії загострені й динамічні за своїм характером. Колір більш насичений, що виражає його декоративність. Дзвінки, чисті спектральні акценти червоного, декоративні плями синього, складного сірого надають картині загалом атмосфери радісного звучання. Фарби, накладені тонким шаром, створюють гладку матову поверхню. Чудово знайдені співвідношення напівтонів [5].

Завершує триптих композиція «Повернення». Війна прийшла в сім'ю, порушила

усталений ритм життя. Ніби завмерли в журбі з горя старенькі батько і мати, син-інвалід. Люди в горі подані духовно не зломленими, а величавими. Драматизм змісту картини виражений потужно, цілісно і знаходить відгук у подіях сьогодення українського народу. Він співзвучний з трагедією сімей, де батьки й діти полягли на фронтах національної визвольної війни. Композиція виокремлюється серед робіт Федора Кричевського, які він виконав до цього періоду творчості, а також відрізняється від інших двох частин триптиху. Відсутні заспокоєність, музичне звучання ліній, плавна завершеність форм фігур. Колір передає драматизм події. Приглушені тони виражають почуття безпросвітності. Зникли елементи іконописної стилізації. Традиція фрескового живопису глибоко переосмислена і перетворена Кричевським на самостійну художню систему, яка трансформується в символічно-знакове звучання [5]. Вивчаючи здобутки старих майстрів, митець не тільки сприймав основу лінійної ритмізації у композиції, але й драматичну напруженість та духовну велич персонажів. У цьому нас переконує фігура батька, яка наповнена почуттям суворого драматизму.

Трагедія душі людини перервала низку життєрадісних художніх образів Кричевського сильним акордом і розкрила в його творчості нову суттєву грань.

Висновки. Підсумовуючи дослідження, доходимо таких узагальнень.

Творчість Федора Кричевського постійно підтримувалася базовими принципами освоєння реалістичного формування, що синтезувалися з новітніми можливостями. Це все трансформувалося в абсолютно нову композиційну структуру, яка набувала ознак знаково-символічного звучання.

Своєрідність художньої мови триптиху підбила підсумки багатьом пошукам художника в середині 20-х років ХХ століття. Це мало велике значення для подальшої творчості.

У картині «Життя» автор досягнув монументального синтезу, що став основою подальшої творчості.

Література

1. Дьомін М. Стильові ознаки національного мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 28–29.
2. Кравич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: навчальний посібник. Львів: Світ, 2005. 268 с.
3. Кричевський Ф. Альбом / автор-упорядник Л. Членова. Київ: Мистецтво, 1980. 140 с.
4. Марчак В. Про малярство: навчальний посібник. Київ: ФОП Стебеляк, 2019. 264 с.
5. Мосендз О. Символіка кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ століття в контексті пошуків національного стилю: дис. ... докт. філос. наук. Харків, 2021. 340 с.
6. Мусяк П. Федір Григорович Кричевський. Київ: Мистецтво, 1966. 116 с.
7. Павельчук І. На перехресті модерну : Федір Кричевський на шляху до постімпресіонізму: навчальний посібник для студентів мистецьких та мистецтвознавчих спеціальностей вищих навчальних закладів / пер. англ. І. Гарнік. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2019. 102 с.
8. Яремків М. Композиція: Творчі основи зображення: навчальний посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 112 с.

References

1. Domin M. (2007). Stylovi oznaky natsionalnoho mystetstva [Stylistic features of national art]. *Obrazotvorche mystetstvo*. № 3. S. 28–29. [in Ukrainian]
2. Krvavych D., Ovsiichuk V., Cherepanova S. (2005). Ukrainiske mystetstvo. Navchalnyi posibnyk [Ukrainian art. Tutorial]. Lviv: Svit. 268 s. [in Ukrainian]
3. Krychevskiy F. (1980). Albom [Album]. Avtor-uporiadnyk L. Chlenova. Kyiv: Mystetstvo. 140 s. [in Ukrainian]
4. Marchak V. (2019). Pro maliarstvo: Navchalnyi posibnyk [About painting: Study guide]. Kyiv: FOP Stebeliak. 264 s. [in Ukrainian]
5. Mosendz O. (2021). Symvolika koloru i svitla v ukrainskomu zhyvopysi pershoi tretyny XX stolittia v konteksti poshukiv natsionalnoho styliu: dys. d-r. filos. nauk [The symbolism of color and light in Ukrainian painting of the first third of the 20th century in the context of the search for a national style: diss. dr. Philos. of science]. Kharkiv. 340 s. [in Ukrainian]
6. Musiienko P. (1966). Fedir Hryhorovych Krychevskiy [Fedir Hryhorovych Krychevskiy] Kyiv: Mystetstvo. 116 s. [in Ukrainian]
7. Pavelchuk I. (2019). Na perekhresti modernu : Fedir Krychevskiy na shliakhu do postimpresionizmu: navchalnyi posibnyk dlia studentiv mystetskykh ta mystetstvoznavechkykh spetsialnostei vyshchyykh navchalnykh zakladiv. Druhe vydannia, vypravlene i dopovnene [At the crossroads of modernism : Fedir Krychevskiy on the way to post-impressionism: a study guide for students of art and art history majors of higher educational institutions. Second edition, corrected and supplemented] Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". 102 s. [in Ukrainian]
8. Yaremkiiv M. (2005). Kompozytsiia: Tvorchy osnovy zobrazhennia: navchalnyi posibnyk [Composition: Creative Basics of Imagery: A Study Guide]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. 112 s. [in Ukrainian]

