

ISSN 2225-7586

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

*Актуальні проблеми  
історії, теорії та практики  
художньої культури*

Збірник наукових праць

• ВИПУСК XXXXI •

*Topical problems  
of History, Theory and Practice  
of Artistic Culture*

Journal

Київ – 2018

**Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:**  
[зб. наук. праць; вип. XXXXI]. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. 338 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXXI випуском із започаткованої науковою спільнотою серії наукових видань. Статті збірника пропонують різноманітність поглядів щодо розв'язання проблем у сучасній художній культурі.

Для викладачів і студентів гуманітарних вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться розвитком художньої культури України та світу.

#### **Редакційна колегія**

**Чернець В.Г.** – д. філософії, професор, дійсний член (академік) Української академії наук (УАН), академік АН Вищої освіти України, ректор НАКККіМ – *голова редколегії*; **Овчарук О.В.** – к. пед.наук., доц., професор НАКККіМ, *головний редактор*; **Станіславська К.І.** – д. мист., проф. – *заступник головного редактора*; **Тохіаос А. Е. Н.** – д.і.н., проф., чл.-кор. (Греція); **Бадах Ю.Г.** – д. і. н., проф.; **Берегова О.М.** – д. мист., проф.; **Більченко Є.В.** – д. культ., доц.; **Бітаєв В.А.** – д. філос. н., проф., засл. діяч мистецтв України; дійсний член (академік) УАН, член-кор. НАМУ; **Волков С.М.** – д. культ., проф.; **Герчанівська П.Е.** – д. культ., проф.; **Гончарова О.М.** – д. культ., доц.; **Гронау-Осинська А.** – проф., doctor hab. (Польща); **Даниленко В.М.** – д. іст. н., проф., член-кор. НАН України, зав. відділу Ін-ту історії України НАН України; **Денисюк Ж.З.** – к.культ. – *відповідальний секретар редколегії*; **Єсипенко Р.М.** – д. іст. н., проф., академік АН Вищої освіти України; **Клаус К.** – д. філос. в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); **Козлін В.Й.** – д. мист., проф.; **Кочубей Н.В.** – д. філос. н., проф.; **Кулешов С.Г.** – д. іст. н., професор; **Надольний І.Ф.** – д. філос.н., проф., академік АН Вищої освіти України; **Редя В.Я.** – д. мист., проф.; **Ржевська М.Ю.** – д. мист., проф.; **Панченко В.І.** – д. філос. н., проф.; **Петрова І.В.** – д. культ., проф.; **Сабадаш Ю.С.** – д. культ., доц.; **Сапенько Р.** – д. філос.н., проф., д. габілітований (Польща); **Сівєрс В.А.** – д. філос.н., проф., проф. НАКККіМ; **Федотова О.О.** – д. іст. н.; **Федорук О.К.** – д. мист., проф., дійсний член (академік) НАМУ; **Школьна О.В.** – д. мистецтв., проф.; **Шульгіна В.Д.** – д. мист., професор.

*Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021  
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства*

*Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151  
є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво;  
образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво;  
сценічне мистецтво*

**Журнал індексується в міжнародних базах даних  
Index (PINC); International Impact Factor Services; Google Scholar;  
Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services**

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ  
Протокол №4 від 27.11.2018 р.

*За точність викладених фактів відповідальність несе автор*

## РОЗДІЛ I. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 130.2:316

*Гоцалюк Алла Анатоліївна,  
доктор філософських наук,  
доцент кафедри івент-менеджменту  
та індустрії дозвілля  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0002-5171-536X  
goz\_pravo@ukr.net*

### ЗМІНИ В ТРАДИЦІЙНІЙ ОБРЯДОВІСТІ РИТУАЛЬНИХ РЯДЖЕНЬ УКРАЇНЦІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ У XX-XXI СТОЛІТТІ

**Метою статті** є визначення особливостей ритуальних ряджень в структурі різдвяно-новорічних свят на Гуцульщині наприкінці XX століття України. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні системно-структурного, аналітичного методів для виявлення динаміки змін в традиційній обрядовості на прикладі різдвяно-новорічних ряджень на Гуцульщині наприкінці XX ст.; функціональний метод – для дослідження трансформацій традиційної обрядовості в контексті видозміни загального культурного поля національної культури та ролі традиційного компоненту у його структурі. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше показано взаємозв'язок між складовими традиційної культури на сучасному етапі та показано динаміку видозміни окремих ритуалів-ряджень на прикладі традиційної обрядовості та обумовленість загальним контекстом сучасного культурного розвитку й суспільно-світоглядних змін. **Висновки.** У результаті дослідження зроблено висновок, на прикладі ритуальної обрядовості новорічно-різдвяного циклу Карпатського регіону, що давні риси обряду, який колись засвідчував міфологічний світогляд про боротьбу зими й весни, добрих та злих сил, в ході еволюції перетворився в ігрово-розважальне театралізоване дійство з призабуттям первісної мотивації. Зокрема, театралізоване дійство "Маланка" має давні корені на території частини Карпат, Подністров'я, Буковинської Гуцульщини. Однак в ході розвитку народної обрядовості звичай "Маланкування" зазнав помітних змін у плані модернізації персонажів, ігрових та розважальних дій.

*Ключові слова:* традиції, ритуальні рядження, традиційна обрядовість, обряди різдвяно-новорічного циклу, Гуцульщина, Карпатський регіон, традиційна культура.

*Гоцалюк Алла Анатольевна, доктор философских наук, доцент кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств*

**Изменения в традиционной обрядности ритуальных ряжений украинцев Карпатского региона в XX-XXI веке**

**Целью статьи** является определение особенностей ритуальных ряжений в структуре рождественско-новогодних праздников на Гуцульщине в конце XX века в Украине. **Методология исследования** заключается в применении системно-структурного,

аналитического методов для выявления динамики изменений в традиционной обрядности на примере рождественско-новогодних ряжений на Гуцульщине в конце XX в.; функциональный метод - для исследования трансформаций традиционной обрядности в контексте видоизменения общего культурного поля национальной культуры и роли традиционного компонента в его структуре. **Научная новизна** заключается в том, что впервые показана взаимосвязь между составляющими традиционной культуры на современном этапе, где показано динамику видоизменения отдельных ритуалов-ряжений на примере традиционной обрядности и обусловленность общим контекстом современного культурного развития и общественно-мировоззренческих изменений. **Выводы.** В результате исследования сделан вывод, на примере ритуальной обрядности новогодне-рождественского цикла Карпатского региона, что древние черты обряда, который когда-то свидетельствовал о мифологическом мировоззрении, о борьбе зимы и весны, добрых и злых сил, в ходе эволюции превратился в развлекательно-игровое театрализованное действие с призабытой первоначальной мотивацией. В частности, театрализованное действие "Маланка" имеет давние корни на территории части Карпат, Поднестровья, Буковинской Гуцульщины. Однако в ходе развития народной обрядности обычай "маланкования" претерпел заметных изменений в плане модернизации персонажей, игровых и развлекательных действий.

*Ключевые слова:* традиции, ритуальные обряды, традиционная обрядность, обряды рождественско-новогоднего цикла, Гуцульщина, Карпатский регион, традиционная культура.

*Gotsalyuk Alla, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Event Management and the leisure industry Kiev National University of Culture and Arts*

#### **Changes in traditional commitment of ritual cheeses of ukrainians of the Carpathian region in XX-XXI centuries**

**The purpose of the article** is to determine the features of ritual actions in the structure of Christmas and New Year holidays in the Hutsul region at the end of the 20th century in Ukraine. **The methodology** consists in applying system-structural, analytical methods to identify the dynamics of changes in traditional rituals using the example of Christmas and New Year holidays in the Hutsul region at the end of the 20th century; functional method - to study the transformations of traditional rituals in the context of the modification of the general cultural field of the national culture and the role of the traditional component in its structure. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the interrelation between the components of traditional culture at the present stage is shown, where the dynamics of the modification of individual rituals-orders are shown on the example of traditional rituals and the general context of modern cultural development and social and world outlook changes. Findings. **The study concluded** on the example of the ritual rituals of the New Year and Christmas cycle of the Carpathian region that the ancient features of the rite, which once testified to the mythological worldview, the struggle of winter and spring, good and evil forces, in the course of evolution turned into an entertaining and playing theatrical performance with a forgotten initial motivation. In particular, the theatrical performance "Malanka" has long roots in the part of the Carpathians, Podnistrovye, Bukovina Hutsul region. However, in the course of the development of folk rituals, the custom of "mis-banking" has undergone noticeable changes in terms of character upgrading, gaming, and entertainment.

*Key words:* traditions, ritual ceremonies, traditional ceremonies, Christmas-New Year cycle ceremonies, Hutsul region, Carpathian region, traditional culture.

Актуальність теми дослідження. Важливим компонентом традиційної обрядовості є ритуальне рядження, або карнавал. В Україні найкраще ця традиція збереглася саме в Карпатському регіоні. Широким є розуміння карнавалу як універсального обрядово-видовищного і світоглядного феномену, властивого певною мірою майже усім цивілізованим народам світу [1, 15]. Тому вивчення особливостей ритуальних ряджень в Україні є особливо актуальним в умовах

культурно-соціальних трансформацій та повернення до вивчення проблематики національної ідентичності, пошуку власного місця українця в глобалізованому світі.

Аналіз досліджень і публікацій. Означено проблематика знайшла відображення у ряді праць таких дослідників, як М.Влад, І.Волицька, Г.Кожолянко, О. Курочкін, В. Шухевич.

Метою статті є визначення особливостей ритуальних ряджень в в структурі різдвяно-новорічних свят на Гуцульщині наприкінці ХХ століття України.

Виклад основного матеріалу. В обрядовому маскуванні українців існують два історичні пласти: народний і церковний. Перший включає типи і образи ряджених, які сформувалися задовго до прийняття християнства чи, виникнувши за доби його панування, не були пов'язані з клерикальною традицією. По суті, мова йде про давні язичницькі й пізніші маски світського змісту. На відміну від них, переодягнені й відповідно екіпіровані персонажі драматичних вистав другої групи відверто демонструють свою спорідненість з колом євангельських легенд, тобто ведуть родовід з першоджерел церковної літератури.

Ключовим у плані висвітлення генезису карнавальних обходів з "козою" є обряд, приурочений до свят Маланки і Василя. Він має досить давню дохристиянську основу.

13 січня – свято Маланки. На Гуцульщині, подібно як і в інших регіонах України, варять кутю і звать цей вечір "Багата кутя". На вечерю також готують 12 страв, але вже скоромних. Напікають калачів, книшів, пирогів для щедрувальників та посівальників.

Ввечері щедрують. Ходять ряджені, співають щедрівки з побажанням врожаю, добра, щастя в родині. На Гуцульщині біля Коломиї група парубків у масках іноді нараховувала до 20-ти персонажів: "Василь", "Маланка", "дід", "баба", "козаки", "пан", "чумак", "цигани", "шандарь". На буковинській частині Гуцульщини щедрувальники у маскованих костюмах зберігали ще до середини ХХ сторіччя персонажі переважно давнього походження. Переодягалися в маски "ведмедя", "кози", "коня", "діда", "баби" [2, 106-107]. Причому одягалися так, щоб особу виконавця не можна було впізнати. Категорії масок на Різдвяно-Новорічні свята пов'язані з міфологічним світоглядом, їх давньою магічно-сакральною функцією.

Вчені наголошують, що "...слід враховувати і спостережену на матеріалах різдвяно-новорічної обрядовості Українських Карпат тенденцію до дублювання (витіснення) маски "кози" маскою "барана", яку можна пояснити особливим місцем вівчарства в господарському житті населення гірських районів" [1, 42].

Старші люди в новорічну ніч примічають за погодою. Коли небо зоряне, то буде врожай на горох, ягоди, добре розводитимуться курчата та інша домашня птиця. Увечері на Маланки господар робить з дідуха перевесла, йде до саду, перев'язує яблуню і примовляє: "Я тебе перевеслом назначу, що з тебе буде – в маю побачу. Як не будеш цвіту мати у маю, то я тебе, як яловку, зрубаю".

Отже, важливу роль в Карпатському регіоні, як і на решті території України, відігравали ряджені, своєрідний народний театр.

Варто зауважити, що сам звичай переодягання у святкові дні сягає своїм корінням в дуже давні первісні часи, він відомий майже усім народам світу і помітний спільними рисами (це переодягання в непобутове, вигадане вбрання, травестія, коли жінки переодягнені в чоловіче вбрання і навпаки, зооморфні чи вигадані маски, використання різних предметів – коси, палиці, інструментів домашнього вжитку). Рядження входило до структури сміхової культури часів Середньовіччя і Ренесансу. Найповнішу порівняльну характеристику ритуального рядження здійснив відомий вчений М. Бахтін [3, 236-239].

Як уже вище зазначалося, обряд з водінням кози, який був поширений на значній території України, в окремих місцевостях буковинської Гуцульщини побутовував спорадично. Тут на Гуцульщині водіння "кози" переважно контамінувалося в театралізованому обряді "Маланка" у виставах лялькового і живого вертепу [4, 13]. В Карпатах зображення кози мало спільні риси. Це переважно була довга палиця, яку накривали вивернутим догори вовною кожухом, яка викінчувалася зверху дерев'яною головою кози, часто із справжніми рогами, або ж дерев'яними. На палицю, до шиї "кози" вішали дзвоник. Часто голова кози мала рухливу нижню щелепу, яка під час колядування натягувалася мотузкою і клацала, чим викликала сміх і пожвавлення, особливо у дітей.

На галицькій і закарпатській частині Гуцульщини частіше ходіння колядників супроводжувалося з "баранком", воно переважно було характерним для дитячих та підліткових груп. Палицю з опудалом баранячої голови тримав між ногами хлопець у вивернутому кожусі [5, 23-24]. Таке ходіння з "бараном" на початок ХХ ст. мало переважно розважальну та ігрову мотивацію.

У Карпатському регіоні загалом, на Гуцульщині зокрема, серед зооморфних образів, окрім "кози", "баранця" були поширеними такі представники місцевої фауни, як "ведмідь" та "вовк". Хлопець, який мав маску ведмедя, також був убраний у вивернутий вовною кожух, показував незграбність, вайлуватість тварини, а ряджений "вовком" був дуже спритним і швидким.

"Дід" і "баба", одягнені в лахміття, обличчя вимазане в сажу, з торбами були також поширеними персонажами рядження. Парубок, який зображував "бабу" був часто з подушкою на животі, вдаючи вагітність.

В давнину дід і баба очевидно символізували культ пращурів. Часами ці двоє зв'язували між собою суперечку, штовханину, яку дослідники розглядають як антиповедінку, пов'язану з ідеєю родючості та відлякування злих духів [6, 97]. Варто зауважити, що новорічні обходи з "дідом", "бабою" відомі й іншим слов'янським народам, зокрема словакам, чехам. В чеському обряді замість "діда" ходили дві "баби", які жебрали під вікнами, вимагаючи паляниць та гостинців [7, 151].

Протягом тривалого часу відбувалися процеси трансформації народних обрядів, проникнення спрощених форм рядження, очевидно під впливом пізніших вертепних форм, які ми розглянемо далі.

На початку XX ст. в окремих селах Гуцульщини (переважно галицької її частини) серед учасників різдвяних обходів помітні групи з такими персонажами, як "царі", "королі". Часом їх супроводжували вже й суто християнські персонажі, як "ангели". Такі групи ходили не лише на Різдво, а в окремих місцевостях і на Йордан. Такі персонажі були ще подекуди й у другій половині XX сторіччя, але їх суворо забороняли представники радянської влади. Колядники 60-х років XX ст. згадують про це. "О, як ми, дітьми, любили ходити колядувати! Але почали переслідувати, ганялися за нами учителі, сільські "активісти"... Ми також скакали у скалу, в корчі, ліси – котре куда виділо, як нас ловили. Бувало, тікаємо, а з нами є хлопець, перебраний на ангела – у довгій білій сорочці поверх кожушка і з срібними із позлітки крильми. Він шпортається, бо перешкоджає довга сорочка. Здається, що той ангел летить, а за ним і за нами женуться злі сили" [8, 107].

Такі персонажі були ніби релігійним елементом в гурті колядників і не виступали самотійно, а колядували разом з групою (табором).

На території Українських Карпат, а головне на буковинській та галицькій частинах Гуцульщини, побутував і вищий тип театрального дійства – рядження, який мав певну струнку систему персонажів і спеціальні дійства, сцени. До нього відноситься театралізоване дійство "Маланка", яка найдужче розвинена на Буковині та Подністрів'ї.

Найбільш повний опис гуцульської "Маланки" здійснив Володимир Шухевич, який писав, що перед Василем, перед старим Новим роком, парубки збиралися до хати і переодягалися "один за князя – Василя, а другий за княгиню – Маланку, інший за цигана, за циганку, – тим двом мастять лице сажено, за жида. який кладе на лице наличман – маску з клоча, за жидівку, за шандара, того убирають в жовнярську шапку і який кабат, та дають єму кіл у руки – івир, за діда і бабу, які носять на плечах міх з соломною, а надто приберуть одного за козу, убираючи єго в кожух обернений волосом у гору; так перебравшись, ходять від хати до хати, де під вікнами щедрують ось як:

*Щедрий вечір, добрий вечір!  
Добрим людем на цес вечір!  
Устань, таздо, угорни си,  
До стайинки подиви си;  
Кобилка ти сі вположила,  
Нову радість ти вчинила,  
Божа се милість,  
А твоя радість! [9, 195]*

Пощедрувавши під вікнами, далі просяться в хату і коли газда запросить щедрувальників у хату, то вони починають щедрувати так:

*Щедрий вечір, добрий вечір!  
Добрим людям на цес вечір!  
Пишна файна Миланочка,  
А ще красчий Васильчичок.  
А чиньчику – Васильчику,  
Посію-ж ті в городчику.  
Буду тебе шанувати,  
Тричі на день поливати,  
Тричі на день поливати,  
Сухоточку підскубати  
Сухоточку підскубати,  
Легіникам роздавати... [9, 195]*

Після Володимира Шухевича, уже в другій половині ХХ ст., детально проаналізував звичай маланкування під час щедрівок відомий український етнолог, професор Георгій Кожолянко, який вважає, що обряд Маланки був у наших предків ще до прийняття християнства [2, 197]. Спираючись на записи письменника Ю.Федьковича, вчений вказує, що маланочна щедрівка є найкращою. "У вісім день по празнику Ко-Ладі святкували они і празник Маланки, перебравши одну дівчину за Маланку, одного парубка за Чильчика, другого за Місяця, третього за Змія – діда "з залізною бородою", а решту дівчат і парубків за поїзд Маланки, Чильчика, Місяця і Змія, і ходили так від хати до хати" [2, 151].

Саме в Карпатському регіоні, на Буковинській Гуцульщині і на початку ХХІ сторіччя обряд ходіння з Маланкою є дуже збережений, хоч він також переживав заборони церкви і радянської влади. Там і тепер вечір перед старим Новим роком на Гуцульщині чоловіки називають звичайно, "На Меланії", а жінки – "Святвечір Василів". Молоді жонаті чоловіки та парубки збираються до гурту. Один з них перебирається за князя Василя, а інший – на княгиню Маланку, який уміє добре жартувати. Нерідко до театральної групи брали і таких персонажів, як "смерть" з косою, "піп", "лікар" тощо.

Пропускати чийось хату, не защедрувавши, було поганою ознакою, тому ходили від хати до хати. Звернення до господарів мало багато варіантів, але всі вони зводилися до добрих побажань:

*Ой господарю, господарочку,  
Пусти в хату Маланочку,  
Маланочка чисто ходить,  
Ніччо в хаті не пошкодить,  
Як нашкодить, то помие,  
Їсти зварить та й накриє,  
Добрий вечір! [2, 152]*

В хаті Маланка вдавала, що наводить порядок, розкидала сміття, замазувала припічок, лавки. "Дід" з "бабою" обнімаються і періодично посварюються, циган нишпорить скрізь і просить сала, "циганка" ворожить, "ведмідь" танцює, "коза"



грає на скрипці, а "журавель" вибиває в бубон. Демонстрували також сценки залицяння та весілля. "Смерть" косою вбивала "Маланку", тієї ж миті "дід" просив гроші на лікування. Як "Маланка оживала, то до неї залицялися інші персонажі: "піп", "стрілець" тощо.

Першу спробу класифікувати дійства персонажів зробив Олександр Курочкін, який розглядає їх за спрямованістю обряду і виділяє декілька видів обрядодій: господарська та шлюбна магія; імітація хатньої роботи господині; сімейні стосунки подружжя; ігрово-еротичні, гумористичні та сатиричні сценки; пародіювання; елементи сімейно-обрядових драм (весілля) тощо [1, 140-160]. За традицією у селах Гуцульщини підготовка до театралізованого дійства "Маланки" відбувалася за місяць до початку свята. У Передгір'ї групи щедрувальників поділяються за віковим цензом. Підлітки утворюють "Малу Маланку", хлопці 17-18 років "Середню", а парубки, що відслужили в армії гуртують "Стару Маланку". Останню часто супроводжує група музикантів, а також хлопці "світлячі", котрі носять ліхтар зі свічкою, який виготовлений у вигляді зірки, півмісяця, сонця.

Перший маланочний танець, за народними віруваннями, не можна було виконувати у дворі господаря, бо це могло йому зашкодити. Тому перший груповий танець з присвистуванням і биттям об землю батогами, маланкарі танцювали на сільських майданах.

Коли Гуцульщина входила до складу Австро-Угорщини, старший хлопець з гурту звертався за дозволом маланкувати до сільської управи.

За радянського часу у другій половині XX сторіччя водити "Маланку" перед Новим роком за старим стилем (13-14 січня) було заборонено. Партійні організації, сільські ради організовували бригади агітаторів з числа вчителів, лікарів, студентів, які чергували на вулицях, проводили переслідування "Маланок" (зривали маски, ламали атрибути) і стежили за тим, щоб маланкувань не проводили [2, 156]. Але дозволили маланкувати 1 січня, що селяни не приймали. Тому спеціально дібрана "Маланка" ходила маланкувати 1 січня до сільських комуністів, до клубу, де і співали щедрівки-новотвори:

*Щедрик, щедрик, щедрівоньки,  
Потелились корівоньки,  
Та й на фермі потелились,  
Теляточка породились.  
Будем ростиць цих теляток –  
То колгоспників достаток.  
То колгоспна росте каса,  
А народу – масло й м'ясо.*

Або ще один новотвір про колгоспну і радянську дійсність. Новотвори підлаштовували під традиційні схеми щедрівок і колядок:

*А я знаю, хто є вдома –  
Сам господар біля столу.  
Поруч нього – господиня,  
Пишуть листа та до сина.*

*Син в Армії командиром,  
Батько в селі бригадиром,  
Ланковою мати в полі,  
Ой щаслива наша доля.  
З новим роком, друзі щирі!  
Щастя жити в дружбі, в мирі!  
Щедрий вечір! [2, 639-640]*

Трансформаційні процеси відбувалися протягом усього часу, але особливо помітні зміни характерні для якихось переломних періодів. Після великого тиску, заборон народних свят, як "релігійних" у 60-70-ті роки ХХ ст., починається поступове переосмислення народних звичаїв. У другій половині 80-х років ХХ ст. (часи перебудови) серед гуртів "Маланки" з'являються цілком нові історичні персонажі. Серед ряджених тепер "фінінспектори", "мірники", "обліковці", "міліціонери", "даїшники", які у своїх гумористичних промовах під час маланкування закликали людей вступати до колгоспу, давати позику, здавати збіжжя у колгоспи, "нараховували" плату за колгоспні трудовні. "Автоінспектори" зупиняли автомобілі і вимагали документи та плату за "порушення"[2, 157].

І наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. чималу роль відіграв традиційний пісенний супровід "Маланки". Окрім щедрівок, дуже багато побутувало власне маланчиних пісень, які оспівували її якості. У різних варіантах відтворювалася зустріч Маланки і Василя, в яких виразні шлюбні мотиви:

*Ой учора із вечера  
Пасла Меланка два качура,  
Ой як пасла ізгубила,  
Шукаючи заблудила.  
Відблудила в чисте поле,  
В чистім полі Василь оре,  
Ані оре, ані плужить,  
За Меланков дуже тужить [5, 20].*

Театральне дійство "Маланка" відбувалося переважно у масках, які поділяються за матеріалом на дві групи. У першій використовувався переважно традиційний одяг: кожухи вивернуті назовні вовною, шапки, хустки, шматки тканини. До другого виду відносяться виготовлені з паперу, дерева, клоччя вуса, борода, клоччя.

"Діди" були одягнені в білі штани ("гачі") з домашнього сукна, у руках мали палицю або гуцульську бартку (топірець). Через плече була перекинута тайстра. "Баба" завжди мала в руках віник, кужіль з прядивом тощо. "Маланка" не мала маски, була одягнена у народний одяг.

Наприкінці ХХ сторіччя помітні нові тенденції не тільки в персонажах "Маланки", але й зміні сюжету вистави. Часами показують боротьбу "Старого

року" з "Новим роком". Якщо раніше виконавцями виступали переважно чоловіки й парубки, то тепер все частіше у обрядодійстві беруть участь і дівчата.

Етнографічні записи свідчать про розростання традиційної "Маланки" до 20-30 осіб ряджених, починаючи із 1960 років [1, 116].

Висновки. Давні риси обряду, який колись засвідчував міфологічний світогляд про боротьбу зими й весни, добрих та злих сил, в ході еволюції перетворився в ігрово-розважальне театралізоване дійство з призабуттям первісної мотивації. Отже, театралізоване дійство "Маланка" має давні корені на території частини Карпат, Подністров'я, Буковинської Гуцульщини. Однак в ході розвитку народної обрядовості звичай "Маланкування" зазнав помітних змін у плані модернізації персонажів, ігрових та розважальних дій.

### *Література*

1. Курочкін О. Українські новорічні обряди: "Коза" і "Маланка". Опішне, 1995. 392 с.
2. Кожолянко Г.К. Етнографія Буковини. Т. 3 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Буковин. етногр. т-во. Чернівці : Золоті литаври, 2004. 386 с.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва, 1965.
4. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат к. ХІХ – п. ХХ ст. Київ, 1992. 138 с.
5. Коляди на Гуцульщині. Прикарпатская Русь. 1931. №1. С.23–24.
6. Курочкін О. Новорічні свята в українців. Традиції і сучасність. Київ, 1978. 191 с.
7. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. Москва, 1982. 256 с.
8. Влад М. Стрітенне. Київ: Український письменник, 1992. 223 с.
9. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 4. Львів, 1904. (Друге видання. Верховина, 1999). 302 с.

### *References*

1. Kurochkin, O. (1995). Ukrainian New Year's Rites: "Goat" and "Malanka". Opishne [in Ukrainian].
2. Kozholyanko, G.K.(2004). Ethnography of Bukovina. Vol. 3 Chernivtsi: Zoloti Lytavary [in Ukrainian].
3. Bakhtin, M. (1965). The creativity of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow [in Russian].
4. Volitska I.V. (1992).Theatrical elements in the traditional ritual of Ukrainians of the Carpathians in the XIX-XX centuries. Kyiv [in Ukrainian].
5. Carriages in Hutsulshchyna. Precarpathian Rus (1931), 1, 23-24 [in Ukrainian].
6. Kurochkin, O. (1978). New Year holidays to Ukrainians. Traditions and the present. Kiev [in Ukrainian].
7. Vinogradova, L. N. (1982). The winter calendar poetry of the western and eastern Slavs. Genesis and typology of caroling. Moscow [in Russian].
8. Vlad, M. (1992).Streitenne. Kyiv: Ukrainian writer [in Ukrainian].
9. Shukhevich, V. (1999). Hutsulshchyna. Ch. 4. Lviv, 1904. (Second edition, Verkhovyna,) [in Ukrainian].

УДК 316.324.8:005

*Коваленко Єлена Ярославівна,  
кандидат економічних наук, доцент,  
доцент кафедри арт-менеджменту  
та івент-технологій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
elena.kovalenko.ua@gmail.com  
ORCID 0000-0003-2253-5762*

## **КУЛЬТУРА НАУКОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРАЦІ ТА УПРАВЛІННЯ ЯК ОСНОВА ІНДУСТРІАЛЬНОГО ЖИТТЄУСТРОЮ СУСПІЛЬСТВА**

**Мета роботи** – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури наукової організації праці та управління як основи індустріального життєустрою суспільства. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні особливостей культури наукової організації праці та управління як базової в умовах індустріального суспільства. **Висновки.** Європейська наука та породжена нею ньютонівська картина світу послужили основою формування культури індустріального менеджменту. Американські засновники наукової організації праці та управління Ф. Тейлор, Г. Гантт, Ф. і Л. Гілбрети, Г. Емерсон, Г. Форд здійснили значний внесок у становлення й розвиток індустріальної культури управління. Будучи інженерами, вони перенесли свої знання про діяльність технічних механізмів у сферу управління. Саме технічна освіта засновників наукового менеджменту визначила його специфіку. Вони вважали, що ґрунтуючись на спостереженнях і вимірах трудових процесів, використовуючи логіку й аналіз, можна значно вдосконалити багато робочих операції та домогтися більш ефективного їх виконання. Так на рубежі XIX–XX ст. в США з'явилася культура управління, заснована на інженерних розрахунках і дослідах, яка справила значний вплив на розвиток індустріального суспільства.

*Ключові слова:* культура наукової організації праці та управління, механістичний менеджмент, індустріальне суспільство.

*Коваленко Єлена Ярославівна, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Культура научной организации труда и управления как основа индустриального жизнеустройства общества**

**Цель работы** – теоретический анализ и обобщение особенностей культуры научной организации труда и управления как основы индустриального жизнеустройства общества. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры управления. Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** полученных результатов заключается в выявлении особенностей культуры научной организации труда и управления как базовой в условиях

индустриального общества. **Выводы.** Европейская наука и порожденная ею ньютоновская картина мира послужили основой формирования культуры индустриального менеджмента. Американские основатели научной организации труда и управления Ф. Тейлор, Г. Гантт, Ф. и Л. Гилбреты, Г. Эмерсон, Г. Форд осуществили значительный вклад в становление и развитие индустриальной культуры управления. Будучи инженерами, они перенесли свои знания о деятельности технических механизмов в сферу управления. Именно техническое образование основателей научного менеджмента определило его специфику. Они считали, что основываясь на наблюдениях и измерениях трудовых процессов, используя логику и анализ, можно значительно усовершенствовать много рабочих операции и добиться более эффективного их выполнения. Так на рубеже XIX–XX ст. в США возникла культура управления, основанная на инженерных расчетах и опытах, оказавшая значительное влияние на развитие индустриального общества.

*Ключевые слова:* культура научной организации труда и управления, механистический менеджмент, индустриальное общество.

*Kovalenko Elena, PhD in Economics, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts*

### **Culture of scientific organization of labour and management as basis of industrial way of life of society**

**The purpose of the article** is a theoretical analysis and generalization of features of the culture of scientific organization of labor and management as bases of automated way of life society. **Methodology.** Methodological basis of research is a rational principle of cognition, system, sociocultural, historical approaches, fundamental positions of theory and history of management culture. The scientific and interdisciplinary methods of research are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. **The scientific novelty** of the got results consists of the exposure of features of the culture of scientific organization of labor and management as the base in the conditions of industrial society. **Conclusions.** European science and the Newtonian picture of the world is generated by her served basis of forming a culture of industrial management. American founders of scientific organization of labor and management of F. Taylor, H. Gantt, F., and L. Gilbreth, H. Emerson, H. Ford carried out considerable payment in becoming and development of the industrial culture of management. Being engineers, they carried the knowledge about the activity of technical mechanisms in the sphere of administration. Exactly professional education of founders of scientific management defined his specific. They considered that based on supervisions and measurings of processes of labors, using logic and analysis, it is possible considerably to perfect many workers of operation and to obtain their more effective implementation. The border of XIX–XX of item a management culture, based on engineerings calculations and experiments, appeared in the USA, which had considerable influence on the development of industrial society.

*Key words:* the culture of scientific organization of labor and management, mechanistic management, industrial society.

Актуальність теми дослідження. Європейська наука та породжена нею механістична картина світу в другій пол. XVIII ст. послужила не тільки ідеологічною основою формування нового соціального порядку, але й методологічним базисом індустріального менеджменту. Ми уже зазначали, що менеджмент як вид діяльності і феномен культури, виник дуже давно, ще у первісному суспільстві, з моменту появи перших організацій [2]. Проте як наука він почав формуватися зовсім недавно, в кін. XIX – поч. XX ст.

З огляду на те, що у цей період панував механістичний світогляд, цілком закономірним можна вважати виникненням тоді механістичної культури менеджменту. Характерною її особливістю є те, що об'єкт управління розглядається як машина, «гвинтиками» якої є засоби праці, предмети праці та робітники. Головне завдання менеджменту, в цьому випадку, полягає тільки в умінні налагодження і забезпечення безперебійного, високопродуктивного функціонування такого механізму.

У цілому в культурі механістичного менеджменту можна виділити три самостійних напрями: культура наукової організації праці та управління, адміністративна і бюрократична культури. Їх об'єднує раціональний підхід до розгляду процесів управління, при якому організації розглядаються як ефективно діючі механізми.

Вагомий внесок у формування механістичного менеджменту здійснили засновники цих напрямів – Ф. Тейлор, А. Файоль, М. Вебер та цілі плеяди їх тогочасних і сучасних послідовників: П. Друкер [1], Мартинишин [2; 3], Г. Мінцберг [4] та ін. Водночас залишилися недостатньо вивченими культурологічні аспекти механістичного управління й зокрема його найпершого напрямку.

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури наукової організації праці та управління як основи індустріального життєустрою суспільства.

Виклад основного матеріалу. Творцем теорії наукової організації праці та управління вважається видатний американський інженер *Фредерік Тейлор*. Хоча сам Тейлор засновником «нової науки» називав Г. Тауна, роботи якого справили на нього глибоке враження. Ф. Тейлор свою концепцію називав «відрядна система», «система управління робітниками на основі завдань». Однак у подальшому саме з ім'ям Тейлора стали пов'язувати виникнення нової управлінської науки й поширення у США ідей наукової організації праці та виробництва. Саме цей дослідник обґрунтував їх на великому обсязі емпіричних даних і доклав усі свої неабиякі здібності й енергію для їх поширення.

Свою першу доповідь на засіданні Американського товариства інженерів-механіків «Система відрядної оплати: крок до часткового вирішення проблеми праці» Ф. Тейлор зробив у 1895 р. Доповідь була присвячена не тільки розгляду питань зарплати, а й проблеми організації виробництва й управління в цілому.

Тейлор вважав раціональну систему зарплати одним із найважливіших елементів управління виробництвом. Він писав: «Головна мета – довести, що висока зарплата робітника й відносно невеликі витрати на зарплату заводу є основою гарного управління» [15, 8]. На його думку, «система оплати повинна розбудити самолюбство й інтерес робітників... Люди не будуть працювати напружено, якщо вони не впевнені в дуже гарному заробітку» [15, 4–5].

Розробку нової системи оплати праці Ф. Тейлор продовжив у роботі «Управління фабрикою» (1903 р.). Він підкреслював, що основою найкращого управління є поєднання двох умов: високих ставок і дешевизни робочої сили.

Можливість їх поєднання «базується виключно на величезній різниці між кількістю роботи, яку може зробити першокласний робітник при сприятливих умовах, і тим, що фактично робиться рядовим робітником» [5, 35].

Грунтуючись на численних дослідженнях, Тейлор встановив для максимальної продуктивності певні рівні підвищення ставок. У той же час він вважав, що переплачувати працівникам так само шкідливо, як і не доплачувати.

При розробці своєї системи оплати праці Тейлор заперечував колективні форми винагороди й наполягав на індивідуалізації оплати праці працівника, оскільки в цьому випадку стимулюється його особисте самолюбство і робота стає більш продуктивною.

Встановлення ставок оплати праці, згідно з Ф. Тейлором, обов'язково має відбуватися на основі точно вивічених стандартів трудових операцій і визначення конкретних уроків працівникам. Він підкреслював, що всі розпорядження повинні даватися робітникам письмово й у всіх подробицях. Своєю чергою, працівники також повинні щодня надавати письмові рапорти.

Ф. Тейлором вперше було представлено нову систему функціонального управління. Насамперед, було вказано на неефективність поширеного лінійного адміністрування. Він указував на те, що важко знайти людину, яка поєднувала б у собі різні знання і якості, необхідні для виконання обов'язків керівника. Тому, необхідно замінити одного керівника декількома функціональними начальниками, кожному з яких необхідно володіти лише невеликим числом якостей для того, щоб з успіхом працювати на тій чи іншій керівній посаді [5, 57].

Ф. Тейлор вперше запропонував створити на підприємстві плановий відділ, висловив ідеї, щодо збору й передачі інформації, сформулював правила успішного керівництва: прагнути до збереження добрих відносин з робітниками; заохочувати особисте самолюбство працівника або шляхом підвищення окладу, або шляхом підвищення в посаді; вести розмови з робітниками в тоні, відповідним їх рівню; до різних людей застосовувати неоднакові заходи впливу [5, 124–136].

У 1911 р. вийшла найвідоміша праця Ф. Тейлора – «Принципи наукового управління». У ній він сформулював чотири основні принципи управління:

1) адміністрація виробляє науковий фундамент, що замінює старі традиційні й грубо-практичні методи, для кожної окремої дії в усіх різновидах праці;

2) адміністрація проводить на основі науково встановлених ознак ретельний відбір робітників, а потім тренує, навчає і розвиває кожного окремого робітника;

3) адміністрація здійснює співпрацю з робітниками для досягнення відповідності виробництва науковим принципам;

4) встановлюється майже рівномірний розподіл праці й відповідальності між адміністрацією і робітниками [16, 101–105].

Ф. Тейлор підкреслював, що комбінація ініціативи робітників у поєднанні з новими типами функцій, здійснюваних адміністрацією, й робить наукову організацію такою, що значно перевершує за продуктивністю всі старі системи.

Тейлор представив статистичний підхід до вивчення норм часу: вибрати 10–15 окремих робітників, майстерних у виробництві спеціальної галузі, яку

аналізують; піддати дослідженню весь перелік елементарних операцій або рухів й інструментів; зареєструвати секундоміром тривалість часу, потрібного на виконання цих операцій; усунути неправильні, повільні та зайві рухи; поєднати найшвидші рухи з найкращими типами інструментів [16, 119].

Як основні елементи культури наукового управління Ф. Тейлор розглядав: точний облік робочого часу; систему функціональних майстрів; стандартизацію знарядь та інструментів; заснування планового бюро; уведення інструкційних карток для робітників; ідею уроку в поєднанні з великими преміями за успішне виконання уроку; диференціальну оплату праці; введення системи розпорядку ходу робіт; систему калькуляції собівартості і т. д.

Система Тейлора набула широкого поширення у перші десятиліття ХХ ст. В історію культури менеджменту Ф. Тейлор увійшов як творець індустріальної управлінської науки. Він перший довів, що управляти можна науково, спираючись при на експерименти, аналіз й узагальнення фактів і явищ процесу управління.

На думку гурту менеджменту *Пітера Друкера*, розмови щодо поліпшення робіт велися протягом тисячоліть, але мало хто до Тейлора дійсно використовував комплексний підхід до роботи. Науковий менеджмент «носив ліберальний, новаторський характер... без нього справжнє вивчення людини в процесі роботи було б неможливим» [1, 283].

Отже, культура наукової організації праці та управління, запропонована Ф. Тейлором, справила великий вплив на розвиток управління в усьому світі. Рух «за наукове управління» вже у другому десятилітті ХХ ст. набув міжнародного розмаху, охопивши промислово розвинені країни, й країни, що розвиваються з різними типами економічних систем.

Самими знаковими продовжувачами ідей Тейлора, стали: у США – Г. Гант, Ф. і Л. Гілблети, Г. Емерсон, Г. Форд; у Франції – А. Шательє, у Великобританії – Л. Урвік, у Німеччині – В. Ратенау, в Бельгії – Е. Ландауер, у Польщі – К. Адамецький, в Росії – О. Гастев, в Україні – Ф. Дунаєвський та ін.

Американський інженер *Генрі Гантт* займався пошуком точних методів аналізу управлінських проблем. Він вбачав одну з причин неефективності в тому, що завдання й окремі норми визначалися роботою у минулому, або чиеюсь суб'єктивною думкою про те, що могло бути зроблено. Однак наукове управління може вирішити основне завдання збільшення продуктивності праці тільки за умови точного наукового знання. На його думку, менеджери повинні проводити науковий аналіз кожної деталі виробничого процесу аналогічно тому, як це роблять, наприклад, біологи. Для знаходження найбільш ефективної форми комплексної операції, необхідно спочатку розділити її на більш прості складові й вивчити кожну з них окремо, а потім шляхом підсумовування простих частин відновити весь комплекс операції.

На відміну від Ф. Тейлора, для якого всі фактори виробництва були рівнозначними, Г. Гантт підкреслював пріоритет людського фактора. На його думку, найважливішу роль у процесі раціоналізації виробництва відіграє персонал, яким потрібно не управляти, а розвивати. У своїй статті «Навчання робітників навичкам промислової праці та співпраці» (1908 р.), він вказує на



необхідність розвитку «звичок виробництва»: працьовитості, чесності, кооперації, максимального використання працівником своїх здібностей і постійне прагнення до зростання кваліфікації [10, 78]. Результатом цього має стати задоволення працею, зниження витрат, зростання продуктивності та заробітної плати.

Однією із головних заслуг Г. Гантта, перед культурою індустріального менеджменту, є створення графічної інтерпретації управління. Він вважається творцем оперативного й календарного планування діяльності підприємства. Система планових графіків отримала назву діаграм Гантта. Принципи, на яких базується цей метод, дуже прості: будь-яка робота може бути оцінена за часом, необхідним для її виконання; простір, яким показується на схемі час, відповідає обсягу робіт, який повинен бути проведений у цей час [8, 59]. Використання цих принципів робить можливим графічне уявлення будь-якого виду робіт.

Вважається, що Г. Гантт перейшов від статичного розгляду управлінських проблем до динамічного. На його думку, оскільки відбуваються постійні зміни, будь-яка форма організації не може бути постійною. Для відповідності мінливим вимогам середовища необхідна модернізація структури організації, яка повинна проводитися на наукових засадах.

Г. Гантт є одним із засновників концепції соціальної відповідальності бізнесу. Ця концепція знайшла відображення у роботі «Організація праці» (1919 р.). Він вважав, що підприємства мають зобов'язання перед суспільством і повинні бути відповідальними. Відносини між працівниками й керівниками повинні будуватися на основі співпраці та взаємної вигоди, а не конфлікту [9, 81]. Основною метою господарської діяльності має бути не отримання прибутку, а служіння суспільству.

Американське подружжя *Френк і Ліліана Гілбрети* основну увагу в своїй діяльності приділяли проблемам раціоналізації праці робітників, питанням вивчення фізичних рухів у виробничому процесі, дослідженню втоми та її впливу на здоров'я і продуктивність праці працівників.

Ф. Гілбрет займався пошуком шляхів підвищення продуктивності праці без докладання великих фізичних зусиль. Почавши свою діяльність муляром, він сконцентрував увагу на вивченні рухів. На основі вивчення різних систем руху, аналізу інструментів і робочих місць Гілбрет запропонував новий спосіб кладки цегли, при якому муляр для кладки однієї цеглини замість 18 рухів став виконувати тільки 5. При цьому акцент було зроблено на економію зусиль, а не на швидкість.

У своїй праці «Вивчення рухів» (1911 р.) Гілбрет розглядав уже не процес кладки, а роботу взагалі. Він звертав увагу на те, що втрата природних ресурсів жахлива, проте вона ніщо порівняно з втратами продуктивності праці, які пов'язані з надмірними трудовими рухами. На думку Ф. Гілбрета, на основі аналізу рухів і розробки методів їх вдосконалення буде можлива величезна економія праці в будь-якій сфері людської діяльності.

Ф. Гілбрет розвинув ідею Тейлора про необхідність розробки нормативів витрат часу на кожен елемент трудових операцій. Він розчленував абстрактний

технологічний процес на взаємозамінні прийоми, з комбінацій яких у їх різних поєднаннях і послідовностях повинна складатися будь-яка операція.

За його допомогою кінокамери і мікрохронометру Гілбрет виявив й описав 17 базових рухів, які назвав терблігами. На його думку, якщо розробити норми часу для кожного з них, то легко можна буде розрахувати норму часу для виконання будь-якої операції, оскільки вона являє собою комбінацію терблігів [11, 105]. На основі цього, велике поширення в культурі управління отримали технологічні карти, в яких відбивалася послідовність усіх здійснених з деталями операцій.

Досліджуючи чинники, що впливають на продуктивність праці, Ф. Гілбрет виділив їх три групи: 1) змінні в робітнику: сила, переконання, прагнення до заробітку, досвід, стомлюваність, звички, здоров'я, ріст, майстерність, темперамент; 2) змінні в умовах: одяг, опалення, охолодження, вентиляція, освітлення, винагороди й покарання, знаряддя; 3) змінні в русі: прискорення, автоматичність, комбінація з іншими рухами, долаючі моменти й інерція, швидкість [12, 96–99].

На відміну від багатьох своїх колег, Ф. і Л. Гілбрети приділяли проблемі втоми значну увагу. У роботі «Дослідження втоми» (1916 р.) вони писали: «Мета життя – щастя, і не важливо, хто як його розуміє. Усунення втоми, що виникає з бажання зберегти людське життя, усунувши перевантаження, має збільшити кількість чудових миттєвостей (навіть якщо у нього є й інші цілі)» [13, 129].

Гілбрети виділили два види втоми: 1) надлишкова – наслідок дій, які не є необхідними, що можна мінімізувати шляхом раціональної організації робочого місця; 2) необхідна – виникає при виконанні потрібних дій, яку можна зменшити завдяки передових методів організації виробництва та необхідних перерв.

Ф. і Л. Гілбрети увела нові методи в дослідження управління. На їх думку, дослідження менеджменту повинні проводитися на основі аналізу і синтезу. За допомогою аналізу один з елементів управління розбивається на складові частини, а потім у процесі синтезу вони возз'єднуються, але в новий комплекс управління входять вже тільки ті частини, які необхідні для ефективного вирішення завдання.

Американський вчений *Гаррінгтон Емерсон* вважається першим інженером з ефективності. На відміну від інших представників культури наукового менеджменту, що займалися розробкою методів раціональної організації праці в межах одного підприємства, Емерсон досліджував можливості застосування наукового менеджменту в будь-якій галузі економіки. Неefективною він вважав усю економічну систему. На його думку, національна ефективність виробництва не є функцією надлишку або нестачі природних ресурсів: навіть маючи їх у достатній кількості, країна може втрачати свої переваги через нераціональне їх використання. Тільки правильна організація може забезпечити ефективне застосування машин, матеріалів і людських зусиль, зниження витрат виробництва.

Г. Емерсон у своїй роботі «Дванадцять принципів продуктивності» (1912 р.) представив загальну концепцію ефективності використання праці, сформулював принципи правильної організації як праці окремого виконавця,

так і виробничого процесу підприємства в цілому. Насамперед Г. Емерсон говорить, що з моменту зародження життя на нашій планеті було і є всього два типи організацій – функціональний і військовий. Перший тип можна інакше назвати організацією творення, а другий – організацією руйнування [7, 48]. Як завод, так і держава при будь-якому типі організації можуть у дуже короткий час перейти від крайньої непродуктивності до найвищої продуктивності, а основною причиною і засобом продуктивності виступлять організаційні теорії та принципи.

Г. Емерсон підкреслював, що будь-яке підприємство може працювати з максимальною продуктивністю тільки в тому випадку, якщо є правильна й належно побудована організація, на чолі якої стоїть досвідчений керівник, який застосовує правильні принципи. У спрощеному трактуванні вони такі [7]: 1) точно поставлені ідеали або цілі; 2) здоровий глузд; 3) компетентна консультація; 4) дисципліна; 5) справедливе ставлення до персоналу; 6) швидкий, надійний, повний, точний і постійний облік; 7) диспетчеризація; 8) норми і розклади; 9) нормалізація умов; 10) нормування операцій; 11) писані інструкції; 12) винагорода за продуктивність.

Для того щоб люди працювали добре, у них повинні бути ідеали. Щоб робота давала максимальні результати й супроводжувалася радісним піднесенням, необхідне дотримання трьох умов: вона повинна приносити задоволення й бути не каторгою, а грою; робота повинна вимагати певних результатів у певний термін, не повинна бути невизначеною; необхідна професійна невимушеність.

Г. Емерсон велику увагу приділяв дослідженню ефективності управління. На його думку, підприємство, навіть користуючись всіма принципами продуктивності, не може ефективно функціонувати без досвідченого й розумного керівника, без грамотно сформованої організаційної структури.

На поч. ХХ ст. найпоширенішими були лінійна, функціональна й штабна структури організації. Емерсон вважав, що підвищення ефективності організації можливо за рахунок доповнення лінійного принципу побудови структури штабним принципом. При цьому для злагодженої роботи лінійних і штабних управлінських одиниць необхідна чітка координація і визначення системи їх взаємовідносин. Лінійний менеджер правомочний починати дії, але це не повинно відбуватися незалежно від штабних працівників. Основне завдання штабних підрозділів полягає в тому, щоб «кожен член лінійного підрозділу міг у будь-який час отримати вигоди зі штабних знань і штабної допомоги» [7, 334].

Г. Емерсон сформулював положення про те, що кожен ієрархічний щабель управління створюється для поліпшення обслуговування нижчої ступені, а не для полегшення існування вищих ланок управлінської піраміди.

Піонер автомобілебудування *Генрі Форд* не тільки на практиці реалізував багато принципів теорії Ф. Тейлора, а й значно модернізував вихідні постулати культури наукового управління. Його підхід отримав назву «фордизм».

Г. Форд розвинув концепцію соціальної відповідальності бізнесу, запропоновану Ганттом. На думку Форда, підприємницька діяльність повинна служити суспільству. Розглядаючи особливості бізнесу він виділив низку його недоліків. Перший – надмірна увага до фінансів і практично повна зневага до принципу служіння. Він вважав протиприродним, що гроші приходять до роботи, а не в результаті її. Другим недоліком є небажання удосконалювати методи виробництва, якщо воно приносить прибуток. Третім – байдужість до того, чи буде покупець задоволений продуктом. Він намагався продемонструвати, що основа будь-якого бізнесу – служіння людям.

На думку Г. Форда, раціональне використання ресурсів, організація поточно-масового виробництва приводять до збільшення продуктивності й створення нових робочих місць, здешевлюють товари, роблять життя комфортнішим і тим самим ведуть до процвітання будь-якої країни. Завдання підприємства – виробляти для споживання, а не для наживи або спекуляції. У роботі «Моє життя, мої досягнення» (1922 р.) Форд писав, що мета його виробництва полягає в тому, щоб «виробляти з мінімальними витратами як матеріалу, так і людської сили, реалізовувати за мінімальними цінами, намагаючись виграти за рахунок обсягу продажів» [6, 87]. Удосконалення моделі автомобіля, технології його виготовлення, впровадження наукової організації праці та конвеєрного складання, створення фордівської системи управління дозволили за 10 років скоротити ціну автомобіля у середньому з 950 до 335 дол. Оскільки середньомісячна зарплата становила 120 дол., працівник компанії Форда міг купити автомобіль приблизно за 3 місяці.

На відміну від Тейлора, який займався раціоналізацією переважно ручної праці, Форд замінив ручну працю машинами й зосередив свою увагу на раціоналізації механізованої праці. Одним із перших він став застосовувати потокові методи організації виробництва й використовувати конвеєрне складання. Конвеєризація дозволила швидко підвищити продуктивність праці без безпосередньої участі майстра, який постійно підганяв робітника. Підлаштовуючись до швидкості руху конвеєра, робітник сам автоматично починав працювати швидше.

Так само як і Тейлор, Форд велике значення надавав питанням стандартизації виробництва й оперативному плануванню. В обов'язки тих, хто складав плани, входив також контроль за тим, щоб усі працювали злагоджено на спільну мету.

Г. Форд виступав категорично проти бюрократизації. На всіх підприємствах були відсутні адміністративна структура, жорсткі обов'язки відповідно до посад, титули й звання. Звільнення від жорсткої субординації приводило до мінімізації службової тяганини й зловживань службовим становищем. Будь-який робітник міг звернутися до будь-якого вищестоящего начальника. На перше місце реформатор поставив особисту відповідальність. Він підкреслював, що «робота, і тільки робота, контролює нас» [6, 321].

До числа цікавих проектів Г. Форда можна віднести його соціальну програму, реалізовану в 1914–1920 рр., основні положення якої можна звести

до наступного: скорочення тривалості робочого дня до 8 год.; навчання працівників на робочому місці; революція в оплаті праці, яка полягала у виплаті робітникам надбавки з прибутку; соціокультурне управління за межами підприємства; надання іммігрантам рівних можливостей влаштування на роботу й отримання надбавки; відсутність дискримінації при прийомі на роботу; обмеження прийому на роботу дружин робітників; заснування добровільних позиково-ощадних кас для працівників.

Таким чином, для Г. Форда, як і для культури наукового управління в цілому, характерний механістичний підхід, при якому на менеджмент організації дивилися як на управління машиною.

Висновки. Європейська наука та породжена нею ньютонівська картина світу послужили базисом формування культури індустріального менеджменту.

1. Американські засновники наукової організації праці та управління здійснили значний внесок у формування індустріальної культури управління. Будучи інженерами, вони перенесли свої знання про діяльність технічних механізмів у сферу управління. Саме технічна освіта засновників наукового менеджменту визначила його специфіку. Вони вважали, що ґрунтуючись на спостереженнях і вимірах трудових процесів, використовуючи логіку й аналіз, можна значно вдосконалити багато робочих операції та домогтися більш ефективного їх виконання. Так на рубежі XIX–XX ст. в США з'явилася культура управління, заснована на інженерних розрахунках і досліджах.

2. Ф. Тейлор, як основні елементи культури наукової організації праці розглядав: точний облік робочого часу; систему функціональних майстрів; стандартизацію знарядь та інструментів; заснування планового бюро; введення інструкційних карток для робітників; ідею уроку в поєднанні з преміями за успішне його виконання; диференціальну оплату праці; введення системи розпорядку ходу робіт; систему калькуляції собівартості. Сформулював принципи наукового управління: адміністрація виробляє науковий фундамент, що заміняє старі грубо-практичні методи праці; на основі наукових ознак проводиться відбір робітників, їх тренування і навчання; співпраця з робітниками для досягнення відповідності виробництва науковим принципам; рівномірний розподіл відповідальності між адміністрацією і робітниками.

3. Г. Гантт займався пошуком точних методів аналізу управлінських проблем. Для знаходження найбільш ефективної форми операції, пропонував розділити її на складові й вивчати кожен з них окремо, а потім шляхом підсумовування їх відновити весь комплекс операції. Вказував на необхідність розвитку «звичок виробництва»: працьовитості, чесності, кооперації, максимального використання працівником своїх здібностей і постійне прагнення до зростання кваліфікації. Результатом чого має стати задоволення працею, зниження витрат, зростання продуктивності та заробітної плати. Він є творцем планових графіків і засновником концепції соціальної відповідальності бізнесу. На його думку, основною метою господарської діяльності має бути не отримання прибутку, а служіння суспільству.

4. Ф. і Л. Гілбрети основну увагу приділяли проблемам раціоналізації праці, вивченню фізичних рухів, дослідженню втоми та її впливу на здоров'я і продуктивність працівників. У пошуку шляхів підвищення продуктивності акцент було зроблено на економію зусиль, а не на швидкість. Було виявлено 17 базових рухів, розробивши норми для яких, стало можливим розраховувати норми часу для виконання будь-якої операції, оскільки вона являє собою їх комбінацією. Виділили два види втоми: надлишкову, що є наслідок зайвих дій, і необхідну, яка виникає при виконанні потрібних дій, що можна зменшити завдяки наукових методів організації праці.

5. Г. Емерсон вважав, що ефективність виробництва не є функцією надлишку або нестачі ресурсів і тільки наукова організація може забезпечити зниження витрат виробництва. Обґрунтував дванадцять принципів продуктивності: точно поставлені ідеали або цілі; здоровий глузд; компетентна консультація; дисципліна; справедливе ставлення до персоналу; швидкий, надійний, повний, точний і постійний облік; диспетчеризація; норми і розклади; нормалізація умов; нормування операцій; писані інструкції; винагорода за продуктивність. Довів, що підвищення ефективності організації можливо за рахунок доповнення лінійного принципу побудови структури штабним принципом.

6. Г. Форд замінив ручну працю машинами й зосередив свою увагу на раціоналізації механізованої праці. Одним із перших став застосовувати потокові методи організації виробництва й використовувати конвеєрне складання. Велике значення надавав питанням стандартизації виробництва й оперативному плануванню. Виступав категорично проти бюрократизації. Намагався продемонструвати, що основа будь-якого бізнесу – служіння людям, а завдання підприємства – виробляти для споживання, а не для наживи.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні особливостей культури наукової організації праці та управління, а практичне значення – в доповненні теорії та історії культури систематизованими знаннями щодо розвитку світової культури індустріального менеджменту.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі може стати дослідження інших культур управління індустріального суспільства.

### *Література*

1. Друкер П. Управление в обществе будущего. Пер. с англ. Москва : Вильямс, 2007. 320 с.
2. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 1. С. 7–24.
3. Мартинишин Я. М., Хлистунов О. С. Феномен ідей в управлінні життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 2. С. 7–25.
4. Минцберг Г. Создание эффективной организации. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2011. 502 с.
5. Тейлор Ф. У. Управление фабрикой. Пер. с англ. Москва : Контролинг, 1992. 152 с.
6. Форд Г. Моя жизнь, мои достижения. Пер. с англ. Москва : АСТ, 2014. 352 с.

7. Emerson H. The twelve principles of efficiency. New York : The Engineering magazine, 1912. 423 p.
8. Gantt H. L. Industrial Leadership. New York : Nabu Press, 2014. 166 p.
9. Gantt H. L. Organizing for Work. New York : Productivity Press, 2017. 120 p.
10. Gantt H. L. Studies of workers to skills of industrial labour and collaboration. New York : Productivity Press, 2016. 148 p.
11. Gilbreth F. B. Motion Study. New York : Hard Press Publishing, 2013. 228 p.
12. Gilbreth F. B., Gilbreth L. M. Applied Motion Study. New York : Filiquarian Legacy Publishing, 2012. 186 p.
13. Gilbreth F. B., Gilbreth L. M. Fatigue Study. New York : Forgotten Books, 2010. 254 p.
14. Gilbreth F. B., Gilbreth L. M. Primer of Scientific Management. New York : D. Van Nostrand company, 1912. 170 p. [http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/107/109902/ch17\\_a3\\_d2.pdf](http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/107/109902/ch17_a3_d2.pdf) (дата звернення : 12.10.2018).
15. Taylor F. W. A Piece-Rate System (1896). URL:
16. Taylor F. W. The Principles of Scientific Management. New York : Harper & Brothers, 1997. 144 p.

### References

1. Druker, P. (2007). *Managing in the society of the future*. (Trans. in Eng.). Moscow: Vil'iams [in Russian].
2. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Serii: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 1*, 7-24 [in Ukrainian].
3. Martynyshyn, Y. M., & Khlystun, E. S. (2018). The phenomenon of ideas in the management activity of the society. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Serii: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 2*, 7-25 [in Ukrainian].
4. Mintsberg, G. (2011). *Creation of an effective organization*. (Trans. Eng.) St. Petersburg: Piter [in Russian].
5. Taylor, F. W. (1992). *Management of the factory*. (Trans. in Eng.). Moscow: Kontrolling [in Russian].
6. Ford, H. (2014). *My life, My achievements*. (Trans. in Eng.). Moscow: AST [in Russian].
7. Emerson, H. (1912). *The twelve principles of efficiency*. New York: The Engineering magazine
8. Gantt, H. L. (2014). *Industrial Leadership*. New York: Nabu Press.
9. Gantt, H. L. (2017). *Organizing for Work*. New York: Productivity Press.
10. Gantt, H. L. (2016). *Studies of workers to skills of industrial labour and collaboration*. New York: Productivity Press.
11. Gilbreth, F. B. (2013). *Motion Study*. New York: Hard Press Publishing.
12. Gilbreth, F. B., & Gilbreth L. M. (2012). *Applied Motion Study*. New York: Filiquarian Legacy Publishing.
13. Gilbreth, F. B., & Gilbreth L. M. (2010). *Fatigue Study*. New York: Forgotten Books.
14. Gilbreth, F. B., & Gilbreth L. M. (1912). *Primer of Scientific Management*. New York: D. Van Nostrand company.
15. Taylor, F. W. (1896). *A Piece-Rate System*. Retrieved from [http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/107/109902/ch17\\_a3\\_d2.pdf](http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/107/109902/ch17_a3_d2.pdf).
16. Taylor, F. W. (1997). *The Principles of Scientific Management*. New York: Harper & Brothers.

УДК 392.51:130.2

*Кухаренко Олександр Олександрович,  
кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри телерепортерської майстерності  
Харківської державної академії культури  
art-red@ukr.net  
ORCID 0000-0001-5421-1004*

## **ЧАСОВІ Й ПРОСТОРОВІ МЕЖІ САКРАЛІЗАЦІЇ В СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ**

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з визначенням ролі й місця хронотопа в українській весільній обрядовості, розглядом меж сакралізації та їхньою залежністю від хронологічних і топографічних показників проведення обряду. **Методологія** дослідження використовує структурно-функціональний метод. Вчення про хронотоп є провідним у структуральній теорії й може успішно застосовуватися для студіювання національної весільної обрядовості. **Наукова новизна** роботи полягає у побудові й дослідженні структури весільного обрядового циклу, який надає широку перспективу для отримання нових наукових результатів. Розповсюдження й згортання ритуальної сакралізації пов'язані зі зміною часових і просторових рамок, що передбачає географічне переміщення обрядових дій і учасників обрядів у чітко визначені дні чи частини доби. Механізм сакралізації запускається у помешканні парубка, але сакральний центр виникає в обійсті дівки, де й здійснюються всі основні дії аж до обряду приїзду молодої. Разом з нею переміщається сакральний центр та відбувається останній етап трансформації головних персонажів на чоловіка й жінку. Так само наприкінці перед виходом з обряду межі сакралізації згортаються до сакрального центру й у подальшому ліквідуються. **Висновки.** Природа сакралізації під час її розповсюдження й згортання полягає в обов'язковій зміні хронотопа. Хронотоп проведення кожного наступного обряду залежить від місцеперебування сакрального центру. Якщо сакральний центр зародився в одному місці, то вичерпатися й самоліквідуватися має вже в іншому.

*Ключові слова:* родинні обряди; українське весілля; структурно-функціональний метод; сакралізація; хронотоп.

*Кухаренко Олександр Олександрович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телерепортерского мастерства Харьковской государственной академии культуры*

### **Временные и пространственные границы сакрализации в структурно-функциональных исследованиях украинской свадьбы**

**Цель работы.** Исследование связано с определением роли и места хронотопа в украинской свадебной обрядности, рассмотрением границ сакрализации и их зависимость от хронологических и топографических показателей проведения обряда. **Методология** исследования использует структурно-функциональный метод. Учение о хронотопе является ведущим в структуральной теории и может успешно применяться для изучения национальной свадебной обрядности. **Научная новизна** работы заключается в построении и исследовании структуры свадебного обрядового цикла, который предоставляет широкую перспективу для получения новых научных результатов. Распространение и свертывание ритуальной сакрализации связаны с изменением временных и пространственных рамок, которое предусматривает географическое перемещение обрядовых действий и участников обрядов в четко определенные дни или части суток. Механизм сакрализации запускается в жилище парня, но сакральным центром возникает в подворье девушки, где и осуществляются



все основные действия вплоть до обряда приезда молодой. Вместе с ней перемещается сакральный центр и происходит последний этап трансформации главных персонажей на мужчину и женщину. Так же в конце перед выходом из обряда границы сакрализации свертываются к сакральному центру и в дальнейшем ликвидируются. **Выводы.** Природа сакрализации при ее распространении и свертывании заключается в обязательном изменении хронотопа. Хронотоп проведения каждого следующего обряда зависит от местонахождения сакрального центра. Если сакральный центр зародился в одном месте, то исчерпывается и самоликвидируется он уже в другом.

*Ключевые слова:* семейные обряды; украинская свадьба; структурно-функциональный метод; сакрализация; хронотоп.

*Kukhareno Oleksandr, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of TV Reporter Art of the Kharkiv State Academy of Culture*

### **Time and spatial frames of sacralization in structural and functional studies of the Ukrainian wedding**

**Purpose of the article.** The research is related to the definition of the role and place of the chronotope in the Ukrainian wedding ceremony, consideration of the frames of sacralization and their dependence on the chronological and topographic indexes of the rite conduction. **Methodology** of the research uses structural and functional method. The doctrine on chronotope is leading in the structural theory and can be successfully applied to study national wedding ceremonies. **Scientific novelty** of the paper lies in the construction and study the structure of the wedding ceremonial cycle, which provides a broad perspective for obtaining new scientific results. Propagation and curtailment of ritual sacralization are connected with the change of time and spatial frames, which involves the geographical displacement of ceremonial actions and participants of ceremonies in clearly defined days or parts of the day. In the wedding cycle, from the rite to the rite, deployment of sacralization takes place with the involvement of more and more territories and the increase in the number of participants. Together with her the sacral center moves and the last stage of transformation of the main characters into a man and a woman takes place. Also in the end, before quitting the rite, the frames of sacralization are folded to the sacral center and later they are eliminated. **Conclusion.** The nature of sacralization during its propagation and curtailment lies in the obligatory change of the chronotope. The chronotope of each subsequent rite depends on the location of the sacral center. If the sacral center arose in one place, then it would be exhausted and self-destruct already in another one.

*Key words:* family rites; Ukrainian wedding; structural and functional method; sacralization; chronotope.

Актуальність теми дослідження. Дослідження обрядовості, зокрема родинного циклу, дає змогу розширити існуючі поняття української культури й поглибити знання про те, чим жили предки, що сповідували й до чого прагнули. Структурно-функціональні дослідження традиційних весільних обрядів надають широку перспективу для отримання нових наукових результатів. Вчення про хронотоп є провідним у структуральній теорії [5, 382] й може застосовуватися для студіювання національної весільної обрядовості.

Аналіз досліджень і публікацій. До української весільної обрядовості у своїх дослідженнях зверталися В. Балушок, О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакова, О. Кісь, С. Лашенко, М. Маєрчик, Н. Пушкарьова. Структурні методи дослідження обрядовості використовували А. Байбурін, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров, Б. Успенський. Ця стаття є своєрідним продовженням публікацій автора, присвячених побудові структури циклу весільних обрядів та її дослідженню [2, 82–87; 3, 36–49; 4, 5–18].

Мета дослідження – визначити роль і місце хронотопа в українській обрядовості, розглянути межі сакралізації та їхню залежність від хронологічних і топографічних показників проведення того чи іншого обряду весільного циклу.

Виклад основного матеріалу. Хронотопом називають поєднання часових і просторових рамок. Стосовно обрядових дій зміна хронотопа передбачає географічне переміщення в залежності від визначених етапів проведення обряду в певні дні чи частини доби – ранку, дня, вечора.

Пролог довесільної дії як складова частина великого обрядового циклу не є сталою в часі щодо обряду сватання. Рада парубка з батьками могла відбуватися як за місяць, так і за кілька днів до засилання сватів; тому пролог є певною точкою перед сватанням без указівки на час його здійснення. Незалежно від вказаної хронологічної різниці саме у прологу відбувається зародження сакральних дій, які набувають повноцінної сили лише після першої зміни статусів головних героїв: коли парубок перетворюється на нареченого, а його обраниця – наречену. Можливим таке стає лише після того, як остання, погоджуючись вийти заміж, подає старостам рушники, а обраниця пов'язує хусткою. Це є кульмінаційним моментом обряду, й обряд відбувається виключно для того, щоб відбувся перехід соціальних статусів. Сватання, як правило, проводили ввечері певного дня, як уже зазначили, без будь-якої часової прив'язки до прологу. Але й обряд сватання не давав чіткої відповіді на те, чи набудуть розвитку подальші дії, як і сам процес сакралізації.

Це стає зрозумілим лише в результаті проведення наступного обряду – заручин, що проводився того ж вечора після сватання або ввечері в найближчі після сватання дні. І саме його кульмінація має визначити необхідну умову для функціонування великого обрядового циклу – подання рушників і хустки. Розгортання обрядових дій стає можливим лише після того, як вказана процедура дотримана й перехід відбувся. Не погоджується дівка на пропозицію, не подає рушників, відмовляється йти заміж за парубка – обряд у такому випадку призупиняється, перехід не відбувається, персонажі повертаються на вихідні позиції: дівка залишається у своєму статусі й далі очікує старостів, із парубком відбувається те саме, й він може свататися до будь-якої іншої обраниці. Це є чи не єдиною підставою для того, щоб розгортання сакральної дії зупинилося й не знайшло свого продовження, оскільки така процедура здатна відбуватися лише в рамках обряду й жодним чином поза його межами.

Перший перехід до нового статусу нареченого й нареченої поділяє довесільний цикл обрядів на два етапи, в результаті чого перший етап містить пролог, сватання й заручини, а другий – оглядини, торочини, бгання короваю й гільце. Що далі відбувається розгортання обрядових дій, то більш визначеними стають хронологічні рамки, але під час виконання довесільного циклу обрядів ще дозволяється певне ігнорування жорстких часових обмежень. Так оглядини, коли члени родини нареченої йдуть до обійстя нареченого, проходять у нетривалому часі після заручин, однак чітко визначеного моменту проведення обряду не існує. Натомість торочини вже мають відбуватися на весільному тижні від понеділка до п'ятниці. Бгання короваю, шишок і верчів –

передостанній обряд довесільного циклу й останній, що має хронологічну похибку, оскільки міг проводитися як у п'ятницю, так і суботу. І лише гільце чи дівич-вечір, єдиний з усього циклу обряд, чітко закріплений за суботнім вечором напередодні дня весілля. Зазначені моменти свідчать не лише про шлях від відносної свободи вибору часу проведення обрядів до жорсткого хронологічного закріплення за певними днями, а й про пришвидшення сакральних обертів від одного обряду до іншого. Це нашо вухе на думку, що ці два напрямки пов'язані між собою: з набранням сакральних обертів дія закріплюється за певними сакралізованими днями й навіть годинами.

Далі маємо змогу прослідкувати, як така гіпотеза підтверджується весільним циклом обрядів, що триває з ранку й до пізньої ночі неділі. Вказаний цикл утворюють п'ять обрядів – вінчання, викуп молодої, розплітання коси, приїзд дружини й комора; як було виявлено в попередньому підрозділі, до цього слід додати пролог весільної дії. Усі ці обрядові дійства відбуваються в неділю протягом одного дня: пролог – зранку, вінчання – між ранком і обідом, викуп молодої – в обідню годину, розплітання коси – після обіду, приїзд до помешкання чоловіка – надвечір, комора – ввечері й уночі.

Досі досліджено лише хронологію обрядового циклу циклів, проте поняття хронотопу, якому присвячений підрозділ, включає ще й просторову, географічну характеристику. Тому необхідно поєднати ці дві складові, щоб побачити, як на початку до сакральної дії залучається все більша й більша частина простору, а в фіналі відбувається звуження географії, й дія локалізується лише в певних точках. Весільний обрядовий цикл, незважаючи на свою яскраво виражену цілісність, не може використовувати континуальний чи безперервний хронотоп, бо обряди його розподілені в часі від кількох днів до кількох тижнів. Тому ритуальна дія всього циклу базується на дискретному хронотопі, а ще точніше на пунктирності сакрального хронотопа розділеного вторгненнями профанного часу й простору.

Весільна дія починається з перемовин парубка з батьками, відбувається в їхньому власному помешканні, що є початковим, відправним хронотопом; а далі поширюється на помешкання дівки, при цьому не лише розширюється часо-простір, а ще до дії втягуються все нові й нові персонажі. Розширення сакрального хронотопа здійснюється від епізоду до епізоду, від обряду до обряду. Коли мати з дочкою (родичка або сваха) йдуть від хати парубка до батьків дівки, на уявній схемі обрядової структури це можна позначити А – В, де А – помешкання парубка, а В – помешкання дівки. Коли переговірникам вдається досягти згоди, відбувається подальше розширення хронотопа одночасно із залученням нових персонажів як з одного, так і з іншого боку: хати сватів (свати) – хати сусідів (сусіди), житла друзів (дружки) – житла друзок (дружки), помешкання коровайниць А (коровайниці парубка) – помешкання коровайниць В (коровайниці дівки). Напередодні обряду весілля розширення відбувається за рахунок скликання гостей; у цьому випадку розширюється хронотоп, залучаються нові й потенційні персонажі, але всі вони суворо регламентовані: одна група представляє команду нареченого, інша – нареченої;

при цьому вони чітко регламентовані й жодним чином не змішуються до закінчення весільного циклу обрядів [1, с. 62–89].

Після того, як дівка дала згоду на шлюб із парубком, помешкання її батьків стає головним місцем подальшої дії – сакральним центром. А оскільки сакральний центр не може залишатися порожнім, там постійно хтось має перебувати; навіть тоді, коли молоді вирушають на вінчання до церкви, у помешканні залишається мати молодої – двійник, який заміщує головну дійову особу обряду. У подальшому хронотоп продовжує розширюватися, нові персонажі й далі втягуються та залучаються до ритуальної дії. Під час торочин і дівич-вечора долучається практично все село, а в день весілля – ще й церква; пунктиром вводяться досить пізні християнські нашарування. Усе це є процесом сакралізації реального світу під час проведення ритуальних дій: профане перетворюється на сакральне, що являє собою ще одну метаморфозу ритуалу. Коли наречені відвідують церкву, там також діють нові персонажі – священник з причтом; під час весільних обрядів до дії включаються й обіграються ворота – сакральна будівля в садібі молодої, й комора в господарстві молодого.

Головна умова розгортання сакралізації полягає в зміні хронотопа: якщо зародження відбувається в пункті А у подальшому сакральний центр переміщується до пункту В (помешкання батьків дівки). Ці об'єкти, як і персонажі, що в них перебувають, є антиномними, протиставленими один іншому, являють собою полярні аспекти розгортання процесу сакралізації.

Хоча хата дівки й під час наступних обрядів залишається центром сакралізації, обряди торочин, бгання короваю й частково гільця демонструють, що помешкання нареченого має всі підстави розраховувати, що на певному етапі обрядової дії сакральний центр переміститься саме сюди. Тому у вказаних обрядах спостерігається таке явище, як дзеркальне повторення обрядів у нареченої, де в цей час перебуває сакральний центр, і нареченого, куди він має згодом переміститися. Ідеться про те, що для торочин наречений запрошує до себе друзів, те ж саме робить наречена – для проведення обряду запрошує до себе друзок; відповідно до запрошень, друзки йдуть до нареченого, а друзки збираються в нареченої. У подальшому дзеркальне відображення дій у двох об'єктах припиняється, оскільки команда нареченого з друзками й музикантами відправляються до нареченої, бо там у цей час перебуває центр сакралізації.

Обряд бгання короваю, верчів і шишок взагалі з початку й до кінця відбувається паралельно в обох антиномних пунктах, однак головні персонажі – наречений і наречена – участі в ньому не беруть. Єдине, що може зробити наречена, – запросити односельчанок бути коровайницями в обряді бгання, хоча частіше така місія випадала батькам чи родичам нареченої; на паралельний обряд вдома в нареченого запрошенням коровайниць опікувалися його батьки чи родичі. Надалі весь обряд бгання короваю відбувається у дзеркальному відображенні у двох місцях як одночасно, так і в різний час дня чи, навіть, у різні дні, оскільки бгання короваю, верчів і шишок може здійснюватися як у п'ятницю, так і суботу напередодні весільного дня [6, с. 214–248]. Слід зазначити, що бгання є непростим обрядом, його мета полягає не лише в здійсненні певних сакральних дій, а й у отриманні результату

у вигляді сакралізованих предметів обрядової випічки. Складність обряду, що об'єднує в собі процес і результат, вказує на наближення до основних обрядових дій, якими в недільний день весілля є епізоди, що мають здійснити перехід головних дійових осіб – нареченого й нареченої – спочатку на молодого й молоду, а потім – чоловіка й жінку.

Наступний обряд – гільце чи дівич-вечір – відбувається в сакральному центрі в обійсті нареченої, але це стосується лише основної дії. До її початку дружки й музики сходяться до помешкання нареченого, туди ж наречена відправляє послів з сорочкою для обранця й лише після цього наречений із дружками й музиками йдуть до пункту В для здійснення обряду.

На незначний проміжок часу дія переноситься до церкви, що свідчить про ще більше розширення хронотопу. Спочатку до церкви на ранкову службу, разом з парафіянами, йдуть наречений і наречена. Ніч перед весіллям наречений з дружком перебував у нареченої, але перед церквою він і дружок мали повернутися додому. У церкві, як культовій споруді, відбувається таїнство шлюбу – одне з семи таїнств православної церкви; але для весільного обряду такий зв'язок є досить пізнім нашаруванням, тому обряд вінчання й перехід персонажів до статусів молодого й молодої відбувається поза сакральним центром, який у цей час міститься, як і раніше, у помешканні батьків молодої. Закономірно, що з ранкової служби наречена повертається додому, після вінчання молоді також повертаються до об'єкту В, де міститься сакральний центр. Молодий ще раз відвідує власне помешкання, і в цьому епізоді ми ще раз стикаємося з дзеркальним відображенням подій у пунктах А і В – в обох місцях гості за накритими столами відзначають весілля. Але з власного помешкання молодий знову має їхати до сакрального центру – В, щоб забрати звідти не лише свою суджену, а й перемістити сакральний центр до власного обійстя – А. Відбувається це переміщення разом з молодою, яка зі шлюбним поїздом і чорною куркою з'являється в помешканні майбутнього чоловіка; з'являється вперше в житті, переходить через палаючу соломку, через обливання водою, пускає курку під піч і з цієї самої миті можна констатувати, що центр сакралізації отримав нове місце знаходження – пункт А.

Обійстя дівки (В) є сакральним центром, починаючи з обряду сватання, протягом десяти обрядів і переміщується до помешкання молодого (А) разом з переїздом молодої з приданим і чорною куркою. З цього часу й до обряду презви центр сакралізації перебуває в хаті й господарстві молодого чоловіка; й лише останній обряд знову переміщує центр у попереднє місце, але сакралізація в цей час уже помітно згортається й дія готує вихід з обряду. На початку обрядового циклу сакральні дії зароджуються в пункті А й переходять до пункту В, де створюється центр сакралізації; в кінці циклу – з сакрального центру А обрядова дія переміщується до пункту В, де й згортається остаточно.

Наукова новизна. Весільні обряди є достатньо вивченими в царині етнологічних студій, але культурологічні дослідження з точки зору структурно-функціонального аналізу мають значні перспективи. Створення структури дає

змогу значно ширше розглянути зв'язки між окремими обрядами циклу, порівняти весілля з іншими родинними й календарними обрядами.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що природа сакралізації під час її розповсюдження й згортання полягає в обов'язковій зміні хронотопа. Якщо ж брати до уваги весь великий обрядовий цикл, то можна зазначити, що в обійсті парубка (А) починається розгортання сакральних дій під час сімейної ради щодо майбутньої дружини й особливо походить представника від парубка до батьків дівки; і це незважаючи на те, що кульмінаційний епізод відбувається у пункті В. Повторення подібних дій можна спостерігати в наступному обряді сватання: парубок запускає механізм сакралізації тим, що до дії залучає односельців, яких просить засватати для нього дівку, вручає їм хліб і палиці; й свати йдуть до помешкання батьків дівки. Кульмінаційний епізод із проведенням традиційного ритуалу сватання відбувається у дівки, але момент розкручування сакральних дій, запускання його механізму здійснюється в помешканні А. З усього зазначеного можна зробити ще два висновки: хронотоп проведення кожного наступного обряду залежить від місцеперебування сакрального центру; із двох місць базування сакрального центру (наприклад – А і В), якщо він зародився в одному (приміром – А), то вичерпатися й самоликвідуватися має вже в іншому (приміром – В).

### Література

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб: Наука, 1993. 238 с.
2. Кухаренко О. О. Дослідження національної обрядовості за допомогою структури весільного циклу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 23. С. 82–87.
3. Кухаренко О. О. Критерії поділу структури весільних обрядів. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. Київ, 2016. № 8. С. 36–49.
4. Кухаренко О. О. Побудова структури української весільної обрядовості. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. Київ, 2016. № 7. С. 5–18.
5. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Глав. ред. восточн. лит-ры, 1985. 536 с.
6. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Т. 4. СПб., 1877. XXX, 715 с.

### References

1. Bayburin, A. K. (1993). Ritual in traditional culture: a structural-semantic analysis of Eastern Slavic rites. Sankt-Peterburg: Nauka [in Russian].
2. Kukharenko, O. O. (2016). Investigation of national ritualism with the help of the structure of the wedding cycle. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 23, 82–87 [in Ukrainian].
3. Kukharenko, O. O. (2016). Criteria for the division of the structure of wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: gumanitarni pytannia*, 8, 36–49 [in Ukrainian].
4. Kukharenko, O. O. (2016). Construction of the structure of Ukrainian wedding ceremonies. *Paradygma piznannia: gumanitarni pytannia*, 7, 5–18 [in Ukrainian].
5. Levi-Stros, K. (1985). *Structural Anthropology*. (V. Ivanov, Trans). Moscow: Glav. red. vostochn. lit-ry [in Russian].
6. Chubinskii, P. P. (1877). Proceedings of the ethnographic-statistical expedition to the Western Russian region, 4. Sankt-Peterburg [in Russian].

УДК 791

*Пашкевич Марина Юхимівна,  
кандидат культурології,  
старший викладач кафедри  
івент-менеджменту та шоу-бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-4573-9429*

## ВИДОВИЩНІ ФОРМИ ТОТАЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ

**Мета роботи** – дослідити видовищні форми культури в умовах тоталітаризму та механізми їх функціонування. **Методологія роботи** передбачає використання історичного підходу та загальнонаукових методів: аналітичного, системного, компаративного для з'ясування витоків та протоформ видовищної культури в умовах тоталітарного суспільства. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше видовищні форми тоталітарної культури осмислені в процесі загальної генези цих явищ та у тісному взаємозв'язку з процесами ідеологічного впливу тоталітарної системи правління, як важливий елемент, що в цілому може характеризувати розвиток культури в такому загальноісторичному контексті. **Висновки.** Тоталітаризм як система координат, що опікує тотальним контролем усі сфери життя суспільства, не може залишити без уваги настільки важливу та впливову його частину, як мистецтво видовищ. Святкування у формі ходи, мітингу, політичної акції використовується системою державної пропаганди та ідеології як засіб формування особливим чином налаштованої свідомості та маніпуляції їх в інтересах правлячих еліт.

*Ключові слова:* тоталітаризм, ідеологія, маси, масова свідомість, видовищні форми культури.

*Пашкевич Марина Ефимовна, кандидат культурології, старший преподаватель кафедры ивент-менеджмента и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Зрелищные формы тоталитарной культуры**

**Цель работы** - исследовать зрелищные формы культуры в условиях тоталитаризма и механизмы их функционирования. **Методология работы** предусматривает использование исторического подхода и общенаучных методов: аналитического, системного, сравнительного для выяснения истоков и протоформ зрелищной культуры в условиях тоталитарного общества. **Научная новизна** заключается в том, что впервые зрелищные формы тоталитарной культуры осмысленные в процессе общего генезиса этих явлений и в тесной взаимосвязи с процессами идеологического влияния тоталитарной системы правления, как важный элемент, что в целом может характеризовать развитие культуры в таком общеисторическом контексте. **Выводы.** Тоталитаризм как система координат, опекает тотальным контролем все сферы жизни общества, не может оставить без внимания столь важную и влиятельную его часть, как искусство зрелищ. Празднование в форме шествия, митинга, политической акции используется системой государственной пропаганды и идеологии как средство формирования особым образом настроенной сознания и манипуляции их в интересах правящих элит.

*Ключевые слова:* тоталитаризм, идеология, массы, массовое сознание, зрелищные формы культуры.

*Pashkevich Marina, Candidate of Cultural Studies Senior Lecturer at the Department of Event Management and Show Business Kiev National University of Culture and Arts*

### **Spectacular forms of totalitarian culture**

**The purpose of the article** is to study the spectacular forms of culture in the conditions of totalitarianism and the mechanisms of their functioning. **The methodology** involves the use of historical approach and general scientific methods: analytical, systemic, comparative to find out the origins and protocols of spectacular culture in a totalitarian society. **Scientific novelty** is that for the first time the spectacular forms of totalitarian culture are comprehended in the process of the general genesis of these phenomena and in close connection with the processes of ideological influence of the totalitarian system of government as an important element that in general can characterize the development of culture in such a general-historical context. **Conclusions.** Totalitarianism as a system of coordinates, which cares for the total control of all spheres of society, cannot ignore such an important and influential part as the art of spectacles. Celebrations in the form of processions, rallies, and political campaigns are used by the system of state propaganda and ideology as a means of forming a specially designed consciousness and manipulating them in the interests of the ruling elites.

*Key words:* totalitarianism, ideology, masses, mass consciousness, spectacular forms of culture.

Актуальність теми дослідження. Обмежена кількість спеціальних досліджень впливу видовищних форм на громадську думку пояснюється тим, що в умовах радянського минулого наукові дослідження, присвячені багатьом соціальним питанням, в тому числі обраному феномену, мали чітке пропагандистське забарвлення в рамках однієї ідеології. Вивчення цієї практики як предмету соціально-культурологічного дослідження могло вважатися в якійсь мірі небажаним для політичного ладу, оскільки в результаті досліджень ставали зрозумілими деякі механізми ідеологічного впливу, що було неприпустимо. В зв'язку з цим, протягом тривалого часу видовищні форми розглядалися в науковій та науково-популярній літературі як форми святкування, елемент дозвіллевої діяльності. В умовах тоталітарної політичної культури видовище завжди відіграє і відігравало особливу роль. Епохи диктаторів сприяють розвитку видовищних форм культури, зокрема, видовищ традиційних, пов'язаних із великими площами, крокуючими колонами, парадами, появою перед масою вождів.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіку сприйняття видовища глядачем в умовах тоталітарної культури з огляду на особливості людської психології та комунікативні аспекти видовищ, вивчали: Т. Адорно, М. Андреева, Б. Борисов, В. Гайдабура, А. Михайлюк, І. Романко, Т Циганська.

Мета роботи – дослідити видовищні форми культури в умовах тоталітаризму та механізми їх функціонування.

Виклад основного матеріалу. Існують чіткі завдання, яким підпорядковані видовищні події в тоталітарній культурі: виховання середньостатистичної людини, придушення індивідуальних особистісних основ, підтримка культу авторитарної влади, пропаганда єдиної політичної ідеї. Для втілення цих задач використовуються наступні форми видовищ: демонстрації, мітинги, паради, показові військово-спортивні виступи. Особливістю цих форм є воєнізованість. Пояснюється це тим, що збереження повного підпорядкування владі протягом тривалого часу неможливе без насильства, а це означає, що, використовуючи видовище, влада і, відповідно, її представники, можуть черговий раз продемонструвати військовий арсенал команд та атрибутику, яка буде використана в дії у разі спротиву їй. При цьому



демонстрація безпосередньо військової могутності, що, з одного боку, формує у населення цієї держави ілюзорне відчуття єдності, причетності до військової сили, можливості усунення інших держав, і, з іншого боку, викликає в тієї ж маси населення страх перед загрозою використання цієї сили, власне, до самого населення. Тоталітарні видовища є образною та зменшеною моделлю державної структури певного режиму. «Механізація» образу людини – одна з прерогатив тоталітарної пропаганди. Недаремно тоталітарна влада так захоплюється грандіозними військовими парадом та масовими демонстраціями трудящих.