УДК 792.09(477)"2009/2013"

DOI <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-7>

ВИСТАВИ ЯК ІНДИКАТОР КРАХУ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ «ОБРАЖЕНИХ» РЕГІОНІВ УКРАЇНИ (2009–2013 РОКИ)

Щукіна Юлія Петрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в.о. завідувачки кафедри театрознавства

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

ORCID ID: 0000-0001-8329-6828

У статті простежено деякі аспекти творчої діяльності російськомовних театрів України у регіонах, які критично потерпіли через агресію РФ (тимчасово анексований Крим та окуповані Донецьк і Луганськ). Зокрема, акцентується увага на прогноуючому суспільному катаклізмі функції вистав. У статті аналізується, які знакові вистави були випущені театрами цих міст в п'ятиріччя перед військовою агресією. Також простежено, які зміни відбулися у колективах театрів після 2014 року (на прикладах творчих груп проаналізованих вистав). Автор доходить висновку щодо змістовних перетинів подій примусової зміни влади, зображених у виставі, та подій, які відбулися в цьому регіоні невдовзі (вистава мариупольського театру «Чорне і червоне...»). В іншому випадку режисерська актуалізація твору 1930-х років парадоксальним чином не веде до зчитування анти тоталітарного застереження не те, що глядачами, але й трупною театру, яка перебуває в конфронтації з цінностями незалежної української держави («Кабала святош» у севастопольському театрі). В третьому випадку тенденцію дегуманізації, зкріпленості суспільства та водночас стильові прикмети видовища посткультури презентувала вистава запрошеного режисера («Наслідження одвічним ганджам» у Луганському театрі ім. П. Луспекаєва). Як приклад позитивного впливу українського театру на формування громадянської позиції мешканців російськомовного міста наведено знакові постановки Херсонського театру ім. М. Куліша.

Ключові слова: вистава, режисура, акторське мистецтво, російський театр в Україні, російсько-українська війна, посткультура, Донецький театр (м. Маріуполь), Севастопольський театр ім. А. Луначарського, Луганський театр ім. П. Луспекаєва, Херсонський український театр ім. М. Куліша, Тарас Буга, Максим Голенко, Костянтин Добрунов, Володимир Магар, Сергій Павлюк.

Shchukina Yuliia. Performances as an indicator of the collapse of humanistic values on theatre stages of the "embittered" regions of Ukraine (2009–2013)

In the article the author traces some aspects of the creative activity of Russian-language theatres in Ukraine in the regions that suffered critically due to Russian aggression in 2014 (temporarily annexed Crimea and occupied Donetsk and Luhansk). In particular, attention is focused on the functions of these performances that predict social cataclysms. Drawing on the examples of specific productions, the author analysed which plays were produced by the theatres of these cities within the five years before the Russian military aggression. It also traced what changes occurred in theatre companies after 2014 (exemplifying by the creative groups of the analysed performances). The author comes to the conclusion about the meaningful intersections of the events of the forced shift of power depicted in the play and the events that soon occurred in this region (performance "The Black and the Red..." staged in the Mariupol Theatre). In the second case, the director's actualization of the work of the 1930s paradoxically does not lead to the reading of the anti-totalitarian clause not only by the audience, but also by the theatre troupe, which is in confrontation with the values of the independent Ukraine ("The Cabal of Hypocrites" in the Sevastopol Theatre). In the third case, the trend of dehumanization, criminalization of society and at the same time the stylistic signs of a post culture spectacle were presented by a performance by a guest director ("Imitation of the Perpetual Vices" at the Luhansk Theatre).

Key words: performance, directing, the actor's art, the Russian-language theatre in Ukraine, Russian-Ukrainian war, post culture, Donetskyi Drama Theatre (Mariupol), 'Anatolii V. Lunacharskyi' Russian Drama Theatre (Sevastopol), 'Pavlo Luspikaiev' Drama Theatre (Luhansk), 'Mykola Kulish' Ukrainian Music and Drama Theatre (Kherson), Taras Buha, Maksym Holenko, Kostiantyn Dobrunov, Volodymyr Mahar, Serhii Pavliuk.

Вступ. Метою дослідження є аналіз образних різножанрових та різностильових вистав 2009–2013 років, які відбувались на сценах російськомовних драматичних театрів у регіонах України, що від 2014 року перебувають в критичному стані тимчасової окупації. Завданням є простеження того, як театральні постановки віддзеркалювали соціальний портрет колективів та глядачів у цих регіонах і як режисура сигналізувала про крах гуманістичних цінностей. Робоча у статті дефініція «ображені» регіони України (зазвичай їх називають зрусифікованими попередніми політичними режимами або «депресивними») запозичена з назви театральної трилогії за драматургією білоруського опозиціонера Андрія Курейчика в постановці Сергія Павлюка («Ображені. Росія», 2018; «Ображені. Україна», 2019; «Ображені. Білорусь», 2020). Цей цикл вистав побудовано на соціально-політичній сатири як свого роду театрі масок. Перша частина трилогії – «Ображені. Росія» – це хроніка «промислих мізків» обивателів пропагандистами, а також версія психології окупованих російською армією «ДНРівців» і чеченців. Автори запозичили логіку свідочьких п'єс, побудувавши виставу на монологах семи представників zdegradovanogo, неправового соціуму. Про заключну частину трилогії А. Мокляк писала так: «Документальна вистава створена на основі розповідей очевидців, використані матеріали із соцмереж, що розповідають про протести у Білорусі. Кожен персонаж у п'єсі має свого прототипа з реального життя» [3]. Зокрема, під маскою Старого приховано диктатора О. Лукашенка, під ніком Нова – С. Тіхановську.

Матеріалами дослідження слугують переглянуті вистави та преса про них. **Методи** дослідження: компаративний, біографічний, інтерпретаційний, феноменологічний, статистичний методи і метод реконструкції вистав. Під час написання статті ми послуговувалися концепцією посткультури. Зокрема, автори статті Ф. Власенко, Є. Левченюк і Д. Товмаш дають таке визначення цього поняття: «посткультура є імітацією культури, своєрідним продовженням останньої, маскуючись

під неї і поступово витісняючи її з розвитку сучасної цивілізації. Образно кажучи, посткультура – це така собі мильна бульбашка, яка має оболонку, а всередині – порожня. Водночас посткультура – це синтез безлічі віртуальних можливостей, які, з одного боку, є відмовою від попередніх естетичних взірців, а з іншого – постають проривом нового естетичного відчуття талановитих митців в артпрактиках, масовій культурі, відеокліпах, кінофільмах тощо [1, с. 167].

Результати. Аналізуючи нові вистави у театрах Донецького регіону протягом п'ятиріччя до російської воєнної агресії в Україні, не можна оминати самотньою, такою, що розкривала «місцеву тему» на сцені Донецького (тоді ще академічного Ордена Пошани російського) драматичного театру (м. Маріуполь), постановки за мотивами «маріупольської» сторінки біографії легендарного «батька» Н. Махна «Чорне та червоне, або Маріупольський скарб Нестора Махна» (2009). Маріупольську виставу було створено на хвилі сплеску масової зацікавленості постаттю Н. Махна. Адже у 2007 р. вийшов серіал російського виробництва, зйомки якого відбувалися в Україні та за участі відомих українських акторів (Ада Роговцева), – «Дев'ять життів Нестора Махна». У серіалі вперше на рівні масової свідомості відбулася боротьба з радянським стереотипом сприйняття Махна як неосвіченого бандита.

Виставу за п'єсою маріупольського автора Віктора Сухорукова тодішній головний режисер театру Костянтин Добрунов визначив у жанрі «романтичної версії одного вбивства». Її головним героєм став Іван Лепетченко – друг і тілоохоронець «батьки». Центральна тема постановки Маріупольського театру – невгодність Нестора і його переможної селянської армії метрополії, відданість Махна ідеалам дружби та Батьківщини, здатність природженого лідера виховувати незрадливих поплічників. Зерном сюжету стала легенда про колосальний скарб Нестора Махна, який він залишив у Маріуполі, сховавши його у колодязі на Сінній площі. Історики стверджують, що махновці 1919 року пограбували

Маріупольський банк, а потім ще й захопили на станції Александрія потяг, навантажений золотом та коштовностями. Образ валютного запасу «батька» у виставі є символічним. Злидений, хворий репатріант-парижанин Махно не хоче взяти собі від тих грошей ані частки, адже все ще сподівається, що вони знадобляться справедливій анархічній республіці в Україні. Драматург вдався до такої потужної метафори, як скарб, замуrowаний у колодязі тілами вбитих махновцями білих офіцерів. Це золото фігурально і буквально тхне смертями, тому ніколи не слугуватиме добрим справам. Під час відтворення історичних подій театр не попрямував шляхом створення монументальної вистави-полотна. П'єса В. Сухорукова – історична реалістична драма, рубрикована, як хроніка, на окремі епізоди з життя Н. Махна та його друга Івана. Історичні обставини важливі для автора, проте значно важливішими за правду історичну для нього є правда художня, а саме «версія» внутрішнього світу харизматичного і безталанного «батька Махна». Прослідковуючи життя своїх героїв, автор надав змогу відчувати причинно-наслідковий зв'язок між подіями в Україні 1919, 1925 та 1937 рр. Одна зі сцен також відбувається у Польщі. Задіяним у ній акторам довелося створити найскладніші та найневдячніші у виставі ролі. Експресивною мімікою та жестикуляцією вони щосили намагалися компенсувати складність сприйняття їх іншомовних героїв аудиторією маріупольського театру.