М. Бердяєв зазначав на цей рахунок таке: «Вождь має дати більше хліба та видовищ, а він, зазвичай, дає більше видовищ ніж хліба» [1].

Радянська видовищна культура володіла не лише своєрідним змістом, але й особливою естетикою. Якщо «класична естетика» як філософія прекрасного прагне до відображення реальності, заснованої на ціннісній ієрархічності, суб'єктивності, то «естетика видовища» – на гедонізм, на зовнішнє, поверхнєве, вториннє. У межах цієї системності практично непотрібними залишаються такі категорії класичної парадигми, як «реальнє», що підмінється «гіперреальним», «прекраснє» та «високє», що трансформується у «грандіознє» та «колосальнє». М. Хренов у статті «Видовищність – стиль культури тоталітарної держави» зауважує: «Пристрасть до колосального пояснюється не стільки особливостями особистості диктатора, скільки закономірностями сприйняття маси, натовпу. Колосальнє захоплює лише натовп, викликаючи в ньому почуття здивування та потрясіння. Прагнучи до влади над масою, диктатор має викликати образи, які асоціюються з колосальним. Приходячи в екстаз від сприйняття колосального за своїм масштабом явища, яке виникло завдяки диктатору, маса захоплюється диктатором і скоряється його владі» [11, 163]. У цій сфері справжніми творцями були організатори військових парадів та церемоніальних ритуалів у Німеччині та мирних демонстрацій трудящих в СРСР. Епохи диктаторів сприяють розвитку видовищних форм культури. В умовах тоталітарного суспільства, метою якого завжди було прискорене прагнення змінити людину, рішуче не сприймалися таїнства людського буття та нездоланні характеристики людської індивідуальності. Тоталітаризм завжди ставив за мету конструювання нового типу особистості з особливою ментальністю. Недаремно Лев Троцький – провідний ідеолог більшовиків, цікавився психофізичними експериментами. Все заради того, щоб отримати дієвий інструмент управління людськими масами. В його промовах ці надії звучали таким чином: «Людина візьметься врешті-решт насправді гармонізувати себе саму. Життя, навіть виключно фізіологічне, стане колективно-експериментальним» [3, 281]. У 1922 році М.Бухарін у видовищі вбачав засіб виховання духу корпоративності та спільності. Не випадково у виховному процесі він протиставляв «емоційності» – «циркулярність».

А. Гастев, один з керівників Пролеткульту та Центрального інституту праці, ввів термін «соціальна інженерія». Саме цей термін сьогодні використовується по відношенню до сучасних технологій паблік рилейшнз. Тоді, згідно тверджень Гастєва, це означало активну роботу по створенню «нової людини» за допомогою «конструювання психіки» [4]. С. Третьяков, один із теоретиків та керівників російського авангарду, писав: «Те, що називається «особистою справою»,

«приватним інтересом» стає під організований контроль колективу». І далі: «Працівник мистецтва має стати психоінженером» [3, 283]. Дослідник В. Вовк наводить у своїй статті враження 1936 року письменника А. Жида, що приїздив до Радянського Союзу: «В СРСР вирішено один раз і назавжди, що з будь-якого питання має бути тільки одна думка... виходить, що коли ти розмовляєш з яким-небудь росіянином, ти розмовляєш наче з усіма одразу... проте свідомість людей сформована таким чином, що цей конформізм для них не є тягарем, він їм притаманний, вони його не відчують, і не думаю, що до цього могло б примішуватись лицемірство» [3, 300].

Основою тоталітарної політичної культури було створення образу людини - гвинтика, невеличкої частинки великого механізму. Для збереження цього політичного режиму необхідна жорстка вертикаль влади.

Як зазначає Б. Борисов у своєму дослідженні «Лики тоталітаризма», «Тоталітаризм – це не лише політична доктрина, а й стиль. У цьому розумінні прекрасними стилістами були усі тирани. Фашистська уніформа, безумовно виразна по стилю та дизайну, ніби створена для грандіозного шоу – дій на сходах історії... недаремно у післявоєнній Німеччині одним із перших був прийнятий закон, що забороняв демонстрацію фашизму як видовища, в якому присутні пристрасть і задоволення» [3, 280]. Тоталітарні ідеології фашизму та комунізму та їх політичне вираження у сталінізмі та націонал-соціалізмі не тільки змагались одна з одною, а й взаємно копіювали одна одну. Вся конструкція масових дій виводилась з маси політики і звеличувалась до релігії. «Це завжди коктейль із театральних та церковних мізансцен» [3, 285].

Розробка принципів розпалення групового фанатизму та маніпулювання масами, яка до сьогоднішніх днів вважається класичною і її вивчають спеціалісти, належить Геббельсу. В основі його технології кілька основних принципів. Перший – «принцип розмаху та концентрації». Згідно з цим постулатом, спеціально вивірені гасла задалегідь мають входити в свідомість мас. Здійснюється це за схемою, в основі якої – послідовність та рівномірне підсилення інформаційного тиску.

Одним з прикладів реалізації цієї тези може бути епізод з хоровою декламацією з пропагандистського фільму «Тріумф волі» режисера Лені Ріфеншталь, який визнано кращим зразком тоталітарної пропаганди. Це цільова деформація функції оперного хору. Різниця в тому, що гарна оперна музика слугує пом'якшеною оболонкою тексту. В опері задіяні естетичні почуття глядачів. Т. Манн говорив: «Оперний театр – це місце, де натовп перетворюється у народ». Геббельс був ерудованим та освіченим спеціалістом, і зміст цього вислову чудово розумів. Саме йому належала ідея хороших виступів. «Гола» хорова декламація підкорює волю мас набагато сильніше, аніж співи.

Другий принцип – принцип «спрощення». Масова свідомість відкрита лише примітивним постулатам. Нюанси та аргументація лише заплутують, а не проясняють.

Третій – «дозування в демонстрації успіхів». У основі цього принципу нехай незначна, але регулярна демонстрація наочних успіхів (лідера, системи, його частини). Кожне масове дійство, а політичне особливо, експлуатує досить

обмежений набір психотехнологій: в основному це проєкції, сублімації, витіснення. Сублімаційний ефект, наприклад, розрахований на компенсацію неповноцінності повсякденного животіння. Лідер, або герой видовища, пропонує «вирішення проблем» за встановленою схемою: пригода – помста – віддяка.

Важливим елементом тоталітарного дизайну видовищ є організація нічної факельної ходи. У такому нічному дійстві «спрацьовує» кілька психологічних домінант: метафізичне поле темряви, пасивність того, що освітлюється, та енергія того, хто освітлює. Режисура факельних нічних ходів здійснювалась достатньо однорідними, але професійно дієвими прийомами. Психологам добре відомо, що електросвітло активізує психічне сприйняття. А. Шпейер – провідний архітектор фашистської ідеології. Йому належать побудова п'ятдесяти п'яти метрової башти з орлом на верхівці на Всесвітній виставці у Парижі в 1937 році як виставкового павільйону від Німеччини та ідея створення ілюзії монументальності за допомогою вертикальних променів десятків прожекторів, що урочисто оторочували нічне дійство. В 1934 році на Цеппелінфільді в Нюрнберзі він використав 130 зенітних прожекторів для створення образу гігантського храму, який був оточений променевою канонадою. Сам Шпейер у своїх спогадах писав: «Я вважаю, що цей «храм зі світла» був першим витвором мистецтва світової архітектури такого роду, з чудовим просторовим вирішенням» [13,130].

Т. Адорно у своїй книзі «Авторитарна людина» дає типологію персонажів масового політичного видовища. До них належать: фанатики, ізгої, конформісти, лідери. Їм притаманна полярна двоякість. З одного боку – схильність до марень, візуальних галюциногенів, з іншого боку – психопатичний неспокій [1]. У 1898 році світ побачила книга Густава Ле Бона «Психологія натовпу». Серед прихильників цього твору були Ленін, Муссоліні, Гітлер, Геббельс. Фрейд написав свою роботу «Психологія мас та аналіз людського Я» як відгук на книгу Ле Бона. Серед досліджень, що по-своєму продовжили тему Ле Бона, потрібно назвати «Повстання мас» Хосе Ортега-і-Гассета, «Маса та влада» Е. Каннетта, «Століття натовпів» та «Машина, що робить богів» С. Московичі, «Злочинний натовп» С. Сігеле, «Коллективна поведінка» Г. Блуммера, «Думка та натовп» Г. Тарда, «Револьюційний невроз» О. Кабанеса.

Основна ідея дослідження Густава Ле Бона полягає у твердженні про те, що керівні класи здійснювали помилки, ігноруючи закони натовпу. Ле Бон писав про «зникнення свідомої особистості», прагнення швидкого приведення до виконання нав'язаних ідей. До найбільш яскравих характеристик натовпу у цій роботі є наступні висновки :

- епоха, що наступає буде воістину ерою мас;
- натовпом неможливо керувати, керуючись правилами. Необхідно відшукувати те, що може справити враження, може захопити;
- натовп мислить образами;
- маси не схильні до теоретичних тверджень, проте схильні до дії;
- натовп керується підсвідомістю, більше підкорюючись впливу спинного, ніж головного мозку;

- у натовпі може відбуватись накопичення тільки дурості, а не розумного;
- натовп завжди виявляє риси жіночого характеру;
- володіючи перебільшеними відчуттями, натовп здатний підкорюватись тільки впливу перебільшених почуттів;
- натовп зовсім не відмежовує суб'єктивне від об'єктивного;
- уява натовпу схильна до легенд, але вони не мають самі по собі ніякої стійкості;
- натовп завжди готовий повстати проти будь-якої влади, але по - рабськи схиляється перед сильною владою та силою [6, 256, 261].

До основних характеристик поведінки людини у натовпі можна віднести:

- критичне падіння автономності поведінки;
- підсилення відчуття свободи від спостереження зовні;
- відсутність страху перед ізоляцією;
- переживання нових ціннісних уявлень як основи для єдності;
- у натовпі людина відчуває стадне відчуття та прагнення зрозуміти: «Хто вона?» [6, 256, 261].

Але всі ці гіпотези та спостереження все-таки недостатньо сприяють поясненню природи питання про взаємозв'язок силових полюсів громадської думки та афективних спалахів. Однією з основних характеристик масової свідомості є асинхронність, або не узгодженість таких суттєвих категорій, як соціальне та біологічне, раціональне та чуттєве, інтелектуальне та тілесне. Саме на основі цих протиріч конструюються форми тоталітарної свідомості.

У 1924 році американський журналіст та соціолог У. Липман опублікував свою знамениту книгу «Громадська думка». Відбулося це в той саме час, коли в Італії та Німеччині зароджувався фашизм. У цій книзі Липман вводить термін «стереотип». Це емоційні першоелементи конструктів громадської думки, які при певних умовах здатні накопичуватись у критичну масу та справляти вирішальний вплив на розвиток політичних подій. «За межами доступного людина, згідно своїх смаків, створює у своїй голові більш спрощену модель світу. Стереотип має одне значення: він ділить світ на дві категорії – на «знайоме» та «незнайоме». Стереотип заключає в собі оціночний елемент, що виступає у вигляді емоційно - забарвленої установки» [7, 300].

Липман зазначає: «Той, що володіє символами, визначальними в справжній момент громадськими почуттями, значною мірою вибудовує собі дорогу у політику. Один і той самий механізм звеличує героя і створює диявола». [7, 158] Це і є ключовим критерієм для усвідомлення таємниці більшості масових постановочних видовищ.

Історія культури свідчить про вплив на її розвиток різних процесів, що відбувалися у громадському житті: підсилення та ослаблення релігії, зростання та спад політичної активності, еволюція моралі та побуту, розвиток наукової думки та технічного процесу. Тому ситуація культури отримує своє відображення у змісті видовища.

Жовтень 1917 року вважається початком нового періоду в історії вітчизняної культури. У результаті перемоги соціалістичної революції керівною ідеологією в країні стала ідеологія пролетаріату, особливу роль вона відіграла у народженні та становленні культури нового типу – загальнонародної, масової, багатонаціональної.

Стрімке зростання масових свят перших постреволуційних років – від невеликого ігрища у червоноармійських загонах – до грандіозних масових дій, що збирали на площах десятки тисяч людей, був обумовлений увагою комуністичної ідеології, душевним підйомом народу та безпосереднім керівництвом партійних органів.

Видовища щедро фінансувались, не зважаючи на голод та нестачі. Для подібних вистав відпускались різноманітні матеріали, залучались червоноармійці. Для постановки «Взяття Зимового палацу» в 1920 році було мобілізовано десять тисяч учасників з червоноармійських та флотських частин, виділялись продовольчі пайки. 26 серпня 1919 року В. І. Леніним був підписний спеціальний декрет «Про об'єднання театральної справи», де окремим пунктом мова йшла про народні гуляння та необхідність управління ними та всебічної допомоги з боку Наркомпросу. Для революційної інтелігенції того часу програмним документом була стаття А. Луначарського «Про народні святкування», в якій він стверджував, що «головним художнім наслідком революції завжди були та будуть народні святкування. Для свята необхідні наступні елементи: по-перше, справжній об'єм мас, справжнє бажання їх відгукнутися всім серцем на подію, яка відзначається; по-друге, мінімум святкового настрою, який навряд чи може з'явитися в часи надто голодні та надто пригнічені зовнішніми загрозами; по-третє, талановиті організатори потрібні не лише як полководці свят, які розмірковують над загальним стратегічним планом, що дають директиви, але й як цілий штат помічників, здатних укорінитися в маси та керувати ними» [8, 203].

Художньо-масова робота у період її становлення і розвитку у перші роки радянської влади сміливо експериментувала і шукала нові форми. Однією з таких форм стали масові інсценізації, які представляли більш складний високоорганізований ступінь синтезу агітації та пропаганди засобами мистецтва. Організацію багатьох народних свят та видовищ взяли на себе відомі діячі просвіти та творчі працівники, що прагнули віднайти нові форми та жанри мистецтва, визначити шляхи найбільш емоційних та дієвих засобів агітації. Вони звернулись до традиції вуличного театру, старовинного балагану, використовуючи пряме спілкування з глядачем, намагаючись розвинути та збагатити ці форми активним політичним, агітаційним змістом.

Вуличні театральні вистави з їх відомими персонажами – солом'яним опудалом Капіталу, Робітником, що розриває ланцюги з величезним молотком, який перемагає товстелезних буржуїв, – стали тоді активною формою агітації, пропаганди, заклику до негайних конкретних дій [12, 251]. У 1924 році в Ленінграді відбувся масовий воєнізований шаховий турнір. Площа Урицького була розподілена на квадрати, червоноармійці були одягнені у костюми чорного та білого кольору. Роль пішаків виконували рядові піхотинці та матроси, ладдів – кулеметники, коней – кавалеристи і т. п. Із сторін поля стояли полководці – гросмейстери, котрі з допомогою гучномовців керували просуванням озброєних шахових фігур. У процесі становлення радянської влади ідеологічний вплив пронизував всі сфери культурної діяльності в країні, включаючи й святкові видовища.

Театралізовані свята середини 20-х років втілюють ідеї «виробничого мистецтва» і пролетарської культури: демонстрацію досягнень того чи іншого заводу або показ досягнень народного господарства. При чому, під час театралізованої ходи

цей показ супроводжувався роботою станків так само, як під час дії. Наприклад: фабрика «Шерріс» за сценарієм мала демонструвати виробництво вовняних виробів; тютюнова фабрика імені Урицького виробляти цигарки, які мали роздавати оточуючим. Задум сценарію коркової фабрики вражають своєю незвичайністю: з корків був змайстрований Мавзолей Леніна, навколо якого звалені капіталістичні герби. В момент проходження автоколонни перед трибуною ці герби згорали, і на їхньому місці з'являлась п'ятикутна радянська зірка. Завод «Трикутник» під час святкової ходи ніс величезну калошу, в якій сиділи представники Антанти, а величезний чобіт фабрики «Скороход» розчавлював під своїм підбором буржуя» [10, 100].

Метафора, символіка, буфонада – виразні прийоми, які надто нагадують карнавальну ходу середньовічних ремісницьких гільдій у країнах Західної Європи, де вперше з'явився такий важливий та перспективний у подальшому напрямок художньо-масової роботи, як використання реальної образності, пов'язаної із трудовою діяльністю того чи іншого цеху, жартівливим повтором елементів трудового процесу ремісників, художньо-ігровою дією з плодами праці. І до цього часу в дні свят на площах європейських міст можна побачити яскраво-символічне ігрове дійство навколо величезного пирога, чобота, кравецьких ножиць і тому подібне [5, 138].

Комуністична ідеологія та атеїзм, партійність та народність мистецтва, трудовий ентузіазм у побудові нової державності обумовили поєднання народних свят з новими видовищними формами, що призвело до трансформації народної традиції. Демонстрація та театралізовані дійства були можливі лише у містах – у селах для масових дій не достатньо було виконавців. До того ж, вигадані у містах свята зовсім не співпадали з життєвим ритмом, який диктує сільське господарство. У селах пропагувалось свято «День врожаю». Частіше всього його проводили у день Покрови Пресвятої Богородиці. Народ ставився до нових свят зацікавлено, але й старі не забував. Влада вирішила розпочати прямий наступ на дореволюційний календар, створюючи аналоги Різдва, Пасхи та інших церковних свят. Пік цього руху випадає на 1923 рік, коли починають впроваджувати Комсомольське Різдво та Комсомольську Пасху. Проведення заходів координувались спеціальними комісіями. У розповсюджених на місцях інструкціях зазначалось, що святкування має на меті «підкреслити протилежність між релігійним святом (тупість, смиренність, ворожість по відношенню до класової боротьби) та святом пролетарським» [9, 7].

Інтернет-видання «Комерсант – Власть» від 28 квітня 2003 року в статті «Серпом по Пасхе» наводить приклад плану проведення комсомольської Пасхи.

1. Кампанія має пропагандистський характер і не виноситься на вулицю у вигляді ходи, карнавалів тощо.

2. Кампанія розпочинається в середині березня. Початок її присвячується клубному вечору Коперника, на якому впроваджується думка про протиріччя науки та релігійних вірувань, зображуються гоніння церкви на наукову думку.

3. До світлого Воскресіння присвячується центральний момент кампанії – клубний вечір з наступною програмою:

- а) доповідь (з діапозитивами) (Пасха Христова та Першотравневе свято Праці));
- б) інсценізація;

в) гумористична частина (буфонада, частівки, вірші тощо).

4. Результати компанії обговорюються у політгуртках, де проводиться дарвінівська пропаганда.

Державний календар поступово набуває вид святців нової релігії, в якому було два головних свята – 7 листопада (замість Різдва) та 1 травня (замість Пасхи), кілька важливих свят, а саме: річниця Кривавої неділі та день смерті Леніна, а також професійні свята, що випадали на вихідні дні. Наприклад: традиційну Масляну замінили на свято Зими. З'являються політизовані свята: Свято радянської музики, Свято першої зарплати, День улюблених ігор дитячих років В. І. Леніна. У роки святкування великих ювілеїв у багатьох містах проводились «свята вулиць», метою яких були прославлення «великих партійців», які колись жили на цих вулицях, і, тим самим, зміцнювали радянську та партійну ідеологію в цілому.

Особливе місце відводилось святу Жовтневої революції, яке включало в себе офіційну та неофіційну частину. Перш за все – публічні святкування, такі, як демонстрація трудящих та військовий парад. Модель двох фаз святкування, що прийшла до нас зі стародавніх часів, була збережена, але перенасичена політизованим змістом. Радянські свята виконували звичайні функції: об'єднували навколо громадських цінностей, проводились у спеціально відведений час, були загальними та публічними.

Якщо в післяреволюційний період організатори масових видовищ, шукаючи найбільш емоційні та загальні засоби агітації, звертались до традиції та досвіду Паризької комуни, пропагуючи ідеї світового інтернаціоналізму, але все-таки намагались зберегти традиції майданного, вуличного театру, старовинного балагану, використовуючи пряме звернення до глядача, то автори масових театралізованих свят пізнього радянського періоду намагались усіма силами пропагувати ідеї радянської влади, пропонуючи умовні художні форми, які перетворювали масове видовище в чітко організовану демонстрацію, виставу. Масове видовище радянської епохи завжди вирізняв тісний зв'язок змісту ідейної направленості з сучасними завданнями свого часу, прагнення найбільш повно, яскраво відобразити оточуюче життя. Зі змінами, що відбуваються у свідомості народу багато видовищних форм втратили своє значення та забулись або зникли, а деякі з них стали сприйматись, як дозвіллена художня форма, що слугує розвазі і тільки. Складні урочисті святкові та сімейні ритуали, обряди (новорічні, масляні, купальські, весільні і т.п.) стали свого роду лише простими театралізованими виставами, де домінантою всього дійства є естетична функція, і вона сприймається як розвага, перетворюючись на святкове гуляння. Навіть функція гри в багатьох сучасних видовищних формах або зовсім відсутня, або виконує примітивно – розважальну роль. Глядач пасивно спостерігає видовище, на сцені якого загальна підміна «реальних героїв» «рядженими виконавцями» [14, 139].

Висновки. Тоталітаризм як система координат, що опікує тотальним контролем усі сфери життя суспільства, не може залишити без уваги настільки важливу та впливову його частину, як мистецтво видовищ. Святкування у формі ходи, мітингу, політичної акції використовується системою державної пропаганди та ідеології як засіб формування особливим чином налаштованої свідомості та маніпуляції її в інтересах правлячих еліт.

*Література*

1. Адорно Т. Исследование авторитарной личности. Москва: Серебряные нити, 2001. 416 с.
2. Бердяев Н. Среда человека в современном мире URL: [www/vehi.net/berdiyev/01.htm](http://www/vehi.net/berdiyev/01.htm), свободный (дата звернення: липень 2018).
3. Борисов Б. Л. Реклама и паблик рилейшинз. Алхимия власти. Рига, 1997; Москва, 1998. 624 с.
4. Гастев А. К. Социальные установки. У истоков НОТ: забытые и нереализованные идеи. Ленинград, 1990. 103 с.
5. Генкин Д. М. Массовые праздники. Москва: Просвещение, 1975. 20 с.
6. Лебон Г. Психология масс. Москва: Издательский дом «Бахрах», 1998. 588 с.
7. Липпман У. Общественное мнение / пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. 384 с.
8. Луначарский А. В. О народных празднествах. Москва: Советская Россия, 1985. 203 с.
9. Малахов А. Серпом по Пасхе. Коммерсант. 2003. № 16. С. 7.
10. Михайлюк А. В. Проявление элементов карнавала (балагана) в революционных событиях в России и Украины (1917 - 1920 гг) / А. В. Михайлюк. Філософія, культура, життя. Дніпропетровськ, 1998. Вип. 3. С. 100.
11. Хренов М. Зрелище в эпоху восстания масс. Москва: Наука, 2006. 646 с.
12. Циганська Т. М. Драматургія театральна та святково- видовищна: риси схожі та відмінні. Наукові записки. Харків, 2002. Вип. 2 (31). С. 251-258.
13. Шпеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич; Москва: Прогресс, 1997. 654 с.
14. Шубина И.Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь. Ростов на Дону: Феникс, 2006. С.139

*References*

1. Adorno, T. (2001). Investigation of authoritarian personality. Moscow: Silver threads [in Russian].
2. Berdyaev, N. The medium of the person in the modern world. Retrieved from: [www/vehi.net/berdiyev/01.htm](http://www/vehi.net/berdiyev/01.htm), Free (application date: July 2018) [in Russian].
3. Borisov, B. L. (1998). Advertising and public relations. Alchemy of power. Riga, 1997; Moscow [in Russian].
4. Gastev, A. K. (1990). Social settings. The origins of the NOT: forgotten and unrealized ideas. Leningrad [in Russian].
5. Genkin, D. M. (1975). Mass holidays. Moscow: Enlightenment [in Russian].
6. Lebon, G. (1998). Psychology of the masses. Moscow: Publishing House "Bahraha" [in Russian].
7. Lippmann, U. (2004). Public opinion. M.: Institute of the Foundation "Public Opinion" [in Russian].
8. Lunacharsky, A.V. About folk festivities. Moscow: Soviet Russia, 1985 [in Russian].
9. Malakhov, A. (2003). Serpov for Easter. Kommersant. No. 16. S. 7. [in Russian].
10. Mikhailuk, A.V. The manifestation of the elements of the carnival (balagan) in revolutionary events in Russia and Ukraine (1917-1920). Philosophy, culture, life. Dnipropetrovsk, 1998, 3, 100 [in Russian].
11. Khrenov, M. A. (2006). Spectacle in the era of the mass uprising. Moscow: Science [in Russian].
12. Tsyganskaya, T. M. (2002). Drama Theatrical and festive-spectacular: the features are similar and distinctive. Proceedings. Kharkov, 2 (31), 251-258 [in Russian].
13. Speer, A. (1997). Memoirs. Smolensk: Rusich; Moscow: Progress [in Russian].
14. Shubina, I.B. (2006). Drama and directing the spectacle. Game that accompanies life. Rostov on the Don: Phoenix, 139 [in Russian].



УДК 130.2 : 005.7

*Пилипів Вікторія Володимирівна,  
кандидат культурології,  
старший викладач кафедри  
готельно-ресторанного бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
Vika\_prima@ukr.net  
ORCID 0000-0002-1882-1937*

## ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО РОЗМАЇТТЯ У СФЕРІ ГОТЕЛЬНОГО БІЗНЕСУ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ КУЛЬТУРНИХ ВИМІРІВ Г. ХОФСТЕДЕ

**Метою роботи** є дослідження феномену культурного розмаїття у сфері готельного бізнесу в контексті теорії культурних вимірів Г. Хофстеде. **Методологія.** Для проведення дослідження було використано системний, історико-логічний та інтегративний підходи. **Наукова новизна** роботи полягає в концептуалізації феномену культурного розмаїття у сфері сучасного готельного бізнесу як мультикультурного середовища. Формуючи загальну практику організації із сильною крос-національною культурою готельного бізнесу, можна подолати труднощі, пов'язані з культурним розмаїттям як співробітників, так і клієнтів. **Висновки.** Взаємодія представників різних культур у межах однієї організації та їхнє спільне прагнення зрозуміти одне одного та віднайти точки перетину, створення нових культурних патернів об'єднує культури в нову, синтезовану культуру. Ця нова культура є життєво важливою для компаній, які прагнуть міжнародного партнерства. Тому підприємства готельного бізнесу повинні створювати нові ефективні культурні практики. У цьому процесі різноманітні вектори соціокультурної взаємодії не виключають, а взаємообумовлюють один одного.

*Ключові слова:* культурне розмаїття, культура, культурна дистанція, готельний бізнес, теорія культурних вимірів, Г. Хофстеде.

*Пылыпив Виктория Владимировна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры гостинично-ресторанного дела Киевского национального университета культуры и искусств*

### Феномен культурного різнообразия в сфере гостиничного бизнеса в контексте теории культурных измерений Г. Хофстеде

**Целью работы** является исследование феномена культурного разнообразия в сфере гостиничного бизнеса в контексте теории культурных измерений Г. Хофстеде. **Методология.** Для проведения исследования были использованы системный, историко-логический и интегративный подходы. **Научная новизна** данной работы заключается в концептуализации феномена культурного разнообразия в сфере современного гостиничного бизнеса как мультикультурной среды. Формируя общую практику организации с сильной кросс-национальной культурой в рамках гостиничного бизнеса, можно преодолеть трудности, связанные с культурным разнообразием как сотрудников, так и клиентов. **Выводы.** Взаимодействие представителей разных культур в рамках одной организации и их общее стремление понять друг друга и найти точки пересечения, создание новых культурных паттернов объединяет культуры в новую, синтезированную культуру. Эта новая культура является жизненно важной для компаний, которые стремятся к международному партнерству. Поэтому предприятия гостиничного бизнеса должны создавать новые эффективные культурные практики. В этом процессе различные векторы социокультурного взаимодействия не исключают, а взаимообуславливают друг друга.

*Ключевые слова:* культурное разнообразие, культура, культурная дистанция, гостиничный бизнес, теория культурных измерений, Г. Хофстеде.

*Pylypiv Victoria, candidate of Cultural studies, senior lecturer of Hotel and Restaurant Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **The phenomenon of cultural diversity in the sphere of hotel business in the context of G. Hofstede's cultural dimensions theory**

**The purpose of the article** the phenomenon of cultural diversity in the sphere of hotel business through the lens of G. Hofstede's cultural dimensions theory. **Methodology.** The author used the systematic, historical-logical methods along with integrative approach. **The scientific novelty** of this work lies in the conceptualization of the phenomenon of cultural diversity in the sphere of contemporary hotel business as a multicultural environment. Forming the general organizational practice with a robust cross-national culture within the hotel business, it is possible to overcome the difficulties associated with the cultural diversity of both employees and customers. **Conclusions.** The interaction of the representatives of different cultures within the framework of one organization, their shared desire to understand each other and find intersection points, the creation of new cultural patterns unites cultures into a new, synthesized culture. This new culture is vital for companies that are striving for international partnership. Therefore, the hotel business should create new effective cultural practices. In this process, different vectors of socio-cultural interaction do not exclude but mutually support each other.

*Key words:* cultural diversity, culture, cultural distance, hotel business, cultural dimensions theory, G. Hofstede.

Актуальність теми дослідження. Одним із компонентів дослідження культури є як сам процес глобалізації, так і глобальна культурна гомогенізація. Мова йде про взаємодію різних культурних практик і виникнення гомогенної культурної практики. З точки зору культури, глобалізація виступає процесом збільшення однорідності індивідуального способу життя в будь-якій організації. Таким чином, глобалізація об'єднує людей в єдину світову спільноту. Сучасний готельний бізнес і туризм переживають посилення інтернаціоналізації та глобалізації.

Надзвичайний розвиток індустрії гостинності протягом останніх десятиліть суттєво вплинув на високі технології, системи зв'язку та транспорт. Люди все частіше подорожують світом, а їхні країни все більше інтегруються в єдиний світовий ринок. Це призводить до взаємодії різних культур та культурних обмінів. Готельний бізнес і туризм змушені діяти в дуже складному мультикультурному середовищі, відтак працівники цих сфер повинні бути культурно чутливими, культурно обізнаними, розуміти як свою, так і інші культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Культура як складна та динамічна система потребує ґрунтовного аналізу та глибоко розуміння. Багатозначність терміну культура призвела до палких дискусій як щодо самого терміну, так і щодо сфери його використання. Велику увагу вивченню феномена культури приділили Е. Тайлор, А. Блум, К. Леві-Стросс, І. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Й. Фіхте, Ф. Шиллер, І.Г. Гердер, Ф. Ніцше, Т. Манн. Сьогодні культуру представляють як традиції, вірування, мистецтво, спосіб життя, соціальну організацію конкретної країни або групи людей; як духовний здобуток, що передається з покоління в покоління; як частину цілої цивілізації, яка містить у собі її матеріальний і нематеріальний аспекти тощо [1].

Розумінню культурних явищ та міжкультурних контактів сприяли роботи Е. Холла, К. Клакхона, Ф. Клакхон, Ф.В. Гуденау, К. Гірца. Теорія культурних

вимірів була розроблена нідерландським соціологом Г. Хофстеде. Не викликає сумніву те, що культура істотно впливає на спосіб сприйняття та освоєння оточуючого світу у будь-якій сфері людської життєдіяльності. Це і має стати предметом подальшого аналізу спеціалістів в галузях культурології, психології, соціології, філософії, організаційної поведінки тощо.

Метою дослідження є дослідження феномену культурного розмаїття в сфері готельного бізнесу в контексті теорії культурних вимірів Г. Хофстеде.

Виклад основного матеріалу. Глобалізація як сучасний тренд має великий вплив на індустрію гостинності. Відповідно представники різних культур все частіше зустрічаються в одному робочому просторі, зокрема, в готельному бізнесі. З одного боку це надає можливості розширювати функціональне поле підприємства або корпорації. Різноманітна та ефективно взаємодіюча робоча сила може розглядатися як успішний інструмент для задоволення корпоративних цілей. Але з іншого боку це досить часто призводить до конфліктів, які викликані нерозумінням різних культурних патернів. Таким чином, культурне розмаїття на робочому місці має як суттєві переваги, так і проблеми.

Е. Тайлор першим визначив культуру як «величезний масив традицій і навичок: «історія людства є невід'ємною частиною історії природи і наші думки, бажання і дії узгоджуються із законами, подібними до тих, які управляють рухом хвиль» [15, 2]. На його думку, культура є складним утворенням, яке містить у собі знання, віру, мистецтво, моральність, право, звичай і всі інші навички, що мають люди. Культура – це те, як люди функціонують у соціальному просторі. Культура відіграє вирішальну роль у відношенні людей до світу, вона визначає дії людей. Якщо люди є двигуном розвитку та реформування суспільства, то культура є критерієм оцінки діяльності людей та її глибокого розуміння.

Концепція культури дуже складна, оскільки вона описує надзвичайно широке і багатовимірне явище. Культура постійно змінюється та існує тільки в нашій свідомості. Культура не відчувається фізично, проте, вона може бути виражена в матеріальних речах, таких як їжа, одяг, архітектура, мистецтво або таких елементах як організація. Зрештою це повний спектр відомих нам моделей поведінки людей. Культура пояснює, як жити, говорити, думати і робити речі. Вона окреслює керівні принципи життя, формує соціально прийнятні моделі поведінки та ціннісні орієнтації, встановлюючи норми і правила в суспільстві з метою досягнення стабільності та миру [13].

У межах одного суспільства існують різні рівні культури: універсальний, цивілізаційний, національний, індустріальний (професійний), організаційний (сімейний), індивідуальний [13]. Найбільш широкий рівень культури – це універсальна культура. Власне, всі люди з різними віруваннями, ідеями, мораллю і цінностями є частиною універсальної культури. Наприклад, всі люди мають особливі форми промови для певних соціальних ситуацій [12].

Наступний рівень культури – цивілізаційний. Цивілізація – це найширший рівень культурної ідентичності людей, який включає етнічну приналежність і релігію. Національна культура – це здебільшого культура певної країни або діаспори. Інколи її називають культурою країни. Вона визначається країною проживання, народження або громадянства. У її межах людська поведінка та сприйняття світу формуються такими факторами як етнічність, сім'я, друзі,

глобальне середовище, заняття, раса, релігія та системи цінностей [13]. Три інші рівні найбільш різноманітні, вони обумовлені впливом інших рівнів на особисті переконання, думки та цінності [13].

Люди одночасно входять до багатьох соціальних груп, будучи носіями різних рівнів культури. Виходячи за межі свого «маленького» світу, людина стикається з новими, невідомими культурними патернами, які можуть бути «розпізнані» як небезпечні чи ворожі і призвести до непорозуміння, страху або навіть агресії. Комунікація здійснюється в умовах значних культурних розходжень в комунікативній компетентності її учасників, а самі розходження істотно впливають на успіх комунікативної дії [4]. Таким чином, культурне розмаїття в будь-якій сфері діяльності, зокрема, у галузі гостинності, набуває у наші дні суттєвого значення і перетворюється на проблематику міжособистісних і міжгрупових відносин [4].

Культурна дистанція вказує на розрив між різними національними культурами. Культурна дистанція проявляється і у будь-якій організації. Готельний бізнес, як і міжнародні та багатонаціональні туристичні компанії, об'єднує представників різних культур. Саме тому є вкрай необхідним зменшити культурну дистанцію, особливо між співробітниками. Культурна дистанція впливає на взаємодію співробітників – представників двох або декількох різних культур. Що більша дистанція, то ймовірніше виникнення конфліктів, зниження позитивних очікувань та зменшення переваг роботи разом [2].

Культурна дистанція – важлива складова багатонаціональних компаній. Вона вимірює ступінь відмінності національних культур [3]. Тому керівникам організацій рекомендується вимірювати культурну дистанцію, використовуючи індекс культурного розмаїття, індекс кластерного аналізу, метод самооцінки та індекс лінгвістичної відстані [13]. Використання методів вимірювання культурної дистанції надає можливість покращити ситуацію в колективі.

У сфері гостинності різні культури змушені взаємодіяти постійно – як в спілкуванні співробітників, так і клієнтів зі співробітниками. Сьогодні управління культурним розмаїттям є суттєвою складовою менеджменту. Воно необхідно для глибокого розуміння крос-культурної поведінки з метою створення конкурентних переваг в індустрії гостинності. Культурна варіативність передбачає як визнання відмінностей між різними культурами, так і прийняття їх. Прийняття – це повага до іншої культури, її представників та розуміння відмінностей в культурі, таких як цінності, норми, атитюди, моделі поведінки. Повага до інших культур є невід'ємною складовою успішного спілкування. Як зауважує К. Герцог, ніхто не повинен дивитись зверхньо на тих, хто має інші звичаї, мови та культури, навпаки, необхідно зазирнути їм у вічі та зрозуміти, як вони бачать світ [7].

Культурна варіативність визначає ступінь відмінності національних культур. Існує безліч культурних відмінностей, які виявляються у вербальній або невербальній комунікації, соціальній взаємодії, особистісних переконаннях, статевих/гендерних моделях поведінки, класі, освіті. Ці відмінності впливають на поведінку людей і виконання ними своїх соціальних і професійних ролей. Культурні відмінності проявляються у релігійних поглядах, філософських концепціях, соціальних цінностях. У межах однієї організації можуть співіснувати різні культурні парадигми, які істотно впливають на патерни поведінки їх носіїв.

Однією з найвідоміших моделей, яка враховує вплив культурних відмінностей на організаційну поведінку та на концепцію управління людськими ресурсами є модель культурних вимірів Г. Хофстеде, яка включає шість параметрів [14].

Параметр «колективізм – індивідуалізм» характеризує орієнтацію представників певної культури на самотійну автономну діяльність або на діяльність у якості члена тієї чи іншої групи (варіює від абсолютизації своїх особистих інтересів до повного підкорення інтересам групи чи суспільства в цілому). Г. Хофстеде зробив висновок, що азіатські культури більш колективістичні, тоді як західні культури мають тенденцію до різних ступенів індивідуалізму.

Параметр «дистанція влади» окреслює визнаний суспільством або припустимий ступінь нерівності між людьми з точки зору впливу на рішення, що приймаються. Як суспільства, так і організації мають настільки автократичний стиль управління, наскільки це дозволено з боку самих членів суспільств і організацій. Наприклад, азіатські культури мають достатньо велику дистанцію влади. Таким чином, в азіатських культурах збережено досить жорстку соціальну ієрархію, у межах якої нижчі повинні поважати вищих і демонструвати їм цю повагу.

Параметр «маскулінність – фемінінність» характеризує розподіл ролей між статями. У діловому світі це вимірювання є дуже важливим. Конкурентність та активне досягнення своїх цілей характерні для маскулінних культур, натомість фемінінні демонструють схильність до кооперації, орієнтацію на людей. Наприклад, країни Близького Сходу відносяться до маскулінного типу, у той час країни Скандинавії – до фемінінного.

Параметр «індекс уникнення невизначеності» – ступінь, з яким люди вважають за краще діяти самотійно, піклуючись про себе і своїх близьких. У країнах з різним культурним підґрунтям люди сприймають невизначеність по шкалі від абсолютно небажаного явища до майже нейтрального. Культури з високим рівнем уникнення невизначеності забезпечують стабільність для членів суспільства за допомогою встановлених офіційних протоколів, вони досить часто протидіють змінам, уникаючи, таким чином, неясності та двозначності. Такі культури, як правило, характеризуються відносно високим рівнем тривоги та стресу. Це Греція, Португалія, Гватемала, Уругвай, Бельгія, Польща, Японія тощо. Такі країни як Швеція, Сінгапур, Ямайка, Данія, Ірландія, Великобританія, Індія, США, Норвегія та ін. відносяться до культур з низьким рівнем уникнення невизначеності. Жителі цих країн легше сприймають невизначеність, толерантні до ризику і несподіванки в незнайомих, непередбачених умовах [16].

Два інші параметри були виявлені пізніше. Це «довгострокова чи короткострокова орієнтація» та «потурання бажанням – стриманість». Параметр «довгострокова чи короткострокова орієнтація» – параметр, доданий М. Бондом [9]. Представники культур з довгостроковою орієнтацією орієновані на майбутні винагороди, вони наполегливі, прагнуть до кар'єрного зростання, акцентують увагу на результатах.

Культури короткострокової орієнтації сфокусовані на сімейних цінностях, повазі до старших, виконанні соціальних вимог і дотриманні соціальних стандартів, норм, процедур. Довгострокова орієнтація представлена країнами Східної Азії,

Східної та Центральної Європи. Середньострокова орієнтація виявлена в країнах Півдня і Півночі Європи, а також в Південній Азії. Короткострокову орієнтацію мають культури США, Австралії, латиноамериканських, африканських і мусульманських країн.

«Потурання бажанням – стриманість» – визначення, запропоноване М. Мінковим для висвітлення певних соціальних розбіжностей, виявлених у World Values Survey, і нерозкриті іншими п'ятьма вимірами Г. Хофстеде. Вимір головним чином пов'язаний з національним рівнем суб'єктивного щастя та контролю над своїм власним життям [12]. Потурання бажанням, свобода задоволення потреб переважає в Південній і Північній Америці, у Західній Європі і в деяких районах Центральної Африки. У Східній Європі, в Азії та в мусульманському світі переважає стриманість. Середземноморська Європа займає середню позицію по даному параметру [10].

Для менеджерів дуже важливо враховувати ці культурні відмінності, наприклад, з точки зору колективістичних або індивідуалістичних цілей, дистанції влади, уникання невизначеності. На формування організаційної структури, в основному, впливають два аспекти: дистанція влади і прагнення уникнути невизначеності. У зв'язку з цим створення організації завжди вимагає відповіді на такі питання: хто повинен мати владу при вирішенні питань і яким правилам або процедурам потрібно слідувати, щоб досягти бажаних результатів?

Відповідь на перше питання залежить від культурних норм в частині дистанції влади, відповідь на другий – від культурних норм, пов'язаних з прагненням уникнути невизначеності. Індивідуалізм і маскулінізм впливають в основному на функціонування людей в рамках організації. Довгострокова орієнтація впливає на економічні звершення організацій [8]. Менеджери, які глибоко обізнані у царині крос-культурної поведінки, є необхідною складовою будь-якої компанії, оскільки сприяють успішності самої організації.

Подібні відмінності культурних вимірів з урахуванням гендеру, віку, кольору, етнічності, сексуальної орієнтації, релігії, інвалідності, освіти, особистості, навичок, цінностей, традицій, принципів впливають на робоче середовище, виконання завдань, прийняття рішень, відповідальність і зрештою на успішність чи неуспішність організації. Сфера готельного бізнесу в сучасних умовах виступає як мультикультурне середовище, тому HR-менеджери повинні перевизначити управління розмаїттям та лідерство [11]. Організації повинні чітко визначити та донести до співробітників зміст поняття «культурне розмаїття» й чітко окреслити його рамки для продуктивного робочого процесу.

Успіх та конкурентоспроможність організації залежать від її здатності «охопити» розмаїття та реалізувати переваги, які базуються на ньому. Коли організації активно та об'єктивно вивчають питання розмаїття робочих місць, розробляють та впроваджують плани, засновані на культурному розмаїтті, це надає їм багато переваг. По суті, культурне розмаїття формує культурну компетентність організації, що забезпечуватиме конкурентні переваги та підвищуватиме продуктивність в сфері готельного бізнесу [5].

Управління культурним розмаїттям у сфері готельного бізнесу призведе до більшої обізнаності у процесі взаємодії як зі своїми співробітниками, так і з клієнтами, розширить погляди на світ та спосіб вирішення проблем, особливо в сфері обслуговування клієнтів. Культурне розмаїття покращує організацію

незалежно від її місії – воно робить організацію активною та гнучкою, зокрема у вирішенні проблем, які постануть у майбутньому.

Наукова новизна роботи полягає в концептуалізації феномену культурного розмаїття в сфері сучасного готельного бізнесу як мультикультурного середовища. Формуючи загальну практику організації з сильною крос-національною культурою в рамках готельного бізнесу, можна подолати труднощі, пов'язані з культурним розмаїттям як співробітників, так і клієнтів.

Висновки. Взаємодія представників різних культур у рамках однієї організації та їх спільне прагнення зрозуміти один одного та віднайти точки перетину, створення нових культурних патернів об'єднує культури в нову, синтезовану культуру [6], яка включає методи пошуку компромісів між різними культурними практиками. Ця нова культура є життєво важливою для компаній, які прагнуть міжнародного партнерства. Тому підприємства готельного бізнесу повинні створювати нові ефективні культурні практики.

У цьому процесі різноманітні вектори соціокультурної взаємодії не виключають, а взаємообумовлюють один одного. «У результаті інтенсифікації тривалих контактів між представниками різних культур люди усвідомлюють, що світ є значно меншим, ніж уявлявся раніше, і що для його збереження необхідно визнати абсолютну цінність розмаїття світових культур» [4, 43-44].

### Література

1. Шинкарук В.Д. The dichotomy “culture – civilization” in the Anglo-American and Western European scientific discourse // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. №2. С. 82-87.
2. Chemers M.M. Diversity in organizations: New perspectives for a changing workplace / M.M. Chemers, M.A. Oskamp, M.A. Costanzo. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 1995. 288 p.
3. Crotts J.C. The Effect of Cultural Distance on Overseas Travel Behaviors / J.C. Crotts // *Journal of Travel Research*. 2004. Vol. 43. P. 83–88.
4. Danylova T. Overcoming the Cultural Differences: Parable as a Means of Intercultural Dialogue / T. Danylova // *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2013. Is.3. P. 42-51.
5. Devine F. Managing cultural diversity: opportunities and challenges for Northern Ireland hoteliers / E. Devine, T. Baum, N. Hearn & A. Devine // *International Journal of Contemporary Hospitality Management*. 2007. Vol. 19. No 2. P. 120-132.
6. Graen G. Managing Changes in Globalizing Business: How to Manage Cross-Cultural Business Partners / G. Graen & C. Hui // *Journal of Organizational Change Management*. 1996. Vol. 9. No 3. P. 62 -72.
7. Herzog C. Intercultural communication conflicts / C. Herzog. GRIN Verlag. 2010. 14 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/263888300\\_Intercultural\\_Communication\\_Conflicts-But\\_they\\_don't\\_know\\_my\\_view](https://www.researchgate.net/publication/263888300_Intercultural_Communication_Conflicts-But_they_don't_know_my_view) (дата звернення: 02.08.2018).
8. Hofstede G. Culture and Organizations / G. Hofstede // *International Studies of management & Organizations*. 1980. Vol.10. Is.4. P. 15-41.
9. Hofstede G. Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations. 2<sup>nd</sup> ed. / G. Hofstede. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 2001. 616 p.
10. Hofstede G. Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. Online Readings in Psychology and Culture, Unit 2. 2011. URL: <http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8>. DOI: 10.9707/2307-0919.1014 (дата звернення 12.08.2018).
11. Kossek E. Managing diversity: human resources strategies for transforming the workplace / E. Kossek & S. Lobel. Cambridge: Blackwell Publishers Inc., 1996. 484 p.
12. Minkov M. Cultural Differences in a Globalizing World / M. Minkov. – Bingley: Emerald Group Publishing, 2011. 320 p.

13. Reisinger Y. *International Tourism Cultures and Behavior* / Y. Reisinger. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2009. 420 p.
14. The 6 dimensions of national culture. Hofstede Insights. URL: <https://www.hofstede-insights.com/models/national-culture/> (дата звернення: 29.07.2018).
15. Tylor E.B. *The Origins of Culture* (Harper torchbooks) / E.B. Tylor. – New York: Harper & Row, 1958. – 416 p.
16. Uncertainty avoidance / Clearly Cultural. *Making Sense of Cross-Cultural Communication*. URL: <http://clearlycultural.com/geert-hofstede-cultural-dimensions/uncertainty-avoidance-index/> (дата звернення: 05.08.2018).

### *References*

1. Shynkaruk V.D., Salata H.V., Danylova T.V. (2018). The dichotomy “culture – civilization” in the Anglo-American and Western European scientific discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 82-87 [In Ukrainian].
2. Chemers M.M., Oskamp M.A., Costanzo M.A. (1995). *Diversity in organizations: New perspectives for a changing workplace*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
3. Crofts J.C. (2004). The Effect of Cultural Distance on Overseas Travel Behaviors. *Journal of Travel Research*, 43, 83–88.
4. Danylova T. (2013). Overcoming the Cultural Differences: Parable as a Means of Intercultural Dialogue. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 3, 42-51.
5. Devine F., Baum T., Hearn N. & Devine A. (2007). Managing cultural diversity: opportunities and challenges for Northern Ireland hoteliers. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 19(2), 120–132.
6. Graen G. & Hui C. (1996). Managing Changes in Globalizing Business: How to Manage Cross-Cultural Business Partners. *Journal of Organizational Change Management*, 9(3), 62 – 72.
7. Herzog C. (2010). Intercultural communication conflicts. GRIN Verlag. Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/263888300\\_Intercultural\\_Communication\\_Conflicts-\\_But\\_they\\_don't\\_know\\_my\\_view](https://www.researchgate.net/publication/263888300_Intercultural_Communication_Conflicts-_But_they_don't_know_my_view)
8. Hofstede G. (1980). Culture and Organizations. *International Studies of management & Organizations*, 10(4), 15-41.
9. Hofstede G. (2001). *Culture’s consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*. 2<sup>nd</sup> ed. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
10. Hofstede Geert (2011). Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. *Online Readings in Psychology and Culture*, Unit 2. Retrieved from <http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8>. DOI: 10.9707/2307-0919.1014.
11. Kossek E. & Lobel S. (1996). *Managing diversity: human resources strategies for transforming the workplace*. Cambridge: Blackwell Publishers Inc.
12. Minkov M. (2011). *Cultural Differences in a Globalizing World*. Bingley: Emerald Group Publishing.
13. Reisinger Y. (2009). *International Tourism Cultures and Behavior*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
14. The 6 dimensions of national culture. (Undated). Hofstede Insights. Retrieved from <https://www.hofstede-insights.com/models/national-culture/>
15. Tylor E.B. (1958). *The Origins of Culture* (Harper torchbooks). New York: Harper & Row.
16. Uncertainty avoidance. (Undated). Clearly Cultural. *Making Sense of Cross-Cultural Communication*. Retrieved from <http://clearlycultural.com/geert-hofstede-cultural-dimensions/uncertainty-avoidance-index/>



УДК 008.001+008(091)+069+069.4

*Руденко Сергій Борисович,  
кандидат культурології,  
старший викладач кафедри музеєзнавства  
і пам'яткознавства  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
rudenkosb@ukr.net  
ORCID 0000-0002-2319-1845*

## МОВА МУЗЕЙНИХ ПАМ'ЯТОК ЯК МЕТАФІЗИЧНА ТЕОРІЯ

**Мета статті.** З'ясувати, чи може теорія мови музейних пам'яток вважатися науковою, чи вона має метафізичний характер. **Методологія.** Критицизм і фальсифікаціонізм К. Поппера. **Наукова новизна.** Вперше піддана науковій критиці теорія мови музейних пам'яток. Доведена її метафізична природа. Встановлено, що роль комунікації в розумінні музею як соціального інституту є гіпертрофованою. З'ясовано, що музей пов'язаний, насамперед, із третім світом (за К.Поппером). **Висновки.** Теорія музейної мови має дуже давні витoki, пов'язані із первісними віруваннями – фетишизмом. Таке бачення музейних пам'яток не піддавалося критиці. При цьому ідея про фізичну присутність інформації в музейних пам'ятках не витримує перевірок. «Імунізація» цієї теорії від критики здійснена в рамках концепції музею як комунікативної системи. Проте музейні репрезентації не є продуктом спілкування. Музейна репрезентація є відображенням третього світу в другому за допомогою першого (теорія трьох світів К.Поппера).

*Ключові слова:* мова музею, мова музейних предметів, мова музейних пам'яток, музейна комунікація, світи К.Поппера, фетишизм, соціокультурне призначення музею, інституційна специфіка музею, Д.Камерон, кунсткамерна теорія музею.

*Руденко Сергей Борисович, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры музееведения и памятниковедения Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Язык музейных предметов как метафизическая теория**

**Цель исследования.** Выяснить, является ли теория языка музейных предметов научной или метафизической. **Методология.** Критицизм и фальсификационизм К.Поппера. **Научная новизна.** Впервые теория языка музейных предметов подвергнута научной критике. Доказана её метафизичность. Установлено, что роль коммуникации в понимании музея как социокультурного института гипертрофирована. В первую очередь, музей связан с третьим миром (по К.Попперу). **Выводы.** Теория музейного языка имеет древние корни – фетишизм. Несмотря на это, эта теория не была подвергнута научной критике. Идея физического наличия информации в музейных предметах не выдерживает проверок. Эта теория «иммунизирована» от критики в контексте концепции музея как коммуникативной системы. В то же время, музейные репрезентации не являются продуктами общения. Они отражают третий мир во втором посредством первого (теория трёх миров К.Поппера).

*Ключевые слова:* язык музея, язык музейных предметов, музейная коммуникация, миры К.Поппера, фетишизм, социокультурное назначение музея, институциональная специфика музея, Д.Камерон, кунсткамерная теория музея, музейная семиотика.

*Rudenko Serhii, Phd in Culturology (Cultural Studies), Senior lecturer of Department of museology and heritage science, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **The language of museum objects as metaphysic theory**

**Purpose of the article.** To reveal is the theory of language of museum objects is scientific or metaphysics. **Methodology.** Criticism and falsifiability by K.Popper. **Scientific novelty.** For the first time, the method of museum objects was under scientific criticism. It was proven that this theory is metaphysics. Bring to the light that the role of communication was exaggerated. Firstly, the museum connected with the third world (by K.Popper). **Conclusions.** Theory of language of museum objects has ancient roots – fetishism. In spite of this, this theory wasn't under scientific criticism. The idea of the physical presence of information in museum objects rejected in the process of verification. Theory of language of museum objects «immunizes» with the concept of the museum as the communication system. It seems that museum objects include physical information when they switch on this system. But museum representations are not products of communication. Museum representations describe the third world in the second using the first world (Popper's theory of three worlds).

*Key words:* the language of the museum, museum representation, the language of museum objects, Popper's three worlds, fetishism, social and cultural use of museum, institutional specific of the museum, D.F.Cameron, curio theory of museum, museum semiotics.

Актуальність теми дослідження. Відповідно до кунсткамерної теорії, в центрі соціокультурного призначення та інституційної специфіки музею знаходиться музейна пам'ятка. Остання розглядається як особливе джерело інформації [7]. В зв'язку із цим, значного поширення набула думка про те, що соціально значима історико-культурна інформація, необхідна для позитивного перебігу історично-культурного процесу безпосередньо, фізично наявна у матеріальних носіях пам'яток. Такий підхід дозволяє піти ще далі, розглядаючи музей або, вужче, музейну експозицію (байдуже, реальну чи віртуальну) як особливу комунікативну систему. У цій системі панують особливі закони, подібні до лінгвістичних. Отже, соціокультурне призначення музею полягає в забезпеченні соціальної комунікації, а інституційна специфіка – в «мові музейних пам'яток» («музейній мові», «мові музейних предметів»). Таким чином, основна увага має бути зосереджена на дослідженні цієї мови, а також можливостей її використання як музейними кураторами, так і відвідувачами.

Аналіз досліджень і публікацій. Можна говорити про те, що міркування про особливу мову музейних пам'яток лягли в основу цілої теорії, котру також можна назвати семіотичною або криптографічною (якщо мова йде про те, що пам'ятки необхідно «дешифрувати», «розкодувати»). В рамках цієї теорії можна прослідкувати два відгалуження. Перше ґрунтується на тому, що музейна пам'ятка є однією з форм знакового використання речі в культурі [7, 16], другий – знаковий характер музейної пам'ятки викликаний специфікою музейної комунікації (Д.Камерон [1], Н.А.Нікішин [3]).

У мажах першого напрямку В.Ю. Дукельський запропонував концепцію «полісемантичності та поліфункціональності речі в культурі» [7, 16-17]. Дослідник зазначав, що певна культурна інформація закладається у будь-які оточуючі предмети. Водночас, науковець вважає, що предмети залежно від контексту, умов функціонування здатні розкривати вміщені у них культурні значення. Поле цих значень визначається особливостями самого предмета

(функція, морфологія, семантика), а також його «рухом у культурі» [7, 16-17]. Отже, скидається на те, що річ, ніби сама по собі вбирає у себе значення, зокрема в ході історії свого побутування, а музейники мають видобути із пам'ятки (дешифрувати, чи розкодувати) певні символічні значення, при цьому надаючи їй якісь нові смисли. З цього випливає, що музейники хотіли б мати чітку методикку тлумачення пам'яток, щоб уникнути інтелектуального свавілля. Але конкретної інструкції з дешифрування пам'яток розробити так і не вдалося, тому що пам'ятки є полісемантичними та гіперконтекстуальними.

Не дивно, що ці інтелектуальні перепони штовхали дослідників до відвертого містицизму. Наприклад, Л.Т.Сафразьян свої міркування базує на таких метафізичних поняттях, як континуальність мислення, тобто безперервність відображення у несвідомому матерії (такий собі «фрейдоленізм»). Континуальному Л.Т.Сафразьян протиставляє логічне мислення. Але, очевидно, логічний підхід видається досліднику малопродуктивним, тому він, між іншим, пропонує «медитувати над музейними предметами» за умови, що «дослідник, який використовує медитацію в роботі над музейним предметом отримав спеціальну підготовку» [7, 17-18] (очевидно, в якомусь «ашрамі»). Зрештою, виходить, що об'єктивна інтерпретація пам'яток є неможливою і все залежить від психічних особливостей інтерпретатора, котрий, в свою чергу, стикається з іншими суб'єктивними інтерпретаціями, що призводить до свавілля в тлумаченнях. Отже, шукана мова музейних предметів як струнка семантична система виявляється недосяжною.

Виходячи із цього, деякі дослідники дійшли висновку, що специфічна мова музейних пам'яток має обмеження щодо функціонування, вибудувавши таким чином другий напрям семіотичної теорії музейних пам'яток, тісно пов'язаний із поняттям музейної комунікації.

Цей напрям отримує опосередковану підтримку від таких інтелектуалів, поза межами музеєзнавства, як У.Еко. Дослідник, говорячи про буквену та візуальну комунікації зазначає, що між ними немає конфлікту. На думку Еко, Шартрський собор (подібно до музейної експозиції – *Р.С.*) за своїм культурним наповненням не поступається писемному образу світу. «Собор був своєрідним телебаченням свого часу» [9]. З цих міркувань можна зробити висновок, що музей є місцем вдалого поєднання писемного і візуального різновидів комунікації, що дозволяє говорити про специфічність музейної комунікації. Точніше, мова має йти про експозицію як особливий комунікативний простір. Спираючись на погляди Г.Почепцова, ми можемо дійти висновку, що музейний комунікативний простір поєднує візуальну, вербальну, перформансну, міфологічну та художню комунікацію [7, 80-81]. Ці твердження ще більше посилюються враження про специфічність музейної комунікації. Найбільш повно теорія музею як комунікативної системи, в основі якої лежить мова музейних пам'яток, була розкрита в праці Д.Камерона [1], котра потребує детального аналізу.

Другий напрям семіотичної теорії музею виявився більш життєздатним (тому що він враховує недоліки «речового» підходу, зокрема, створюючи враження

системного характеру музейної мови, оскільки експозиційний простір є системою речей). Разом з тим, перший напрям зберігає своє значення, оскільки саме в його межах здійснено найкращі спроби теоретичного осмислення механізмів використання «інформаційного потенціалу» базової одиниці «музейної мови» – пам'ятки. Саме тому для того, щоб з'ясувати рівень наукової продуктивності теорії «мови музейних предметів», необхідно аналізувати обидві із наведених її течій.

Мета статті. З'ясувати, чи може теорія «мови музейних пам'яток» вважатися науковою, чи вона має метафізичний характер.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб з'ясувати, як саме можна видобути інформацію із музейного предмета, деякі автори намагалися розкласти на складові елементи музеальність, чи то музейність речей. Для позначення цих елементів було запроваджене поняття «властивостей» музейного предмета [7, 19-20].

Дослідники властивостей музейного предмета ігнорують ту обставину, що всі психічні реакції, пов'язані з пам'ятками та їхнє семантичне «наповнення» належать не самим речам, а конкретним людям. Зокрема, музейники опредметнюють у вербальній формі своє сприйняття пам'яток у різноманітних музейницьких нарративах, зокрема, експлікаціях, анотаціях, текстах екскурсій, джерелознавчих дослідженнях тощо.

Перемістити увагу від самих пам'яток до діяльності, пов'язаної з їхньою інтерпретацією, вважав за необхідне Н.А. Нікішини [3]. Вчений пов'язує роботу музейних закладів із «знаково-символічною діяльністю», сутність якої полягає у використанні в межах експозиційної роботи ряду знакових систем, стрижневою із яких є «мова музейних предметів». У межах знакової музейної системи («мови») Нікішин метафорично виокремлює: «знаки» – музейні предмети; «словник» – фонди музею; «граматику мови» – «правила взаємного поєднання знаків в процесі об'єднання в тексти (експозиції)». Н.А. Нікішин зазначає, що «кожний музейний предмет як знак має не один, а значну кількість денотатів (реальних об'єктів, які позначають знаки – Р.С.), тобто може бути розшифрований в різноманітних аспектах» [3]. Таким чином, відповідно до концепції Н.А. Нікішина, музейна практика зводиться до роботи зі знаками та їхніми значеннями з метою донесення до відвідувачів певних повідомлень.

З Н.А. Нікішиним можна погодитися щодо того, що певна річ набуває статусу пам'ятки не сама по собі, а в ході музейної роботи. Проте, дослідник не наважується стверджувати, що соціально-значима історико-культурна інформація не міститься у самих об'єктах, а «приписується» ним ззовні, в ході їхнього інтелектуального освоєння (інтерпретації). Найголовніше, що ніяких словників та граматичних правил як і, власне, «музейної мови» поза уявою Нікішина не існує. В цілому зазначимо, що *пам'ятка не містить у своєму носії латентної інформації*, крім інформації, зафіксованої на її матеріальному носії за допомогою мови, зображень або реальних знаково-семантичних систем.

Водночас, соціально значима історико-культурна інформація не тотожна зафіксованій на носії інформації. В ході тлумачення утворюється вторинна інформація. Отримані інтерпретації, зрештою, вливаються у нарратив музейної репрезентації. Наратив не може виходити за межі своєрідного каркасу, який

утворюють пам'ятки. В той же час, репрезентація передбачає можливість конкуренції інтерпретацій пам'яток та наративів. Пам'ятки не є ілюстративним матеріалом – в контексті музейної репрезентації вона виступає як невід'ємна складова того чи іншого висловлювання.

Можна погодитися із прихильниками знакового підходу у тому, що знакове використання речі в культурі подібне до музейного, проте їх не варто ототожнювати. Втім, історія використання певної речі як знаку, звісно, має бути врахована під час інтерпретації пам'ятки. В цьому контексті важливим є питання методології інтерпретації. Ми неодноразово звертали увагу не те, що необхідно відрізнити індивідуальні уможлядні або навіть фантастичні тлумачення від існуючих незалежно від людської психіки науково-обґрунтованих тлумачень, заснованих на критиці, – об'єктивної інтерпретації. Крім того, необхідно брати до уваги, що інтерпретація не є остаточною. Вона має гіпотетичний характер і може бути спростована в ході критики. Зрештою, на місце спростованої приходить нова гіпотетична інтерпретація.

У ході апробації цього підходу до розуміння інтерпретації пам'яток на прикладному рівні було з'ясовано, що науково-обґрунтована інтерпретація пам'ятки може спиратися на інформацію, що не пов'язана безпосередньо із історією побутування пам'ятки [див., наприклад, 8].

У зв'язку з цим, постає проблема меж приписування об'єкту певних смислів, а також уникнення суб'єктивності при тлумаченні пам'ятки. Обидві ці проблеми можна вирішити в ході наукової критики. На думку К.Поппера, від будь-якого дослідника марно вимагати повного абстрагування від власного Я, а, отже, й абсолютної неупередженості. Більше того, це може пригнічувати жагу до дослідження. Проте, коли висунута теорія піддається критиці, перевіркам, уточнюється, відкидається, або стає основою для інших припущень – її положення набувають об'єктивності.

Для більшої ясності Поппер запроваджує концепцію трьох світів [6]. Перший – це фізичні об'єкти. Другий – комунікація, а також творчий процес осмислення, дослідження (наприклад, процес інтерпретації пам'ятки конкретним дослідником). Третій – об'єктивні продукти людської ментальної діяльності, що незалежні від своїх творців. До третього світу належать, в першу чергу, твори науки й мистецтва. Другий світ виступає як посередник між першим і третім світом, оскільки саме у ньому діють суб'єкти пізнання – люди. Другий на прикладному рівні послуговується здобутками першого. Третій світ також впливає і на перший, оскільки дозволяє розкрити незнані до того властивості фізичних об'єктів. На думку Поппера не варто акцентувати увагу на конкретних психічних процесах, пов'язаних із процесом дослідження (другий світ). Більше продуктивним є дослідження наслідків пізнавальної творчості.

Цей підхід може бути продуктивно екстрапольований на процес інтерпретації музейних пам'яток та створення музейних репрезентацій. Перший світ складають речові об'єкти, на які можуть бути накинута «сутності», зокрема, й пам'яткові. Проте цей процес не стосується суб'єктивної точки зору певних людей, оскільки критерії визначення пам'яток містяться у третьому світі

(критерії не є сталими і можуть бути піддані модифікації). В третьому світі також знаходяться інтерпретації пам'яток та музейні репрезентації (побудовані на основі інтерпретацій певної сукупності пам'яток), при цьому, вони створюються конкретними людьми з притаманною їм суб'єктивністю. Сам суб'єктивний процес тлумачення пам'ятки певним дослідником є не таким важливим. Важливі його результати – інтерпретації пам'яток та музейні репрезентації третього світу. Вони відкриті до критики, а, отже, є можливість уточнити, поглибити, спростувати і запропонувати нову інтерпретацію або репрезентацію. В зв'язку з цим, К.Поппер зауважує, що в побудові інтерпретацій та репрезентацій необхідно уникати «циклічності», коли пам'ятки підганяються під інтерпретацію (те, що треба було знайти, те й віднайдено) [5, 290]. Іншими словами, у разі невідповідності має бути спростована інтерпретація, а не відкинуті пам'ятки, що їй не відповідають їй.

Все це підводить до думки, що пам'ятки, хоч і не містять інформації як такі, проте їхнє інформаційне поле може майже безкінечно розширюватися. З теоретичної точки зору, будь-яка інтерпретація пам'ятки не буде надійною, оскільки вона може бути спростована іншою інтерпретацією. А їхня імунізація від критики буде обмежувати можливості інформаційного використання пам'яток. Імунізована інтерпретація міститиме усі елементи, що витримали критику. Коли ж їх не залишиться, а нові інтерпретації не будуть прийняті, залишиться лише сама пам'ятка, яка не зможе виконувати роль джерела інформації, тому що свідчитиме лише про саму себе.

Теорія музейної пам'ятки (у межах якої відбувається пошук сутності пам'яток), що є центральною в кунсткамерній теорії музею, є недостатньо близькою до істини. Увага тут сфокусована лише на першому і другому світі. Відповідно до цієї теорії перший і третій світ зливаються, пам'ятки й результати їхнього дослідження поєднуються воедино. По-перше, незрозуміло, як, взагалі, у цьому випадку можливо досліджувати пам'ятку крім інтуїтивного проникнення. По-друге, якщо б таке проникнення і було можливим, воно б завжди мало індивідуальний характер і не могло б бути загальним надбанням. Таким чином, речі набувають статусу пам'ятки під впливом третього світу, на який і варто спрямувати дослідницьку увагу.

Отже, першу течію семіотичної теорії музею, пов'язану із ототожненням фізичного носія та інформаційним потенціалу пам'ятки можна вважати спростованою. В зв'язку з тим, що музейні пам'ятки не мають наперед заданого смислу, який треба розкрити, підважується і теорія музейної мови. Виходить, що «слова» цієї мови мають неясне змістове наповнення і ними досить важко послуговуватися. На це можна відповісти, що природні мови також хибують цим, зокрема, люди часто не можуть точно зрозуміти один одного через те, що вкладають різний смисл у слова, якими користуються. В цьому також вбачаються й проблеми гуманітарної науки, які нібито виникають через комунікативні труднощі – різне розуміння понять [2, 34-35]. Саме тому одним із основних завдань цієї гілки наукового знання є уточнення понять, щоб оптимізувати наукову комунікацію. Виходячи із цього, важливим для мови музейних предметів є не стільки наперед

задане значення її лексичних одиниць, скільки контекст, в якому вони набувають однозначного змісту. Цей контекст утворює музейна комунікативна система, в рамках якої функціонує музейна мова.

У цьому напрямі побудовані міркування Д.Камерона. Дослідник звертає увагу на те, що музейний куратор визначає зміст повідомлення та підбирає необхідні пам'ятки (медіуми), за допомогою яких це послання буде донесене. Камерон зауважує, що це повідомлення (intended message) може так і залишитися лише у голові куратора [1, 36] й в реальності набути інших обрисів. Для того, щоб цього уникнути необхідно розробити відповідний дизайн, доповнити музейну репрезентацію неспецифічними медіа – вербальними експлікаціями, діорамами, фільмами тощо, які допомагають донести кураторське послання. Крім того, екскурсоводи мають чітко дотримуватися кураторського задуму. Проте, всього цього буде недостатньо, якщо у відвідувачів не буде необхідних навичок для того, щоб зрозуміти невербальну мову музейних пам'яток.

Камерон переконаний, що оскільки музейна репрезентація базується на, переважно, візуальних образах, й, меншою мірою, тактильному й «ауральному» сприйнятті [1, 34], а рецепція має індивідуальний характер, для того, щоб зрозуміти кураторське послання відвідувач має сприймати музейну репрезентацію самотійно, а не у групі. Груповий підхід може бути корисним лише для того, щоб навчити відвідувачів невербальній музейній мові. Камерон звертає увагу на те, що досягти однаково сприйняття окремих елементів музейної репрезентації неможливо, тому що вона в, принципі, не може бути побудована довкола лінійної розповіді як у книзі [1, 37]. Проте засвоєння усіх її семантичних елементів в цілому призводить до приблизно однакового сприйняття, незважаючи на індивідуальні особливості відвідувачів [1, 38]. Отже, музейна комунікативна система у Камерона постає як суперечливе й крихке явище, проте, на його думку, досягне в реальному житті.

Основна перепона для «нормальної» музейної комунікації, виходячи з поглядів Камерона – це люди: куратори і відвідувачі. Причина у тому, що і куратори і відвідувачі мають різний бекграунд, а, отже, розуміють інформацію по різному. В зв'язку з цим, суперечливим є твердження дослідника про те, що зворотній зв'язок (feedback) із відвідувачем може зробити кураторське послання чіткішим. По-перше, усі фідбеки будуть різними. По-друге, Камерон упевнений, що кураторське послання все одно зберігає свою ясність і цілісність після огляду усієї репрезентації. За цих обставин, необхідність у зворотному зв'язку відпадає. Із наведених тверджень не зрозуміло, як взагалі може працювати музейна комунікативна система.

Практика підтверджує, що досягти вдумливого індивідуального сприйняття музейної репрезентації насправді досить складно. Відвідувачі зазвичай почувають себе некомфортно, коли їм треба обдумувати музейницький меседж самотужки. Тому вони або користуються існуючими патернами сприйняття, отриманими, зокрема, із власного музейного (а, подекуди, й життєвого) досвіду, або отримують необхідну інформацію із супроводжувальних експлікацій. Індивідуалістський підхід Камерона є гіперболізованим й ігнорує ту обставину, що індивіди слідуєть

багатьом набутим шаблонам мислення та поведінки неусвідомлено. Тому незважаючи на комунікативні проблеми, музейні репрезентації все ж можуть досягати своїх цілей за рахунок зв'язку музейних репрезентацій із третім об'єктивним світом.

Фактично описаний Д.Камероном процес побудови й донесення кураторського послання та його подальшого тлумачення має багато аналогій із художньою творчістю та подальшою рецепцією творів мистецтва. Музейна репрезентація належить до «третього світу» (за К.Поппером), який являє собою сукупність пояснень об'єктивної реальності, котрі можуть стати (а можливо й не стануть ніколи) предметом критики. Деякі дослідники [2] звертають увагу на комунікативну специфіку мистецтва. Але комунікація належить до другого (суб'єктивного) світу, використовуючи предмети третього. Мистецтво виступає в якості комунікаційного засобу лише побічно. Саме тому, поняття «мови» мистецтва не є науковим. Зазначимо, що на думку Поппера, основне призначення мови полягає не в комунікації, а виконання дескриптивної та аргументативної функції [6].

Замість того, щоб говорити про музейницьку «мову», більш доцільно звернути увагу на своєрідну творчість, спрямовану на побудову музейної репрезентації та її об'єктивованих витворів. В їхньому творенні й осмисленні немає чітких «граматичних» правил. Отже, теорію мови музейних предметів можна вважати спростованою.

Наукова новизна. Вперше піддана науковій критиці теорія «мови музейних пам'яток». Доведена її метафізична природа. Встановлено, що роль комунікації в розумінні музею як соціокультурного інституту є гіпертрофованою. З'ясовано, що музей пов'язаний, насамперед, із третім світом (за К.Поппером).

Висновки. Поняття музейної мови обережно розглядається як вдала метафора, проте на практиці функціонує як повноцінна теорія. Її перевага полягає у тому, що вона дозволяє досить легко описати процеси, пов'язані з музейними інтерпретаціями та репрезентаціями. В той же час, теорія музейної мови має дуже давні витoki, пов'язані із первісними віруваннями – фетишизмом. Таке бачення музейних пам'яток не піддавалося критиці. При цьому ідея про фізичну присутність інформації в музейних пам'ятках не витримує перевірок. Отже, фетишизація пам'яток є метафізичною теорією. «Імунізація» цієї теорії від критики зроблене в рамках концепції музею як комунікативної системи. Згідно з нею пам'ятки фізично містять інформацію не завжди, а лише тоді, коли вони перебувають у відповідному комунікативному контексті, виконуючи функцію лексичних одиниць. Сенси з музейних пам'яток виринають в ході комунікації. Проте музейні репрезентації не є продуктом спілкування. Вони є результатом науково обґрунтованої інтерпретації музейників, представленої для критики (котру Д.Камерон не зовсім точно розглядав як «зворотній зв'язок»). Якщо результати критики не стають надбанням третього світу (за Поппером) у вигляді нових репрезентацій або науково-критичних матеріалів, залишаючись на рівні оціночних суджень, ними можна знехтувати. Таким чином, музейницьку роботу не можна пояснити через комунікацію. На жаль, теорія музейної мови не дозволяє з'ясувати ні інституційну специфіку, ні соціокультурне призначення музею. Музейна репрезентація є відображенням



третього світу в другому за допомогою першого. Виходячи із цього, перспективним напрямом подальших досліджень може бути з'ясування ролі музею як медіуму в контексті інтеграції трьох попперівських світів.

### *Література*

1. Cameron D.F. The museum as a Communication System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Volume 11. Issue 1. P. 33–40.
2. Безклубенко С.Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. К., 2003. 261 с.
3. Никишин Н. А. Музейные предметы: знаки и символы // На пути к музею XXI века. М., 1997. С. 23–32.
4. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т.2. К., 1994. 496 с.
5. Поппер К. Объективное знание. Эволюционный подход // Гуманитарные технологии. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55> (дата обращения: 28.09.18).
6. Руденко С.Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей // Academia. URL: <https://www.academia.edu/7487323/12rudenko>.
7. Руденко, С. Б. Комплексне монографічне дослідження музейних пам'яток як засіб розпредметнення історичної пам'яті (на прикладі середньовічних шабел з Національного військово-історичного музею України) [Текст] / С. Б. Руденко // Праці Центру пам'яткознавства. – 2012. – Вип. 21. – С.274–286.
8. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Библиотека Гумер. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php) (дата обращения: 28.09.18).

### *References*

1. Cameron, D.F. (1968). The museum as a Communication System and Implications for Museum Education. Curator, Vol.11, Issue 1, pp. 33–40 [in English]
2. Bezklubenko, S.D. (2003). Vsezagal'na teoriya ta istoriya my`stecztva [Common theory and history of art]. Kyiv [in Ukrainian]
3. Nikishin, N. A. (1997). Muzejnye predmety: znaki i simvoly. Na puti k muzeju XXI veka [In direction to the museum of 21 century]. Moscow, pp. 23–32 [in Russian]
4. Popper, K. (1994). Vidkryte suspil'stvo ta jogo vorogy [Open society and its enemies]. Vol. 2. Kyiv [in Ukrainian].
5. Popper, K. Obektivnoe znanie. Evolyutsionnyy podkhod [Objective knowledge. Evolutionary approach]. Retrieved from <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55> [in Russian]
6. Rudenko, S.B. (2012). Muzejna pam'yatka: sociokul`turna sutnist` ta misce v sy`stemi istory`kul`turny`x cinnostej [Museum thing: social and cultural essence and place in the system of historical and cultural values]. Kyiv [in Ukrainian]
7. Rudenko, S.B. (2012). Kompleksne monografichne doslidzhennya muzejnyx pam'yatok yak zasib rozpredmetnennya istorychnoyi pam'yati (na pry`kladі seredn`ovichnyx shabel` z Nacional`nogo vijs`kovo-istorychnogo muzeyu Ukrayiny). Praci Centru pam'yatkoznavstva, Issue 21, pp. 274–286 [in Ukrainian]
8. Eco, U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst. Retrieved from [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php) [in Russian].

УДК 821.161.2-252.09:130.2

*Хлисту́н Олена Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
with\_joy@ukr.net  
ORCID 0000-0002-1764-6559*

## СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У «ЛІСОВІЙ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

**Метою роботи** є розгляд в аксіологічному вимірі символіки перевтілення героїв драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» у зв'язку з проблематикою твору, різними характерами і стосунками, зокрема Мавки й Лукаша, та їхнім трагічним коханням. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні комплексу методів: аналізу й синтезу – для вивчення стану наукової розробленості теми; культурологічного, структурного, семіотичного – для реконструкції міфопоетичної моделі світу; системного, порівняльного – для виявлення символіки у перевтіленні персонажів; аксіологічного – для розгляду ціннісного змісту неоромантичного ідеалу людини. **Наукова новизна** роботи полягає в поглибленні розкриття в культурологічній парадигмі твору символічного змісту образного перевтілення й моделювання картини людського буття як потужного джерела енергії художнього впливу на реципієнта, у дослідженні її символічності як складної розгалуженої системи культурологічних виявів. **Висновки.** Світ людини і світ природи Лесі Українки в «Лісовій пісні» інтерпретує на філософському рівні взаємодії цінностей, що складався під дією екзистенціалізму. Основний конфлікт твору ґносеологічний, породжений суперечностями пізнання людиною світу й самої себе. Уводячи романтичну Мавку до сфери побуту з його драматизмом і трагізмом, проникаючи до глибин підсвідомості героїв, авторка орієнтує реципієнта на ідеали, що втілюють мудрість віків. При цьому Лесі Українці звертається до символіки перевтілення персонажів, комплексно синтезує символи, концепти, міфологічні й казкові образи від реального простору дійства до космічної масштабності, що забезпечує «Лісовій пісні» універсальність, основу якої визначає взаємодія світів (людини й природи) і цінностей.

*Ключові слова:* символічний зміст, перевтілення персонажів, драма-феєрія, міфопоетика, неоромантичний ідеал людини.

*Хлисту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

### Символическое содержание перевоплощения персонажей в «Лесной песне» Леси Украинки: культурологический аспект

**Целью работы** является рассмотрение в аксиологическом измерении символики перевоплощения героев драмы-феерии Леси Украинки «Лесная песня» в связи с проблематикой произведения, разными характерами и взаимоотношениями, в частности Мавки и Лукаша, и их трагической любви. **Методология исследования** базируется на использовании комплекса методов: анализа и синтеза – для изучения состояния научной разработки темы; культурологического, структурного, семиотического – для реконструкции мифопоэтической модели мира; системного, сравнительного – для выявления символики в перевоплощении героев; аксиологического – для рассмотрения ценностного содержания неоромантического идеала человека. **Научная новизна** работы заключается в углублении раскрытия в культурологической парадигме произведения символического содержания образного перевоплощения и моделирования картины человеческого бытия как мощного источника энергии художественного

влияния на реципиента, в исследовании ее символичности как сложной разветвленной системы культурологических выявлений. **Выводы.** Мир человека и мир природы Лесья Украинка в «Лесной песне» интерпретирует на философском уровне взаимодействия ценностей, который складывался под воздействием экзистенциализма. Главный конфликт произведения гносеологический, рожденный противоречиями познания человеком мира и самого себя. Уводя романтическую Мавку в сферу быта с его драматизмом и трагизмом, проникая в глубины подсознания героев, автор ориентирует реципиента на идеалы, которые воплощают мудрость веков. При этом Лесья Украинка обращается к символике перевоплощения персонажей, комплексно синтезирует символы, концепты, мифологические и сказочные образы от реального пространства действия до космической масштабности, что обеспечивает «Лесной песне» универсальность, основу которой определяет взаимодействие миров (человека, природы) и ценностей.

*Ключевые слова:* символическое содержание, перевоплощение персонажей, драма-феерия, мифопоэтика, неоромантический идеал человека.

*Khlystun Olena, PhD in Art Criticism, Associate Professor Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Symbolic content of characters' transformation in "Forest song" by Lesya Ukrainka: culturological aspect**

**The purpose of the article** is studying of the symbolism of the characters' transformation in Lesya Ukrainka's drama-extravaganza "Forest Song" in the axiological dimension and connection with the issue of the work, various characters and relationships, in particular, between Mavka and Lukash, and their tragic love. **The methodology** of the research is based on the use of a set of methods: analysis and synthesis – for studying the state of scientific development of the topic; cultural and structural-semiotic – for the reconstruction of the mythopoetic model of the world; structural, systemic, comparative – for the identification of symbolism in the characters' transformation; axiological – for the review of the valued content of the neoromantic ideal of a human. **Scientific novelty** of this work provides the deepening in the closure of the culturological paradigm of the work the symbolic meaning of the image reincarnation and modeling the picture of human existence as a powerful source of energy for artistic influence on the recipient, in the study of its symbolism as a complex branched system of culturological expressions. **Conclusions.** In "Forest Song" the world of a human and the world of nature Lesya Ukrainka interacts on the philosophical level of values interplay, which was formed under the influence of existentialism. The main conflict of the work is epistemological, generated by the contradictions of the human's knowledge of the world and himself. Introducing the romantic Mavka to the sphere of life with its drama and tragedy, penetrating to the depths of the characters' subconsciousness, the author directs the recipient to the ideals that embody the wisdom of the ages. At the same time, Lesya Ukrainka addresses to the symbolism of the heroes' reincarnation, synthesizes symbols, concepts, mythological and fairy-tale images from the real space of the action to the cosmic scale in a complex way, which ensures "Forest Song" versatility, the basis of which is determined by the interaction of the worlds (human and nature), and values.

*Key words:* symbolic meaning, the transformation of characters, drama-extravaganza, mythopoetics, the neoromantic ideal of a human.

Актуальність теми дослідження. Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» відображає універсальну картину світу та людину в ньому, а її авторка об'єктивно виходить за межі літературознавства, оскільки посідає важливе місце в історії української та світової культури. Розгляд загальної проблеми «Лесья Українка і культура» в річищі реалізації основного завдання сучасної української культурології – творення на основі засвоєння надбань закордонних учених власних, національних теоретико-методологічних концепцій – відкриває нові грані художнього світу мисткині. Актуальність означеної проблеми цієї розвідки

визначається і вкрай важливою для сьогодення потребою формування власне українського ідеалу людини як орієнтира на шляху духовного розвитку нації.

Аналіз досліджень і публікацій. Упродовж останніх двох десятиліть дослідники зосереджувалися на художніх, міфологічних, гендерних, психоаналітичних, соціологічних аспектах драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». На особливу увагу заслуговують інтерпретації «Лісової пісні» В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Михиди, Я. Поліщука, Л. Скупейка й ін., у яких започатковано сучасне осмислення проблеми перевтілення персонажів. Подальше набуття «Лісовою піснею» як геніальним твором нового концептуального звучання, вимагає продовження досліджень у цьому плані із залученням новітніх методологій.

Мета роботи – розглянути в аксіологічному вимірі (воля, краса, кохання, здібності, ідеали, добро / зло, вірність / зрада, прощення / помста, життя / смерть / безсмертя та інші цінності) символіку перевтілення персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки у зв'язку із проблематикою твору, різними характерами героїв і стосунками між ними, зокрема Мавки й Лукаша та їхнім трагічним коханням.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи художні форми творів мистецтва, зокрема такі поняття, як прекрасне, потворне, трагічне, умовність, перевтілення та ін., сучасні наковці оцінюють перевтілення як складний процес співвідношення двох парадигм художності – ідеального й реального, що естетично виражається умовним перетворенням «правди життя» на «правду мистецтва». Відтак актуально сприймається думка В. Топорова, який у монографічному збірнику «Миф. Ритуал. Символ. Образ», конкретизуючи поняття «міфопоетичне», слушно зазначає: «У зв'язку із проблемою співвідношення ентропічного й екстропічного та природи вищих форм духовної творчості природно виникає питання і про взаємозв'язки феноменів двох різних типів – «культурних» і «природних» або, із деяким зсувом, духовних і матеріальних» [5, 13]. Саме в цьому аспекті й створена драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» – справжня енциклопедія українського духу, яка в межах міфопоетичної часопросторової структури сприймається «наче інсценізація великої космогонічної драми» (М. Ласло-Куцюк).

«Лісова пісня» – твір неоромантичний і за задумом, і за жанром, і за змістом. Кожен із персонажів – носій «своєї драми», яка надає їм неповторності, об'єднуючи водночас спільними умовами життя. Переживання кожним свого випробування відбувається за найвищими критеріями, котрі виявляють сильну волю чи «рабський дух» особистості, що позбавляє її здатності вирватися з-під впливу «людських клопотів» і сягнути висот свого духовного покликання.

Аналізуючи «Лісову пісню» з погляду символічного змісту перевтілення персонажів, виходимо з міркування Я. Поліщука: у сучасній антропології «міф сприймається як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу), як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [2, 36]. З огляду на філософський аспект цієї проблеми, варто наголосити, що авторці «Лісової пісні» властиве антропоцентричне й екзистенційне сприйняття буття,

переживання його як людського «буття-у-світі». Леся Українка сповідувала постулат про самоцінність людської особистості, її права на індивідуальну неповторність, що екстраполювалося на українську націю та людство загалом.

Орієнтація на неоромантичний ідеал людини, його високу емоційну наснаженість визначила вибір Лесею Українкою такого жанрово-стильового різновиду, як драма-феєрія. Має рацію Л. Скупейко: «Зберігаючи основні предметно-виражальні функції казкових образів-мотивів, феєричність забезпечувала та вмотивовувала «ефект казки» у драмі і створювала водночас якнайширший простір для вияву авторської фантазії та суб'єктивності» [4, 48].

У «Лісовій пісні» зображені дві складні системи – світ людини і світ природи, які суперечливо, драматично, а то й трагічно взаємодіють. Світ людини представлений образами дядька Лева, його небожа Лукаша, сестри, Лукашевої матері (вони перейшли до дядька Лева з далеких «борів соснових»), Килини та її дітей; усі персонажі уособлюють різні характери, долі, досвід і звички, різні системи цінностей, через що між ними виникають непорозуміння й конфлікти. Світ природи – це світ лісу, реальних дерев, трав, озера, струмка, корів, коней, пір року; водночас це й світ фантастичних (міфологічних, казкових) персонажів, витворених людською свідомістю (Лісовик, Мавка, Русалка, Водяник, Той, що греблі рве, Той, що в скалі сидить, Перелесник, Злидні й ін.).