Провідний актор театру Сергій Забогонський зіграв Махна у «віщі Христа». Та й сама ця роль передбачала відповідну градацію: в першій дії – лідер, месія, в другій – навіть родиною покинутий в очікуванні на смерть. Місцями актор натяком давав відчувати глядачам епілептичну недугу Нестора. Незважаючи ні на революційну браваду, ні на гуляйполівський анархізм свого героя, С. Забогонському не вдалося втілити тією мірою, як вдалося йому розкрити ліричний бік душі «поета», народних свобод і співця безкрайнього причорноморського степу. У важливій сцені з другої дії вистави, в якій Нестор по кількох роках розлуки з батьківщиною приїздить

до Маріуполя і конспіративно зустрічається з Іваном, актор вривався у пам'ять тим відчайдушним жестом, з яким Махно схопив буханець «рідного» чорного хлібу та протягом всієї розмови тримав, наче святиню, вдихаючи його аромат.

Друга-тілоохоронця командира зіграв Вадим Єрмішин. Навіть непереконаливі «стики» в характері Вані, обмальованому драматургом, актор пом'якшив, зарихтував притаманною йому чарівливістю. Зокрема, малоправдоподібною видається здатність натренованого захищати і вбивати Івана стати сором'язливим «закоханим з першого погляду». Тема його кохання з полькою Марисею у виставі явно гіпертрофована, до головної теми не додає нічого, проте задовольняє потребу в мелодрамі більшої частини глядацької зали. У ролі Марисі (дівчинки-красуні в картині у Маріуполі 1919 року і хворої, виснаженої шинкарки в сцені у Польщі 1925 року) – типажно викапана тендітна полька Ірина Топчієва. Акторка всю свою чималу роль зіграла польською мовою (над вимовою з акторами працювала Юлія Веселова).

Виконавцеві ролі героя В. Єрмішину пощастило мати як партнера-антигероя Євгена Халіченка. Вже в першій сцені з цим головним у виставі НКВСником запам'яталися особливе видовжене обличчя і «вовчий» погляд потенційного фанатика комуністичної ідеї. Втім, наприкінці вистави слідчий Остапченко дав фору і Лепетченкові, і Махнові, які вели подвійне життя – таким переконаливим вийшов у Є. Халіченка розпач щодо того, що скарб Махна міг би вже чоловіка зробити багатієм, натомість вони з ув'язненим обидва гниють в казематах 1937 року. Актор вигадав цікаві пристосування для обмалювання смертельного страху «системи» гвинтика цієї самої системи. Зокрема, коли новенька медсестра ставила склянку із заспокійливим для Лепетченка на стілець, Остапченко рефлексивно хапав її і випивав сам. Адже він щойно пережив напад лишнього страху від думки про те, що підлеглі «перестаралися», і він вже ніколи не витягне з Лепетченка адресу

переховування скарбів. Висновок режисера щодо долі Вані Лепетченка є історично важливим: у 1937 році всіх друзів Махна вже розстріляли, трьома роками раніше закінчилося земне життя самого Нестора. На відміну від друга, Лепетченко не спокусився життям за кордоном, повернувся в Україну. Народних грошей не чіпав. Намагався жити гідно, хоча й погодився нібито співпрацювати з «органами». Втім, Батьківщина «віддячила» йому за це довгою передсмертною мукою. Лепетченко розуміє парадоксальність ситуації, дивиться на неї наче збоку, тому таким переконливим виглядає шалений саркастичний сміх героя на допиті в слідчого. Саме за це винагороджував глядач героя, коли той падав на символічно відтвореному театром розстрілі.

Стовідсоткового ансамблю у виставі досягнути не вдалося – надто різного рівня професіоналізму були актори в тогочасній трупі Донецького драматичного театру. Зокрема, присутніх лише в одній сцені Олександрю Калантай та дипломата Антонова-Овсенко зіграли майстри Наталя Атрощенко і Анатолій Шевченко. Калантай (Н. Атрощенко) – точний зліпок з портретів діячок революційної доби: з приборканою розумом та волею красою, владна, наддисциплінована, ощадлива у прояві емоцій. Шевченківський Антонов-Овсенко – навпаки: емоційна, небайдужа до Махна людина, єдиний серед присутніх інтелігент (це він ще у 1919 році попереджає Нестора, що в Москві його відверто не люблять). Гримери театру попрацювали над зачісками, перуками та портретними гримами для виконавців ролей історичних особистостей. Виконавцеві ролі Махна портретного гриму було б замало, потрібна була правда проживання характеру. Подібності актора з прототипом глядачам вистачило на рівні диспропорції між його невисоким, але задерикуватим героєм у папасі та високій смушкській шапці і довжелезним «гусаром»-Федосієм Щусем (Артур Войцехівський).

Найпереконливішим «військовим» у виставі був Льова Задов у фундаментальному виконанні Олега Гришкіна. На жаль,

замало драматургічного матеріалу було у виконавиці ролі Галини, дружини Нестора – Лариси Колісник, проте і в цих межах акторка виявила основний конфлікт поміж дружиною-вчителькою та чоловіком-командиром повстанської армії.

Вистава починалася і завершувалася сценою «в Раю». Спочатку раю мало не міфологічного: з юних років побратими Іван та Нестор косили траву та у спекотну годину сідали перепочити і заспівати на два голоси. Цей пролог вистави асоціюється з Україною довоєнною. Та ось цей світ трагічно змінювався. Мізансцени опромінювалися мертвотним синім світлом і різко відсувалися вглиб сцени, магічно оберталася навкруги себе конструктивістська споруда з двох поверхів, поєднаних крутими сходами (характерний для архітектури 1920–1930-х років сценографічний абрис художниці Тетяна Савіна передала дуже вдало). На задник проєціювалися чи то кадри кінохроніки, чи то табун коней на бігу (також завдяки титрам на вузькій смужці екрану глядачі могли вільно орієнтуватися у переміщеннях сценічних героїв у трьох десятиріччях). Цей відеоряд якнайкраще передавав ефект виходу Махна та його армії на українську політичну арену. Наприкінці вистави Іван доєднувався до Нестора у неземному Раю, про що свідчив одягнутий на них білотканний одяг та контрове світло за фігурами акторів, які полишали сцену водночас із тим, як душі героїв вистави полишали змучені тіла. Пісня побратимів лунала вже не живо, наче віднесена вітрами історії.

Дешифруючи назву вистави, не оминемо асоціацій із романом Стендаля. Чорне та червоне – це кольори прапорів анархістів та більшовиків, що на короткий час поєднали зусилля проти «білих», проте відданість махновців своєму кольору вартувала їм життя в країні всеперемагаючих «червоних». Водночас ці кольори традиційно асоціюють зі смертю і коханням, а в контексті філософії вистави чорний колір асоціюється з українським чорноземом. Трагедії Махна, як і трагедії українського народу, могло б не бути, якби

не фатальна привабливість родючих земель для загарбників всіх мастей.

У 2009 році вистава «Чорне і червоне...» була здоровою альтернативою проросійським симпатіям донецького регіону. Втім, неправильним буде вважати, що послання театру всіма глядачами було прочитано адекватно. Симптоматичною була реакція частини глядачів – репліку негативного персонажа про «клоунів у шароварах» на прем'єрі зустріли оплесками.

Ця вистава повертала маріупольців до власної історії понад сторічної давнини. Історії, якій за п'ять років судилося повторитися (зокрема, озвучені в цій постановці реалії боїв махновців за Волноваху набули актуальності, а маріупольська земля знову опинилася під окупацією нащадків ГПУ).

У 2014 році відбувся перший акт трагедії Донеччини – захоплення російськими бойовиками Донецьку та частини області. Колектив театру тоді на знак протесту відмовився від статусу російськомовного та став українським. У 2022 році саме Маріупольський драмтеатр став найвідомішим символом другого акту трагедії українського Донецьку. Виконавці центральних ролей у виставі «Чорне і червоне...» виїхали з міста: В. Єрмішин перейшов на сцену Національного театру ім. Лесі Українки, а С. Забогонський спочатку до рф, а звідти – до Чехії, запросивши статус біженця з України. Детальну інформацію про руйнування театру як укриття російською авіабомбою 16 березня 2022 року – в інтерв'ю С. Забогонського [2].

Показовою є прем'єра «Кабала святош» (за М. Булгаковим) у Севастопольському російському драматичному театрі ім. А. Луначарського (2012). Заслужений діяч мистецтв АР Крим Володимир Магар здійснив цю постановку формально як феєричне шоу, костюмоване в стилі доби Людовіка-Сонця, втім, за законами драматичного театру провів крізь усю виставу надзавдання – розкрити механізм знищення Митця органами репресивної влади (Мольєра – масонською «кабалою», очевидно списаною драматургом з КДБ). Внаслідок тимчасової анексії Криму у 2014 році В. Магар

був посунутий з посади генерального директора цього театру. Колектив, у якому щойно вийшла постановка про неможливість для митця жити й творити в умовах тоталітарної країни, оголосив обструкцію і спричинився на звільненні з посади чергового режисера Тараса Буги (Мазура) (за його активну проукраїнську позицію та участь у київському Майдані). Вінницьке новинне видання влітку 2014 року так коментувало появу в Театрі ім. М. Садовського нового режисера: «Севастопольський російський академічний театр ім. Луначарського полишив режисер Тарас Мазур. Він написав заяву за власним бажанням, а ухорив з театру у супроводі співробітників спецслужб. Виявилось, що режисер Мазур – активіст екстремістського угруповання Правий сектор» – така от новина на новинному порталі Севастополя “For Post” від 13 квітня» [4].