У процесі взаємодії різних світів відбувається історія кохання Лукаша й Мавки, а водночас актуалізуються краса, врода, талант, що створює в «Лісовій пісні» захопливу атмосферу молодості, жаги, вічного поривання до ідеалу. Має рацію Н. Зборовська: «Лісова пісня» – це драма про любов. Про любов у її космогонічному сенсі. Мова йде про Простір Життя як Простір Еросу. У його широкому язичницькому розумінні» [1, 97].

Основний конфлікт твору (гносеологічний), породжений суперечностями пізнання людиною світу й самої себе, розкривається у зв'язку із проблематикою твору (людина і природа, взаємодія ідеального і буденного, добро і зло, кохання і зрада, життя і смерть, самодостатність особистості й ін.), різними вдачами героїв і стосунками між ними (переважно Мавки й Лукаша). Конфлікт драми-феєрії на основі символічного перевтілення персонажів підпорядкований художньому вираженню її головній ідеї – змагання за вільне, щасливе життя, за високу мрію, красу, любов і вірність проти буденної одноманітності, надмірного людського прагматизму та егоїзму, за гармонію людини із природою.

Експозицію сюжету «Лісової пісні» представляє лісовий краєвид: прадавній ліс, галявина з березою і віковичним дубом, вода (озеро, струмок) – не малюнок з природи й не тільки абрис ритуальної топографії, а функціонально й семантично багатий художній матеріал. Основним компонентом, навколо якого об'єднується і структурується весь ландшафт, є «великий прастарий дуб» – символ «світового дерева».

Поява Мавки пов'язана із розквітом рослинності, бо вона – «дочка лісу», «лісова царівна», а першопоштовхом її пробудження стала чарівна мелодія Лукашевої сопілки, що символізує красу людської душі та мистецтва. Проте через

складні перипетії стосунків закоханих Мавка страждає, почувається самотньою. За визначенням Н. Хамітова, «самотність виражає буття-людини-самої-по-собі, яке наповнене стражданням в результаті відчуження від себе та роду, втрати та пошуку самототожності, а тому є надзвичайно екзистенційно напруженим станом і ситуацією» [8, 28]. Леся Українка акцентує, що самотність Мавки не стільки зовнішня, скільки внутрішня. Саме внутрішня самотність веде до руйнації власної самототожності, але водночас вона є передумовою створення нової самототожності особистості. Н. Хамітов підкреслив, що «як втрата самототожності вона (внутрішня самотність. – О. Х.) призводить до відокремленості в соціумі, але, лише пройшовши її лабіринт, можна вести мову про дійсне поєднання особистості з іншими – про те, що К. Ясперс назвав «екзистенційною комунікацією» [15, 107]. І все ж від самотності Мавку рятує кохання до Лукаша, який і далі зачаровує її молодістю, зовнішньою красою та майстерною грою на сопілці.

Увага Лесі Українки зосереджена на міфопоетичному тлумаченні образів Лукаша і Мавки в аспекті календарно-обрядових взаємин «природа / культура (соціум)». Своєрідним випробуванням на «іншість» стає зустріч Мавки з Перелесником, який постає у вигляді звабливого парубка-спокусника, уособлюючи неприборкану, нестримну пристрасть. Поетику творення образів Мавки і Лукаша, між якими з першої зустрічі виникає кохання, авторка розгорнула насамперед через поглиблений психологічний аналіз прихованих можливостей людини, розкриваючи своєрідну психологію особистості, закорінену у філософію серця Г. Сковороди, домінантою якої є ідея любові, народженої «із глибини духа».

Леся Українка звернулася до почуття любові як засобу осмислення людського буття, при цьому вона зосередила увагу на ідеї долі та пов'язаній з нею ідеї фатуму. Як слушно зауважив Е. Фромм, «є лише одна пристрасть, яка задовольняє потребу людини в єднанні зі світом й одночасно в досягненні почуття цілісності та індивідуальності, – любов» [7, 203]. Письменниця потлумачила любов не лише як умову подолання людиною самотності, а, насамперед, як умову її самоочищення. Наділивши характер Мавки онтологічним компонентом, вона позначила ним народно-родовий зміст образу. Така динаміка образу Мавки свідчить про «зсув» ідейного звучання твору в антропологічну площину, де центральне місце належить людині як одній із парадигм, що творить автентичний національно ідентифікований спосіб життя. Суб'єктивна оцінка авторки духовної сутності Мавки репрезентується крізь призму морально-етичних цінностей народу (воля, краса, кохання, здібності, ідеали, вірність / зрада, прощення / помста, життя / смерть / безсмертя та ін.). Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» визначили такі екзистенційні модуси: пошук сенсу життя *Dasein*-у (М. Гайдеггер); теорія «межових» ситуацій (К. Ясперс); концепція самотності/відчуженості людини в «світі речей» (М. Бердяєв); діалектика «Я» та «Іншого» (Ж.-П. Сартр); тлумачення абсурдності людського існування (А. Камю) тощо.

У творенні образу Мавки істотну роль відіграла міфопоетика як засіб розкриття родових засад селянської свідомості. Традиційні народнопоетичні символи та образи міфопоетичного забарвлення (верба, хата, ліс, туман та ін.) зумовлені потребою автора знайти адекватну форму для відтворення в

людській психіці «родового» первня (колективного, підсвідомого, за К.-Г. Юнгом). Підпорядковані психологічному розкриттю образу героїні – носія родової пам'яті, вони водночас надають сюжетові повісті відтінку універсальності, притчевості. У цьому зв'язку важливо зазначити, що образи Мавки, Лукаша, матері Лукаша та Килини значною мірою функціонально відповідають баладним образам «матері», «невістки» та «сина», проте у ході розгортання дії твору функції «злої свекрухи» від матері Лукаша переходять на образ Килини. Відзначаючи використання в «Лісовій пісні» баладного трагізму, варто зробити висновок, що авторка звертається до культурного досвіду реципієнта.

Леся Українка чітко визначає основну причину суперечностей Мавки й Лукаша: Лукаш, на думку проникливої Мавки, не може, «своїм життям до себе дорівнятись» [9, 307]. У суб'єктивно-особистісному плані ця формула виражає погляд на Лукаша як на людину, котра під впливом обставин, через власну безхарактерність чи безталання не змогла піднятися на висоту свого обдарування. Після розриву з Лукашем Мавка страждає, і Лісовик робить висновок, що вона зрадила себе, «покинула високе верховіття / і низько на дрібні стежки спустилась» [9, 324]; була наче «лісова царівна / у зорянім вінку», а стала подібна до «служебки, зарібниці» [9, 325]. Лукашева мати й Килина порушили «закони дядька Лева», що передбачали мудре ставлення до природи: мати із прагматичних міркувань дає зрубати заповідного дуба і цим накликає на себе помсту лісових сил; Килина ж словом-прокляттям несподівано перетворює Мавку на вербу, згодом хоче її зрубати, за що Перелесник відомстив їй пожежею.

Концепт «верба» Леся Українка використовує і як маркер для відтворення волинського пейзажу, і як знак української етнокультури. Краса, сила і велич верби, здавна закріплені у свідомості українців, сприяли її подальшому переосмисленню як національного символу. У «Лісовій пісні» цей концепт має широкий спектр символіки: верба – це весна, пробудження природи і кохання; водночас верба, як дерево печалі, символізує засмучену жінку, вдівство; а ще верба (росте тільки там, де є вода – життєдайна сили) – символ Космічного океану, Прадерева життя, запліднюючої, родючої сили. Отже, Мавка, як і верба, на підсвідомому рівні асоціюється з Україною. Символічний зміст цього перевтілення виражає неоромантичний ідеал людини: Мавка оживає – оживе Україна. Розв'язка конфлікту «Лісової пісні» оптимістична – прекрасне не вмирає: воно є символом вічності.

Взаємини Мавки й Лукаша – це взаємодія різних натур, представників різних світів – міфологічного й реального, які втілюють різні ступені свободи вибору, а також як зіткнення поетичної особи («високої душі») з побутом («болотом буденного людського життя»). Лісовичка, згідно з міфопоетичними уявленнями, репрезентує тип поведінки за принципом «чужий у своєму», а Лукаш, навпаки, – «свій у чужому».

Мавка, долучаючись до соціалізованих форм співжиття й перевдягнувшись в одяг Лукашевої сестри, з лісової царівни перетворюється на простолюдинку, наймичку. Лукаш, нехтуючи музикою (трансформується під тиском повсякденних турбот), набуває ознак внутрішньої деградації і втрачає найсокровенніше – «цвіт

душі», здатність до творчості. Перетворення на вовка або на іншого звіра збігається з уявленнями про ритуальну тимчасову смерть, а блукання у звірячій подобі – про відвідування «того світу» та зв'язані з цим різного роду «несвітські» випробування. Повернення Лукашеві «людської подобі» відбувається завдяки магічному слову, промовленому Мавкою («В серці / знайшла я теє слово чарівне, / що й озвірілих в люди повертає» [9, 344]). Отже, і Лукаш, і Мавка проходять, по суті, одну й ту ж драматичну процедуру, хоч і різними шляхами. Незважаючи на відмінності, її зміст і схема залишаються тими ж – смерть, страждання, друге народження. Унаслідок цих перипетій обоє здобувають досі не звідані знання про себе та навколишній світ, які виокремлюють їх із цього світу й роблять «чужими» серед «своїх».

Буденне постає у «Лісовій пісні» як вічна загальнолюдська проблема. Леся Українка ускладнила її процесом здобуття Мавкою нової якості – людської душі. У розв'язанні внутрішньої колізії лісовички авторка звернулася до символіки вогняної стихії: Перелесник, злетівши з неба «змієм-метеором», охоплює вербу вогнем, який швидко обіймає хату і все обійстя. Звільнення Мавки від «тіла» – перехід у новий стан, ідентичний визволенню від обмежень вегетативного існування. Ця символіка означає, що лісовичка невіддільна смерті: щоразу завершення одного циклу стає початком наступного, а випробування вогнем – це лише спалення плоті божества рослинності, яка весною відродиться з новою силою («стане початком тоді мій кінець»). Але колізія нового народження тепер постає не як самоповторення (так природа щороку повторює саму себе), а як духовна трансформація: наступної весни дивовижна мелодія сопілки, вирізаної з Мавчиної верби, звучатиме «голосніше», ніж вона звучала досі, бо промовлятиме «голосом серця», голосом кохання. У тлумачення сучасних дослідників вогонь – це «божественна енергія, очищення, відвертість, перетворення, відродження, духовний порив, спокуса, честолюбність, натхнення, сексуальна пристрасть; сильний та активний елемент, що символізує і творчі, і руйнівні сили» [6, 267]. Символіка вогню, виявляючи себе в сюжетних лініях життєвих доль героїв, виражає справжнє покликання людини, її потяг до прекрасного.

У художній інтерпретації Лесі Українки Мавка – символ ідеальної людини. Цей образ створений в аспекті народної моралі та проблеми національної ідентичності, що, за твердженням Е. Сміта, розуміється як «колективний культурний феномен» [3, 6]. Мавка символізує узагальнений образ України й утверджує ідею незнищенності її народу.

Наукова новизна статті визначається дослідженням символічного змісту образного перевтілення в «Лісовій пісні» як складної розгалуженої системи культурологічних виявів з погляду творення неоромантичного ідеалу людини.

Висновки. Дві складні системи – світ людини і світ природи – Леся Українка тлумачить у драмі-феєрії «Лісова пісня» на філософському рівні взаємодії цінностей під впливом екзистенціалізму. Орієнтуючи реципієнта на «закони дядька Лева» – «вічні» ідеали і створюючи неоромантичний ідеал людини, авторка використовує перевтілення героїв, комплексно синтезує символи, концепти, міфологічні й казкові образи від реального простору



дійства до космічної масштабності, що забезпечує «Лісовій пісні» універсальність, основу якої визначає взаємодія світів (людини й природи) і цінностей.

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» багатопланова й поліфонічна. Унікальність структури цього твору засвідчує широкий спектр його інтерпретацій: у різних видах мистецтва спостерігаються різноманітні трансформації його використання, зокрема в опері, балеті, кінематографі. Загалом же художня система «Лісової пісні» як геніального твору невичерпна: вона продовжує набувати нового концептуального звучання, що визначає перспективи подальших досліджень.

### *Література*

1. Зборовська Н. Хай буде музика! *Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. № 17. С. 95–108.
2. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці. *Слово і Час*. 2001. № 2. С. 33–37.
3. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
4. Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ : Фенікс, 2006. 416 с.
5. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. Москва : Изд. группа «Прогресс» : «Культура», 1995. 624 с.
6. Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва : Фаир-Пресс, 1999. 448 с.
7. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Москва : АСТ–ЛТД, 1998. 672 с.
8. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського життя : дис. д-ра філос. наук : 09.00.04. Київ, 1998. 412 с.
9. Українка Леся. Вибрані твори. Київ : Молодь, 1952. 360 с.

### *References*

1. Zborovskaya, N. (2000). Let it be music! Henderni studii. Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys. [in Ukrainian].
2. Polishchuk, Ya. (2001). Polyfunctional myth in the poetry of modernism. Slovo i Chas, 2, 33 – 37. [in Ukrainian].
3. Smit, E. (1994). National Identity. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].
4. Scupeiko, L. I. (2006). The Forest Piece Mystic Poetry by Lesia Ukrainka. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
5. Toporov, V. N. (1995). Myth Ritual. Symbol. Image: Investigations in the field of mythopoetic: a favorite. Moscow: Publishing Group "Progress": "Culture". [in Russian].
6. Tresydder, J. (1999). Dictionary of characters. Moscow: Fair Press. [in Russian].
7. Fromm, E. (1998). Anatomy of Human Destruction. Moscow: AST-LTD. [in Russian].
8. Hamitov, N.V. (1998). Loneliness as a phenomenon of human life: Thesis. Of the doctor in philosopher. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Ukrainka, L. (1952). Selected Works. Kyiv: Young. [in Ukrainian].

УДК 069:379.84 (477) "20"

*Борисенко Юлія Станіславівна,  
аспірантка  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0003-2846-3931  
yborysenko@ukr.net*

## **ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ СКАНСЕНІВ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ: КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВА СКЛАДОВА**

**Мета роботи** – висвітлити процес становлення та розвитку скансенів в Україні на початку ХХІ ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу джерелознавчого аналізу основних публікацій з теми (для з'ясування рівня наукової розробленості проблеми), термінологічного аналізу (для уточнення базових понять), порівняння (для виявлення характерних особливостей різних етапів розвитку скансенів), теоретичного узагальнення (для формулювання висновків). **Наукова новизна** полягає у висвітленні процесу формування скансенів в Україні на початку ХХІ ст. і показі культурно-дозвіллевої складової їхньої діяльності. **Висновки.** Становлення та розвиток скансенів на початку ХХІ ст. відбувалося на території всієї України рівномірно. На сучасному етапі матеріальна та духовна культура майже всіх етнографічних регіонів України репрезентована засобами музеєфікації архітектурних пам'яток у музейних закладах просто неба. Для розглянутого періоду характерним є відкриття скансенів приватного типу власності, що знайшло підтримку на законодавчому рівні. Однак більшість із заснованих скансенів так і не змогли повною мірою реалізувати всі заплановані напрями діяльності через брак фінансування.

*Ключові слова:* скансен, музей просто неба, формування, етнографія, краєзнавство, культурно-дозвіллева діяльність.

*Борисенко Юлія Станіславівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

**Характерные особенности становления и развития скансенов в Украине в начале ХХІ в: культурно-досуговая составляющая**

**Цель работы** – выделить процесс становления и развития скансенов в Украине в начале ХХІ в. **Методология исследования** заключается в применении метода источниковедческого анализа основных публикаций по теме (для выяснения уровня научной разработанности проблемы), терминологического анализа (для уточнения базовых понятий), сравнения (для выявления характерных особенностей различных этапов развития скансенов), теоретического обобщения (для формулирования выводов). **Научная новизна** исследования заключается в освещении процесса формирования скансенов в Украине в начале ХХІ в. и показе культурно-досуговой составляющей их деятельности. **Выводы.** Становление и развитие скансенов в начале ХХІ в. происходило на территории всей Украины равномерно. На современном этапе материальная и духовная культура почти всех этнографических регионов Украины представлена средствами музеификации архитектурных памятников в музейных учреждениях под открытым небом. Для рассматриваемого периода характерным является открытие скансенов частного типа собственности, что нашло поддержку на законодательном уровне. Однако большинство из основанных скансенов так и не смогли в полной мере реализовать все запланированные направления деятельности из-за нехватки финансирования.

*Ключевые слова:* скансен, музей под открытым небом, формирование, этнография, краеведение, культурно-досуговая деятельность.

*Borysenko Yulia, postgraduate student Kiev National University of Culture and Arts*

### **Characteristic features of the formation and development of skansen in Ukraine at the beginning of the XXI century: cultural and recreational component**

**The purpose of the article** highlight the process of formation and development of Skansen in Ukraine, at the beginning of the XXI century. **The methodology** consists of applying the method of source study analysis of the leading publications on the topic (to determine the level of scientific development of the problem), terminological analysis (to clarify basic concepts), comparison (to identify the characteristic features of different stages of development of Skansens), theoretical generalization (to formulate conclusions). **The scientific novelty** is to highlight the process of forming Skansens in Ukraine at the beginning of the XXI century and showing cultural and leisure components of their activities. **Conclusions.** The formation and development of Skansens at the beginning of the XXI century occurred throughout Ukraine evenly. At the present stage, the material and spiritual culture of almost all the ethnographic regions of Ukraine is represented by the justification of architectural monuments in the museum institutions by the sky. The period under review is characterized by the discovery of private-owned Skansens, which was supported at the legislative level. However, most of the based Skansens could not fully realize all the planned activities for lack of funding.

*Key words:* Skansen, open-air museum, formation, ethnography, local history, cultural and leisure activities.

Актуальність теми дослідження. В умовах складних соціально-економічних та глобалізаційних процесів, які є притаманними для розвитку української культури на початку XXI ст., досить важливим залишається питання створення та функціонування мережі скансенів на території України. Культурно-дозвіллева робота з відвідувачами, одна з пріоритетних у діяльності даних закладів, є основою збереження та популяризації національних культурних традицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання історії становлення та функціонування музеїв просто неба в Україні на початку XXI ст. висвітлено у працях низки вітчизняних науковців. Так, заслуговує на увагу стаття Дмитра Каднічанського «Використання історико-культурної спадщини України в туризмі на прикладі скансенів» [2, 128], де представлено огляд українських скансенів, подано їхню класифікацію відповідно до поділу на власне скансени й культурно-освітні комплекси, вивчено етапи формування музейних закладів, відображено проблеми їхнього функціонування та перспективи розвитку. Деякі аспекти історії та діяльності вітчизняних музеїв просто неба фрагментарно висвітлено в статті Інни Щербак «Традиційна культура в туристичних маршрутах України» [9, 60], дослідження якої присвячено проблемі місця та ролі традиційної української культури, проаналізовано практику репрезентації етнокультурних надбань. Проте, констатуючи значимість вказаних публікацій, маємо зауважити, що вони мають здебільшого туристично-краєзнавче спрямування. Маємо також вказати на дослідження Зої Гудченко «Народознавчі осередки у гірських селах Закарпаття» [1, 76], де автор визначила сучасні тенденції розвитку музеїв під відкритим небом у вказаному регіоні України. На жаль, розвідка охоплює лише один конкретний етнографічний регіон.

Виходячи з аналізу згаданих вище праць, можемо окреслити мету дослідження – висвітлити характерні особливості становлення та розвитку скансенів в Україні на початку XXI ст., а також виокремити елементи культурно-дозвіллевої діяльності у розглянутих скансенах в даний період. Зазначимо, що об'єктом вивчення є скансени України.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХІ ст. в Україні обумовлений процесом закладення державотворчих та законодавчих основ формування мережі скансенів. Станом на початок ХХІ ст. на території України вже функціонувало 9 повноцінних музейних закладів просто неба, які було створено впродовж радянської доби: Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (1964 р.), Республіканський музей народної архітектури та побуту (1969 р.), Музей народної архітектури та побуту в м. Ужгород (1970 р.), Музей народної архітектури та побуту у Львові (1971 р.), Сарненський історико-етнографічний музей (1974 р.), Чернівецький обласний державний музей народної архітектури та побуту (1977 р.), Рокинівський музей історії сільського господарства Волині (1979 р.), Музей народної архітектури та побуту Прикарпаття (1979 р.), Музей народної архітектури, побуту та дитячої творчості у с. Прелесне (1983 р.).

29 червня 1995 року було ухвалено Закон України «Про музеї та музейну справу», що регламентував основні етапи створення та діяльності як загалом музейних закладів України, так, зокрема, і скансенів [6]. Окрім цього законодавчого акту, на сьогодні в даній сфері правового регулювання діють такі нормативно-правові акти: Закон України «Про культуру», «Про охорону культурної спадщини», «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» [6].

За визначенням Дмитра Каднічанського, «скансен – це перший в світі етнографічний музей, архітектурно-етнографічний комплекс з міні-музеями в окремих будівлях, розміщений на острові Юргорден в Стокгольмі. Заснований Артуром Газеліусом 11 жовтня 1891 р. Слово «скансен» походить від назви місцевості, де його створено» [2, 29].

Врегулювання основних музеетворчих та скансентворчих питань на державному рівні поклато початок формуванню мережі музейних закладів просто неба. Розглянемо процес становлення та розвитку скансенів в Україні, починаючи з 2000-х рр. ХХІ ст.

2004 р. в с. Вереміївка Чернобаївського району Черкаської області було створено Історико-етнографічний музей «Козацькі землі України», який став першим приватним скансеном на території України. Вказаний заклад представляє модель козацького хутора середини ХVІІ-ХVІІІ ст. Засновником історико-етнографічного комплексу є мешканець села Володимир Недяк – мистецтвознавець, художник, лауреат Шевченківської премії. Фонди музею нараховують близько 30 тисяч одиниць, що включають сільськогосподарські приміщення (комори як різновид житла, стайні, кошари, клуні для обмолочування збіжжя, вітряки), інструменти традиційного обробітку, кам'яну скульптуру, транспортні засоби українців. Музейний заклад просто неба провадить різноманітні акції, організовує постійно діючі та пересувні виставки, що суттєво сприяє популяризації традиційної культури краю [3, 92]. Спочатку проект архітектурно-етнографічного комплексу на етапі становлення передбачав створення «живого скансену», тобто на території музейного закладу планувалося проживання декількох сімей, які б відтворювали старовинні звичаї та побут. Туристи і відвідувачі мали б змогу зупинитися на декілька днів на терені скансену та взяти участь у майстер-класах, відвідати музей-корчму козацької їжі,

ознайомитися з особливостями козачого побуту [3, 93]. Проте, незважаючи на ініціативність починань, проект реалізації «живого скансену» доки залишився на папері. На практиці історико-етнографічний музей «Козацькі землі України» реалізовує лише виставково-експозиційні функції, обмежуючись експозицією старовинних вітряних млинів.

Музейним закладом просто неба, заснованим на території України того ж року, став етнографічний музей просто неба «Хутір Савки». Скансен знаходиться у приватній власності і територіально розташований у с. Нові Петрівці Вишгородського району Київської області. Експозиція включає оригінальні українські садиби: дім заможного селянина (1786 р.) та будинок пана (1854 р.), де репрезентовані колодязь, погреб, господарське подвір'я з кузнею та клунею. У діяльності етнографічного комплексу провідним є культурно-дозвіллевий аспект діяльності музейного закладу, що представлено різноманітними майстер-класами та анімаційною програмою під назвою «Весілля в Хаті Савки» [4]. Глядачі в ході відвідування закладу можуть взяти участь у ряді дійств, зокрема власноруч змолоти борошно, виконати певні види робіт у кузні, побачити майстерність народних митців.

2006 року в м. Косів Івано-Франківської області було створено Музей гуцульської культури просто неба, основною метою функціонування якого визначалося збереження унікальної історико-культурної спадщини згаданої етнографічної групи українців. На відміну від двох попередніх, даний музейний заклад знаходиться у підпорядкуванні Національного природного парку «Гуцульщина». Скансен відтворює забудову гуцульського села та позиціонується як своєрідне туристичне поселення із притаманними йому сільськими спорудами та оздобленням. Превалюючим завданням роботи музейного закладу просто неба є проведення традиційних гулянь, обрядодійств, забав. До напрямів роботи музею також відносимо організацію міжнародних семінарів, з'їздів, зустрічей. На території скансену діє Маєток Святого Миколая із своєрідною майстернею з виготовлення чарівних новорічних іграшок, прикрас, листівок тощо [5].

Заслуговує на окремий розгляд діяльність Музею архітектури та побуту «Старе село», розташоване в с. Колочава Міжгірського району Закарпатської області. Скансен відчинено для відвідувачів 14 червня 2007 року. Основу експозиції становлять предмети побуту селян гірських районів Карпат XIX-XX ст. Варто зауважити, що скансен – перший у своєму роді сільський музей архітектури та побуту в Закарпатській області. У грудні 2009 року на Всеукраїнському конкурсі громадських музеїв заклад посів лідируючу позицію у краєзнавчій номінації «Традиції та звичаї моєї малої Батьківщини» [8]. Експозиція включає понад чотирнадцять архітектурних комплексів з внутрішнім наповненням, яке формують перевезені з Колочави та передмістя будівлі. На підвищеній території скансену репрезентовано житло вівчаря, побудоване понад 200 років тому; хати кравця, теслі, бондаря, кушніра, бідняка; колиба; єврейський комплекс (корчма та бужня – молитовний дім); діюча кузня коваля; дім лісоруба (датований серединою XX ст.), жандармська станція 1939 року;

церковно-приходська школа. Експозицію скансену доповнює унікальний потяг-музей, що складається з 10-ти вагонів, ретранслюючих процес транспортування за часів різної влади, яка панувала на Закарпатті. На окремій ділянці скансену також збудовано амфітеатр, який слугує своєрідною площею для проведення святкувань та обрядодійств [8].

2007 року на території Сумської області було відкрито історико-культурний заповідник «Посулля», де з 2008 року розпочалося створення музею архітектури та побуту просто неба, який розташований в с. Пустовійтівка Роменського району Сумської області. До складу музейного комплексу входять споруди – копії оригінальних будівель періоду XVIII–XX століть: церква Святої Трійці, сільська садиба, кузня, колодязь і млин. У них експонуються знаряддя праці та побуту, одяг, меблі, посуд. Традиційно щороку на території музею проводиться козацьке свято «Калнишева рада», яке супроводжується молебнем. Метою згаданого заходу є збереження стародавніх традицій українського народу, єднання поколінь і патріотичне виховання. У майбутньому планується створення архітектурних комплексів, які відтворюватимуть також історико-етнографічні зони Сумщини: Полісся, Сіверщину, Слобожанщину [2, 135].

Мережу вітчизняних скансенів розширив Туристично-етнографічний комплекс «Козацький хутір» – філія Національного історико-культурного заповідника «Чигирин». Комплекс розміщено в с. Стецівка Чигиринського району Черкаської області. Основу скансену становить ексклюзивний Музей млинарства. Створення музейного закладу розпочалося з активної краєзнавчо-пошукової роботи. Так, працівники скансену займались вивченням і польовими дослідженнями зразків народного будівництва з різних регіонів Черкащини, а саме: Черкаського, Кам'янського, Чигиринського та Золотоніського районів. Результати даних експедицій згодом було покладено в основу створення комплексу «Козацький хутір». Проект передбачав встановлення 14-ти вітряків, 12 будівель, які б відтворювали автентичне житло українських селян Середньої Наддніпрянщини XVIII–XIX ст. На сьогоднішній день до складу експозиції скансену входять: три вітряки (кін. XIX – поч. XX ст.), дерев'яна церква Святого Миколая (XVIII ст.), хати сільського старости та батюшки, шинок, комори, піч для випалювання керамічних виробів. Концепція закладу передбачає організацію різноманітних культурно-освітніх та культурно-дозвіллевих заходів. Музей, за задумом ініціатора його створення та директора Василя Полтавця, має стати центром проведення симпозіумів художників-керамістів [9, 62].

Маємо також зосередити увагу на ще одному скансені, який постав за часів незалежності. Це Етнографічний музей «Українська Слобода», розташований у с. Писарівка Золочівського району Харківської області. Формування музейного закладу просто неба розпочалось наприкінці 80-х рр. XX ст., проте скансен так і не було відкрито через брак фінансування [7, с. 112]. Офіційне відкриття музею відбулося 2008 року завдяки зусиллям місцевого краєзнавця, директора школи, згодом і директора самого музею – Кобця Леоніда Семеновича. Місцевий

краєзнавець разом із учнями організував активну етнографічно-пошукову роботу, наслідком якої стали зібрання та музеєфікація близько п'ятисот пам'яток народно-ужиткового мистецтва. На сьогодні Етнографічний музей включає такі експонати, як млин, будинок селянина, питний заклад корчму, комору для зберігання продуктів, що є унікальними зразками слобожанської народної архітектури та побуту середини XIX ст. Незважаючи на унікальність експозиції, сьогодні музейний заклад просто неба функціонує завдяки старанням ентузіастів та небайдужих селян, які забезпечують його діяльність [7, 114].

Початок XXI ст. охарактеризувався також створенням т. зв. закладів скансенівського типу (своєрідний музей архітектури та побуту просто неба, де експонати не є автентичними, а лише відтворюють зразки оригінального народного зодчества) [2, 130]. Серед таких закладів можемо виокремити: Культурно-освітній комплекс «Мамаєва Слобода» (м. Київ, 2003 р.); Історико-культурний комплекс «Запорозька Січ» (м. Запоріжжя, 2004 р.); «Скансен Гелон» (с. Більське, Полтавська обл., 2006 р.); Етнографічний комплекс просто неба «Бессарабське село Фрумушика-Нова» (с. Весела Долина, Тарутинський р-н, Одеська обл., 2006 р.); Етнографічний комплекс «Українське село» (с. Бузова, Київська обл., 2007 р.); Парк «Київська Русь» (с. Копачів, Київська обл., 2008 р.); Батури́нська фортеця (м. Батурин, Бахмацький р-н, Чернігівська обл., 2014 р.). Зауважимо, що концепція роботи закладів скансенівського типу ґрунтується на репрезентації копій оригінальних предметів народної культури і побуту. Тому принципи їхньої діяльності, на нашу думку, заслуговують на висвітлення у межах окремої розвідки.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні процесу формування скансенів в Україні на початку XXI ст. і показі культурно-дозвілдової складової їхньої діяльності.

Висновки. Таким чином, на підставі здійсненого дослідження можна зробити низку висновків. Становлення та розвиток скансенів на початку XXI ст. відбувалися на території всієї України достатньо рівномірно. У даний період часу майже всі етнографічні регіони України репрезентували матеріальну та духовну культуру засобами музеєфікації архітектурних пам'яток у музейних закладах просто неба. Так, скансени було створено в західному регіоні України («Старе село» с. Колочава, Міжгірський район, Закарпатська область, Музей гуцульської культури просто неба, м. Косів, Івано-Франківська область); центральному регіоні («Козацький хутір» с. Стецівка Чигиринського району Черкаської області, Історико-етнографічний музей «Козацькі землі України» с. Вереміївка Чорнобаївського району Черкаської області); східному регіоні (Музей архітектури та побуту просто неба в с. Пустовійтівка, Роменського району, Сумської області, Етнографічний музей «Українська слобода» с. Писарівка, Золочівського району, Харківської області); а також на півночі – представлена етнографічним музеєм просто неба «Хутір Савки» (с. Нові Петрівці, Вишгородський район, Київська область). Для досліджуваного періоду характерним є відкриття скансенів приватного типу власності, що знайшло підтримку на законодавчому рівні [6, стаття 7].

На початку ХХІ ст. перелічені скансени активно реалізують культурно-дозвіллевий напрямок діяльності. Можемо виокремити найбільш поширені форми культурно-дозвіллевої роботи з відвідувачами: анімаційна програма, майстер-клас, святкування різноманітних народних свят та гулянь.

На жаль, деякі із заснованих скансенів (Туристсько-етнографічний комплекс «Козацький хутір», Історико-етнографічний музей «Козацькі землі України», Етнографічний музей «Українська слобода») так повною мірою і не змогли реалізувати заплановані проекти діяльності через брак фінансування та байдужість місцевої влади.

### Література

1. Гудченко З. С. Народознавчі осередки у гірських селах Закарпаття (за експедиційними враженнями). *Народна творчість та етнографія*. 2009. № 2. С. 76-78.
2. Кадничанський Д. А. Використання історико-культурної спадщини України в туризмі на прикладі скансенів. *Краєзнавство*. 2012. № 1. С. 128-137.
3. Бех М. В. Козацьке село Вереміївка: спроба монографічного дослідження. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 4. С. 91-105.
4. Музей етнічної культури Хутір Савки. Київ, 2004. URL: <http://xutir-savky.com.ua> (дата звернення: 15.10.2018).
5. Національний природний парк Гуцульщина. Косів, 2010. URL: <http://nnph.if.ua> (дата звернення: 12.10.2018).
6. Про внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу»: Закон України від 14 травня 1999 року 659-XIV / Верховна Рада України. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/en/659-14> (дата звернення: 15.10.2018).
7. Проненко І.В. Музеї-скансени Слобожанщини: сучасний розвиток та перспективи. *Вісник виставково-музейного центру*. 2016. № 1. С. 111-117.
8. Відкрий для себе Колочаву, скансен «Старе село». Колочава, 2012. URL: <http://kolochava.com/ua/selo-10-muzeiv/stare-selo.html> (дата звернення: 13.10.2018).
9. Щербак І. М. Традиційна культура в туристичних маршрутах України. *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 1. С. 60-66.

### References

1. Gudchenko, Z.S. (2009). Cultural centers in mountain villages of Transcarpathia (according to expedition impressions). *Narodna tvorchist' ta etnografiya*, 2, 76-78 [in Ukrainian].
2. Kadnichans'kij, D. A. (2012). Use of historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of scansen. *Kraeznavstvo*, 1, 128-137 [in Ukrainian].
3. Beh, M. V. (2013). Cossaks village Veremiivka: monographic research. *Narodna tvorchist' ta etnologiya*, 4, 91-105 [in Ukrainian].
4. Museum of Ethnic Culture «Khutir Savky» [online] Retrieved from: <http://xutir-savky.com.ua>. [Accessed 15 October 2018].
5. National park «Hutsulshchyna» [online] Retrieved from: <http://nnph.if.ua>. [Accessed 12 October 2018].
6. Law of Ukraine about museums and museum affairs from June 29 1995, № 249/95 - VR] (1999, June 9). *Holos Ukraine*, 103, pp. 10-12 [in Ukrainian].
7. Pronenko, I.V. (2016). Museums-scansenes of Slobozhanshyna: modern development and prospects. *Visnik vistavkovo-muzejnogo centru*, 111-117 [in Ukrainian].
8. Vidkrij dlya sebe Kolochavu, skansen «Stare selo» [online] Retrieved from: <http://kolochava.com/ua/selo-10-muzeiv/stare-selo.html>. [Accessed 13 October 2018].
9. Scherbak, I. M. (2011). Traditional culture in the tourist routes of Ukraine. *Narodna tvorchist' ta etnologiya*, 1, 60-66 [in Ukrainian].



УДК 130.2:[373.3:7] 047.44

*Колос Тетяна Миколаївна,  
генеральний директор Директорату мистецької освіти  
Міністерства культури України  
larinatatiana@yahoo.com  
ORCID 0000-0003-2643-976X*

## ПОЧАТКОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

**Мета статті** – виявити та обґрунтувати культурологічну специфіку поняття «початкова мистецька освіта». **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні методів порівняння, систематизації, узагальнення, а також методі термінологічного аналізу поняття «початкова мистецька освіта». **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні культурологічної сутності поняття «початкова мистецька освіта». Запропоновано авторське визначення поняття, що спирається на узагальнення широкого спектру інтерпретацій, існуючих у різних сферах гуманітаристики. **Висновки.** Доведено, що початкова мистецька освіта є складовою національного культурного простору. Вона забезпечує умови не лише для розвитку особистості, але й для культурного розвитку суспільства загалом шляхом залучення представників різних верств населення, без вікових та інших обмежень, до вивчення мистецтва через різноманітні мистецькі практики.

*Ключові слова:* мистецтво, освіта, початкова мистецька освіта, культурологічне поняття, культурний простір.

*Колос Татьяна Николаевна, генеральный директор Директората по вопросам образования в сфере искусств Министерства культуры Украины*

### **Начальное художественное образование как понятие культурологического дискурса**

**Цель статьи** – выявить и обосновать культурологическую специфику понятия «начальное образование в сфере искусств». **Методология** исследования основывается на комплексном применении терминологического анализа методов сравнения, систематизации, обобщения, а также методе терминологического анализа понятия «начальное образование в сфере искусств». **Научная новизна** состоит в обосновании культурологической сути понятия «начальное образование в сфере искусств». Предложено авторское определение понятия, которое опирается на обобщение широкого спектра интерпретаций, существующих в гуманитарных науках. **Выводы.** Доказано, что начальное образование в сфере искусств является составляющей национального культурного пространства. Она обеспечивает условия не только для развития личности, но и для культурного развития общества в целом путем вовлечения представителей разных слоев населения, без возрастных и других ограничений, к изучению искусства посредством различных художественных практик.

*Ключевые слова:* искусство, образование, начальное художественное образование, культурологическое понятие, культурное пространство.

*Kolos Tetyana, General Director of Arts Education Directorate of Ministry for Culture of Ukraine*

### **The initial artistic education as a concept of culturological discourse**

**The purpose of the article** is to identify and substantiate the concept of "primary arts education" in culture studies. **The methodology** of the research based on the integrated use of the

methods of comparison, systematization, consolidation, as well as the method of terminological analysis of the concept of "primary artistic education." **The scientific novelty** is to substantiating the cultural essence of the concept of "primary artistic education." The author's definition of the concept, based on the synthesis of a wide range of interpretations existing in various spheres of the humanities, is proposed. **Conclusions.** It is shown that elementary arts education is an integral part of the national cultural space. It provides conditions not only for the development of the individuals but also for the cultural development of society as a whole by involving representatives of different sectors of the population, without age and other limitations, in the study of art through a variety of artistic practices.

*Key words:* arts, education, primary arts education, a cultural concept, cultural space.

Актуальність теми дослідження. Початкова мистецька освіта, що впливає з її функціонування містить у собі елементи, пов'язані безпосередньо з культурною сферою як за своїм змістом, так і за формою вираження та інституційною структурою, оскільки стосується вивчення мистецтва та застосування мистецьких практик. Окрім того, через репрезентативність своїх результатів початкова мистецька освіта відіграє роль культуротворчого чинника, особливо якщо її розглядати в контексті локальних культурних просторів. Саме ці особливості початкової мистецької освіти і визначають її культурологічний характер і обумовлюють вивчення її як окремих предмет дослідження. Сьогодні в науковому обігу вживаються декілька понять мистецької освіти та її похідних, які розглядають її в педагогічному, філософському, мистецтвознавчому, культурологічному аспектах. Однак, визначення початкової мистецької освіти як культурологічної категорії наразі не існує і його відсутність призводить до браку уваги науковців до вивчення початкової мистецької освіти як феномену культури, що не дає можливості розкрити потенціал цього явища для розвитку як національного, так і локальних культурних просторів. Дефініція «початкова мистецька освіта» використовується в актах законодавства, однак, виключно в контексті складника (початкового рівня) мистецької освіти і не має чіткого наукового визначення. У зв'язку з цим виникла необхідність у формулюванні та обґрунтуванні визначення поняття «початкова мистецька освіта» як культурологічної категорії.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття мистецької освіти в його широкому значенні було введено до наукового обігу О. Рудницькою [13]. Це дало поштовх до розвитку наукових досліджень у педагогічних науках, предметом яких ставали різні види і прояви мистецької освіти, а також визначалися її рівні. Разом з тим, до недавнього часу поняття «мистецька освіта» вживалося також в контексті художньої освіти – освіти з образотворчих мистецтв [15]. Однак, з обґрунтуванням мистецької освіти як поняття, що об'єднує в собі освіту з різних видів мистецтва, цей термін вживається саме в такому загальному контексті. У процесі розвитку досліджень мистецької освіти в науковому обігу з'явилися варіації поняття «початкова мистецька освіта», яке найбільшого поширення набуло в педагогічних дослідженнях, переважно як мистецька освіта в початковій загальноосвітній школі [9] та в культурології, як початкова ланка «спеціальної мистецької освіти» [3].

Виклад основного матеріалу. Складність визначення поняття початкової мистецької освіти як культурологічної категорії пов'язана з наявністю кількох складних понять, які є його складовими та визначення яких має не одне значення. Так, дефініція «початкова мистецька освіта» містить у собі три змістові складові – «освіта», «мистецтво» та «початковий», які ми спробуємо розглянути з точки зору культурологічного знання.

На думку культурологів, культурна функція освіти полягає в використанні наступності матеріальних та духовних цінностей і сама освіта розуміється як феномен культури, канал її трансляції і чинник її розвитку [14, 246, 258]. Пов'язаним з культурою елементом освіти вважає і сучасна педагогічна думка, яка розглядає це явище як процес та результат формування якостей особистості засобами навчання і виховання відповідно до норм духовної культури і цінностей суспільства [13, 39].

Щодо поняття «мистецтво», культурологія визначає його як форму культури, пов'язану із здатністю суб'єкта до естетичного освоєння життєвого світу, його відтворення в образно-символічному ключі з опорою на ресурси творчої уяви [8, 274]. Філософський підхід проявляється в означенні поняття мистецтва як однієї з форм суспільної свідомості та виду людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів [7].

У мистецтвознавстві застосовується діяльнісний підхід до означення терміну «мистецтво», яке в широкому розумінні визначається як різні види діяльності людини та художньої творчості (література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-вжиткове мистецтво, музика, танець, театр, кіно тощо), об'єднані як художньо-образні форми відображення дійсності, спосіб виявлення творчого потенціалу особистості та задоволення її естетичних потреб [10, 120].

Поєднання понять «освіта» та «мистецтво», дало можливість науковцям розширити поняття «мистецька освіта» та утворювати похідні від нього терміни, які створюють підґрунтя для визначення дефініції «початкова мистецька освіта».

Так, О. Рудницька визначила мистецьку освіту як освітню галузь, спрямовану на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та удосконалення власної почуттєвої культури. Науковець поділяє мистецьку освіту за рівнями на початкову, середню, вищу, та за функціями – на загальну і спеціальну [13, с. 33], не надаючи окремих визначень для окреслених рівнів та функцій мистецької освіти, в тому числі й початкової. Таким чином, О. Рудницька вбачає початкову мистецьку освіту одним з рівнів мистецької освіти.

На підставі доробку О. Рудницької Л. Масол виокремила поняття «загальна мистецька освіта», також застосувавши до визначення мистецької освіти як такої функціонально-рівневий підхід. Науковець поділяє мистецьку освіту на загальну (базову, масову, шкільну), спеціальну (спеціалізовану) та професійну [9, 47]. Загальну мистецьку освіту Л. Масол визначає як суспільно організований компонент культури та підгалузь загальної середньої освіти, яка є відносно

автономною і сприяє вихованню цінителів мистецтва – глядачів, слухачів та митців-аматорів [9, 49]. Така освіта поєднує навчання і виховання учнів у процесі педагогічно регульованого опанування ними мистецьких цінностей у загальноосвітніх навчальних закладах різного типу та спрямовується на загальний художньо-естетичний розвиток особистості й набуття нею комплексу базових компетентностей, що забезпечують художньо-творчу самореалізацію, готовність до мистецької самоосвіти, здатність духовно-естетичного самовдосконалення протягом життя» [9, 57].

Як процес і результат освоєння суб'єктом істотних властивостей навколишньої дійсності, відтвореної у художніх образах означає мистецьку освіту в педагогіці науковець Г. Падалка, яка зазначає, що змістом мистецької освіти виступає спрямована на загальний і художній розвиток особистості система педагогічно адаптованих художньо-практичних умінь, навичок, знань, досвіду ціннісного ставлення до мистецтва, досвіду творчої діяльності [12, 3].

Мистецтвознавчий контекст у поняття мистецької освіти закладає О. Овчарук, яка визначає її як специфічну освітню галузь, в якій засобами різних видів мистецтв у процесі творчої діяльності відбувається формування спеціальних професійних навичок, духовний розвиток індивіда внаслідок засвоєння накопиченого людського досвіду, збереженого в культурі нації, народу, людства. Культурологічний характер мистецької освіти, на думку О. Овчарук, полягає у її сутнісних характеристиках, наявності конкретної специфіки, яка визначається приналежністю мистецької освіти до культурно-мистецького простору, її універсальними можливостями у царині естетичного виховання, духовного розвитку через формування художньо-творчих здібностей особистості на ґрунті мистецько-творчої практики [11].

До появи обґрунтування явища мистецької освіти як категорії, яка охоплює весь спектр мистецько-освітніх практик, у науковому обігу дефініція «мистецька освіта» використовувалась для визначення освіти в галузі образотворчих мистецтв. У цьому контексті мистецьку освіту розглядає Р. Шмагало, який це поняття розуміє як художню освіту та художньо-реміснице навчання, вивчаючи їх в контексті діяльності навчальних закладів та побутування мистецьких шкіл [15].

У зв'язку з цим, для характеристики мистецької освіти, пов'язаної з іншими видами мистецтва, науковці послуговувалися поняттями «музична освіта», «хореографічна освіта», «театральна освіта» тощо. Після появи в науковому обігу поняття мистецької освіти як узагальнюючої категорії освіти в царині образотворчих мистецтв науковці називають її «художня освіта» О. Волинська дає визначення художньої освіти як сукупності теоретичних і практичних надбань, світоглядних позицій в галузі образотворчого мистецтва, які можуть бути використані у процесі підготовки художників-педагогів, художників, митців-ремісників і найголовніше – нового покоління людей, здатних творчо мислити [2, 8].

У регіональному вимірі розвиток поняття мистецької освіти призвело до появи дефініції «регіональна художня освіта» – процес навчання в освітніх закладах, що базується на законах та технологіях створення витвору

образотворчого мистецтва, художньо-мистецьких та освітніх традиціях, відкритий до адаптації зарубіжного мистецького досвіду на окремій території держави, що має історичний, адміністративний характер утворення. [4, 18].

Дещо під іншим кутом розглядають мистецьку освіту культурологи, акцентуючи увагу на її функції з освоєння особистістю знань про мистецтво і культуру як духовну сферу, яке в подальшому впливає на адаптацію її (особистості) в культурному просторі та дає можливість стати суб'єктом його творення. Як зауважив Ю. Богуцький, характер та міра сприйняття людиною того чи іншого витвору мистецтва є похідними від її здатності реагувати на нього не лише як на готовий результат творчої діяльності, але й як результат процесу творення. Науковець вважає важливим для глибокого сприйняття мистецтва власні спроби людини створення витворів мистецтва навіть на непрофесійному рівні. Це, на його думку, дасть людині можливість сприймати твори мистецтва на іншому від «споживацького» рівні [1, 158-159].

Як культурологічну категорію визначає мистецьку освіту С. Волков, який розглядає її одночасно як підсистему культури та як галузь гуманітарного знання, яка проявляється в мистецькій діяльності. С. Волков характеризує її як таку, що в процесі навчання продукує художні вартості і тим самим як підсистема культури формує духовність нації, а як підсистема мистецтва – самосвідомість суспільства. На думку науковця, мистецька освіта є соціальним явищем, яке формує духовну еліту нації, є підґрунтям духовного розвитку національної культури і гарантом розвитку особистості.

У зв'язку з цим, науковець вважає мистецьку освіту органічною, невіддільною і самостійною частиною феномену культури України, яка органічно включена до соціокультурної сфери і вирішує своє основне завдання – виховання освіченої, духовно багатой людини, особистості – вирішує притаманними лише їй засобами [3, 211].

З точки зору структури мистецької освіти С. Волков розглядає її по-перше, як трирівневу інтегровану систему, а по-друге, як систему підготовки науково-теоретичних кадрів та фахівців творчих професій. У цій структурі важливе місце відводиться початковій мистецькій освіті, яка реалізується в системі спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і основою якої є спрямована в своїй динаміці на розвиток природних здібностей, творчої фантазії, оволодіння знаннями і морально-ціннісним змістом цих знань, а також на виховання професійних кадрів, творчої інтелігенції, творчих [3, 16].

У монографії «Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка» С. М. Волков висвітлює початкову мистецьку освіту як особливий рівень мистецької освіти через діяльність мистецьких шкіл. На думку автора від початку свого існування ці школи «за формою і змістом діяльності віддзеркалювали методіку і практику роботи з фахової підготовки митців у вищих мистецьких навчальних закладах», що і обумовило розгляд науковцем їх діяльності в контексті української професійної мистецької освіти [3, 43].

При цьому, автор згадує і про функцію «загальнокультурної підготовки громадян», що по суті є загальною мистецькою освітою і вказує на «біфункціональність» дитячих мистецьких шкіл, яка полягала в поєднанні початкової професійної підготовки майбутніх митців з вихованням «кваліфікованого слухача (глядача) – аматора, індивіда, індивідуально вихованого та обізнаного в процесі створення зразків образотворчого, музичного, пластичного хореографічного мистецтва» [3, 131].

Усі визначені науковцями концептуальні характеристики мистецької освіти, які полягають у її специфічних функціях: загальний художньо-естетичний розвиток особистості, набуття комплексу базових компетентностей, розвиток спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності, навчання і виховання, створення умов для задоволення мистецьких інтересів та потреб особистості, підтримку її бажання реалізувати свої творчі здібності та можливості, продукування художніх вартостей, підготовці мистецьких кадрів тощо, можуть бути віднесені до змісту поняття «початкова мистецька освіта». Однак усі перераховані і вище викладені підходи до визначення початкової мистецької освіти як форми раннього розвитку особистості та початкової ланки більших освітніх систем (загальної середньої або мистецької) таки чи інакше зводять її функції до вікових особливостей її здобувачів, бо при згадуванні початкової мистецької освіти вона позиціонується в будь-якому випадку як освітня підсистема (всі визначення акцентують увагу на особистості) та як освіта для дітей та юнацтва (віднесення цього складника до початкового етапу навчальної діяльності особистості). У вище окреслених визначеннях термін «початкова» у формулюванні поняття мистецької освіти пов'язаний виключно з освітнім рівнем, який визначає її місце в ієрархії освітньої структури («початковий рівень професійної мистецької освіти», «початкова професійна мистецька освіта», «початкова ланка професійної мистецької освіти» тощо). Усі зазначені визначення мистецької освіти загалом та початкової мистецької освіти зокрема зорієнтовані на особистісний (розвиток особистості) або на структурно-функціональний аспект цього поняття. Такі визначення ігнорують іще один важливий компонент поняття «початкова мистецька освіта» як культурного феномену – її потенційна всеохоплюваність, найбільша доступність з усіх рівнів професійної мистецької освіти та пов'язане з цим її значення для розвитку українського культурного простору. Останнє виявляється в результатах навчання мистецтву на початковому рівні – практична мистецька діяльність: відтворення, інтерпретація, створення та публічне демонстрування мистецьких творів, що є паралельним і невід'ємним складником навчання будь-якого виду мистецтва.

У процесі здобуття початкової мистецької освіти відбувається не тільки теоретичне вивчення мистецтва як такого, що переважно дає можливість сформувати смак, особисте позитивне ставлення до мистецтва, розпізнавати та обирати кращі з його творів, але й застосовуються мистецькі практики (здійснюється мистецька діяльність), коли особа, яка навчається, виступає суб'єктом мистецької діяльності, який інтерпретує, продукує та демонструє твори мистецтва.

Основна функція початкової мистецької освіти як феномену культури, полягає не тільки у формуванні гармонійної, естетично-розвиненої особистості, вихованні здатності та потреби в спілкуванні з національним та світовим культурним надбанням, але й її готовності до такої творчої мистецької діяльності протягом життя та культуротворення.

Результати функціонування початкової мистецької освіти – це завжди мистецький продукт, який демонструється на різних майданчиках та перед різною аудиторією – від сім'ї (родинного кола), закладу, в якому здобувається така освіта, до культурно-мистецьких заходів місцевого, регіонального або національного рівнів. Через таке демонстрування результатів (концерти, виставки, вистави тощо колективів здобувачів та педагогічних працівників) відбувається долучення і громадян, не залучених до мистецько-освітнього процесу, до кращих зразків українського та світового мистецтва, виховання в них потреби в комунікації з якісним мистецьким та культурним продуктом, піднімає їх культурний рівень, створює мистецькі події в відповідному середовищі, що безпосередньо впливає на розвиток локальних, регіональних та національного культурних просторів, а відтак – на розвиток громад і суспільства загалом. Нині початкова мистецька освіта представлена окремим, мистецьким, напрямом позашкільної освіти та реалізується закладах спеціалізованої мистецької освіти – мистецьких школах [5]. Однак, чи можемо ми сьогодні обмежувати поняття початкової мистецької освіти виключно освітою для дітей, як це є в наразі в свідомості суспільства?

На політичному рівні державою задекларовано нові умови доступу до початкової мистецької освіти в системі мистецьких шкіл. Концепцією сучасної мистецької школи, затвердженою Міністерством культури України у 2017 році, визначено, що початкова мистецька освіта є базовою культурною послугою для громадян, доступною за місцем проживання, сучасна мистецька школа є середовищем творчого розвитку особистості, основою підготовки професійного митця та центр культурно-мистецького життя громади; надає мистецько-освітні послуги для різних категорій громадян без вікових обмежень, а також є середовищем інклюзивної мистецької освіти початкового рівня; формує потребу громадян у якісному мистецькому продукті, спонукає до його споживання не тільки здобувачів початкової мистецької освіти, але й інших мешканців громади шляхом публічної демонстрації своїх творчих досягнень [6].

Такий підхід дозволяє розглядати початкову мистецьку освіту як важливий компонент культури, основою для культурного та духовного розвитку суспільства, а відтак – актуалізує необхідність її означення та вивчення як культурологічного поняття.

Висновки. Відтак, початкова мистецька освіта розглядається нами як невід'ємна складова та національного культурного простору, яка сприяє розвитку особистості відповідно до її культурно-освітніх потреб, забезпечує культурний розвиток суспільства шляхом широкого залучення осіб без вікових та інших обмежень до вивчення мистецтва через застосування мистецьких практик. Термінологічне Визначення початкової мистецької освіти дає можливість

позиціонувати її безвідносно рівнів освіти і розширює можливості вивчення її як культурологічного феномену.

### *Література*

1. Богуцький Ю.П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія. Інститут культурології АМУ. Київ: Веселка, 2008. 199 с.
2. Волинська О.С. Розвиток художньої освіти в Галичині в другій половині XIX – початку XX століття: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. Тернопіль., 2008. 22 с.
3. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.
4. Гуріч З. В. Сутність поняття «регіональна художня освіта» // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Вип. 137 / Чернігів. нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка ; голов. ред. О. М. Носко. Чернігів: ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2016. 364 с. (Серія: Педагогічні науки). С. 15-18.
5. Закон України «Про позашкільну освіту» від 22.06.2000 № 1841-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14>.
6. Концепція сучасної мистецької школи: Наказ Міністерства культури України від 20 грудня 2017 року № 1433. URL: [http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art\\_id=245415870&cat\\_id=245415844](http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245415870&cat_id=245415844).
7. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. Київ: Україна, 2003. 384 с.
8. Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х томах./ Гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит; Отв. ред. Л.Т. Мильская. Санкт-Петербург.: Унив. кн., 1998. Т. 1: А-Л. 447 с.
9. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Ін-т пробл. виховання АПН України. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
10. Ничкало С. Мистецтвознавство: Короткий тлумачний словник. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
11. Овчарук О. В. Мистецька освіта: категоріальний аналіз проблеми // Культура і Сучасність: альманах. Київ, 2007. № 2.
12. Падалка Г.М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: збірник / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 7 (12) : Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції "Гуманістичні орієнтири мистецької освіти", 22-24 квітня 2009 р.: до 175-річчя Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. С. 3-9.
13. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навч. кн. Богдан, 2005. 357 с.
14. Шейко В.М., Богуцький Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.
15. Шмагалю Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції: монографія. Львів. нац. акад. мистец. Ф-т історії та теорії мистец. Львів: Укр. Технології, 2005. 528 с.

### *References*

1. Bohutskyi Y.P. (2008). Self-organization of culture: ontology, dynamics, and perspectives: monograph. Institute of Culturology of AAU. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].



2. Volyns`ka O.S. (2008). The development of art education in Galicia in the second half of the XIX – early XX century: the author's dissert. abstr. for the candidate of pedagogical sciences: 13.00.01; Ternopil Nation. Ped. Univ. named after V.Hnatiyk. Ternopil [in Ukrainian].
3. Volkov S.M. (2010). Institutionalized socio-cultural systems: regional specificity and dynamics: monograph. Kyiv: Institute of Culturology of NAA of Ukraine [in Ukrainian].
4. Hurich Z.V. (2016). The essence of the concept of "regional artistic education" // Bulletin of the Chernihiv National Pedagogical University. Issue 137 / Chernihiv. National Ped. Univ. named after T. G. Shevchenko; Ch. ed. is O. M. Nosco. Chernihiv: ChNPU named by T. G. Shevchenko. 364 pp. (Series: Pedagogical Sciences). P. 15-18 [in Ukrainian].
5. The law of Ukraine on non-formal education from від 22.06.2000 № 1841-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14> [in Ukrainian].
6. The Concept of Modern Arts School: The Order of the Ministry of Culture of Ukraine dated December 20, 2017 № 1433. URL: [http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art\\_id=245415870&cat\\_id=245415844](http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245415870&cat_id=245415844). [in Ukrainian].
7. The Brief Encyclopedic Dictionary for Culture/M. M. Korinny, V. F. (2003). Shevchenko. K. : Ukraine [in Ukrainian].
8. Cultural Studies. (1998). XX century. Encyclopedia in 2 vols. / Ch. ed., comp. and aut project S. Ya. Levite; Sp. edit L.T. Mylskaya. St. Petersburg: Univ. book. T. 1: A-L. [in Ukrainian].
9. Masol L. M. (2006). General artistic education: theory and practice: monograph. Inst. of Education Probl. of the APS of Ukraine. Kyiv: Promin. 432 p.
10. Nychkalo S. (1999). Art Studies: A Short Clarifying Dictionary. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
11. Ovcharuk O. V. (2007). Artistic education: categorical analysis of the problem // Culture and Contemporaneity: almanac. Kyiv. № 2. [in Ukrainian].
12. Padalka H.M. (2009). Artistic education: modern problems of development // Scientific journal of the National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov. Series 14: Theory and methodology of artistic education: collection / Min-ry of Education and Science of Ukraine, National. Ped Univ. named after M.P Drahomanov. Kyiv: Edition for the NPU named after M.P. Dragomanova, 2009. Issue 7 (12): Materials of the III International scientific and practical conference "Humanistic guidelines for artistic education." P. 3-9 [in Ukrainian].
13. Rudnyts`ka O.P. (2005). Pedagogics: general and artistic: Teaching manual. Ternopil: Training Book Bohdan. [in Ukrainian].
14. Sheiko V.M, Boguts`ky Yu.P. (2005). Formation of the basis of cultural studies in the age of civilization globalization (the second half of the nineteenth and early twenty-first centuries): a monograph. Kyiv: Geneza [in Ukrainian].
15. Shmahalo R.T. (2005). Artistic education in Ukraine in the middle of the 19th - the middle of the 20th century: structuring, methodology, artistic positions: monograph. Lviv Nation. Acad of Art. The Faculty of History and Theory of the Arts. Lviv: Ukr. Technologies [in Ukrainian].

## РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 378–057.175:070 + 316.774: 654.1

*Гончарук Сергій Миколайович,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри  
тележурналістики  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0003-0878-6143  
Goncharucs@gmail.com*

### ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТА ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ СУЧАСНОГО МЕДІЙНОГО ПОЛЯ

**Метою роботи** є аналіз трансформаційних процесів, котрі пов'язані з професійною компетентністю телевізійного журналіста в контексті викликів «нових медіа». **Методологія** дослідження ґрунтується на системному аналізі медійного поля в контексті наявних техніко-технологічних змін з позиції новітнього часу. Дослідження тенденцій трансформації професійної компетентності тележурналіста в контексті викликів з боку «нових медіа», визначення специфіки і характеру впливу останніх на перспективи роботи телевізійного журналіста вимагало звернення до історико-функціонального та компетентнісного підходів. **Наукова новизна** полягає у фіксації тенденції, пов'язаної з трансформацією професійної компетентності тележурналіста, що спричинена викликами сучасного медійного поля. Ідеться про інтеграцію на універсалістських засадах знаньсво-технологічних, індивідуально-творчих, комунікативних, продюсерських і менеджерських компетенцій в межах професійної компетентності сучасного тележурналіста. **Висновки.** Доведено, що поява «нових медіа» детермінована технологічним проривом у вигляді комп'ютеризації, дигіталізації, освоєння глобальної мережі інтернет, за сприяння розвитку кабельного, супутникового та інтернет-телебачення. Серед основних трендів і чинників, які впливають на трансформацію професійної компетентності телевізійного журналіста варто назвати медіаконвергенцію традиційних ЗМІ та інтернет-ресурсів, вироблення великого обсягу даних і інформаційної продукції інтернет-платформами і соціальними мережами, зростання популярності мобільних новинних сайтів і програм, що прямо орієнтовані на смартфони з планшетами, зміцнення позицій цифрового телебачення, автоматизації журналістики і поглиблення «інтернетизації» ЗМІ та вплив постмодернізму на телевізійну практику.

*Ключові слова:* «нові медіа», медіатизація, тележурналіст, професійна компетентність, постмодернізм, універсалізм.

*Гончарук Сергей Николаевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Трансформация профессиональной компетентности тележурналиста как ответ на вызовы современного медийного поля**

**Целью работы** является анализ трансформационных процессов, которые связаны с профессиональной компетентностью телевизионного журналиста в контексте вызовов «новых медиа». **Методология** исследования основана на системном анализе медийного поля в контексте технико-технологических изменений с позиции нового времени. Исследование тенденций трансформации профессиональной компетентности тележурналиста в контексте вызовов со стороны «новых медиа», определение специфики и характера влияния последних на перспективы работы телевизионного журналиста требовало обращения к историко-функциональному и компетентностному подходу. **Научная новизна** заключается в фиксации тенденции, связанной с трансформацией профессиональной компетентности тележурналиста, порождённой вызовами современного медийного поля. Речь идет об интеграции на универсалистской основе знаниево-технологических, индивидуально-творческих, коммуникативных, продюсерских и менеджерских компетенций в рамках профессиональной компетентности современного тележурналиста. **Выводы.** Доказано, что появление «новых медиа» детерминировано технологическим прорывом в виде компьютеризации, дигитализации, освоения глобальной сети интернет, за содействия развития кабельного, спутникового и интернет-телевидения. Среди основных трендов и факторов, влияющих на трансформацию профессиональной компетентности телевизионного журналиста, стоит назвать медиаконвергенцию традиционных СМИ и интернет-ресурсов, выработку большого объема данных и информационной продукции интернет-платформами и социальными сетями, рост популярности мобильных новостных сайтов и программ, что прямо ориентированы на смартфоны с планшетами, укрепление позиций цифрового телевидения, автоматизации журналистики и углубление «интернетизации» СМИ, влияние постмодернизма на телевизионную практику.

*Ключевые слова:* «новые медиа», медиатизация, тележурналист, профессиональная компетентность, постмодернизм, универсализм.

*Goncharuk Sergey, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Journalism and Actor's Skills at Kiev National University of Culture and Arts*

### **Transformation of the professional competence of TV-journalism as the answer on challenge of modern media space**

**Purpose of the article** is an analysis of transformation processes which are connected with the professional competence of TV - journalist in the context of the challenges «new media». **The methodology** of the investigation is based on the system analysis of media space in the context of available technique-technological changes from the position of the newest time. The investigation of the tendency of the transformation of TV-journalist professional competence in the challenge from the side of «new media», determining the specificity and character of the influence of the last ones on the perspective of TV – journalist's works demanded the appeal to the historical-functional and competent approach. **The scientific novelty** lies in tendency fixation which is connected with the transformation of professional TV - journalist competence which is caused by the challenges of modern space. It goes about integration on university grounds of knowledge-technological, individual-creative, communicative, producer' and management' competences in the measures of the professional competence of modern TV-journalist. **Conclusions.** It is proved that the appearance of “new media” is determined by the technological breakthrough in the look of computerization, digitalization, mastering the global net of the Internet, by the promotion of cable, satellite and internet television. Among main trends and factors which influences professional TV – journalist competence transformation, is worth to call media convergence of traditional media and internet resources, creating a big amount of data and information products by internet platforms and social nets, increasing the popularity of mobile new sites and programs which directly oriented on smart-

phones and tablets, strengthening of the positions of digital TV, journalism automation and deepening «internetization» of media and influence of post-modernism on TV – practice.

*Key words:* «new media», mediatization, TV – journalist, professional competence, post-modernism, universalism.

Актуальність теми дослідження. Дуже важливо, вивчаючи окремі проблеми, котрі пов'язані з діяльністю тележурналіста чи з феноменом тележурналістики взагалі, вміти окреслити й усвідомити більший ширший контекст цих проблем, що лише сприятиме їхньому більш ґрунтовному осмисленню. Особливо, коли мова йде про ініціативне включення медіа та інформаційно-комунікативних технологій у повсякденне життя людини, що лише підтверджує іншу тезу про поглиблення тенденції медіатизації, від якого прямо залежить трансформація соціокультурного простору на сучасному етапі.

Звертаючись до аналізу професії тележурналіста, до рівня компетенцій, якими він повинен володіти сьогодні, дуже важливо розуміти специфіку тих процесів, що відбуваються в сучасній медійній сфері. Ті якісні зміни, що їх можна спостерігати, обумовлені технологічними перетвореннями, такими як дигіталізація, комп'ютеризація, освоєння глобальної мережі Інтернету та ін., чому, власне, також сприяє і розвиток кабельного, супутникового та інтернет-телебачення. Якщо згадати ще й про акумуляцію і розширення потенціалу комп'ютерних комунікацій і мобільного зв'язку, тоді можна говорити про появу нових мас-медіа, які визнані на де-факто і де-юре на рівні соціальних і культурних інститутів. Їхня поява та розвиток не є випадковим поворотом в сучасній історії, оскільки, як переконані більшість дослідників, вижити і процвітати можуть лише ті інновації, котрі відповідають на запити і потреби суспільства сьогодні.

Тому все частіше в наукових і публіцистичних роботах можна зустріти вигуки про появу «нових медіа», що відрізняються від традиційних, перш за все, децентралізацією і подальшою технологізацією. У ХХІ столітті вибір і пропозиції медіа більше не залежать від постачальників інформаційного продукту. Трансляція кабелем і через супутники забезпечує високу пропускну здатність, що дає змогу подолати жорсткі межі ефірного мовлення. А змога аудиторії обирати інформацію і безпосередньо нею обмінюватися, тобто так звана інтерактивність, тільки підсилює демонстрацію гнучкості форми, змісту і використання інформації. У результаті ми отримуємо новий медіапростір, що характеризується такими атрибутами як мультимедійність, гіпертекстовість і симультанність, надаючи нові можливості для розвитку тележурналістики і розширюючи поле діяльності тих, хто працює в цій галузі.

Аналіз досліджень і публікацій. Враховуючи, що проблема професійної компетентності тележурналіста на фоні викликів у межах трансформації сучасного медійного поля, є актуальною теоретико-практичною проблемою не лише в галузі телевізійної журналістики і телемистецтва, але й у царині професійної педагогіки, безперечно вона була об'єктом вивчення, як з позицій компетентнісного підходу (С. Виноградова, О. Короченський, О. Кузнецова,

Є.Прохоров, І. Фомічева та ін.), так і з позиції трансформації медіа-поля на сучасному етапі (Н. Горюнова, Д. Дондурей, Т. Лебедева та ін.).

Метою статті є аналіз трансформаційних процесів, котрі пов'язані з професійною компетентністю телевізійного журналіста в контексті викликів «нових медіа». Реалізуються ця мета через наступні завдання: по-перше, розгляд основних трендів сучасних медіа у поєднанні з соціальними і культурними викликами новітнього часу, по-друге, висвітлення специфіки компетентнісного підходу з урахування процесії тележурналіста, і, по-третє, аналіз тих змін, що їх зазнає професійна компетентність телевізійного журналіста під впливом викликів, породжених «новими медіа».

Виклад основного матеріалу. Потрібно почати з погляду на медіа-простір як на динамічну структуру, характер якої залежить від внутрішніх суб'єктів, їхньої поведінки, що, у свою чергу, обумовлена запитами аудиторії на певну інформацію, на її відтворення і трансляцію через відповідний канал. По суті, споживачі інформаційного контенту за допомогою вибору джерел отримання інформації визначають процес реалізації медійних запитів і впливають на розстановку каналів у просторів, до яких належить діяльність традиційних засобів масової інформації (ЗМІ), інтернет-ресурси (сайти і новинні портали) і засоби мережевих віртуальних медіакомунікацій. І якщо вести мову про динаміку структурних суб'єктів цього простору, під час якої змінюється ступінь впливу у бік збільшення / зменшення, то тут теж свою роль відіграють пріоритети аудиторії.

Аналізуючи процес трансформації сучасного медійного поля, то новітні дослідники наголошують, що він позначається тенденцією медіаконвергенції традиційних ЗМІ та інтернет-ресурсів, у рамках якої відбувається взаємне медіа-заміщення, в ході якого має місце стирання чітких меж в типології ЗМІ. Тому те, що раніше іменувалося традиційними ЗМІ, сьогодні називається каналом «звичного» споживання і засвоєння аудиторією інформаційного продукту, де в даний час переважають телевізійне зображення і мережевий гіпертекст. Тому не випадково М. Кастельс говорить про уніфіковану під впливом технологізації масову медіа-культуру і про «мережеве суспільство», яке приходить на зміну традиційній суспільній стратифікації. Глобалізація комп'ютерних мереж змінює сам спосіб використання інформації, де головну роль у сучасному житті повною мірою відіграють глобальні «мережеві» структури, що приходять на зміну традиційним формам діяльності [10, 469].

Підтвердженням цьому є той факт, що ще десять-п'ятнадцять років тому інтернет лише ретранслював контент, який створювали традиційні ЗМІ, тоді як нині лівова частка цього контенту продукується і розподіляється різними інтернет-платформами, серед яких великі інтернет-компанії, соціальні мережі, агрегатори і т.п. Особлива роль у генеруванні і трансляції контенту сьогодні належить соціальним мережам і саме завдяки непереборному бажанню їхніх користувачів ділитися цим же контентом. Соціальні мережі – надоперативний активний інформаційний канал, який, згадаймо передусім Facebook, керує тим, що бачить користувач.

Зростає популярність мобільних новинних сайтів і програм, котрі прямо орієнтовані на смартфони з планшетами, що змінює сьогодні і журналістику. «ТСН вражає», «Обозреватель», «24 канал», «Гордон», «Українська правда», «Ліга.net», «УНІАН», «Страна.ua» та ін. Кожний другий чи третій українець заходить з мобільного пристрою, наприклад, на «24 канал», відвідування якого за даними компанії Kantar TSN збільшилося до 20.44% на початку 2018 р. Можна заблокувати сайт, а ось мобільний додаток – дуже складно. Нереально, підкреслює Д. Лавнікевич, домовитися і заблокувати через Appstore, Google Play і Microsoft одночасно [4].

Дуже швидко інтернет-ЗМІ втратили свою перевагу над «паперовими», яка полягала у створення емних і гарно структурованих текстів. Повертається мода на «long read» (довге читання), що свідчить про те, що аудиторія не втратила інтерес до великих і цікавих історій. Чи зникає «інформаційний фаст-фуд» при цьому? Очевидно, що ні, і його завжди вистачатиме. Проте мислячі і активні читачі, творчі медійники на сьогоднішній день віддають перевагу саме лонгріду, який, підкреслює Н. Патрікеєва, має бути написаний простою і зрозумілою мовою, бути не занадто семантично навантажений, містити різні бачення і коментарі експертів, елементи візуалізації і безумовно власний стиль [7]. Те саме, до речі, стосується і відеоконтенту, коли інтернет-користувачі більше віддають перевагу потоковому (стрімінговому) мовленню, допускаючи редакторське втручання в процес на рівні оператора або коментатора.

Іншим трендом на рівні різних ЗМІ є тенденція обробляти і візуалізувати дані, перетворюючи їх на самостійний медіа-продукт. Технології візуалізації даних і інфографіки широко використовуються для презентації різного роду інформації, мають логічний порядок і вирізняються читабельністю, звертають увагу на важливі деталі та ін. [3]. За останні роки особливо використовуються багатьма медіа і причина є зрозумілою – масовий споживач так краще сприймає зміст повідомлення, аніж через текстову подачу. Інший аспект пов'язаний зі збагаченням фрагменту реальності, щоб досягти ефекту повного і комплексного висвітлення.

Вражає також тренд автоматизації журналістики, коли велику кількість новинних заміток пишуть програми-роботи без участі людини. Чи становить це загрозу вимирання журналістів як професії? Мабуть ні, проте очевидно, що вже незабаром можна буде зустріти контент, який буде результатом співавторства людей і алгоритмів, наприклад, коли йдеться про «авторське доопрацювання» журналістами продукту, що був створений комп'ютерами. Уже сьогодні багато новин на різних сайтах визначаються алгоритмічно і ще алгоритми краще за людей помічають аномалії. Це в майбутньому може суттєво знизити собівартість медіа-продукту. Тим більше, якщо враховувати, що в наш час пропозиція значно перевищує попит на медіа-ринку, завдячуючи достатній кількості інформаційних ресурсів і соцмережам.

Ще одна тенденція, яка є близькою до попередньої, пов'язана з появою CMS-систем (Content Management System), або системи управління контентом, що вносять корективи в редакційний процес. Серед найбільш популярних

WordPress, Joomla, Drupal, Bitrix, NetCat і DataLifeEngine. Завдяки їхній роботі редакції стають більш технологічними. Упродовж майже останніх 10 років функціональність CMS-систем зростає настільки, що без них не обходиться під час роботи редакції з метою її оптимізації.

До цього тренду додається поглиблення «інтернетизації» ЗМІ, коли веб-сервіси мають можливість збирати про нас таку кількість особистих даних, що заручившись підтримкою окремо розробленого алгоритму, можна формувати добірку контенту кожного споживача, чим, наприклад, і займається Facebook, формуючи нашу стрічку. Це породжує цікаву дилему, коли, з однієї сторони, читач не зобов'язаний читати стандартний набір інформації «для всіх», а з іншої, це позбавляє його права вибору в певній мірі.

Спостерігається також під час аналізу сучасного медіа-потоків вплив постмодернізму на телевізійну практику, дія принципів якого відображається на структурі і змісті телевізійних програм і документальних фільмів. Ідеться не лише про фрагментарність, гіперреалізм, іронію і пародійність, принцип монтажу чи гру, що втілюються на екрані, але й про впливи культурних стилів і тенденцій на рівні прийомів формування аудіовізуального образу. Чимала кількість інтертекстуальних зв'язків на сучасному культурному етапі, зазначає Ю. Оганесова, відкрито представлена в межах прямого цитування екранних персонажів, впливає на підвищення градусу діалогічності телевізійних передач, на формування інтерактивного сектору телебачення. Гіперреалізм існує у спробах відобразити миттєвості, на рівні використання ефекту репортажної камери, в ході експериментів з ракурсами зйомок, під час «слідування за героєм». Якщо інфотеймент розкриває нам феномен гри, то фрагментарні оповіді, кліповий монтаж, багатосерійна і модульна форми побудови екранного твору розкривають впливи деконструкції [5, 145-146].

Якщо згадати ще й про техніко-технологічні можливості сучасної журналістики, коли сучасний інструментарій дозволяє не лише робити високоякісні синхронні записи, але й залучати багатолінійний монтаж і високоточну роботу з відео- і звукозаписами, тоді дійсно нагальним і актуальним постає питання переосмислення компетентності сучасного тележурналіста. З цією метою потрібно звернутися до компетентнісного підходу як до «дослідження ступеня сформованості навичок і вмінь, необхідних індивіду для здійснення відповідної діяльності, а також його здатності використовувати їх для реалізації своїх цілей» [9, 80]. Такий підхід орієнтується на розвиток уміння діяти в проблемних обставинах, вирішувати завдання, керуючись практичним досвідом, що особливо важливо в роботі тележурналіста. Якщо звернутися до матеріалів Симпозіуму Ради Європи, то можна помітити, що у пріоритеті залишається знати не тільки *що*, але і *як* робити.

Наприкінці минулого століття Рада Європи затвердила п'ять базових компетентностей, до складу яких належать соціокультурна, політична, інформативна, комунікативна і компетентність, що пов'язана з неперервною освітою, як механізмом оновлення знань відповідно до нових умов [8, 46]. Цього ж поділу дотримується і В. Хутмахер, який переконаний, що в новому

тисячолітті компетентною є та людина, що володіє відчуттям відповідальності, може ухвалювати групові рішення і розв'язувати конфлікти у мирний спосіб (соціально-політичні компетенції); толерантно сприймає відмінності і поважає інші культури, вміє співіснувати з людьми інших культур, мов і релігій (міжкультурні компетенції); володіє кількома мовами, а також комунікативною (усною та письмовою) компетенцією, без якої їй загрожує соціальна ізоляція; компетенціями, які пов'язані зі специфікою інформаційного суспільства та з умінням навчатися впродовж життя [12, 11].

Беручи за основу творчо-пізнавально-діяльнісну парадигму в межах компетентнісного підходу, що приходить на зміну знаннєвій [6, 8], важливо розуміти, що професійна компетентність сучасного тележурналіста залежить:

- по-перше, від здатності синтезувати і мобілізувати знання, набуті ним в ході професійної підготовки, від вміння працювати з сучасною технічною базою і новітніми цифровими технологіями в інтернет-ЗМІ, на радіо і телебачення, орієнтуватися в актуальних тенденціях комп'ютерного дизайну і інфографіки, в сучасних медіа трендах;

- по-друге, від вміння автономно організовувати професійний трудовий процес, що передбачає, з одного боку, наявність відповідних навичок для роботи з колективом, а з іншого боку, можливість скоординовано взаємодіяти з іншими учасниками на рахунок питання створення і поширення різних телепродуктів;

- по-третє, від здатності до багаторівневої і міжкультурної комунікативної взаємодії, ефективність якої, на думку Г. Гудикунста, залежить від можливості «розумно управляти власним занепокоєнням і зменшувати нашу невпевненість у собі та людях, з якими ми спілкуємося» [11, 67], а ще від вільного володіння видами інформаційно-комунікативного впливу;

- по-четверте, від здатності виконувати роботу продюсера, особливо в частині адміністративного, фінансово-економічного, рекламного і культурно-кон'юнктурного забезпечення умов створення і поширення телевізійного контенту;

- по-п'яте, від володіння менеджерськими якостями і навиками адміністративного і фінансово-проектного забезпечення телевізійного процесу.

До цих ключових компетенцій безумовно потрібно додати і розвиток відповідного рівня універсалізму. «Універсальний телевізійний журналіст, – за словами Д. Бочко, – розглядається як журналіст, що поєднує в собі всі професії, необхідні для створення якісного повноцінного телевізійного матеріалу. У такому випадку універсальний тележурналіст – це журналіст, телевізійний оператор, режисер, режисер відео монтажу, сценарист, звукорежисер. Даний список можна продовжувати, оскільки в ході створення телевізійного матеріалу можуть також приймати участь майстер зі світла, дизайнер, майстер 3-D графіки та інші працівники. У випадку, якщо журналіст не є штатним співробітником певної телекомпанії, він поєднує в собі ще й професію менеджера, тобто сам домовляється про виробництво матеріалу, отримує



замовлення, укладає відповідну документацію, продає вже готовий відеосюжет» [1, 31].

Беручи до уваги вищезазначену тенденцію медіаконвергенції, то в цій ситуації тележурналісти і кореспонденти різних напрямків готують власні матеріали для одного Інтернет-видання, тоді як універсальний тележурналіст створює мультимедійний текст, що може містити аудіовізуальні матеріали. Це вимагає від нього додаткових навиків підготовки матеріалу для друкованих ЗМІ, телеканалу і для сайту.

У вказаному сенсі універсалізм як необхідний елемент професійної компетентності сучасного тележурналіста є певним тлом для формування його творчої індивідуальності в нових реаліях. Адже вищезазначені тренди не лише не гальмують творчий процес на телебачення, а ще й підштовхують до вияву його нових форм. Варто згадати хоча б два моменти. Перший пов'язаний з переходом у 80-х рр. минулого століття з кінокамер на телекамери, котрий спростив знімальну техніку і знизив затрати на виробництво. Монтажні прилади стають більш компактними і зручними, що підвищує мобільність тележурналістів чи окремих знімальних груп. Своєю чергою все це сприяє появі спеціалізації стрінгера (stringer – «вільний стрілець»), який не є штатним працівником конкретних ЗМІ, що вивільняє чималий додатковий простір для власного професійного самовизначення. Ну, а другий пов'язаний з процесами технологізації і цифровізації (дігіталізації), під якими розуміється «повний переклад творчої діяльності журналістів... медіасфери на «цифру» як у сфері свідомості, так і в сфері розповсюдження і зберігання змісту ЗМІ, самого їх існування» [2, 6]. Це призводить до появи медіа-холдингів (як, наприклад, у Данії), в межах якого існує єдина мережа між ЗМІ. Це дозволяє змінити систему монтажу, коли відзнятий продукт виставляється в мережу, після чого кожен журналіст самостійно над ним працює. Так створюється не лише додатковий потенціал для співпраці, але й окремий простір для реалізації творчої індивідуальності тележурналіста.

Наукова новизна. Безперечною науковою новизною роботи є фіксація важливої тенденції, пов'язаної з трансформацією професійної компетентності тележурналіста, що спричинена викликами сучасного медійного поля, а саме, йдеться про інтеграцію на універсалістських засадах знаннево-технологічних, індивідуально-творчих, комунікативних, продюсерських і менеджерських компетенцій в межах професійної компетентності сучасного тележурналіста. Це дає йому змогу поряд з трансформацією техніко-технологічних підходів до створення телевізійного продукту також апелювати до сучасного глядача і взаємодіяти з ним в новому медійному полі.

Висновки. Таким чином, впродовж останніх десятиліть всі ми були свідками безупинного впровадження інформаційно-комунікативних технологій, які сьогодні кардинально змінили соціально-культурні практики. У ХХІ столітті цивілізована людина настільки глибоко інтегрована у мас-медійне поле, що саме з нього отримує основну інформацію про світ і зокрема про себе. А особливо, коли мова йде про появу так званих «нових медіа», котра

обумовлена технологічним проривом у вигляді комп'ютеризації, дигіталізації, освоєння глобальної мережі Інтернету, за сприяння розвитку кабельного, супутникового та інтернет-телебачення. Усе це впливає на сферу телевізійної журналістики і на компетентність тих фахівців, що працюють на цій ниві, які потребують динамічних змін, сприймаючи технологічні нововведення. Беручи до уваги основні тренди в сучасному мас-медійному полі (медіаконвергенція традиційних ЗМІ та інтернет-ресурсів; вироблення великого об'єму даних і інформаційної продукції інтернет-платформами і соціальними мережами; зростання популярності мобільних новинних сайтів і програм, котрі прямо орієнтовані на смартфони з планшетами; зміцнення позицій цифрового телебачення; автоматизації журналістики і поглиблення «інтернетизації» ЗМІ та ін.), у сфері професійної діяльності тележурналіста вони можуть і повинні сприйматися як виклики і заклики до зміни, що орієнтовані на адаптацію до нових практик медіаіндустрії. Сьогодні професійна компетентність тележурналіста повинна будуватися на інтегративних і універсалістських засадах, на підставі яких взаємодіють знаннево-технологічні, індивідуально-творчі, комунікативні, продюсерські і менеджерські компетенції, що дають змогу фахівцеві у сфері телевізійної журналістики бути широко ерудованим, мати креативний потенціал, володіти інноваційними технологічними інструментами і продукувати якісний телевізійний контент, який би відповідав викликам часу і вдовольняв смаки сучасних глядачів.

### Література

1. Бочко Д.М. Особенности феномена универсального тележурналиста. *Челябинский гуманитарий*. 2012. №2 (19). С. 31–34.
2. Вартанова Е.Л. Цифровое телевидение и трансформация медиасистем. О необходимости междисциплинарных подходов к изучению современного ТВ. *Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика*. 2011. №4. С. 6–26.
3. Кунцев С.В. Візуалізація даних та інфографіка як нові інформаційні технології подання економічної інформації // Інноваційний розвиток суспільства за умов крос-культурних взаємодій : збірник наукових матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції для студентів, аспірантів, науковців (26-28 квітня 2012р.) ; Сумська обласна державна адміністрація ; Сумський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти. Суми, 2012. С. 213–216.
4. Лавникевич Д. Главные тренды современных меди: попытка обзора. URL: <http://mediakritika.by/article/2814/glavnye-trendy-sovremennyh-mass-media-popytka-obzora>
5. Оганесова Ю.А. Выразительные средства телевизионных программ культурно-просветительской тематики: дис. ... канд. фил. наук. 10.01.10 – «Журналистика». Воронеж, 2014. 170 с.
6. Онищенко В. Філософсько-педагогічні принципи інноваційної освіти // Педагогіка і психологія професійної освіти. 1997. № 2. С. 6–9.
7. Патрікеєва Н. Гра в довгу: який лонгрід потрібен читачу // Редакторский портал. За 22 травня 2016 р. URL: [http://redactor.in.ua/ru/analytics/7998.Gra\\_v\\_dovgu\\_yakiy\\_longr%D1%96d\\_potr%D1%96ben\\_chitachu](http://redactor.in.ua/ru/analytics/7998.Gra_v_dovgu_yakiy_longr%D1%96d_potr%D1%96ben_chitachu)
8. Реформа и развитие высшего образования. Программный документ ЮНЕСКО. Париж: Изд-во ЮНЕСКО, 1995. 49 с.
9. Садохин А. П. Компетентность и компетентностный подход в диалоге культур. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2008. Т. XI. № 2. С. 80–92.

10. Castells M. The Rise of the Network Society. The Information Age. Vol. 1. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. 656 p.
11. Gudykunst W. B., Guzley, R. M., Hammer, M. R. Designing intercultural training // Handbook of intercultural training. 2nd ed. Thousand Oaks: California : Sage Switzerland 27 – 30 March, 1996 ; Council for Cultural Cooperation (CDCC). Secondary Education Publications, 1996. P. 61–80.
12. Hutmacher W. Key competencies for Europe : report of the Symposium Berne, for Europe. Strasburg, 1997. 72 p.

### *References*

1. Bochko, D. (2012). Features of the phenomenon of the universal TV journalist. Chelyabinsk Humanitarian, 2 (19), 31-34. [In Russian].
2. Vartanova, E. (2011). Digital television and media systems transformation. On the need for interdisciplinary approaches to the study of modern TV. Moscow University Bulletin. Ser. 10. Journalism, 4, 6-26. [In Russian].
3. Kuntsev, S. (2012). Data visualization and infographics as new information technologies for presenting economic information. Innovative development of society in the conditions of cross-cultural interactions: a collection of scientific materials of the V International Scientific and Practical Conference for students, post-graduate students, and academics (April 26-28, 2012); Sumy Regional State Administration; Sumy Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education. Sumy, 213-216. [in Ukrainian].
4. Lavnikovich, D. Main trends of modern copper: an attempt to review. Retrieved from <http://mediakritika.by/article/2814/glavnye-trendy-sovremennyh-mass-media-popytka-obzora> [In Russian].
5. Oganeseva, Yu. (2014). Expressive means of television programs of cultural and educational subjects: dis. for competition uch. degree of candidate phil. sciences. Voronezh. [In Russian].
6. Onishchenko, V. (1997). Philosophical Pedagogical Principles of Innovative Philosophy. Pedagogy and Psychology of Professional Illumination, 2, 6–9. [in Ukrainian].
7. Patrickeva N. (2016). The game is long: what lengthy reader is needed // Editorial portal. May 22, Retrieved from [http://redactor.in.ua/en/analytics/7998.Gra\\_v\\_dovgu\\_yakiy\\_longr%D1%96d\\_potr%D1%96ben\\_chitachu](http://redactor.in.ua/en/analytics/7998.Gra_v_dovgu_yakiy_longr%D1%96d_potr%D1%96ben_chitachu) [in Ukrainian].
8. Reform and development of higher education. (1995). UNESCO program document. Paris: UNESCO Publishing. [In Russian].
9. Sadokhin, A. (2008). Competence and competence approach in the dialogue of cultures. Journal of Sociology and Social Anthropology, XI, 2, 80-92. [In Russian].
10. Castells, M. (1996). The Rise of the Network Society. The Information Age. Vol. 1. Oxford: Blackwell Publishers. [in English].
11. Gudykunst, W. B., Guzley, R. M., Hammer, M. R. (1996). Designing intercultural training. Handbook of intercultural training. 2nd ed. Thousand Oaks: California: Sage Publications, 61-80. [in English].
12. Hutmacher, W. (1997). Key competencies for Europe: report of the Symposium Berne, Switzerland 27 - 30 March, 1996; Council for Cultural Cooperation (CDCC). Secondary Education for Europe. Strasburg. [in English].

УДК 712

*Демессіє Мекурія Келкай,  
кандидат технічних наук, доцент,  
доцент кафедри дизайну  
Черкаського державного технологічного університету  
ORCID 0000-0002-5015-4820  
demessiemk@gmail.com*

## ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У ФОРМУВАННІ МІСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ ДИЗАЙНУ

**Мета роботи** полягає у виявленні сучасних і перспективних інноваційних технологій і підходів дизайну при формуванні міського середовища для забезпечення комфортними рекреаційними зонами населення міст. **Методологія.** Методологічна основа дослідження ґрунтується на комплексному використанні загальнонаукових методів дослідження: аналізу, синтезу, порівняння й узагальнення раніше запропонованих ідей та пропозицій. При проведенні дослідження з цієї проблематики теоретичним підґрунтям стали дослідження вітчизняних і зарубіжних вчених з проблем формування міського архітектурного середовища. **Наукова новизна.** У результаті проведеного дослідження розкриті сучасні і перспективні інноваційні технології і підходи дизайну у формуванні міського архітектурного середовища. Наводиться інноваційний підхід в дизайні міського середовища у вигляді методологічної концепції комплексної організації предметно-просторового середовища міста з урахуванням сучасних тенденцій і технологій в дизайні міського середовища. У межах цієї концепції взаємозв'язок «людина – дизайн – міське середовище» розглядається як взаємовпливаючі компоненти єдиної системи при формуванні предметно-просторового середовища міста та впровадженні інноваційних технологій і підходів. **Висновки.** Створення образу міського середовища потребує використання потенціалу дизайну у формуванні культурного простору і впровадження нових ідей та задумів для створення унікального і оригінального архітектурного простору. На підставі аналізу зарубіжного та вітчизняного досвіду можна виділити наступні сучасні тенденції розвитку міського середовища: екологічна орієнтація, створення найбільш комфортного міського простору, організація просторової і функціональної структури як «по вертикалі» так і «по горизонталі», розміщення в міському середовищі скульптурних і декоративних форм, злиття кордонів між інтер'єрними і екстер'єрними просторами, тенденція створення ілюзії руху («анімації») нерухомих об'єктів на фасадах будівель і споруд, індивідуалізація архітектурного ансамблю, широке застосування засобів світлодизайну, використання засобів інтерактивних технологій, структурування предметно-просторового середовища, застосування альтернативних просторів для озеленення (дахів і фасадів будівель), застосування водних споруд в дизайні середовища, застосування новітніх інформаційних технологій.

*Ключові слова:* інноваційний підхід, культурний простір, дизайн середовища, потенціал дизайну.

*Демессіє Мекурія Келкай, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета*

**Иновационные подходы в формировании городской архитектурной среды средствами дизайна**

**Цель работы** заключается в выявлении современных и перспективных инновационных технологий и подходов дизайна при формировании городской среды для обеспечения комфортными рекреационными зонами населения городов. **Методология.** Методологическая основа исследования базируется на комплексном использовании общенаучных методов исследования: анализа, синтеза, сравнения и обобщения ранее предложенных идей и предложений. При проведении исследования

по данной проблематике теоретическим основанием стали исследования отечественных и зарубежных ученых по проблемам формирования городской архитектурной среды. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования раскрыты современные и перспективные инновационные технологии и подходы дизайнера в формировании городской архитектурной среды. Приводится инновационный подход в дизайне городской среды в виде методологической концепции комплексной организации предметно-пространственной среды города с учетом современных тенденций и технологий в дизайне городской среды. В рамках этой концепции взаимосвязь «человек – дизайн – городская среда» рассматривается как взаимовлияющие компоненты единой системы при формировании предметно-пространственной среды города и внедрении инновационных технологий и подходов. **Выводы.** Создание образа городской среды требует использования потенциала дизайнера в формировании культурного пространства и внедрения новых идей и замыслов для создания уникального и оригинального архитектурного пространства. На основании анализа зарубежного и отечественного опыта можно выделить следующие современные тенденции развития городской среды: экологическая ориентация, создание высококомфортного городского пространства, организация пространственной и функциональной структуры как «по вертикали» так и «по горизонтали», размещение в городской среде скульптурных и декоративных форм, слияние границ между интерьерными и экстерьерными пространствами, тенденция создания иллюзии движения («анимации») неподвижных объектов на фасадах зданий и сооружений, индивидуализации архитектурного ансамбля, широкое применение средств светодизайна, использование средств интерактивных технологий, структурирование предметно-пространственной среды, применений альтернативных пространств для озеленений (крыш и фасадов зданий), применение водных сооружений в дизайне среды, применение современных информационных технологий.

*Ключевые слова:* инновационный подход, культурное пространство, дизайн среды, потенциал дизайнера.

*Demessie Mekuria Kelkay, candidate of technical sciences, associate professor, associate professor of the Design department of Cherkasy state technological university*

### **Innovative approaches in the formation of the urban architectural environment with the means of design**

**Purpose of the article.** The aim of the research is to identify modern and perspective innovative technologies and design approaches for forming urban environment to provide the population of cities with comfortable recreational zones. **Methodology.** The methodological basis of the research is based on the complex use of general scientific methods of research: analysis, synthesis, comparison and generalization of previously proposed ideas and proposals. When conducting research on this problem, theoretical background was the research of domestic and foreign scientists on the problems of the formation of urban architectural environment. **Scientific novelty.** As a result of the research the modern and perspective innovative design technologies and approaches in formation of the urban architectural environment are revealed. The innovative approach in the design of the urban environment is presented in the form of a methodological concept of a comprehensive organization of the subject-space environment of the city, with considering modern trends and technologies in the design of the urban environment. Within the framework of this concept, the relationship between "man - design - urban environment" is considered as mutually influential components of a single system in the formation of the subject-space environment of the city and the introduction of innovative technologies and approaches. **Conclusions.** Creating an image of the urban environment requires the use of the design potential in the formation of the cultural space of the urban environment and the introduction of new ideas and plans for creating a unique and original architectural space. Based on the analysis of foreign and domestic experience, the following modern trends in urban environment development can be singled out: ecological orientation, creating of highly comfortable urban space, organization of spatial and functional structure both "vertically" and "horizontally", placement in the urban environment of sculptural and decorative forms, merging of borders between interior and exterior spaces, tendency to create the illusion of movement ("animation") of fixed objects on the facades of buildings and structures, individualization of the architectural ensemble, wide use of means of light design, use of interactive design tools, structuring the object-space environment, use

of alternative spaces for landscaping (roofs and facades of buildings), use of water structures in environmental design, use of modern information technologies..

*Key words:* innovative approach, cultural space, environment design, design potential.

Актуальність теми дослідження. Сучасні процеси, такі як загальні модернізація й інформатизація, культурний і соціально-економічний розвиток, технічні та технологічні інновації, поява інноваційних матеріалів, які спостерігаються в усьому світі, істотно впливають на образ архітектурного середовища великих міст.

Під впливом сучасних чинників істотно змінюється міське середовище, його планувальна структура, предметне наповнення, функціональне розділення, компоненти природного середовища і архітектурний образ. До того ж, в даний час підвищився інтерес до формування міського середовища як до особливого виду архітектурно-художньої та дизайнерської діяльності. У зв'язку з цим виникає актуальне питання про вивчення різних аспектів формування міського середовища, інноваційних підходів і тенденцій їх зміни під впливом сучасних процесів.

Постановка проблеми. При аналізі проблематики формування міського середовища в аспекті технологій дизайну виникає необхідність дослідження тенденцій і динаміки розвитку засобів дизайну міського середовища, ступеня впливу на них технічних, соціальних, економічних і екологічних факторів.

Об'єктивні дослідження території міст показують, що архітектурне середовище в кожному місті набуває хаотичного характеру здебільшого за рахунок торгових павільйонів, рекламних установок, стихійних ринків, неорганізованих стоянок автомобілів, безсистемного вечірнього освітлення. Крім того, освоєння міських просторів і формування дизайну міського середовища здебільшого відбувається без будь-якого проектного рішення, що ускладнює процес орієнтації в місті, розмиває позитивний образ окремих фрагментів і призводить до негативного враження від міста в цілому.

Існуючі норми архітектурно-дизайнерського проектування, як правило, не враховують реальних потреб жителів міст, наявних можливостей перетворення, розвитку і вдосконалення міського середовища з урахуванням інноваційних технологій і підходів. У зв'язку з цим виникає необхідність в аналізі сучасних тенденцій у формуванні інноваційного міського середовища засобами дизайну та адаптації інноваційних рішень при застосуванні в конкретних міських умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Питаннями модернізації міського середовища засобами дизайну займалися багато теоретиків дизайну та архітектури. Різним напрямкам і аспектам цієї проблеми присвячені праці таких вітчизняних і зарубіжних теоретиків, як: В.П. Кучерявий, Н.Я. Крижанівська, М.І. Белов, Н.С. Калініна, С.М. Михайлов, Пол Голдбергер, Аллан Джейкобс та ін.

При розгляді проблеми реалізації інноваційних підходів формувань міського архітектурного середовища та актуальності її вирішення дослідники зупиняються на різних її аспектах, наприклад:

В.П. Кучерявий [1] зазначає, що існуючі підходи створення та розробки методичного апарату, що визначає стратегію впровадження інноваційних підходів дизайну в міське середовище, є неповними з точки зору культурної відповідальності за той чи інший конкретний фрагмент міського середовища.

Н.Я. Крижанівська [2] підкреслює, що облік факторів і критерії, що зумовлюють регіональні особливості архітектурно-ландшафтного мистецтва, при формуванні та впровадженні інноваційних підходів дизайну в оформленні міського середовища дуже важливий.

Н.С. Калініна [3] наголошує на актуальності питань перетворення і реконструкції архітектурного середовища міста з урахуванням новітніх технологічних і соціальних вимог, необхідність вирішення питань збереження історичних цінностей середовища і придбання нових якостей середовища, що відповідають сучасному розумінню комфорту.

М.І. Белов [4] вказує про необхідність спеціального науково обґрунтованого проектного інструментарію, здатного здійснити комплексне перетворення архітектурного середовища історичних центрів, який може бути створений тільки на основі глибокого аналізу і узагальнення сучасного досвіду і підходу в області організації комфортного предметно-просторового середовища міста.

С.М. Михайлов [5] відзначає, що організація предметно-просторового середовища міста, як і дослідження цього процесу, сьогодні вже не може розглядатися поза тріадою: «людина-дизайн-місто», яка відображає сучасні віяння і зміни в нашому суспільстві. Також він відзначає, що при застосуванні сучасних засобів дизайну у формуванні міського середовища, кардинальні перспективні зміни багато в чому торкнуться предметного і просторового оточення людини, відображаючи його нові потреби і уявлення про комфорт.

Пол Голдбергер [6] наводить той факт, що історичні міські вулиці, бульвари, алеї, сквери, парки втрачають свою значимість як рекреаційні зони на догоду комерційним інтересам, і підкреслює необхідність єдиної стратегії інноваційних, містобудівних і архітектурно-дизайнерських заходів на цих територіях, які націлені на збереження місць культурного використання жителями міст.

Аллан Джейкобс [7] у своїх дослідженнях центральних американських і європейських вулиць наголошує, що інноваційна стратегія повинна бути спрямована на збереження не тільки об'єктів культурної спадщини, а й елементів їх взаємозв'язків, що визначають унікальність середовища, на основі залучення всіх інноваційних компонентів ресурсного забезпечення.

В. Папанек [8], американський культуролог, у своїх роботах проаналізував не тільки теоретичні концепції міського дизайну, але і практику їх реалізації, і наполягав на необхідності зрозуміти і виявити основні пріоритети інноваційного підходу в дизайні середовища.

Як видно, дослідження цих вчених націлені на пошук алгоритму дії при вирішенні проблеми формування міського середовища.

Аналіз праць, зазначених вище та інших авторів в області дизайну міського середовища показав, що на даний момент узагальнено і сформульовано спектр завдань і принципи модернізації і підтримки історичного середовища міста засобами дизайну.

Однак, незважаючи на великий досвід досліджень в області модернізації та впровадження інноваційних технологій при формуванні міського середовища засобами дизайну, на сьогоднішній день засоби дизайну використовуються незначно,

тільки на рівні окремих об'єктів, крім того, відсутній або знаходиться на початковій стадії методичний апарат щодо впровадження інноваційних підходів дизайну.

Таким чином, виникає потреба в єдиній концепції та інноваційних підходах, методичному апараті та державній політиці в оформленні архітектурного середовища, який дозволить використання потенціалу дизайну у формуванні культурного простору сучасного міста, з метою створення комплексних програм розвитку територій, спрямованих на задоволення потреб населення і створення сприятливого середовища.

Виклад основного матеріалу. Міське середовище – сукупність конкретних основоположних умов, створених людиною і природою в межах населеного пункту, які впливають на рівень і якість життєдіяльності людини. Як правило, місце існування формує ставлення людини до міста і системи управління.

Міське середовище формується під впливом чинників антропогенного (сформованого людиною), біотичного (живою природою) і абіотичного (неживою природою) характеру.

У міських поселеннях формується особливий зв'язок: «життя людини - міське середовище». Крім природних компонентів міське середовище містить штучно створені людиною комплекси, такі, як виробництво і його результати, міський архітектурний комплекс, транспорт та інші результати сучасної технології.

Сучасна технологія активно змінює структуру суспільства і його предметно-просторове оточення, а також впливає на духовно-культурний розвиток населення. Для того, щоб предметно-просторове оточення могло відповідати мінливим потребам життя людини, при вже сформованому архітектурно-планувальному каркасі міського середовища, необхідно проводити реорганізацію на рівні предметного наповнення засобами дизайну, з урахуванням існуючих тенденцій і інноваційних підходів.

Аналіз формування архітектурного середовища деяких міст України показує, що в створенні нових морфологічних типів архітектурного простору міст на перший план виходить функціональність використання території міста, а естетика сприйняття міського простору не є цінністю. Також при проектуванні об'єктів міського середовища автори проектів передусім орієнтуються на модні тенденції, демонстрацію можливостей сучасних будівельних технологій, а не на вплив об'єкта на цілісний простір міста.

Крім того, інноваційні підходи та потенціал дизайну, як інструмент здатний сформувавати єдиний цілісний культурний простір в місті і гармонізувати життєдіяльність людини в рамках урбаністичної системи в повній мірі не використовується. У зв'язку з цим, для гармонізації міського середовища, необхідно враховувати і застосовувати зарубіжний досвід з адаптацією до місцевих умов.

На підставі аналізу зарубіжного досвіду можна виділити інноваційні підходи та тенденції використання потенціалу дизайну у формуванні культурного простору сучасного міста:

– екологічна орієнтація міського дизайну – відновлення екологічного балансу засобами дизайну між природними і антропогенними компонентами в довкіллі;



- створення найбільш комфортного міського простору – організація збалансованої міської забудови, розвиненої транспортної інфраструктури, благоустроєних дворів і парків;
- організація просторової і функціональної структури як «по вертикалі» так і «по горизонталі» – створення багаторівневих елементів дизайну на підземних, надземних і всередині дворових просторів;
- розміщення в міському середовищі скульптурних і декоративних форм, фонтанів, різних видів квіткарок;
- злиття кордонів між інтер'єрними й екстер'єрними просторами – плавний перехід в одній площині кордону зовнішнього і внутрішнього просторів;
- «анімація» нерухомих об'єктів – використання технологій, що дозволяють за допомогою неживих нерухомих об'єктів створювати ілюзію руху на фасадах будівель і споруд;
- індивідуалізація архітектурного ансамблю – стилізовані рішення дизайну міського середовища в єдиному стильовому ключі (фірмовому стилі);
- широке застосування засобів світлодизайну – використання світла в дизайні як засобу функціональної організації предметного середовища;
- використання засобів інтерактивних технологій – активний пошук нових ідей та шляхів, синтез думок та аналіз програмних засобів, інтенсифікація та оптимізація процесу створення архітектурного середовища за участю населення міста;
- структурування предметно-просторового середовища міста за предметними групами – створення територіально-функціонального зонування міського простору;
- озеленення дахів і фасадів будівель – використання альтернативного простору житлових комплексів шляхом впровадження елементів природи на дах і фасад будівлі;
- застосування водних споруд в дизайні середовища – застосування динамічних водних споруд, таких як фонтан в супроводі світла і музики;
- застосування новітніх інформаційних технологій – використання прийомів візуального проектування, тривимірного моделювання, програмування та розробки анімаційних проектів при розробці проектного рішення по організації архітектурного простору.

Наукова новизна. У результаті проведеного дослідження розкриті сучасні і перспективні інноваційні технології і підходи дизайну у формуванні міського архітектурного середовища. Наводиться інноваційний підхід в дизайні міського середовища у вигляді методологічної концепції комплексної організації предметно-просторового середовища міста з урахуванням сучасних тенденцій і технологій в дизайні міського середовища. У рамках цієї концепції взаємозв'язок «людина – дизайн – міське середовище» розглядається як взаємовпливаючі компоненти єдиної системи при формуванні архітектурного середовища міста та впровадженні інноваційних технологій і підходів.

Висновки. Створення обліку міського середовища потребує використання потенціалу дизайну у формуванні культурного простору міського середовища і впровадження нових ідей та задумів для створення унікального і оригінального архітектурного простору. На підставі аналізу зарубіжного та вітчизняного досвіду можна виділити наступні сучасні тенденції розвитку міського середовища:

екологічна орієнтація, створення найбільш комфортного міського простору, організація просторової і функціональної структури як «по вертикалі» так і «по горизонталі», розміщення в міському середовищі скульптурних і декоративних форм, злиття кордонів між інтер'єрними і екстер'єрними просторами, тенденція створення ілюзії руху («анімації») нерухомих об'єктів на фасадах будівель і споруд, індивідуалізація архітектурного ансамблю, широке застосування засобів світлодизайну, використання засобів інтерактивних технологій, структурування предметно-просторового середовища, застосування альтернативних просторів для озеленення (дахів і фасадів будівель), застосування водних споруд в дизайні середовища, застосування новітніх інформаційних технологій.

Перспективи подальших наукових досліджень. Подальші наукові дослідження можуть бути спрямовані на вивчення майбутніх ключових та новаторських тенденцій розвитку сучасного дизайну у формуванні міського середовища в Україні й за кордоном.

### *Література*

1. Кучерявий В.П. Історія ландшафтної архітектури: підручник. К.: Видавництво Новий світ, 2018. 702с.
2. Крижанівська Н.Я. Основи ландшафтного дизайну: підручник. К.: «Ліра-К», 2017. 218 с.
3. Калинина Н.С. Дизайн среды открытых пространств центра исторического города: автореф. дис. на соискание наук. степени канд. архитектуры: Спец. 18.00.01. Теория и история архитектуры. М.: Моск. архитектур. инст., 2000. 24 с.
4. Белов М.И. Дизайн пешеходной улицы (Принципы организации предметно-пространственной среды): автореф. дис. на соискание наук. степени канд. искусствоведения: Спец. 17.00.06. Техническая эстетика и дизайн. М.: «ВНИИТЭ», 2012. 29 с.
5. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция: автореф. дис. на соискание наук. степени доктора искусствоведения: Спец. 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн. М.: «ВНИИТЭ», 2011. 26с.
6. Пол Голдбергер. Зачем нужна архитектура (Why Architecture Matters). Издательство Strelka Press, 2017. 264с.
7. Аллан Джейкобс. «Великие улицы». М.: Искусство XXI век., 2014. 344 с.
8. Виктор Папанек. Дизайн для реального мира. Пер. с английского. М.: Издатель Д. Арон, 2004. 416 с.

### *References*

1. Kucheraviy V.P. (2018). History of landscape architecture. Kyiv: Novy Svit [In Ukrainian].
2. Kryzhanivska N.Y. (2017). Basic landscape design. Kyiv: «Lira-K» [In Ukrainian].
3. Kalinina N.C. (2000). Design of the environment of open spaces in the center of the historic city. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: [In Russian].
4. Belov M.I.(2012). Design of a pedestrian street (Principles of the organization of the subject-spatial environment). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: [In Russian].
5. Mikhailov S.M. (2011). Design of a modern city: a complex organization of the subject-spatial environment (theoretical and methodological concept. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: [In Russian].
6. Paul Goldberger. (2017). Why Architecture Matters: Publisher Strelka Press [In English].
7. Allan Jacobs. (2014). «Great Streets». Moscow: Art-XXI Century [In English].
8. Victor Papanek. (2004). Design for the real world/ Trans. from English. Moscow: Publisher D. Aronov [In Russian].

УДК 78.03

*Кузьмінський Іван Юрійович,  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант Національної музичної  
академії України ім. П. І. Чайковського  
ORCID 0000-0002-7873-0965  
kuzminskyi.ivan@gmail.com*

## МУЗИКА В ЖИТТІ КИЇВСЬКИХ ВОЄВОД ТА ГУБЕРНАТОРІВ (XV–XVIII СТОЛІТТЯ)

**Мета роботи** – охарактеризувати музичне життя київських воєвод та губернаторів, визначити функції та склад музичних капел, музичний репертуар, інструментарій, ідентифікувати музикантів тощо. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні переважно загальноісторичних методів: історико-генетичного, історико-порівняльного, історико-типологічного та історико-системного. **Наукова новизна.** Музичне життя київських воєвод та губернаторів ще жодного разу не ставало предметом спеціального дослідження. Зібрані матеріали, які вперше представлені у подібній конфігурації, поглиблюють та конкретизують знання про світську музичну культуру Києва у XV–XVIII століттях. **Висновки.** Музична культура Києва XV–XVIII століть ще не достатньо добре вивчена, проте майже цілком призабуті знання та уявлення про світську українську музику цього часу поступово піддаються відродженню. Окрім цього, наше дослідження частково ліквідує штучну проблему українського історичного музикознавства – шляхи рецепції професійної європейської музичної культури в Україні, адже, як видно із зібраних документів, музичні капели існували у Києві протягом всього зазначеного періоду і судячи з музичних інструментів та репертуару, вони уособлювали західноєвропейську музичну теорію та практику. Музичні капели воєвод мало чим відрізнялися від тих, що побутували на інших теренах Речі Посполитої. Воєводам та губернаторам служили, як місцеві, так і іноземні співаки та інструменталісти, що сприяло поширенню іноземних музичних надбань у місті. В подальшому, представлений напрямок дослідження може стати зразком для аналізу музичних капел на інших українських історичних теренах.

*Ключові слова:* воєводи, губернатори, співаки, музиканти, музичні інструменти, вчителі співу, оркестри.

*Кузьминский Иван Юрьевич, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

### Музыка в жизни киевских воевод и губернаторов (XV-XVIII века)

**Цель работы** – охарактеризовать музыкальную жизнь киевских воевод и губернаторов, определить функции и состав музыкальных капелл, музыкальный репертуар, инструментарий, идентифицировать музыкантов и тому подобное. **Методология** исследования заключается в применении преимущественно общеисторических методов: историко-генетического, историко-сравнительного, историко-типологического и историко-системного. **Научная новизна.** Музыкальная жизнь киевских воевод и губернаторов еще ни разу не становилось предметом специального исследования. Собранные материалы, которые впервые представлены в подобной конфигурации, углубляют и конкретизируют знания о светской музыкальной культуре Киева в XV-XVIII веках. **Выводы.** Музыкальная культура Киева XV-XVIII веков еще не достаточно хорошо изучена, однако почти полностью забытые знания и представления о светской украинской музыке этого времени постепенно

возрождаются. Кроме этого, наше исследование частично ликвидирует искусственную проблему украинского исторического музыковедения – пути рецепции профессиональной европейской музыкальной культуры в Украине, ведь, как видно из собранных документов, музыкальные капеллы существовали в Киеве в течение всего указанного периода и судя по музыкальным инструментам и репертуару, они олицетворяли западноевропейскую музыкальную теорию и практику. Музыкальные капеллы воевод мало чем отличались от тех, что существовали на других территориях Речи Посполитой. Воеводам и губернаторам служили, как местные, так и иностранные певцы и инструменталисты, что способствовало распространению иностранных музыкальных достижений в городе. В дальнейшем, представленное направление исследования может стать образцом для анализа музыкальных капелл на других украинских исторических территориях.

*Ключевые слова:* воеводы, губернаторы, певцы, музыканты, музыкальные инструменты, учителя пения, оркестры.

*Kuzminskyi Ivan, Ph. D., postdoctoral researcher in Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **Music in the life of Kyiv voivodes and governors (15th–18th centuries)**

**Purpose of the article:** In the surroundings of the Kyiv voivodes and governors, one of the most influential officials of the city and surrounding administrative territories, in the 15th–18th centuries formed a special cultural environment, where music was also given a certain place. The main purpose of our study is to characterize the musical life of these environments in the language of historical documents. In addition, to determine the functions and composition of musical chapels, musical repertoire, instruments, identify musicians, and so on. **The methodology** of the research is to apply predominantly general-historical methods: historical-genetic, historical-comparative, historical-typological and historical-systemic. **Scientific novelty:** The musical life of Kyiv voivodes and governors has never been the subject of a special study. The collected materials, first presented in such configuration, deepen and specify the knowledge about the secular musical culture of Kyiv in the 15th–18th centuries. **Conclusions:** The musical culture of Kyiv of the 15th–18th centuries has not yet been sufficiently well studied, but almost completely forgotten knowledge and ideas about secular Ukrainian music of this time are gradually resurfacing. In addition, our research partially eliminates the artificial problem of Ukrainian historical musicology – the ways of reception of professional European musical culture in Ukraine, because, as can be seen from the collected documents, musical chapels existed in Kyiv during all this period, and judging by musical instruments and repertoire, they embodied the Western European musical theory and practice. The musical chapels of the voivodes differed little from those that existed in other areas of the Polish-Lithuanian Commonwealth. In the service of voivodes and governors there were both local and foreign singers and instrumentalists, which contributed to the spread of foreign musical achievements in the city. Subsequently, the presented direction of the study can become a model for the analysis of musical chapels in other Ukrainian historical areas.

*Key words:* voivodes, governors, singers, musicians, musical instruments, singers, orchestras.

Аналіз досліджень і публікацій. Музична культура в житті київських воевод та губернаторів жодного разу не ставала предметом спеціального дослідження. Інформація про музику та музикантів київських воевод польсько-литовської доби розпорошена у різних джерелах: у працях польських [15; 16; 17; 18; 19; 20; 21] та українських дослідників [10; 8] різного часу. Російський період панування у Києві представлений переважно у історичних працях ХІХ століття [1; 3; 4; 5; 9; 14], проте про цю тему існують і сучасні українські музикологічні студії [2; 7].

Виклад основного матеріалу. У 1470 році вперше було запроваджено посаду київського воеводи. Вона призначалася для урядування у щойно

утвореному Київському воєводстві. Резиденція київського воєводи розміщувалася у київському замку. Воєвода був головним представником монарха у місті та регіоні аж до середини XVII століття. Переважна більшість київських воєвод були не місцевого походження. За часів Великого князівства Литовського, київськими воєводами були представники відомих княжих литовських родів – Ходкевичів, Радзивілів, Гольшанських та інших. Історії відомо більше десяти київських воєвод цього часу. За часів Речі Посполитої київськими воєводами були представники впливових родів, які володіли маєтностями на українських теренах Польського королівства – Острозьких, Заславських, Замойських, Потоцьких та інших. Протягом Козацької доби цивільну владу у Києві розділили між собою Київський магістрат (ратуша), а також київський полковник і сотник, представники гетьманської влади<sup>1</sup>. Уряд полковника знаходився за межами Києва, у Козельці. Нагляд за військовими справами, загальною обороною Києва здійснювали спочатку воєводи, а згодом губернатори, які призначалися російськими монархами з числа росіян.

*Литовський період (Мартин Гаштольд, Костянтин Василь Острозький).* Першим в історії київським воєводою було призначено Мартина Гаштольда (бл. 1428 – після 1483). Він урядував у місті у 1470–1475 роках, тобто одразу після смерті останнього удільного київського князя Семена Олельковича (1420–1470). Мартин Гаштольд був зятим католиком. Церковна влада у місті також була консолідована в його руках, адже брат воєводи був київським біскупом. Збереглися відомості, що Мартин Гаштольд заснував у Києві католицьку школу, яка складала конкуренцію православним, зокрема школі Михайлівського Золотоверхого монастиря [6, 49]. Очевидно, що навчання у католицькій школі не обходилося без богослужбових співочих книг, на зразок *Градуалу* та *Антифонарію*. Про наявність цих рукописів воєвода піклувався особисто. Зокрема у 1483 році, коли Мартин Гаштольд, вже був троцьким воєводою і не мешкав у Києві, він замовив Бартоломею з Беча (Bartłomiej z Biecza) виготовити *Антифонарій*, що і було зроблено у краківському костелі Діви Марії [16, 94]. Важливо, що залишилися свідчення про співочу практику у київському замку та костелі за часів Мартина Гаштольда. Ці свідчення уклав Амброджо Контаріні (1429–1499), венеціанський посол, який мандруючи до Персії, у 1474 році відвідав Київ [8, 7]. У своєму щоденнику посол зазначив, що під час обіду, на якому були присутні воєвода, біскуп та кілька шляхтичів співали півчі [8, 7]. А у костелі посол та воєвода: «слухали Обідню» [8, 7]. Залишається невідомим, чи у костелі та за столом співали одні і ті самі співаки, чи різні. Також невідомо ким вони були, місцевими, чи приїжджими. Проте, ці свідчення є вкрай важливими, адже залишаються найдавнішим описом співу у Києва протягом польсько-литовської доби.

Останнім київським воєводою часів Великого князівства Литовського та одночасно першим у часи Речі Посполитої був князь Костянтин Василь Острозький (1526/1527–1608). Цю посаду він обіймав майже 50 років (1559–1608). Дослідникам відомо лише одне свідчення про його музиканта. У документі, що датується 1595 роком йдеться про те, що музикант князя, на ім'я

Лаврентій, уклав у 1583 році якусь угоду з львівськими міщанами, Лаврентієм Залеським та його дружиною Анною, а у 1595 році, напевно не виконавши зобов'язань, залишився винен подружжю 60 польських флоринів: «*Лаврентій музикант князя Костянтина Острозького*» [10, 76; 12, 164–165]. На жаль, жодних інших відомостей про музиканта Лаврентія не відомо, але ця звістка дає підстави для припущень, що у князя були і інші музиканти.

*Польський період* (Томаш Замоїський, Олександр Заславський, Януш Тишкевич). Значно більше інформації про музику у житті київських воєвод та про їхніх музикантів походить з XVII століття.

Третім київським воєводою часів Речі Посполитої був Томаш Замоїський (1594–1638), який урядував у місті у 1619–1628 роках. У цей час музика у державі стала настільки модною справою, що без неї не обходилося навчання більшості юнаків-шляхтичів. Так сталося і з Томашом Замоїським під час його перебування при королівському дворі у Парижі, де у 1615–1616 роках він вивчав мистецтво гри на лютні [21, 28]. Найдавніші ж документальні відомості про музикантів Томаша Замоїського походять з 1636 року, тобто з того часу, коли він вже залишив Київ та отримав посаду Великого канцлера коронного, тобто очолив уряд Польського королівства (1635–1638). У цей час бувшому київському воєводі служили 12 музикантів: органісти Захаріаш та Левницький, скрипалі Миколай Баткович та Анджей, тромбоністи Амброзій та Красницький, трубач Адам Матіаш, скрипаль та одночасно тромбоніст Станіслав, корнетист та тромбоніст Миколай Сандецький, а також троє співаків – Вальтер (дискант), Павел Готович (тенор) та Якуб Валішевський (бас) [17, 78]. Завдяки ще одному документу можна стверджувати, що принаймні частина з цих музикантів могла перебувати зі своїм володарем у Києві. Після смерті трубача Матіаша у 1637 році на його будинок претендував корнетист Миколай Сандецький, який «багато років» служив Томашу Замоїському, тобто, можливо, ще за часів його урядування у Києві.

Наступником Томаша Замоїського на посаді київського воєводи був спадкоємець частини маєтків князів Острозьких – Олександр Янушович Заславський (1577/1589–1629). На посаді він пробув недовго, приблизно рік (1628–1629). Невідомо, чи утримував Олександр Заславський власну музичну капелу до шлюбу із донькою Януша Острозького, який відбувся у 1605 році. Проте з листів ксьондза, який служив фундатору фарного кам'яного костелу святого Івана Хрестителя у Заславі, Олександру Заславському, стає зрозумілим, що князь був релігійною людиною і утримував за власний кошт музикантів, які використовувалися виключно для потреб костелу: «*Князь... музику на дворі своєму лише для костелу утримував*» [19, с. 313]. З іншого документу 1612 року ми дещо дізнаємося про цих музикантів. Князю служили один органіст та троє інших музикантів, найпевніше, співаків: «*Пани музиканти: органіст, Миколай, Даніель, Войцех*» [15, 85]. Одразу після смерті Олександра Янушовича Заславського у Дубно, одному з найважливіших міст Острозької ординації, було складено список слуг, серед яких були і музиканти. У порівнянні із капелою Томаша Замоїського у цій капелі були відсутні корнетисти, дискант та тенор, проте були лютнист та співак-альтист. Загалом капела Олександра

Заславського складалася з капельмейстера Кшиштофа та восьми музикантів: двох співаків – альтист Іванко та бас, а також п'яти інструменталістів – органіст, лютнист, скрипаль Матіас, тромбоніст Славський і трубач, спеціальність ще одного музиканта на ім'я Валенте невідома [15, 86]. Окрім цього, між речами, що залишилися по смерті Олександра Заславського, були зазначені два портативних органи, два клавесини та віола да гамба: «*Позитив новий варшавський, клавіцимбали з Гданська, клавіцимбали від пана Марграбія, віола да гамба, позитив старий*» [15, 86].

Тривалий час, протягом 1630–1649 років, обов'язки київського воєводи виконував Януш Тишкевич (1590–1649). Він був одним з останніх призначених польським королем воєвод, які перебували у київському замку, адже після Хмельниччини резиденцією воєводства стало місто Житомир. Про музичну капелу Януша Тишкевича відомо дуже мало. У 1643 році київський воєвода намагався завербувати добре навчених музикантів з кафедральної краківської капели [18, 88]. Згідно з відомостями, які також походять із Кракова, Янушу Тишкевичу у той час служив лютнист Вінченцо Галілей. Він був представником італійської династії відомих музикантів. Його дід, також Вінченцо Галілей (1520–1591) – славетний лютнист та композитор, учасник флорентійської камерати, автор мадригалів для лютні та голосу. Батько Вінченца, Мікеланджело (1575–1631), також був лютнистом, який, ймовірно, служив одному з представників роду Радзивілів у Речі Посполитій та при дворі першого курфюрста Священної Римської Імперії, Максиміліана I Баварського (1571–1651) у Мюнхені. Після смерті батька, Вінченцо відіслали до Речі Посполитої, де він змінив багато покровителів. Протягом 1645–1647 років він з'являється в рахунках краківського патриція та купця Джіроламо Піноччі (1612–1676), в якості лютниста київського воєводи [20, 72]. Краківський купець також мав італійське походження. Він кілька разів занотовував грошові позики та їхнє повернення, зокрема, під час сейму у Варшаві у 1645 році та у Любліні у 1647 році. Дуже ймовірно, що Вінченцо Галілей разом з князем відвідував і Київ.

*Московський період (Федір Волконський, Петро Шереметьєв, Микита Урусов).* У 1654 році, за результатами Хмельниччини, польська влада втратила Київ. Відтоді місто стає резиденцією воєвод, яких призначали монархи з Москви та Петербурга. В час царювання Олексія Михайловича (1629–1676) з Києва та інших теренів Речі Посполитої до царського двору масово відправлялися співаки, вчителі співу та музиканти-інструменталісти. Відомо, що перший воєвода, Федір Волконський (пом. 1665), який урядував у Києві у 1654–1656 роках, у 1656 році допомагав царським посланцям знайти вчителя партесного співу Йосипа Загвойського, проте останній утік у Чигирин, звідки відмовився їхати до царя. Не відпустив до царя хлопчика-півчого Василя Пекалицького і Київський митрополит Сильвестр Косів (бл. 1600–1657) [9, с. 319]. Загалом, від цього часу процес відправки місцевих музикантів до Росії не припинявся аж до XIX століття, щоправда далеко не завжди для цього вимагалася безпосередня участь воєводи [2].

Київські воєводи не лише опікувалися відправкою музикантів, а й самі утримували співочі та інструментальні капели, які склалися, як з місцевих, так і з іноземних музикантів. У 1665–1669 роках київським воєводою був московський боярин Петро Васильович Шереметьєв (пом. 1690) [13, 143]. Відомо, що він утримував у себе кількох українських півчих та інструменталістів. Згодом, він забрав музичну капелу із собою у Москву [9, 320].

Не байдужим до партесного співу був ще один київський воєвода – князь Микита Урусов (1640–1691) [13, 143]. Він обіймав цю посаду у 1679–1680 роках. Починаючи з 1677 року, коли Микита Урусов ще був новгородським воєводою, його дітей партесному співу навчав шляхтич «литвин» Данило Рогачевський. Примітно, що сам Данило навчився співати не на теренах Білорусі, а у Валдайському Іверському монастирі (Новгородщина), який був заснований московським патріархом Никоном (1605–1681) у 1653 році. Партесний спів тут почали практикувати після переїзду у 1655 році монахів з білоруського Кутейнського Богоявленського монастиря [7, 88–89]. Вірогідно, Данило Рогачевський перебував зі своїм патроном і у Києві, адже залишався йому служити і після 1677 року [9, 322–323].

*Санкт-Петербурзький період (Михайло Леонтєв, Федір Воєйков, Петро Румянцев-Задунайський).* Другий губернатор Києва – Михайло Леонтєв (1672–1752) був призначений на цю посаду у 1737 році. Він керував містом та губернією близько 15 років. Про бандуриста, який служив губернатору стало відомо зовсім випадково. У кримінальній справі про *Гайдамацького бандуриста* (1761) описується пограбування козаками корсунського куреня, священика села Плетений Ташлик<sup>2</sup> на ім'я Суперфіянович [14]. На двох допитах були задокументовані покази одного з двох спійманих нападників, Данила Бандурка. За автобіографічними свідченнями «гайдамаки», він народився у Києві приблизно у 1738 році, а у 10-річному віці пристав до бандуриста Матвія Волошина з міста Богуслав, в якого провчився один рік. Схоже на те, що його відправив вчитися особисто губернатор. Йому був наданий паспорт для вільного проїзду за містом, а одразу після повернення, хлопчика взяли на службу до губернатора. У Михайла Леонтєва бандурист прослужив три роки, до самої смерті губернатора.

Місцеві співаки служили і київському генерал-губернатору Федіру Воєйкову (1703–1778), який перебував на цій посаді у 1766–1775 роках. Він був передостаннім київським губернатором. У 1769 році його співаком був Ігнат Борщевський, який ще у 1767 році співав у хорі Київського митрополита Арсенія Могілянського (1704–1770) [11, 2].

Першим та єдиним генерал-губернатором Київського намісництва (1782–1796) був Петро Румянцев-Задунайський (1725–1796). Як стверджує дослідник середини ХІХ століття, генерал-губернатор зіграв особливу роль в житті відомого композитора Максима Березовського (1745–1777). Саме він помітив студента Києво-Могілянської академії і взяв його із собою у Санкт-Петербург, де і влаштував у придворну співочу капелу [1, 277].



Окрім цього, відомо, що у Петра Румянцева-Задунайського був власний оркестр. У січні 1787 року у Київ прибула російська імператриця Катерини II (1729–1796). Вона перебувала у місті близько 3 місяців. Окрім міських музикантів та оркестру магістрату гостей міста розважав «великий оркестр» генерал-губернатора. З нагоди дня народження Катерини II, 21 квітня для киян було влаштовано свято: *«для простих людей... у багатьох місцях були гоїдалки та гриміла музика. Цього ж дня у магістраті був бал з найдками, після якого танцювали під духову музику князя графа Румянцева»* [5, 109]. А раніше, 31 січня у Маріїнському палаці було дано бал на честь її приїзду, де спочатку оркестр грав *«польський танець, потім три менуети, контрданси та, нарешті, козачок»* [3, 110]. 11 квітня імператрицю приймали у Київському магістраті, а на честь цієї події було організовано публічний бал: *«всім гарно одягненим жінкам та чоловікам дозволялося брати участь на балу у магістраті, де духовна музика виконувала різні танці до десятої години вечора»* [5, 109]. Про те, що у графа був достойний оркестр, який розважав гостей імператриці у Києві також дізнаємося з листа графа Олександра Безбородька (1747–1799) від 7 лютого 1787 року. Граф писав одному з керуючих придворним театром, Петру Соймонову, аби він надіслав з Санкт-Петербургу у Київ чотирьох музикантів і аби вони взяли із собою ноти ораторії Джованні Паїзієло (1740–1816). Виконувати ораторію повинні були оркестр та співаки Петра Румянцева-Задунайського, а також співаки придворної капели: *«не погано було б взяти ораторію Паїзієло, або іншу духовну музику, для проведення духовного концерту, адже тут є великий оркестр графа П. А. Румянцева, якому не вистачає деяких найкращих талантів. Графові та придворні півчі можуть співати всякі ролі в священних концертах, де не вимагається зайвого жару та мистецтва»* [4, 215–216]. Зрештою, чотири музиканти – Діц, Раббе, Ремі та Беєр – прибули у Київ для виконання ораторії, останній з них був солістом. Вже 2 квітня з Санкт-Петербургу у Київ відправили ще 12 музикантів, 11 з яких були німцями: *«з духових музикантів всі були німцями, окрім флейтревєрсіста Осипова»* [4, 216–217].

Висновки. Музична культура Києва XV–XVIII століть ще не достатньо добре вивчена, проте майже цілком призабуті знання та уявлення про світську українську музику цього часу поступово піддаються відродженню. Окрім цього, наше дослідження частково ліквідує штучну проблему українського історичного музикознавства – шляхи рецепції професійної європейської музичної культури в Україні, адже, як видно із зібраних документів, музичні капели існували у Києві протягом всього зазначеного періоду і судячи з музичних інструментів та репертуару, вони уособлювали західноєвропейську музичну теорію та практику. Музичні капели воєвод мало чим відрізнялися від тих, що побутували на інших теренах Речі Посполитої. Воєводам та губернаторам служили, як місцеві, так і іноземні співаки та інструменталісти, що сприяло поширенню іноземних музичних надбань у місті. В подальшому, представлений напрямок дослідження може стати зразком для аналізу музичних капел на інших українських історичних теренах.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Столицями Гетьманщини почергово були три міста – Чигирин, Батурин та Глухів. Київ ніколи не був столицею козацької держави.

<sup>2</sup> Нині село знаходиться у Маловисківському районі Кіровоградської області.

### *Література*

1. Аскоченській Виктор. Кієвъ съ древнѣйшимъ его училищем академією. Часть 2. Кієвъ, 1856. 566 с.
2. Баранівська Лариса. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2001. 247+320 (додатки) с.
3. Есипов Григорий. Путешествіе импер. Екатерины II въ южную Россію въ 1787 году // Киевская старина. 1891. № 1. С. 98–118.
4. Есипов Григорий. Путешествіе импер. Екатерины II въ южную Россію въ 1787 году // Киевская старина. 1891. № 2. С. 215–231.
5. Закревский Николай. Описание Кієва. Томъ 1. Москва, 1861. 455 с.
6. Історія міст і сіл Української РСР : В 26 томах. Київ / Гол. ред. кол. : Петро Тронько. АН УРСР. Інститут історії. К. : Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1968. 587 с.
7. Кузьмінський Іван. Шляхи проникнення партесного співу до Московського царства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Книга 6. С. 85–98.
8. Сборникъ материаловъ для исторической топографіи Кієва и его окрестностей. Киев, 1874. 48+179+176 с.
9. Харлампович Константин. Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Томъ I. XXIV+878+LXVI с.
10. Цалай-Якименко Олександра, Ясиновський Юрій. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина, 1995. Вип. 1. С. 74–89.
11. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 59, оп. 1, спр. 5834.
12. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 52, оп. 2, спр. 23.
13. Щербина Владимир. Киевские воеводы, губернаторы и генерал-губернаторы от 1654 по 1775 г. // Чтения в историческом обществе Нестора летописца, 1892. Кн. VI. Отд. II. С. 123–148.
14. Ястребов Владимир. Гайдамацкій бандуристъ // Киевская старина, 1886. № 10. С. 379–388.
15. Chaniecki Zbigniew. Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku // Muzyka, 1972. № 4. S. 84–96.
16. Morawska Katarzyna. Historia Muzyki Polskiej. Tom I, część 2 : Średniowiecze 1320–1500. Warszawa : Narodowe Centrum Kultury, 1998. 461 s.
17. Perz Mirosław. Notatki do dziejów kapeli zamojskiej w XVII stuleciu // Muzyka, 1975. № 1. S. 76–79.
18. Przybyszewska-Jarminska Barbara. Historia muzyki polskiej. Tom III, część 1 : Barok 1595–1696. Warszawa : Narodowe Centrum Kultury, 2006. 679 s.
19. Stecki Tadeusz Jerzy. Wołyn pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym. T. 1. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolinskich. 1864. XII+385 s.
20. Targosz Karolina. Polski wątek w życiu i sprawie Galileusza «Galileo Galilei e il mondo polacco» Bronisława Bilińskiego (1969) z uzupełnieniami // Zagadnienia Filozoficzne w Nauce, 2003. XXXII. S. 45–90.
21. Żurkowski Stanisław. Żywot Tomasza Zamojskiego kanclerza W. Kor. Lwów, 1860. 403 s.

*References*

1. Askochenskiy, V. (1856). Kiev with his oldest school, academy. Part 2. Kiev [in Russian].
2. Baraniv'ska, L. (2001). Hetman-Officer Staff environment and cultural and musical life in Ukraine in the second half of the 17th-18th centuries: dissertation for obtaining the scientific degree of the candidate of art studies. Kyiv [in Ukrainian].
3. Yesipov, Gr. (1891). The journey of Empress Catherine II to southern Russia in 1787. Kiev's antiquity. Vol. 1, 98–118 [in Russian].
4. Yesipov, Gr. (1891). The journey of Empress Catherine II to southern Russia in 1787. Kiev's antiquity. Vol. 2, 215–231 [in Russian].
5. Zakrevskiy, N. (1861). Description of Kiev. Volume 1. Moscow, [in Russian].
6. Tron'ko, P. (Eds.). (1968). The history of the cities and villages of the Ukrainian SSR: 26 volumes. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kuzminskiy, Iv. (2014). Ways of permeation of partes singing to Muscovy. Scientific Herald. Vol. 109, 85–98 [in Ukrainian].
8. A collection of materials for the historical topography of Kiev and its environs. 1874. Kiev [in Russian].
9. Kharlampovich, K. (1914). Ukrainian influence on the Russian church life. Volume 1. Kazan [in Russian].
10. Tsalay-Yakymenko, O., & Yasynov'skyy, Yu. (1995). Musical art of the ancient Ostroh. Ostroh antiquity, 1, 74–89 [in Ukrainian].
11. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 59, op. 1, spr. 5834 [in Ruthenian].
12. Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv, f. 52, op. 2, spr. 23 [in Ruthenian].
13. Shcherbina, V. (1892). Kiev voivodes, governors and governors-general from 1654 to 1775. Readings in the historical society of Nestor the chronicler. Book VI. Part. II, 123–148 [in Ukrainian].
14. Yastrebov, Vl. (1886). Haydamak Bandurist. Kiev's antiquity. Vol. 10, 379–388 [in Russian].
15. Chaniecki, Zb. (1972). Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku. Muzyka. № 4, 84–96 [in Polish].
16. Morawska, K. (1998). Historia Muzyki Polskiej. Tom I, część 2: Średniowiecze 1320–1500. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury [in Polish].
17. Perz, M. (1975). Notatki do dziejów kapeli zamojskiej w XVII stuleciu. Muzyka. № 1, 76–79 [in Polish].
18. Przybyszewska-Jarminska, B. (2006). Historia muzyki polskiej. Tom III, część 1: Barok 1595–1696. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury [in Polish].
19. Stecki, T. (1864). Wolyn pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym. T. 1. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolinskih [in Polish].
20. Targosz, K. (2003). Polski wątek w życiu i sprawie Galileusza «Galileo Galilei e il mondo polacco» Bronisława Bilińskiego (1969) z uzupełnieniami. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce, XXXII, 45–90 [in Polish].
21. Żurkowski, St. (1860). Żywot Tomasza Zamojskiego kanclerza W. Kor. Lwów [in Polish].

УДК 78.27

*Новакович Мирослава Олександрівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри музичної медієвістики та  
україністики Львівської національної  
музичної академії імені М. В. Лисенка  
ORCID 0000-0002-5750-7940  
golowersab3@gmail.com*

## ВІДЕНСЬКИЙ FIN-DE-SIECLE ТА ЙОГО РЕЦЕПЦІЯ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

**Мета статті** – виявити характерні ознаки «віденського модерну» у музичній культурі Галичини початку ХХ століття. На прикладі ранніх творів С. Людкевича на тексти Т. Шевченка простежити за тим, як естетика fin-de-siecle впливала на особливості конструювання національної української ідентичності в галицькому музичному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах пізнання: історико-генетичному, що полягає у виявленні генези явищ; культурологічному, який виявляє контексти постановки досліджуваних об'єктів, музично-аналітичному, що розкриває іманентні властивості творів. **Наукова новизна** полягає в осмисленні естетики віденського fin-de-siecle, сутність якого визначається нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму та модернізму. Стверджується, що віденський fin-de-siecle стимулював національний стилеутворчий процес у галицькій музичній культурі початку ХХ століття. Вперше в контексті естетики австрійського fin-de-siecle розглядаються хор «Косар» та симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича, написані на тексти поезії Т. Шевченка. **Висновки.** Конструювання національної ідентичності у музичній культурі Галичини доби fin-de-siecle тісно пов'язане з тими процесами, які відбувалися в інтелектуальному та культурному житті Австро-Угорської монархії. Прикладом є рання творчість С. Людкевича, чия неоромантична концепція, що «грунтувалась на духовному, «визвольному» пориві, являє собою зразок нового прочитання поетичних текстів Шевченка крізь призму естетики віденського fin-de-siecle.

*Ключові слова:* fin-de-siecle, «віденський модерн», національний стилеутворчий процес, творчість С. Людкевича.

*Новакович Мирослава Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиевистики и украинистики Львовской национальной музыкальной академии имени Н.В. Лысенко*

### Венский fin-de-siecle и его рецепция в творчестве Станислава Людкевича

**Цель статьи** – выявить характерные черты «венского модерна» в музыкальной культуре Галичины начала ХХ века. На примере ранних произведений С. Людкевича на тексты Т. Шевченко проследить за тем, как эстетика fin-de-siecle влияла на особенности конструирования национальной украинской идентичности в галицком музыкальном искусстве. **Методология исследования** базируется на общенаучных методах познания: историко-генетическом, который заключается в выявлении генезиса явлений; культурологическом, который обнаруживает контексты возникновения исследуемых объектов, музыкально-аналитическом, что раскрывает имманентные свойства произведений. **Научная новизна** заключается в осмыслении эстетики венского fin-de-siecle, сущность которого определяется нетипичным сочетанием провинциализма и космополитизма, традиционализма и модернизма. Утверждается, что венский fin-de-siecle стимулировал национальный стилеобразующий процесс в галицкой музыкальной культуре начала

XX века. Впервые в контексте эстетики австрийского fin-de-siecle рассматриваются хор «Косарь» и симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича, написанные на тексты поэзии Т. Шевченко. **Выводы.** Конструирование национальной идентичности в музыкальной культуре Галичины периода fin-de-siecle тесно связано с теми процессами, которые происходили в интеллектуальной и культурной жизни Австро-Венгерской монархии. Примером является раннее творчество С. Людкевича, чья неоромантическая концепция, что «основывалась на духовном, «освободительном» порыве, представляет собой образец нового прочтения поэтических текстов Шевченко сквозь призму эстетики венского fin-de-siecle.

*Ключевые слова:* fin-de-siecle, «венский модерн», национальный стилеобразующий процесс, творчество С. Людкевича.

*Novakovych Myroslava, Ph.D. in History of Arts, docent of Medieval Studies and Ukrainian Music Department M. Lysenko Lviv National Music Academy*

### **Viennese fin-de-siecle and its reception in the creativity of Stanislav Lyudkevych**

**The purpose of the article** is to reveal the characteristic features of the "Viennese modern" in the musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century; to trace on the example of S. Lyudkevych's early works written on the texts of T. Shevchenko, how the aesthetics of the fin-de-siecle influenced the constructing of the national Ukrainian identity in the Galician musical art. **The methodology** of the research is based on general scientific methods of cognition: historical and genetic, which consists in revealing the genesis of phenomena; culturological, which reveals the contexts of the origin of the objects under study; musical-analytical, which reveals the immanent properties of works. **The scientific novelty** lies in understanding the aesthetics of the Viennese fin-de-siecle, which essence is determined by the atypical combination of provincialism and cosmopolitanism, traditionalism and modernism. It is alleged that the Viennese fin-de-siecle stimulated the national style-building process in the Galician music culture of the early twentieth century. For the first time in the context of the aesthetics of the Austrian fin-de-siecle, the choir "Kosar" and the symphony-cantata "Caucasus" by S. Lyudkevych written on the texts of T. Shevchenko's poetry are considered. **Conclusions.** The construction of national identity in the Galician musical culture of the fin-de-siecle period is closely related to the processes that took place in the intellectual and cultural life of the Austro-Hungarian monarchy. An example is the early work of S. Lyudkevych, whose neo-romantic concept that "was based on a spiritual, "liberating" impulse, is an example of a new reading of Shevchenko's poetic texts through the prism of the aesthetics of the Viennese fin-de-siecle.

*Key words:* fin-de-siecle, "Viennese modern", national style-forming process, S. Lyudkevych's creativity.

Актуальність теми дослідження. Інтелектуальне та культурне життя Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX століть є об'єктом зацікавлення багатьох сучасних зарубіжних істориків та культурологів. Мовна, етнічна та культурна багатоскладовість цього регіону стимулювала акультураційні процеси, сприяючи взаємообміну різних культур та схрещуванню їх окремих елементів, а широкий соціо-культурний та суспільно-політичний контекст свідчив про його специфічність та амбівалентність, тому що гетерогенне середовище австро-угорських міст таїло у собі певну загрозу етнічних та соціальних конфліктів. Політична криза австрійського *fin-de-siecle* не могла не впливати і на культурне та національне життя Галичини цього періоду. Тому процес формування у галицькій культурі початку XX століття української національної самосвідомості не можна розглядати ізольовано, без розуміння тих імпульсів, які йшли з центру, тобто - з Відня.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед великої кількості праць, написаних за останні півстоліття, на особливу увагу заслуговують культурно-історичні дослідження К. Шорске [10], В. Джонстона [3], М. Чакі [9], у яких висвітлюються не

лише політичні та історичні аспекти життя Австро-Угорської монархії на межі століть, але й порушуються проблеми тогочасного музичного мистецтва. Так, В. М. Джонстон у праці «Австрійський Ренесанс», досліджуючи соціальну та інтелектуальну історію Австро-Угорщини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть та її вплив на культурно-інтелектуальний стан світової цивілізації, восьмий розділ книги присвячує актуальним проблемам музичної культури. Об'єктом зацікавлення американського історика стає не тільки творчість композиторів: А. Брукнера, Г. Вольфа, Г. Малера та А. Шенберга, але й вальс та оперета, які, на його думку, одночасно є символами віденської легковажності та політичною зброєю. Проблеми взаємин австрійської та української культур кінця ХІХ – початку ХХ століть частково порушуються і в працях сучасних українських музикознавців, зокрема у монографіях та статтях Л. Кияновської, О. Козаренка, Я. Якуб'яка [5].

Мета статті полягає у виявленні характерних ознак «віденського модерну» у музичній культурі Галичини початку ХХ століття на прикладі ранніх творів С. Людкевича.

Виклад основного матеріалу. Поява нових масових рухів за участі різних соціальних та національних груп, зростання слов'янського націоналізму – все це призвело до краху австрійського лібералізму з його морально-науковими й естетичними константами та посилило відчуття тривоги і безсилля перед загрозою майбутніх суспільних катастроф. Наприкінці останнього десятиріччя ХІХ століття віденські інтелектуали охоче використовували французький термін «декаданс» для порівняння своєї епохи з періодом занепаду Римської імперії, бо внаслідок модернізації економічного та соціального життя відбулося прискорення диференціації суспільства та загострення багатьох кризових явищ у сфері колективної та індивідуальної самосвідомості. Цьому сприяла етнічна та культурна багатоскладовість Австро-Угорщини, яка, з одного боку, стимулювала творчу активність мистців, а з іншого – несла небезпеку, породжуючи відчуття невпевненості від безпосередньої близькості чужорідного, внаслідок чого виникало бажання уникнути з ним контакту «шляхом намагання уніфікувати культурно-мовний простір» [9, 140]. Історики називають це кризою австрійської імперської ідентичності, що стала специфічною ознакою віденського модерну. Його відмінність від інших європейських модерністських напрямків полягала у тому, що він був «відкритим» (не декларував жодної конкретної програми) та поміркованим, бо не відкидав традиції, а, навпаки, звертався до минулого, тим самим залучаючи його до процесу творення нового модерного мистецтва. На думку письменника Германа Бара, сутність поняття «австрійський модерн» і полягає у тому, що він намагався «адаптувати здобутки предків до своєї – нової – епохи і довести все успадковане до останнього часу» [9, 144]. Термін *Die Junge*, поява якого у 1870-х роках пов'язана з групою молоді, що виступила проти австрійського лібералізму, незабаром почав використовуватися і в мистецтві (*Jung-Wien*). К. Е. Шорске зазначає, що молоде покоління мистців виступало проти авторитарності батьківської культури [11, 18]. Подібні настрої на початку ХХ ст. досягнули і Галичини. У цьому контексті треба згадати львівське мистецьке угруповання «Молода Муза» (1907–1909), яке, подібно

до Jung-Wien, не мало програми і більше нагадувало товариський клуб, до якого входили не лише літератори (П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Луцький), але й представники інших мистецьких професій, зокрема композитор С. Людкевич та скульптор М. Парашук.

В. Джонстон, змальовуючи повсякденне життя віденської літературно-артистичної богеми кінця XIX – початку XX століть, називає тогочасні віденські кав'ярні закладами культури, громадськими салонами, в яких не лише чоловіки, але й жінки збиралися для інтелектуального спілкування, обміну думками та творчими ідеями. Вони, на думку дослідника, були осередком «Молодого Відня» [3, 173]. Проте у кав'ярнях «Грінштайль» та «Централь» зустрічалися не лише молоді інтелектуали: письменники Г. Бар, Г. Гофмансталь та П. Альтенберг, але й представники мистецької, зокрема, музичної еліти старшого покоління: Й. Брамс, Г. Вольф, Е. Ганслік. Як стверджує В. Джонстон, інтелектуали «Молодого Відня» були виходцями з простих сімей, тому їхній естетизм полягав у можливості проводити вільний час у читанні газет та журналів, розмовах з відомими мистцями та в дилетанській творчості [3, 173].

Членами львівського гуртка «Молода муза» також були вчорашні мешканці провінційних галицьких містечок, випускники університетів, вільні мистці, чийм Олімпом, як висловився молодомузівець М. Рудницький, стала кав'ярня «Монополь» – місце, де можна було почитати газети та подискутувати з такими загальноновизнаними авторитетами, як І. Франко. На думку літературознавця М. Ільницького, «молодомузівців» об'єднувало прагнення знайти нові шляхи у мистецтві, служіння красі, а також намагання звільнитися від вузького побутового етнографізму [4, 5].

Це багато чого додає до сучасного розуміння особливостей розвитку української музичної культури у добу модерну, бо, як стверджує О. Козаренко, саме естетика модерну (додамо «австрійського модерну» – М.Н.) інспірувала «своєрідний феномен національного стилеутворчого процесу», тому що писати його історію почали С. Людкевич та В. Барвінський, композитори, злет творчої діяльності яких припав на перше десятиліття минулого віку [5, 162].

Зарубіжні дослідники, аналізуючи процеси, які відбувалися в інтелектуальному та мистецькому житті Відня часів fin-de-siecle, звертають увагу на специфічність віденської культури з її, як стверджує К. Е. Шорске, нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму і модернізму [11, 25]. Важливість культурної пам'яті для осмислення української національної самосвідомості полягає у тому, що західноукраїнські митці: письменники, художники та композитори – шанували власне культурне минуле через намагання інтегрувати його в сучасне. У їхніх творах формується неоромантична концепція, що «ґрунтувалась на духовному, «визвольному» пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне, людського потенціалу буття, ідеалу «повноти людини», «цілого чоловіка» [4, 15]. Намагання наблизитися до нових течій і напрямків, відчутти «биття сучасного, надміру, може, вразливого людського серця», як висловився О. Луцький – все це притаманно і С. Людкевичу з В. Барвінським, які на початку творчого становлення на деякий час пов'язали своє життя один з Віднем, а другий – з Прагою.

Окрім того, в їхніх творах мирно співіснують і традиційне, і модерне, бо останнє досить часто виражається за допомогою минулого, як власного, так і запозиченого.

Щодо космополітизму австрійського модерну, то треба зазначити, що молоде покоління австрійців намагалося засвоїти найновіші інтелектуальні здобутки західноєвропейських національних культур – французької, бельгійської, скандинавської, англійської тощо. І в цьому змішанні представники віденського модерну також бачили прояв австрійськості. Тому апелювання В. Барвінського до музики М. Равеля, К. Дебюссі, Дж. Пуччіні чи С. Людкевича до творчості Р. Штрауса та Г. Малера є цілком природним, бо може розглядатися як прояв віденської ідентичності, яка в умовах модернізму в творчості згаданих композиторів сприйматиметься як метаідентичність європейської єдності.

Під цим кутом зору цілком по-новому сприйматимуться твори, написані Людкевичем на початку 1900-х років на тексти Т. Шевченка. Як стверджував композитор, йому, вихованому в польській мові та школі, було доволі важко зрозуміти красу Шевченкової поезії, тому звернення наприкінці 90-х років до творчості Поета стало для Людкевича не так потребою, як виявом пієтизму. Окрім того, за словами композитора, великий вплив на його наближення до «шевченкового духу» мав М. Лисенко своїми «Гетьманами», «Гусом», «Мені однаково» [7, 263]. Знаменно, що однією із перших хорових композицій Людкевича, покладених на Шевченкові тексти, є «Косар» (1900 р.) – передостанній вірш із поетового циклу «У казематі», створеного ним у 1847 році. Центральним у творі є образ смерті, що належить до основних тем у творчості Поета. Вибір молодим композитором (тоді ще аматором) саме цієї поезії свідчить про зміну естетичної парадигми покоління галицьких інтелектуалів початку ХХ ст. Адже Шевченковий «Косар», на думку Ю. Шевельова, це – «*dance macabre*», а сама атмосфера вірша – «атмосфера страху і лихих сновидінь» [10, 99]. Не випадково, що основна ідея «Косаря» співзвучна модерністичному розумінню смерті і виступає констатацією «ситуації трагічної абсурдної самотності». Про це пише, досліджуючи творчість представників «Молодої Музи», Л. Демська-Будзуляк, зазначивши, що «на відміну від домодерної смерті, коли все життя індивіда було лише приготуванням і спрямуванням до неї і яка була логічним та неминучим переходом до іншого типу буття, уже «модерний» індивід у річищі тієї ж ідеї смерті Бога переживає смерть як остаточний кінець. Звідси й розуміння її як дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю» [2, 26].

Для поезики модерну характерним є поєднання непокданого, апокаліптичності, досвід «буття на межі». Саме так бачить Шевченкового «Косаря» Людкевич, чия інтерпретація, у порівнянні з однойменним солоспівом Лисенка, демонструє зміну естетичної парадигми українського мистецтва доби *fin-de-siecle*. Лисенковий образ смерті цілком вписується у романтичну концепцію її естетичного сприйняття, як переживання смерті близької людини, з логічним і передбачуваним музичним втіленням у вигляді *marcia funebre* з прихованими алюзіями до третьої частини Сонати №2 Ф. Шопена (співпадає навіть тональність сі-бемоль мінор), з мелодикою, в якій переважає ліричне начало.

Натомість Людкевич, вже як представник *fin-de-siecle*, по-новому інтерпретує цю тему, бо переживає її як безпосередній учасник: «*I мене не мине / на чужині*



зотне». Грубо спрощені (на це звертає увагу Ю. Шевельов) через атмосферу страху образи «Косаря» композитор намагається відтворити крізь призму апокаліптичної образності, «поєднуючи непоєднане». Мажорний лад (основна тональність хору – *фа мажор*), енергійний польотний характер початкової теми (*allegro energico*), в якій переважають висхідні стрибки на сексту, кварту та квінту з акцентами-зупинками на кожному останню другу долю такту, різко контрастують з трагічним змістом вірша, у рядках якого вже закладений апокаліптичний гротеск. Його силабічну схему прокоментував Ф. Колесса, зазначивши, що розміщення наголосів тут, як у жартівливій народній пісні «*І шумить, і зуде*» [6]. І таких прикладів використання полегшеної жанровості для передачі *трагічного* у творах Шевченка можна зустріти чимало.

На відміну від Лисенка, Людкевич вловлює стакатний ритм шевченкового вірша (про це пише Ю. Шевельов), не лише підкреслюючи його відповідним стакатним штрихом на словах: «*косаря уночі зустрічають сичі*», але й характерним рухом «короткими» восьмими тривалостями з постійною зміною акценту, з численними форшлагами супроводу. Це дає підставу стверджувати наявність у цьому творі гротеску модерністичного типу, де в екзистенціальній манері подано протиставлення життя і смерті. Показова бравурність «Косаря», у якому переважає скерцозне танцювальне начало, створює ефект драматичної напруги, бо танець (як його розуміє Людкевич) стає символом антисвіту, страшного і незрозумілого. Це відчуття посилюють численні форшлагги у партії фортепіано, що виступають тут носієм демонічної образності. Але відчуття страху перед смертю не зникає, бо в останньому розділі твору (*Andante-largemente*) композитор раптом знімає маску удаваної безжурності, перемодульовуючи початкову тему з *фа мажору* в однойменний *фа мінор* («*і мене не мине*»). Її, як і на початку, проводять баси, але тепер вона звучить майже епічно, як думний розспів, підтвердженням чого може бути фортепіанний супровід, з акордами, взятими арпеджіо, які імітують гру на бандурі чи кобзі.

«Косар» С. Людкевича являє собою не лише зразок нового прочитання поетичних текстів Шевченка крізь призму естетики *fin-de-siecle*, але одночасно є яскравим прикладом поєднання «традиційного» і «модерного», де сутність «традиційного» полягає у тому, що композитор, який ще частково наслідує Лисенка, спирається на фольклор, що помітно в ритмічних алюзіях, у цитатах-нагадуваннях. Так, на словах «*на покоси кладе*» (п'ятий такт від початку вступу хору) він вводить у якості знака фрагмент мелодії відомої жартівливої народної пісні «*Вийшли в поле косарі*». Національне у цьому творі відчувається не лише на рівні мелодики, але й в особливостях хорового голосоведіння, що добре помітно в кадансах, де Людкевич у характерній народній манері співу, у заключних акордах зводить усі голоси в хоровий унісон. Перше виконання «Косаря» з оркестровим супроводом ймовірно відбулося 14 березня 1901 року, в сорокові роковини смерті Т. Шевченка. Відомо також, що у 1903 році твір прозвучав під орудою диригента львівського філармонійного оркестру Людвіка Челянського.

Одним із найяскравіших творів української музичної культури, у якому яскраво проявилися характерні риси доби *fin-de-siecle*, є симфонічна кантата С. Людкевича «Кавказ», друга частина якої («*Молитва*») була написана ще у 1902

році, перша («Прометей») у 1904, четверта («І вам слава сині гори») у 1910 р. та третя («Хортам, гончим і псарям слава») у 1912. Вперше в історії української музики вся увага зміщена композитором на оркестр, а не на вокальну лінію, що є наслідком студіювання Людкевичем творів західноєвропейської музики [7, 263]. У цьому плані композитора можна порівняти з його сучасником А. Шенбергом, який, подібно до Людкевича, з 1900 по 1911 роки працював над своєю грандіозною кантатою «*Lied in Gurre*», шукаючи нові типи звучності у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Шенберг назвав цей твір ключем до свого особистісного розвитку. На думку дослідників творчості композитора, «*Lied in Gurre*» є породженням *fin-de-siecle*, бо в цій кантаті поєднались дух вагнерівської величі з непорушним оптимізмом бетховенської «*Ode to Joy*». Ці слова з повним правом можна адресувати і до «*Kavkaz*» С. Людкевича, чия музична мова несе на собі відбиток впливу Р. Вагнера і навіть Бетховена. Окрім того, можна безпомилково стверджувати, що «*Kavkaz*» являє собою один із перших, разом з «*Kosarem*», прикладів модерного осмислення поезії Шевченка в українській культурі першої половини ХХ століття.

Композитором є близькою Шевченкова поема, у якій відсутні фольклорні мотиви, тому що це поезія апокаліпсису, який веде до ідилічного майбутнього царства справедливості. Ю. Шевельов визначає стиль Шевченка, як зразок гіперболи та метафори, насиченої риторичними структурами. У творах Шевченка вражає поєднання контрастів, а саме, фрагментів молитовного характеру, написаних у церковнослов'янському стилістичному ключі, вульгаризмів та рядків, писаних просторічною мовою [10, 91]. Результатом такого поєднання є те, що все міфологічне і далеке стає близьким і буденним, а сама поема створює враження універсальності. Звертаючись до минулого, втіленого в постаті міфічного Прометея, Поет підходить до нього не як романтик (на це вказує Г. Грабович), «а як людина, якій співзвучна сакральна істина, історія-правда» [1, 35]. І тому свої «знання», як стверджує дослідник, він черпає з різних джерел і «подій», сполучаючи їх з «глибоким відчуттям сучасного та прийдешнього», синтезуючи у «формах виключно міфологічних структур». Водночас слово «міф» треба розуміти не як певний вимисел, а як послідовність слів, певний нарратив, «форму образного та творчого мислення» (Н. Фрай). Можна стверджувати, що поема Шевченка «*Kavkaz*» написана ще й тим складним метафоричним мовним стилем, якому Н. Фрай дає визначення як керигматичного, у розумінні специфічної форми експресії, яка була характерна для біблійних пророків. Але сам *керигмат* є типом риторики, що являє собою суміш метафоричного та екзистенційного начал, мовним засобом якого, на думку літературознавця, є міф [8, 64]. Для Людкевича поезія Шевченка – це передусім програма, яку вже не можна втілити «традиційними» хоровими засобами. Тому особливо близькими йому виявилися ті композитори, для яких характерною є драматична манера письма. Це, насамперед, Бетховен, бо інтонаційна та маршова основа фінальної теми «*Kavkaz*» «*За вас правда*» викликає небезпідставні алюзії до «*Ode to Joy*» з *Дев'ятої* симфонії, а також Р. Вагнер, П. І. Чайковський та Р. Леонкавалло.

Пошук музичної інтонації, адекватної Шевченковому поетичному керигмату, скерував Людкевича на використання елементів «високого» мовного стилю, проявом чого є звернення до риторичних фігур «підвищеної експресії», зокрема тих, що

асоціюються з «афектами скорботи» (*affectus doloris*). Так, початкові чотирнадцять тактів оркестрового вступу *c-moll* з першої частини «Кавказу» повністю побудовані на відомих емблематичних знаках «трагічного» – фігурах *passus duriusculus* та *suspiratio*. Це так звана тема *Прометей*, що складається з тричі повтореного з динамікою *ff-fff* висхідного верхнього хроматичного тетракорду, який завершується малосекундовим низхідним ходом від тоніки. Семантика обох риторичних фігур пов'язана з образами страждання. На низхідну хроматичну послідовність у басу накладається діатонічна тема кавказьких гір. Але новаторство «Кавказу» полягає не в тому. Як відомо, Шевченко один з найбільших візіонерів у світовій літературі. І витоки його візіонерства знову ж таки слід шукати в Біблії. Суміщення часових категорій, де стираються грані між минулим, теперішнім і майбутнім, – це принцип усіх без виключення пророчих книг *Старого* та *Нового Заповітів*. Шевченковий поетичний наратив також з'єднує минуле з майбутнім в одне «теперішнє». Досить згадати його «*Посланіє і мертвим, і живим, і ненародженим*». Сучасні дослідники-шевченкознавці вказують на цю особливість поетового мовлення, як одну з ознак його міфологічного мислення.

Тому слід віддати належне Людкевичу, який ще у 1904 році зумів не лише відтворити, але й підкреслити цю особливість Шевченкової поезики. У кантаті, користуючись теологічною термінологією, наявні два горизонти – «ближній» та «дальній». «Дальній горизонт», як візія минулого, репрезентований темою кавказьких гір, чия суворота діатоніка з нахилом у дорійський лад, низьким регістром, унісоном чоловічих голосів, повільним темпом, загальним архаїчним колоритом втілює не просто щось віддалене у часі, а позачасове вічне, сакральне. Ба більше, це дає підставу стверджувати, що Людкевичу також притаманний принцип міфологічного мислення, що проявив себе на рівні мови та мовлення. Натомість «ближній горизонт», як образ теперішнього, характеризується темповим прискоренням, концентрацією події як явищем темпоральності, хроматизацією музичної мови, експресивністю вислову.

Наукова новизна статті полягає в осмисленні музичних творів С. Людкевича, написаних на початку 1900-х років на тексти Т. Шевченка, крізь призму естетики віденського *fin-de-siecle*. Як відомо, його сутність визначається нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму та модернізму. Віденський *fin-de-siecle* стимулював національний стилеутворчий процес у галицькій музичній культурі початку ХХ століття, результатом чого є модерне перетворення С. Людкевичем поетичних текстів Т. Шевченка.

Висновки. Міфологічний наратив «Кавказу» Людкевича може в повній мірі трактуватися у межах модерністичної поезики, де модернізм представлений не лише виражальними музичними засобами, а, що найважливіше, на глибинному концептуальному рівні. Відтак стає зрозумілішою думка Ю. Шувельова про контрастність поезії Шевченка, тобто про гру контрастів мови, що вириває предмет із контексту однієї епохи, коли читач перебуває усюди і одночасно ніде [10, 91]. «*Кавказ*» Людкевича також демонструє цю гру мовних контрастів. Починаючи від абстрактно-релігійного «*За горами гори*», драматичних фрагментів, у яких відчувається вплив Р. Вагнера, П. І. Чайковського, Р. Леонкавалло, до виразних смислових натяків на *Дев'яту* симфонію Бетховена – і все це у поєднанні з просторічним мовленням, основою якого є українське народне начало.

*Література*

1. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. с англ. Г. Грабовича / під заг. ред. С. Павличко. Київ : Критика, 1998. 206 с.
2. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / *Слово і Час*. 2008. № 1. С. 25-31.
3. Джонстон У. М. Австрійський Ренесанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / пер. с англ. В. Калиниченко. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 634 с.
4. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 318 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ (Українознавча бібліотека ; чис. 15), 2011. 285 с.
6. Костенко Н. Про вірш у поетичному циклі Т.Шевченка "В казематі" / *Шевченкознавчі студії*. 2009. Вип. 12. С. 79-89. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs> (дата звернення 13.12.2009).
7. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження, статті, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер*. Т.1. Львів: «Дивосвіт», 1999. С.255-269.
8. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
9. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: Культурно-исторический очерк / пер. с нем. В.А.Ерохина. - СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. 348 с.
- 10.Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка / *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1992. Том ССХХІV. Праці Філологічної секції. С. 89-106.
- 11.Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / пер. з англ. О. Коцюбас. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

*References*

1. Hrabovych, H. (1998). Poet as a myth-maker: Semantics of symbols in the works of Taras Shevchenko. (H. Hrabovych, Trans). S. Pavlychko (Ed). Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].
2. Demska-Budzuliak, L. (2008). Experience and rhetoric of death in the works by "Moloda Muza" ("Young Muse"). *Slovo i Chas*, 1, 25-31 [in Ukrainian].
3. Dzhonston, U, M. (2004). The Austrian Renaissance. Intellectual and social history of Austria-Hungary 1848-1938 (V. Kalynychenko, Trans). Moscow: Moscovskaia shkola polytycheskykh yssledovanyi [in Russian].
4. Ilnytskyi, M. (1995). From "Young Muse" to "Prague School". Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2011). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv : NTSh (Ukrainoznavcha biblioteka; 15) [in Ukrainian].
6. Kostenko, N. 22.02 2018. About the poem in the poetry cycle of T. Shevchenko "In the casemate" Retrieved from [http://md-eksperiment.org/etv\\_page.php?page\\_id=3330 &album\\_id=120&category=STATJI](http://md-eksperiment.org/etv_page.php?page_id=3330&album_id=120&category=STATJI) [in Ukrainian].
7. Liudkevych, S. (1999). Vocal music on the lyrics of poetry "Kobzar". Research, articles, speeches. Z. Shtunder (Ed). (Vols.1), (pp. 255-269). Lviv: «Dyvosvit» [in Ukrainian].
8. Frai, N. (2010). Great Code: Bible and Literature (I. Starovoit, Trans). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
9. Chaki, M. (2001). The ideology of the operetta and Viennese Art Nouveau: Cultural and historical essay (V.A.Erohina, Trans). SPb.: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova [in Russian].
- 10.Shevelov, Yu. (1992). 1860 in the works of Taras Shevchenko. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. (Vols. ССХХІV), (pp. 89-106). Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- 11.Shorske, K, E. (2003). Fin-de-siecle Vienna. Politics abd culture *Polityka i kultura* (O. Kotsiubas, Trans). Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].

УДК 061;001.89;168.522;7.072.2

*Матоліч Ірина Яремівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри дизайну  
Університету Короля Данила  
ORCID 0000-0002-9728-7372  
grytsevych@ukr.net

## ЗАСАДНИЧІ РИСИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КАФЕДРИ ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з історичним розвитком, педагогічною й науковою діяльністю кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв, визначенням її ролі у розвитку українського мистецтвознавства. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні пошуково-бібліографічного аналізу, що передбачає вивчення та систематизацію бібліотечних та архівних фондів; історичного підходу – при розгляді процесів і явищ, що відбувалися впродовж досліджуваного періоду; системного – за допомогою якого вдалося простежити динаміку мистецько-освітньої діяльності викладачів; порівняльного – при визначенні особливостей дослідницької праці вітчизняних науковців. **Наукова новизна** полягає у визначенні головних методологічних принципів у діяльності кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ та доповненні історії становлення мистецтвознавства як науки в Україні. **Висновки.** Вища мистецтвознавча школа у західному регіоні України представлена кафедрою історії і теорії мистецтва ЛНАМ, історія якої сягає 1946 р. – часу офіційного відкриття мистецького вищого навчального закладу. Проте випуск фахівців тут у галузі мистецтвознавства розпочався лише з 1996 р. Сьогодні кафедра історії і теорії мистецтва є одним із важливих наукових центрів, яка водночас з педагогічною роботою в підготовці фахівців з мистецтвознавства здійснює концептуально-пошукову діяльність, спрямовану на створення нових, а також реставрацію вже відомих культурно-мистецьких пам'яток краю, їх популяризацію серед населення.

*Ключові слова:* мистецтвознавство, кафедра, мистецтвознавчі дисципліни, наукова праця, навчальний процес.

*Матоліч Ірина Яремівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Университета Короля Данила*

### Основополагающие черты функционирования кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств

**Цель работы.** Исследование связано с историческим развитием, педагогической и научной деятельностью кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств, определением ее роли в развитии украинского искусствоведения. **Методология** исследования основывается на применении поисково-библиографического анализа, который предусматривает изучение и систематизацию библиотечных и архивных фондов; исторического подхода – при рассмотрении процессов и явлений, которые происходили на протяжении исследуемого периода; системный – с помощью которого удалось проследить динамику художественно-образовательной деятельности преподавателей; сравнительного – при определении особенностей исследовательского труда отечественных ученых. **Научная новизна** заключается в определении главных методологических принципов у деятельности кафедры истории и теории искусства ЛНАИ и дополнении истории становления искусствоведения как науки в Украине. **Выводы.** Высшая искусствоведческая школа в западном регионе Украины представлена кафедрой истории и теории искусства ЛНАИ, история которой достигает в 1946 г. – времени официального открытия

художественного высшего учебного заведения. Однако выпуск специалистов здесь в отрасли искусствоведения начался лишь с 1996 г. Сегодня кафедра истории и теории искусства является одним из важных научных центров, которая в то же время с педагогической работой в подготовке специалистов по искусствоведению осуществляет концептуально-поисковую деятельность, направленную на создание новых, а также реставрацию уже известных культурно-художественных достопримечательностей края, их популяризацию среди населения.

*Ключевые слова:* искусствоведение, кафедра, искусствоведческие дисциплины, научный труд, учебный процесс.

*Matolich Iryna, candidate of Art Studies, associate professor of the Department of Design of University named after King Danylo*

### **Fundamental lines of functioning of department of history and theory of art Lviv national academy of arts**

**Purpose of the article.** Research is related to historical development, the pedagogical and scientific activity of department of history and theory of the art of the Lviv national academy of arts, determination of its role in the development of the Ukrainian study of art. **Methodology** is based on application of searching-bibliographic analysis that investigates a study and systematization of library and archived funds; historical approach – at consideration of processes and phenomena of the examined period; system – by means of that it was succeeded to trace the dynamics of the art-educational activity of teachers; comparative – in determination on the significant features of research works of Ukrainian scientists. **Scientific novelty** consists in the decision on of main methodological principles at the activity of department of history and theory of the art of Lviv National Academy of Art and addition of history of becoming the study of art as science in Ukraine. **Conclusions.** Higher study of art in the western region in Ukraine is presented by the department of history and theory of the art of Lviv National Academy of Art, which history goes to 1946 – the official opening of higher art educational establishment. However, producing of specialists in the study of art was begun only in 1996. Today a department of history and theory of art is one of critical scientific centers, that at the same time with pedagogical work in preparation of specialists on the study of art carries out the searching activity, which is sent to create the new cultural art sights and restoration of well-known one, their popularization among a population.

*Key words:* the study of art, department, the study of art disciplines, scientific work, educational process.

Актуальність теми дослідження. Вивчення діяльності кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв є доволі актуальним, оскільки саме цей осередок належить до найвиразніших та найпродуктивніших центрів у мистецтвознавчій освіті та науці України.

Аналіз досліджень і публікацій. Головні риси функціонування мистецтвознавчої кафедри Львівської національної академії мистецтв здебільшого описані співробітниками цього ж навчального закладу – І. Голода [1; 2; 3], О. Голубця [4], С. Лупій [5], Г. Стельмащук [7; 8] переважно у вигляді комплексного звіту з нагоди певної річниці з дня заснування кафедри.

Мета дослідження – дослідити історичний розвиток, педагогічну й наукову діяльність кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ, визначити її роль у розвитку українського мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. У мистецтвознавстві України львівський мистецтвознавчий осередок, що формувався впродовж тривалого часу, є одним з найвиразніших і продуктивних. Його становленню та формуванню специфічних рис сприяло чимало факторів. Львівські мистецтвознавці ще на поч. ХХ ст. продемонстрували обізнаність з передовими європейськими ідеями і

дослідницькими технологіями в галузі культурології, естетики, історії мистецтва, художньої критики.

Мистецтвознавство у Львові, як і загалом художня культура міста, формувалися у специфічних умовах, дещо відмінних від умов розвитку інших культурно-мистецьких і наукових осередків України, як, наприклад, Харкова чи Києва [2, 18].

Важливою передумовою формування мистецтвознавства у Львові стало його активне мистецьке середовище. Значна група львівських митців долучилася до розвитку мистецтвознавства, виступаючи в той чи інший період в ролі істориків або критиків, зробила певний внесок у теорію мистецтва засобами практично-теоретичного розв'язання проблем у галузі психології творчості, частково соціології, художнього формотворення, реставрації творів, становлення мистецької особистості. Без розвиненого в середовищі художників суб'єктивного, за визначенням М. Фрідлендера, відчуття якості, не могло б бути професійної критики [2, 19].

Львів належить до найдавніших науково-освітніх осередків України. Важливу роль у формуванні мистецтвознавчої науки відіграли дослідження з філософії, естетики, історії, археології, етнографії, а також студії з мистецтва у Школі рисунку при Львівському університеті, Художньо-промисловій школі, Мистецькій школі О. Новаківського [4, 14].

Найбільш складними і суперечливими для сучасного мистецтвознавства Львова стали наслідки “радянського періоду”, який охопив на західноукраїнських теренах кін. 40-х – 80-ті рр. ХХ ст. Встановлення тоталітарного режиму, ідеологічної цензури, централізованого керівництва культурно-мистецькими процесами, моральне та фізичне нищення групи митців і теоретиків суттєво порушили розвиток мистецтва й мистецтвознавства у Львові. У науковому і художньо-критичному обігу були заборонені персоналії багатьох українських митців і мистецтвознавців. Водночас впродовж другої пол. ХХ ст. мистецтвознавству Львова вдалося зберегти окремі важливі позиції. Так, продовжувалося фахове дослідження архітектури, живопису, скульптури, книжкової ілюстрації, художнього ремесла, декоративно-прикладних видів творчості [2, 22].

Як наслідок, на поч. 1990-х рр. мистецтвознавство у Львові перебувало у стані певної невизначеності. Можна стверджувати помітний дисбаланс стосовно як чисельного, так і фахового складу мистецтвознавців, серед яких явно переважали дослідники історії мистецтва [4, 15].

З набуттям Україною незалежності була знята заборона на окремі теми, які тривалий час були вилучені з наукового обігу. Зокрема, у мистецтвознавстві почалося поступове висвітлення українського мистецтва першої пол. ХХ ст. і культурно-мистецького доробку української діаспори, було започатковано низку наукових і науково-популярних мистецьких видань [7, 4].