Вистава «Наслідкування одвічним ганджам» Ю. Каюна за мотивами «Тригрошової опери» Б. Брехта і К. Вайля та «Опери жебраків» Дж. Гея на сцені Луганського академічного російського драматичного театру ім. П. Луспекаєва у 2013 році поставила «діагноз» луганському контингенту. Запрошений вже знаний власними «жорсткими» постановками на сценах миколаївських та київських театрів Максим Голенко здійснив цю постановку без ілюзій на рахунок менталітету злюмпенізованого краю. Посприяла такому погляду на тамтешній соціум «ззовні» театральна амбітність Луганську на початку 2010-х років. На постановки запрошували резонансних режисерів. Зокрема, Олекса Кравчук у 2012–2014 роках (!) здійснив тут вистави «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна, «Маскарад» М. Лермонтова і «Кольори» П. Ар'є. Фестиваль «Госпожа удача» щороку привертав до театрального Луганську увагу провідних критиків, діячів сцени України та гостей з ближнього зарубіжжя. На жаль, недооцінка тотальної русифікації Луганську, зокрема через міцні культурні зв'язки його російського театру з діячами екрану та сцени з рф, підготувала ґрунт для сприйняття українським містом окупантів у 2014 році без спротиву.

Отже, вистава «Наслідвання одвічним ганджам», сам «кримінальний» матеріал в її основі та спосіб його подачі театром стали пекуче пророчими. М. Голенко зі сценографом Федором Александровичем вирішили спектакль в дусі мінімалізму брехтівського «епічного театру». Тут і характерний прийом «театру в театрі», і написи на стінах декорацій («Не вкради», «Господи, помилуй!»), і функціональний злам «четвертої стіни». Зокрема, пролог режисер починав, коли глядачі лише розсаджувалися у залі. За сюжетом, актор Філч (у виконанні Андрія Широкого) грав на акордеоні серед натовпу, кинувши капелюха собі під ноги. Інтерактивний прийом мав активніше підготувати глядачів до контакту зі сценою. Коли ж уже «свій парубок» Філч підіймався на сцену і сідав пограти-підзаробити й там, Макхіт і його банда швидко брали артиста на приціл. Тіло зайвого в кримінальному світі «гуманітарія» «братки» красномовно жбурляли до рівчака на авансцені. У цій постановці був відчутний смак брудної війни (у першому зонгу Пічема-«пастора» Сергій Євдокімов буцімто зцілював покалічених солдат). Лідер криміналітету (якщо і герой, то саме посткультурний герой-нігіліст, впевнений, що саме його бажання є мірилом речей) у виконанні Романа Брильова походжав у спортивному костюмі, а члени його банди слухали вказівки шефа, всівшись у позах «блатних», з недопалками у звішених між колін руках (актори Сергій Козенков, Костянтин Мануйлов, Богдан Музика, Андрій Лазарев). Голова поліції Локіт (Павло Морозов) зі співчуттям вислуховував голову бандитів щодо їхньої міцної чоловічої дружби. Кожну сентиментальну сентенцію король кримінального світу підкріплював пачкою купюр, що падали на дно валізи Локіта. На запит Макхіта, чи є щось на нього у Скотланд-Ярді, Локіт показово розвіював по вітру «Справу №...». «Почт» Макхіта у словосполученні «архієпископ Кентерберійський» здатний був сприйняти лише знайоме коріння «кент». Як і їхній лідер, банда вдягала дешеві чорні плащі з «кожзама» просто поверх турецьких спортивних костюмів.

У сцені весілля Макхіта з Поллі Пічем «спікер» від «братків» видавав тост: «братан, короче, будь молодцом!». На відміну, наприклад, від постановки цього твору Едуардом Митницьким в Одеському театрі музичної комедії, М. Голенко позбавив глядача найменших ілюзій щодо винятковості, своєрідного гуманізму Макхіта. Аби наголосити на тому, ким є герой вистави, він побудував образ луганського Мака на регулярних (раз на кілька хвилин) відстрілюваннях як мирного населення, так і братви, що встигла чимось завинити. Проте банда у виставі невмируща, субстанційна – скільки б Макхіт не стріляв по «братках», вони «воскресають». Весілля з Поллі розігрувалося в інтер'єрах школи, просто на партах (в інших сценах вони обігруються як лавки і навіть як пісуар), адже і Поллі – Світлана Шевченко – ще носила два «хвостики» та форму й гольфи школярки. Коли Макхіт давав команду, Поллі тремтливими руками діставала з кишень вбитих ним «весільні подарунки». Цьому прищепленню мародерства вона навіть раділа, наче новій грі. Втім, коли банда при ній вбила школярку, щоб зняти з неї туфлі та подарувати Поллі, наречена Макхіта від страху ледь вичавлює з себе: «Чудово», приймаючи правила гри в цьому середовищі. Справжньою Поллі ставала в зонгу про піратську наречену. Саме цей номер виявляв, що в доньки Пічемів є потенціал до фашизму навіть більший, ніж у Мака. Поллі – прихована реваншистка, вихована домашньою агресією Селії та Пічема. Молода акторка С. Шевченко чудово грала і співала цей зонг, вкладаючи у нього енергію помсти Поллі чоловікам (батькові, Маку, його банді), від яких їй постійно доводиться залежати. Ілюзію кохання нареченої до Мака одразу було підірвано. До речі, труп школярки режисер обіграв додатково – «доказ» гречно запропонував прибрати сам начальник поліції Локіт, уходячи з весілля.