Особливу роль у формуванні західноукраїнської мистецької освіти відіграла мистецтвознавча думка. Саме історія і критика мистецтва на основних етапах формування вищої мистецької школи у Львові визначала самобутність галицького творчого середовища. На поч. ХХ ст. у місті сформувалися такі визначні осередки

мистецтвознавчої думки як Національний музей, керований І. Свенціцьким, Наукове Товариство ім. Т. Шевченка, зокрема його Культурно-історичний музей, кафедра історії мистецтва і музей Богословської академії, кілька мистецьких об'єднань. На їхній базі працювали такі фундатори українського мистецтвознавства як В. Січинський, В. Залозецький, Д. Антонович, М. Голубець, М. Драган, В. Пещанський, І. Гургула, В. Свенціцька, та ін. У світ виходили численні мистецькі видання, як, наприклад, “Стара Україна”, “Мистецтво і культура”, “Артистичний вісник” тощо [2, 64-65; 5, 258].

Отже, на тлі названих історичних та культурних подій у Львові відбулося офіційне відкриття 1946 р. мистецького вищого навчального закладу. Разом із заснуванням інституту розпочала свою роботу мистецтвознавча кафедра. У її історії чітко простежується три етапи.

Перший етап охоплює період від 1946 до 1956 рр. Тоді кафедра мала назву історії прикладного та декоративного мистецтва, а обов'язки завідувача виконував канд. мистецтвознав., доц. С. Судаков. Від перших років у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва працювали Я. Нановський та О. Чарновський, які робили помітні спроби науково-дослідного характеру. Починаючи від 1948 р., у протоколах Вченої ради фігурує прізвище нового керівника кафедри – М. Земцова. Але й він недовго пробув на посаді, бо вже від 1951 р. кафедру історії мистецтва на засіданнях вченої ради презентує О. Потапова. На поч. 1950-х рр. кафедра поповнюється новими викладачами – О. Голубовою і Є. Цюлько. 1953 р. тут починає працювати І. Сенів, який викладає курс історії декоративно-ужиткового мистецтва. Євген Цюлько викладав “Основи архітектури” для студентів усіх спеціальностей, О. Потапова – історію зарубіжного мистецтва, О. Голубова – історію російського й радянського мистецтва. Історію українського мистецтва в ті роки не викладали як окремий курс [3, 12-13; 7, 15].

Особливо зростає роль мистецтвознавства наприкінці 1950-х рр., коли ректором інституту було призначено Я. Запасака – відомого дослідника української книги, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва. Саме він вніс суттєві зміни у викладання історії українського і світового мистецтва, ініціював підготовку кандидатських дисертацій. Особливо важливим став факт відновлення під його керівництвом у 1971 р. кафедри історії мистецтва як осередку мистецтвознавчої діяльності інституту.

1954 р. до викладацької роботи на кафедрі приходять перший канд. мистецтвознав. у Львові – О. Чарновський, який з наступного року очолив кафедру. Він започаткував новий курс історії костюму й орнаменту. Будучи фаховим науковцем, О. Чарновський намагався спрямувати наукову роботу кафедри в бік дослідження українського мистецтва. Він опрацював альбом “Українське мистецтво”, розпочав діяльність над роботою “Орнамент в українському народному мистецтві” [1, 65; 6, 188].

1956 р. скорочення академічних годин призвели до того, що єдиним штатним викладачем історії мистецтва залишився О. Чарновський. А тому кафедру історії мистецтва було приєднано до кафедри основ марксизму-ленінізму. Таким чином, розпочався другий етап її історії. 1958 р. ректором інституту став Яким Запаско, який того ж року захистив кандидатську дисертацію на тему: “Орнаментальне



оформлення української рукописної книги”. Новий керівник вніс суттєві зміни у викладання історії мистецтва, зокрема, започаткував читання повного курсу історії українського мистецтва. За його ініціативою до викладання історії мистецтва залучались науковці львівських музеїв, дослідники українського образотворчого і народного мистецтва. У 1960 – 1970-х рр. історію мистецтва викладали канд. мистецтвознава П. Цебенко, Ю. Лацук, П. Жолтовський, В. Овсійчук, В. Любченко, директор Львівської картинної галереї Б. Возницький. Було розширено окремі курси, зокрема з історії декоративно-ужиткового мистецтва. Так, П. Жолтовський викладав три дисципліни: історію меблів, історію кераміки та історію скла. Розширення курсів мистецтвознавчих дисциплін, залучення до роботи нових викладачів призвело до відновлення кафедри історії мистецтва в 1971 р. Завідувачем кафедри було обрано Я. Запаса. Ця подія поклала початок третьому етапу історії кафедри [3, 13].

Відновлення кафедри історії мистецтва значно підняло значення мистецтвознавчих дисциплін у навчальному процесі. При кафедрі почали діяти студентські наукові гуртки, регулярно проводилися студентські науково-творчі конференції. Наукова робота студентів набула більш конкретної спрямованості в галузі досліджень українського образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, коли Я. Запаско почав викладати для студентів усіх спеціальностей теоретично-практичний курс “Основи наукових досліджень” [3, 12].

1970-ті рр. були періодом, коли утверджувався статус кафедри як колективу дослідників, які вели науковий пошук у різних галузях народного і професійного, давнього і сучасного українського мистецтва. Визначальну роль у цьому процесі відіграла особистість завідувача, д-ра мистецтвознав., проф. Я. Запаса. У 1970 – 80-х рр. вийшли у світ його монографії, присвячені українській стародрукованій і рукописній книзі. 1979 р. колективом кафедри було підготовлено та видано книгу “Мистецтво оновленого краю”, присвячену образотворчому мистецтву західноукраїнських областей повоєнної доби. На той час це дослідження було цінним, оскільки визначало характер художніх процесів, що відбувалися в ті роки в західноукраїнському мистецтві, проте, зважаючи на рік видання праці, з сучасного погляду вона є надто заідеологізованою.

Значний внесок у дослідження українського образотворчого мистецтва зробив також д-р мистецтвознав., проф. В. Овсійчук, який викладав у академії з 1965 р. Серед багатьох його праць найбільш чітко окреслена ренесансно-барокова тема в архітектурі, малярстві та скульптурі західноукраїнських земель. Низка праць вченого дозволила по-новому осмислити роль місцевих осередків у розвитку вітчизняного мистецтва. Монографія “Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок” відзначена Державною премією України ім. Т. Шевченка [3, 15].

У 1980-х рр. на кафедрі історії мистецтва почали працювати молоді фахівці – С. Лупій, І. Голод, Я. Кравченко, Р. Шмагало, Г. Стельмашук, О. Маланчук-Рибак, М. Студницька, які активізували наукову діяльність, підготували і захистили кандидатські дисертації з українського образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, церковної архітектури, мистецьких персоналій. Колектив кафедри працював над укладанням енциклопедичного словника із різних галузей ужиткового і монументально-декоративного мистецтва. Основну увагу автори

звернули на українське мистецтво, його історію, сучасність, різноманіття видів. Колектив кафедри підготував ілюстрований підручник з історії зарубіжного мистецтва, що став першим підручником із зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва українською мовою [6, 188; 8, 4].

1990-ті рр. стали періодом синтезування наукових і творчих зусиль кафедри, реалізованих у багатьох колективних мистецтвознавчих працях. Зокрема, вийшли у світ збірники наукових праць (“Читання пам'яті С. Гординського”, “Мистецька школа у системі національної освіти України”, “Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття”), були опубліковані такі фундаментальні колективні монографії як “Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва”, двотомний “Словник декоративно-ужиткового мистецтва”, понад 50 одноосібних монографій, довідників, мистецьких альбомів і каталогів [8, 4-5].

1994 р. Г. Стельмашук захистила докторську дисертацію на тему: “Традиційні головні убори українців. Функція. Класифікація. Символи та обереги. Художні особливості”. Вийшли друком монографії І. Голода, Р. Шмагала, Г. Стельмашук. Визначною подією в науковому світі була презентація нової монографії Я. Запаса “Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга” [8, 4-5].

Плідна діяльність кафедри стала основою для відкриття 1991 р. факультету історії і теорії мистецтва та початку випуску фахівців у галузі мистецтвознавства, а також заснування у Львівській академії мистецтв 1994 р. спеціалізованої вченої ради із захисту докторських і кандидатських дисертацій, внаслідок чого наукові ступені здобули понад 90 дослідників мистецтва з України і зарубіжжя.

Завідувачем кафедри з 1999 по 2002 рр. був І. Голод, а з 2003 р. кафедру очолює Г. Стельмашук. Перший випуск мистецтвознавців відбувся 1996 р., який засвідчив, що кафедра робить вагомий внесок у підготовку нової генерації фахівців у галузі історії та теорії українського мистецтва [1, 66; 6, 189].

Сьогодні на кафедрі історії і теорії мистецтва викладають: д-ри мистецтвознав. і проф-ри Г. Стельмашук, О. Голубець, Р. Шмагало, Ю. Бірюльов, Н. Левкович; канд. мистецтвознав., приватпроф. С. Лупій; канд. архітектури, проф. Я. Кравченко; канд. мистецтвознав., відомий дослідник українського мистецтва, проректор із науково-творчої роботи Роман Яців, д-р історичних наук О. Рибак, д-р філософії М. Кашуба; канд. мистецтвознав., доц-ти М. Студницька, Р. Шафран, І. Костюк, Л. Цимбала. До викладацького складу приєдналися випускники аспірантури Юлія Бабунич та Марта Кравченко. Професійний ріст викладачів та студентів на кафедрі є пріоритетним і перспективним [8, 5-6].

Викладачі кафедри читають лекції з історії мистецтва для студентів усіх художніх спеціальностей і кафедр факультету історії та теорії мистецтва. Кафедра є ініціатором щорічних наукових читань пам'яті С. Гординського, а також з 2005 р. – “Мистецтвознавчий автограф: збірник наукових праць кафедри ІТМ”. Тут мають змогу друкуватися, крім педагогів, аспіранти та студенти.

В аспірантурі навчається 40 - 45 аспірантів усіх років і форм навчання та понад 30 пошукувачів. Галина Стельмашук – очолює спеціалізовану вчену раду Академії із захисту докторських і кандидатських дисертацій у ЛНАМ. Раніше багатолітнім головою ради був видатний учений Я. Запаско (1993 – 2003) та д-р мистецтвознав., проф. О. Боднар (2004 – 2013) [8, 6].

Крім педагогічної роботи, кафедра своїм науковим доробком робить вагомий внесок у розвиток українського мистецтвознавства. В Україні відомі праці колективу кафедри, зокрема акад. Я. Запасака “Орнаментальне оформлення української рукописної книги” (1960), “Першодрукар Іван Федоров” (1964), “Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст.” (1972), “Українське народне килимарство” (1973), “Львівські стародруки: Книгознавчий нарис” (1983), “Матеріали до історії українського мистецтва” (1993), “Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга” (1996) та ін.; проф. Г. Стельмашук “Український народний одяг XVII – поч. XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського” (1988, у співавт. з Д. Кравичем), “Традиційні головні убори українців” (1993), “Український стрій” (2000, у співавт. з М. Білан), “У XXI ст. – з мистецтвом” (2000), “Давнє вбрання на Волині” (2007), “Екслібриси родини Опанащуків” (2006), “Микола Опанащук: творчий портрет митця. Графіка. Малярство” (2007), “Українські народні головні убори” (2013); проф. Р. Шмагала “Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кін. XIX – поч. XX ст. в контексті міжнародних зв’язків. Контакти і взаємовпливи” (1994, у співавт. з О. Ногою), “На перехресті Європи і віку. Іван Мозолевський” (1996, у співавт. з Д. Бойцовим), “Мистецька освіта в Україні серед. XIX – серед. XX ст. (структурування, методологія, художні позиції)” (2005), Енциклопедія художнього металу у 3-х томах (1, 2 т. - 2015), проф. І. Голода “Міське ремесло західних областей України XVI – XVIII ст.” (1994), Бібліографічний нарис “Академік Яким Запаско” (1999), понад 10 альбомів, присвячених творчості окремих митців; проф. О. Маланчук-Рибак “Жінка в історії” (2002), “Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях XIX – першої третини XX ст.” (2007), “Жінка в мистецтві” (2008), доц. М. Студницької “Історія мистецтва країн Сходу” (2004), монографії проф. Я. Кравченка “Школа Михайла Бойчука: Охрім Кравченко. Художник і час” (2005), “Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен” (2010), “Тимофій Бойчук” (2017) [3, 12-13].

Кафедра співпрацює з ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Одним із результатів цієї співпраці є те, що викладачі кафедри у 2008 – 2009 рр. були залучені до авторського колективу багатотомних видань – “Історія декоративного мистецтва України” (2007 – 2011), “Історія української культури” (2007 – 2011), а також статей до енциклопедичних видань.

Створення кафедри історії і теорії мистецтва значно підняло авторитет, роль і значення мистецтвознавчих дисциплін у навчальному процесі, сприяло активізації наукової роботи студентів за фахом. При кафедрі проводяться студентські науково-творчі конференції. На сьогодні кафедра історії і теорії мистецтва є не лише навчальною базою підготовки мистецтвознавців у західному регіоні України, але й одним з основних наукових центрів [3, 13].

Отже, з 1996 р. кафедра щороку випускає 5–10 мистецтвознавців широкого профілю, що мають всі необхідні навички, знання та вміння працювати: у адміністративно-управлінській сфері художніх спілок та департаментів культури; музейно-реставраційних установах, архівах та книгозбірнях; у навчальних установах всіх рівнів; у дослідницьких установах та інститутах, а також у галузі мистецтвознавчої експертної оцінки, мистецького бізнесу, реклами у видавництвах тощо [6, 189; 8, 7].

Наукова новизна полягає у визначенні головних методологічних принципів у діяльності кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Висновки. Таким чином, вища мистецтвознавча школа в західному регіоні України представлена кафедрою історії і теорії мистецтва ЛНАМ, історія якої сягає 1946 р. – часу офіційного відкриття мистецького вищого навчального закладу. Проте випуск фахівців тут у галузі мистецтвознавства розпочався лише з 1996 р.

Сьогодні кафедра історії і теорії мистецтва є одним із важливих наукових центрів, яка водночас з педагогічною роботою в підготовці фахівців з мистецтвознавства здійснює концептуально-пошукову діяльність, спрямовану на створення нових, а також реставрацію вже відомих культурно-мистецьких пам'яток краю, їх популяризацію серед населення.

### *Література*

1. Голод І. Львівська національна академія мистецтв: нові імена та пропозиції // *Образотворче мистецтво*. 2006. № 3. С. 63-66.
2. Голод І. Мистецтвознавство у національній освіті України // *Мистецька школа в системі національної освіти України: Навч.-метод. посібник*. Львів: "Брати Сиротинські і К". 1999. С. 15-25.
3. Голод І. Мистецтвознавчий доробок академії // *Вісник ЛНАМ*. 1996. Вип. 7. С. 11-17.
4. Голубець О. До становлення львівської мистецької школи // *Образотворче мистецтво*. 2003. № 3. С. 14-15.
5. Лупій С. Кафедра історії та теорії мистецтва ЛНАМ у міжнародних зв'язках // *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 2. Львів: ЛНАМ, 2007. С. 258-261.
6. Матолич І. Я. Мистецтвознавча освіта у вищих навчальних закладах України // *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 185-191.*
7. Стельмашук Г. Кафедра історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв / Г. Стельмашук // *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 3. Львів: ЛНАМ, 2008. С. 14-25.
8. Стельмашук Г. Поступ кафедри історії і теорії мистецтва // *Мистецтвознавчий автограф*. Вип. 1. Львів: ЛНАМ, 2006. С. 4-7.

### *References*

1. Gholod, I. (2006). Ljvivsjska nacionaljna akademija mystectv: novi imena ta propozycji. *Obrazotvorche mystectvo*, 3, 63-66 [in Ukrainian].
2. Gholod, I. (1999). *Mystectvoznastvo u nacionalnij osviti Ukrajinj. Mystecjska shkola v systemi nacionaljnoji osvity Ukrajinj*. Ljviv: Braty Syrotynsjki i K. [in Ukrainian].
3. Gholod, I. (1996). *Mystectvoznavchjy dorobok akademiji*. *Visnyk LAM*, 7, 11-17 [in Ukrainian].
4. Gholubecj, O. (2003). *Do stanovlennja ljvivsjskoji mystecjskoji shkoly*. *Obrazotvorche mystectvo*, 3, 14-15 [in Ukrainian].
5. Lupij, S. (2007). *Kafedra istoriji ta teoriji mystectva LNAM u mizhнародnykh zv'jazzkakh*. *Mystectvoznavchjy avtoghraf*, 2, 258-261 [in Ukrainian].
6. Matolich, I. Ja. (2014). *Mystectvoznavcha osvita u vyshhykh navchalnykh zakladakh Ukrajinj. Naukovi zapysky TNPU im. V. Ghnatjuka. Serija: Mystectvoznastvo*, 2, 185-191 [in Ukrainian].
7. Steljmashhuk, Gh. (2008). *Kafedra istoriji i teoriji mystectva Ljvivsjskoji nacionaljnoji akademiji mystectv*. *Mystectvoznavchjy avtoghraf*, 3, 14-25 [in Ukrainian].
8. Steljmashhuk, Gh. (2006). *Postup kafedry istoriji i teoriji mystectva*. *Mystectvoznavchjy avtoghraf*, 1, 4-7 [in Ukrainian].

УДК 793. 38 (4-11) «18»

*Міненко Оксана Анатоліївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
Комунальний вищий навчальний заклад  
«Хортицька національна навчально-  
реабілітаційна академія»  
oksana.ok986@gmail.com  
ORCID 0000-0003-4210-5778*

## ЕСТЕТИКА ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ В ЖІНОЧІЙ АРИСТОКРАТИЧНІЙ ЗАЧІСЦІ

**Мета дослідження** – визначити вплив естетичних ідеалів італійського Ренесансу на формування та стильову різноманітність аристократичних жіночих зачісок. **Методологію** дослідження складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено мистецтвознавчий аналіз формування стилістики жіночої аристократичної зачіски в Італії XV–XVI ст. у контексті естетики доби Ренесансу, на основі дослідження раритетних джерел та архівних матеріалів; досліджено роль відомих італійських аристократок, законодавиць мод Ізабелли та Беатрис д'Есте, Б'янки Марія Сфорца, Батісти Сфорца, Маддалени Доні, Елеонори Толедської, Лючії Албані Авогадро та ін. у процесі створення та популяризації нових стилів жіночих зачісок. **Висновки.** На основі дослідження специфіки створення та оздоблення аристократичних жіночих зачісок італійського Ренесансу доведено, що їхні стильові та формотворчі особливості є одним із аспектів модифікації людського тіла відповідно до гуманістичних поглядів та естетичних ідеалів доби Ренесансу; виявлено, що жіноча зачіска в XV–XVI ст. була символом індивідуальної та групової ідентичності.

*Ключові слова:* італійський Ренесанс, естетика, аристократія, жіноча зачіска.

*Миненко Оксана Анатольевна, кандидат искусствоведения, Коммунальное высшее учебное заведение «Хортицкая национальная учебно-реабилитационного академия»*

### **Эстетика итальянского Ренессанса в женской аристократической причёске**

**Цель исследования** – определить влияние эстетических идеалов итальянского Ренессанса на формирование и стилевое разнообразие аристократических женских причёсок. **Методологию** исследования составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведено искусствоведческий анализ формирования стилистики женской аристократической причёски в Италии XV–XVI вв. в контексте эстетики эпохи Возрождения, на основе исследования раритетных источников и архивных материалов; исследована роль известных итальянских аристократок, законодательниц мод Изабеллы и Беатрис д'Эсте, Бьянки Мария Сфорца, Батисты Сфорца, Маддалены Дону, Элеоноры Толедский, Лючии Албани Авогадро и др. в процессе создания и популяризации новых стилей женских причёсок. **Выводы.** На основе исследования специфики создания и отделки аристократических женских причёсок итальянского Ренессанса доказано, что их стилевые и формообразующие особенности являются одним из аспектов модификации человеческого тела в соответствии с гуманистическими взглядами и эстетическими идеалами эпохи Возрождения; выявлено, что женская причёска в XV–XVI вв. была символом индивидуальной и групповой идентичности.

*Ключевые слова:* итальянский Ренессанс, эстетика, аристократия, женская причёска.

*Minenko Oksana, Candidate of Art Studies, Communal Higher Educational Institution «Khortytska national training and rehabilitation Academy»*

### **Aesthetics of the Italian Renaissance in the female aristocratic hairstyle**

**The purpose of the article** is to determine the influence of the aesthetic ideals of the Italian Renaissance on the formation and stylistic diversity of aristocratic women's hairstyles. **The methodology** of the study consists of the principles of objectivity, historicism, multifactor, systemicity, complexity, and pluralism; and to achieve the goal methods used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** An art-study analysis of the formation of the style of women's aristocratic hairstyles in Italy in the fourteenth and eighteenth centuries was conducted in the context of Renaissance aesthetics, based on the study of rare sources and archival materials; The role of well-known Italian aristocrats, legislators of the Isabella and Beatrice d'Este, Bianchi Maria Sforza, Batista Sforza, Maddaleni Doni, Eleonora of Toledo, Lucia Albani Avogadro, and others are researched in the process of creating and promoting new styles of women's hairstyles. **Conclusions.** Based on the study of the specifics of the creation and finishing of aristocratic female hairstyles of the Italian Renaissance, it has been proved that their stylistic and formative features are one aspect of the modification of the human body in accordance with the humanistic views and aesthetic ideals of the Renaissance; It was found that a female hairstyle in the fourteenth and eighteenth centuries was a symbol of individual and group identity.

*Key words:* Italian Renaissance, aesthetics, aristocracy, women's hairstyle.

Актуальність теми дослідження. Стилїстика жіночої зачіски протягом історії людства невід'ємно пов'язана із загальноприйнятим ставленням до зовнішніх форм культури, характерним тій чи іншій добі. Переосмислення індивідуальності людини, формування її нового пластично-цілісного образу у процесі синтезування тілесних та духовних ідеалів, яке розпочалося в італійських містах ще в XIV ст., заклало фундамент естетичних та гуманістичних ідеалів доби Ренесансу. Неабияку роль у цьому процесі відіграла італійська аристократія, представники якої посприяли ствердженню та вираженню нових естетичних ідеалів не лише меценатською діяльністю (провідні двори ставали центрами культури), а й безпосереднім внеском у формування стилю одягу та зачіски.

Аналіз досліджень і публікацій. Тематика особливості жіночої зачіски в контексті специфіки певних історичних періодів, останнім часом набула висвітлення вітчизняними та зарубіжними істориками, культурологами та мистецтвознавцями, з акцентуванням на певних аспектах питання. Наприклад, А. Загрядська («Антропоцентризм як вектор перетворення християнської культури в епоху Відродження», 2013 р.) аналізує символіку колористики жіночої зачіски; І. Коваль («Еволюція парикмахерського мистецтва в художньо-естетичному контексті», 2014 р.), досліджуючи художній образ в парикмахерському мистецтві, розглядає добу Відродження як своєрідне повернення до стародавніх традицій створення зачісок; І. Светлічна («Роль трансформації семіотики зачіски в міжкультурній комунікації», 2017 р.) аналізує зачіску як об'єкт культури в контексті зовнішнього образу та ін. Проведений аналіз досліджень та публікацій засвідчує превалювання лише окремих аспектів означеного питання як в ґрунтовних працях так і в наукових розвідках, а відтак питання естетики італійського Ренесансу в жіночій аристократичній зачісці й досі не набуло належного висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві, що зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей формування та стилізації італійської аристократичної жіночої зачіски в контексті естетики доби Ренесансу.

Виклад основного матеріалу. Мода на зачіски за доби Ренесансу, пов'язана з подальшим осмисленням людської індивідуальності, зародилася передусім в Італії – країні, яка ще за часів Середньовіччя належала до найбільш цивілізованих та культурних країн Європи, де традиції античності розглядалися з позицій історичної важливості. На думку деяких дослідників, основоположні ідеї Ренесансу в італійців були викликані та пов'язані насамперед з ідеєю відродження колишньої могутності Римської імперії [1, 223].

Нове осмислення і сприйняття античного спадку деякою мірою як бажаного об'єкту ностальгії [4, 99] призвело до зміни світосприйняття та формування нової естетики, що сягнули свого апогею у Флоренції – своєрідному центрі соціокультурного життя країни, тогочасний високий рівень економічного розвитку якого пояснювався широким виробництвом тканин і модних виробів. Саме Флоренція стала центром розвитку та законодавицею моди на зачіски протягом XV ст.

У контексті дослідження особливостей жіночої зачіски в Італії доби Ренесансу вважаємо за доцільне проаналізувати головні засади моди означеного періоду.

На відміну від традиційного для античної культури оголення людського тіла або його частин чи навмисного підкреслення, характерного для натуралістично-орієнтованої готичної моди за часів її найвищого розквіту, так званої палаючої готики (фр. Flamboyant), мода Ренесансу створила певний пластично-цілісний образ відповідно до нового осмислення естетичних цінностей ідеалу людини – складної натури, в якій поєднуються та гармонійно співіснують тілесне та духовне.

Варто зазначити, що, незважаючи на характерну цій моді індивідуальність, було сформовано певний ідеал жіночої зачіски (та одягу), який стає взірцевим для усіх верств суспільства, що, на нашу думку, цілком відповідає ствердженню про те, що в основі функціонування культури доби Ренесансу покладено загальний принцип безумовної влади традиції над свободою волі індивіда, в якому мистецтво було потужним засобом затвердження «ми-буття», сприяючи формуванню єдиних для кожного народу стилю одягу, зачіски та ін. [3, 138].

Загальна гуманістична ідея Ренесансу, синтезувавши нове відкриття людини з ностальгією за античним світом, безумовно знайшла яскраве вираження в новій моді, відмовившись від усього, що не відповідало гармонійному осмисленню симетрії та помірності, започаткувавши нові канони, які відповідали тодішнім ідеалам краси і які великою мірою діють і дотепер.

Особлива увага в новій естетиці Ренесансу приділялася жіночій зачісці та кольору волосся. Так, наприклад, неабиякою умовою краси, як її розуміли в Італії XV–XVI ст., було біляве або золотисте волосся, яке чорняві за національною приналежністю італійки досягали шляхом висвітлювання на сонці, користуючись спеціальними капелюхами – соланами (на поля солана викладали розпущене волосся, тоді як обличчя було захищене від сонячних променів), або за допомогою своєрідних перук з накладного світло-жовтого волосся [2, 139]. Беззаперечною умовою естетичної зовнішності було відкрите високе чоло, лінію якого не повинні

були порушувати навіть брови (їх ретельно вискубували або виголювали, так само, як і волосся на чолі) [6, 76–77].

Аналізуючи характерні особливості жіночої зачіски в Італії доби Ренесансу, відзначимо, що естетичні погляди зазнавали деяких змін. Так, наприклад, якщо у XV ст. волосся переважно зачісували вгору з чола, складаючи на потилиці у вузол, або піднімали вгору за допомогою спеціальної підкладки, то в період тридцятилітньої війни (1618–1648 рр.) популяризується більш природня зачіска (розпущене волосся), модною стає коса, яку заплітають на потилиці, або укладають під сітку, тоді як волосся довкола чола, а іноді й довкола обличчя завивають [2, 323]. Щодо аксесуарів та прикрас особливу популярність мали стрічки, коштовності (нитка перлів або коралів), квітки, спеціальні сіточки, накидки та очіпки [2, 139].

Варто зазначити, що новий стиль моди, який сформувався в Італії на початку XVI ст. передусім масово відобразився на зміні аксесуарів, що пояснювалося високою вартістю тканин, а відтак й високою вартістю пошиття нового одягу відповідно до зміни тенденцій моди, з одного боку, та високим рівнем використання різноманітних аксесуарів, оновлення яких було менш витратним, а тому носило масовий характер. У контексті даного дослідження більше уваги нами було приділено виявленню розповсюдження нових елементів жіночих зачісок. Так, наприклад, 1533 р. венеціанський уряд видав правила та рекомендації, згідно яким жінкам приписувалося носити більш прості вуалі, а також містилися деякі рекомендації щодо використання беретів, капелюхів, декору та елементів зачіски. Як зазначає М. Санудо, ці правила забезпечували високий рівень попиту та підтримували великі темпи виробництва аксесуарів, а відтак – це є свідченням взаємовпливу та взаємозалежності між ринковою економікою, міськими громадами та придворною модою, на протипагу традиційним уявленням про зміни її тенденцій за доби Ренесансу [13, 108].

Зачіскам та їхньому декоруванню приділялася величезна увага, оскільки саме волосся є потужним символом індивідуальної та групової ідентичності – фізичним, а відтак особистісним, проте публічним а не приватним [16, 524–533].

Деякі дослідники зазначають, що беручи за основу теорію Аристотеля та Галена, італійці вважали будь-яку форму миття голови потенційно небезпечним заняттям, оскільки через теплу воду та пару відкриваються пори шкіри, що може спровокувати різноманітні хвороби. Д. Біов акцентує на тому, що ця теорія не вплинула на частоту миття волосся, проте посприяла виробленню певних запобіжних заходів [5, 67]. Так, наприклад, великий попит мали альтернативні (сухі) методи миття – розчісування волосся з борошном або висівками, а після безпосереднього миття голови передбачався період ізоляції – в день миття голови жінки навіть не виходили на вулицю. Проте миття та висушування волосся за допомогою спеціальних рушників було лише початком процесу догляду за ним, доведеного фактично до ритуалу з обов'язковим використанням запашної води, барвників, щіток та люстерок, а також вищипуванням або епіляцією. Останнім штрихом створення зачіски було використання стрічок, сіточок, чепців, капелюшків та беретів, вуалів та коштовностей. Зазначимо, що будь-яка форма головного убору була невід'ємним елементом зачіски заміжньої жінки, оскільки жінки відповідно до релігійних уявлень



доби Ренесансу повинні прикривати голову на знак пошани до Бога та як свідчення того, що вони підкорюються своїм чоловікам: «голова чоловік не має бути завуальована, бо він є образом і славою Бога, тоді як жінка – це слава чоловіка; бо жоден чоловік не був створений для жінки; проте жінка для чоловіка; відтак жінка повинна мати знак влади чоловіка на своїй голові» [14, 30].

Проте у пошуках нових естетичних форм зачісок жінки іноді порушували цю традицію. Так, наприклад, Ізабелла д'Есте – одна з найвідоміших постатей італійського Ренесансу, дружина Франческо II-го Гонзага, маркіза Мантуї, шанована законодавиця мод на зачіски, яка відповідала за зачіску та прикраси під час весілля Лукреції Борджіа та Альфонса II-го з Феррари, розробила новий образ для нареченої – без вуалі та з розпущеним волоссям, який не лише не викликав протесту, а й набув неабиякої популярності серед італійських жінок початку XVI ст. За кілька років Ізабелла доповнює таку зачіску, розробивши головні убори зі складним орнаментом, все ж таки погодившись з їхньою необхідністю та доцільністю.

Із історичних джерел дізнаємося, що неабиякий вплив на формування жіночої зачіски в Мілані наприкінці XV ст. здійснила Беатріс д'Есте (сестра Ізабелли), яка переїхала до міста перед весіллям із Людовіко Сфорца – її зачіска, так звана «коаццоне», в якій відчувається тяжіння до моди іспанського двору, набула масштабного розповсюдження протягом 1490–1499 рр. [10]. Така зачіска складалася з трьох частин: трінзале – переважно тканинний капот (цільний або в сіточку), який вдягається на задню частину голови і закріплюється на маківці за допомогою гірелло; коаццоне – безпосередньо сама зачіска – коса або кінський хвіст, завернуті в тканину і прикрашені або обмотані стрічкою або нитками перлів; та стрічка, зазвичай чорний шовковий шнурок або інкрустована коштовними каменями стрічка, яка прив'язувалася довкола чола і утримувала на місці трінзале [8, 67].

На сучасному етапі цінним джерелом вивчення жіночої зачіски в Італії XV–XVI ст., окрім писемного, лишається творчий спадок художників, особливо майстрів портретного живопису, який засвідчує існування в єдиній естетиці доби Ренесансу різноманітних популярних форм та стилів укладки та декорування волосся. Аналізуючи жіночі портрети, написані в Мілані в 1490-х рр., – портрет «Прекрасна принцеса» («La Bella Principessa») автором якого, на думку деяких дослідників, є Леонардо да Вінчі [11, 8], на якому зображена Б'янка Марія Сфорца, «Портрет дами» (Беатріс д'Есте) та два портрети Б'янки Марії Сфорца відомого представника міланської школи Джованні Амбродже де Предіса (1455–1508 рр.), «Портрет жінки» Франческо да Котіньола, відомого також як Франческо Дзаганеллі (1475–1532 рр.) [9, 67], «Портрет Барбари Паллавічіно» Алесандро Аральді (1460–1529 рр.) та ін., можемо визначити певні відмінності в елементах зачіски «коаццоне». Наприклад, волосся покривали тканиною або лишали відкритим; іноді доповненням вищеописаних частин зачіски були коштовні кулони, приколоти або прив'язані збоку голови. Трінзале був пошитим з шовку або шовкового оксамиту та вишитий позолоченими нитками, сплетений з досить широких стрічок або сплетений ажурною в'язкою з розкішних матеріалів, таких як золото, срібло або золочена мідь та інкрустований справжніми або штучними перлами. Зауважимо, що у більшості випадків він був зроблений з шовку, оскільки шовкова промисловість у Мілані, під

патронажем родини Сфорца наприкінці XV ст. сягнула неабиякого розвитку, тому матеріал був легкодоступним. Стрічка була рівномірно оздоблена прикрасами, або ж мала єдину прикрасу – на центрі чола.

Популяризація тієї чи іншої жіночої зачіски, створеної безперечно в єдиній естетиці доби Ренесансу, залежала від багатьох факторів. Серед придворних еліт вона мала яскраво виражений політичний та дипломатичний характер. Зазначимо, що італійський стиль жіночої зачіски зазнав певного впливу іспанського стилю (особливо наприкінці XV – початку XVI ст.), тоді як французький безумовно тяжів до наслідування італійського.

Посилаючись на листування Елеонори Руше, графіні Корреджо з Ізабеллою д'Есте, дослідники зазначають, що серед жінок-аристократок пряме копіювання зачісок було неприйнятним – повторювати модні зачіски можна було тільки після того, як авторці вона набридала, і виключно з її особистої згоди [12, 463].

Варто зазначити, що зачіски та декор, створені Ізабеллою д'Есте були популяризовані по всій Європі, зокрема, з приватного листування 1515–1517 рр. між французьким двором та двором маркізи в Мантуї, дізнаємося, що французький король Франциск I, з правлінням якого пов'язують розквіт французького Ренесансу, виказав побажання отримати від маркізи ляльку, одяг якої цілком відповідав стилю маркізи включно з зачіскою та головним убором з метою подальшого наслідування її стилю придворними дамами у Франції [7, 98].

У домашній обстановці серед венеціанських аристократок популярність мали так звані кальє – чепці з зав'язками під підборіддям, зроблені з прозорої тканини та оздоблені вишивкою. Для святкових заходів та урочистостей передбачалося доповнення зачіски ретичеллами – плетеними сітками з візерунками, різноманітними накладками та капелюшками з вуаллю або без неї.

Покидаючи межі будинку, венеціанські жінки обов'язково вкривали волосся вуаллю з легкої шовкової тканини (незаміжні дівчата білого кольору, заміжні – чорного, який на думку Тіціана Вечелліо, робить кожну жінку красивішою) [15, 33], оздобленою всілякими прикрасами.

Досить популярною у Венеції була зачіска «fongo» (гриби) – волосся скручувалося на верхівці голови у формі шляпки гриба (інколи доповнювалося штучним волоссям) та зв'язувалося стрічками, прикрашеними перлами або нитками перлів. Волосся над чолом та скронями, начесане та завите, було своєрідним обрамлення обличчя. Варто зазначити, що ця зачіска отримала популярність не лише серед аристократок, але й серед куртизанок, а відтак відрізнити їх можна було лише за допомогою перлів – справжні перли, які дозволялося носити лише порядним заміжнім аристократками, кольором та сяйвом відрізнялися від штучних перлів куртизанок.

Еволюція жіночих зачісок італійської аристократії доби Ренесансу передбачає аналіз індивідуальних смаків вельможних панянок, які отримали вираження в дивовижній різноманітності зачісок.

На початку XV ст., на відміну від молодих незаміжніх дівчат, які віддавали перевагу простому вузлу на потилиці або розпущеному волоссю, яке підтримувалося стрічкою або обручем таким чином, щоб обличчя та чоло лишалося відкритим,

заміжні жінки виступали за вертикальний вигляд пізньоготичного періоду – вищипані або виголені чоло та скроні, вищипані брови та стягнуте волосся на потилиці, покрите зверху сітками, бантами, стрічками або ж волосся заправлялося в капелюшки. В середині XV ст. з'явилися складніші варіанти оформлення зачісок – наприклад, у Батісти Сфорца волосся з високого вищипаного чола було розподілене на дві частини і викладалося з обох боків голови, заплетене в коси на вухах, прив'язуючись атласною стрічкою, кінці якої вільно звисали. Драпірована вуаль з коштовною булавкою прикривала потилицю і верх шії, а прикраса з золота і перлів була прикріплена до білої стрічки, яка з'єднувала волосся. Одним з варіантів цієї зачіски був такий: волосся з вищипаного чола відводиться назад і розміщується довкола товстої катушки, скрученої у формі корони, зв'язаної невеликим шнуром. Прикраса з перлами розміщується на маківці, а вуха прикриті напівпрозорою шовковою вуаллю. Зачіска, в якій у волосся вплетено багато ниток перлів, називалася «веспазіо» [15, 32].

Іноземні зачіски, такі як селла (сідлоподібна зачіска) або французький гінін, італійські аристократки носили зрідка, завжди з поміркованістю та пристойністю. Так, наприклад, під час короткої прогулянки 1 травня 1492 р. у Мілані, голови Беатрис д'Есте та Ізабелли д'Арагона прикрашали зачіски у французькому стилі – з рогами та довгими вуаллями. У північноєвропейському стилі ця зачіска, дещо модифікована (виглядала як роги – дві товсті, прокладені коси, розміщені зверху голови) викликала невдоволення італійських проповідників, які вбачали в ній демонічний натяк.

На початку XVI ст. з'являються нові зачіски, в яких класичні пропорції зрілого Ренесансу призвели до більш суворих поглядів, наприклад, флорентійська зачіска Маддалени Доні (волосся розділено в проборі, передні пасма скручені в жгут, обрамляючи обличчя, закріплюються на потилиці; кріплення прикриває решта волосся, яке сплітається у вільний вузол; доповнюється зачіска лише чорною тонкою стрічкою), зображена на портреті роботи Рафаеля (1506 р.), а також венеціанська зачіска Паоли Кверіні або Віоланти (розпущене біляве волосся злегка завите, поділено в проборі та підв'язане від скронь прядками на потилиці), зображені на портретах пензля Тіциана («La Bella Gatta», 1514–1520 pp.) та Пальма Веккіо Старшого («La Bella», 1525 р.).

1509 р. Ізабелла д'Есте популяризує в Мантуї новий стиль зачіски – «капільяра» («capigliara»), яка формувалася шляхом збирання завитого волосся під сіткою (яка прикрашалася стрічками та квітами) або шовковою тканиною, вкритою мереживом та оздобленою коштовними каменями і перлами. Варто зазначити, що від початку маркіза прагнула зарезервувати привілеї носити нову зачіску серед найближчих друзів, проте досить швидко мода на неї розповсюдилася в північній Італії (наприклад, у Венеції на площі Сан-Марко продавалися готові капільяри) [15, 32–33].

У другій половині XVI ст., відповідно до зміни естетичних ідеалів, зачіски втрачають неприродний об'єм і перевага надається стилю Елеонори Толедської (поділене в прямому проборі волосся вкладалося у вільний вузол на потилиці і фіксувалося сіточкою, зробленою з вузьких стрічок та оздобленою перлами) та

графіні Лючії Албані Авогадро (волосся зачісувалося на потилицю в прямому проборі й запліталось в коси, з яких формувався вузол; прикрашалася зачіска тонкими стрічками або квітами), свідчення чому знаходимо в портретах А. Бронзіно «Елеонора Толедська» (1545 р.) та М. Батіста «Дама в рожевому» (1556–1560 рр.). Зазначимо, що з появою високих і масивних кругових комірців на жіночих сукнях, популярність цих зачісок набуває ще й утилітарного значення.

В останню чверть XVI ст. у венеціанських аристократок користується попитом двокорпусна зачіска – завите волосся формувалося у вигляді високої піраміди на маківці (передувала зачіскам в стилі «фонтан», популярних у XVII ст.), а жорсткість, необхідна для досягнення ефекту, досягалася завдяки змочуванню волосся яєчним білком та смолами [15, 33].

Відтак естетика італійського Ренесансу не лише знайшла відповідне відображення у створенні аристократичних жіночих зачісок XV–XVI ст., а й вплинула на подальший розвиток їх стильових особливостей.

Наукова новизна. Проведено мистецтвознавчий аналіз формування стилістики жіночої аристократичної зачіски в Італії XV–XVI ст. у контексті естетики доби Ренесансу, на основі дослідження раритетних джерел та архівних матеріалів; досліджено роль відомих італійських аристократок, законодавиць мод Ізабелли та Беатріс д'Есте, Б'янки Марія Сфорца, Батісти Сфорца, Маддалени Доні, Елеонори Толедської, Лючії Албані Авогадро та ін. у процесі створення та популяризації нових стилів жіночих зачісок.

Висновки. На основі дослідження специфіки створення та оздоблення аристократичних жіночих зачісок італійського Ренесансу доведено, що їхні стильові та формотворчі особливості є одним із аспектів модифікації людського тіла відповідно до гуманістичних поглядів та естетичних ідеалів доби Ренесансу; виявлено, що жіноча зачіска в XV–XVI ст. була символом індивідуальної та групової ідентичності.

### Література

1. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих ; перевод с англ. В.А. Крючковой, М. И. Майской. Москва : ООО «Издательство АСТ», 1998. 688 с.
2. Иллюстрированная энциклопедия моды / сост. Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Прага : Артия, 1966. 608 с.
3. Каган М. Эстетика как философская наука : в 2-х ч. / М. Каган. Часть 2. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 221 с.
4. Панофски Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / перевод с нем. А. Г. Габричевского. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2006. 362 с.
5. Biow D. The Culture of Cleanliness in Renaissance Italy / D. Biow. Ithaca : Cornell University Press, 2006. 280 p.
6. Castiglione B. Il libro del Cortegiano. Firenze : Sonzogno, 1947. 552 p.
7. Coroizat Y. C., «Living Dolls»: François Ier Dresses his Women // *Renaissance Quarterly*. 2007. № 50. pp. 94–130.
8. Herald J. Renaissance Dress in Italy 1400–1500. London : Bell & Hyman, 1981. 256 p.
9. Italian paintings : a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art : North Italian school / Federico Zeri, with the assistance of Elizabeth E. Gardner. York, N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1986. 98 p.: il.

10. Galeazzo Maria Sforza to Nicodemo Tranchedini da Pontremoli, 20 July 1468. Archivio di Stato, Milan, Archivio Sforzesco. Missive 84. f. 55.
11. Kemp M. *La Bella Principessa. The Profile Portrait of a Milanese Woman*. London Hodder & Stoughton, 2010. 208 p.
12. Luzio A., Renier R. Il lusso di Isabella D'Este marchesa di Mantova. Il Guardaroba di Isabella D'Este // *Nuova Antologia*. 1896. № 66. pp. 441–469.
13. Sanudo M. I diarii / M. Sanudo. Venice : F. Visentini, 1903. Vol. 58. 466 p.
14. Signori G. "Veil, Hat or Hair? Reflections on an Asymmetrical Relationship" // *The Medieval History Journal*. 2005. № 8. pp. 25–47.
15. *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World* / edited by Jill Condra. Vol. 2; 1501–1800. London : Greenwood press, 2008. pp. 32–33.
16. Zucker M. J. Raphael and the Beard of Pope Julius II. *The Art Bulletin* / M. J. Zucker. Vol. 59. 1977. № 4. pp. 524–533.

### References

1. Gombrih, E. (1998). *History of Art*. Moskva : OOO «Izdatelstvo ACT» [in Russian].
2. Kibalova, L. (ed.) (1966). *Illustrated encyclopedia of fashion*. Praga : Artiya [in Russian].
3. Kagan, M. (2018). Aesthetics as a philosophical science: in 2 ch. Chast 2. Moskva : Izdatelstvo Yurayt [in Russian].
4. Panofski, E. (2006). *Renaissance and «Renaissance» in the art of the West*. Sankt-Peterburg : Azbuka-Klassika [in Russian].
5. Biow, D. (2006). *The Culture of Cleanliness in Renaissance Italy*. Ithaca : Cornell University Press [in English].
6. Castiglione, B. (1947). *Il libro del Cortegiano*. Firenze : Sonzogno [in Italian].
7. Coroizat, Y. C. (2007). «Living Dolls»: François Ier Dresses his Women. *Renaissance Quarterly*, 50, 94–130 [in English].
8. Herald, J. (1981). *Renaissance Dress in Italy 1400–1500*. London: Bell & Hyman [in English].
9. Zeri F. (ed.). (1986). *Italian paintings : a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art : North Italian school*. New York, N.Y. : The Metropolitan Museum of Art [in English].
10. Galeazzo Maria Sforza to Nicodemo Tranchedini da Pontremoli, 20 July 1468. Archivio di Stato, Milan, Archivio Sforzesco. Missive 84. f. 55 [in Italian].
11. Kemp M. (2010). *La Bella Principessa. The Profile Portrait of a Milanese Woman*. London Hodder & Stoughton [in English].
12. Luzio A., Renier R. (1896). Il lusso di Isabella D'Este marchesa di Mantova. Il Guardaroba di Isabella D'Este. *Nuova Antologia*, 66, 441–469 [in Italian].
13. Sanudo, M. (1903). *I diarii*. Venice : F. Visentini [in Italian].
14. Signori, G. (2005). 'Veil, Hat or Hair? Reflections on an Asymmetrical Relationship'. *The Medieval History Journal*, 8, 25–47 [in English].
15. Condra, J. (ed.). (2008). *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World*, Vol. 2; 1501–1800. London : Greenwood press, 2008 [in English].
16. Zucker, M. (1977). J. Raphael and the Beard of Pope Julius II. *The Art Bulletin*, Vol. 59, 4, 524–533 [in English].

УДК 793.38 (4-11) «18»

*Павлюк Тетяна Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-3940-9159  
24caratsofart@gmail.com*

## СПЕЦИФІКА ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ (НА ПРИКЛАДІ БАЛЬНОЇ СЕКВЕНЦІЇ «ВАЛЬС У СУТІНКАХ» СТИЛЮ НЬЮ ВОУГ)

**Метою роботи** є виявлення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей сприйняття людиною симетрії у просторі й часі. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Розглянуто та проаналізовано чотиривимірну просторово-часову симетрію бальних танців на прикладі рухів бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках»; досліджено специфіку естетичного сприйняття бального танцю відповідно до існуючих відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі та часі; проаналізовано смислове навантаження бальних танців на основі хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках», і доведено, що вони мають множинні сенсові рівні. **Висновки.** Унаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках» доведено, що схеми у бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними у просторі й часі, так і включати велику кількість значень від простих та очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Відтак специфіка естетичного сприйняття бальних танців, окрім використаних хореографом геометричних схем та чуттєвої взаємодії, яку створюють танцювальні партнери під час виконання, залежить від множинних сенсорних рівнів, які в кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Ключові слова:* бальні танці, Нью Воуг, «Вальс у сутінках», естетичне сприйняття, просторово-часова симетрія, сенсові рівні.

*Павлюк Тетяна Сергіївна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

### Специфика эстетического восприятия бальных танцев (на примере бальной секвенции «Вальс в сумерках» стиля Нью Воуг)

**Целью статьи** является выявление специфики эстетического восприятия бального танца на основе исследования различий восприятия человеком симметрии в пространстве и времени. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Рассмотрено и проанализировано четырёхмерную пространственно-временную симметрию бальных танцев на примере движений бальной секвенции стиля Нью Воуг в ритме Венского вальса «Вальс в сумерках»; исследована специфика эстетического восприятия бального танца в соответствии с существующими различиями перцепции человеком симметрии в пространстве и времени;

проаналізовано смислову навантаженість бальних танців на основі хореографічного сценарія «Вальса в сумерках», і доведено, що вони мають багатозначні смислові рівні. **Висновки.** Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг в ритмі Венського вальса «Вальс в сумерках» доведено, що схеми в бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними в просторі і часі, так і включати велику кількість значень від простих і очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Отже, специфіка естетичного сприйняття бальних танців, крім використаних хореографом геометричних схем і чуттєвої взаємодії, яку створюють танцювальні партнери в час виконання, залежить від багатозначних смислових рівнів, і у кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Ключові слова:* бальні танці, Нью Воуг, «Вальс в сумерках», естетичне сприйняття, просторово-часова симетрія, смислові рівні.

*Pavlyuk Tetiana, Candidate of Arts, Associate Kyiv National University culture and arts*

### **Specific aesthetic administration of the ballroom dances (at the case of the ballroom sequence Twilight Waltz of style New Vogue)**

**The purpose of the article** is to identify the specifics of aesthetic perception of ballroom dance based on the study of differences in human knowledge of symmetry in space and time. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactor, system, complexity, development, and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** The four-dimensional spatiotemporal symmetry of ballroom dances is considered and analyzed on the example of movements of the ballroom sequel of the style of New Vogue in the rhythm of the Vienna Waltz "Waltz at Twilight"; the specificity of the aesthetic perception of ballroom dance is studied in accordance with the existing differences in human perception of symmetry in space and time; the semantic loading of ballroom dances on the basis of the choreographic scenario "Waltz at dusk" is analyzed and it is proved that they have multiple meaningful levels. **Conclusions.** As a result of the art study study of the ballroom sequel of the New Wave style in the rhythm of the Vienna Waltz in the Twilight Waltz, it is proved that the schemes in ballroom dancing can be both abstract geometric in space and time, and include a large number of meanings, from simple and evident to complex and deep that directly affect the subconscious. Thus, the specificity of the aesthetic perception of ballroom dances, in addition to the choreographer's use of geometric patterns and sensory interaction created by dance partners during execution, depends on multiple sense levels, which in each individual generate the own perception.

*Key words:* ballroom dancing, New Vogue, Twilight Waltz, aesthetic perception, spatial-temporal symmetry, meaning levels.

Актуальність теми дослідження. Образ мислення людини в різноманітних дисциплінах може характеризуватися домінуючою розмірністю думки, необхідної для виконання роботи: наприклад, одновимірних символічних рядків у програмістів, двовимірних креслень в архітекторів та інженерів, тривимірність зображення в роботі скульпторів та хірургів, натомість однією з галузей, яка потребує міркування в чотирьох вимірах, є хореографія.

Танець – це естетична сутність, яка існує в чотирьох вимірах простору й часу – трьох вимірах простору (щоб речі існували) і часу, як четвертого виміру (щоб речі розвивалися та змінювалися, трансцендували поза власним існуванням у трьох вимірах простору). Різноманітні стилі танцю мають різний ступінь значення просторово-часової симетрії рухів. Так, наприклад, в американському сучасному танці головним є зв'язок багатьох емоційних переживань [8, 166], а класичний балет розвивався у драматичній формі з

метою розказати історію засобами хореографічної виразності. Проте інші стилі танцю, на думку деяких дослідників, проявляються виключно маніпулюванням абстрактними схемами у часо-просторі.

Відтак актуальним, на нашу думку, стає питання визначення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі й часі.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості естетичного сприйняття художнього танцю, який позиціонується як особливий тип складного руху людини – системи організованих та формалізованих рухів, що сповнена сенсовим навантаженням і спрямована до глядача – неодноразово ставали темами ґрунтовних праць та наукових розвідок багатьох дослідників. Проте аналіз публікацій засвідчив, що естетичне сприйняття хореографічних творів розглядалося переважно в контексті психології, натомість мистецтвознавчих досліджень присвячених естетиці бального танцю замало. Так, наприклад, В. Белов («Особливості формування естетичних емоцій засобами хореографічного мистецтва», 2009 р.) розглядає особливості сприйняття та розуміння танцю в історичній ретроспективі, акцентуючи на тому, що формуючи естетичні емоції, танець здатен оптимізувати та стимулювати людську діяльність; А. Сокольчик («Танцююче тіло як ідеальна матерія для вираження думки», 2001 р.) аналізує танець як особливий вид мислення та письма, а танцююче тіло досліджує з позиції трансгресивної практики, в якій суб'єкт відчуває екстраординарний стан особливої естетичної єдності тіла та душі; О. Єлізаров («Особливості глядацького сприйняття творів сучасного мистецтва сценічної хореографії», 2012 р.) порушує питання важливості теоретичного узагальнення емпіричних даних про особливості сприйняття творів сценічної хореографії сучасною глядацькою аудиторією задля підвищення ефективності художньої комунікації між театром та глядачем; О. Абаєв та Є. Новгородова («Естетичне сприйняття танцювальних постановок», 2016 р.) дослідили виконавське, яке спирається на пріорицепцію та глядацьке, на основі екстероцептивних відчуттів, естетичне враження від танцю.

У запропонованій статті специфіка естетичного сприйняття бального танцю досліджується нами на основі мистецтвознавчого аналізу авторського хореографічного сценарію Д. Бартлета «Вальс у сутінках», який в 1978–1979 рр. у переглянутій хореографії Н. Бойда було стандартизовано Федерацією танцювального спорту Австралії. Наразі ця танцювальна секвенція в ритмі Віденського вальсу входить до конкурсної програми Нью-Воуг.

Метою роботи є виявлення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей сприйняття людиною симетрії у просторі й часі.

Виклад основного матеріалу. Естетична оцінка танцю ускладнюється деякими відмінностями у сприйнятті людиною симетрії у просторі та часі. За умови, що час має лише один вимір, симетрія можлива для схеми в часі лише як переклад та рефлексія. Проте відмінності в легкості сприйняття людиною



різноманітних типів симетрії у просторі й часі є досить ускладнюючим фактором у роботі хореографа.

Оскільки організму людини характерна двостороння (білатеральна) симетрія лівої та правої сторін тіла, особливого значення вона набуває і у бальних танцях. Симетрична форма людської фігури була прирівняна до емоційного відчуття спокою та безпеки, відтак, на думку деяких теоретиків і практиків танцю, переважання такої симетрії в хореографічному сценарії сприяє зменшенню концентрації уваги глядача, тоді як для його стимуляції, форми та рухи танцю повинні бути несиметричні [5, 51].

Варто зазначити, що симетрія має неабияке значення і у процесі навчання бальним танцям (тому вивчати рухи набагато легше стоячи за викладачем), а також в танцювальній нотації. Зауважимо, що у процесі нотації відбувається трансформація чотиривимірного зображення до двовимірного. Наразі найбільш поширеними є нотації Р. Бенеша – система Бенеша, відома як хорологія [2] та Р.Лабана – Лабанотація [6], в яких застосовані різноманітні системи обробки простору та часу – у першій квантується час, а в другій – простір, проте обидві зберігають двосторонню симетрію, відображаючи рухи тіла ліворуч і праворуч.

Зазвичай перші рухи бальних танців, які вивчають танцюристи-початківці – кроки «Переміни» (Change Steps), чітко визначена та стандартизована послідовність кроків, які виконуються з метою переміни вільної ноги або напрямку руху (наприклад, Закрита переміна (Closed Change), Відкрита переміна (Open Change), Переміна вперед з лівого на правий (Forward Change Step – Reverse to Natural) та ін.). Цей процес безпосередньо пов'язаний з поняттям двосторонньої симетрії, оскільки парні такти – це дзеркальне відображення непарних. Потім танцюристи вивчають Натуральний і Зворотній повороти та повний вальсовий поворот на 360 градусів з просуванням по лінії танцю, тобто одночасним зверненням ліворуч-праворуч та вперед-назад. Ці три рухи (зліва-направо, вперед-назад та повний поворот) є основними змінами симетрії у бальних танцях. Більш професійно підготовлені танцюристи стикаються також із двома іншими вимірами симетрії – вгору та вниз. Отже, вивчення 5-ти симетрій сприяє розумінню та осмисленню того, як виконується танець, що може посприяти досягненню легкості та відповідності стилю, навіть забезпечити новими фігурами, які можуть бути включені до підпрограм.

Варто зазначити, що, незважаючи на зовнішню двосторонню симетрію, існує також поняття асиметрії, як загально біологічного еволюційного феномена, який притаманний не лише людині, а й усіх живим системам. Відповідно до теорії В. Геодакяна [1, 543–561], асиметрія за віссю «ліве-праве» пов'язана з асинхронною еволюцією сторін тіла. Відповідно виконання фігури бальних танців у протилежну сторону значно ускладнюється, що пов'язано з необхідністю більшої концентрації, інтелектуальних зусиль та практики, перш ніж спрацює м'язова пам'ять.

Згідно з навчальними програмами, після опрацювання кроків «Переміни», Натурального та Зворотнього поворотів, що безпосередньо пов'язано з симетрією, зазвичай вивчають Віск (Whisk), Шассе (Chassé) та Натуральний

Спін Поворот (Natural Spin Turn) і поняттю симетрії увага вже не приділяється. Вивчають Лівий Віск (Left Whisk) та Шассе Праворуч (Chassé to the Right), проте вивчення руху Зворотній Спін Назад (Reverse Spin Turn), не передбачено жодною програмою. Як, до речі, і Подвійний Натуральний Спін (Double Natural Spin), який кілька років тому вилучено з багатьох навчальних планів (вивчається лише Подвійний Зворотній Спін (Double Reverse Spin)).

Розглядаючи бальні секвенції у вальсовому темпі стилю Нью Воуг, можемо зазначити, що в основі найпростіших із них, наприклад, «Вальсу в сутінках» («Twilight Waltz») – на перший погляд, абстрактні геометричні схеми кроків у просторі й часі.

Д. Хербісон-Еванс, аналізуючи смислове навантаження бальних танців, зауважує, що вони мають множинні сенсові рівні. Проводячи паралель з поезією, яка набуває додаткових значень завдяки використанню метафор та алегорій, а відтак кожне слово або фраза можуть викликати сенс чогось відмінного від буквених значень, які застосовують в розповіді, дослідник акцентує на тому, що танцювальні секвенції стилю Нью Воуг мають окрім геометричних схем та чуттєвої взаємодії між партнерами додаткові рівні, а відтак у цих танцях кожен окремий індивід вбачатиме власне значення [4].

Існує багато типів абстрактних схем, які отримані з найпростіших геометричних перетворень контрасту, повторення, обертання і симетрії відображення. У цьому поданні їхній сенс – схема, яка має надзвичайне значення. Варто зазначити, що людям більше до вподоби двостороння симетрія і зазвичай несиметричні форми сприймаються як неприродні, а тому й менш приємні людському оку, утім, людина здатна знаходити красу в несиметричних людських формах у скульптурі, живописі й танці. На думку дослідників, це пояснюється тим, що найпростіші схеми двосторонньої симетрії та повторення створюють нейтральний ментальний фон, а відхилення від цієї простоти можуть викликати емоції шляхом натяку, алегорії та метафори. Проте у більшості випадків перевага віддається схемам, які мають більш глибокий сенс, посиляючись на ситуації, які людина переживає протягом життя, а відтак це переходить межі геометрії. Відповідно схеми у бальному танці також можуть бути як абстрактними геометричними в просторі й часі, так і включати велику кількість інших значень, від простих та очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість.

Так, наприклад, під час змагань зі спортивних бальних танців (Європейська програма, American Smooth Американського стилю та бальні секвенції стилю Нью Воуг вальсового ритму. – *Авт.*) партнер вдягнений в чорно-біле або темно-синє з білим із домінуванням темних кольорів (чорні або темно-сині брюки та біла сорочка, чорний або темно-синій жилет або фрак, відповідно до вікової категорії та згідно з правилами Міжнародної федерації танцювального спорту (International DanceSport Federation), тоді як партнерка – в яскраву сукню. Оскільки сприйняттю кольору людиною властива певна структура – 4 класи: червоний, жовтий, зелений та синій, а також додаткові категорії: білий та чорний, які нейрофізіологічно запрограмовані або пов'язані з природою нашого організму [12,

427–451], око уникає чорного кольору, проте фокусується на яскравих кольорах. Відтак у виступах танцюристів візуальний акцент робиться на партнерку.

Танцювальним секвенціям у вальсовому ритмі стилю Нью Воуг властиві певні характерні елементи, які у поєднанні створюють привабливу геометричну схему рухів танцюристів.

Так, наприклад, «Вальс у сутінках» (авторський хореографічний сценарій Д. Бартлета, 1944 р.) починається з одного кроку за два такти. Партнерка виконує крок назад і завдяки візуальній акцентуації на її костюмі привертає до себе увагу. Цей простий одинарний рух насправді має складне й глибинне значення, оскільки відчувається алегорія людського буття щодо часу – людина, рухаючись у майбутнє, здатна зазирнути лише в минуле і в залежності від манери виконання та відповідного художнього образу може викликати почуття пафосу та приналежності.

Перший крок вальсу містить підйом, оскільки другий крок для партнера починається на півпальцях – під час виконання кроку тіла партнерів сповільнюють темп, оскільки кінетична енергія внутрішнього руху поглинається потенційною енергією підйому, а його піком, під час якого глядач може осмислити весь зміст першого кроку танцю, є момент безперервного прискорення вниз (із нульовою вертикальною швидкістю).

Варто зазначити, що глибинні значення підйому та опускання – руху, який зустрічається у багатьох видах танцю, а не лише бальних, відомі хореографи-реформатори ХХ ст. М. Грем (яка вважала, що для більшої виразності рухи повинні наслідувати органічний імпульс, тому за основу власної системи взяла ідею ритмічної зміни м'язової напруги та розслаблення, закладену у пульсації дихання) та Д. Хамфрі (відповідно до теорії якої, танець починається з падіння та є грою вертикалі (положення стоячи) та горизонталі (положення лежачи) [3, 55], описували його як «вдих та видих» і «призупинення та звільнення», вбачаючи в ньому метафору дихання (а відтак і життя) та гри відповідно. Отже, підйом на другому такті «Вальсу в сутінках», можна осмислити як прославляння життя та зв'язок із дитинством.

Другий крок вальсу – крок пониження, який є підготовчим для послідовності: одного сильного кроку назад партнерки, сильного бокового кроку, який закінчується підйомом, коли друга нога закрита, семантично пов'язаний з третім кроком – кінестетично та візуально він поєднується з наступними, а не з попередніми кроками. Поступове збільшення швидкості виконання протягом другого та третього кроків може сприйматися як прийняття виклику та рішучість мандрівки в майбутнє навіть за умови, що воно є для нас непередбачуваним.

Четвертий – боковий крок, може означати погляд на світ, що нас оточує. Варто зазначити, що цей тип бокового кроку присутній в багатьох танцювальних секвенціях стилю Нью Воуг і може бути досить вражаючим, завдяки елементу Свей «Sway» – бокового відхилення корпусу танцюристів, за допомогою якого виконавці не лише тримають баланс, а й створюють ефектний зовнішній вигляд. Партнерка, виконуючи боковий крок лівою ногою (рух

нагадує підмітання мітлою), робить Свей, нахилиючись праворуч, і відводячи праве, а не ліве стегно. Таким чином, все тіло танцюристки від голови до лівої ноги продовжує створювати візуальну лінію, що надає руху легкості. Увага глядача сконцентрована на рухомій нозі, тоді як рух опорної не сприймається, що робить його парадоксальним.

П'ятий крок – *Left foot closed* виконується без особливих зусиль, як частина підйому після закінчення виконання четвертого кроку, де наявна повна зупинка руху (вертикальна та бічна швидкість припинилися). Момент, як і раніше, триває: продовжується прискорення вниз, зі стисканням лівої ноги партнерки в рамках підготовки до наступної танцювальної фрази. Проте найбільш важливим у візуальному плані є одночасна зміна форми від розтягнення лівої сторони партнерки під час попереднього бічного кроку, до розтягування правої сторони при підготовці до наступної фрази, яку партнерка починає виконувати з лівої ноги. Отже, рух відбувається безпосередньо в торсі і нагадує живу скульптуру – зафіксована в одній точці, але вигинається і змінює форму. Він викликає водночас асоціацію з рослиною або квіткою, яка плавно згинається від легкого вітру, і твариною у пастці, яка не може зрушити з місця. Радість і страждання виражені цим рухом однаковою мірою.

Ця фраза – крок «*Half Reverse Turn*» змінює ритм танцю. У перших чотирьох тактах танцюристи виконують лише один або два кроки за такт. Відчуття від цих тактів апатичне і майже розслаблене. Але у п'ятому такті крок робиться на кожен удар – відчувається контраст, світло та тінь, швидкість завдяки Зворотньому повороту (*Reverse turn*), а потім уповільнення при виконання Оверсвея (*Oversway*) – руху, який утворений на основі танцювального елемента Свей.

У 9–16-му тактах «Вальсу в сутінках» танцюристи виконують ті ж рухи, які виконували у 1–8-му тактах, проте не «за», а «проти» лінії танцю.

Варто зазначити, що хоча людська форма має наближену симетрію відображення зліва-направо по сагітальній площині (лат. *sagitta* – «стріла») – уявній вертикальній площині, яка проходить спереду назад і поділяє об'єкт на дзеркально-симетричну ліву та праву половини (Vella, 2006, p. 16), людська культура пов'язує різні значення з рухами, зробленими зліва та справа. Більшість людей вправно виконують складні рухи правою рукою чи ногою, багато професійних танцюристів більш майстерно виконують оберти праворуч, ніж ліворуч. Більшість ірландських танців відбуваються в сагітальній площині [7, 28].

Загальновідомим є факт, що в танцях Європейської програми загальне спрямування пар (лінія танцю) відбувається проти годинникової стрілки – доречність цього стала зрозумілою на початку XIX ст., у зв'язку з масштабною популяризацією Віденського вальсу. Проте протягом багатьох століть круглі танці виконували за годинниковою стрілкою або в напрямку за ходом сонця, що вважався щасливим й сприятливим – Божим шляхом, так званім «*deisul*». Натомість рух проти годинникової стрілки в деяких країнах Західної Європи, особливо у Шотландії, мав назву «*Widdershins*» (напрямок, що суперечить

очевидному руху Сонця) або «Шлях відьом» [9, 11], а його виконання, особливо наприкінці XV – середини XVII ст. могло призвести до вкрай небажаних наслідків.

Варто зазначити, що деякі дослідники, аналізуючи виникнення зв'язку між напрямком руху в танці й рухом сонця, не можуть дійти однозначної відповіді. Відтак серед найімовірніших версій називають: проектування нашими пращурами руху сонця над головою на площині (у цьому випадку воно рухається проти годинникової стрілки); переважання релігійним настановам практичних міркувань – під час придворних балів, виконуючи павану або алеманду, у зв'язку з тим, що більшість чоловіків носили холодну клинкову зброю на кшталт меча або шаблі в піхвах на лівому стегні, по-перше, більш безпечним та доцільним була позиція жінки з правої сторони, а, по-друге, чоловік мав перебувати всередині кола, щоб не зачепити піхвами присутніх. До того ж у випадку, коли лінія танцю спрямована проти годинникової стрілки, зазвичай парне виконання фігур оборотів відбувається за годинниковою стрілкою. Повороти праворуч у бальних танцях (танцювальні кроки, в яких партнери повертаються за годинниковою стрілкою) називаються «натуральними» («natural turn»), тоді як повороти ліворуч (проти годинникової стрілки) – «зворотніми» («reverse turn») [10, 48]. Назва «натуральний» має кілька пояснень: по-перше, за виконання бальних танців у закритій позиції партнери дещо зміщені ліворуч відносно одне одного, що полегшує поворот праворуч; по-друге, виконання повороту праворуч пояснюється просуванням пар вздовж лінії танцю проти годинникової стрілки – поворот праворуч частково компенсується лінією танцю з відхилом ліворуч, завдяки чому для виконання повороту праворуч потрібно докласти менше зусиль, щоб лишитися на лінії танцю, тоді як виконання повороту ліворуч потребує зворотної роботи ніг, особливо в кутках, а відтак і набагато більшої майстерності. Варто зазначити, що до кінця XIX ст. зворотній поворот вважався фальшивим кроком («Faux pas»), оскільки його виконання однією з пар суттєво перешкоджало просуванню за лінією танцю інших танцюристів.

Таким чином, навіть прості зміни напрямку руху в танці здатні викликати дуже тонкі та суперечливі емоції у глядачів, оскільки хореографія з 1-го до 16-го такту сприяє безпосереднім головним факторам розпізнавання образів. Рухи в 9-му та 10-му тактах є просторовим дзеркальним відображенням рухів 1-го та 2-го такту. Це дві головні симетрії, які людський мозок запрограмований розпізнавати.

Варто зазначити, що естетична оцінка танцю ускладнюється деякими відмінностями у сприйнятті людиною симетрії у просторі та часі.

Оскільки час має лише один вимір, симетрія можлива для схеми в часі лише як переклад та рефлексія. Проте відмінності в легкості сприйняття людиною різноманітних типів симетрії у просторі й часі є досить ускладнюючим фактором у роботі хореографа.

Людське око та потилична частка запрограмовані на визнання просторового відображення, але не просторового повторення. Це повністю суперечить тому, як ми сприймаємо тимчасові закономірності.

Хореографія «Вальсу в сутінках» демонструє приклад для системи розпізнавання образів як в часі, так і у просторі. Безумовно, симетрію відображення в даному випадку неможливо назвати ідеальною, оскільки партнерці для цього довелося б зробити крок назад лівою ногою в 9-му такті та змінити тримання руки, але й цього достатньо щоб помітити відображення.

Таку систему використано у більшості танцювальних секвенцій стилю Нью Воуг, наприклад, «Вальс Трейсі Лі» (Tracie Leigh Waltz) – у ритмі Віденського вальсу, «Джипсі-Теп» (Gypsy Tap) – у ритмі маршу, «Чармейн» (Charmaine) і «Мерилін» (Merrilyn) – у ритмі повільного фокстроту та ін.

Зазначимо, що перші 16 тактів пара перебуває в закритій позиції (Closed Ballroom hold), яка потребує підтримки 5-ти пунктів контакту між танцювальними партнерами під час виконання рухів (три для рук: ліва рука партнера тримає праву руку партнерки; ліва рука партнерки спирається на верхню частину правого плеча партнера; права рука партнера розміщена на спині партнерки з лівої сторони; і ще два: лівий лікоть партнерки спирається на правий лікоть партнера; права частина грудної клітини партнерів стикаються), а також таких аспектів, як невеликий поворот голови обох партнерів та нахил тулуба ліворуч. Ця позиція загалом може викликати у глядача неоднозначне сприйняття, оскільки з одного боку ця позиція є досить нецікавою з точки зору видовища, а з іншого – має безумовну візуальну перевагу та привабливість, оскільки асоціюється з обіймами, і глядач має змогу спостерігати за приватним тілесним контактом між чоловіком та жінкою, ніби вторгаючись в особисте життя пари. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Закрита позиція у бальних танцях асоціювалася з гріховним контактом, тому танцюристки навіть вдягали спеціальний «бампер» – пояс зі стрижнями, які утримували тіла партнерів на певній відстані.

Проте в 16-му такті «Вальсу в сутінках» відбувається метаморфоза: пара виходить з другого Оверсвея (Oversway) в Шассе (Chasse) у відкриту позицію (єдиний контакт – партнер тримає правою рукою ліву руку партнерки, партнери дивляться один на одного без нахилу голови, нахил тулубів також відсутній), презентуючи себе глядачам. Напрочуд романтичний 17-й такт – пара тримається за руки, поділяючи з цілим світом радість буття один із одним. У 19-му такті вони повертаються, щоб виконати Лок назад (Back Lock) також у Відкритій позиції, обертаються назад (це викликає асоціацію з певними сумнівами щодо того що на них чекає попереду), а в 21-му такті знову повертаються обличчям один до одного (Face to Face), ніби погоджуючись прийняти майбутнє, з усієї його невизначеністю, але з радістю, тому, що вони разом. Після радісного та піднесеного 23-го такту (початок подорожі до незвіданого) вони пришвидшуються в наступних двох тактах і в 26-му – ніби відлітають: Хід вперед (Forward Walks) та Повітряний (Aerial) – Хід назад (Backward Walks) – Поворот партнерки під рукою (Lady Underarm Turn). Ілюзія

польоту створюється завдяки виконанню парою елементу Повітряний (Aerial) – проходження рухомої ноги ззаду та піднімання її вгору перед тілом (жінка підіймає ліву, а чоловік – праву ногу), одночасно піднімаючись на півпальці.

Після виконання Повороту партнерки під рукою, танець закінчується Фінальним рухом (Final Movement) – Зворотніми (лівий) поворотами (Reverse Viennese Waltz): послідовністю кроків, під час яких пара виконує поворот ліворуч.

Варто зазначити, що вибір автором хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках» для фіналу саме Зворотніх, а не Натуральних повторів досить цікавий. Тривалий час після того, як Віденський вальс здобув масштабну популярність в Європі у 1820-х рр., танцюристи виконували лише Натуральні повороти, що пояснювалося складністю виконання Зворотніх поворотів непрофесійними танцюристами, або танцюристами без спеціальної підготовки. На покращення техніки виконання знадобилося практично століття, і станом на 1944 р., коли Д. Бартлетт здійснив постановку даного вальсу, Натуральні та Зворотні повороти у бальних танцях виконувалися на рівних. Таким чином Фінальний рух виглядає природнім продовженням Повороту партнерки під рукою, який також виконується ліворуч. Таке поєднання рухів створює метафоричний образ ластівок, які злітають до хмар.

Безумовно, сприйняття бальних танців загалом та система образів, яка виникає у глядачів під впливом хореографії «Вальсу в сутінках» зокрема, суто індивідуальна. Відтак суть мистецтва створення хореографічного сценарію та виконання бальних танців полягає в тому, щоб тримати дзеркало в уяві кожного окремого глядача, який осмислює танець як вираження чогось глибинного та автентичного.

Наукова новизна. Розглянуто та проаналізовано чотиривимірну просторово-часову симетрію бальних танців на прикладі рухів бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках»; досліджено специфіку естетичного сприйняття бального танцю відповідно до існуючих відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі та часі; проаналізовано смислове навантаження бальних танців на основі хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках», і доведено, що вони мають множинні сенсові рівні.

Висновки. Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках» доведено, що схеми у бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними у просторі й часі, так і включати велику кількість значень від простих й очевидних до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Відтак специфіка естетичного сприйняття бальних танців, окрім використаних хореографом геометричних схем та чуттєвої взаємодії, яку створюють танцювальні партнери під час виконання, залежить від множинних сенсових рівнів, які в кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Література*

1. Геодакян В. А. Асинхронная асимметрия. *Журнал высшей нервной деятельности*. 1993. № 43. Вып. 3. С. 543–561.
2. Benesh R. *An Introduction to Benesh DanceNotation*. London : A.&C. Black Ltd., 1956. 48 p.
3. Brown J. M., Mindlin N., Humphrey Woodford Ch. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Hightstown, N. J. : Princeton Book Co., 1998. 230 p.
4. Herbison-Evans D. One vision of meaning in the New Vogue Tangos. URL : <https://app-1492098746.000webhostapp.com/pubs/tangos.html> [дата звернення 10. 10.2018].
5. Humphrey D. *The art of making dances*, New York: Rinehart, 1959. 189 p.
6. Hutchinson A. *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books, 1970. 550 p.
7. Madden Ch., Putukian M., McCarty E., Young C. *Netter's Sports Medicine*. Elsevier, Inc., 2018. 800 p.
8. Mazo J. H. *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Princeton Book Company, 1977. 322 p.
9. Milligan J. C. *Won't You Join the Dance? Manual of Scottish Country Dancing*. Lakeland : Paterson's publications, 1956. 107 p.
10. Moore A. *Ballroom Dancing*. London : Pitman, 1951. 333 p.
11. Vella M. *Anatomy for Strength and Fitness Training*. McGraw-Hill Companies, 2006. 144 p.
12. Witkowski S. R., Brown C. H. Lexical universals. *Annual Review of Anthropology*. 1978. № 7. pp. 427–451.

*References*

1. Geodakjan, V. A. (1993). Asynchronous asymmetry. *Zhurnal vysshej nervnoj dejatel'nosti*, no. 43, issue 3, pp. 543–561 [in Russian].
2. Benesh, R. (1956). *An Introduction to Benesh DanceNotation*. London : A.&C. Black Ltd [in English].
3. Brown, J. M., Mindlin, N., Humphrey Woodford, Ch. (1998). *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Hightstown, N. J. : Princeton Book Co [in English].
4. Herbison-Evans, D. (2008). One vision of meaning in the New Vogue Tangos. Retrieved from : <https://app-1492098746.000webhostapp.com/pubs/tangos.html> [in English].
5. Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*, New York: Rinehart [in English].
6. Hutchinson, A. (1970). *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books [in English].
7. Madden, Ch., Putukian, M., McCarty, E., Young, C. (2018). *Netter's Sports Medicine*. Elsevier, Inc. [in English].
8. Mazo, J. H. (1977). *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Princeton Book Company [in English].
9. Milligan, J. C. (1956). *Won't You Join the Dance? Manual of Scottish Country Dancing*. Lakeland : Paterson's publications [in English].
10. Moore, A. (1951). *Ballroom Dancing*. London : Pitman [in English].
11. Vella, M. (2006). *Anatomy for Strength and Fitness Training*. McGraw-Hill Companies [in English].
12. Witkowski, S. R., Brown, C. H. (1978). Lexical universals. *Annual Review of Anthropology*, no. 7, pp. 427–451 [in English].



УДК 792.8 (477)

*Підлипська Аліна Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-7892-337X  
alinaknukim@ukr.net*

## ХОРЕОГРАФІЧНА, ТЕАТРАЛЬНА, МУЗИЧНА КРИТИКА В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

**Мета дослідження** – виявити проблеми та перспективи хореографічної, театральної, музичної критики в Україні. **Методологія.** Порівняльний аналіз, систематизація відомостей уможливили досягнення мети дослідження. **Наукова новизна** полягає у проведенні порівняння проблем критичної сфери театрального, музичного та хореографічного мистецтва України. **Висновки.** Синтетична природа хореографічного мистецтва, де прямо чи видозмінено діють закони музичного, театрального та інших видів мистецтва, зумовлює екстраполяцію критично-оцінних параметрів цих мистецтв у сферу хореографічного. Одночасно, оцінний дискурс хореографії викристалізував власні параметри, про що свідчить сформована галузь мистецтвознавства – балетознавство. Основними проблемами сучасного критично-оцінного дискурсу хореографічного, музичного, театрального мистецтва є: незацікавленість ЗМІ у розміщенні некомерційних критично-оцінних матеріалів, малочисельність професійних критичних публікацій, відсутність реакції з боку критиків на значну кількість подій, відсутність підтримки з боку держави та розуміння важливості критики у процесі культуротворення, виявлення мистецької ідентичності вітчизняного продукту. Проблеми сучасної хореографічної критики в Україні є значно глибшими, ніж театральної та музичної, що зумовлено мистецькою специфікою та несформованістю системи підготовки професійних теоретиків хореографічного мистецтва, відсутністю традицій періодичного видання танцювальної тематики тощо. Дотримання принципів художності, оновлення ідейно-художніх критеріїв, гнучкості та тактовності, об'єктивності у критично-оцінних підходах відкриває перспективи подолання кількісного та якісного розриву, що утворився між практикою театрального, музичного, особливо хореографічного мистецтв та її критичним осмисленням.

*Ключові слова:* критика, художні критика, хореографія, музика, театр.

*Пидлыпская Алина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Хореографическая, театральная, музыкальная критика в Украине: проблемы и перспективы**

**Цель исследования** – выявить проблемы и перспективы хореографической, театральной, музыкальной критики в Украине. **Методология.** Сравнительный анализ, систематизация сведений сделали возможным достижения цели исследования. **Научная новизна** заключается в проведении сравнения проблем критической сферы театрального, музыкального и хореографического искусства Украины. **Выводы.** Синтетическая природа хореографического искусства, где прямо или видоизмененно действуют законы музыкального, театрального и других видов искусства, позволяет проводить экстраполяцию критически оценочных параметров этих искусств в сферу хореографического. Одновременно, оценочный дискурс хореографии выкристаллизовал собственные параметры, о чем свидетельствует сложившаяся отрасль искусствоведения – балетоведение. Основными проблемами современного критически оценочного дискурса хореографического,

музыкального, театрального искусства являются: незаинтересованность СМИ в размещении некоммерческих критически оценочных материалов, малочисленность профессиональных критических публикаций, отсутствие реакции со стороны критиков на значительное количество событий, отсутствие поддержки со стороны государства и понимания важности критики в процессе культуротворчества, выявление художественной идентичности отечественного продукта. Проблемы современной хореографической критики в Украине значительно глубже, чем театральной и музыкальной, что обусловлено художественной спецификой и несформированностью системы подготовки профессиональных теоретиков хореографического искусства, отсутствием традиций периодического издания танцевальной тематики. Соблюдение принципов художественности, обновление идейно-художественных критериев, гибкости и такта, объективности в критически оценочных подходах открывает перспективы преодоления количественного и качественного разрыва, образовавшегося между практикой театрального, музыкального, особенно хореографического искусств и ее критическим осмыслением.

*Ключевые слова:* критика, художественная критика, хореография, музыка, театр.

*Pidlypska Alina, Candidate of Art History (PhD in art history), Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Choreographic, theater, music criticism in Ukraine: problems and prospects**

**Purpose of the article** is to identify problems and prospects of choreographic, theatrical, musical criticism in Ukraine. **Methodology.** Comparative analysis, systematization of information made it possible to achieve the goal of the study. **Scientific novelty** consists in comparing the problems of the critical sphere of theatrical, musical and choreographic art of Ukraine. **Conclusions.** The synthetic nature of choreographic art, where the laws of musical, theatrical and other types of art are directly or altered, allows for the extrapolation of the critically estimated parameters of these arts to the field of choreography. At the same time, the evaluative discourse of choreography has cyclicalised its own parameters, as evidenced by the prevailing branch of art history – ballet studies. The main problems of the modern critically evaluative discourse of choreographic, musical, and theatrical art are: media disinterest in posting non-commercial critically evaluative materials, small number of professional critical publications, lack of reaction from critics to a significant number of events, lack of support from the state, revealing the artistic identity of the domestic product. The problems of modern choreographic criticism in Ukraine are much deeper than the theatrical and musical ones, which is caused by the artistic specificity and the lack of formation of the system of training professional theorists in choreographic art, the lack of traditions in periodicals of dancing subjects. Compliance with the principles of artistry, updating ideological and artistic criteria, flexibility and tact, objectivity in critically evaluative approaches open up prospects for overcoming the quantitative and qualitative gap formed between the practice of theatrical and musical, especially choreographic art and its critical understanding.

*Key words:* criticism, art criticism, choreography, music, theater.

Актуальність теми дослідження. Важливим складником хореографічної, театральної, музичної культури є художня критика, значення якої, останнім часом, недооцінюють. У сучасних умовах багатоаспектності соціальних, політичних, економічних процесів, тотальної віртуалізації, зміни системи цінностей, моральних орієнтирів, життєвих пріоритетів, порівняно з серединою – другою половиною ХХ ст., ставиться під сумнів саме існування художньої критики. Однак в умовах швидкого накопичення мистецьких артефактів виявлення ціннісно-сміслової сутності мистецьких феноменів є одним з вагомих чинників культуротворення. Підходи до оцінки творів сучасного хореографічного, музичного, театрального мистецтва вже не можуть базуватися на застарілих методологічних орієнтирах, сформованих в надрах естетики ХХ ст. З'ясування підходів до критики хореографії,

театру, музики в умовах сьогодення та накреслення перспективних напрямів її методологічної орієнтації є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Художньо-критичне осмислення різних видів мистецтва є одними з аспектів наукових розвідок вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, культурологів, істориків тощо. До наукового аналізу сучасного стану критики театру вдаються О. Клековкін [3], М. Гарбузюк [1] та ін., критика музики стає предметом дослідження Л. Кияновської [2], Ю. Чекана [10] та ін. Сфера критики хореографії досить рідко стає предметом осмисленням науковців. Однією з фундаментальних праць у цій царині можна вважати монографії О. Петрова, присвячені російській балетній критиці кінця XVIII – першої половини XIX ст. [6] та другої половини XIX ст. [5]. Важливим для розуміння динаміки змін не лише загальноестетичних підходів до оцінки хореографічних творів та їх суспільного резонансу, а й специфіки віддзеркалення внутрішньомистецьких аспектів (танцювальна лексика, балетмейстерська та виконавська стилістика тощо) став збірник «Нова російська музична критика. 1993–2003. Балет» [4]. Спроба аналітичного підходу до критично-оцінної сфери хореографії в Україні була здійснена у наших попередніх працях [7; 8]. Комплексного аналізу сучасних концептуальних підходів до критичних публікацій з хореографічного, театрального, музичного мистецтва України виявлено не було.

Мета дослідження – виявити проблеми та перспективи хореографічної, театральної, музичної критики в Україні.

Виклад основного матеріалу. Синтетичність природи хореографії, особливо її балетний сегмент, де органічно поєднані музичне, театральне, образотворче тощо мистецтва, наштовхує на проведення порівняння сучасного стану критичного осмислення театрального, музичного та хореографічного мистецтв в Україні. Сфера художньої критики в Україні розвинена досить нерівномірно, і якщо у театральної та музичної критики є спеціальні журнали («Український театр», «Кіно.Театр», «Просценіум»; «Музика»), публікації досить часто потрапляють на сторінки газет, то з хореографічної критики, більшою мірою – балетної, лише час від часу з'являються поодинокі газетні матеріали.

Упродовж тривалого часу в Україні не було спеціалізованого видання танцювальної тематики. З виходом першого номеру журналу «Танець в Україні та світі», створеного доктором мистецтвознавства, професором О. Чепаловим (автор ідеї та головний редактор) зажевірла надія на осучаснення та розвиток вітчизняної культури критичного осмислення феноменів хореографічного мистецтва. У ньому О. Чепалов висловлював сподівання, що від вузькобалетознавчого дослідження танцю фахівці перейдуть до широкого культурологічного розгляду, що дасть змогу виявити сучасні якості танцю, аналізуючи його з позицій культурного феномену [11].

Упродовж 2011–2015 рр. вийшло десять номерів журналу (по два кожного року). Але Україна виявилась не готовою до видання такого рівня. Низька вербальна активність дописувачів (автором більшості матеріалів був О. Чепалов), ряд економічних проблем змусили видавця припинити благородну справу.

Подібно до того, як у театральної та музичній сферах журнали видають національні університети (наприклад, «Кіно.Театр» видає Національний

університет «Києво-Могилянська академія»; часописи з музикознавства видаються у Київській та Одеській музичних академіях), у Київському національному університеті культури і мистецтв 2018 р. створено науковий журнал «Танцювальні студії». У ньому висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери. Зміст журналу відбиває основні напрями новітніх досліджень хореографічної культури. Автори торкаються проблемних аспектів методології та термінології хореологічних досліджень; відтворення цілісної панорами розвитку хореографічної культури України, її регіональних особливостей в історичній ретроспективі; місця та ролі хореографії в контексті інших мистецтв; ролі особистості у розвитку хореографічного мистецтва. Також до кола проблематики публікацій входять особливості методик та технологій хореопедагогіки, діяльності видатних педагогів, системи хореографічної освіти тощо. Важливим ракурсом публікацій є мистецтвознавчий аналіз та критика феноменів хореографічного мистецтва. Для таких матеріалів передбачено окремий розділ «Актуальні проблеми хореографічного мистецтва сучасності» [9].

Відомий український театрознавець Майя Гарбузюк, окреслюючи ситуацію з театральною критикою в Україні, зазначає: «...газет, часописів, програм, зацікавлених у театральній критичних матеріалах, вкрай мало. Українське суспільство не надто переймається театром, тож йому не потрібні й ті, хто про нього пишуть. Вони, – критики, – сьогодні потрібніші радше одне одному, окремим театрам та фестивалям, що прагнуть мати фаховий “погляд збоку”, кільком “просунутим” редакціям всеукраїнських газет та телеканалів, поодиноким спеціалізованим виданням» [1, 24]. У сфері танцювальної критики ситуація ще гірша – немає жодного закладу вищої освіти, де б готували професійних хореознавців (подібно до театрознавців, музикознавців).

В Україні існує розгалужена мережа професійних та аматорських хореографічних осередків: балетні трупи при державних оперно-балетних театрах (у Дніпрі, два у Києві, Львові, Одесі, Харкові), державні та приватні танцювальні трупи, ансамблі, театри танцю тощо. Проте до кола критичної рефлексії потрапляє лише незначна частина створених ними хореографічних постановок. В Україні відсутня мережа професійної хореографічної критики, яка мала б підтримуватися державою, Національною хореографічною спілкою України. Такі ж проблеми є характерними й для театральної і музичної сфер.

М. Гарбузюк вважає, що «критика в Україні сьогодні переживає кризу не лише жанру, а й власної “ідентичності”. Кому й для кого писати, як і де друкуватися, хто може себе сьогодні назвати професійним театральним критиком, і чи варто взагалі ним бути – на ці та інші питання вже кілька років дискутують українські театрознавці» [1, 25]. Такі проблеми відчуває сьогодні не лише театральна, а й музична, ще дужче хореографічна критика.

Розглядаючи сучасний стан музичної критики Л. Кияновська звертає увагу на етичні проблеми: «брак сформованих етичних засад у відношенні до критичного матеріалу як з боку самих авторів, так і з боку публіки, а насамперед – з боку виконавців і композиторів, про яких пишуться згадані матеріали», «упередженість авторів або тих, хто замовив матеріал, до того чи іншого артефакту», «банальне

зведення поррахунків» [2]. Авторка зупиняється й на рівні «гнучкості», відкритості новому критиків, коли «жорстка і негнучка система цінностей критика, що мислить виключно ахроматичними кольорами і всі події бачить лише в білих чи чорних тонах» [2] заважає проведенню тактовного виваженого аналізу.

Викладаючи власний погляд на розвиток театрознавства, О. Клековкін розмірковує над специфікою критики, фактами якої є враження, відчуття, «а також власний, свого покоління і своєї субкультури, смак»; критик «шукає метафору», «пропонує читачеві візії» [3, 132]. Чіткіше формулює соціокультурну обумовленість критики Л. Кияновська, розглядаючи музичну сферу: «музична критика на кожному етапі історії і в кожному національному суспільстві відображає стан гуманістичної свідомості свого середовища». Авторка, переймаючись проблемами музичної критики, констатує жорсткі умови протистояння сутностей – дотримання канонів, що тягне за собою відповідність принципам музичної науки, а не критики, або «відображення музичної дійсності у всіх її численних і часто несумісних вимірах», що призведе до втрати певних ціннісних критеріїв [2]. Дотриматись такої дуалістичності (поєднання наукових та публіцистичних рис) не завжди вдається й хореографічній критиці, де переважають публіцистичні, а не оцінні матеріали. Досить лаконічно завдання щодо оновлення сучасної критики хореографії сформулював О. Чепалов, визнаючи, що «...критичне осмислення творів сценічного хореографічного мистецтва» повинно відбуватися «за новітніми ідейними та художніми критеріями» [12, 68]. Отже, сучасна критика хореографії покликана дотримуватися принципів художності, оновлення ідейно-художніх критеріїв, гнучкості та тактовності, об'єктивності.

Наукова новизна полягає у проведенні порівняння проблем критичної сфери театрального, музичного та хореографічного мистецтва України.

Висновки. Синтетична природа хореографічного мистецтва, де прямо чи видозмінено діють закони музичного, театрального та інших видів мистецтва, зумовлює екстраполяцію критично-оцінних параметрів цих мистецтв у сферу хореографічного. Одночасно, оцінний дискурс хореографії викристалізував власні параметри, про що свідчить сформована галузь мистецтвознавства – балетознавство.

Основними проблемами сучасного критично-оцінного дискурсу хореографічного, музичного, театрального мистецтва є: незацікавленість ЗМІ у розміщенні некомерційних матеріалів, малочисельність професійних критичних публікацій, відсутність реакції з боку критиків на значну кількість подій, відсутність підтримки з боку держави та розуміння важливості критики у процесі культуротворення, виявлення мистецької ідентичності вітчизняного продукту.

Проблеми сучасної хореографічної критики в Україні є значно глибшими, аніж театральної та музичної, що зумовлено мистецькою специфікою та несформованістю системи підготовки професійних теоретиків хореографічного мистецтва, відсутністю періодичного видання танцювальної тематики тощо.

Дотримання принципів художності, оновлення ідейно-художніх критеріїв, гнучкості та тактовності, об'єктивності у критично-оцінних підходах відкриває перспективи подолання кількісного та якісного розриву, що утворився між практикою театрального, музичного, особливо хореографічного мистецтв та її критичним осмисленням.

*Література*

1. Гарбузюк М. Театральна критика в Україні: режим перезавантаження // Український журнал. 2013. № 9–10. С. 24–25.
2. Кияновська Л. Музична критика сьогодні: пошук гармонії у вселенському хаосі // Moderato. 2016. 7 червня. URL : <https://moderato.in.ua/blogs/music-critic-today.html>
3. Клековкін О. Реактуалізація театрознавства // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2017. Вип. 12–13. С. 130–149.
4. Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3-х т. Т. 2: Балет / сост. П. Гершензон, А. Рябин, Б. Королек. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 664 с.
5. Петров О. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург : монография. Екатеринбург : Сфера, 1995. 415 с.
6. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. Москва : Искусство, 1982. 319 с.
7. Підлипська А. М. Балетний театр як об'єкт критичного осмислення в сучасній Україні // Вісник НАКККіМ. 2017. №4. С. 200–203.
8. Підлипська А. М. Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. №35. С. 101–109.
9. Танцювальні студії : збірник наукових праць. 2018. Вип. 1. 112 с.
10. Чекан Ю. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі: зміна формату // Мистецтвознавчі записки. 2011. № 20. С. 18–24.
11. Чепалов А. В начале было слово... или танец // Танец в Украине и мире. 2011. № 1. С. 2–4.
12. Чепалов О. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії // Культура України. 2013. Вип. 42. С. 62–70.

*References*

1. Harbuziuk, M. (2013). Theatrical criticism in Ukraine: reboot mode // *Ukrainian journal*, 9–10, 24–25 [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2016, June 7). Musical criticism today: the search for harmony in the universal chaos. *Moderato*. Retrieved from <https://moderato.in.ua/blogs/music-critic-today.html> [in Ukrainian].
3. Klekovkin, O. (2017). Reactualization of theater studies. *MIST: Art, history, modernity, theory*, Issue 12–13, 130–149 [in Ukrainian].
4. Gershenzon, P., Rjabin, A. & Korolek, B. (Eds.). (2015). New Russian musical criticism. 1993–2003. In 3 volumes. Vol. 2: Ballet. Moscow: New literary review [in Russian].
5. Petrov, O. (1995). Russian ballet criticism of the second half of the XIX century. Petersburg: monograph. Ekaterinburg: Sfera [in Russian].
6. Petrov, O. (1982). Russian ballet criticism of the late XVIII – first half of the XIX century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Pidlypska, A.M. (2017). Ballet theater as an object of critical understanding in contemporary Ukraine. *National academy of managerial staff of culture and arts herald*, №4, 200–203 [in Ukrainian].
8. Pidlypska, A.M. (2016). Criticism of choreographic art in modern Ukraine. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 35, 101–109 [in Ukrainian].
9. Dance Studies: collection of scientific papers. (2018). Issue 1 [in Ukrainian, in English].
10. Chekan, Yu. (2011). Musical criticism in the modern communicative environment: change of format. *Notes on Art Criticism*, 20, 18–24 [in Ukrainian].
11. Chepalov, O. (2011). In the beginning was the word ... or dance. *Dance in Ukraine and the World*, 1, 2–4 [in Russian].
12. Chepalov, O. (2013). The art of dance – wide scientific horizons. *Culture of Ukraine*, Issue 42, 62–70 [in Ukrainian].

УДК 791.622

*Прядко Олександр Михайлович,*  
кандидат технічних наук, доцент,  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-9080-6758  
globalfilm2017@gmail.com

*Гармаш Юрій Тимофійович,*  
старший викладач,  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0003-0646-575X  
swirepujdp@gmail.com

## ВІД ПАНОРАМИ ЯК ВИДОВИЩА ДО ПАНОРАМУВАННЯ В ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

**Мета роботи.** Дослідження еволюційних процесів зародження, історичного розвитку, формування теоретичного підґрунтя та факторів впливу на процес панорамування при зйомках фільмів з урахуванням не тільки творчої, але й технологічної складової. **Методологія** дослідження базується на застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, структурно-функціонального та аналітичного методів, спирається на сукупність наукових праць вітчизняних та зарубіжних авторів. **Наукова новизна** дослідження полягає у формуванні та класифікації змістовної основи панорамування, в розкритті базових положень структурних складових панорамування в екранному живописі та творчо-технологічних прийомів його реалізації. **Висновки.** Систематизовані творчо-технологічні прийоми панорамування при кіно-відеозйомках, які дають змогу оператору збагатити і урізноманітнити зображальний ряд фільмів, змінити його внутрішньокадровий зміст з метою отримання відчуття достовірності та ефекту присутності глядача у подіях, що розгортаються на екрані; для наближення візуальної трактовки фільму чи телепередачі до її ототожненого сприйняття свідомістю глядача як реальних подій та життєвих ситуацій.

*Ключові слова:* панорама, панорамування, фільм, зйомка, оператор, камера, екран, технологія.

*Прядко Александр Михайлович, кандидат технических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств; Гармаш Юрий Тимофеевич, оператор-постановщик, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

### От панорамы как зрелища к панорамированию в технологии экранной живописи

**Цель работы.** Исследование эволюционных процессов зарождения, исторического развития, формирования теоретической основы и факторов влияния на процесс панорамирования при съемках фильмов с учетом не только творческой, но и технологической составляющей. **Методология** исследования базируется на применении общенаучного принципа объективности, структурно-функционального и аналитического методов, опирается на совокупность научных трудов отечественных и зарубежных авторов. **Научная новизна** исследования заключается в формировании и классификации содержательной основы панорамирования, в раскрытии базовых положений структурных составляющих панорамирования в экранной живописи и творческо-

технологических приемов его реализации. **Выводы.** Систематизированы творческо-технологические приемы панорамирования при кино- видеосъемках, которые позволяют оператору обогатить и разнообразить изобразительный ряд фильмов, изменить его внутрикадровое содержание с целью получения ощущение достоверности и эффекта присутствия зрителя в событиях, разворачивающихся на экране; для приближения визуальной трактовки фильма или телепередачи к ее отождествленному восприятию сознанием зрителя как реальных событий и жизненных ситуаций.

*Ключевые слова:* панорама, панорамирование, фильм, съёмка, оператор, камера, экран, технология.

*Pryadko Aleksandr, PhD (Eng.), associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts; Garmash Yuri, Director of Photography, senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **From the panorama as a spectacle to panning in the technology of screen painting**

**Purpose of Article.** The study of the evolutionary processes of origin, historical development, the formation of the theoretical basis and the factors influencing the process of panning when shooting films, taking into account not only the creative but also the technological component. **The methodology** of the research is based on the application of the general scientific principle of objectivity, structural-functional and analytical methods, is based on the totality of scientific works of domestic and foreign authors. **The scientific novelty** of the research consists in the formation and classification of the substantive basis of panning, in the disclosure of the basic provisions of the structural components of panning in screen painting and the creative and technological methods for its implementation. **Conclusions.** Systematized creative and technological methods of panning during film and video shootings that allow the operator to enrich and diversify the visual range of films, change its intraframe content in order to obtain a sense of authenticity and the effect of the viewer's presence in events unfolding on the screen; to approximate the visual interpretation of the film or television program to its identified perception of the viewer's consciousness as real events and life situations.

*Key words:* panorama, panning, film, shooting, cameraman, camera, screen, technology.

Актуальність теми дослідження. Зображення, яке бачить глядач на кіноекрані у звичайному кінотеатрі, це здебільшого недосконала копія реальної дійсності, але кінематографісти настирливо прагнуть створити таку картину екранного живопису, щоб глядач отримав відчуття наближене до ефекту присутності в кінорозповіді, щоб наблизити візуальну трактовку фільму чи телепередачі до сприйняття властивого нашому зору та нашій свідомості. Такий ефект досягається застосуванням цілого арсеналу зображально-творчих засобів, одним з яких є панорамування, яке все ще продовжує вдосконалюватись дякуючи впровадженню в технологію екранного живопису нових прийомів його реалізації. Тому важливого, актуального значення набуває наукове дослідження феномену панорамування в процесі створення зображально-живописного ряду фільму.

Аналіз досліджень і публікацій. Слово «панорама» було отримане зі словосполучення двох грецьких слів: *pan* – «все» і *horama* – «вид», «видовище». Тобто від самого початку панорама мала на увазі широкий, загальний вид місцевості (долини, моря, міста), який відкривається з височини. Значно пізніше, щоб створити ілюзію такого простору зародився новий живописний жанр, відкриття якого належить ірландському живописцю Роберту Баркеру (1739-1806). Він 19 липня 1787 року отримав патент на абсолютно нову технологію і засоби для демонстрації видів природи, живопису, фресок і різних малюнків [3].



У роботі «Техніка зйомки в мистецтві кінооператора» Гордійчук І. Б. і Снятиновська Л. Ф. розглядають різні методи панорамування, приводять детальні розрахунки різних режимів панорамування [4].

«Довідник кінооператора» коротко знайомить з технічними характеристиками окремих видів панорамування [2].

Більш детально розглядає творчі аспекти панорамування при кінозйомках Мединський С. Є. у своїй роботі «Оператор: Простір. Кадр» [8].

Мета дослідження – аналіз еволюційних процесів зародження, історичного розвитку, формування теоретичного підґрунтя та факторів впливу на процес панорамування при зйомках фільмів з врахуванням не тільки творчої, але і технологічної складової. Визначення можливостей прийомів панорамування в технології кіно-відеозйомок та можливостей творчої реалізації процесу панорамування в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. У фундаментальному дослідженні С.Аргасцевої «Художня панорама як вид мистецтва» проведено детальний аналіз цього видовища в мистецькому, технологічному і в історичному розрізі [1]. Узагальнюючи висновки з цієї роботи, можна відзначити, що панорама – це один з різновидів масового, синтетичного, монументального мистецтва. Панорама визначається як видовище, що створює ілюзію присутності а даному просторі і часі, для чого служать архітектура, живописне зображення з розширеним просторовим оглядом, предметний план, світлові та інші технічні засоби та пристрої.

Цей новий вид мистецтва поєднував живописне полотно великих розмірів, що охоплювало весь простір горизонту на  $360^\circ$ , з об'ємними макетами переднього «предметного» плану зі спеціальним освітленням. Така панорама, обладнана в круглому залі з центральним оглядовим майданчиком, створює ілюзію реального навколишнього простору.

Щоб створити умови розглядання екранного живопису наближені до природних, одна з кінотехнологій досить значною мірою скопіювала технологію цього виду мистецтва. Було розроблено кінотехнологію під назвою «Кругорама» – «Кругова кінопанорама» (подібна технологія – *Circorama*), в якій зал для глядачів мав форму циліндра і стелю в формі купола [6]. Ці поверхні і стали в таких кінотеатрах величезними кіноекранами, на які здійснювали проєкцію одночасно 11 або 22 кінопроектори. Горизонтальний кут огляду такого екрана становив  $360^\circ$ , як у живописних панорамах Баркера. Таким чином проектори формують зображення на 22-х окремих екранах. У випадку використання 22-х кінопроекторів екрани розміщувались в два ряди (один над одним) по 11 екранів в кожному. Під час перегляду фільмів у «Кругорами» працював периферичний і центральний зір глядача, і тому він сприймав екранне зображення як об'єкти в реальних життєвих обставинах. А звукові ефекти ще більше підсилювали це враження. Здебільшого «Кругорами» були розташовані у великих виставкових центрах. Сеанс у «Кругорами», як правило, не перевищував 20 хвилин.

Знімати фільми для «Кругорами» потрібно було також 22 кінокамерами одночасно ( $11 \times 2$ ), сумарне горизонтальне поле зору об'єктивів яких охоплювало  $360^\circ$ , а для кожного окремо – це близько  $33^\circ$ . Для 35-мм плівкового кінематографу такий кут відповідав 35 мм фокусній відстані кожного з об'єктивів. Кінокамери

розміщувалися на металевій основі діаметром 1 метр, яка встановлювалась на даху автомобіля, верхній палубі судна чи підвішувалась під корпусом літака. Тобто це були лише своєрідні фільми, що досить ефектно давали глядачеві змогу поринути в розмаїття краєвидів, отримавши відчуття мандрівника пароплавом, повітряною кулею чи відчути себе в ролі автотуриста. Але плівкова технологія «Кругорами» мала досить обмежену реалізацію в творчому плані і, крім того, була фінансово затратною. Сьогодні цей шлях освоюють уже цифрові технології, які навіть досягли певного успіху: створені відеокамери кругового 360° огляду лише з двома об'єктивами, які розташовані на одній оптичній вісі по різні боки камери, доопрацьовується технологія зйомок і показу віртуальних фільмів [5].

Інший вид зображального мистецтва візуалізації простору і часу – діорама – також походить від двох грецьких слів: *dia* – «через» і *horama* – «вид», «видовище». Відомо, що саме діорамою Л. Ж. Дагерр 1822 р. назвав свій винахід нового виду мистецтва і нової аудіовізуальної технології. У своїй діорамі Дагерр на перше місце поставив не тільки зображення природного середовища, а й реалізацію показу руху в ній та часові зміни у процесі цієї своєрідної «вистави». У його діорамі кожен елемент – живопис, освітлення, конструкція експозиційного залу і звуковий супровід – грає важливу роль. Але на відміну від діорами сучасного типу в ній відсутні такі складові, як напівциліндрична форма картини, парасолька-рефлектор, предметний план (Дагерр робив спроби його побудови, але вони в той час не були схвалені ні критикою, ні глядачем).

Основний принцип діорами – відділення рами від картини, винесення її вперед, так, що рама стає вікном, крізь яке видно картинний простір. У цьому сутність самої природи діорами і її відмінність від панорами де глядач знаходиться всередині ілюзорного природного простору [9].

Діорамний твір – це звернене до масової публіки видовище, в якому синтезом органічно взаємопов'язаних художніх засобів (вертикаллю живописного полотна, горизонталлю предметного плану, технічним обладнанням, спеціальним освітленням і охоплення горизонту напівколом) досягається ілюзія реального природного простору та зображених подій. Завдяки можливостям діорами створювати ефектні просторові ілюзії в якості сюжетів виступали батальні сцени, архітектурні та ландшафтні пейзажі, міфологічні та біблійні сцени.

Мистецтво діорами Дагерра, яке включало елементи театрального мистецтва, стало своєрідною першоосновою кіномистецтва і технології кінематографа: були вибудовані спеціальні зали, освітлення залу вимикалось, підлога мала підйом рядів крісел на сотні місць, стіни були задраповані чорним сукном, що значно зменшувало враження штучності створеного видовища.

Наприклад, в діорамі Шарля Бутона, компаньйона Дагерра, «Монастир Сен-Вендріль» рухалися хмари і тремтяче від вітру листя на кущах, які виростили на руїнах, кидало тіні на найближчі колони, сонце то з'являлось, то зникало, двері на полотні картини – то відкривались, то закривались. Синхронно виникали звукові ефекти. Тут якраз простежується значна спорідненість діорами з сучасним кольоровим і звуковим кінематографом. Особливо це стосувалось відчуття глядачами відтворення простору [7].

Кінематограф через деякий час після сліпого копіювання «живих» фотографій, які нагадували діорамні творчі здобутки, у процесі еволюційного розвитку почав освоювати нові зображальні прийоми з прицілом створити умови наближені до природного сприйняття екранного зображення. Технологія екранного живопису в цьому напрямку постійно вдосконалювалась, видозмінювалась і пройшла шлях від першого, звичайного кіноформату зі співвідношенням сторін екрану 1:1,33 (кути огляду екрану становили: в горизонтальній площині 20°-30°, а у вертикальній 22°) до наступних – панорамного, широкоформатного, широкоекранного, широкоекранного стерео, кашетованого, ІМАХ, згаданого вище «кругорамного» та інших форматів (сінемаскоп, суперскоп, техніскоп). Основною метою розробників цих технологій було максимальне збільшення кутів огляду екрану. Це суто технічне рішення лише дало змогу значно краще відчувати глибину простору екранного живописного зображення і навіть відтворити об'ємність предметів. Але навколишній світ ще й безмежно широкий. Щоб отримати ефект участі в екранному дійстві, а не просто бути спостерігачем потрібно було творчо вирішити проблему статичної знімальної камери, щоб у глядача створилось враження ніби він біжить чи слідує за тим чи іншим героєм фільму, ніби він сам персонаж екранного дійства [4]. Весь досвід сприйняття простору свідчить про те, що зв'язок з реальною дійсністю встановлюється завдяки руху. І тому, не маючи можливості розсунути рамки кадру і, відповідно, екранного зображення оператор одного разу в процесі зйомки повернув камеру по горизонталі. Це вже були перші кроки від фіксації статичного ширококутного панорамного зображення до панорамування. Такий найпростіший творчо-технологічний засіб дозволив «оглянути» оточуючий простір так, ніби його побачив глядач, який попав на місце зйомки. У процесі панорамування інформативність зображення постійно змінювалась і у глядача виникала ілюзія широкого простору, в якому відбуваються екранні події. Поворот камери, встановленої на штатив, став найпростішим творчим прийомом, до якого оператори прийшли тільки через кілька років після перших люм'єрівських фільмів-сюжетів. А на самому початку ери кінематографу всіх вражало саме чудо появи «живої» фотографії. Правда, ще 1896 р. оператор Проміно, що працював на фірмі Жоржа Мельєса, відзняв кілька пейзажів кінокамерою, яку він встановив на гондолі, що пропливала каналами Венеції. Потім він знімав з вікна вагона, що рухався, з вікна карети. Але план відзнятий з підйомника Ейфелевої башти просто шокував глядача. Такий творчий прийом в екранному живописі пізніше назвали динамічними панорамними зйомками.

Сьогодні ж уже не знайти фільму, в якому не було б вільного руху камери. Прагнучи достовірно показати глядачеві оточуючий світ, оператори можуть застосовувати надзвичайно широкий діапазон динамічних зйомок, в основі яких лежить панорамування.

Кожна така панорама по-своєму унікальна і немає жодного панорамного плану, який би був копією, чи був схожий на інший.

Узагальнюючи прийоми цього творчого засобу в екранному живописі можна виділити наступні технології панорамування: оглядова панорама, панорама супроводу, панорама-перекидка, динамічне панорамування. Щоб реалізувати такий досить непростий творчий прийом, оператору у процесі підготовки до зйомок і у

процесі зйомок необхідно вирішити наступні технологічні задачі: визначитись з вибором точки зйомки, вибрати об'єктів з потрібним кутом зору, визначитись з темпоритмом, визначитись з часом панорамування, визначитись з траєкторією руху камери, визначитись з технічними засобами, на яких буде встановлена камера. В оператора при цьому з'явилась можливість застосувати в процесі зйомки окремого кадру не просто якусь одну технологію панорамування, а комбінацію кількох її видів.

Та незалежно від своєрідності виконання панорамування, її змісту і характеру, оператор повинен чітко уявляти композиційну побудову кадру на всіх фазах процесу. При цьому необхідно завжди пам'ятати про сюжетно-композиційний центр картинної площини та враховувати його наступне сприйняття в отриманому екранному зображенні. Наприклад, при зйомці пейзажів необхідно визначитись з лінією горизонту для того, щоб глядач відчув кому надається пріоритет – небу чи ландшафту. При зйомках в інтер'єрах потрібно відслідковувати вертикальність ліній, щоб форми об'єктів зйомки на кіноекрані не були перекошені. Ці завдання вирішуються досить просто, якщо масштаб кадру у процесі панорамування не змінюється, а об'єкти зйомки – статичні. Тобто це фактично будуть зйомки загального плану, розгорнутого по горизонталі. Але якщо об'єкти зйомки розташовуються на різній відстані від камери і появляються в кадрі з різним масштабом, якщо панорама включає горизонтальний, вертикальний рух, чи рух з нахилом камери, якщо при зйомках використовується передній план з інтенсивним переміщенням об'єктів зйомки, то операторське завдання витримання композиції надзвичайно ускладнюється.

Кожний етап панорамування, ввівши в себе попередню візуальну інформацію, готує наступний етап. При цьому в структурній реалізації панорами є надзвичайно важлива фаза – це статичний кадр при закінченні панорамування, бо панорама – це процес і глядач підсвідомо чекає його завершення. Тому оператор повинен звернути особливу увагу на зміст і композиційну побудову фінального кадру. Якщо процес панорамування буде виконано за технологічною схемою «статика на початку→панорама→статика у фіналі», то отримана панорама може бути органічно використана в будь-якій монтажній комбінації.

Кожен вид панорамування має ще й свої технологічні особливості. При панорамі супроводу ілюзію руху створюють два компоненти екранного зображення – передньоплановий об'єкт і фон. Ця ілюзія виникає за рахунок того, що при супроводі об'єкта, який рухається, деталі фону втрачають чіткість, що проявляється в вигляді змазування зображення. За більш простого оглядового панорамування вирішується інше, більш складне завдання – необхідно щоб всі сюжетно-важливі об'єкти в кадрі були максимально чіткими протягом всього процесу панорамування. Виникаючий при цьому деякий «змаз» можна зменшити за рахунок зменшення часу експонування одного кадру. Одночасно потрібно враховувати, що глядачеві потрібен деякий час на розглядання цього екранного зображення. Швидкість повороту камери – найважливіший компонент в технології оглядового панорамування. Регулювання швидкості панорамування оператор здійснює інтуїтивно, спираючись на свій практичний досвід, творчий задум та на фактичну ситуацію. Швидкість повороту камери залежить передусім від фокусної відстані

знімального об'єктива, тобто від кута простору, який він охоплює (кут поля зору об'єктива). Контроль швидкості панорамування потрібно здійснювати, орієнтуючись на зміщення оптичного зображення у видошукачі з прив'язкою до ширини в один кадровий простір (на ширину кадра) відповідно з кутом поля зору об'єктива. Якщо панорамування на ширину кадру буде виконано за 10 секунд і більше, то чіткість зображення буде сприйматись без артефакту «змазу». Коли ж виконати панорамування за 5 секунд, то чіткість зображення буде досить низькою – як в старих системах VHS (250 телевізійних ліній). Крім того, буде недостатньо часу, щоб уважно розглянути об'єкти на екрані.

При зйомках панорамною супроводу досить складно утримувати в кадрі необхідне положення об'єкта. Крім того, за значної швидкості об'єкта зйомки і його крупності потрібно стабілізувати положення камери, щоб не отримати зображення, яке буде хаотично тремтіти.

Динамічне панорамування або зйомка камерою, що так чи інакше переміщається в просторі, – найбільш складна різновидність панорамних зйомок. Таке панорамування дає змогу вирішувати найрізноманітніші образотворчі завдання. Можлива траєкторія руху знімального апарату за динамічного панорамування здебільшого обмежується тільки наявністю необхідних технічних засобів. Природно, що при динамічному панорамуванні одночасно допустимі і повороти апарату як навколо вертикальної так і горизонтальної вісі, що дає змогу суміщати прийоми стаціонарного і динамічного панорамування, ще більше розширюючи цим образотворчі можливості зйомок.

Найбільш типові види руху при динамічному панорамуванні:

- наїзд – наближення знімального апарату до об'єкта зйомки у напрямку оптичної осі об'єктива, при якому зображення головного об'єкту поступово укрупнюється а за межами кадру залишаються елементи його оточення;
- від'їзд – віддалення знімального апарату від головного об'єкту зйомки у напрямку оптичної осі об'єктива, при якому зменшується масштаб зображення основного об'єкта зйомки і розширюється загальне поле зображення;
- проїзд – рух знімального апарату у напрямку, перпендикулярному до оптичної осі об'єктива (або під деяким кутом до неї), при якому у поле зору безперервно вводяться нові ділянки оточуючого простору.

До динамічного панорамування слід віднести всі види переміщень знімального апарату, що виконуються як на спеціальних операторських кранах, візках, автомобілях і інших транспортних засобах і будівельних механізмах (будівельних кранах, автокарах), а також локомотивах, залізничних потягах, катерах, теплоходах, вертольотах, літаках, безпілотних дронах і т. д.

До окремого виду панорамування слід віднести зйомки з рук, тобто зйомки з рухом камерою, що знаходиться в руках оператора або камерою, закріпленою на ньому тим або іншим способом. При цьому оператор може здійснювати різні рухи знімальним апаратом, що мають ознаки стаціонарного або динамічного панорамування. У низці випадків так можуть бути виконані зйомки, які неможливо здійснити ніякими іншими способами.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісному історико-мистецтвознавчому аналізі еволюції панорами від видовища до технології панорамування в екранному

живописі, формуванні та класифікації змістовної основи панорамування, в розкритті базових положень структурних складових панорамування в екранному живописі та творчо-технологічних прийомів його реалізації.

Висновки. Систематизовано творчо-технологічні прийоми панорамування за кіно-відеозйомки, які дають операторові змогу збагатити і урізноманітнити зображальний ряд фільмів, змінити його внутрішньокадровий зміст з метою отримання відчуття достовірності та ефекту присутності глядача в подіях, що розгортаються на екрані; для наближення візуальної трактовки фільму чи телепередачі до її ототожненого сприйняття свідомістю глядача як реальних подій та життєвих ситуацій.

### Література

1. Аргасцева С.А. Художественная панорама как вид искусства: дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное искусство». Москва: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1993. 231 с. + Прил.(с. 232-407).
2. Артюшин Л.Ф., Барский И.Д., Винокур А.И. Справочник кинооператора. Москва. Галактика-Л, 1999. 256 с.
3. Герасимова Г. Сильное и красивое искусство будущего. *Наука и жизнь*. Москва, 2007. №1. С.116-121.
4. Гордийчук И. Б., Снятинская Л. Ф. Техника съемки в искусстве кинооператора. Москва : Искусство, 1983. 303 с.
5. Дубинский А. Как виртуальная реальность может изменить кино и видеопроизводство. URL : [http://broadcast.net.ua/show/Infrastruktura/5995\\_kak\\_virtualnaia\\_realnost\\_mozhet\\_izmenit\\_kino\\_i\\_videoproizvodstvo\\_04.02.2016](http://broadcast.net.ua/show/Infrastruktura/5995_kak_virtualnaia_realnost_mozhet_izmenit_kino_i_videoproizvodstvo_04.02.2016) (дата звернення : 08.08.2018).
6. Духота Т. Г. Кіно сьогодні і завтра. Київ : Радянська школа, 1966. 178 с.
7. Дружинин А. А. Художественная диорама как вид искусства : дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». Москва : Государственный институт искусствознания, 2014. 150 с.
8. Медынский С.Е. Оператор: Пространство. Кадр. Москва : Издательство «Аспект Пресс», 2016. 111с.
9. Петропавловский В.П. Искусство панорам и диорам. Киев : Мистецтво, 1965. 66 с.

### References

1. Argasstseva, S.A. (1993). Artistic panorama as an art form. Candidate's thesis. Moscow: Rossijskaya akademiya hudozhestv, NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv [in Russian].
2. Artyushin, L., Barsky, I., Vinokur, A. (1999). Directory of cameraman. Moscow: Galaktika -L [in Russian].
3. Gerasimova, G. (2007). Strong and beautiful art of the future. *Nauka i zhizn`*, 1, 116-121 [in Russian].
4. Gordiychuk, I. B., Snyatinovskaya, L. F. (1983). Technique of shooting in the art of the cameraman. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Dubinsky, A. (2016). How virtual reality can change the film and video production. Retrieved from [http://broadcast.net.ua/show/Infrastruktura/5995kak\\_virtualnaia\\_realnost\\_mozhet\\_izmenit\\_kino\\_i\\_videoproizvodstvo\\_04.02.2016](http://broadcast.net.ua/show/Infrastruktura/5995kak_virtualnaia_realnost_mozhet_izmenit_kino_i_videoproizvodstvo_04.02.2016) [in Ukrainian].
6. Dukhota, T. G. (1966). Film today and tomorrow. Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
7. Druzhinin, A. A. (2014). Artistic diorama as an art form. Candidate's thesis. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya [in Russian].
8. Medynsky, S. E. (2016). Operator: Space. Frame. Moscow: Izdatel'stvo «Aspekt Press» [in Russian].
9. Petropavlovsky, V. P. (1965). The art of panoramas and dioramas. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 78.03

*Шевченко Лілія Михайлівна,  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Одеської національної музичної академії  
ім. А. В. Нежданової  
ORCID 0000-0001-8602-9573*

## СОНАТИ О. СКРЯБИНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ ЗДОБУТОК ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ

**Мета роботи** – простежити глибину впливу одеського музично-культурного середовища на Скрябіна та інтенсивність засвоєння спадщини композитора в Одесі на прикладі піаністичних внесків та творчого пошуку Містерії, на матеріалі заготовок якої вибудовувалися три останні сонати творця «Прометей». **Методологічною основою** виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, позначений сформованістю в ньому стильового порівняльного аналізу та історичного, герменевтичного ракурсів музикознавчого методу. **Наукова новизна** роботи базується на концепції глибинності досягнень салонного мистецтва Одеси, довір'я до якого сформувало захоплене прийняття одеською публікою піаніста і композитора О. Скрябіна 1898 р., а також безумовну пошану до музичних абстракцій промістеріальних образів-тем трьох останніх сонат композитора, музичний тематизм Містерії. **Висновки.** Витоки одеської піаністичної школи значною мірою обумовлені успіхом прем'єри фортепіанного Концерту 1898 року, що позначилося в салонних засадах піанізму й композицій Скрябіна. У творчості композитора екстатична лірика відсторонене театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплюючої радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішується опорою на *скрябінську дзвонність*. Містична узагальненість дзвонності Скрябіна протистоїть натуралізму кучкістів і Рахманінова, але має спільний з ними виток у *православному інструменталізмі церковного дзвоніння*, невідривного від абстракції *танечності*.

*Ключові слова:* символізм, новаторство мислення, салонне мистецтво, фортепіанна гра, «легкі» фортепіано, салонний піанізм, музичні традиції Одеси.

*Шевченко Лилия Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

### Сонаты А. Скрябина как репертуарное достижение одесских пианистов

**Цель** данного исследования – проследить глубину влияния одесской музыкально-культурной среды на Скрябина и интенсивность усвоения наследия композитора в Одессе на примере пианистических приношений и творческого поиска Мистерии, на материале заготовок которой выстраивались три последние сонаты творца «Прометей». **Методологической основой** выступает интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине, отмеченный сформированностью в нем стилевого сравнительного анализа и исторического, герменевтичного ракурсов музыковедческого метода. **Научная новизна** работы базируется на концепции глубинности достижений салонного искусства Одессы, доверие к которому сформировало восторженный прием одесской публикой пианиста и композитора А. Скрябина в 1898 г., а также безусловное почитание музыкальных абстракций промистеріальних образів-тем трех последних сонат композитора, которые сформировали музыкальный тематизм Мистерии. **Выводы.** Истоки одесской пианистической школы в значительной степени обусловлены успехом премьеры фортепианного Концерта в 1898 году, что нашло отражение в салонных основах пианизма и композиций Скрябина. В творчестве композитора экстатическая лирика отстраняет театральную содержательную антитетичность в пользу монологической всеохватывающей радости преодоления драматизма/трагизма бытия, воплощение которой решается опорой на *скрябинскую*

колокольность. Мистическая обобщенность колокольности Скрябина противостоит натурализму кучкистов и Рахманинова, но имеет общий с ними исток в православном инструментализме церковного звона, неотрывного от абстракции танцевальности.

*Ключевые слова:* символизм, новационность мышления, салонное искусство, фортепианная игра, «легкие» фортепиано, салонный пианизм, музыкальные традиции Одессы.

*Shevchenko Lilia, candidate of the Pedagogical Sciences, assistant professor Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

### **Sonatas A. Skrjabin as repertory achievement of odessa pianists**

**The purpose of the article** is a trailing of the depth of the influence Odessa music-cultural ambiance on Skryabin and intensities of the assimilation inheritance Skryabin in Odessa on example piano offerings and creative searching for Mystery, on the material of the stocking up which were formed up three last Sonatas creator "Prometheus." **Methodology** emerges the intonation approach of the school B. Asafjev in Ukraine, noted forming in him of the style comparative analysis and history, hermeneutic foreshortening of the musicology method. **Scientific novelty** of the work is based on concepts of deep sense achievements to salon art Odessa, confidence to which has formed by enthusiasm of acceptance an Odessa public of the pianist and composer A.Skrjabin in 1898 year, as well as unconditional honouring of music abstraction promystery image-that three last Sonatas of the composer, which have formed music themes of Mystery. **Conclusions.** Piano school to Odessa had an essential headwaters in the success of the first night of the piano concerto in 1898, which has pawned piety of Skrjabin on essences salon основ his pianism and composition. In Skrjabin composition, ecstatic lyrics discharges profound theatrical antithesis in favor of the monologue all embracing joy Overcoming of dramatic/tragedy to being, which entailment dares the handhold on Skrjabin chiming. Mystic generalization of Skrjabin chiming. Withstands the naturalism a Russian Heel and Rachmaninov, but has general with them headwaters in an orthodox instrumental type of church ringing, inseparable from an abstraction of dancing manifestation to sounding.

*Key words:* symbolism, innovations of thinkings, salon art, piano play, "light" pianoforte, salon pianism, music traditions of the Odessa.

Актуальність теми дослідження визначена невичерпністю генія Скрябіна в його значущості для світової музичної громадськості, його спеціального впливу на Україну, адже провідний український композитор Б.Лятошинський був переконаним «скрябіністом», як і найвизначніший польський композитор К. Шимановський, творчий старт якого невідривний від України і Одеси. Аналіз досліджень і публікацій. Ранній успіх Скрябіна в Одесі й активність обговорення його містеріальних задумів [16] викликають спеціальний інтерес вітчизняних дослідників. Впливовість монументального дослідження В. Рубцової [12], а також численних публікацій щодо творчих виходів композитора-піаніста [4; 15; 16, ін.] народжують впевненість у дотичності до музичної місії Південної Пальміри одеського культурного ареалу. Хоча саме аналіз конкретних зразків творчості вказаних етапів життєвого шляху піаніста і композитора Скрябіна покликаний втілити повноту культурно-мистецьких перетинів генія слов'янської музики з Одесою.

Мета дослідження – простежити глибину впливу одеського музично-культурного середовища на Скрябіна та інтенсивність засвоєння спадщини композитора в Одесі на прикладі піаністичних внесків та творчого пошуку Містерії, на матеріалі заготовок якої вибудовувалися три останні сонати творця «Прометей». Методологічною основою виступає інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [2] в



Україні [6; 8], відзначений сформованістю в ньому стильового порівняльного аналізу та історичного й герменевтичного ракурсів музикознавчого методу.

Виклад основного матеріалу. Скрябінський вплив на Одесу був зумовлений історичним мистецьким самостійним принципом Одеси стосовно Петербурга, за планом якого як Північною Пальмірою вибудовувалася нова діюча столиця імперії, так згодом третім містом імперії стала Південна Пальміра – Одеса. Але географічний чинник і загальні обставини розвитку зробили Одесу контактною і з українським оточенням, і з першою столицею – Москвою. І мистецьким символом цього зв'язку стали такі величні фігури світового модерну, як М.Врубель, В.Кандинський, В. Ребіков, О.Скрябін, К. Шимановський, Є. Голишев. М. Врубель, В. Ребіков, К. Шимановський і Є.Голишев безпосередньо жили і працювали в Одесі [5; 14], тоді як зв'язки з Південною Пальмірою на рівні творчих контактів підтримували В. Кандинський і О. Скрябін. Завдяки активності В. Ребікова і М. Врубеля Одеса від 1880-х впевнено вступила у протомодернову добу, гордо демонструючи відвертий європеїзм мислення і обходячи торований шлях фольклоризму в мистецькому самоствердженні.

Європеїстський тонус художніх пошуків юного Скрябіна особливо підтримував його педагог С. І. Танєєв (згодом вихованець С. Кондратьєв став значимою постаттю у музичному світі Одеси першої половини ХХ ст. [8, 226-228]). Останній і сам не мав ентузіазму щодо «залучення до фольклору», але багато доклав зусиль до навчання свого вихованця мистецтву контрапункту, що вибудовувалося учнем Чайковського як розвиток ідей Глінки про оригінальне багатоголосся російської церковної музики. Піаністичні здобутки О. Скрябіна мали орієнтацію на салон, а артистичний салон був природним середовищем буття творчо обдарованих особистостей і в Москві, і в Одесі. Саме салон Іздебських в Одесі став ініціатором друку творів А. Шенберга *уперше* в Росії у 1910-ті роки, у тих же зібраннях стала помітною і постать К.Шимановського (спеціально про це [16]).

Скрябін виявив стійку прихильність до жанрів, які становили базу салонних презентацій. О. Скрябін ствердився як „шопеніст”, а згодом не меншою мірою як шанувальник Вагнера і Дебюссі, гостро вловлюючи нові установки творчих реалій свого часу. Етапи „салонних п'єс” і симфонічних виходів обумовили закономірні складові процесу реалізації ідей-образів творчості, будучи „закодованими” у програмі московського «почвенництва», що єднали в цілісності творчого акту „малі” жанри побутового музикування й одкровення складності художнього професіоналізму.

Таким чином, спеціально відзначаємо глибинність контактів культурного життя Москви з європейським тяжінням до „бідермайєру” і веризму, в основі яких був культ провінціалізму як осередку актуальних художніх завдань століття, що в сукупності визначило хронологічно *випереджальний* характер концепції модерну в Москві (М. Врубель) у порівнянні з Петербургом. І Південна Пальміра, Одеса, явно більш солідаризувалася в тяжінні до модерну не з її Північним аналогом, Петербургом, але з «глибинною» Москвою, з якої вийшов і укорінився в Одесі і в Одеській консерваторії В. Ребіков, один з найталановитіших модерністів кінця ХІХ –

початку ХХ століття. І саме Ребікова запрошено було до головування на випускних екзаменах Одеського музичного училища 1886 р. (див. Звіти ІРМТ [9, 16]).

Фортепіанні твори О. Скрябін так чи інакше порівнював зі своїми можливостями піаніста. Відоме тяжіння юного Скрябіна до Шопена, причому, на відміну від творів шопенівської орієнтації й гри творів Шопена М. Балакіревим, що тяжів до симфонізму фортепіанного стилю Ф. Ліста, О. Скрябін був чутливим до тих рис стилістики польського майстра, які на сьогодні прийнято характеризувати як «бідермайєрівські» [10].

У мазурках Скрябіна, що успадковували шопенівську «поємність» [12, 57], підкреслена камерність і виразність контрастно-поліфонічних фактурних ознак. Зокрема, це виділення мелодійної значимості голосу, що грається в лівій руці – див. Мазурки оп. 3 №№ 6, 7, 8. Особливо в цьому плані виділяється № 7, де ліва рука в середньому розділі форми показує тему *forte energico*, причому в характері вальсовості енергійної й блискучої.

Нагадуємо, що через травму правої руки після спроби грати «глибоким» звуком [12, 36] композитор-піаніст на все життя відчував небезпеку «перенавантаження» правої руки. Відповідно для нього природною була опірність лівої руки, що розходилося з пронімецькими «праворучними» традиціями російської піаністичної школи, й що природно зближало Скрябіна з «клавіризмом» піаністичних традицій Франції й почасти Шопена. Не забуваємо, що хроматичні гами Шопен «грав найчастіше трьома останніми пальцями» [18, 417] і не виносив «надмірно гучного звучання фортепіано, називаючи його гавканням пса» [18, 413].

Цей екскурс у шопенівський стиль гри істотний у зв'язку з «шопенізмами» у грі Скрябіна і у зв'язку з тим, що салонна делікатність звуковидобування була розцінена ним самим як недолік, від чого й була здійснена його невдала спроба заграти «по-сафонівськи», тобто в стилі «силового», так званого «російського», а за джерелами лістівського піанізму, представником якого був В. Сафонов. У результаті – спогади М. Пресман, що загалом принизливо висловлювалася про піанізм великого композитора-піаніста: «Не володіючи від природи великими віртуозно-піаністичними даними...» [11, 34]. Але була й інша позиція – М. Зверева, досвідченого педагога й прекрасного піаніста, що цінував піаністичний талант Скрябіна вище композиторського, хоча цей останній як самоочевидний не обговорювався (див. у книзі В. Рубцової [12, 32-33]). Відомий величезний успіх Скрябіна у Парижу 1905 р., де його піанізм оцінений як «блискучий» [12, 228], а також наступні тріумфальні виступи як за кордоном, так і в найбільших містах Росії.

Це був піанізм «польотний», що використовував «другу клавіатуру», тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках національні традиції. І глибинний аспект цих традицій піднято у працях Б. Яворського, великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна [12, 65].

Перші опубліковані твори композитора (оп.1, «Вальс», оп. 2, - № 1 «Етюд», № 2 «Прелюдія», № 3 «Експромт у формі мазурки») – фортепіанні, останні – оп. 74, «П'ять прелюдій» – також для інструмента його артистично-виконавських виступів. Опірність «шопенівських» і «дебюссістських» жанрів у цих біографічно віхових

точках творчості вказує на стильові пріоритети композитора: романтизм – імпресіонізм/символізм. Звертає на себе увагу *істотне переважання в спадщині Скрябіна п'єс у жанрі прелюдії* – і в цьому він прямий спадкоємець Дебюссі, у композиціях якого жанровий колорит прелюдійності охоплює всі етапи вираження.

Але безумовним «шопенівським» знаком фортепіанних творінь автора «Прометей» є компонування у сонатному жанрі, який у Дебюссі взагалі відсутній, але який якісно надзвичайно виділяється у спадщині великого польського майстра. Як і Шопен, Скрябін не робив акцент на концертному жанрі, він приділив йому один раз увагу в юнацькі роки (тоді як Шопен написав два своїх концерти для фортепіано на грані варшавського й паризького періодів творчості).

Символічним для національного стилю Скрябіна є початок його публікацій – Вальсом ор. 1. Ця п'єса виходить явно з розряду «російських вальсів», тобто у представництві «російського бідермайєра» Московської школи, освяченої вальсовими романсами О. Гурильова задовго до тріумфів у Росії вальсів Й. Штрауса. Російський вальс – це складний комплекс простоти побутового музикування, але одночасно ознака іноземного впливу на російський стиль, показник цивілізаційної серйозності використання цього роду жанрових прикмет як *динамічного імпульсу національного стилю, зверненого до відновлення своїх засновків*. Але, зауважимо, «російського вальсу» зовсім не торкнулася та хвиля «демонізацій» вальсовості, що охопила західну музику від Берліоза до Верді й апогеєм якої стали «Мефісто-вальси» Ліста.

Даний складний принцип «російського вальсу» прекрасно усвідомлював П. Чайковський, що всупереч представленим великим М. Глінкою *пісенним* проявам російського характеру в музиці просував ідею вальсовості-«балетності» (саме так її чув великий учень Чайковського – С. Танєєв, що дорікав учителеві за танцювальність тем симфоній) у своїх творах. У ХХ столітті російська музика через творчість І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та інших дійсно звернулася до балетної специфіки вираження: російський балет став знаком російського стилю в мистецтві минулого століття.

Цю ємну прогнозуючу функцію вальсовості відчув юний Скрябін (1892), вклавши в гомофонну мелодію ефекти схованої поліфонії, тоді як поліфонічний виклад стійко асоціювався з образом ученості (див. образ учених занять героя у Пролозі «Фауста», 1859, Ш. Гуно, у поемі Р. Штрауса, старшого сучасника Скрябіна, «Так говорив Заратустра» – у вигляді фуґи, ін.). Вибір тональності f-moll певної мірою демонстративний: це тональність «Апасіонати» Л. Бетховена, однак дана у протилежному до бетховенської драматичності *меланхолійному* тону.

Жанр сонати погано погоджується з естетикою символізму, що після 1903 р. (рік закінчення Четвертої сонати) стала домінуючою для творчості композитора. Але саме за Сонатами («до Четвертої» і «після Четвертої») склалася базисна періодизація творчості Скрябіна, в якій уточнюючою віхою виступає 1910 рік – рік написання «Прометей». У роботах А. Бандури, випускника ОНМА, що працює в Москві, наголошується роль О. Блаватської у вибудовуванні пізніх сонат композитора. І саме сонати виявилися в центрі «Характеристики» А. Коптяєва, у якій розкривається образ Скрябіна-містика й спіритуаліста: «Соната, у скрябінських

руках, стала інтимною бесідою з парфумами: Скрябін гіпнотизує імлу, і з неї показуються образи...» [цит. за статтею А. Бандури, 3, 37].

До речі, у роботі музикознавця, на яку запропоноване посилання, останній період творчості композитора відмежований від попереднього фортепіанним твором: «Пізній (або містеріальний) період творчості почався у Скрябіна в 1910 році створенням фортепіанної п'єси «Листок из альбома» (ор. 58). По-справжньому ж відкриває цю, останню для Скрябіна, творчу епоху його знаменитий «Прометей»...» [3, 37].

І «містеріальність», «некомпозиційний» шлях ствердження авторської волі відзначені насамперед відмовою від симфоній і сонат як жанрів, ідентифікованих з композиторською діяльністю як такою:

«Я не можу писати більше сонат і симфоній 'просто'...Це зовсім не задовольняє... Ну, а містерія ще не готова, не в мені, а в інших...» (цит. за вищезгаданим виданням [3, 37]).

Містеріальний період 1910-1915 рр. – це етап, у який Скрябін не усвідомлював себе музикантом. Л. Сабанєєв повідомляв, що композитор «запально запевняв», що це «нудно – бути тільки композитором», і майже «виправдовувався», коли критик застав його за написанням чергової сонати. Скрябін пояснював таке заняття «задоволенням інерції» [3, 37]. Для нього головною справою було створення Містерії, у якій повинні брати участь *всі люди планети*... Місце виконання Містерії – храм у передгір'ї Гімалаїв, в Індії. Моделлю цього грандіозного й позамузичного в основі своєї твору стала композиція «Попереднього дійства», музична частина якої не записана, тоді як літературна зафіксована. Але саме в сонатах, із Шостої по Десяту, увійшли фрагменти музики й образів Попереднього дійства [3, 38].

Причому дотримання сонатної форми в цих останніх сонатах було принциповим моментом, до них також треба додати поему «До пломеню» (ор. 72). Інша справа, що виявлення сонатних відносин реалізовувалося не в тонально-функціональній гармонії, «дематеріалізуючи» міметичну театральність сонатних тематичних сполучень, що склали зміст програмно-образних асоціацій у класичній і романтичній сонаті. Адже змістом символістського мистецтва є синтез мистецтв особливого роду, в якому музичний початок є об'єднуючим стосовно літературно-зорових смислів, але при цьому музика і її естетично-всепроникаюча якість виявляється недоречною в художньо закінчених композиціях.

Тому символізм К. Дебюссі найбільшою мірою виявляється в його творах на літературні тексти, у піснях-романсах, у творах для музичного театру (символістська опера „Пеллеас і Мелізанда”), тоді як інструментальні твори розглядаються в руслі імпресіонізму/символізму. Саме цей останній стилістичний поворот постійно констатується й для інструменталіста Скрябіна: «привиджувана предметність» абстрактної програмності його творів утворює дещо показове для порубіжжя імпресіонізм – символізм.

Виконання творень О. Скрябіна дуже міцно пов'язане з культурою Москви – *alma mater* художніх витоків музиканта, про це йшла мова вище. У Москві склалася школа виконання творів Скрябіна, що висунула на перше місце настільки самостійну й самозначиму фігуру, як В. Софроніцький. Традиціоналізуючи

Скрябіна, Софроніцький підкреслював «кореневу систему» піанізму останнього, зближуючи з академічним статусом російської фортепіанної школи [13]. І все-таки цікавою стороною стильового орієнтування Софроніцького було те, що після занять у спадкоємиці М. Рубінштейна А. Лебедевої-Гецевич видатний згодом російський радянський піаніст пройшов консерваторський курс у А. Михаловського, учня І. Мошелеса – піаніста й композитора, що зробив істотний вплив на Ф. Шопена: за моделями Етюдів Мошелеса Шопен створював низку своїх славнозвісних етюдів (див. у Й. Хомінського [17, 70-71]).

Поряд із Софроніцьким піаністична Москва як інтерпретаторів Скрябіна висунула Г. Нейгауза, що гостро відчув академічну *вальсовість* у творах композитора. Певний внесок в «скрябініану» вніс і В. Корнієнко, московський піаніст, генетично пов'язаний з Україною.

Серед зарубіжних авторів, яких найбільше грав Софроніцький – Ф. Шопен, а також Р. Шуман і Ф. Ліст. Але при цьому особливе значення для його піаністичного реноме мало виконання російської музики й найперше місце в ній – гра творів О. Скрябіна [13, 225]. Саме ця сторона діяльності надихнула одеського піаніста й глибокого шанувальника спадщини О. Скрябіна А. Алексєєва на написання книги «Скрябин и Софроніцький» [1], що в силу негласної заборони на творчість представників символізму в радянському мистецтвознавстві 1940-х – 1950-х років, свідчила про неабияку мужність автора й особливу відданість ідеї служіння творчому одкровенню великого творця Містерії.

За кордоном виконання творів Скрябіна було привілеєм російських музикантів. Але винятковість фігури Скрябіна привернула увагу такого дивного англійського піаніста, як Дж. Огдон, що записав практично всі основні фортепіанні твори російського композитора.

У довідкових виданнях [6, 1082] спеціально не вказується участь Огдона у вибудовуванні концепції виконання музики Скрябіна, наголошується академічна школа на підвалинах піанізму Ф. Бузоні, не відзначена дивовижна винахідливість виконання творів К. Дебюссі, тобто композиції в стильовій «хвилі» співвідносяться зі Скрябіним. Однак запис всіх сонат і творів Скрябіна, зроблена Огдоном 1971 р., вражає логічністю театралізованості подачі образів і точним слуханням *поліфонізму*, значимості особливої скрябінської «дзвонності», відмінної від «натуралізму» Мусоргського-Рахманінова й утримує ту містичну «всеприсутність», що повідомляється із дзвонивими звучаннями – символічними, нетутешніми.

Одеським музикантам належить особливе місце у біографії композитора, оскільки гастролями в Одесі відкрилися серії концертів по містах Росії 1897 року. Цього ж року в Одесі був *уперше зіграний тільки-но написаний фортепіанний Концерт*, що, за словами Сафонова, мав величезний успіх. Однак преса дала стриману оцінку й твору, і грі. В. Рубцова моралізувала із цього приводу: «Це не дивно: там, де за рецензентом немає музичного розуміння й смаку, відсутність слави в автора зводить до нуля художній результат його будь-якого виступу» [12, 92].

Проте Одеса цінувала музику О. Скрябіна. В Одеській консерваторії працювала учениця Скрябіна Н. Чегодаєва [див. 8, 178-183], котра безпосередньо передавала навички гри його творів. У 1950-ті – 1960-ті роки спадщина

композитора була піднята на щит стараннями „скрябіністів” вищезгаданого А.Алексєєва [1], П. Чукліна і Ю. Некрасова.

До речі, Восьма, Дев'ята й Десята сонати О. Скрябіна з-поміж останніх творів композитора мали особливе місце в репертуарі одеських піаністів. Постійне використання цих творів у навчальній і концертній роботі в останні десятиріччя явно конкурує з опорою на Першу - Четверту сонати великого майстра, яка визначала виконавський вибір до 1990-х років. Так реалізувалася тенденція залучення в творче життя ХХ ст. опусів останніх етапів творчості композитора, що, до речі, висвітлювалося в одеській пресі 1910-х років.

Символізм як стильова позиція О. Скрябіна, особливо чітко виражена в його пізніх композиціях 1910-х років, органічно вписується в «неосимволістську» [6] стильову хвилю поставангарду 2000-х років, коли в репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора «Прометєя» переважають. Виділені Восьма, Дев'ята й Десята сонати не тільки тому, що вони становлять, як і інші твори російського композитора, предмет виконавської діяльності автора і його учнів, але здебільшого через визнання цих творів композитора в Одеській музичній академії, що зберігає пам'ять про успіх Скрябіна 1998 р. напередодні першого й тріумфального закордонного турне у Франції [12, 92].

У даному випадку наведена систематизація відомостей про Восьму, Дев'яту й Десяту сонати як про *останні* твори, відзначені не тільки «містичним передчуттям смерті», за книгою І. Белзи, 1916 р., [4, 148], що наполегливо пов'язують із даними творами [12, 367, 378-382]. Але виділені відомості й про втілення в них ідеї «нетрагізму буття» [15, 3-5], яка стала постійною складовою пояснень композитора щодо своєї творчості у 1910-ті. Ця ідея усвідомлюється відверто у зв'язку з Десятою сонатою, хоча очевидні не тільки хронологічні, але й значеннєві паралелі вказаних Сонат Скрябіна, написаних у другому десятиріччі ХХ століття.

Загалом три останні сонати Скрябіна пов'язані органікою «повернення до витоків» творчості Шопена, її жанрового середовища прелюдій-ноктюрнів, що відсторонює драматичні боріння на користь монологічної лірики, причетної до салонного прорелігійного *замилування* у вираженні. *Лірика* надає *цілісності великим поемним композиціям*, тим самим *перероджуючи* ці останні з театральньо-філософічним протистоянням ідей-образів у заповітах Ліста – до гімнічно-літургійного *уславлення* динаміки душі, спрямованої до Захвату радості розвитку Думки: «...думка рухлива й не скута раз назавжди вираженими формами. У ній жадоба розвитку. Вона - процес. Вона - досягання й знову прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця.» [12, 390].

Це сказано про останні три сонати загалом, але в колі їх маємо і Дев'яту сонату, яка утворює органічну складову творчо фінальної сонатної тріади генія російської музики. Звідси певні висновки, з яких вихідне значення має теза про спадщину О.Скрябіна як послідовне втілення *новаційності* символістського образу мислення від початків його творчого шляху до завершення останнього як у композиторській, так і у виконавській творчості. Остання стала усвідомленням суттєвої виразності *салонного* мистецтва і його переломлення у фортепіанній грі через асоціювання прийомів з можливостями «легких» фортепіано фільдівського-

шопенівського типу. Також важливим видається уявлення про оригінальність Скрябіна щодо переосмислення поемних засад Ф. Ліста з гіперболізацією монотематизму й подоланням виразних антитез кантиленності – скерцозності/жанровості, що живила контрасти Ліста, але яка принципово проявлялася в ліризованій моториці-танцювальності ранніх опусів і фортепіанного Концерту Скрябіна, а також насичувала *літургійною екстазністю* останні Сонати композитора, що готували релігійний музичний тематизм Містерії.

Наукова новизна роботи базується на концепції глибинності досягнень салонного мистецтва Одеси, довір'я до якого сформувало захоплене прийняття одеською публікою піаніста і композитора О. Скрябіна 1898 р., а також безумовну пошану до музичних абстракцій промістеріальних образів-тем трьох останніх сонат композитора, музичний тематизм Містерії. Висновки. Витоки одеської піаністичної школи значною мірою обумовлені успіхом прем'єри фортепіанного Концерту 1898 року, що позначилося в салонних засадах піанізму й композицій Скрябіна. У творчості композитора екстатична лірика відсторонює театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплюючої радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішується опорою на *скрябінську дзвонність*. Містична узагальненість дзвонності Скрябіна протистоїть натуралізму кучкістів і Рахманінова, але має спільний з ними виток у *православному інструменталізмі церковного дзвоніння*, невідривного від абстракції *танечності*.

#### Література

1. Алексеев А. Скрябин и Софроницкий. Опыт сравнительной характеристики исполнительского искусства. Одесса, 1993. 35 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Бандура А. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А.Н. Скрябина. *Дельфис*, № 3 (11), 1997. С. 37-42.
4. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1987. 176 с.
5. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96-101.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса. Астропринт, 2012. С. 99-134.
7. Огдон (Ogdon) Джон. Ю.М.Оленев. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. Москва, 1976. С.1082.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
9. Отчет Одесского отделения ИРМО (Императорского Русского Музыкального Общества) за 1886 г. с 1 сентября 1886 г. по 1 сентября 1887 г. – Одесса: Типография «Одесский Листок» Дерibasовская, № 1, 1888. – 29 с.
10. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермайера. Автореф.канд. дис., 17.00.03. Одеса, ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2012. 19 с.
11. Пресман М. Воспоминания. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.-Л., 1940.
12. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва, Музыка, 1989. 448 с.
13. Софроницкий Владимир Владимирович. Я. Мильштейн. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5*. Москва. Сов. энциклопедия, 1981. С. 225.
14. Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.(Сб.). Одес. гос. науч. библ. им. М. Горького. Сост.: С.М. Голубавский, Ф.Д. Кохрихт, Т.В. Щурова; Отв.ред. О.Ф. Ботушанская. Одесса. Друк. 2001. 264 с.
15. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. С.3-5.
16. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв. С.3, 10.

17. Chomiński J. Chopin. – Kraków: PWM, 1978. 260 s.

18. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa. Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

### References

1. Aleksejev A. (1993). Skrjabin and Sofronickiy. The Experience of the comparative feature performance art. Odessa. 35 p. [in Ukrainian]
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian]
3. Bandura A. (1997). The Folk legend about seeds race. The Evolution of the person in music-literary legacy of A.N. Skrjabin. *Delfis*, № 3 (11). P. 37-42 [in Russian]
4. Belza I. (1987). Aleksandr Nikolajjevich Skrjabin. Moscow, Muzyka [in Russian]
5. Gojowy D. (1998). E.Golyshev and dada-serialism. *Transformation of the music formation: culture and contemporaneity*. Odessa. P.96-101. [in Ukrainian]
6. Markova E. (2012). The problem of musical culturology. Odesa, Astroprint. P. 99-134 [in Ukrainian]
7. Ogdon John [Yu.M.Olenev. (1976). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 3*. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 779-781 [in Russian]  
*The music encyclopedic in 6 volumes dictionary*. Moscow: Sov.encyklopedija. P. 1082 [in Russian]
8. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
9. Report Odessa branches IRMS(Imperial Russian Music Society) for 1886 with 1 September 1886 on 1 September 1887 (1888). Odessa, Tipografija “Odesskij listok”, Deribasovskajam № 1, 1888 [in Ukrainian]
10. Podobas I. (2012). The Mazurkas of F. Chopin in context Warszawa biedermeier. Autoref. of diss. of Cand. Digree in art : 17.00.03– Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa. 19 p. [in Ukrainian].
11. Presman M. (1940). Memory. *Collection for 25 years since day of the deaths* Moscow-Leningrad. P. 32-39 [in Russian]
12. Rubcova V. (1989). Aleksandr Nikolajjevich Skrjabin. Moscow, Muzyka. 448 p. [in Russian]
13. Sofronickij Vladimir Vladimirovich [Ja.Milshtein. (1981). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh..* Moscow, Sov.encyklopedija. V. 5. P. 25 [in Russian]
14. The black square on Black sea. The material to histories vanguard art of the Odessa XX cent. (Volume) (2001). Odessa state scientific library of the name M.Gorkij; The compilers: S.M. Golubovskij, F.D. Kohriht, T.V. Schurova; responsible editor O.F. Botushanskaya. Odessa, Druk [in Ukrainian].
15. South music herald (Juzhnyj muzykalnyj vestnik) (1915), №№ 8-9. P.3-5 [in Ukrainian].
16. South music herald (Juzhnyj muzykalnyj vestnik) (1916). № 1-2. P.3, 10 [in Ukrainian].
17. Chomiński J. (1978). Chopin. Kraków, PWM [in Polish].
18. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (1999). Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polish]



УДК 316.346:159.923:17(075.8)

*Пушонкова Оксана Анатоліївна,  
кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри філософії та релігієзнавства  
Черкаського національного університету  
імені Богдана Хмельницького  
ORCID 0000-0002-8390-6806  
krapki@ukr.net*

## МЕТОДОЛОГІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ПОСТСУЧАСНОСТІ: ДИСКУРСИВНІ ВИМІРИ

**Мета роботи** – окреслити дискурсивні виміри сучасних візуальних досліджень у контексті методології міждисциплінарності. **Методологія.** Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. Дискурсивною основою міждисциплінарності виступає теоретико-культурологічний підхід, який встановлює глибинні зв'язки між різними предметними областями, в яких вивчаються окремі аспекти проблеми. **Наукова новизна.** Встановлено, що сьогодні візуальна культура й відповідний дискурс детермінують увесь арсенал культурних артефактів та сценаріїв, виступають ознакою ступеню онтологізації людини в культурі та змін її ідентичності, набуваючи функцій маркерів виникнення нових форм текстуальності. Дискурсивні виміри візуальної культури виступають як стратегіями її розвитку. **Висновки.** Постсучасність зазнає тотальних змін текстуальності, у зв'язку з чим виникає проблема систематизації дискурсивних досліджень візуальної культури у міждисциплінарних контекстах. У зв'язку з ціннісними зрушеннями в культурі, що впливають на зміну режимів бачення утворюються її дискурсивні виміри (культурно-травматичний, тілесності, ідентичності, етнорегіональний та ін.), що визначають перспективи її розвитку. Перспективним завданням є встановлення спільних закономірностей провідних дискурсів у зміні текстуальності в напрямі архаїзації як первинного рівня репрезентативності.

*Ключові слова:* дискурсивні виміри культури, візуальна культура, візуальні дослідження, міждисциплінарний підхід, філософія медіа.

*Пушонкова Оксана Анатоліївна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*

### **Методология визуальных исследований постсовременности: дискурсивные измерения**

**Цель исследования:** Рассмотреть дискурсивные измерения современных визуальных исследований в контексте методологии междисциплинарности. **Методология.** Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. В качестве дискурсивной основы междисциплинарности выступает теоретико-культурологический подход, который устанавливает глубинные связи между разными предметными областями, в которых изучаются отдельные аспекты проблемы. **Научная новизна.** Установлено, что сегодня визуальная культура и соответствующий дискурс детерминируют весь арсенал культурных артефактов и сценариев, которые выступают в качестве определения степени онтологизации человека в культуре и изменений его идентичности, приобретая функции маркеров появления новых форм текстуальности. Дискурсивные измерения визуальной культуры выступают как стратегия ее развития. **Выводы.** Постсовременность характеризуется тотальными изменениями текстуальности, в связи с чем возникает проблема систематизации дискурсивных исследований визуальной культуры в междисциплинарных контекстах. В связи с ценностными сдвигами в культуре,

влияющими на изменение режимов видения, образуются ее дискурсивные измерения (культурно-травматический, телесности, идентичности, этнорегиональный), которые и определяют перспективы ее развития. Перспективной задачей является установление общих закономерностей доминантных дискурсов в изменении текстуальности в направлении архаизации как первичного уровня репрезентативности.

*Ключевые слова:* дискурсивные измерения культуры, визуальная культура, визуальные исследования, междисциплинарный подход, философия медиа.

*Pushonkova Oksana, Candidate of Philosophical Science, Associate Professor Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkassy*

### **Methodology of visual research of post-present: discursive dimensions**

**Purpose of the article** is to outline the discursive dimensions of modern visual research in the context of interdisciplinary methodology. **Methodology.** The general scientific and interdisciplinary methods of research are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. The discursive basis of interdisciplinarity is the cultural-theoretical approach, which establishes deep relationships between different subject areas, in which specific aspects of the problem are studied. **Scientific novelty.** It has been defined that visual culture and corresponding discourse determine a whole range of cultural artifacts and scenarios, serve as a sign of the degree of human ontology in culture and its identity changes, becoming markers of the emergence of new textuality forms. Discursive dimensions of visual culture act as strategies for its development. **Conclusions.** Post-present undergoes total changes in textuality, due to which the problem of systematization of discursive research of visual culture in interdisciplinary contexts arises. In connection with changes of values in the culture, which affect the changing of modes of vision, its discursive dimensions are formed (cultural-traumatic, physicality, identity, ethnic-regional), which determine the prospects for its development. A promising task is to establish common patterns of leading discourses in changing the textuality in the direction of archaism as the primary level of representativeness.

*Key words:* discursive dimensions of culture, visual culture, visual research, interdisciplinary approach, media philosophy.

Актуальність теми дослідження. До актуальних соціокультурних проблем відносяться дилеми, які не можуть бути осмислені мовою конкретної дисципліни, тільки філософії або культурології (при всій її інтегративності), соціології і будь-якої іншої науки, адже ці проблеми належать до класу міждисциплінарних. Тому і відповіді на питання, що традиційно відносяться до компетенції філософсько-культурологічної сфери, не можуть бути отримані поза міждисциплінарним діалогом. Сучасна візуальна культура якраз виступає сьогодні полем суперечливих оцінок та прогнозів, семантичним перехрестям багатьох гуманітарних дисциплін та базовим модусом існування сучасного соціуму.

Інтерес до візуальних досліджень та візуальної культури зростає з кінця 70-х років ХХ ст., що знаменує так званий «візуальний поворот», який розпочав визначати смисли культури слідом за «лінгвістичним». Феномен візуального традиційно виступав предметом мистецтвознавчих досліджень. Але розуміння твору мистецтва як частини культурного контексту з одночасними змінами його онтологічного статусу призвели до уособлення проблематики візуальної культури та візуальної антропології в цілому.

Представники більш широкого контексту розгляду візуальних явищ (С.Альперс, М.Баксандалл, Н.Брайсон та ін.) одразу зрозуміли необхідність міждисциплінарності, яка давала б змогу вийти за межі традиції, водночас залишаючись у ній. М. Баксандалл пропонує, виходячи за межі методології

мистецтвознавства, новий концепт – «погляд епохи», який виражає ідею культурно-історичної обумовленості бачення як психічного процесу та універсалізує візуальний дискурс.

Предметним полем сучасних візуальних досліджень є процеси смислоутворення в культурі, яка зазнала тотальної зміни текстуальності, у зв'язку з чим виникає проблема систематизації дискурсивних досліджень візуальної культури у міждисциплінарних контекстах.

Тема даної роботи є актуальною внаслідок необхідності систематизації сучасної поліметодології у дослідженні візуальних явищ культури, адже останнім часом спостерігається розмивання проблематики візуального в міждисциплінарних контекстах та дискурсивних практиках. Це обумовлює науковий інтерес як до дослідження відповідних дискурсів і дискурсивних стратегій, так і до змін у предметному полі візуалістики, пов'язаних з експансією візуальних форм «інформаційної культури» та «культури споживання», а також з синтетичною аудіовізуальною природою медіа-дискурсів у добу дигітальної революції.

Аналіз досліджень і публікацій. Комплекс міждисциплінарних теорій у гуманітарних і соціальних науках під загальною назвою «дискурс-аналіз», має за мету критичне дослідження дискурсу. До традиційних версій дискурс-аналізу належать теорії М.Фуко (соціологічна модель), Ж.Бодрійяра (культурологічна модель), Т. ван Дейка (лінгвістична модель), Р. Барта (семіологічна модель), у фокусі інтересів яких є вивчення практик опису світу та його конструювання. Інший підхід структурування поля дискурсивних досліджень – вибір найбільш продуктивних дискурсів для вивчення комунікації, культури і суспільства (Е. Лаклау і Ш. Муфф, дискурсивна психологія, критичний дискурс-аналіз Н. Феркло). Тут більш широким є міждисциплінарне поле й прикладні аспекти досліджень, врахування свідомого втручання у мовні практики за допомогою певних технологій. В Україні дискурсивну проблематику розробляють Н. Шерстюк, К. Серажим, Л. Нагорна, О. Боровицька, Т. Воропай, Г. Жуковець, Г. Яворська та ін. У полімедійних трансформаціях змінюється уявлення про текст культури. Співвідношення понять «дискурс» і «текст» є предметом досліджень Е. Кубрякової, В. Богданова, В. Хенкса, В. Карасика, Т. ван Дейка та ін. Український дослідник Н. Шерстюк визначає підхід до дискурс-аналізу, М. В. Йоргенсен та Л. Дж. Філліпс як «теоретико-методологічну базу нового мультиконструкціоністського дослідження дискурсу» [8, 57] та зазначає необхідність в сучасних умовах широкого його трактування. Це «відкриває можливості для нових комбінацій елементів дискурсивного поля, для переінтерпретацій того, що нібито саме собою зрозуміле, а отже і для виникнення нового знання» [8, 57]. Дискурс-аналіз у сфері візуальної культури не є «просто методом», а підходом до вивчення природи візуальної мови у зв'язку з центральними концептами соціальних наук.

Актуальності в даному контексті набуває кореляція між невинним продукуванням дискурсів і станом візуальної культури, значна частина якої передусім пов'язана зі стрімким розвитком та трансформацією медіа (В. Беньямін, М. Маклюен, Д. Крері, В. Савчук, Ф. Кіттлер, Р. Дебре та ін.). Візуальна інформація також стає фактором суспільно-політичних практик комерційної активності, що потребує вивчення принципів існування візуальної культури у предметно-

просторовому середовищі буття людини, палімпсестному часопросторі постмодернізму зі змінами статусу Речі й архітектоніки ідентичності.

Мета дослідження – окреслити дискурсивні виміри сучасних візуальних досліджень у контексті методології міждисциплінарності.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні поняття дискурсу надзвичайно широке й розмите внаслідок того, що «ним позначають і тексти, і будь-які форми комунікації, і знаково-символічні форми презентації» [5, 194]. Дискурс може бути інструментом ретрансляції громадської думки і потужним ідентифікатором, що містить культурні коди і маркери, і засобом маніпулювання свідомістю.

Під дискурсом дослідник-лінгвіст П. Серіо розуміє «в основному висловлювання, тобто тексти в повному сенсі цього терміну, відтворені в інституційних рамках і, які накладають потужні обмеження на акти висловлювання, ... наділені історичною, соціальною, інтелектуальною спрямованістю» [7, 27]. Хоча дослідник не приділяє уваги безпосередньо формі візуальних висловлювань та повідомлень, проте він враховує роль несвідомого у формуванні дискурсу та досліджує його комунікативні можливості, а відтак у його концепції «дискурси являють собою динамічну реальність, яка конструює смисли, надає уявленому реального втілення» [7, 199]. Останнім часом поширюються ідеї формотворчої ролі дискурсів, які не лише є віддзеркаленням реальності, але й спроможні її перетворювати.

З одного боку будь-яка форма дискурсу є історично обумовленою, а тому – обмеженою у своїх можливостях, з іншого – дискурс має безкінечний потенціал смислоутворення. У перехідних процесах під впливом фундаментальності європейського стилю мислення актуалізується інший вимір дискурсу: його подієвість і випадковість (М. Фуко). Європейська гуманітарна класика ґрунтується на «порядку дискурсу», формах регламентації, що обмежують самостійну процесуальність смислоутворення. Мова дискурсів початку ХХІ століття є полівекторною. Незамкненість і незавершеність будь-якого дискурсу призводить до взаємодії та боротьби за фіксацію власної мови (як домінування певної точки зору).

На основі візуальної мови постсучасності утворюється безліч дискурсів, що стає все більш актуальним у вивченні взаємодії різних форматів культури, її онтологічних та онтичних «зрізів». Візуальна культура, на думку багатьох дослідників, зокрема, Е. Гомбріха, Ж.-Ф. Ліотара, Ф. Джеймісона, Ж. Бодрійяра оформилася у новий тип текстуальності, тому має мати певні ознаки того, що собою замістила, тобто теж виступає як текст, але побудований на візуальних носіях. Тут ми говоримо про змістовні характеристики сучасної візуальної мови та способи декодування візуальних артефактів. Зауважимо, що в сучасній філософії поняття тексту розповсюджується на всю соціальну реальність, тексти символів, відносин.

Візуальний дискурс – своєрідний полісемантичний простір, осереддя різних типів взаємопов'язаних, «переплетених» дискурсів. Організована за принципом поля, система дискурсивних різновидів будується на основі загальної тематики і концептуальної домінанти – розвитку візуальної культури як переходу від зримого до видимого, репрезентованого в реаліях конкретної культури. Концептуальна домінанта виступає «згорнутою» моделлю дискурсу, в якій латентно присутні всі

можливі потенційні реалізації (Т. ван Дейк) [2]. Концептуальні моделі задають семантичну своєрідність текстів, в яких відбувається їхня об'єктивація.

Візуальне поступово оформлюється як особливий спосіб репрезентації знання, адже становлення людства йшло через візуалізацію, що підтверджує історія, в якій створення зображень передують розвитку писемності, а коріння видовищної культури уходять у глибоку древність. Ми зіштовхуємось у ХХ столітті з цілим смисловим полем візуальних досліджень, які включають як традиційне уявлення про естетику репрезентації та онтологію бачення, так і новітні розвідки медійного середовища, яке функціонує за іншими законами сприйняття візуального матеріалу. На думку В.Розіна, «сучасне художнє бачення синтезувало в собі самі різні культурні витoki – і архаїчні, і античні, і середньовічні» [6, 155], а відтак ми зіштовхуємось з ситуацією релятивізації канонів та розмивання в контекстах повсякденності класичної онтології художнього.

У ХХ столітті візуальна репрезентація втрачає первинне міметичне значення, як відтворення культури (тобто її пряме відображення і відбиток), а стверджується як маніфестація певного способу бачення. Ця традиція прослідковується з кінця ХІХ ст. у суперечливих теоріях мистецтвознавців (А. Гільдебранд, Г. Вельфлін, К. Фідлер, А. Рігль, Г. Зедльмайр, А. Шмарзов, М. Дворжак, Е. Панофський), які фіксують два протилежних типи зору, на яких базуються такі стильові принципи: гаптичний – оптичний, лінійний – живописний, повноти – форми тощо. Зір розщеплено, адже для більшості з цих теорій є характерним оптичний суб'єктивізм. У подальшому «інтенція повернення до реальності» призводить до проблематизації як репрезентації, так і самої реальності. Шлях до безпосередності сприйняття вбачається в нівеляції ролі репрезентації як опосередкування (що відбувається у постмодернізмі). Актуалізується роль практики. З 80-х років ХХ століття є сенс говорити вже не про розщеплення у зорі, а про анаморфічну перспективу (відсутність єдиної точки зору), що змушує звернути увагу на відношення між суб'єктом і об'єктом. Про роль практики у художньому баченні міркують Н. Брайсон, Е. Гомбріх, Н. Гудмен, Д. Преціозі, проте це не вирішує питання його онтології.

«Бачення» постає як центральна теоретична проблема ХХ століття (Р. Арнхейм, В. Розін, Дж. Бергер, М. Баль, Т. Мітчелл, Н. Мірзоеф та ін). Сучасне бачення включає інші модуси сприйняття дійсності та контекстуально розширює саме поняття візуальності. Передусім це проблема амодальності бачення (М. Мерло-Понті, Р. Арнхейм, М. Ямпольський). Водночас сучасні форми ерзацної візуальності втрачають вимір внутрішнього часу. Характерною ознакою цього є зникнення «культури уяви» та перехід до короткозорого, «блокового» способу світосприйняття у світі «мерехтливих» картинок Е. Гомбріха, «симулякрів» Ж. Бодрійяра, «ідолів» Ж.-П. Маріона. Згадаймо людину-туриста Е. Тоффлера, яка уникає фіксації, адже невпинно рухається. В есе про індивідуалізм Ж. Ліповецький пише, що мета такого суб'єкта сучасної культури – «не створення ідентичності, але запобігання фіксації, відкритість до сприйняття усього нового, «кінетичність» [4, 170].

Відбувається пошук нових вимірів *утривавлення* візуальності. Це вимагає, в деякому сенсі, – повернення до традиції, як до відновлення втраченої глибини. Але

традиція у ХХ столітті проблематизується також. Отже, якщо з поч. ХХ ст. об'єктом візуальних досліджень виступає мистецтво з його радикальними зрушеннями у структурі художнього тексту, розшаруванням форми і змісту, наприкінці ХХ ст. формується уявлення про візуальну політекстуальність культури загалом, то у ХХІ ст. проблемне поле візуальних досліджень розширюється, центром уваги стають візуальні практики та теорії погляду. Вони виступають основою авторських концептів В. Беньяміна («несвідома оптика», «діалектичний образ», «ауратичність»), Н. Брайсона («пильний погляд»), Д. Преціозі («анаморфічний погляд»), Р. Барта («punctum»), А. Варбурга («формули патоса»), Ж.-Л. Маріона («непрозорі ідоли»), Ж. Діді-Юбермана («зображення усупереч»), М. Баль («візуальна подія»), М. Баксандалла («погляд епохи») та ін.

Х.-У. Гумбрехт, Ж. Діді-Юберман, Ж.-Л. Маріон, продовжуючи традиції герменевтики Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті та М. Гайдеггера, намагаються осмислити образ як ціле та феномени, що взагалі не піддаються семіотичній інтерпретації в умовах нової онтології. Тут ми зіштовхуємось з цікавим феноменом сучасних візуальних досліджень: відбувається плідний діалог між феноменолого-герменевтичними концепціями та соціально-комунікаційними теоріями, для авторів яких візуальні дослідження є дотичними до проблематики філософії, мистецтвознавства, культурантропології та теології. У них є дещо спільне: виявлення умов бачення, його достовірності та зв'язок з практиками появи «зображення», дослідження його онтологічних характеристик, проблематизація концепту «візуальна репрезентація». Так Ж.-Л. Маріон та А. Джелл з різних методологічних позицій досліджують сприйняття «ідолів» та умови бачення «поза межного». Отже, поліметодологія не означає поглинання однією теорією усіх інших, а одночасність їхнього співіснування, адже в сучасному полі культури ми спостерігаємо не лише гібридизацію досліджуваного, але й методів дослідження. Ми маємо можливість спостерігати переплетення дослідницьких дискурсів, як розмивання меж міждисциплінарності, що стає надзвичайно важливим у вивченні трансмедійної реальності, що потребує цілісного бачення та системного охоплення. Інтерес викликають роботи у напрямі етнографічної семіотики, нейросеміотики та антропології візуальної комунікації.

Виникнення ускладненої моделі інформаційної культури – медіакультури призвело до онтологічних суперечностей та світоглядних зрушень. Сутнісна трансформація реальності є центральною проблемою для медіафілософії, адже відбувається поступове «послаблення реальності», її «приховування» за переплетенням множини образів та інтерпретацій. Але медіальною поверхнею все не обмежується, і це є важливою тенденцією в сучасній теорії і художній практиці.

За Ф. Джеймісоном візуальна форма сьогодні є не просто доміантною, вона обумовлює саму культуру, породжує новий антропологічний досвід. Ми не лише інакше бачимо речі, предмети, людей, але змінюється сам принцип конструювання візуального матеріалу, формується нова образність, медіа-посередники формують нові соціальні інтеракції в епоху, для якої є характерною «трансформація реальності в образи і фрагментація часу в серію повторення теперішнього» [3, 77]. Отже медіа створюють новий простір і час візуальності.

На динамічні аспекти медіа звертає увагу Р. Дебре. Хоча він є прибічником розуміння медіа як суто технічного посередника, але зауважує, що «медіологія як дискурс може зводитись до розгляду історії двох пар...– повідомлення і медіума, середовища і медіації» [1, 74]. Про що йдеться? Р.Дебре розуміє медіації як «динамічні комбінації» посередництва між виробництвом знаків і виробництвом подій. Подібно «гібридам», «медіації водночас є технологічними, культурними та соціальними» [9, 17]. Отже, гібридизація самих медіа призводить до появи концепцій, в яких наголошується на їх динамічних характеристиках.

Текстова культура витісняється новою гомогенною системою, природа якої не є знаковою. В.Беньямін та Ф. Джеймісон утвердили нові медіа (фото і кіно) як форманти нових візуальних мов, що детермінують нову картину світу та нові екзистенціали. Специфіка нового бачення – в його просторовості, на відміну від наративу.

Х. Фостер, П. Штомпка, Ж. Діді-Юберман пропонують дослідити візуальність у дискурсі травми, яка може бути пов'язана не лише з відсутністю, а у медіасфері – з нав'язливою присутністю, вторгненням субмедіального, його впливом на афективну сферу. За традицією Ж.Лакана, Реальне повертається у вигляді травматичної Речі в ситуації зсуву, зламу, тріщини, що обмежує домінування знака і образу. Отже спостерігаємо зміщення акцентів від концепції реальності як продукту репрезентації, до концепції реальності як форми травми. Як ніколи загострюється проблема екзистенції бачення.

Зосередження на самому процесі виробництва гібридних смислів – риса постсучасності. Інтелектуалізація сприйняття образу культури на початку ХХ ст. створює умови для розповсюдження методу, здатного не просто пояснити сучасні артефакти культури, але створити потужну проєкцію в минуле утворення культурних смислів. Сьогодні актуальною є можливість створення подібної проєкції в майбутнє, умовою чого є гнучкість і універсальність методологічної матриці.

Методологічний потенціал у дослідженні візуальної культури містить концепт палімпсесту у визначенні стану культури з її тяжінням до багатошаровості, цитатності й архівування. З точки зору палімпсесту можна розглядати будь-який текст, але в умовах інтертекстуальності та одночасного співіснування різних пластів культури палімпсест стає системоутворюючим концептом (Ж. Женнет, Б. Гаспаров. Ю. Лотман). Неабиякий інтерес викликає зв'язок ідеї палімпсесту з дослідженнями образів колективної архетипальної пам'яті, яка ніколи повністю не зникає, та її сучасних візуальних реінтерпретацій (П. Нора, М. Хальбвакс, Я. Ассман та ін.).

Отже, в добу постсучасності у поле дослідницького інтересу потрапляє вся образна система культури, процеси виробництва, трансляції та інтерпретації образів. Проблематика візуальної культури оформлюється навколо поняття тілесності, присутності (М. Мерло-Понті, Х. У. Гумбрехт), рефлексуються концепти «погляд», «нагляд», «видовище», «оптичне несвідоме», «культурно-історична оптика» та ін., в умовах мультиверсних всесвітів актуалізується проблема фантазму, фасцинації.

Важливим дискурсивним виміром візуальної культури є дослідження ідентичності, адже моделювання ідентичності визначається дискурсивними

факторами та детермінується як культурою, так і провідними режимами бачення, властивими тому або іншому культурному світу. Модель ідентичності визначає культурний погляд. Так, фланер, турист, номада, псі-нарцис мають дещо спільне – лабільність, уникнення фіксації, зокрема візуальної.

Етнорегіональні виміри візуальності концептуалізують вітчизняні науковці В. Личковах, М. Загорулько, Л. Нагорна, О. Смоліна, В. Піщанська та ін. Етнорегіональний вимір актуалізує проблему розмивання меж між локальним і глобальним, є закликом звернутися до усталених ментальних схем, колективних образів та конструктів історичної пам'яті, які, функціонуючи на несвідомому рівні, можуть задавати інтуїцію цілого, стратегему цілісності особистості через етнічно-національну обумовленість світосприйняття у полі сучасної трансмедійності. Ідентичність як аналогія і приналежність потребує самовизначення через національні архетипи та медіатипи, що мають візуальну природу.