Виставу «Подражание вечным порокам» відрізняв високий рівень музичної культури (Михайло Мордкович). Більшість музики у постановці – авторства К. Вайля до «Тригрошової опери». Театр знайшов можливість

зробити якісне сучасне аранжування музики 1920-х років. Зокрема, зонг сімейства Пічемів про обставини долі (роль Пічема вдало втілював Сергій Євдокімов, а Селія Пічем у виконанні старійшини трупи Поліни Шкуратової стала точним відбитком соціального портрету) взагалі було покладено на реп. Лейтмотивом постановки була тема арії Меккі-Ножа, «відчужена» аранжуванням в стилі ліричних кінокомедій 1960-х як мотив «прекрасних часів» шляхетних розбійників. Мікрофон у виставі став однією з деталей сценографії, а спів із мікрофоном у характерному для кабаре світловому колі – одним з прийомів, що підкреслив «ген» «епічного театру». Режисер визначив жанр вистави як музичний фарс. Безумовно, як за естетикою, так і за депресивною соціальною проблематикою «Наслідування одвічним ганджам» могло б претендувати і на жанр трагіфарсу, якби не дедраматизований герой вистави. У виконанні Р. Брильова молодий Макхіт типажно був схожий з Філчем (А. Широкий). Разом з режисером Р. Брильов знайшов для свого капітана Макхіта унікальну характерність: спокусник жінок і гроза злочинного світу сліпий. Він пересувається, обмацуючи все на власному шляху білою тростиною. Канонічні білі печатки цього героя дисонують із помаранчевим спортивним костюмом. «Останній джентльмен в Лондоні» виглядав як наркодилер з бідного району. У фіналі ж був схожим на пса у нашійнику, який марно шугав на ланцюгу, не в змозі порятувати себе від страти.

Кращою акторською роботою у виставі стала Дженні Малина Світлани Сабаєвої. Дженні асоціювалася в режисера з тембром саксофону – «нічним метеликом» високого польоту (у дорогих туфлях, білизні хутрі та з бездоганим станом волосся і зубів). Акторка знайшла вражаючу психоделічну характерність: Дженні сміялася істерично, наче перебуває під впливом «речовин». У білявки-красуні драматичний, хрипливатий, голос, яким вона користувалася вправно, мов шансоньє. Дженні запам'яталася двома вокальними номерами: «фашистським» гімном «Одни лишь преступления кормят нас»

(який співає із Макхітом та кордебалетом) та прикінцевим зонгом про притчу Соломона. Драматичний хист С. Сабаєвої дозволив їй як в образі «дорогої повії», так і в гримі трагіфарсової клоунеси, донести лейттему героїні – тягар юдового злочину Дженні проти Макхіта. От тільки Мака-«Христа» у цій виставі не було, адже «Наслідування одвічним ганджам» – фарс.

Подальша творча доля акторів, що зіграли провідні та другорядні ролі в постановці М. Голенка у Луганську, є вельми показовою для розуміння сили удару, нанесеного навесні 2014 року по репертуарному театру в окупованому Луганську. С. Сабаєва продовжила кар'єру в Новгородському театрі драми (рф). Долі решти втікачів із самопроголошеного «ЛНР» до рф склалися ще менш вдало. С. Євдокімов увійшов до складу Дімітровградського театру (Ульянівська обл.). С. Козенков перейшов до Ноябрьського театру (Тюменська обл.). П. Морозов і до подій 2014 року мав творчі зв'язки з московськими театрами, а відтоді остаточно переїхав до столиці країни-агресорки, де співпрацює з театрами третього ешелону. А. Широкий – у трупі Мічурінського театру (Тамбовська обл.). Р. Брильов після 2014 року відійшов від театру, зосередившись на участі в кінопроєктах. Зі складу вистави в трупі Луганського театру під російськими прапорами лишилася пенсійного віку заслужена артистка України П. Шкуратова (померла у квітні 2022 року). Молода обдарована гострохарактерна акторка С. Шевченко у театрі більше не працює.