Увага до етнорегіонального виміру візуальності дозволяє запобігти поглинання медіа-дискурсом. Так, здавалося б, медіа стає «деміургом» нового формату реальності. Проте, незважаючи на те, що медіадискурс стає «ядерною зоною» для більшості інших (політичний, рокерський, автомобільний, спортивний та ін.), візуальний включає в себе простір усієї культури у її діахронному та синхронному вимірах.

Загалом візуальний дискурс постсучасності формується від подолання традицій класичного мистецтвознавства й звернення до проблем соціальної історії у 70-х роках ХХ століття, до семіотизації візуального дискурсу у 80-х роках ХХ ст. та «пикторіального» або «афективного» повороту кінця ХХ – поч. ХХІ ст., пов'язаного вже не з кризою репрезентації, а кризою самої реальності. Руйнування репрезентативних систем знайшло вираз у культурно-травматичному дискурсі, який окреслює появу нової метафорики культури та способів осмислення минулого та рецепції майбутнього. Через метафору палімпсесту ми можемо досліджувати «візуальне несвідоме» як «пратекст», побачити як ціле видозмінюється у процесі становлення та які дискурси «реагують» на появу нових режимів бачення, а які їх утворюють.

Наукова новизна. Встановлено, що сьогодні візуальна культура й відповідний дискурс детермінують увесь арсенал культурних артефактів та сценаріїв, виступають ознакою ступеню онтологізації людини в культурі та змін її ідентичності, набуваючи функцій маркерів виникнення нових форм текстуальності. Дискурсивні виміри візуальної культури виступають як стратегемами її розвитку.

Висновки. Протягом ХХ ст. візуальний дискурс набуває ознак тотальності, адже включає в себе ті нові формати культури та її явища, що не характерні для класичної магістральної лінії «порядку дискурсу», транслює смисли через гібридну сукупність різних текстуальностей. Він існує у процесах перманентної зміни ідентичності людини, моделей її пам'яті, способів естетичного освоєння світу, а також у практиках здолаття травми, характерних для конкретного соціокультурного світу.

Саме візуальна культура й відповідний дискурс детермінують увесь арсенал культурних артефактів та сценаріїв, набуваючи функцій маркерів виникнення нових форм текстуальності. У зв'язку з ціннісними зрушеннями в візуальній культурі постсучасності, що впливають на зміну режимів бачення утворюються її



дискурсивні виміри (культурно-травматичний – як вихід з кола «вимушеного повторення» та регресивних практик, що мають гедоністичну природу; тілесності – як настанови повернення до природного тіла; ідентичності – як визначення аналогії та приналежності в умовах трансмедійності; етнорегіональний – як необхідність звернення до колективних архетипів, з метою відновлення структур культурної пам'яті). Дискурсивні виміри візуальної культури виступають як стратегіями її розвитку. Перспективним завданням є встановлення спільних закономірностей провідних дискурсів у зміні текстуальності в напрямі архаїзації, як первинного рівня репрезентативності. В умовах розвитку візуальної культури XXI століття це потребує включення історії через інтелектуальне «дешифрування» культурного палімпсесту, що й сприятиме розкриттю «пратексту».

Умови сучасної поліметодології у сфері візуальних досліджень змінюються: теорії не поглинають одна одну, ми спостерігаємо одночасність їх співіснування у сучасному полі культури, й певну солідарність у вирішенні спільних завдань.

### *Література*

1. Дебре Р. Введение в медиологию. Пер. с франц. Б. М. Скуратова, М.: Праксис, 2010. 368 с.
2. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация, М.: Прогресс, 1989. 312 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. Москва: Издательство института Гайдара, 2000. № 4. С. 63-77.
4. Липовецки Ж. Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме /пер. с фр. В.В. Кузнецова, СПб.: издательство «Владимир Даль», 2001. 336 с.
5. Нагорна Л.П. Регіональна ідентичність: український контекст, К.: ІПіЕНД імені І.Ф.Кураса НАН України, 2008. 405 с.
6. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир, М.: Эдиториал УРСС, 1996. 224 с.
7. Серио П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса./ пер. с фр. и португ., М.: Прогресс, 1999. 416 с.
8. Шерстюк Н. В. Дискурс: від становлення поняття до соціальноконструкціоністських теорій дискурс-аналізу. Нова парадигма: Журнал наукових праць. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова МОН України. Випуск 114, К.: НПУ, 2013. С. 50-58
9. Debray R. Media manifestos: on the technological transmission of cultural forms / [transl. by E. Rauth]. London, New York: Verso, 1996. 189 p.

### *References*

1. Debre R. (2010). Introduction to Mediology. Moscow: Praksis. [in Russian].
2. Deyk van T.A. (1989). language. Cognition Communication. Moscow: Progress. [in Russian].
3. Dzheymison F. (2000). Postmodernism and the consumer society. Lohos 4. Moscow. Yzdatelstvo ynstytuta Haidara [in Russian].
4. Lipovetski Zhil. (2001). The era of emptiness: an essay about modern individualism. SPb.: «Vladimir Dal» [in Russian].
5. Nagorna L.P. (1996). Regional identity: Ukrainian context kontekst. Kyiv. IPIEND ImenI I.F.Kurasa [in Ukrainian].
6. Rozin V.M. (1996). Visual culture and perception. How a person sees and understands the world. Moscow: Editorial URSS. [in Russian].
7. Serio P. (1999). Quadrature meaning. French school of discourse analysis. Moscow: Progress. [in Russian].
8. Sherstyuk N. V. (2013). Discourse: From becoming a concept to a socioconstructive theory of discourse-analysis. Nova paradyhma. 114. Kyiv: NPY [in Ukrainian].
9. Debray R. (1996). Media manifestos: on the technological transmission of cultural forms. London, New York: Verso.

УДК 7.071.2Федотов : 792.82(477)''1975/1999''

*Білаш Ольга Сергіївна,  
заслужений працівник культури України,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-6910-2238  
bilash.olga96@gmail.com*

## **БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАДИМА ФЕДОВОТА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Мета роботи.** Аналіз балетмейстерської діяльності В. Федотова, реалізованої ним на сценах провідних музичних театрів української столиці: Київського музичного театру для дітей та юнацтва, Київського театру класичного балету, Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. **Методологія роботи** включає використання наступних методів дослідження: порівняльно-історичного, структурно-функціонального, семіотичного, системного аналізу тощо. **Наукова новизна** публікації полягає у вивченні балетмейстерської спадщини В. Федотова, створеної ним під час роботи на сценах провідних музичних театрів Києва. **Висновки.** Основні положення постановочної концепції хореографа полягали у сценічному відображенні переконливих танцювальних характерів, успішному поєднанні класичної та народно-сценічної танцювальних систем, створенні логічної композиційної структури балетних вистав, позбавлених надмірної ілюстративності та побутової деталізації.

*Ключові слова:* Вадим Федотов, мистецтво балетмейстера, український балетний театр, класичний танець.

*Білаш Ольга Сергеевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

**Балетмейстерская деятельность Вадима Федотова в контексте развития украинского музыкального театра последней четверти XX века**

**Цель работы.** Анализ балетмейстерской деятельности В. Федотова, реализованной им на сценах ведущих музыкальных театров украинской столицы: Киевского музыкального театра для детей и юношества, Киевского театра классического балета, Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко. **Методология работы** включает использование следующих методов исследования: сравнительно-исторического, структурно-функционального, семиотического, системного анализа и др. **Научная новизна** публикации заключается в изучении балетмейстерского наследия В. Федотова, созданного им во время работы на сценах ведущих музыкальных театров Киева. **Выводы.** Основные положения постановочной концепции хореографа заключались в создании убедительных сценических характеров, успешном сочетании классической и народно-сценической танцевальных систем, создании логической композиционной структуры балетных спектаклей, лишенных чрезмерной иллюстративности и бытовой детализации.

*Ключевые слова:* Вадим Федотов, искусство балетмейстера, украинский балетный театр, классический танец.

*Bilash Olha, Honored Worker of Culture of Ukraine Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

**Vadim Fedotov's ballet mastering activities in the context of the development of the Ukrainian musical theater of the last quarter of the 20th century**

**Purpose of the article** is to analyze the choreographical work of V. Fedotov and the ways it was realized on the stages of leading musical theatres of Kyiv: Kyiv Musical Theatre for kind and youth, Kyiv Theatre of the Classical Ballet, National opera and ballet theatre named after T. Shevchenko. **Methodology:** use of the next culturological methods of research: historical and comparative, structural and functional, semiotic, systematical. **Scientific novelty:** the study of the choreographical heritage of V. Fedotov, which was created and realized during his work on stages of leading musical theatres of Kyiv. **Conclusions:** The main points of staging conception lied in the convincing display of choreographical characters, successful combination of classical and folk-staged choreographic systems, a creation of the logical compositional structure of ballet performances, getting rid of excessive illustrative and domestic detailing.

*Key words.* Vadim Fedotov, choreographer art, Ukrainian ballet theatre, classical dance.

Актуальність теми дослідження. В історії українського балетного театру існує чимало відомих артистів, яким вдавалося по закінченні блискучої танцювальної кар'єри з успіхом продовжувати сценічну діяльність на балетмейстерській ниві. Серед таких метрів мистецтва класичного танцю варто назвати А. Шекеру, І. Чернишова, В. Литвинова, В. Ковтуна, В. Яременка тощо. Важливе місце в цьому ряду посідає ім'я відомого українського танцівника, а згодом й талановитого хореографа – Вадима Федотова. Близько двадцяти років його сценічної роботи було пов'язано з Київським державним академічним театром опери та балету ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України). Упродовж цих років йому вдалося створити понад двадцять провідних ролей у виставах класичного репертуару та балетах на музику українських композиторів. *Актуальність публікації* зумовлена необхідністю вивчення сценічного й балетмейстерського доробку В. Федотова, адже творчу спадщину останнього у мистецтвознавчій літературі було ґрунтовно проаналізовано лише в радянський період. Із середини 1990-х років артист працював за кордоном і на батьківщину вже не повернувся – отже, його робота випала з поля зору вітчизняних балетознавців.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що артистичну й балетмейстерську діяльність В. Федотова неодноразово обговорювали у публікаціях вітчизняних мистецтвознавців радянського періоду. Серед авторів варто назвати імена таких авторитетних балетознавців, як М. Загайкевич [3, 3], В. Митяєв [5, 4], О. Сакало [7, 16], Н. Сорока [8, 3], В. Туркевич [11, 12–13], І. Чубасова [12, 10–12]. Ними було проаналізовано етапи сценічного росту танцівника, розглянуто особливості відтворення літературної поетики у балетних творах на музику українських композиторів – «Хлопчиш-Кибальчиш» М. Сільванського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Русалонька» О. Костіна. Цінний мистецтвознавчий матеріал було також почерпнуто з інтерв'ю В. Федотова радянському часопису «Сільські вісті» (1976, 4 листопада) [5, 4] та балетмейстерського аналізу робіт хореографа, зробленого його колегами (А. Рубіною) [6, 12].

У пострадянський період творчі здобутки В. Федотова фрагментарно було висвітлено на сторінках академічних праць видатного українського театрознавця Ю.Станішевського: «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [9] та «Український балетний театр» (Київ, 2008) [10]. Отже, прицільне вивчення сценічних здобутків В. Федотова в радянський час і недостатнє дослідження творчої спадщини танцівника і хореографа в сучасний період зумовило підготовку публікації.

Метою дослідження став аналіз балетмейстерської діяльності В. Федотова, реалізованої ним на сценах провідних музичних театрів української столиці: Київського музичного театру для дітей та юнацтва, Київського театру класичного балету, Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Сформульована мета вимагає вирішення наступних *актуальних завдань*: дослідити історіографію проблеми; розглянути творчу біографію артиста; визначити основні етапи балетмейстерської діяльності В. Федотова в Україні; з'ясувати особливості його балетмейстерського почерку. *Хронологічні рамки* роботи охоплюють 1980–1993 роки. Нижня дата пов'язана з балетмейстерським дебютом В. Федотова на Всесоюзному конкурсі хореографів у Москві, верхня – з постановкою балету «Русалонька» на сцені Національної опери України, який став останньою виставою, створеною В.Федотовим в Україні.

Виклад основного матеріалу. Вадим Федотов народився 1949 року в Києві. По закінченні Київського хореографічного училища (1967), танцівника, який мав прекрасні професійні дані, було прийнято до балетної трупи головного музичного театру Української РСР – Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Технічні можливості молодого артиста дали йому змогу досить швидко перейти від другорядних партій до провідних ролей в спектаклях театру. Уже у другому сезоні йому довірили партію Зігфріда у балеті П. Чайковського «Лебедине озеро», де він дебютував у парі з танцівницею Надією Костенко. Цікавим є той факт, що першому виходу у балеті П. Чайковського в стінах Київського ДАТОБ передувала робота в цій самій ролі на сценах Свердловського та Одеського театрів опери та балету, куди танцівника було запрошено на прем'єрні покази. Театральний критик В. Митяєв писав про артиста: «Вадим Федотов, безсумнівно, має дуже хороші дані для створення образу Зігфріда: виразна фактура, пластичне тіло, глибока ліричність, чудова манера виконання. Відчувається в ньому чутливий, розумний партнер. Усі моменти дуетного танцю в адажіо проведені ним з такою майстерністю, яку не завжди можна побачити у досвічених виконавців» [5, 4].

У наступні роки Вадим Федотов опанував майже весь лірико-романтичний репертуар театру. Створені ним образи, він наділяв особливою поетичністю та душевним теплом. Зокрема, саме такими постали Принц («Лускунчик» П.Чайковського), Жан де Брієн («Раймонда» О. Глазунова), Альберт («Жізель» А.Адана), Франц («Голубий Дунай» Й. Штрауса), Данило («Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва). Проте в доробку танцівника були й яскраво окреслені характери, такі як Еспадо («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Хозе («Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р.Щедріна), Юнак («Болеро» М. Равеля), Паріс («Ромео і Джульєтта»

С.Прокоф'єва), Дон Жуан («Кам'яний господар» В. Губаренка) та інші партії. Мистецтвознавці (В. Туркевич, Ю. Станішевський) зазначали, що, незважаючи на величезну романтичну наповненість образів, на початку танцювальної кар'єри артист тривалий час не міг подолати певну акторську «замкнутість»: партії виходили схожі одна на одну. Перелом намітився після опанування Федотовим ролі Степана у балеті «Лілея» К. Данькевича, де танцівник продемонстрував прекрасне розуміння внутрішньої сили партії. В. Туркевич писав з цього приводу: «Пошуки, невтомна праця в репетиційному залі і розуміння того, що балет, як і кожне мистецтво, вимагає, окрім високої техніки, одухотвореності й емоційності, привели танцівника до значної творчої перемоги [...]. Танцювальна партитура партії [Степана – О.Б.] стала засобом для вираження поетичного за своєю природою і героїко-монументального за соціальною наповненістю образу» [11, 13].

1979 року Вадим Федотов вступив на балетмейстерське відділення Московського державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського. Уже по закінченні першого курсу навчання дебютував як балетмейстер на Всесоюзному конкурсі хореографів в Москві 1980 року. До програми танцювальних змагань увійшли його номери: «Царівна-жаба» на музику С.Прокоф'єва та «Моє покоління» на музику Є. Станковича у виконанні артистів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка – Тетяни Боровик та Анатолія Козлова [8, 3]. Балетмейстерський дебют В. Федотова отримав одностайне схвалення від членів жюрі – хореографу було присуджено друге місце. Вітчизняний балетмейстер А. Рубіна так характеризувала побачені нею номери: «Вдало знайдено пластику Жаби, її перетворення в закохану дівчину, легко «читаються» всі перипетії взаємин Царевича та його нареченої [...]. У другому номері [...] Вадим Федотов зумів уникнути прямолінійності й трафаретності сюжетного ходу [...]. Постановник рішуче відкинув штампи, що стали вже звичними при відтворенні характеру нашого сучасника на балетній сцені» [6, 12].

Після закінчення інституту 1984 року В. Федотов очолив балетну трупку Київського музичного театру для дітей та юнацтва, на сцені якого вже наступного року представив танцювальну постановку «Хлопчиш-Кибальчиш» на музику українського композитора Миколи Сільванського (диригент – А. Бойченко, сценограф – В. Севрюкова). Критики відзначали, що хореографія балету була досить логічною і переконливою, позбавленою примітивізму, ілюстративності та побутової деталізації. Головний конфлікт твору, втілений у музичних характеристиках позитивних і негативних персонажів, в хореографії також був контрастно позначений класичною танцювальною лексикою та гротесковою пластикою з елементами акробатики [12, 11].

Безумовно, з позиції сучасного часу не можна не погодитися з тим, що вистава була значною мірою ідеологізована (так само, як і твір А. Гайдара, покладений в основу лібрето – «Казка про Військову таємницю, про Хлопчиша-Кибальчиша та його тверде слово»). Отже, серед персонажів провідне місце посідали образи буржуїнів, які за визначенням радянських критиків стали «кублом змій, що розповзаються, знищуючи на своєму шляху усе живе» [12, 11]. Проте політичну

заангажованість балетного твору певною мірою компенсував прекрасно підібраний балетмейстером склад виконавців: А. Кучерук (Хлопчиш-Кибальчиш), Є. Костильова (Дівчинка), С. Бондур (Головний буржуїн), В. Хлебінскас (Плохиш). Про виконавця головної партії критики писали: «Анатолій Кучерук – один з найвіртуозніших сучасних українських танцівників. Бездоганна техніка артиста, легкість, стрімкість його танцю щоразу викликають схвальні оплески» [12, 12].

1989 року на сцені Київського театру класичного балету під керівництвом Валерія Ковтуна відбулася прем'єра наступної постановки Вадими Федотова. Нею став балет «Тіні забутих предків» на музику В. Кирейка за однойменним твором М. Коцюбинського (лібрето – Н. Скорульської).

Варто наголосити, що Федотов створив третю версію балету: дві попередні було поставлено 1963 року Тетяною Романовою у Львові та Наталією Скорульською у Києві. Відомий український мистецтвознавець М. Загайкевич зазначала, що у створенні пластичної дії Т. Романова спиралася на відображення побутово-соціальної драми ідеологічного змісту, яка розкривала «класові протиріччя», що своєю чергою призвело до викривлення низки драматичних персонажів (наприклад, Юри, який постав у виставі не чаклуном, а дрібним куркулем-лиходієм) [3, 3]. Скорульська, навпаки, зуміла відтворити у балеті поетичну атмосферу літературного першоджерела, сприяла появі у виставі рис філософсько-психологічної драми, проте занадто прямолінійно перенесла на сцену фольклорні танцювальні мотиви, а також завершила балет не переконливим, ілюстративним фіналом [3, 3].

Вадим Федотов запропонував власне оригінальне рішення вистави. Уже згадувана М. Загайкевич писала з цього приводу: «В його хореографічній концепції помітно прагнення до стислості і водночас узагальненості художнього вислову. Це позначилося на значному скороченні партитури, вилученні з сюжетної канви ряду дійових ситуацій і другорядних персонажів [...]. Такий камерний характер сценічної редакції твору має, безперечно, свої позитивні сторони. Це, передусім, властива для сучасного мистецтва концентрованість і метафоричність образного вислову, чітке підкреслення драматичних вузлів» [3, 3].

Рецензенти підкреслювали, що в хореографічній лексиці В. Федотов успішно спирався на синтез двох танцювальних систем – класичної та народно-сценічної, при цьому не акцентуючи на фольклорних танцювальних елементах, а органічно вплітаючи їх в академічний танець. Проте рухи народного танцю домінували в окремих картинах (аркан, весільний дует), достовірно відтворюючи форми гуцульської автентичної хореографії. Вигадливими й багатими на хореографічну лексику були дуетні варіації Івана (С. Семенячко) та Марічки (І. Сухорукова), Юри (Г. Желанов) та Палагни (Г. Момот, І. Височенко).

Наголошуючи на позитивних досягненнях спектаклю, театральні критики відзначали також і певні балетмейстерські прорахунки В. Федотова. Серед них: зміни у музично-драматичній концепції балету, які знижували емоційну напругу і надавали окремим картинам характер естрадного ревію (наприклад, заміна ритуальної сцени закликання пастухами вогню на танець овечок); структура першої

дії набула рис фрагментарності, концертності. Фінал балету, відповідно до загальної концепції сценічної редакції, було намальовано скупими, умовними штрихами. Проте, як зазначали театрознавці (М. Загайкевич, В. Туркевич), навіть таке завершення спектаклю вносило істотний вклад у розкриття філософського підтексту твору. «Справжнім «каменем спотикання» є інтерпретація фінальних епізодів твору – психологічно переконливо змальованого Коцюбинським переростання гуцульського похоронного обряду в масові народні ігрища – символ всеперемагаючої радості буття [...]. В той час, коли фантастичні істоти – нявки – захоплюють тіло героя і тягнуть його кудись в небуття, на авансцені рухається в протилежний бік стрічка барвистого гуцульського хороводу, ніби втілюючи вічний незборимий поклик життя» [3, 3].

У жовтні 1993 року на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра чергової балетної вистави, створеної В. Федотовим. Цього разу балетмейстер звернувся до літературної творчості данського письменника Г.-Х. Андерсена та музичного твору відомого київського композитора О. Костіна (лібрето В. Туркевича, М. Кухарчук). За свідченням рецензентів, спектакль відрізнявся надзвичайною єдністю як музичних, так і хореографічних образів: Русалоньки (О. Філіп'єва, Т. Боровик, Т. Задаєнна, Т. Голякова, І. Ільєнко), Принца (М. Прядченко, М. Мотков, Є. Кайгородов, О. Гамаюнов), Принцеси (К. Радионова, Т. Андреєва, Т. Голякова), Морської відьми (О. Калібабчук, Д. Клявін), Морського царя (В. Шишкар'єв, С. Серков, О. Токар). Танцювальним композиціям була притаманна романтична піднесеність та переконливе відтворення танцювальних характеристик. Спектакль вразив багатством сольних та кордебалетних сцен (сарацинський танець, танці золотих рибок та інших мешканців підводного царства – краба, морської зірки тощо). Балетна постановка здобула величезний успіх насамперед серед дитячої аудиторії, яку, за словами Ю. Станішевського, захопила «мелодійна, щедро танцювальна музика з емоційним піднесенням інтерпретована диригентом О. Бакланом, багатоманітними, винахідливо поставленими танцями і чудовими мальовничими декораціями художника А. Іконникова» [9, 536].

Варто наголосити, що продовж 1980-1990-х років поряд із роботою у вітчизняних театрах, Вадим Федотов активно працював за кордоном, де поставив низку одноактних балетів: «Марево» (1981), «Франческа да Ріміні», «Гамлет» (1989) – у театрі опери та балету м. Нови Сад (Сербія). У другій половині 1990-х років В. Федотова було запрошено на роботу до США у спортивний театр «Москва на льоду». Цьому, зокрема, сприяв досвід, набутий хореографом у Київському художньо-спортивному ансамблі «Балет на льоду», де він поставив спектаклі «Лускунчик» (1994), «Фантазія» (1995) – обидва на музику П. Чайковського, «Сільське весілля» (1994, за мотивами балетного твору «Марна пересторога» П.Гертеля), «Весела вдова» (1996, Ф. Легара).

2000 року В. Федотов разом із дружиною І. Деллер заснували танцювальну школу «Російський балет Алафайя» у Східному Орландо, де за системою А. Ваганової навчають класичному танцю дітей та підлітків. Цікаво, що саме з цієї школи вийшов відомий американський прем'єр Джозеф Гатті, який 2003 року

отримав золоту медаль на Молодіжному конкурсі балета Америки, а 2005-го – посів перше місце на Нью-Йоркському міжнародному балетному конкурсі. 2013 року майстерність учня В. Федотова була визнана на Міжнародному фестивалі балету «Dance Open» в Росії, де на сцені Олександринського театру Санкт-Петербурга йому було присуджено IV премію у категорії «Містер віртуозність» [2].

У наші дні В. Федотов продовжує займатися педагогічною й балетмейстерською практикою, ставлячи хореографічні дивертисменти для окремих танцювальних шкіл та напівпрофесійних балетних труп (наприклад, «Lone Star Ballet» у м. Амарілло, штат Техас, під керівництвом ще одного нашого земляка – колишнього прем'єра Донецького ДАТОБ Данила Гайфулліна) [1]. Безсумнівно, йому нерідко доводиться обмежувати власну творчу фантазію, пристосовуючись до можливостей учнів і танцівників. Вітчизняному глядачеві також залишається шкодувати за втратою досвідченого майстра балетної сцени, який живе і працює за межами нашої держави, і сподіватися на відновлення творчих контактів В. Федотова з провідними театрами України.

Отже, наукова новизна публікації полягає у вивченні балетмейстерської спадщини В. Федотова, створеної ним під час роботи на сценах провідних музичних театрів Києва. Підсумовуючи, викладений в основному розділі публікації матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Історіографія проблеми представлена переважно матеріалами (інтерв'ю, рецензіями, відгуками) радянських мистецтвознавців (М. Загайкевич, В. Митяєв, О. Сакало, Н. Сорока, В. Туркевич, І. Чубасова), які розглядали композиційну та лексичну структуру, створених В. Федотовим балетів – «Хлопчиш-Кибальчиш», «Тіні забутих предків», «Русалонька».

2. Артистична кар'єра В. Федотова на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка тривала продовж 1967–1984 років. За цей час ним було створено низку образів у виставах академічної спадщини (в балетах П. Чайковського, Л. Мінкуса, О. Глазунова, А. Адана) та хореографічних творах на музику радянських композиторів – А. Хачатуряна, С. Прокоф'єва, Р. Щедрина (в тому числі й українських – В. Губаренка, Є. Станковича, М. Скорульського, К. Данькевича).

3. Основними віхами балетмейстерської біографії В. Федотова в Україні стали: робота на сцені Київського театру для дітей та юнацтва (1984–1985), Київського театру класичного балету під керівництвом В. Ковтуна (1989), Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1993), а також на льодовому майданчику художньо-спортивного ансамблю «Балет на льоду» (1985–1986).

4. Особливості балетмейстерського почерку В. Федотова полягали у: створенні логічних композиційних малюнків балетних вистав, позбавлених примітивізму, ілюстративності та побутової деталізації; відображенні на сцені переконливих танцювальних характерів; успішному поєднанні двох танцювальних систем – класичної та народно-сценічної (без фольклорної акцентуації); оригінальності сольних та кордебалетних сцен тощо.



Варто підкреслити, що отримані у публікації наукові висновки потребують подальшого дослідження з викладенням здобутого мистецтвознавчого аналізу у спеціалізованих роботах (монографіях, підручниках, посібниках) з історії українського балетного театру.

### Література

1. Аловерт Н. Балетная школа в городе Амарилло. *Русский базар*. URL: <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/8461.htm> (останнє звернення - 17.08.018).
2. Джозеф Гатти. Международный фестиваль балета «Dance open». URL: <http://www.danceopen.com/ru/winners-13/788-joseph-gatti> (останнє звернення - 17.08.018).
3. Загайкевич М. Третя і найбільш вдала. *Культура і життя*. 1989. 3 грудня. С. 3.
4. Макаренко О. Моя улюблена роль. *Сільські вісті*. 1976. 4 листопада. С. 4.
5. Митяєв В. Дебютанти балетної сцени. *Молода гвардія*. 1968. 24 грудня. С. 4.
6. Рубіна А. Балетмейстерський дебют актора. *Театрально-концертний Київ*. 1980. № 8. С. 12.
7. Сакало О. «Русалонька». Казка на сучасній сцені. *Музика*. 1994. № 1. С. 16.
8. Сорока Н. Мистецтво молодих. *Вечірній Київ*. 1980. 29 липня. С. 3.
9. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
10. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
11. Туркевич В. Завжди в танці. *Театрально-концертний Київ*. 1977. № 4. С. 12–13.
12. Чубасова І. Герої Гайдара в балеті. *Театрально-концертний Київ*. 1980. № 6. С. 10–12.

### References

1. Alover N. Ballet school in the city of Amarillo. *Russkiy bazar*. Retrieved from <http://www.russian-bazaar.com/ru/content/8461.htm>. [in Russian].
2. Joseph Gatti. International Festival of Ballet "Dance open". Retrieved from <http://www.danceopen.com/ru/winners-13/788-joseph-gatti> [in Russian].
3. Zagaykevich M. (1989 3th of December). The third and most successful. *Kul'tura i zhyttya.*, 3 [in Ukrainian].
4. Makarenko O.(1976 4th of November). My favorite role. *Silski visti*, 4 [in Ukrainian].
5. Mityaev V. (1968 24th of December). Debutant ballet scene. *Moloda hvardiya*, 4 [in Ukrainian].
6. Rubina A. (1980). The ballet master's actor's debut. *Teatralno-concertny Kyiv*, 8 [in Ukrainian].
7. Sakalo O.(1994). "Rusalonka". Fairy tale on the modern stage. *Muzyka*, 1 [in Ukrainian].
8. Soroka N. (1980 29th of July). The art of the young. *Vechirniy Kyiv*, 3 [in Ukrainian].
9. Stanishevskiy, Y.(2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. *Kiev: Musicak Ukraine* [in Ukrainian].
10. Stanishevskiy, Y.(2008). Ukrainian ballet theatre .*Kiev: Musicak Ukraine* [in Ukrainian].
11. Turkevich V. (1977). Always in the dance. *Teatralno-concertny Kyiv*, 4 [in Ukrainian].
12. Chubasova I. (1980). Heroes of Gaidar in ballet. *Teatralno-concertny Kyiv*, 6 [in Ukrainian].

УДК 792.82

*Перова Ганна Олексіївна,  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0003-0722-9775*

## **БАЛЕТ «ЛУСКУНЧИК» В РЕДАКЦІЇ В. ВАЙНОНЕНА: ГЕНЕЗИС ТА КОМПОЗИЦІЯ**

**Мета статті** – прослідкувати генезис та виявити особливості композиції редакції В. Вайнонена балету П. Чайковського «Лускунчик». **Методологія.** Аналіз наукової літератури та джерел, систематизація, застосування хронологічного принципу дозволили провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Виявлено передумови створення, основи балетмейстерського методу, композиційні особливості редакції «Лускунчика» В. Вайнонена. **Висновки.** Стимулом для втілення редакції В. Вронським балету «Лускунчик» П. Чайковського-Л. Іванова стали соціокультурні (зміна політики державних органів по відношенню до класичного балету з категоричного заперечення до визнання його важливості у справі культурного будівництва) та мистецькі (поява у перші роки після Жовтневого перевороту 1917 р. ряду авангардних вистав на основі класичної спадщини, що не відповідали художній образності музики та ідеї балет) фактори. У виставі реалізована тенденція повернення до класичного танцю в редакціях у відповідності до сучасного розвитку танцювальної лексики, виконавської техніки артистів балету. Балетмейстер оновив партитуру, сценарне рішення, надав образам нового сенсу. Джерелом образності для В. Вайнонена стала музика П. Чайковського, яка зумовила поєднання в танці зовнішньої структурної впорядкованості та внутрішнього настрою, збереження строгих класичних форм. Головна риса поетичного узагальнення балетмейстера, реалізована у «Лускунчику», – достовірність подій і характерів, та попри реалістичність трактовки наближення до естетики дитячої вистави, врахування особливостей сприйняття дитячою глядацькою аудиторією.

*Ключові слова:* балет «Лускунчик», Вайнонен Василь, редакція балету, балетний театр, балетмейстер, хореографія, танець.

*Перова Анна Алексеевна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Балет «Щелкунчик» в редакции В. Вайнонена: генезис и композиция**

**Цель статьи** – проследить генезис и выявить особенности композиции редакции В. Вайнонена балета П. Чайковского «Щелкунчик». **Методология.** Анализ научной литературы и источников, систематизация, применение хронологического принципа позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Выявлены предпосылки создания, основы балетмейстерского метода, композиционные особенности редакции «Щелкунчика» В. Вайнонена. **Выводы.** Стимулом для воплощения редакции В. Вронским балета «Щелкунчик» П. Чайковского-Л. Иванова стали социокультурные (изменение политики государственных органов по отношению к классическому балету с категорического отрицания к признанию его важности в деле культурного строительства) и художественные (появление в первые годы после Октябрьского переворота 1917 г. ряда авангардных спектаклей на основе классического наследия, которые не соответствовали художественной образности музыки и идеи балет) факторы. В спектакле реализована тенденция возвращения к классическому танцу в редакциях в соответствии с современным развитием танцевальной лексики, исполнительской техники артистов балета. Балетмейстер обновил партитуру,

сценарное решение, предоставил образам новый смысл. Источником образности для В. Вайнонена стала музыка П. Чайковского, которая обусловила сочетание в танце внешней структурной упорядоченности и внутреннего настроения, сохранения строгих классических форм. Главная черта поэтического обобщения балетмейстера, реализованная в «Щелкунчике», – достоверность событий и характеров, и несмотря на реалистичность трактовки приближение к эстетике детского спектакля, учет особенностей восприятия детской зрительской аудиторией.

*Ключевые слова:* балет «Щелкунчик», Вайнонен Василий, редакция балета, балетный театр, балетмейстер, хореография, танец.

*Perova Hanna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

### **Ball "The nutcracker" in edition of V. Vainonen: genesis and composition**

**Purpose of the article** – to trace the genesis and reveal the peculiarities of the composition of V. Vainonen's editors Ballet P. Tchaikovsky's The Nutcracker. **Methodology.** Analysis of the scientific literature and sources, systematization, application of the chronological principle allowed to conduct a scientifically objective study. **Scientific novelty.** The prerequisites for the creation, the basics of the ballet master method, and the compositional features of the editors of The Nutcracker by V. Vainonen are revealed. **Conclusions.** The impetus for the incarnation of V. Vronsky's version of the Nutcracker ballet by P. Tchaikovsky-L. Ivanov became sociocultural (changing the policy of state bodies in relation to classical ballet from categorical denial to recognizing its importance in cultural construction) and art (appearing in the first years after the October 1917 coup of a number of avant-garde performances based on classical heritage figurative music and ideas ballet) factors. The performance has a tendency to return to classical dance in the editorial in accordance with the modern development of dance vocabulary, performing technique of ballet dancers. The ballet master updated the score, the scenario solution, provided the images with a new meaning. The source of figurativeness for V. Vainonen was the music of P. Tchaikovsky, which caused a combination of external structural orderliness and internal mood in the dance, preservation of strict classical forms. The main feature of the poetic generalization of the choreographer, realized in The Nutcracker, is the authenticity of events and characters, and despite the realistic interpretation of the approach to the aesthetics of a children's play, taking into account the peculiarities of the perception of the children's audience.

*Key words:* The Nutcracker ballet, Vasily Vainonen, ballet editorial, ballet theater, ballet master, choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. Наукове та творче переосмислення балетної спадщини є природним процесом, притаманним всім етапам розвитку балетного театру ХХ – початку ХХІ ст. Особливої актуальності сьогодні набуває питання мистецької цінності балетних вистав, створених у радянські часи. Але мова йде не лише про балети, просякнуті ідеологічними настановами «радянського реалізму», «героїки» тощо, але й про перегляд підходів до редакції класичної спадщини – тієї тенденції, яка активно розпочалася в СРСР з 20-30-х рр. ХХ ст. Саме в цей період В. Вайнонен створив редакцію балету П. Чайковського-Л. Іванова «Лускунчик». Пожвавлення процесів критичного осмислення інтерпретаційних підходів до балетної спадщини додатково свідчить про злободенність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Діяльність В. Вайнонена відіграла важливу роль у розвитку балетного театру СРСР, її не оминає жодне дослідження, присвячене загальним проблемам радянського балетного театру, наприклад, Ф. Лопухова [5], Ю. Слонимського [6] тощо. В. Вайнонену присвячено монографію К. Армашевської [1], де прослідковано життєвий та творчий шлях балетмейстера, розглянуто постановочну діяльність в контексті ідейно-художніх принципів радянського

балетного театру. Ця праця визнана фундаментальною у дослідженні балетмейстерської творчості В. Вайнонена, більшість сучасних науковців звертаються до неї, переосмислюючи різні аспекти доробку митця. Так, Ю. Смирнова [8] аналізує характерний танець у постановці В. Вайнонена, С. Тарасова [9] присвячує дослідження балету «Полум'я Парижу» тощо. Однак балет «Лускунчик» В. Вайнонена не ставав предметом спеціального розгляду з сучасних позицій.

Мета дослідження – прослідкувати генезис та виявити особливості композиції редакції В. Вайнонена балету П. Чайковського «Лускунчик».

Виклад основного матеріалу. Василь Вайнонен – один з небагатьох радянських балетмейстерів середини ХХ ст., чия спадщина залишається актуальною і сьогодні. Свідченням багатогранності балетмейстерського таланту стала його творчість і в постановці хореографічних мініатюр («Фінська полька», «Прогульники» тощо [5, 275]), і в створенні масштабних героїко-революційних балетів («Полум'я Парижу», «Партизанські дні» [5, 276–277]), і в редакції класичної спадщини, серед якої найпомітнішим є балет «Лускунчик». В. Вайнонен писав: «Основний принцип моєї роботи полягає у тому, що я абсолютно свідомо користуюся усіма формами танцю – від суто класичних до ультрасучасних... Важливо лише одне: донести до глядача образ мого героя і зробити це мовою танцю» [7, 143].

Попри широкий діапазон хореографічних виразних засобів, якими володів балетмейстер, класичний танець він вважав чи не найуніверсальнішим з них. Вайнонен був вихованцем петербурзької школи класичного балету (1919 року закінчив хореографічне училище), знавцем класичного танцю. На думку Ю. Смирнкової, балетмейстер вважав, що «людське тіло, пластика танцівника володіють більш потужними виразними засобами, які не можна закувати хоч і в прекрасні, але до певної міри обмежені в стилістичних можливостях форми класичного танцю. Однак для Вайнонена... саме класична хореографія була основою розвитку нових можливостей танцю [8, 98].

Період радикального експериментування на ниві класичних балетів, зокрема М. Петіпа та Л. Іванова, припав на період після Жовтневого перевороту 1917 р., коли йшла боротьба між різними точками зору щодо балету, виникали пропозиції повністю його знищити. Тоді було створено ряд балетів, що не збереглися через неприродність підходів до трактування класики (наприклад, версія «Лускунчика» Ф. Лопухова 1929 р.). Ф. Лопухов визнавав свої помилки: «Прийоми сценічного рішення – а вони були конструктивістськими у постановника та художника “Лускунчика” 1929 року – вступили в повне протиріччя з музикою Чайковського... “Лускунчик” мій швидко пішов у вічність, але досвід його – негативний та позитивний – знадобився В. Вайнонену...» [5, 233].

Балет П. Чайковського-Л. Іванова «Лускунчик» був поставлений Вайноненом у 1934 р. в Театрі опери та балету ім. Кірова (Ленінград), а 1938 р. – на сцені Большого театру (Москва) [1, 275]. Василь Вайнонен у постановці «Лускунчика» виходив із свого розуміння реалізму як «поетичної правди почуттів» [1, 110]. Основне, що хотів зробити хореограф – якомога логічніше пов'язати сценічну дію балету з його музичним змістом. В. Вайнонен писав: «Саме виходячи з музики, я і

створив заново сценарій... Музика підказала мені ділення спектаклю на три частини, замість минулих двох актів...» [1, 109].

Сценарій «Лускунчика» Петіпа написав за мотивами казки Гофмана, яку переклав О. Дюма-син, але від гофманської філософії залишилась лише поверхова зовнішня схема – стирання кордонів між фантастичним та реальним, фантастичні події відбуваються наяву, відсутнє повернення від фантастики до реального. У сценарії Вайнонена світ реальний і фантастичний чітко розмежовані, хореограф відчуває певну емоціональну логіку, відповідно до якої буде розвиток дії: спокійний перший акт – свято ялинки; крещендо і кульмінація в першій картині другого акту – перемога над королем мишей, світле вирішення напруженості в його другій картині – адажіо і сніжинки; грандіозний апофеоз в третьому акті – радісне свято в царстві знайомих і улюблених ляльок разом з перетворенням принца Лускунчика; фінал – пробудження Маші в своїй кімнаті, яке знову повертає нас до реального світу, що оживає в дитячій душі мрією про прийдешню юність.

Усі події балету Вайнонен прагне показати глядачу крізь призму внутрішнього світу та душевних переживань Маші, які стають основою всієї дії вистави. Дію першого акту він намагається зробити якомога реальнішою, жива портретність характеристик досягається без жодного танцювального па (пролог – прихід гостей до будинку Штальбаумів). В сцені ялинки ігрові моменти тісно переплітаються з танцем, танці дітей та батьків вирішені хореографом за тим самим принципом реалістичності та природності. Індивідуальні риси кожного гостя, що охарактеризовані постановником в пролозі, при цьому зберігаються.

Душа цієї компанії в постановці Вайнонена – Дросельмейер. Цей персонаж у Вайнонена позбавляється рис таємничості і підступності, він стає другом дітей, який у сні Марії представляється їй добрим чарівником. Старий майстер в розумінні Вайнонена – улюбленець дітей, що досконало розуміє їхні душі, тому і ляльок своїх Дросельмейер робить так, щоб в них відчувалося тепло, яке люблять бачити діти у своїх іграшках [1, 116].

Танці ляльок постановник прагне побачити очима самого Дросельмейера, кожна лялька (паяц, рожева лялька тощо) – невеликий, але завершений художній образ. Серед ляльок не танцює лише Лускунчик. Абсолютно свідомо Вайнонен не одразу представляє нам головного героя вистави в якості дієвого персонажа, його Лускунчик – не іграшка для забави, а лялька, що має своє призначення. Балетмейстер хоче підкреслити цей контраст, представляючи Лускунчика після демонстрації хитромудрих механізмів звичайною іграшкою: «ляльку дитина в своїй уяві наділяє життям, тоді як механізм, наділений життям штучним, не може дати такого багатого простору для дитячої фантазії» [1, 117].

Сцена Дросельмейера, Лускунчика і Маші у балетмейстера стає не лише сюжетною зав'язкою, але й експозицією внутрішньої логіки характерів і дії.

У другому акті балету Вайнонен так само виходить із уявлень і асоціацій, характерних для глядачів-дітей. Балетмейстер розвиває тему ліричних взаємовідносин Маші і Лускунчика, їхні образи отримують більш розгорнуті танцювальні характеристики. У першому адажіо Маші та Лускунчика

пробуджується юне чисте почуття. Поступовому розвитку почуттів Марії та Лускунчика відповідає таке ж поступове ускладнення їхніх танцювальних партій.

Суворої логіки хореографічної образності Вайнонен прагне дотриматись і у вальсі сніжинок. Важлива особливість використання класики у Вайнонена – збереження однорідності рухів в кожному танці. У «Сніжинках» Вайнонен строго витримує принцип єдності, цілісності та однорідності [1, 122]. У чотирьохкратному повторенні першої теми присутній момент нагнітання, балетмейстер втілює його мовою хореографії шляхом послідовного збільшення кількості виконавців. Малюнок танцю визначається подібним до форми сніжинки, «геометричний та багатообразний в своїй симетрії» [1, 123]. Аналізуючи творчість Вайнонена, один з відомих діячів радянського балету К. Сергеев писав: «Його “Сніжинки” – це урочистість танцю, те разуче точне і гармонічне злиття музики і хореографії, що народжує дещо неповторне. Перед нами художній образ вічно прекрасної природи. Я б назвав “Сніжинки” Вайнонена найпрекраснішою з поем, створених людським натхненням» [2, 101].

Танці третього акту і в сценарії Петіпа, і в музиці Чайковського задумані і вирішені як дивертисмент, але Вайнонен осмислює дивертисмент по-своєму. Лускунчик за допомогою чарівної палички оживляє нерухоме царство ляльок, він і Марія – не просто гості зачарованого острова, вони друзі його мешканців, що бажають нагородити їх за великодушність і мужність. Дивертисмент фактично отримує сюжетне осмислення. Тут присутні іспанський, східний російський, китайський танці, па-де-труа маленьких пастушків [3, 128].

Образами оживих пар фарфорових фігурок, витончених, легких та ніжних постає «Рожевий вальс», що контрастує з вальсом «Сніжинок». Руки в рухах і позах підкреслено округлі, пом'якшені, певною мірою манірні.

У побудові партії Маші, віддаючи належне найскладнішим повітряним підтримкам, обертам, великим стрибкам, застосовуючи найкрасивіші пози жіночої класики і ефектні рухи на пальцях, хореограф максимально використовує сценічний простір, прагнучи передати і в па, і в композиції враження вільної широти танцю.

При створенні па-де-де Маші та Принца, як апофеоз кохання, Вайнонен дотримується кращих традицій Петіпа: його варіації прості за композицією, містять мінімум суворо відібраних у відповідності до музики та характеру ролі рухів. Така економність побудови хореографії дозволяє цілісно сприймати образність па.

У створенні хореографічної партитури «Лускунчика» Вайнонен прагне дотриматися традицій М. Петіпа та Л. Іванова, але це не означає відмову від власного балетмейстерського стилю – постановник багато в чому збагачує виразну мову класичного танцю. При цьому Вайнонен виходить із власного розуміння балетної умовності, добре усвідомлюючи, що хореографічну дію, особливо в картинах реального життя, не можна втілювати без пантоміми. Розмірковуючи над характером хореографічної пантоміми Вайнонен писав: «Гра актора – суто емоціональна, без умовних жестів» [1, 115].

Вайнонен досить категорично висловлювався на рахунок пантоміми в балеті, якою були перенасичені вистави Петіпа та Іванова: «Вважаю, що необхідно знищити пантоміму, як шифр, як умовні знаки глухонімих, замінивши її мовою

емоційних рухів, що йдуть від життя реальної людини. Танець повинен бути єдиною мовою хореографії. У нього можуть бути різні форми – і найскладніші па класики, і простий крок. Але і останній повинен бути продовженням танцю, зберігаючи всі його основні властивості – ритм, темп, пластику, емоційну насиченість і смислову виразність» [3, 78].

Сучасники захоплювалися поетичною танцювальністю постановки В. Вайнонена. «І ось, нарешті, після акробатичних дослідів Лопухова, – в повній відповідності музиці Чайковського Вайнонен повертає цьому балету його поетичну природу, його класичний танець. Маленька Маша хоробро бореться з мишами, захищаючи свого Лускунчика, танцює з ним уві сні прекрасне ліричне па-де-де...», – згадує Л. В. Євментьєва [4, 105].

Вайнонен інтерпретував виставу класичної спадщини як симфонію дитинства, що передає процес дозрівання дівочої душі від гри ляльками до першого кохання. Тому, «Лускунчик» Вайнонена не варто вважати наївною ляльковою виставою, це хореографічна поема, що сповнена глибокого змісту.

Упродовж багатьох років на сцені філіалу Большого театру «Лускунчик» Вайнонена йшов як шкільна вистава хореографічного училища, що сприяло розвитку професійної культури учнів різного віку. Ця традиція збережена і у Маріїнському театрі – учні Академії російського балету ім. А. Ваганової і нині мають можливість презентувати «Лускунчик» В. Вайнонена.

Після прем'єри вдала постановка «Лускунчика» В. Вайнонена надовго закріпилася в репертуарі найкращих театрів СРСР, а також була поставлена на закордонній сцені. 16 лютого 1950 року відбулася прем'єра «Лускунчика» Вайнонена на сцені Державного угорського театру опери в балету в Будапешті. 1959 року О. Тангієва-Бірзнієк відтворила виставу на сцені Латвійського академічного театру опери і балету. В період 1959–1960 рр. Варлаамов та Мессерер займалися постановкою «Лускунчика» Вайнонена в Японії, Токіо [1, 275].

Попри те, що Рудольф Нурєєв позиціонував свою постановку в листопаді 1967 р. для Королівського шведського балету як авторську, вона багато у чому спиралася на редакцію В. Вайнонена 1934 р., яку Нурєєв виконував багато разів.

І до сьогодні редакція В. Вайнонена популярна на багатьох сценах світу, на її основі створюються й наступні редакції. Однією з найрезонансних редакцій останніх років стала постановка 2001 р. на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербургу балетмейстера К. Симонова та лібретиста, сценографа М. Шемякіна, яка зберігала основні моменти версії В. Вайнонена, хоча М. Шемікін декларував орієнтацію на М. Петіпа. Балет користується стійкою популярністю у глядачів, знаходиться у постійному репертуарі театру, разом з редакцією В. Вайнонена [10].

Наукова новизна. Виявлено передумови створення, основи балетмейстерського методу, композиційні особливості редакції «Лускунчика» В. Вайнонена.

Висновки. Стимулом для втілення редакції В. Вронським балету «Лускунчик» П. Чайковського-Л. Іванова стали соціокультурні (зміна політики державних органів по відношенню до класичного балету з категоричного заперечення до визнання його важливості у справі культурного будівництва) та мистецькі (поява у перші роки після Жовтневого перевороту 1917 р. ряду

авангардних вистав на основі класичної спадщини, що не відповідали художній образності музики та ідеї балет) фактори.

У виставі реалізована тенденція повернення до класичного танцю в редакціях у відповідності до сучасного розвитку танцювальної лексики, виконавської техніки артистів балету. Балетмейстер оновив партитуру, сценарне рішення, надав образам нового сенсу. Джерелом образності для В. Вайнонена стала музика П. Чайковського, яка зумовила поєднання в танці зовнішньої структурної впорядкованості та внутрішнього настрою, збереження строгих класичних форм. Головна риса поетичного узагальнення балетмейстера, реалізована у «Лускунчику», – достовірність подій і характерів, та попри реалістичність трактовки наближення до естетики дитячої вистави, врахування особливостей сприйняття дитячою глядацькою аудиторією.

### *Література*

1. Армашевская К. Балетмейстер Вайнонен. Москва : Искусство, 1971. 278 с.
2. Бочарникова Э. В. Большой театр: краткий исторический очерк. Москва : Московский рабочий, 1987. 190 с.
3. Вайнонен В. Заметки о языке хореографии // Театр: ежемесячный журнал театрального творчества и критики. 1940. № 9. С. 48.
4. Евментьева Л. В. Записки балерины. Ленинград, 1991, 160 с.
5. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Москва : Искусство, 1966. 367 с.
6. Слонимский Ю. А. Советский балет. Москва-Ленинград : Искусство, 1950. 365 с.
7. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.
8. Смирнова Ю. С. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №1(36). С. 98–105.
9. Тарасова С. В. Отголоски советского искусства на современной балетной сцене // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 3А. С. 78–84.
10. Щелкунчик // Мариинский театр. URL : <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1> (дата звернення: 12.09.2017).

### *References*

1. Armashevskaiia, K. (1971). Ballet master Vainonen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bocharnikova, E.V. (1987). Bolshoi Theater: a brief historical essay. Moscow: Moscow worker [in Russian]
3. Vainonen, V. (1940). Notes on the language of choreography. Theater: a monthly journal of theatrical creativity and criticism, 9, 48 [in Russian].
4. Evementeva, L.V. (1991). Ballerina's notes. Leningrad [in Russian].
5. Lopukhov, F. (1966). Sixty years in ballet. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Slonimski, Iu.A. (1950). Soviet ballet. Moscow-Leningrad: Iskusstvo [in Russian]
7. Smirnov, I. V. (1986). Art of Ballet master. Moscow: Prosveshchenie [in Russian]
8. Smirnova, Iu.S. (2015). Character dance in the early works of V. Vainonen and L. Jacobson. Bulletin of Vaganova Ballet Academy, 1(36), 98–105 [in Russian]
9. Tarasova, S.V. (2018). Echoes of Soviet art on the modern ballet scene. Culture and civilization, Vol. 8, 3A, 78–84 [in Russian]
10. The Nutcracker. (2017). Mariinsky Theatre. Retrieved from <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1> [in Russian]



УДК 37.013.73

**Іващенко Ірина Віталіївна,**  
доцент, заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри режисури та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0002-1046-0735  
fusya5@ukr.net

**Стрельчук Вікторія Олександрівна,**  
професор, кандидат педагогічних наук,  
професор кафедри режисури та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
ORCID: 0000-0002-8516-5829  
maximile@ukr.net

## СПЕЦИФІКА «ПОЕТИЧНОЇ ДИНАМІКИ» Д. СТЕЙНА

**Мета роботи** – визначити специфіку та новаторство «Поетичної динаміки» Д. Стейна як сучасної системи навчання акторів, в основу якої покладені принципи методик «Mime rig» Є. Декру та «Динаміки» Д. Уокера. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Уперше проведено мистецтвознавче дослідження системи навчання актора «Поетична динаміка»; визначено специфіку та новаторство, філософську концепцію, теоретичні та практичні принципи Д. Стейна, а також здійснено порівняльний аналіз із методиками Є. Декру та Д. Уокера. **Висновки.** Підхід Д. Стейна до навчання актора, заснований на методиках Є. Декру та Д. Уокера, відходить від пантоміми і повністю концентрується на мистецтві розповіді та майстерності актора. Д. Стейн, не дотримуючись усіх постулатів ідеології Є. Декру, розвинув концепцію «Поетичної динаміки», адаптуючи систему Декру для театрального актора, акцентуючи на необхідності взаємодії між фізичним та метафізичним світом, спираючись на тріаду «тіло гімнаста» (фізичне), «розум актора» та «серце поета» (метафізичне). Три ритми Д. Стейна (темповий, динамічний та архітектурний) надають форми при розробці та створенні образу й розповіді. На відміну від Д. Уокера, Д. Стейн використовує термін динаміка як синонім енергії, проте зі схожим висновком – зміни в енергетичному ефекті сприйняття та сценічних відносинах. Повторення та перегляд, напруга та просторові відносини є головними видами фізичної і ментальної взаємодії між персонажами на сцені.

**Ключові слова:** «Поетична динаміка», система навчання акторів, Д. Стейн, фізичний та метафізичний світ.

*Іващенко Ірина Витальевна, доцент, заслужений діятель мистецтв України, доцент кафедри режиссури і мистецтва актера, Київський національний університет культури і мистецтв; Стрельчук Вікторія Александровна, професор, кандидат педагогічних наук, професор кафедри режиссури і мистецтва актера, Київський національний університет культури і мистецтв*

### **Специфика «Поэтической динамики» Д. Стейна**

**Цель работы** – определить специфику и новаторство «Поэтической динамики» Д. Стейна, как современной системы обучения актеров, в основу которой заложены принципы методик «Mime pur» Е. Декру и «Динамики» Д. Уокера. **Методология** исследования базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Впервые проведено искусствоведческое исследование системы обучения актера «Поэтическая динамика»; определена специфика и новаторство, философская концепция, теоретические и практические принципы Д. Стейна, а также осуществлен сравнительный анализ с методиками Е. Декру и Д. Уокера. **Выводы.** Подход Д. Стейна к обучению актера, основанный на методиках Е. Декру и Д. Уокера, отходит от пантомимы и полностью концентрируется на искусстве рассказы и мастерства актера. Д. Стейн, не соблюдая всех постулатов идеологии Е. Декру, развил концепцию «Поэтической динамики», адаптируя систему Декру для театрального актера, акцентируя необходимость взаимодействия между физическим и метафизическим миром, опираясь на триаду «тело гимнаста» (физическое), «ум актера» и «сердце поэта» (метафизическое). Три ритмы Д. Стейна (темповый, динамичный и архитектурный) придают форму при разработке и создании образа и рассказы. В отличие от Д. Уокера, Д. Стейн использует термин динамика как синоним энергии, однако со схожим выводом – изменения в энергетическом эффекте восприятия и сценических отношениях. Повторение и просмотр, напряжение и пространственные отношения являются основными видами физического и ментального взаимодействия между персонажами на сцене.

*Ключевые слова:* «Поэтическая динамика», система обучения актеров, Д. Стейн, физический и метафизический мир.

*Ivashchenko Iryna, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Direction and Actor's Skills Department, Kiev National University of Culture and Arts; Strelchuk Victorya, Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Directing and Mastery of Actor, Kiev National University of Culture and Arts*

### **Specification of «Poetic Dynamics» by D. Stein**

**The purpose of the article** is to determine the specificity and innovation of "Poetic Dynamics" by D. Stein as a modern system of teaching actors based on the principles of the techniques of "Mime pur" E. Dekru and "Dynamics" by D. Walker. **The methodology** is based on the principles of objectivity, historicism, multifactor, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** For the first time an art critic study of the actor's training system "Poetic Dynamics" was conducted; defined specificity and innovation, the philosophical concept, the theoretical and practical principles of D. Stein, as well as a comparative analysis with the methods of E. Decree and D. Walker. **Conclusions.** D. Stein's approach to actor's learning, based on the techniques of E. Decro and D. Walker, deviated from pantomime and is fully focused on the art of narrative and actor's skills. D. Stein, not adhering to all the postulates of E. Dekro's ideology, developed the concept of "poetic dynamics", adapting the system of the Decree to a theatrical actor, emphasizing the need for interaction between the physical and metaphysical world, relying on the triad "body of the gymnast" (physical), "reason actor "and" the heart of the poet "(metaphysical). Three rhythms of D. Stein (tempo, dynamic and architectural) provide forms in the design and creation of image and story. Unlike D. Walker, D. Stein uses the term dynamics as a synonym of energy, but with a similar conclusion - changes in the energy

effect of perception and stage relations. Repetition and viewing, tension and spatial relationships are the main types of physical and mental interaction between characters on the stage.

*Key words:* «Poetic Dynamics», the system of teaching actors, D. Stein, the physical and metaphysical world.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в Україні дослідження театральних рухів – важлива частина акторських та режисерських тренінгів, проте, на жаль, вони досі не стали частиною курсів навчання у вищих мистецьких навчальних закладах – театральні актори і режисери здобувають знання в текстовому аналізі, залишаючи поза увагою аналіз рухів.

Дослідження філософської концепції, теоретичних та практичних принципів системи навчання актора «Поетична динаміка» – авторської системи Д. Стейна, яка заснована на методиці «Mime pur» Є. Декру та «Динаміці» Д. Уокера – на нашу думку, є актуальним та необхідним, враховуючи важливість проведення реорганізації навчального процесу у вищих мистецьких театральних закладах.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує наявність багатьох праць, присвячених навчанню актора на основі руху, наприклад, «Бідний театр» («Poor Theatre») Є. Гротовського, «Тіло в русі» («The Moving Body») Ж. Лекока, «Точка зору» («The Viewpoints Book») А. Богарт та Т. Ландау, в яких автори різноманітних підходів до навчання актора викладають теоретичні та практичні аспекти методик і тренінгів; «Комедія Дель Арте: керівництво актору» («Commedia'Dell Arte: An Actor's Handbook») Д. Радліна, «Керівництво Михайла Чехова» («The Michael Chekov Handbook») Л. Петіта, «Книга міма» («The Mime Book») К. Кіпніса, «Рухи для акторів» («Movement for Actors») Н. Портера, «Фізичні театри: критичне введення» («Physical Theatres: A Critical Introduction») С. Мюррея та Д. Кіфа та ін., присвячені вивченню специфічних стилів акторських фізичних тренінгів, проте окремого дослідження системи навчання актора «Поетична динаміка» Д. Стейна не було проведено й досі.

У процесі дослідження опрацьовані відеоматеріали – «Серія лекцій Поетична динаміка» («Poetic Dynamics Lecture Series», 2004 р.), а також матеріали, викладені на офіційному сайті Д. Стейна; праця Є. Декру «Світ міма» («Words on Mime», 1985 р.), дослідження Б. Новлес «Життя, прожите у питанні: робота Д. Уокера» («A Life Lived in the Question: The Work of Jewel Walker», 2015 р.) та ін.

Мета дослідження – визначити специфіку та новаторство «Поетичної динаміки» Д. Стейна, як сучасної системи навчання акторів, в основу якої покладені принципи методик «Mime pur» Є. Декру та «Динаміки» Д. Уокера.

Виклад основного матеріалу. Однією з найвідоміших систем навчання актора на сучасному етапі вважається «Поетична динаміка» Д. Стейна – американського актора фізичного театру (тілесний мім), викладача та режисера «Movement and Physical Theatre» університету Брауна, Репертуарної компанії Трініті, театру Академії Дель арте літнього інституту в Ареццо (Італія) – своєрідному симбіозі специфічної гімнастики «mime corporel» та унікальної школи виховання актора «Mime pur» Є. Декру, який вважав, що сценічна дія виражається актором в рухах, відтак надзвичайно важливим є осмислення принципів та механізмів, які дають акторові змогу створювати твори сценічного мистецтва, без допомоги інших мистецтв, виявлення природних ресурсів актора [1], акторського тренінгу «Динаміка» Д. Уокера

– комплексу вправ, призначених для подолання дуалізму духу тіла через посередництво, дихання, йогу та групову діяльність [4, 35], спрямованого на допомогу осмислення акторських можливостей при створенні сценічного образу та власного стилю і філософії навчання актора Д. Стейна.

На думку Д. Стейна [7], форма розповідає історії так, як не в змозі це зробити жодна мова, тоді як тіло актора – не лише один з головних інструментів для створення форми, але й дім його сутності. Відтак розробка та реалізація фізичної прогресії та навчальної програми мають бути цілісними, зберігаючи баланс між силою та гнучкістю, артикуляцією та лірикою, вираженням та інтерпретацією, метафорою та натуралізмом. Мета навчального процесу за системою Д. Стейна полягає не в тому, щоб студент дізнався те, що знає інструктор, а, спираючись на осмислення філософії системи (знайти час, щоб осмислити, що саме ми бачимо, як це примушує нас рухатися, і як це може змінити сенс), фокусувався та проводив дослідження завдяки індивідуальним когнітивним, фізичним та інстинктивним здібностям, оскільки відчуття впевненості, яке з'являється від успішного та постійного пошуку та дослідження рішень, сприяє встановленню фізичної та психологічної стадії, яка необхідна актору для професійної діяльності.

Фізичність актора, за умови, якщо той досліджує структуру, ритм, емоцію та сенс форми, стає додатковим голосом, який дає глядачу більшу інформативність. У процесі акторської діяльності хребет як центральна, підтримуюча структура людини є своєрідним термометром душі персонажу – який виявляється через постійні фізичні наслідки, щире та спонтанне гру, віртуозну артикуляцію інструмента та осмислену каталогізацію відчуттів. Відповідно до філософії системи «Поетичної динаміки», творчий акт – це ремесло (артикулюючи прояви різноманітних принципів) на службі «доброго бачення» (здатності розпізнавати щось чудове в буденному) [7].

Головним аспектом підходу Д. Стейна до навчання акторів є ідентифікація їх як інтерпретуючих художників – режисер досліджує фізичні підходи до інтерпретації та наслідки сприйняття і асоціації. «Добре бачення» зі сторони актора сприяє осмисленню того, як маніпулювати власним тілом, у процесі створення образу і включає такі категорії, як *середовище, метафори, ритм, схема та розповідь*.

Першою частиною підходу до навчання Д. Стейна є «розуміння тіла», яке є ключовим у процесі новаційної фізичної підготовки актора і спростовує ідею про те, що фразування відноситься до жестів (тобто актор має робити з тілом те, про що каже), оскільки глядач не потребує подвійної подачі інформації.

Варто зазначити, що багато сучасних методів навчання актора спрямовані на інтеграцію фізичного та інтелектуального – актор діє фізично (фізика), проте ці дії повинні бути натхненні ідеями, емоціями і тим, що обробляється інтелектуально (метафізика). На нашу думку, визначення педагогічного підходу до фізичного навчання актора за системою Д. Стейна полягає в наступній цитаті: «Якщо це правда у фізичному світі, то це, вірогідно, вірно в метафізичному світі. Якщо об'єкт не підтримується, він впаде; якщо ідея не підтримується, вона також впаде» [5]. На думку режисера, ремесло актора сприяє розвитку здатності балансуванню між фізичним та метафізичним світом (як між двома системами доставки інформації), враховуючи, що глядач найчастіше отримує уявлення метафізично.

Особлива увага у процесі навчання приділена каталогізації реакцій на ситуації та спробі зрозуміти власні дії та реакції, а також осмисленню того, як *середовище*

(фізична внутрішня дія за Д. Стейном та суб'єктивний мім за Є. Декру) передає історію. Авторський підхід Д. Стейна до навчання актора поєднує фізичні дії для створення ефективного середовища, процес у якому головним є розуміння того, як середовище впливає на глядача. Частиною цього процесу є «візуальне прослуховування» – які якості актор має покращити, щоб підвищити обізнаність. Бачення ж є творчою операцією, яка потребує зусиль – все що ми бачимо у повсякденному житті, в більшій чи меншій мірі деформації, зумовленою набутими навичками та звичками. Методика фокусується на розумінні того, як створити середовище за допомогою створення образу і розповіді з метою посилення бажаного сприйняття. Актор не може чітко контролювати, як буде сприйматися його сценічна дія, проте продуманий крафтинг у змозі посприяти проникливому художнику зобразити і сутність, і поетичне вираження образу виконавця засобами їхнього переведення у фізичний та метафізичний світи.

Варто зазначити, що при розгляді категорії «метафора», Д. Стейн посилається на певні аспекти системи Є. Декру – «тіло гімнаста», завдяки якому виконавець володіє здатністю до фізичної сили та гнучкості, «розум актора», який дає виконавцю змогу осмислити сенс, який формує обставини того, що він створює на сцені та «серце поета» – метафора нерідко буває більш привабливою та артистичною ніж істина, адже істина в будь-якій ситуації або явищі суб'єктивна [5]. Відтак метафора стає способом вивчення та подання власної версії тлумачення правди, а також інструментом, який використовується при фізичному та метафізичному дослідженні на сцені, художньою інтерпретацією ідей та персонажів у сценічній постановці.

Ритм як одна з важливих категорій у процесі створення образу відіграє особливу роль – надання ідей формам для внутрішньої або зовнішньої роботи актора, оскільки для розвитку ідей та емоцій, яким не властивий ритм, необхідна форма, обмеження або певні правила для роботи, які посприяли б прогресії. У власному трактуванні Д. Стейна ритм осмислюється не як міцна структура рухів або звуків, що регулярно повторюється, а скоріше як гармонійна послідовність або кореляція елементів – ритм містить різноманітні способи взаємодії з ідеями, а відтак підхід до навчання актора акцентує на важливості експериментування з ідеями, працюючи над ними в конкретних формах. Режисер визначає три типи ритму: *темповий, динамічний та архітектурний*, кожен із яких поділяється на підкатегорії.

Спогади та асоціації, пов'язані з конкретним зображенням та його повторення, безумовно залежать від попереднього досвіду з зображенням. Використання цієї концепції в дії сприяє створенню виконавцем моделі розпізнавання, які актор може використовувати, щоб збалансувати введення нових концепцій. Відтак, шаблон та розпізнавання – важливі аспекти темпового ритму.

Динамічний ритм (як фізичний так і метафізичний) працює з напругою та відсутністю напруги: «Динаміка має ритми, інколи ці ритми притаманні їй, а іноді ці ритми фактично створюють її – цей взаємовплив робить можливим будь-що» [6]. Наприклад, на сцені два персонажі, які не розмовляють один з одним, проте один може створити напругу (динамічні зміни), в якій інший не зможе більше сприймати тишу і почне говорити – в цей момент світ можливостей відкривається для ситуацій, тобто змінюється динаміка та кількість можливостей. Обізнаність про динаміку дає актору уявлення про побудову стосунків на сцені.

Архітектурний ритм складається з індивідуальної форми ставлення до інших форм та розміреному розташуванні у просторі, тобто досліджує наслідки просторових відношень на сцені. Методика Д. Стейна розглядає вплив форми на сприйняття. На індивідуальному рівні це можна побачити при створенні образу. У тренінгу режисер використовує деякі вправи Є. Декру задля демонстрації розмаїття значень, які можуть внести навіть незначні фізичні корегування. Наприклад, один персонаж нахиляється до іншого і шепоче щось йому на вухо; у першому варіанті актор нахиляється ліворуч через рух угору, його права нога трохи відривається від землі, а ліва піднімається на півпальцях; в другому – рух торса лишається той самий, проте ноги злегка згибаються в колінах і актор трохи нахиляється до лівого коліна. Практично однакові варіанти створюють завдяки використанню різноманітних рухів різне сприйняття – у другому варіанті актор демонструє свою провину, це може виглядати зловісно або таємничо [5]. Зміна архітектурного ритму викликала зміну сприйняття у глядача – невеличкий нахил до коліна створив емоційну якість, прикріплену до послідовності переміщення конкретних частин тіла певним чином, з певною метою.

Експериментування з темповим, динамічним і архітектурним ритмами при розробці образу і побудові характеру персонажу, відбувається через дослідження метафізичних та фізичних стосунків. Наприклад, демонструючи три персонажі, які підходять до жінки, щоб привітати її та потиснути руку, Д. Стейн використовує ізоляцію Є. Декру, включаючи асоціативний шаблон, індивідуальну форму та зв'язок з усім іншими формами, які впливають на динаміку.

У першому випадку він округляє спину і витягує шию, так щоб голова «вела» персонажа; при рукостисканні він ледь протягує руку і, взявши руку жінки лише на мить, вітає її, тримаючи голову попереду, ніби окремо від тіла. Така домінуюча позиція голови свідчить про наявність ідей. Новаційне пристосування градації Є. Декруса в системі Д. Стейна дає змогу поєднувати «тіло гімнаста» з «розумом актора», а ізоляцію та контроль використовувати для показу метафізичної концепції.

У другому варіанті привітання, грудна клітина чоловіка розправлена, а руки витягнуті наперед, ніби він йде до жінки, щоб обійняти її, а не потиснути руку. Він простягає руку і торкається її передпліччя, злегка стискаючи його, з теплою посмішкою. У цьому випадку домінуюча позиція грудної клітини свідчить про ініціацію від серця або емоцій. Змінено динаміку рукостискання, частково через зміну архітектурного ритму та радикальної зміни просторових відносин. Долоні розташовані далеко від центра людини – хребта, тому потискання долоні створює менш особистісну динаміку, ніж потискання передпліччя – у цьому випадку динаміка більш особистісна або навіть інтимна.

Домінуючою частиною тіла в третьому варіанті привітання є таз, який асоціюється зі статевою системою та системою травлення, тобто ініціює пристрасть та бажання. Проте Д. Стейн акцентує на тому, що дані асоціації можуть бути не правдою, а тим, чим вони здаються – якщо чоловік наближається до жінки в такому варіанті, можна припустити що він відчуває до неї пристрасть, – на сцені істина лише мається на увазі [5]. У даному випадку динаміка змінюється відповідно до реакції жінки або через архітектурні зміни.

У системі навчання актора «Поетична динаміка», Д. Стейн досліджує зв'язок між розумом і тілом через вивчення фізичної комунікації та сприйняття, вважаючи,

що «коли тіло починає розповідати історію перпендикулярно словам, це викликає захоплення» [6].

Категорії схема та розповідь включають взаємозв'язок між перпендикулярним (те, що складно визнати) та паралельним (те, що створює легкість сприйняття), які сприяють єдиній меті й можуть бути ефективними в розповіді: «радикально різні, обидва важливі, і обидва побудовані по-різному, вони сприяють створенню цікавої постановки, коли наближуються один до одного» [6]. Ця взаємодія – своєрідний баланс між тим, що сказано та продемонстровано глядачу і тим, що лишається на його власне домислення і нагадує баланс між дією і текстом в системі Є. Декру.

Особлива увага в «Поетичній динаміці» приділена розповіді, у контексті добре організованої відсутності інформації, яка привертає увагу глядача – значущість мовчазної розповіді є головним компонентом системи навчання актора. Д. Стейн створив вправу під назвою «Кімната очікування», під час виконання якої студентам пропонується створити своєрідну кімнату очікування будь-де і будь-яку. Глядач, від початку не знає, на кого або на що саме чекає виконавець, і саме цей факт актор має використати у власних інтересах під час розвитку розповіді – двозначність того, де саме перебуває персонаж, і на що чекає, актор має використати як частину руху в розвитку. У цій вправі Д. Стейн не приділяє увагу напрямку – вправа спрямована для прояснення та визначення, як краще встановити світ своєї історії, проте акцент робиться на «загальній прихильності ситуації до її персонажу» та «першочерговому значенні» трьох ритмів.

Як і Є. Декру, який акцентував на тому, що він «навчає сценічній дії, а не фізичному театру» [2, 45], Д. Стейн не навчає, як стати актором фізичного театру, він – викладач для акторів, які мають отримати можливість проявляти себе у будь-якому форматі. Його система не сприяє отриманню актором певних навичок, проте допомагає покращити свої фізичні якості, досліджувати в процесі створення історії, образу, характеру, наповнення сценічної дії метафорою та розвитку власної акторської майстерності.

Відтак, якщо Є. Декру, який протягом життя досліджував мистецтво пантоміми та фізики людського тіла, створивши граматику пластичної мови актора [3, 26], то Д. Стейн як один з його послідовників поєднав цю мову з соціальними та побутовими проблемами і продовжує вивчати питання про створення сутності, роботи з метафорою, досліджуючи важливість цієї роботи в сценічному мистецтві.

Всупереч негативному та редукаціоністському погляду на форму, вправи мім та дослідження фізичного мистецтва, яке діє через лінзу мім, питання, підняті Є. Декру та одним з найуспішніших його послідовників – Д. Стейном, продовжують розвиватися та сприяють розвитку сучасних методик фізичного навчання актора, увага в якому сконцентрована на дослідженні фізичного зв'язку як ефективного підходу до рухів.

Наукова новизна. Уперше проведено мистецтвознавче дослідження системи навчання актора «Поетична динаміка»; визначено специфіку та новаторство, філософську концепцію, теоретичні та практичні принципи Д. Стейна, а також здійснено порівняльний аналіз із методиками Є. Декру та Д. Уокера.

Висновки. Є. Декру фокусувався на фізичних дослідженнях з особливою увагою до хребта як ядра тіла, а не до виразу обличчя та жестів – тілесне ставлення та артикуляція, відповідно до його методики, розвиваються через вправи в ізоляції та

гімнастику, відтак фізична сила та гнучкість – невід'ємні якості для об'єктивного та суб'єктивного тілесного міма, які фокусуються на уяві та поетичному вираженню, а також абстрактному (лише суб'єктивний мім). Д. Стейн, не дотримуючись усіх постулатів ідеології Є. Декру, розвинув концепцію «Поетичної динаміки», адаптуючи систему Декру для театрального актора, акцентуючи на необхідності взаємодії між фізичним та метафізичним світом, спираючись на тріаду «тіло гімнаста» (фізичне), «розум актора» та «серце поета» (метафізичне). При створенні образу фізично та розумово Д. Стейн досліджує взаємозв'язок середовища, в який обов'язково мають бути введені абстракція, сутність або метафора (вплив системи Є. Декру), проте помірно й обережно, оскільки велика кількість метафор призводить до безвісності. Три ритми Д. Стейна (темповий, динамічний та архітектурний) надають форми при розробці та створенні персонажу і розповіді. На відміну від Д. Уокера, Д. Стейн використовує термін динаміка як синонім енергії, проте зі схожим висновком – зміни в енергетичному ефекті сприйняття та сценічних відносинах. Повторення та перегляд, напруга та просторові стосунки є головними видами фізичних і ментальних стосунків між персонажами на сцені. Підхід Д. Стейна до навчання актора, заснований на методиках Є. Декру та Д. Уокера, відходить від пантоміми і повністю концентрується на мистецтві розповіді та майстерності актора.

### Література

1. Маркова Е. Слово об Этьене Декру. *Петербургский театральный журнал*. 1999. № 17. URL : <http://ptj.spb.ru/archive/17/historical-novel-17/slovo-ob-etene-dekru> (дата звернення: 12.09.2018)
2. Decroux E. *Words on Mime*. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept., 1985. 160 p.
3. Jhering H., Marceau M. *Dieweltkunst der pantomime*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1956. 64 p.
4. Knowles B. *A Life Lived in the Question: The Work of Jewel Walker*. D. Ed. Hunter College of the City University of New York, 1999. 189 p.
5. Stein D. *Poetic Dynamics Lecture Series* [online streaming videos]. River Sky Media, 2004. Lecture 1. Part 1.
6. Stein D. *Poetic Dynamics Lecture Series* [online streaming videos]. River Sky Media. 2004. Lecture 2. Part 1.
7. Teaching philosophy. *Danielstein* [сайт]. URL : <http://www.danielstein.org/teaching.html>. (дата звернення: 10.09.2018).

### References

1. Markova, E. (1999). 'Word of Etienne Decroux'. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* [online], no. 17. Retrieved from : <http://ptj.spb.ru/archive/17/historical-novel-17/slovo-ob-etene-dekru> [in Russian].
2. Decroux, E. (1985). *Words on Mime*. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept [in English].
3. Jhering, H., Marceau, M. (1956). *Dieweltkunst der pantomime*. Berlin : Aufbau-Verlag [in German].
4. Knowles, B. (1999). *A Life Lived in the Question: The Work of Jewel Walker*. D. Ed. Hunter College of the City University of New York [in English].
5. Stein, D. (2004). 'Poetic Dynamics Lecture Series' [online streaming videos]. River Sky Media. Lecture 1. Part 1. Retrieved from: <https://poeticdynamics.com/poetic-dynamics-lecture-series/> [in English].
6. Stein, D. (2004). 'Poetic Dynamics Lecture Series' [online streaming videos]. River Sky Media. Lecture 2. Part 1. Retrieved from: <https://poeticdynamics.com/poetic-dynamics-lecture-series/> [in English].
7. Teaching philosophy. *Danielstein* [online] Retrieved from: <http://www.danielstein.org/teaching.html> [in English].



УДК78.087.6:82-1](44)

*Вежневець Ірина Леонідівна,  
викладач кафедри естрадного виконавства  
Інституту сучасного мистецтва,  
здобувач Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
ORCID 0000 0002 0972 1977  
vezhnevets@yahoo.com*

## **«МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ», ЖАНРИ MÉLODIES I CHANSON В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА**

**Мета роботи** – дослідити особливості взаємодії жанру «музичний портрет», французьких жанрів *mélodie* і *chanson* в камерно-вокальній творчості Ф. Пуленка, з іншими традиційними жанрами і мистецтвами авангарду. Вивчити специфіку синтезу жанрів, його вплив на еволюцією «музичних портретів». **Методологія дослідження.** Для розв'язання поставлених завдань були застосовані: компаративний метод, та метод аналогії – для виявлення типологічних паралелей між композицією творів літературного і музичного мистецтва, герменевтичний – для тлумачення музичних і поетичних текстів; аналітичний – для теоретичного аналізу музичних творів, культурно-історичні методи з метою осмислення динаміки історичних та соціокультурних процесів. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про взаємовплив традиційних жанрів і синтез жанрів мистецтв авангарду у камерно-вокальних портретах в творчості Ф. Пуленка, які не були достатньою мірою досліджені у вітчизняній музичній літературі. Аналіз текстових особливостей дає можливість підтвердження еволюційних процесів жанру «музичний портрет» на основі глибинних зв'язків між портретними жанрами, поєднання традицій і новаторства, старовинного і сучасного – жанрової еkleктичності. **Висновки.** Аналіз вокальних творів Пуленка, створених в портретному жанрі, дає можливість зробити висновки, що композитор гармонічно поєднує жанри *mélodie* та *chanson* з іншими традиційними жанрами і мистецтвами авангарду, розвиває французькі традиції, надає інший вимір існування жанру «музичного портрету». За рахунок синтезу портретних жанрів, взаємодії їхньої програмності, і жанрів, що належать до традиційних французьких мистецтв авангарду, утворюється багатоплановість сприйняття. Унаслідок взаємодії текстів, контекстів, просторово-візуальних чинників, жанрової і стильової специфіки, значно посилюється емоційний вплив і візуалізація, що додає особливого національного колориту. Саме цей процес засвідчує загальну потребу комунікативних зв'язків мистецтв авангарду, що надає інший вимір існування жанру психологічного музичного портрету, змінення площини погляду на об'єкт мистецтва.

*Ключові слова:* *mélodie, chanson, музичний портрет, авангард, Ф. Пуленк.*

*Вежневець Ірина Леонидовна, преподаватель кафедры эстрадного исполнительства  
аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих  
кадров культуры и искусства*

**«Музыкальный портрет», жанры *mélodies* и *chanson* в камерно-вокальном творчестве Франсиса Пуленка**

**Цель работы** – исследовать особенности взаимодействия жанра «музыкальный портрет», французских жанров *mélodie* и *chanson* в камерно-вокальном творчестве Ф. Пуленка, с другими традиционными жанрами и искусствами авангарда. Изучить специфику синтеза жанров, его влияние на эволюцию жанра «музыкальных портретов». **Методология исследования:**

компаративний метод и метод аналогії – для виявлення типологічних паралелів між композицією произведень літературного и музикального искусства; герменевтичний – для толковання музикальних и поетических текстів; аналітичний – для теоретического аналізу музикальних произведень, культурно-історическіє методи с целью осмыслення динаміки історических и соціокультурних процесів. **Научна новизна** заключається в расширенні представлень о взаємодії традиційних французьких жанрів и жанра «музикального портрета» в камерно-вокальному творчестві Ф. Пуленка, котріє не були в достаточній степені ісследовані в отечественній музикальній літературі. Аналіз текстових особностей дає можливість підтвердження еволюційних процесів жанра «музикального портрета» на основі глибоких зв'язів між портретними жанрами, сочетанія традицій и новаторства, старинного и сучасного – жанрової еkleктичності. **Висновки.** Аналіз вокальних произведень Пуленка, созданих в жанрі «музикального портрета», дає можливість зробити висновок: композитор гармонічно об'єднує жанри *mélodie* и *chanson* с другими традиційними жанрами и искусствами авангарда, розвиває французькіє традиції, створює інше ісмерення існування жанра «музикального портрета». За счет синтезу портретних жанрів, взаємодії їх програмності, в сочетанні с традиційно французькими, и искусствами авангарда, образується багатоплановість сприйняття. Вслідствие взаємодії текстів, контекстів, просторовно-візуальних факторів, жанрової и стилевий специфіки, значительно посилюється емоційна вплив и візуалізація, котра створює особий національний колорит. Іменно цей процес свідечує об общій потребності комунікативних зв'язів искусства авангарда, дає друге ісмерення існуванню жанра психологіческого «музикального портрета», ісменение плоскості взгляда на об'єкт искусства.

*Ключевые слова:* *mélodie*, *chanson*, музикальний портрет, авангард, Ф. Пуленк.

*Vezhnevets Iryna, Lecturer of the department of the Modern Music Art Aspirant of the department of the Modern Music Art of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts «Musical portrait», genres mélodies and shanson in the chamber-vocal art of Francis Poulenc*

**Purpose of the article** is to research the peculiarities of the interaction of French genres of *mélodie* and *chanson* with other traditional genres and avant-garde arts in the chamber and vocal portrait genre in works of F. Poulenc. To overview the genre and stylistic specifics of portrait genres synthesis, its influence on the evolution of musical portrait genres. **Methodology:** to solve the set tasks the following methods were used: the comparative and the practice of analogy – to identify typological parallels between the composition of literary and musical artworks; hermeneutic - for the interpretation of musical and poetic texts; analytical - for theoretical analysis of musical works, cultural and historical methods in order to comprehend the dynamics of historical and socio-cultural processes. **The scientific novelty** of this work is embedded in expanding of mutual impact of traditional genres and synthesis of avant-garde art genres in the chamber and vocal portraits in works of F. Poulenc, which have not been sufficiently studied in national musical literature. The analysis of textual peculiarities makes it possible to confirm the evolutionary processes of the genre of musical portrait based on deep interconnection between portrait genres, a combination of traditions and innovation, ancient and modern - genre eclecticism. **Conclusions:** the analysis of the vocal works of Poulenc, created in the portrait genre provides the possibility to make the findings that the composer combines the *mélodie* and *chanson* genres harmoniously with other traditional types and avant-garde arts, develops the French traditions, and provides another dimension to the existence of musical portrait genre. Due to the synthesis of portrait genres, their program interoperability, and styles that belong to the traditional French avant-garde arts, the counterpoint of perception is formed. As a result of the interaction of texts, contexts, spatial and visual factors, genre and stylistic specificity, the emotional influence and visualization are significantly enhanced, providing a distinctive national touch. This process confirms the general necessity for communicative connections of avant-garde arts, which opens another dimension in the existence of the psychological musical portrait genre, a change in the perspective on the art object.

*Key words:* *mélodie*, *chanson*, musical portrait, avant-garde, F. Poulenc

«Саме в тому, як портрет подано під час наративу,  
є знаком нашого часу» Мішель Раймонд [8]  
«Якби я був учителем співу,  
я б попросив моїх учнів уважно прочитати вірш,  
перш ніж працювати над *mélodies*» Франсіс Пуленк [6, с. 120]

Актуальність теми дослідження полягає в дослідженні жанрової сфери камерно-вокальної лірики Ф. Пуленка, яка вплинула на подальші еволюційні процеси французького національного жанру *mélodie* [1], жанрова і стильова специфіка «музичних портретів» змінюється, інтеграційні зв'язки з іншими видами і формами авангардного посилюють емоційний вплив і візуалізацію творів, що веде до поглиблення рис *психологізму*, надає нову площину існування жанру.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливим етапом наближення до розуміння феномена творчості Ф. Пуленка видається дослідження жанрової сфери камерно-вокальної музики, що демонструє взаємодію та перетин мов різних видів мистецтв, утворення спільного комунікативного простору синтезу *портретних жанрів*, що з одного боку є частиною традиційного художнього мислення, з іншого – відображає еволюційні процеси жанру камерно-вокальних портретів у ХХ ст., які ще не ставали об'єктом спеціального дослідження в українському музикознавстві.

Найбільш цікавими і необхідними для нашого дослідження є першоджерела, що стосуються камерно-вокальних творів: власний літературний твір Пуленка «*Journal de mes mélodies*» [6, 130,131,138,140], і рекомендації виконавцям вокальних творів композитора, що містить книга написана його давнім другом і улюбленим інтерпретатором баритоном П'єром Бернаком «Франсіс Пуленк і його *mélodies*» [3, 43]. А також праці, в яких проведено ретельний аналіз камерно-вокальних творів: доведено відсутність будь яких обмежень у створенні музичної форми, особливого «пуленковського» стилю, жанрової еkleктичності: у книзі Кіт Д. Деніеля: «Франсіс Пуленк: його художній розвиток та музичний стиль» (Keith W. Daniel's Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style, 1982), також порівняльний аналіз сольних фортепіанних творів і партії фортепіано в *mélodies*: Кірк А. Северсон «Розвиток Пуленка як фортепіанного композитора: порівняння фортепіанних творів соло і *mélodies*» (Kirk A. Severtson Poulenc's Development the solo piano works and the *mélodies*, 2005). Унікальний феномен творчості Пуленка стає об'єктом вивчення в українському мистецтвознавстві, в дисертаційних дослідженнях, присвячених окремим сферам творчості композитора: фортепіанній музиці (О. Жукова); опері «Людський голос» (Н. Полікарпова); оперної творчості Пуленка (Г. Різаєва); духовним творам (Т. Когут), камерно-інструментальної музиці (Д. Менделенко), важливою для розуміння зв'язку лірики Франсіса Пуленка з традицією французької вокальної музики і жанру *mélodies*, фортепіанної палітри в вокальних творах є наукові праці (О. В. Михайлова, В. Жаркова, В. Нечепуренко).

Мета дослідження – виявити і продемонструвати зв'язки жанру «музичних портретів», традиційних французьких вокальних жанрів *mélodie* і *chanson* в камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка; розглянути проблеми взаємодії портретних жанрів (літератури, образотворчого мистецтва, музики), визначити вплив творчого доробку на еволюцію жанру «музичних портретів»; дослідити глибини художнього смислу, та

розвиток якостей, пов'язаних з рисами психологізму, у працях різних періодів творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. У цьому дослідженні ми пропонуємо аналіз *mélodies*, що написані в різні періоди творчості композитора, які можна класифікувати як «*mélodie – portait*» у жанрі *chanson*: «*Toréador*» («Тореадор», 1918), «*Le Portait*» («Портрет», 1939), «*Ce doux petit visage*» («Це миле личко», 1939).