Висновки. Приклади проаналізованих вистав демонструють, що театр у місті є мінімоделлю його спільноти. Цикл вистав про «ображених» у Херсонському театрі ім. М. Куліша став кульмінацією впливу мистецького колективу на громадянське обличчя херсонців. Постановки С. Павлюка хиблять на однозначність відповідей, їм бракує філософського узагальнення і складання на основі монологів-типажів власного режисерського висновку. Водночас ця драматична трилогія виконує важливу соціальну місію. Херсон, для якого роль українського театру та

міжнародного фестивалю на його базі зростали рік за роком, оминула участь довготривалої окупації, оскільки місто виявило свою антизагарбницьку позицію. Водночас вистава «Кабала святош» у Севастопольському театрі ім. А. Луначарського була сприйнята і «зсередины», і «зовні» театру як данина нарративу про «духовну російську культуру», тоді як непомічена ніким суголосність диктаторських режимів 1930-х та 2010-х років перетворила трагедію на сцені на фарс-самопародію театру як віддзеркалення свого суспільства. Вистава російськомовного маріупольського драматичного театру «Чорне та червоне...» на краєзнавчому матеріалі знімала наприкінці

2000-х років слушне питання національної самоідентифікації Маріуполя поза впливом рф. Втім, режисерські нарративи у залі сприйняли не всі, тоді як зневажлива репліка про «клоунів у шароварах» викликала у зали підтримку. Вистава Луганського театру ім. П. Лупсекаєва «Наслідування одвічним ганджам» стала напередодні тимчасової окупації Луганську прикладом проєкції посткультури, викликом не лише смакам, але й криміналізованій субкультурі шахтарського міста.

Аналіз роботи театрів напередодні анексії українських територій ворогом, як і тема театру під окупацією заслуговує на як кількісне, так і на якісне продовження дослідження.

Література

1. Власенко Ф., Левченко Є., Товмаш Д. Посткультура в контексті трансгуманізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 166–170.
2. Карякіна А. «Звук літака. Лунає свист. Чоловік поряд закриває мене собою» – історії свідків бомбардування маріупольського Драмтеатру. 2023. 16 бер. URL: <https://suspilne.media/282277-zvuk-litaka-lunae-svist-colovik-porad-zakryvae-mene-sobou-istorii-svidkiv-bombarduvanna-mariupolskogo-dramteatru> (дата звернення: 4.10.2023).
3. Мокляк. У Херсонському облмуздрамтеатрі проходить вистава «Ображені. Білорусь». 2020. 1 жовт. URL: <https://suspilne.media/67646-u-hersonskomu-oblmuzdramteatri-prohodit-vistava-obrazeni-bilorus> (дата звернення: 4.10.2023).
4. Рябокін А. До Вінниці переїхав режисер-«екстреміст» з Севастополя. *20 хвилин – Новини Вінниці*. 2014. 24 червня. URL: <https://vn.20minut.ua/kul-tura/v-vinnitsu-perechal-rezhisser-estremist-iz-sevastopolya-10404541.html> (дата звернення: 4.10.2023).

References

1. Vlasenko F., Levcheniuk Ye. and Tovmash D. (2019). Postkultura v konteksti transhumanizmu [Post culture in the context of transhumanism]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 166–170. [in Ukrainian]
2. Kariakina, A. (2023). “Zvuk litaka. Lunaie svyst. Cholovik poriad zakryvaie mene soboiu” – istorii svidkiv bombarduvannia mariupolskoho Dramteatru [“The sound of an airplane. A whistle sounds. The man next to me is covering me with himself” – the stories of witnesses to the bombing of the Mariupol Drama Theatre]. *Suspilne. Novyny*. Retrieved from: <https://suspilne.media/282277-zvuk-litaka-lunae-svist-colovik-porad-zakryvae-mene-sobou-istorii-svidkiv-bombarduvanna-mariupolskogo-dramteatru>. [in Ukrainian]
3. Mokliak, A. (2020). U Khersonskomu oblmuzdramteatri prokhodyt vystava “Obrazheni. Bilorus” [Kherson Regional Music and Drama Theatre hosts play “The Offended. Belarus”]. *Suspilne. Novyny*. Retrieved from: <https://suspilne.media/67646-u-hersonskomu-oblmuzdramteatri-prohodit-vistava-obrazeni-bilorus>. [in Ukrainian]
4. Riabokin, A. (2014, June 24). Do Vinnytsi pereikhav rezhysier-“ekstremist” iz Sevastopolia [An “extremist” director from Sevastopol moved to Vinnytsia]. *20 khvylyn – Novyny Vinnytsi*. Retrieved from: <https://vn.20minut.ua/kul-tura/v-vinnitsu-perechal-rezhisser-estremist-iz-sevastopolya-10404541.html>. [in Ukrainian]

НОТАТКИ

Наукове видання

Мистецтвознавство: традиції та інновації

Випуск 1

Коректура – Н. В. Славогородська
Комп'ютерна верстка – А. О. Філатов

Підписано до друку **27.10.2023** р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 6,28. Замов. № 1223/773. Наклад 200 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
вул. Інглєзі, 6/1, м. Одеса, 65101
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.