Один з найпопулярніших жанрів – паризька *chanson* з'являється наприкінці ХІХ століття як різновид французької пісні *chanson réaliste* (фр. реалістична пісня). Завдяки літературному реалізму і натуралізму (першорядне значення надавалося поетичній компоненті пісні), *chanson réaliste* буде популярною до кінця Другої світової війни. Авторами були відомі композитори (Е. Шоссон, Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равель та ін.). Жанр паризької *chanson* гармонійно увійшов у камерно-вокальну творчість Ф. Пуленка і став одним з улюблених. Пуленк будує музичні портрети за принципами, що наслідують французькі традиції і пов'язані з музичними портретами мюзик-холу (англ. music hall) або вар'єте (фр. variété), в яких стиль музичної композиції відповідає їхній загальній візуально-просторовій моделі. Наприклад, *chanson réaliste* «Зниклий» («*Le Disparu*» R.Desnos, 1947), що написано: «...в дусі крихітки Піаф, отримує три фарби: танка просто неба, дзвону і траурного маршу» [6, 146]. Композитор свідомо не визначає жанрову приналежність, але акцентує увагу на образній чи метафорично-асоціативній сутності твору, що впливає на свідомість слухача, утворює умови для алюзій, створює семантичне поле значень, образних зв'язків, які дають поштовх для розуміння музичного портрету, завдяки *зоровим* і *просторовим* відчуттям і чинникам. У них поєднується старовинне/сучасне; традиційне/новаторське; інтелектуальне/емоційне; візуальне/слухове; музичне/образотворче; і основою є – поетичне і музичне. Авангардна стилістика, нетрадиційна сфера образів, символіка і семантика, це нові дієві способи впливу на свідомість та відчуття людини шляхом залучення візуальних, просторових, кольорових, вербальних/невербальних та інших образів-асоціацій.

Синтез мистецтв дає змогу створити перформанс, (англ. *performance* – вистава, дійство, від *perform*) – часовий вид мистецтва, що передбачає активну участь у ньому автора, і, таким чином, *нарратив* поетичного і музичного тексту утворює всі умови для стосунків між митцем, «портретом» та слухачем/глядачем (наратори і наротатори). Роз Лі Голдберг, яка написала історію мистецтва перформансу, стверджує, що перформанс існує як мистецький засіб ще від доби Відродження, і є популярним «театром» авангарду, «перформанс, це живе мистецтво у виконанні художника» [4, 10]. У перформанс Пуленка залучено живопис, поезію, танець, світло, і навіть участь в інтерпретації публіки (рефрени може виконувати аудиторія). Найчастіше Пуленк звертається до візуально-звукового синтезу, створює композиції, в яких синестезійний компонент стає потужною мотивацією для візуалізації, провокує на спільне художнє мислення, відповідає пошукам колег-сюрреалістів нових підходів, що суттєво змінюють співвідношення між текстом та зображенням. Цікавим є те, що «мова» живопису і музики включається в систему виразності поезії: вербальне відтворення зображеного на полотні, і інформація, що постає крізь призму іншого, подвійного кодування, набуває нового сенсу. Жанрова еkleктичність надихає, вона впливає на форму, структуру композиції, ритмічні та гармонічні малюнки.

Блискуча експресивність і візуальність цих *melodies* пов'язана і безпосередньо залежить від політекстової композиції: (стилізація, контамінація, аллюзії, колаж і ін.); літературного твору, що містить елементи художніх творів; акторської майстерності соліста-виконавця (вокальне і драматичне мистецтво) і концертмейстера. На відміну від популярної музики в жанрі *chanson*, де панує імпровізаційне начало, в цих творах ретельно виписані темпи, нюанси, є позначки, які відносяться до психологічного стану, в них кожна зміна параметрів має своє обґрунтування. Пуленк був блискучим піаністом, мав великий концертний досвід концертмейстера, композитор наполягав на тому, що обидва інтерпретатори (соліст/піаніст) мають абсолютно рівнозначні функції.

«*Toréador*» («Тореадор», 1918, надруковано 1932), на вірш Ж. Кокто (J. Cocteau) – *melodie-chanson* належить до класичної композиції, куплетної форми, яка містить поетичну форму, що з'явилась в італійській, а потім у французької народній поезії – ритурнель (фр. *ritournelle*, від італ. *ritornell*, *ritorno* – повернення). Строфа з 3х віршованих рядків, що римуються за схемою «а – в – а», в якому ритурнель не повинен римуватися до кінця всього вірша. Є і музична форма ритурнелю, це 8-ми тактовий вступ, дуже бешкетний, що підкреслює іронічний характер цього твору. Його мелодія ґрунтується на гармонічній послідовності, що дуже поширена в світі *chanson* та джазу: *l'anatole*, оборот акордів, в якому послідовно звучать I, VI, II, V ступені. Цей прийом дуже часто використовується у світі мюзик-холу та кабаре для імпровізації, іноді для вкраплення тексту ведучого. У випадку з «Тореадором» – *l'anatole* звучить двічі. Вірш починається на проведенні першої теми, надзвичайно простої мелодії в D – dur, яка розвивається в рамках ТЗ (оспівування I і V ступ.) і закінчується в андалузькому стилі – тріоллю (підвищена III, знижена II ступінь, T) з характерним також, «іспанським» вигуком на наприкінці речення: «Тореадор!», який буде звучать після кожного куплета.

Жан Кокто порекомендував молодому композитору Ф. Пуленку: «Мелодія не повинна бути такою ж доброю, як у Шабріє – це повинно бути красиво, але потворно, з швидкими гачками наприкінці» (лист Ж. Кокто Ф. Пуленку, 15 жовтня 1918) [5,71-72]. Поет натякав на романтичну музику в іспанському дусі А. Шабріє (фр. Alexis-Emmanuel Chabrier, 1841-1894), французького композитора романтичного напрямку, знаменитого учителя М. Равеля. Кокто і Пуленк створюють твір-стилізацію, шаржований «портрет». Довгі ліричні фрази, вальсовий рух, поруч з експресивним *rubato*, та постійною зміною ритмічного малюнку – яскрава візуалізація танцю *flamenco*, точніше одного з його стилів – «канте фламенко» (ісп. *cante flamenco*), що включає в себе спів, танець, гру на гітарі (популярність фламенко у ХХ столітті досягла всесвітнього рівня). Це відображено і в партії фортепіано, останній епізод – стилізація гітарних прийомів гри: мелодія в андалузькому стилі, захоплююча іспанська атмосфера (ритмічний, «сухий» акомпанемент), і італійська мелодія, яка різко переривається паузами (як у танці фламенко – акцент на позі танцюриста), коливання акомпанементу і тональна неоднозначність (нат. f мел / fis гарм.) – це малюнок Пуленка, але не слід забувати, що це іронічний портрет, якій закінчується блискучим хоровим рефреном, останньої частини куплета: «Belle Espagnole, /dans ta gondola / Tu caracoles, / Carmensita, /Sousta mantilla / Œil qui pétille / Bouche que brille, / Cest Pepita-a-a». Пуленк неодноразово повторює, що не любить *rubato* (в його творах), ця заява стосується співака. Він повинен бути «гнучким з текстом», і одночасно дотримуватись темпу. Цього разу ще більше

*rubato*, більше форшлагів (в кожному другому такті), більше танцю, естрадної театральності, яскравої подачі тексту. Саме в цьому епізоді виконавці запрошують публіку до участі в хорі, за умов кабаре можна співати, танцювати і відбивати ритм. Взаємопроникнення танцювальності і пісенності – є характерною рисою французької музики (як, наприклад, *chanson a danser* – пісні для танців), що відобразилось у музиці Пуленка на рівні жанрових аналогій, музичної стилістики (численні структурні, ритмічні, фактурні особливості композиції). Стилізація гітарного «фламенко» у партії фортепіано (в лівій руці), лише підкреслює цей танцювальний ритм. Вальсову ліричну вокальну тему чудово поєднано з експресією фламенко. Якщо провести паралель з іншим знаменитим на весь світ «вальсом» іншого періоду творчості композитора «*Les chemins de l'amour*» (фр. «Шляхи кохання», 1940) на вірш Жана Ануя, вальс, як в «Тореадорі» так і в «Шляхах кохання», нагадує головні риси жанру *melodi*, з принципом організації в стилі *chanson*. Структура збудована на чергуванні сольних та хорових частин з однаковим музичним матеріалом в кожному куплеті. Контамінація різноманітних стилів: фольклорних і професійних, джазових і академічних. Відтворені типові ознаки танців, з елементами, що включають в себе сучасні впливи, але всі вони мають яскраві індивідуальні риси композиторського стилю: панування мелодії, на тлі танцювальної основи – яскраві стилізації паризького *chanson* та характерних прийомів співу, що прикрашають твори Пуленка.

Дуже цікава історія створення іншого музичного портрета. Автором тексту стала дуже відома романістка двадцятого століття, що перша змогла передати «жіноче сприйняття життя» [2, 49], започаткувавши «жіночу літературу», Сідоні-Габріель Колетт (фр. Sidonie Gabrielle Colette, 1873-1954), видатний майстер відомий епатажем, скандальною репутацією і найкращими у французькій літературі ХХ століття ліричними пейзажами і анімалістичними «портретами». Вона займала провідну позицію серед жінок-письменниць: Марі Мадлен де Лафайєт, Маргарити Наварської, Жермени де Сталь, Жорж Санд, і без сумніву, її творчість – національне надбання ХХ століття. С. Колетт писала чудові вірші, «*Le Portait*» - одне з них, надруковане факсиміле на хустці, яку вона віддала Франсісу Пуленку, коли він відвідав її в лікарні, с проханням додати до вірша музику. Пуленк скаже: «Повинен зізнатися, що моя музика дуже погано передає моє щире захоплення Колетт» [6, 130], тоді як Колетт із захопленням напише: «Він створив чудову *mélodie*, сумну і захоплену, бешкетну і розслаблену до ніжності, *mélodie-portrait femme-chatte* (фр. портрет жінки-кицьки), що схожий на ту, що у мене в «*Vrilles de la vigne*» (фр. «Вусики винограду») [2, с. 138]. У цьому циклі відображена доля жінки: вільної і самотньої, незламної і тендітної, беззахисної у своїй вразливості - *автопортрет*, в якому поєднані ностальгічні спогади дитинства, жага до любові, метафоричні казки й байки-описи поведінки домашніх тварин, що завжди присутні в її роботах як філософський роздум про людські відносини. І звичайно, нагадування про роман «*La chatte*» («Кішка», 1933) – створений за рахунок взаємодії тонких *психологічних портретів* дивного трикутника – молодят і кішки, що присвячено темі ревності. Колетт називали «*femme-chatte*» (фр. жінка – кішка), а вона часто повторювала, що ставлення особистості до тварин вона сприймає як перевірку на людяність.

Mélo die «*Le Portait*» на вірш С. Колетт, створено у вересні 1938 року, в Парижі. Пуленк присвятив свій музичний твір представниці французької скрипкової школи, чудовому інтерпретатору сучасних творів – Елен Жорден-Моранж (Hélène Jourdan-Morhange 1888-1961). Ця посвята нагадування виконавцям про красу скрипкового *legato*, відмінної риси жанру *mélodie*. Прем'єра «*Le Portait*» відбулась в Саль-Гаво, 16 лютого 1939 року, у виконанні баритона П'єра Бернака і композитора (фортепіано). Композитор по суті створив музичний портрет самої Колетт, (а не жінки з її вірша) – владно вимогливої, в якій поєднались привабливість і відстороненість, чарівність і порочність, що несе небезпеку для пересічної людини.

Прем'єрне виконання *mélodie*, між тим, було суто чоловіче. Бернак, з великим досвідом виконання творів Пуленка, чудовий актор, оперний співак, блискуче витримав роль чоловіка-оповідача, хоча вірш дуже жіночий, написаний «з голосу» Колетт – монолог жінки, в стані пристрасного та любовного роздратування, яка складає дуже емоційний психологічний портрет іншої жінки коханки. Пуленк позначає темп «*Très violent et emporté*» (фр. – в несамовитому пориві), що передає інтенсивність *mélodie*, яка прагне вперед на хвилі пристрасті та ревнощів. «Портрет» відображає крайню емоційну напругу відносин, що хитаються на краю розриву: «Злісно, чарівно, брехливо, безжально / бурхливіше за квітневий вітер, / Ти радо плачеш, регочеш від гніву, / Ти любиш, коли завдаю біль, / і глумишся, коли мені приємно...» (тут і далі переклад О. В. Москальця). (пояснення: не існує перекладів текстів Кокто, Елюара, Солетт українською мовою. О. Москалець – фахівець, знавець саме французької поезії, зробив переклад віршів на моє прохання в рамках дисертаційного дослідження). Композитор розуміє цей стан, як частину свого власного досвіду. Але тут є важливий аспект творчості композитора: його смак до людей повинен погодитися з його походженням буржуа. Його *mélodies* розраховано на еліту, а виконавці завжди вищого ґатунку. «Портрет мюзік холу» – це лише «портрет» певного класу освічених людей, ці *mélodies*, навіть найбільш чарівні, і глибоко психологічні, належать певної «касти» еліти від мистецтва. Вони можуть бути популярними, але не розраховані на те, що будь якій співак зможе їх виконати.

Пуленку дорікають з приводу еkleктичності і багатьох музичних алюзій, але його твори завжди підпорядковані бездоганному смаку, аристократичній витонченості, чуттєвої стриманості. Тому «*Le Portait*» Пуленка це погляд з іншого ракурсу, подвійне кодування, в якому немає однозначності. Що до Пуленка, великого шанувальника живопису і літератури, він цілком і охоче визнає вплив мистецтв на його музику. Під час його інтерв'ю з Клодом Ростаном він зазначає: «У мене є тільки одна пам'ять, візуальна пам'ять, яка чудово поширюється на твори мистецтва або ландшафту» [7, 173].

«*Всюди твоє обличчя бачу*» («*Ce doux petit visage*», 1939) на вірш Поля Елюара (P. Éluard) – *melodie* абсолютно лірична, і створює враження простоти і прозорості, хоча є дуже складною у виконанні. Вірш входив до поетичної збірки «Природний плин» (фр. «*Cours naturel*», 1938), присвяченої другому коханню поета, Марії Бенц, танцівниці, яка виступала під сценічним псевдонімом Нуш (фр. Nusch). Визнана красуня була наділена багатьма талантами: вона танцювала, співала, була акробаткою, писала вірші, займалася живописом. В «Щоденнику моїх пісень» композитор Ф. Пуленк пише, що йому: «дуже подобається ця коротка *melodie*» (менше двох хвилин),

також, він дає характеристику і поради виконавцям: «Це чудова і ніжна *chanson*, натхненна втратою дуже дорогого друга». Він присвячує її обговоренню багато уваги, більше ніж будь-якої іншої з його *melodies*. Із задоволенням пише: «Я намагався музично сконцентрувати всю ніжність вірша Елюара, думаю, що я досяг успіху...» [6, с.140]. Пуленку цей вірш нагадав його подругу дитинства – Р. Лінозієр (Raymonde Linossier, 1897-1930), якої він навіть запропонував одружитися, але вона не прийняла це серйозно. Пуленк вважає її своїм найкращим радником до самої смерті: «Скільки разів протягом багатьох років... я хотів би почути її думку щодо того чи іншого мого твору». Він напише ще одну *melodie*, присвячену Раймонд, останню з сімох *mélodies* камерно-вокального циклу «Каліграми» (фр.«*Calligrammes*», 1948), на вірші Г.Аполлінера, що свідчать наскільки важлива для нього була пам'ять про неї.

Вірші П. Елюара абсолютно «безстатеві», але достатньо еротичні, вони ніжні, але не мають занадто «солодкої» сентиментальності. Музика Пуленка має надзвичайно ліричну вокальну лінію: меланхолійну і дуже натхненну, спогади сприймаються через дистанційну вуаль часу, джазові акорди акварельно-прозорі, барви м'які. Простота і стриманість лірики кращих творів останнього періоду творчості, є справжнім синтезом і кульмінацією всіх його попередніх стилів. «Миле личко», «Мила пташка на дальньому пірсі», «свіже повітря забарвлено», «Наприкінці зими / Коли хмари починають горіти» – відтворено атмосферу, коли час не владний над свіжістю і силою почуттів. Партія фортепіано сприймається як типова імпровізація в стилі *chanson*, піаніст «награв», він акомпанує так, щоб не заважати дуже інтимному монологу співака, з самого початку – колористична функція: терції септакордів, розподілених між двома руками, ніжно випурхують вгору, передаючи «гомін птахів» (1-4 такти), погойдування хвиль (4-8 такти); 9 такт – часовий простір змінено, відбувається перехід з кольору «відчуття, спогадів», до більш яскравих і насичених кольорів «сьогодення». Змінюються регістри і гармонія (10-13 такти). Рух мірний, спокійний, він готує філософський, відсторонений погляд з іншого часу: «Rien que cette jeunesse / Qui fuit devant la vie» («Тільки той молодий / Хто втікає від життя»), що повторюється с падаючими в низ інтонаціями. У перший раз ця фраза піднімається вгору обережно, наче боячись загубити картину спогаду, у другому проведенні вона звучить розгублено, але як висновок, життєве кредо. Пуленк використовує тут свій улюблений музичний оборот, часто повторюваний, як підпис у кінці листа (нонакорд, що переходить в доміант септакорд із затриманням до квінті, гостро тяжіє до тоніки, і плавно в неї входить).

Аналіз камерно-вокальних портретів Ф. Пуленка – *melodies* в жанрі *chanson*, доводить, що еволюційні процеси, що відбуваються в жанрі музичних портретів, ґрунтуються на образній чи метафорично-асоціативній сутності твору, і зіткані з гармонічної взаємодії різноманітних жанрів. Еклектика жанрів поглиблює психологізм музичних образів, має ознаки зміни мистецької парадигми і є відповіддю на ментальний, загальнокультурний, соціальний стан ХХ ст. Естетичний аспект музичних творів тісно пов'язаний з його синтетичною природою, адже задля глибокого розуміння естетичної форми твору, а також мистецької концепції, важливим є детальний аналіз його структури.



Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про взаємовплив традиційних жанрів і синтез жанрів мистецтва авангарду у камерно-вокальних портретах в творчості Ф. Пуленка, які не були достатньою мірою досліджені у вітчизняній музичній літературі. Аналіз текстових особливостей дає можливість підтвердження еволюційних процесів жанру музичного портрета на основі глибинних зв'язків між портретними жанрами, поєднання традицій і новаторства, старовинного і сучасного – жанрової еkleктичності. Висновки. Аналіз вокальних творів Пуленка, створених в портретному жанрі, дає можливість зробити висновки, що композитор гармонічно поєднує жанри *mélodie* та *chanson* з іншими традиційними жанрами і мистецтвами авангарду, розвиває французькі традиції, надає інший вимір існування жанру музичного портрету. За рахунок синтезу портретних жанрів, взаємодії їхньої програмності, і жанрів, що належать до традиційних французьких мистецтв авангарду, утворюється багатоплановість сприйняття. Унаслідок взаємодії текстів, контекстів, просторово-візуальних чинників, жанрової і стильової специфіки, значно посилюється емоційний вплив і візуалізація, що додає особливого національного колориту. Саме цей процес засвідчує загальну потребу комунікативних зв'язків мистецтв авангарду, що надає інший вимір існування жанру психологічного музичного портрету, змінення площини погляду на об'єкт мистецтва.

#### *Література*

1. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера): монография. Киев: Автограф, 2009. 532 с.
2. Кристева Ю. Женский гений, Колетт, слова. Париж, 2002. 127 с.
3. Bernac Pierre. Francis Poulenc et ses Melodies. Paris: Libella, 2014. 256 p.
4. Rose Lee Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present, Thames & Hudson, 2011. 256 p.
5. Poulenc F. «Echo and Source». Selected Correspondence 1915-1963. London: Gollancz, 1991. 448 p.
6. Poulenc F. Journal de mes mélodies / Francis Poulenc., 1993. 160 p.
7. Poulenc Francis, Entretiens avec Claude Rostand, 225 p.
8. Raimond M. La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, 1966. 539 p.

#### *References*

1. Zharkova V. (2009). Walks in the music world of Maurice Ravel (in search of the Master's message). Kyiv: Autograph [in Russian].
2. Kristeva Yu. (2002). Female genius, Colette, words. Paris [in Russian]
3. Pierre Bernac (2014). «Francis Poulenc et ses Melodies». Paris: Libella [in Français]
4. Rose Lee Goldberg (2015). Performance Art: From Futurism to the Present, Thames & Hudson [in English].
5. Francis Poulenc (1991). «Echo and Source». Selected Correspondence 1915-1963, translated and edited by Sidney Buckland. London: Gollancz. [in Français]
6. Poulenc Francic (1993). Journal de mes mélodies. Cicero [in Français]
7. Poulenc Francis, Entretiens avec Claude Rostand. [in Français]
8. Michel Raimond (1966). La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti [in Français]

УДК 79:37.09

*Мельник Ірина Петрівна,  
викладач кафедри режисури естради,  
театралізованих видовищ та цирку  
і актора театру  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв  
ORCID 0000-0002-8539-9051  
ua.irina47@gmail.com*

## **ВАЖЛИВІСТЬ ПРОВЕДЕННЯ ФОРУМУ АМАТОРСЬКОГО ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЦИРКОВОЇ ГАЛУЗІ**

**Мета роботи.** Обґрунтувати важливість проведення форуму аматорського циркового мистецтва в контексті розвитку циркової галузі, оскільки сучасна аматорська циркова справа в Україні презентується великою кількістю аматорських циркових колективів, які є невід'ємною складовою культурного простору в сучасному суспільстві. **Методологія** базується на емпіричних методах пізнання, які вироблені галузями гуманітарного знання з використанням функціонального підходу, що розкриває активну роль аматорства в цирковому мистецтві та аналітичному – дає змогу побачити переваги форуму в контексті діалогу між різними представниками циркової галузі. **Наукова новизна** полягає в актуалізації аматорського циркового мистецтва в об'єкт-предметну площину наукових досліджень та пропозиціях шляхів інтеграції аматорства і професійного мистецтва через такий різновид соціального діалогу, як форум. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що нині є потреба у конструктивному діалозі усіх представників циркового аматорства. Окрім того, аматорство не може існувати окремо від професійного мистецтва, тому форум є тією формою спілкування, яка може задовольнити потреби всіх представників циркової галузі. Форум об'єднує довкола цирку професійні та аматорські колективи, студентів і абітурієнтів, представників управлінського сектора.

*Ключові слова:* циркове мистецтво, аматорство, аматорські циркові колективи, майстер-клас, форум.

*Мельник Ірина Петрівна, преподаватель кафедры режиссуры эстрады, театрализованных зрелищ, цирка и актера театра Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

**Важность проведения форума любительского циркового искусства в контексте развития цирковой отрасли**

**Цель работы.** Обосновать важность проведения форума любительского циркового искусства в контексте развития цирковой отрасли, поскольку современное любительское цирковое дело в Украине представляется большим количеством любительских цирковых коллективов, которые являются неотъемлемой составляющей культурного пространства в современном обществе. **Методология** базируется на эмпирических методах познания в отрасли гуманитарного знания с использованием функционального подхода, который раскрывает активную роль любительства в цирковом искусстве и аналитического – позволяет увидеть преимущества форума в контексте диалога между различными представителями цирковой отрасли. **Научная новизна** заключается в актуализации любительского циркового искусства в объект-предметную плоскость научных исследований и предложениях путей интеграции любительства и профессионального искусства через такой вид социального диалога, как форум. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что в настоящее время есть потребность в конструктивном диалоге всех представителей циркового любительства. Кроме того любительство не может существовать

отдельно от профессионального искусства, поэтому форум является той формой общения, которая может удовлетворить потребности всех представителей цирковой отрасли. Форум объединяет вокруг цирка профессиональные и любительские коллективы, студентов и абитуриентов, представителей управленческого сектора.

*Ключевые слова:* цирковое искусство, любительство, любительские цирковые коллективы, мастер-класс, форум.

*Melnyk Iryna, lecturer of Department of directing of variety shows, theatrical shows and circus Kyiv municipal Academy of circus and variety arts*

#### **Importance of the amator forum in the context of circus development**

**The purpose of the article** is to substantiate the importance of holding an amateur circus art forum. Modern amateur circus in Ukraine is represented by a large number of amateur circus groups, which are an integral part of the cultural space in contemporary society. **The methodology** is based on the empirical methods of knowledge that the humanities know-how produces: the functional approach is revealed the active role of amateurism in circus art, and analytical is allowed to see the benefits of the forum in the art dialogue between different representatives of the circus industry. **Scientific novelty** consists in actualization of amateur circus art in the object-subject plane of scientific research and offers of ways of integration of amateur and professional art through such a kind of social dialogue as a forum. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that now there is a need for a constructive dialogue among all representatives of circus amateurism. Amateurism cannot exist separately from professional art; therefore the forum is a form of communication that can meet the needs of all representatives of the circus industry. The panel is consolidated professional and amateur groups together, students and entrants, management sector around the circus.

*Key words:* circus art, amateurism, amateur circus groups, master class, forum.

Актуальність теми дослідження. Зазвичай предметом наукових рефлексій стають феномени культурного простору, які неодноразово теоретизувалися і мають глибоку історію та набули статусу професійності. Однак, на наш погляд, доцільно ввести аматорство в контекст предметності наукового дослідження. Зокрема, циркове аматорство, яке закладає основи циркового професійного мистецтва. Аматорство не просто передуює виникненню професійної культури, а є базисом для мистецтва загалом. Це перша спроба людини інтерпретувати навколишню дійсність: побачити, зрозуміти і відтворити її доступними виражальними формами. З часом найбільш привабливі форми відтворення психологічних особливостей, естетичних цінностей певного прошарку людей чи групи набувають популярності і входять до народної а то й елітарної культури як мистецтво. І хоча професійне мистецтво є мірилом та орієнтиром якості мистецького продукту, аматорське – шукає форми втілення нових ідей, і є першою сходинкою реалізації творчої енергії молодого покоління.

Очевидно, що назріла потреба ввести аматорське циркове мистецтво в об'єкт-предметну площину наукових досліджень. Більше того, запропонувати шляхи інтеграції аматорства і професійного мистецтва через такий різновид соціального діалогу як форум.

Аналіз досліджень і публікацій з вищезазначеної проблематики доводить відсутність достатньої кількості досліджень з вивчення особливостей аматорського циркового мистецтва. Доказом цього є дисертаційні дослідження Г. Курінної, К. Дем'яненко, С. Шумакової, А. Медведєвої, М. Малихіної, які присвячені цирковій тематиці, однак залишають поза увагою аматорство як фундаментальну складову циркового мистецтва.

Так Г. Курінна уперше предметом дослідження вводить художню діяльність артистів цирку як діяльність, основою якої є особистісний потенціал суб'єкту, а також значну увагу приділяє драматургічній структурі.

Фактографія та хронологія еволюційного розвитку циркового мистецтва Харкова стають предметом наукового дослідження С. Шумакової. М. Малихіна розглядає особливості розвитку циркового мистецтва 1920 -1930 рр. в Україні та запропонувала дефініцію «манежний образ», А. Медведєва - феномен сценічної маски, її появу, формування та еволюцію як специфічний засіб виразності, набуття нею ознак "сценічності".

Ряд дисертаційних праць присвячені аматорському мистецтву, однак вони сконцентровані на естрадній та театральній тематиці. До прикладу, Л. Дорогих [5] розглядає аматорське мистецтво як історико-культурне явище, О. Ільченко [7] – аматорство в контексті оркестрового виконавства, Н. Гусакова [3] – педагогічні умови формування творчої особистості режисера аматорського театрального об'єднання, Г. Єскіна [6] – формування ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру, О. Сіненко [10] – організаційні аспекти аматорського хорового колективу, О. Губа [2] – соціально-педагогічні умови формування комунікативних якостей молодших школярів в аматорському театральному колективі, Т. Чернета [11] – бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму тощо.

Так, спостерігається тенденція до вивчення окремих аспектів дослідження аматорства. Однак наукові праці, присвячені аматорському цирковому мистецтву відсутні.

Мета дослідження – обґрунтувати важливість проведення форуму аматорського циркового мистецтва в контексті розвитку циркової галузі.

Виклад основного матеріалу. Аматорська культура продукує нові творчі продукти і водночас забезпечує збереження та поширення уже наявних здобутків культури, тому її значимість безперечна у національному та глобальному культуротворчих контекстах усіх видів мистецтв загалом і циркового зокрема.

Нині в Україні існує численна кількість аматорських колективів. Потужні циркові студії функціонують в Києві, Обухові, Василькові, Українці, Бердичеві, Полтаві, Чернівцях, Дніпрі, Кривому Розі, Костянтинівці, Херсоні, Чернігові, Трускавці, Львові, Одесі тощо. Саме в таких студіях прищеплюють любов до мистецтва та тілесну культуру молодому поколінню; розвивають естетичний смак; виявляють нові таланти; знаходять нові форми сценічного вираження, а також готують нове покоління артистів. Їх, як правило, можна назвати фундаторами і корелятами циркового мистецтва.

Важливо для циркової галузі зберігати зв'язок між аматорськими та професійними колективами. Більше того, ще й залученням навчальних закладів, у яких готують спеціалістів циркової професії та представників влади. На наш погляд, цей, не просто зв'язок, а ще й діалог, можливий через таку форму спілкування як форум.

Розглянемо детальніше поняття «форум». Слово «forum» іншомовного походження. У стародавньому Римі форумом називали площі чи майдани, де проходили зібрання людей і обговорювалися різні питання громадян. До прикладу, це могли бути суди, збори або ж торги.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови знаходимо: «У сучасній літературній мові прижилося переносне значення цього іменника – “широкі

представницькі збори». Наприклад, Всесвітній форум українців. Синонімічними до нього є з'їзд, конференція, конгрес. Цією лексемою доцільно позначати акції міжнародного, всеукраїнського масштабу. Скажімо, Всеєвропейський з'їзд славістів можна назвати форумом дослідників слов'янських мов, літератур, фольклору, історії та культури. І в такій назві віддзеркалюється публіцистичний стиль інформації» [1]. Тому форум є найвдалішою формою проведення конструктивного діалогу, а не збори чи конференція. Оскільки аматорські колективи представляють продукт своєї діяльності у вигляді номеру, вистави тощо, а не займаються теоретизацією, на відміну від науковців, і не є представниками управлінського сектору, на відміну від представників владного сектору різних рівнів, від регіонального до державного.

Уперше такий форум відбувся в Києві 2016 року, ініціатором його виступила Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. Нині можемо стверджувати, що склалися традиції цього заходу. Всеукраїнський форум діячів аматорського циркового мистецтва проходить щорічного з метою безпосереднього конструктивного діалогу аматорських циркових студій різних регіональних локацій за участі представників адміністративного сектору Національного цирку України та наукової еліти у галузі циркознавства. Форум проводиться двічі на рік: восени та навесні. У процесі цієї співпраці з'ясовується сучасний стан розвитку циркового аматорського руху в контексті актуальних процесів українського циркового простору; здійснюється перегляд циркових вистав та випускових шоу-програм Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, які мають свою специфіку: синтез естрадних та циркових жанрів; виявляються загальні проблеми функціонування та розвитку циркового мистецтва загалом та аматорського руху зокрема; обговорюються жанрово-стильові диспропорції аматорського руху циркової галузі України – усе це сприяє вдосконаленню подальшої циркової освіти та розвитку циркового мистецтва загалом.

Уперше Всеукраїнський Форум діячів аматорського циркового мистецтва відбувся 2 листопада 2016 року. Як зазначалося, ініціатором та організатором Форуму стала Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. Для вирішення спільних професійних проблем та пошуку нових шляхів реалізації творчого циркового потенціалу об'єдналися представники двадцять однієї циркової студії аматорського мистецтва з шістнадцяти областей України. Близько сорока учасників – керівників аматорських дитячих циркових колективів з різних куточків України (з Києва, Обухова, Василькова, Українки, Бердичева, Полтави, Чернівців, Дніпра, Кривого Рогу, Костянтинівки, Херсону, Чернігова, Трускавця, Новояворівського, Львова, Одеси) – переглянули заняття студентів циркового відділення Академії (декан – заслужений артист України Юрій Поздняков), взяли участь у пленарному засіданні, познайомились зі специфікою підготовки циркових артистів в Академії, переглянули виставу Національного цирку України «Екстрим-арена».

Головними тезами пленарного засідання стали: перспективи розвитку циркового аматорського руху та жанрово-стильові диспропорції аматорського руху циркової галузі України, де остання виявилася найбільш дискусійною та актуальною.

II Всеукраїнський форум аматорського циркового мистецтва відбувся 25 травня 2017 року актуалізував низку питань у контексті сучасного стану циркового

мистецтва, подальших векторів його розвитку та обговорення загальних проблем функціонування та розвитку циркового аматорського руху.

На III Всеукраїнському форумі аматорського циркового мистецтва, що відбувся традиційно в Академії восени 2017 року, на якому двадцять сім аматорських циркових студій представили власні концепції розвитку, які сприяють підняттю престижу українського цирку як на вітчизняному, так і світовому мистецькому просторі; презентували відеоматеріал з новими творчими здобутками та обговорили їх; визначили у процесі обговорення сучасного стану циркового мистецтва та можливостей реалізації нових творчих проєктів, важливість проведення наступного форуму й спрямували його концептуальність у контексті вдосконалення циркової освіти.

На IV Всеукраїнському форумі аматорського циркового мистецтва, що відбувся у червні 2018 року, ключовим було питання проблематики та вдосконалення циркової освіти. Окрім цього, традиційно були винесені для обговорення наступні питання: сучасний стан розвитку циркового аматорського руху в контексті актуальних процесів в українському цирковому просторі; загальні проблеми функціонування та розвитку циркового аматорського руху. Головною тезою цього форуму стала: вдосконалення циркової освіти (на прикладі діяльності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв). Для підтвердження основних тез було запропоновано перегляд вистави Національного цирку України «Київські фрески» та шоу-вистави Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв «Circus Academy» з подальшим обговоренням перспектив циркової освіти від аматорства до професіонала як фахівця та інтелектуала. У ході підсумкової дискусії було прийнято рішення проводити і надалі форум та винести для подальшого обговорення наступні питання: сучасний стан розвитку циркового аматорського руху; концептуальність сучасної циркової освіти; використання сучасних технологій у контексті створення і поширення циркового продукту.

Доцільно зауважити, що цей форум єдиний в Україні, який збирає всіх представників циркової справи: від аматора до фахівця, від студента до науковця і з залученням представників управлінського сектору, що надає можливість конструктивізму діалогу, пошуку нових шляхів розвитку циркової галузі в мистецтві, пошуку нових видовищних форм.

Однак слід пам'ятати, що ми живемо в часи новітніх технологій та швидкоплинних змін. Тому доцільно було б запровадити інший форум, у вигляді електронного ресурсу, який би об'єднав більше аматорських колективів, навчальні заклади та державні і приватні циркові колективи. Подібний форум доповнював би існуючий і дав би змогу колективно обговорити циркову проблематику в реальному часі. Ці обговорення можна розділити по темах і підтемах, що стануть елементами загального дискурсу.

Ще однією особливістю є те, що інформація на такому форумі зберігається необмежено в часі, а це важливо для циркових артистів, адже їхній спосіб життя прямо пропорційно залежить від гастрольного графіку, і не завжди є можливість узяти участь у стаціонарному обговоренні.

Основна мета і завдання форуму – виявити проблеми в цирковій галузі, пошук шляхів їх вирішення, привернення уваги до них державних органів влади, обмін досвідом та презентація нових ідей тощо. Проведення форуму з залученням закладів

освіти забезпечує інформаційну функцію, що дасть змогу поінформувати широкі верстви населення України про можливості професійної освіти, про перспективи даної професії, надати фахові консультації щодо питань здобуття конкретної освіти; появи нових професійних зв'язків, що не виключає тісної співпраці у подальшому. І, безперечно, подібні заходи, а саме форуми, що проходять у співпраці з представниками аматорського циркового мистецтва та освітянами, сприяють піднімати імідж і престиж якісної конкурентоздатної професійної освіти.

У рамках форуму можливі такі види діяльності як презентації, виставки, майстер-класи, лекції, тренінги, покази програм чи окремих номерів, круглі столи тощо.

Проведення презентації в рамках форуму дає усім його учасникам змогу донести потрібну інформацію про себе у зручній формі, чи то рекламна друкована продукція чи у зручний спосіб для циркового артиста анімація, чи мультимедійний матеріал або ж і те, й інше у поєднанні.

Доречно, на наш погляд, проводити виставки під час форуму. Це дало б змогу всім учасникам форуму публічно демонструвати власні досягнення з метою популяризації, або ж поставити акцент на історії як окремого закладу чи студії, так і циркового мистецтва загалом. Привабливою була б і фотовиставка.

Майстер-клас передбачає професійне об'єднання майстрів-тренерів (майстрів-педагогів) для обміну й перейняття досвіду, опанування апробованих методик та технік навчання. Майстер-класи можуть проходити як одним заняттям, так і серією. Окрім того, їх може бути декілька одночасно, що дасть змогу сконцентруватися на окремих спеціалізаціях. На майстер-класах завжди пропонується актуальна проблематика, вони мають прикладний характер: практична значущість результатів реалізації конкретної методики чи техніки та підвищення рівня професійної компетенції.

Саме така форма професійного діалогу сприяє розвитку педагогічної майстерності на основі організації простору для професійного спілкування з обміну досвідом роботи у цирковій справі.

Проведення лекцій та тренінгів у контексті форуму також позитивно вплинуть колективну співпрацю усіх представників циркової галузі мистецтва. У ході лекції можна донести до широкого загалу потрібну інформацію, а тренінг надасть спілкування живого характеру, де кожен учасник спробує себе в різних ролях.

Висновки. Можна стверджувати про важливість для розвитку циркового мистецтва проведення форуму аматорського циркового мистецтва. Оскільки дозволяє існування різних платформ (за видами, за жанрами тощо), різноманітні форми обміну інформацією з метою обговорення актуальних проблем як професійної діяльності, так і освіти, а також знаходження спільних шляхів та інструментів для вирішення нагальних проблем та пошуку нових виражальних форм. Саме такі заходи об'єднують навколо цирку і професійні та аматорські колективи, і студентів і абітурієнтів, і представників управлінського сектору, що забезпечує конструктивне спілкування між усіма розгалуженнями в одній сфері мистецтва – цирковій.

Такі форуми сприяють профорієнтаційній роботі та підняттю престижу професії з одного боку, а з іншого – сформулювати принципи та концептуальні засади розвитку циркового мистецтва, по-третє – об'єднати зусилля різних представників: від аматора, окремого циркового артиста, педагога, навчального закладу до управлінця регіонального і загальнодержавного.

*Література*

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови URL: <http://slovopedia.org.ua/30/53412/26514.html> (дата звернення: 26.10.2018)
2. Губа О. Соціально-педагогічні умови формування комунікативних якостей молодших школярів в аматорському театральному колективі : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05. Київ. 2008. 212 с.
3. Гусакова Н. Педагогічні умови формування творчої особистості режисера аматорського театального об'єднання : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.06. Київ. 1999. 188 с.
4. Дементьєва К. Психологічні особливості художньої діяльності артистів цирку : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Одеса. 2011. 19 с.
5. Дорогих Л. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.) : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ. 1998. 182 с.
6. Єскіна Г. Формування ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.06. Київ. 2001. 194 с.
7. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності : монографія. Київ. 1994. 116 с.
8. Курінна Г. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків. 2008. 20 с.
9. Малихіна М. Циркове мистецтво в Україні (20–30-ті роки ХХ століття) : навч. посіб. Київ. 2016. 154 с.
10. Сіненко О. Педагогічні засади організації діяльності студентського аматорського хорового колективу : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05. Київ. 2008. 297 с.
11. Чернета Т. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ. 2012. 16 с.
12. Шумакова С. Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2015. 20 с.

*References*

1. The Great Dictionary of the Ukrainian Language. Retrieved from <http://slovopedia.org.ua/30/53412/26514.html>
2. Guba, O. (2008). Socio-pedagogical minds forming the communal activities of the younger schools in the amateur theater collective. Candidate's thesis. Kyev [in Ukrainian].
3. Gusakova, N. (1999). Pedagogical minds of the form of creativity of the director of the amateur theater. Candidate's thesis. Kyev [in Ukrainian].
4. Dementyeva, K. (2011). Psychological peculiarities of artistic activity of circus artists. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes. nats. un-t im. I. I. Mechnykova [in Ukrainian].
5. Dorogykh, L. (1998). Amateur art as a historical and cultural phenomenon (on materials of Ukraine of the second half of the XIX century). Candidate's thesis. Kyiv: Kyivskiy derzh. un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
6. Yeskina, G. (2001). Formation of value orientations of youth by means of amateur theater. Candidate's thesis. Kyiv: Kyivskiy derzh. un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
7. Ilchenko, O. (1994). Folk orchestra performance: amateur and artistic problems. Kyiv: KDIK [in Ukrainian].
8. Kurinna, G. (2008). Drama of the circus performance in the context of carnival-laugh culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivska derzh. akademiia kultury [in Ukrainian].
9. Malykhia, M. (2016). Circus art in Ukraine (20–30's of XX century). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
10. Sinenko, O. (2008). Pedagogical bases of organization of activity of student amateur choral collective. Candidate's thesis. Kyiv: Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
11. Cherneta, T. (2012). Bandura art of the Dnipropetrovsk region: from amateurism to academism. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystets [in Ukrainian].
12. Shumakova, S. (2015). The genesis and evolution of the Kharkov school of circus art. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv. derzh. akad. kultury [in Ukrainian].



УДК 793.3:796.012.656

*Ситченко Катерина Володимирівна,  
викладач кафедри сучасної  
та бальної хореографії  
Харківської державної академії культури  
ORCID 0000-0003-2807-1356*

## РОЛЬ ХОРЕОГРАФІЇ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СПОРТСМЕНІВ ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДІВ СПОРТУ

**Мета дослідження** – виявити роль занять хореографією для спортсменів техніко-естетичних видів спорту. **Методологія.** Використання таких методів, як загальноісторичний, порівняльний, аналітичний уможливили проведення науково об'єктивного дослідження. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше розглянуто роль хореографічної підготовки у тренуванні спортсменів техніко-естетичних видів спорту з позиції мистецтвознавства. **Висновки.** Новітнім напрямом мистецтвознавчих досліджень є взаємодія мистецтва (хореографія, музика, дизайн одягу тощо) та техніко-естетичних видів спорту. Функції хореографічної підготовки у процесі заняття техніко-естетичними видами спорту включають як суто прикладні (розминочна, навчальна, тренувальна тощо), так і художньо-естетичні (прикрашальна, образна, видовищна тощо). Таке поєднання допомагає у вирішенні завдань, пов'язаних із фізичним навантаженням на різні групи м'язів, а також розвитком ритмічності та музикальності, необхідних для створення естетично привабливого виступу. Змістовне наповнення танцювальної підготовки у техніко-естетичних видах спорту полягає в опануванні широкого спектру різновидів, напрямів, стилів хореографії (екзерсис класичного танцю, елементи народно-сценічного, бального, сучасного танців), що сприяє розширенню фізичного та художньо-образного діапазону спортсменів.

*Ключові слова:* хореографія, техніко-естетичні види спорту, класичний танець, артистичність, видовищність.

*Ситченко Катерина Владимировна, преподаватель кафедры современной и балльной хореографии Харьковской государственной академии культуры*

### **Роль хореографии в системе подготовки спортсменов технико-эстетических видов спорта**

**Цель исследования** – выявить роль занятий хореографией для спортсменов технико-эстетических видов спорта. **Методология.** Использование таких методов, как общеисторический, сравнительный, аналитический сделали возможным проведение научно объективного исследования. **Научная новизна.** В исследовании впервые рассмотрена роль хореографической подготовки в тренировке спортсменов технико-эстетических видов спорта с позиции искусствоведения. **Выводы.** Новейшим направлением искусствоведческих исследований является взаимодействие искусства (хореография, музыка, дизайн одежды и т.д.) и технико-эстетических видов спорта. Функції хореографічної підготовки в процесі заняття техніко-естетичними видами спорту включають як суто прикладні (розминочна, навчальна, тренувальна тощо), так і художньо-естетичні (прикрашальна, образна, видовищна тощо). Таке поєднання допомагає у вирішенні завдань, пов'язаних із фізичним навантаженням на різні групи м'язів, а також розвитком ритмічності та музикальності, необхідних для створення естетично привабливого виступу. Змістовне наповнення танцювальної підготовки у техніко-естетичних видах спорту полягає в опануванні широкого спектру різновидностей, напрямів, стилів хореографії (екзерсис класичного танця, елементи народно-сценічного, бального, сучасного танців), що сприяє розширенню фізичного та художньо-образного діапазону спортсменів.

*Ключевые слова:* хореография, технико-эстетические виды спорта, классический танец, артистичность, зрелищность.

*Sytchenko Kateryna, lecturer of the department of modern and ballroom choreography of the Kharkiv state Academy of Culture*

### **The role of choreography in the sportsman training system of technical-aesthetic kinds of sport**

**Purpose of the article** is to identify the role of choreography for athletes of the technical-aesthetic kinds of sport. **Methodology.** The methodology is based on the methods: general-historical, comparative, analytical. **Scientific novelty.** The research for the first time considered the role of choreographic training in the training of athletes of the technical-aesthetic kinds of sport from the position of the art studies. **Conclusions.** The newest trend in art studies is the interaction of art (choreography, music, clothing design, etc.) and technical-aesthetic kinds of sport. The functions of choreographic training in the process of pursuing technical-aesthetic kinds of sport include as a purely applied (recreational, educational, training, etc.), and artistic and aesthetic (decorative, imaginative, spectacular, etc.). This combination helps in solving problems related to physical activity in different muscle groups, as well as the development of the rhythm and musicality necessary to create an aesthetically pleasing performance. The substantial content of the dance training in the technical-aesthetic kinds of sport is to capture a wide variety of varieties, trends, choreography styles (exercise of classical dance, elements of folk-stage, ballroom, modern dance), which contributes to the expansion of the physical and artistic range of athletes.

*Key words:* choreography, technical-aesthetic kinds of sport, classical dance, artistry, spectacular.

Актуальність теми дослідження. Спортивні дисципліни, де результат виступу спортсменів безпосередньо залежить від краси, пластики і досконалого володіння тілом відносяться до розряду техніко-естетичних. В них при оцінці виступу спортсменів враховуються, як технічні, так і естетичні показники: видовищність, ефектність, яскравість, гармонійність, природність, ритмічність, амплітудність, музикальність, хореографічність, віртуозність, пластичність, емоційна виразність, артистичність тощо.

Наголосимо, що у сучасному спортивному світі важко назвати точну кількість конкретних видів спорту, а також різних систем фізичних вправ, які культивуються сьогодні в усіх цивілізованих країнах світу. Зазвичай, дані про них коливаються без точного обліку відомостей про їх виникнення, розвиток та залучення до системи олімпійського спорту. Тому, звертаючись до техніко-естетичних видів спорту, наведемо головні з них: 1) гімнастичні (спортивна, художня та естетична гімнастики, спортивні акробатика та аеробіка); водні (стрибки в воду, синхронне плавання); 3) ковзанярські (жіноче й чоловіче одиночне та парне фігурне катання на ковзанах, синхронне фігурне катання, танці на льоду); 4) спортивні форми танцю (спортивні бальні танці, акробатичний рок-н-рол тощо).

Підкреслимо, що всі ці, на перший погляд, різні спортивні дисципліни об'єднує між собою наявність спільного елементу тренувань та виступів, яким є хореографічна підготовка. Уроки танцю в техніко-естетичних видах спорту – обов'язкова частина роботи, спрямована не лише на досягнення загального спортивного результату, а й розширення власне танцювального діапазону задля використання елементів хореографії у виступах. Саме хореографія впливає на характер і стиль спортивного виступу, а хореографічні елементи сприяють набуттю ним художніх ознак. Актуальність написання наукової розвідки із заявленої проблематики зумовлена зростанням інтересу сучасних мистецтвознавців до процесів, які відбуваються у сфері інтеграції спорту та мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що проблема вдосконалення фізичних якостей спортсменів та надання елементів художності виступам шляхом залучення до тренувального процесу хореографічних вправ активно обговорюється сучасними дослідниками. Зазначену проблематику розвивали вітчизняні вчені: Г. Артем'єва, Т. Мошенська [1, 32–36], Р. Петрина, І. Аблікова [8, 29–31]. Ними було розглянуто специфіку хореографічної підготовки, визначено структуру і методику оцінювання виконавської майстерності у техніко-естетичних видах спорту, проаналізовано роль хореографічних елементів у побудові спортивних програм, що доводить вагомість хореографії у створенні художнього враження під час виступів спортсменів техніко-естетичних видів спорту.

Серед сучасних зарубіжних теоретичних праць, дотичних темі нашого дослідження, варто назвати наукові розвідки та монографії І. Виннер-Усманової, О. Крючек, О. Медведевої, Р. Терьохіної [3], Р. Вороніна [4, 255–260], В. Єрмілової, О. Кротової [5, 100–103], Т. Зубкової [6, 74], Л. Карпенко, О. Румби [7, 104–105], В. Сосіна [9], В. Столярова [10, 101–265], І. Шипіліної [16]. В них було розглянуто шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту, формування спортивної артистичності, виразності та видовищності, простежено їх трансформацію в умовах розвитку сучасного суспільства тощо.

Аналіз широкого кола наукової літератури, що створена на перетині мистецтвознавства, педагогіки, теорії та методики спорту і фізичного виховання тощо довів, що виявлення ролі хореографії у системі загальної підготовки спортсменів техніко-естетичних видів спорту з позиції мистецтвознавства проведено не було.

Мета дослідження – виявити роль занять хореографією для спортсменів техніко-естетичних видів спорту.

Виклад основного матеріалу. В техніко-естетичних видах спорту обов'язковою умовою успішного виступу є його естетичний ефект, адже оцінка за виразність є настільки ж значимою, як і оцінка за технічну майстерність. Причому йдеться саме про естетичні, а не художні компоненти спортивної діяльності, через те, що, на жаль, в жодному виді спорту не оцінюються вміння спортсмена створити художній образ. Такої оцінки немає навіть в тих конкурсах і змаганнях, які ще не так давно із світу мистецтва перейшли в світ спорту (наприклад, акробатичний рок-н-рол або змагання зі спортивних танців). Отже, органічне поєднання технічного вміння і артистизму у виконанні композицій є кінцевою метою підготовки будь-якого спортсмену [10, 205].

Попри відсутність оцінки за художньо-образне наповнення виступу більшість сучасних спортсменів техніко-естетичних видів спорту налаштовані на створення цілісного художнього враження, що неможливо без використання мистецьких засобів, серед яких хореографія посідає провідне місце. Вмінню досконало володіти своїм тілом допомагає спортсмену хореографічна підготовка. Вправи з класичного танцю біля палки (опори) та на середині залу, а також елементи характерного екзерсису випрацьовують пластичність і виразність, необхідні для успішного виступу, адже яскрава спортивна програма вимагає великого смаку та оригінальності. Варто підкреслити, що в професійному середовищі, спортсмени, які виступають на серйозних світових змаганнях, мають підготовку в обсязі чотирьох-п'яти класів хореографічного училища. Основу балетної техніки, необхідної для

виконання класичного танцю складають: виворотність ніг (вільне їх розгортання назовні), елевація (здатність до стрибка, польоту в танці) і гнучкість (абсолютний діапазон руху суглобів).

Якщо говорити про структуру уроків класичного танцю для спортсменів в межах вікового розподілу, варто наголосити на наступному. На заняттях хореографією в групах початкової спортивної підготовки формується правильна постановка корпусу, рук, ніг і голови; прищеплюються елементарні навички координації і виразності рухів; вивчаються різноманітні види стрибків з двох ніг на дві; опановується техніка напівповоротів на двох ногах; розвивається витривалість шляхом повторення пройдених рухів у їх збільшеній кількості та прискореному темпі. Починаючи з другого року навчання триває опрацювання пройдених рухів у опори на півпальцях; вивчаються напівповороти і повороти на двох ногах; опановується підготовка до піруетів у опори та на середині залу; в урок вводяться стрибки із закінченням на одну ногу. У наступні роки навчання ускладнюються поєднання рухів, необхідні для подальшого розвитку координації; триває робота над стійкістю на півпальцях у великих позах; вивчається підготовка до обертань у великих позах; вправи у опори переносяться на середину залу; освоюється техніка піруетів; вивчаються великі стрибки, а також стрибки із занесенням ніг та закінченням на одну ногу.

Роль спеціальних хореографічних вправ у підвищенні спортивної майстерності важко переоцінити. Проте, загальноприйняті хореографічні рухи за програмою балетних шкіл в спортивному середовищі не потребують їх повного та детального опанування. Паралельно з цим, величезною помилкою є думка про те, що спортсмени повинні розучувати лише ті вправи, які близькі за своєю структурою до певного виду спорту. Так само, як і класичний екзерсис їм потрібні рухи з народних, естрадних, бальних та сучасних танців. У самостійну групу виділено пластичні рухи, вільні від канонів класичного танцю. Важливе значення має ритміка, яка навчає вмінню узгоджувати свої рухи з музикою. Ефективність впливу елементів різноманітних екзерсисів залежить від правильної техніки виконання, яку можна досягти, контролюючи роботу необхідних груп м'язів. Таким чином, без глибоких знань спеціальних розділів хореографії у сучасному спорті важко розраховувати на великий успіх. Хореографічні вправи допомагають не лише розвинути почуття ритму, танцювальність, артистичність, а й створюють міцну базу для творчої роботи.

Структура уроку хореографії є стандартною: підготовча, основна та заключна частини. У підготовчій частині уроку спортсменів "розігрівають" та мобілізують до майбутньої основної роботи – виконання вправ центральної частини заняття. Засобами, якими вирішуються зазначені завдання, є різновиди ходьби і бігу, танцювальні кроки на основі народних танців, загально-розвиваючі вправи для рук, тулубу і голови. Подібні рухи допомагають концентрації уваги, готують суглобово-м'язовий апарат, серцево-судинну і дихальну системи для подальшої роботи. Залежно від віку вправи можна проводити у формі музичної гри, в русі тощо.

В основній частині уроку в роботу вводяться різноманітні рухи: елементи класичного та народного танців, вільна пластика, акробатичні та загальнорозвиваючі вправи. Російська дослідниця І. Шипіліна, яка має власний багатий досвід роботи із спортсменами виділяє три провідні напрями роботи в основній частині уроку: 1)

класичний екзерсис; 2) використання елементів народних та сучасних бальних танців; 3) опрацювання вільної пластики. Проте, вона наголошує, що цей поділ є досить умовним, оскільки різні засоби хореографічної підготовки взаємно проникають одне в одного. Отже, І. Шипіліна рекомендує використовувати змішані варіанти, де в різних поєднаннях чергуються будь-які засоби хореографічної підготовки. Крім того, для виховання здібності злитного виконання акробатичних і хореографічних рухів в основну частину уроку нерідко вводять акробатичні елементи: перекиди, повільні перевороти, махові сальто [11, 55].

У заключній частині уроку необхідно знижати навантаження за допомогою спеціально підібраних вправ: на розслаблення, на розтягування (помірної інтенсивності). При втомі для емоційного налаштування до подальшої роботи варто застосовувати танцювальні рухи і комбінації з сучасних танців. У заключній частині уроку підбиваються підсумки, оцінюється робота кожного спортсмена.

Змістовне наповнення уроку хореографії в спорті визначається наступними параметрами: співмірністю окремих частин уроку; підбором вправ та послідовністю їх виконання; чергуванням навантаження і відпочинку; поступовим ускладненням навчальних комбінацій на уроці. Відповідно до педагогічних завдань тривалість частин уроку хореографії може змінюватися. В середньому основна частина уроку становить близько 80 % від загального часу тренування. Проте, у підготовчому періоді перша частина уроку триваліша, ніж в змагальному. На початку важливого тренувального заняття підготовча частина скорочується до 10 % часу всього уроку, адже основна робота на спортивних снарядах, не повинна бути затягнутою і млявою. У разі, коли урок замінює вид гімнастичного багатоборства або доповнює його, підготовча частина скорочується вдвічі. При цьому збільшується частка часу, відведеного на заключну частину уроку. Підбір вправ і методи проведення уроку мають сприяти кращому відновленню сил, особливо якщо заняття хореографією відбувається наприкінці тренування.

Варто також враховувати, що різні вправи в залежності від їх координаційної складності набувають різного психологічного навантаження для спортсменів. Тому координаційно і виразно складні рухи, які вимагають особливої уваги і зосередженості, повинні чергуватися з простими елементами. Фізичні труднощі виконання мають підвищуватися поступово.

Згідно з методичними розробками вже згадуваного науковця І. Шипіліної, урок хореографії в спорті може виконувати кілька функцій: розминочну, навчальну, тренувальну, контрольну, показову [11, 60].

Мета розминочної функції хореографічного уроку полягає у розігріві організму і звільненні від зайвої психологічної напруженості (збудження або, навпаки, загальмованості). Подібний вид уроку переважно відбувається безпосередньо напередодні змагань. Цьому сприяють індивідуально підібрані вправи, які спортсмени виконують самостійно (індивідуальна розминка).

Навчальна функція уроку полягає у засвоєнні окремих елементів та зв'язок. Водночас вирішуються завдання фізичного розвитку, виховання музикальності, виразності. Навчальний урок найчастіше проводять у підготовчий період тренування. Характерними його особливостями є використання роздільного методу проведення вправ і багаторазового повторення окремих компонентів, виконання

низки підготовчих вправ, що підводять до основного руху. Продовж багаторічної підготовки дана функція хореографічного уроку найчастіше використовується на етапах початкової та спеціальної підготовки під час засвоєння нових композицій.

Тренувальна функція уроку містить в собі підготовку організму спортсмена до майбутньої роботи, а також збереження досягнутого рівня його фахової майстерності. Причому підбір і дозування рухів має бути спрямованим переважно на вирішення завдань спеціальної рухової підготовки, вдосконалення виразності, музикальності, пластичності рухів. У порівнянні з навчальною функцією, тренувальна є вужчою, зосереджує елементи обов'язкової і довільної програм.

Контрольна функція уроку має на меті підведення підсумків засвоєння чергового розділу хореографічної підготовки. Проведення контрольного уроку може відбуватися у формі прийому нормативів, які містять елементи хореографії (наприклад, виконання певного виду стрибка, з подальшим поворотом на 360° і збереженням рівноваги). Оцінюється вправа з урахуванням вимог, зазначених у правилах змагань відповідного виду спорту.

Із зростанням популярності видовищних видів спорту та появою значної кількості різноманітних виступів виникла показова функція уроку, яка полягає у демонстрації групою спортсменів певних елементів (нерідко у вигляді шоу-програми). Головними тут стають видовищність, оригінальність підібраних вправ, різкі зміни темпу та характеру рухів, узгодженість роботи всього колективу учасників та водночас їх висока індивідуальна майстерність.

Наукова новизна. У дослідженні вперше розглянуто роль хореографічної підготовки у тренуванні спортсменів техніко-естетичних видів спорту з позиції мистецтвознавства.

Висновки. Новітнім напрямом мистецтвознавчих досліджень є взаємодія мистецтва (хореографія, музика, дизайн одягу тощо) та техніко-естетичних видів спорту. Функцій хореографічної підготовки у процесі заняття техніко-естетичними видами спорту включають як суто прикладні (розминочна, навчальна, тренувальна тощо), так і художньо-естетичні (прикрашальна, образна, видовищна тощо). Таке поєднання допомагає у вирішенні завдань, пов'язаних із фізичним навантаженням на різні групи м'язів, а також розвитком ритмічності та музикальності, необхідних для створення естетично привабливого виступу.

Змістовне наповнення танцювальної підготовки у техніко-естетичних видах спорту полягає в опанування широкого спектру різновидів, напрямів, стилів хореографії (екзерсис класичного танцю, елементи народно-сценічного, бального, сучасного танців), що сприяє розширенню фізичного та художньо-образного діапазону спортсменів.

Наголосимо, що вивчення ролі хореографії у вдосконаленні майстерності спортсменів та підвищення художньо-образної змістовності техніко-естетичних видів спорту потребує подальшої дослідницької уваги із викладенням здобутих результатів у спеціалізованих монографіях, присвячених синтезу мистецтва і спорту.

### *Література*

1. Артем'єва Г., Мошенська Т. Роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту. *Слобожанський науково-спортивний вісник*. 2018. № 4. С. 32–36.

2. Бойко О. В., Питайчук А. А. Структура и методики оценки исполнительского мастерства в технико-эстетических видах спорта. *Научный журнал НПУ имени М.П. Драгоманова*. 2015. Вып. 6. С. 9–11.
3. Винер-Усманова И. А., Крючек Е. С., Медведева Е. Н., Терехина Р. Н. Теория и методика художественной гимнастики. Артистичность и пути ее формирования. Москва : Спорт, 2015. 120 с.
4. Воронин Р. Е. Философия танца как методологическая база теории и методики спортивного танца (технико-эстетические виды спорта). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2007. Т. 11, № 32. С. 255–260.
5. Ермилова В. В., Кротова Е. Е. Особенности зрелищности в спорте и их трансформация в условиях современного общества. *Общество. Среда. Развитие*. 2015. № 2. С. 100–103.
6. Зубкова Т. И. Особенности применения хореографических упражнений при работе со студентами вузов ранних спортивных специализаций. *Физическая культура: воспитание, образование, тренировка*. 2008. № 3. С. 74.
7. Карпенко Л. А., Румба О. Г. О выразительности, артистизме и эмоциональности в гимнастике. *Вестник спортивной науки*. 2013. С. 14–17.
8. Петрина Р., Аблікова І. Формування правильної постави з використанням елементів хореографії. *Сучасні проблеми розвитку теорії та методики гімнастики: зб. наук. матеріалів*. Львів, 2001. С. 29–31.
9. Сосіна В. Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії*. 2018. №1. С. 81–90.
10. Столяров В. Спорт и искусство: сходство, различие, пути интеграции. *Спорт, духовные ценности, культура*. 1997. Вып. 5. С. 101–265.
11. Шипилина И. А. Хореография в спорте. Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. 224 с.

### References

1. Artemieva, H. & Moshenska, T. (2018). The role and significance of choreography in gymnastics and dance sports. *Slobozhanskyi naukovo-sportyvnyi visnyk*, 4, 32–36 [in Ukrainian].
2. Boyko, O.V. & Pitajchuk, A.A. (2015). The structure and methods for assessing performance in technical and aesthetic sports. *Scientific journal of the National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov*, issue 6, 9–11 [in Russian].
3. Viner-Usmanova, I.A. & Krjuchek, E.S. & Medvedeva, E.N. & Terehina, R.N. (2015). Theory and methods of rhythmic gymnastics. Artistry and ways of its formation. Moscow: Sport [in Russian].
4. Voronin, R.E. (2007). Philosophy of dance as a methodological basis of the theory and methodology of sports dance (technical-aesthetic sports). *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*, Vol. 11, 32, 255–260 [in Russian].
5. Ermilova, V.V. & Krotova, E.E. (2015). Features of entertainment in sports and their transformation in the conditions of modern society. *Society. Environment. Development*, 2, 100–103 [in Russian].
6. Zubkova, T.I. (2008). Features of the use of choreographic exercises when working with students of universities of early sports specializations. *Physical culture: education, education, training*, 3, 74 [in Russian].
7. Karpenko, L.A. & Rumba, O.G. (2013). About expressiveness, artistry, and emotionality in gymnastics. *Bulletin of Sports Science*, 14–17 [in Russian].
8. Petryna, R. & Ablikova, I. (2001). Formation of correct posture using elements of choreography. *Modern problems of the development of the theory and method of gymnastics*, (pp. 29–31). Lviv [in Ukrainian].
9. Sosina, V. (2018). Ways of integration of choreographic art and techno-aesthetic sports. *Dance studies*, 1, 81–90 [in Ukrainian].
10. Stoljarov, V. (1997). Sport and art: similarities, differences, ways of integration. *Sport, spiritual values, culture*, issue 5, 101–265 [in Russian].
11. Shipilina, I.A. (2004). The choreography in a sport. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].

УДК 781.0:792.8.

*Слупська Наталія Вячеславівна,  
провідний концертмейстер факультету  
хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0001-5954-9063*

## **ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ**

**Мета статті** полягає в тому, щоб показати роль і розкрити основні завдання в роботі концертмейстера хореографічного факультету вищих мистецьких навчальних закладів. **Методологією дослідження** став емпіричний метод, тому що саме спираючись на особистий досвід та апробований на науково-практичних конференціях музичний матеріал є основою для написання даної статті. **Наукова новизна** статті полягає у формулювання рекомендацій для концертмейстерів хореографії, які повинні не лише виконувати функцію акомпаніатора, а і нести відповідальність на рівні з викладачем у процесі освіти молодих танцівників стосовно розуміння законів музики та набуття навиків роботи з музичним матеріалом у творчому процесі постановки танцю. **Висновки.** Для подальшого збереження та розвитку спеціальності концертмейстера з хореографії, необхідні наступні кроки, а саме: розробка методики підготовки молодих піаністів стосовно професійної діяльності у якості концертмейстера у хореографічному мистецтві, розробка навчальної програми з даної дисципліни та введення її в навчальні плани профільних музичних навчальних закладів України.

*Ключові слова:* хореографія, концертмейстер, освіта, живе виконання музики, музична культура.

*Слупская Наталья Вячеславовна, ведущий концертмейстер факультета хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Практические рекомендации и особенности работы концертмейстером в классе хореографии**

**Цель статьи** заключается в том, чтобы показать роль и раскрыть основные задачи в работе концертмейстера хореографического факультета высших творческих учебных заведений. **Методологией исследования** стал эмпирический метод, так как именно опираясь на личный опыт и апробированный на научно-практических конференциях музыкальный материал, является основой для написания данной статьи. **Научная новизна данной статьи** заключается в формулировании рекомендаций для концертмейстеров хореографии, которые должны не только выполнять функцию аккомпаниатора, а и нести ответственность наравне с преподавателем в процессе образования молодых танцовщиков относительно понимания законов музыки и приобретения навыков работы с музыкальным материалом в творческом процессе постановки танца. **Выводы.** Для дальнейшего сохранения и развития специальности концертмейстера хореографии необходимы следующие шаги, а именно: разработка методики подготовки молодых пианистов относительно профессиональной деятельности в качестве концертмейстера в хореографическом искусстве, разработка учебной программы по данной дисциплине и введение ее в учебные планы профильных музыкальных учебных заведений Украины.

*Ключевые слова:* хореография, концертмейстер, образование, живое исполнение музыки, музыкальная культура.



*Slupska Natalia, leading accompanist of the faculty of choreographic art of the Kiev National University of Culture and Arts*

### **Practical recommendations and features of concert messenger work in the class of choreography**

**The purpose of the article** is in showing a role and to disclose the main objectives in work of the leader of the choreographic faculty of the highest creative educational institutions. **Methodology.** The empirical method as exactly relying on personal experience and the musical material approved at scientific and practical conferences became the methodology of research, is a basis for the writing of this article. **Scientific novelty** of this article is in what the author notes, the leader of the choreography has not only to perform function of the accompanist and bear responsibility on an equal basis with the teacher in the course of education of young dancers concerning understanding of laws of music and acquisition of skills of work with musical material in creative process of statement of dance. **Conclusions.** The following steps are necessary for further preservation and development of the profession of the leader of the choreography, namely: development of a technique of training of young pianists of rather professional activity as the leader in choreographic art, development of the training program on this discipline and its introduction to curricula of profile musical educational institutions of Ukraine.

*Key words:* Choreography, leader, education, live execution of music, musical culture.

Актуальність теми дослідження полягає в бажанні передати особистий досвід колегам концертмейстерам у класах хореографії і через даний обмін сприяти майбутньому розвитку даної професії. У статті наголошується на гострій проблемі, що навчальний процес підготовки фахівців у галузі хореографії не можливий без участі концертмейстера. Саме спільна творчість музиканта і танцівників, злиття живого виконання музики та танцю стає запорукою народження високого художнього мистецтва. Автор статті також наводить приклади музичних творів з репертуару піаністів, вказуючи на можливість їх адаптувати та використовувати на уроках з хореографії, закликаючи колег не боятися експериментувати з музичним матеріалом, наповнюючи екзерсис уроків художнім змістом.

Мета статті полягає в тому, щоб показати роль та особливості роботи концертмейстера хореографічного факультету.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження специфіки та особливості роботи концертмейстера належать англійському піаністу Дж. Муру «Співак і акомпаніатор» [4], видатному викладачу, піаністу М. Крючкову «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання» [3], відомому піаністу-концертмейстеру Е. Шендеровичу «У концертмейстерському класі: Роздуми викладача» [8]. Автори цих робіт зосереджують увагу читача саме на особливостях та методичних аспектах роботи концертмейстера, набуття ним навиків транспонування та читання з аркушу.

Наукові роботи, статті які безпосередньо висвітлюють особливості специфіки професійної діяльності саме концертмейстера хореографії належать видатному концертмейстеру, викладачу, завідувачу кафедри музичного мистецтва академії російського балету імені А.Я. Ваганової Галині Олександрівні Безуглій «Концертмейстер балету» [1].

Корисними рекомендаціями для усвідомлення та розуміння концертмейстером законів танцю є роботи видатного викладача Миколи Івановича Тарасов «Классический танец Школа мужского исполнительства» [6], та декана хореографічного мистецтва КНУКіМ, видатного викладача сучасності Лариси Юріївни Цветкової «Методика викладання класичного танцю» [7].

Наукові публікації присвячених роботі концертмейстера в хореографії сьогодні не достатньо, але вже існують певні напрацювання. Це статті В.В. Зоріна «Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера», О.І. Настюк «Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю», Т.О. Молчанової «Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера».

Виклад основного матеріалу. Танець народжується з музики. Одна з найважливіших сторін навчання студентів хореографічного факультету – це музичне виховання. Але так, як студенти хореографи за навчальним планом не вивчають, необхідних для роботи, комплекс музичних дисциплін, то їм обов'язково на уроках хореографії потрібен фахівець з висококваліфікованою музичною освітою. Постановка питання функцій концертмейстера, або акомпаніатора не нова. В релевантній літературі, присвяченій цій проблематиці, знаходимо підтвердження безпосередньо, або суміжно тій основній меті даної статті. Видатний викладач кафедри концертмейстерської майстерності Московської консерваторії М. Смірнов, працюючи над редакцією збірки статей «Про працю концертмейстера» своїх колег по кафедрі пише: «Нажалі сьогодні ми стикаємось з явною недооцінкою важливості ролі концертмейстера, необхідності відчуття і оцінки ансамблю як нерозривного художнього комплексу» [5, 3]. Концертмейстерська хореографічна спеціалізація являється специфічною різновидністю ансамблевого виконавства, де «сольна» партія відтворюється хореографічною мовою, а концертмейстер хореограф у даному випадку виконує роль певного «супроводу», який повинен не лише бути фоном, а виконувати складну частину спільної творчості: надихати, створювати умови відповідного характеру, відповідно вести, або і навіть часом «прикривати» певні недоліки танцівників, беручи на себе роль лідера, перебираючи на себе увагу глядачів, тощо. Відомий викладач, науковець Микола Олександрович Крючков зазначає головне правило концертмейстера акомпаніатора: «Граючи акомпанемент, бачити та ясно уявляти партію соліста, заздалегідь розуміючи індивідуальну своєрідність його трактування та вмюючи всіма виконавськими засобами сприяти найбільш яскравому його втіленню» [3, 18]. Англійський піаніст Дж. Мур висловлювався що: «Більшість видатних музикантів схильні відноситись до акомпанування зверхньо. Може тому, і саме за цього когось з них і очікували на цьому шляху гучні провали.» Мур продовжував висловлюючись відповідно концертмейстерського мистецтва писав: «Справа в тому, що концертмейстер повинен володіти увагою цілком особливого типу. ... Вона у концертмейстера багаторівнева: її необхідно розподіляти не лише між двома особистими руками, но і зосереджувати на солісті... І все це повинно сприйматися, усвідомлюватися не дробно, а як одне ціле» [4, 4]. Можна лише від себе додати до висловлювань видатного англійця, що Дж. Мур в своїх роботах досліджував особливості акомпанування вокалістам і зробив висновки про складність цієї творчої діяльності. В класах же хореографії піаніст з відтворюваною музикою і є невід'ємна частина танцю і при цьому він повинен вміти зосередити особисту увагу не лише на звуках музики, а і свідомо одночасно відчувати, переживати рухи танцю.

На превелику жаль не дуже досвідченні педагоги хореографи замінюють живий супровід концертмейстера на фонограмні записи, цим самим нівелюючи професію концертмейстера хореографа. Але ніяка найкраща музична фонограма не зможе замінити живе виконання музики.

Живе виконання музики – це музика, яка наділена тою енергетикою людини, яка її виконує. Ця енергетика унікальна і неповторна тому, що вона відчувається тільки в той момент, коли звучить музика, а головне, що вона передає внутрішні, сокровенні відчуття та переживання музиканта. В цей час жива людина дихає, думає, відчуває переживає творчий процес у ансамблі з танцівниками. У цей момент вони внутрішньо заряджають один одного. Часто на уроках хореографії викладачі використовують так звану фонову музику, яка пишеться для того, щоб служити фоном при будь якій діяльності. При цьому вона не несе за собою ніякого змісту та художності. Тарасов влучно в своїй науковій праці висловився: «Справжньому танцівнику необхідно не лише чути музику і вміти перейматися її змістом, а і любити її, розуміти, захоплюватися нею» [6, 16].

Навіть якщо музичний матеріал підібраний змістовний, він не дає можливість танцівникам розкритися на всі сто відсотків, так як в момент звучання неживого супроводу у вигляді фонограми відсутній енергетичний потік, який виходить від виконавця у той час, коли він грає. Танцівник Тарасов у свої роботи написав: «Недостатність, обмеженість музичної культури не дозволить артисту балету досягнути справжніх творчих висот» [6, 17].

Активне сприйняття музики студентами під час виконання вправ у живому супроводі музиканта концертмейстера і буде запорукою музичного розвитку студентів: збагаченню образного мислення, розвитку музичної уяви, вихованню відчуття сприйняття тонкощів живого мистецтва. Також можливість безпосереднього контакту танцівників з професійним музикантом дає можливість знайти відповіді на питання розуміння та усвідомлення музичного матеріалу. Саме на совість концертмейстера з хореографії лягає безумовний тягар відповідальності формування в них таких якостей, як естетично-моральне сприйняття навколишнього світу через призму найпрекраснішого, що створило людство - це мистецтво музики. Підтвердженням цього ми знаходимо в науковій праці видатного концертмейстера, професора М. Смірнова, який висловлюється: «Музика вимагає від студентів чути силу філософських життєвих узагальнень, вміти розкрити та показати глибокий психологізм, виражений драматизм буття». Цитуючи М. Смірнова необхідно донести його головну ідею, яку він ставить перед концертмейстером: «Розвинути у студентів образне мислення та уяву без яких майбутній артист неспроможний буде створити художній образ» [5, 4].

Євген Михайлович Шендерович висловлювався: «Від майстерності концертмейстера майже завжди залежить творчий стан соліста» [8, 37]. З цього ми можемо зробити висновки, що від професійності концертмейстера, від нотного матеріалу, яким він користується на уроках і залежить творче виховання студентів. Концертмейстер повинен привити у студентів любов до академічної музики, без розуміння якої не можливе виконання класичного танцю. Навики класичного танцю – це основа хореографічного мистецтва будь яких з його напрямків.

На факультеті хореографії в теперішній час вивчається багато різних стилів і напрямків. І це дуже добре, тому що молодим танцівникам хочеться спробувати виразити свої найпотаємніші рухи своєї душі у різних лексичних інтерпретаціях. Але навіть, маючи професійного викладача з багатою хореографічною лексикою без елементарних навиків класичного тренажу і володінні своїм тілом досягнути бажаного професійного результату дуже важко. Усі новаторства одночасно глибоко і тісно

пов'язані з традиціями на детермінуючій основі, саме класичної школи. В музичному мистецтві ці процеси абсолютно ідентичні. Музикант без класичної підготовки, або як у музикантів прийнято називати без «класичного кореня» ніколи не зможе професійно виконувати музичні твори будь якого напрямку від авангарду до джазу, тощо.

Враховуючи вище сказане, можна з впевненістю стверджувати, що саме класичний танець на факультеті хореографії є найважливішим предметом, і є основою хореографічного мистецтва, а зразки класичної музики повинні домінувати серед величезного різноманіття музичного матеріалу, що використовується під час занять. Тому, що саме найкращі зразки класичної музики спроможні не лише надихати, але і формувати особистість студента, налаштовуючи його на правильний шлях професійного росту становлення високопрофесійного митця своєї справи.

Видатний танцівник М. Тарасов у своїй праці пише: «Основа, на якій виникла «мова» класичного танцю надзвичайно життєва і природня, це сама природа людини, органік її рухів. Творча уява, емоційність, любов та прагнення до прекрасного, що використовував у своїй танцювальній творчості народ, а згодом балетний театр» [6, 7].

І саме робота концертмейстера – невід'ємна ланка, яка допомагає викладачеві привити любов у студентів до класичного танцю.

Розглянемо нижче наведену першу таблицю прикладів музичного матеріалу, який можливо використовувати для екзерсису (таб. 1)

Таблиця 1

### Приклади музичних творів для екзерсису

Назва руху	Музичний матеріал
<i>Plié, demi-plié, grand- plié</i>	І.С. Бах Сициліана обробка для фортепіано Г. Гальстона Рендельсон Пісня без слів ля мінор № 2 Весняк Баркарола
<i>Battement tendu</i>	І.С. Бах Партіта до мінор № 2 Д.С. Бортнянський Соната фа мажор (перша частина головна партія)
<i>Battement tendu jeté</i>	В.А. Моцарт Соната ля мінор № 8 (перша частина, головна партія в репрізі) І.С. Бах ДТК Прелюдія та фуга сі-бемоль мажор (Прелюдія основна тема)
<i>Rond de jambe parterre</i>	Д. Скарлатті Соната фа мінор № 118 П. Сеневіль О. Тусен Романтична серенада Ю. Весняк Ноктюрн
<i>Battement fondu</i>	Ф. Шопен Блискучий вальс ля мінор опус 34 № 2. Ф. Шопен Мазурка ля мінор опус 67 № 4
<i>Battement frappé Petit Battement</i>	В.А. Моцарт Соната ре мажор № 6 (перша частина, розробка) В.А. Моцарт Соната сі-бемоль мажор № 13 (третя частина, основна тема)
<i>Rond de Jambe en L'air</i>	Ю. Весняк Актриса
<i>Adagio</i>	Ф. Шопен Ноктюрн сі-бемоль мінор опус 9. № 1
<i>Grand battement jeté</i>	В.А. Моцарт Соната фа мажор № 19 (Перша частина, головна партія) Й. Гайдн Соната фа мажор № 9 (Скерцо)

На основі таблиці 1 ви можете бачити, що під час занять з класичного танцю можна використовувати не лише інструктивний музичний матеріал, що написаний спеціально для уроку, а і найкращі зразки музичних творів з фортепіанного

репертуару. Продовжуючи розвиток даної думки, необхідно наголосити, що досвідчений концертмейстер може виходити за межі фортепіанного репертуару і використовувати як музичний матеріал під час уроку уривки з балетної, симфонічної, театральної та інструментальної музики. Музика у гармонічному з'єднанні з танцювальними рухами яка, проникла через душі танцівників та концертмейстерів народжує танцювальні виразні засоби, які підкреслюють ще більше виразно її зміст і художню цінність. В цей момент, коли концертмейстер і танцівники разом дихають рухаються у танцю, емоційно заряджаючись один від одного, обмінюючись енергетикою, і народжується живе виконання танцю з великої літери. В даному випадку концертмейстер – це крила, які допомагають танцівникам злетіти.

М.А. Крючков у своїй роботі «Мистецтво акомпанементу» нагадує: «Задачі концертмейстера у значній мірі наближаються до педагогічних» [3, 59].

А. Шендерович також наголошує: «У діяльності концертмейстера об'єднуються педагогічні, психологічні, творчі функції» [8, 10].

Випускники факультету хореографії після закінчення КНУКіМ стануть фахівцями викладачами хореографами. Одна з найважливіших умов успішної роботи педагога хореографа – це його музична обізнаність. Без вивчення студентами хореографії найелементарніших законів музики у майбутньому хореограф педагог не зможе плідно працювати з концертмейстером. Саме концертмейстер зобов'язаний закласти розуміння загальних закономірностей зв'язку хореографічної лексики та музичної мови, розширити музичний кругозір студентів та допомогти їм їх професійному становленню. Саме концертмейстер хореографії, який вже сам вивчив хореографічну лексику танцю може допомогти студентам хореографам отримати методичні знання по музичному оформленню уроку хореографії, допомогти складати уроки та навчити грамотно музично розкласти комбінації. Це допоможе студентам також отримати досвід аналітичної та постановочної роботи з музичними творами.

Розглянемо складові знань, які мають знати студенти хореографічного факультету.

- Ритм, метр, такт, акцент, темп, тривалість, музичний розмір

У хореографії є поняття ритмоформула, за якими складаються комбінації. Танцювальна ритмоформула – це ритмічний елемент танцю який визначає фігуру основного руху. Для музики поняття вище названої ритмоформули є елемент побудови ритмічного малюнку музичного матеріалу. Саме набуті знання з елементарної музичної грамоти допоможуть орієнтуватися хореографу в структурі ритмічного малюнку музики, що дозволить їм побачити ритмоформулу рухів майбутнього танцю або екзерсису.

Метр в хореографії як і в музиці – це система організації ритму, послідовність чергування сильних і слабих долей у певному відрізку за часом. У хореографії цей відрізок заповнюється танцювальними рухами, а в музиці певними ритмічними малюнками.

Міру відліку часу, за допомогою якої вимірюється довгота танцювального руху у хореографії, називають танцювальною четвертною. Танцювальна четвертна,

як правило дорівнює музичному метру, а більшість вважають помилково, що танцювальна четвертна дорівнює музичній четвертній. В цьому і полягає протиріччя та нерозуміння недосвідчених педагогів, або концертмейстерів. Необхідно розводити ці два поняття і чітко розуміти, що таке музична четвертна і що таке танцювальна четвертна. У вальсі музичний метр співпадає з хореографічною четвертною. Концертмейстер повинен вміти пояснити як правильно рахувати трьохдольний розмір на раз і, що і буде зрозумілим танцівникам. Така проблема може виникати і під час вирахування музичного матеріалу на три восьмих, шість восьмих, дванадцять восьмих і так далі. Тому студенти хореографічної кафедри повинні бути ознайомлені з складними розмірами і вміти їх рахувати та перекласти їх на відповідно хореографічні четвертні, що дозволить їм правильно і чітко вибудовувати рухи їх екзерсисів.

- Квадратна структура музичного періоду.

Квадратність музичного матеріалу є основною умовою, що і визначає танцювальність музики. У хореографії найпростіша танцювальна композиція складається з чотирьох вісімок. (Вісім хореографічних четвертних). У музичному матеріалі даного екзерсису це буде дорівнювати двом музичним періодам, які будуть складатися з чотирьох музичних речень. Концертмейстер може пояснити студентам, що при складанні танцювальної комбінації завжди потрібно шукати музику квадратної форми де метр музичного матеріалу буде дорівнювати восьми ударам. При чому кожний новий елемент складової комбінації повинен починатися з початку нового музичного речення, що відповідає завершених вісімці, або її половині.

- Характер і жанр музичного матеріалу.

Майбутні викладачі хореографії, які отримали в повному обсязі необхідні знання з музичної теорії, зможуть ясно ставити завдання перед своїм колегою концертмейстером, вимагаючи від нього музичний матеріал відповідного жанру, необхідного для тої, чи іншої комбінації, що дозволить зберегти час під час уроку і досягнути бажаного результату у досягненні поставленої мети перед студентами (таб. 2).

Таблиця 2

### Приклад побудови екзерсису біля станка

Назва руху:	Музичний жанр:	Музичний розмір:	Характер руху:	Приклади музичних творів:
PLIE [пліє]	Ноктюрн, повільний вальс, баркарола, елегія.	3/4; 4/4; 6/8; 12/8	Плавний, легато	П.І. Чайковський Вальс з балету «Спляча красуня»
BATTEMENT TENDU [батман тандю]	Марш; Гавот; Полька	2/4; 4/4	Чіткий, пунктирний ритм, нон легато, Маркато	Р.М. Глієр Танець з балету «Кавказький бранець»
BATTEMENT TENDU JETÉ [батман тандю жете]	Марш; Гавот; Тарантела, Полька	2/4; 4/4; 6/8	Гострий, Пунктирний ритм, Стакато	Й. Штраус Полька сі-бемоль мажор

## Продовження таблиці 2

Назва руху:	Музичний жанр:	Музичний розмір:	Характер руху:	Приклади музичних творів:
RONDE DE JAMB PAR TERRE [ронд де жамб пар тер]	Вальс; Баркарола; Гавот;	4/4; 3/4; 6/8	Плавний, Витриманий	М. Тітов Вальс
BATTEMENT FONDU [батман фондю]	Вальс, Арія; Танго; Андантино	3/4; 4/4; 6/8	Плавний, Танучий	Л. Мінкус Андантино з балету «Баядерка»
BATTEMENT FRAPPE [батман фραπε]	Марш; Тарантела; Гавот	2/4; 4/4; 6/8	Різкий; Удар; Пунктирний ритм	І.С. Бах Гавот;
ROVD DE JAMBE EN L'AIR [рон де жамб анлер]	Вальс; Мазурка; Гавот	3/4; 4/4; 2/4;	Чіткий;	Л. Мінкус Варіація Кітрі з балету «Дон-Кіхот»
PETIT BATTEMENT [пті батман]	Полька; Танець	4/4; 2/4;	Піцикато, Легкий	Л.В. Бетховен Контрданс; Л.В. Бетховен Рондо-капричіо
АДАЖІО [адажіо]	Ноктюрн, Адажіо; Арія; Баркарола; Елегія	3/4; 4/4; 6/8;	Плавно; Зв'язано	Ф. Шопен Фантазія-експромт (середня частина) ре-бемоль мажор; А. Адан Адажіо з балету «Корсар»
GRAND BATTEMENT [гранд батман]	Марш; Героїчний вальс	3/4; 4/4;	Активно; Чітко	Л. Мінкус Варіація Солора з балету «Баядерка»

Приклад таблиці 2 демонструє, що може і повинен навчити концертмейстер студентів хореографів.

Завершуючи дану публікацію, необхідно зосередити увагу на ще одній важливій проблемі, яка присвячена рекомендаціям саме концертмейстерам. Дана проблема полягає в тому, що концертмейстер сам повинен пройти великий шлях становлення як професійного концертмейстера у хореографічному мистецтві.

Ні для кого не є таємницею, що лише піаніст з високим рівнем виконавської майстерності спроможний подолати не простий шлях формування та набуття необхідних знань в хореографічній галузі. Видатний концертмейстер, викладач сучасності Є.М. Шендарович висловлюється: «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором» [8, 4]. Підтверджуючи особисті думки на дану тему, знаходимо висловлення в роботі видатного концертмейстера К. Віноградова: «Можно прекрасно справляться с фортепианными пьесами наивысшей виртуозности, прекрасно читать с листа и, между тем, быть беспомощным, никудышным концертмейстером» [2, 111]. Цитата К. Віноградова була написана для концертмейстерів, які працюють з інструменталістами та вокалістами. На моє переконання, спираючись на особистий досвід, хотіла б зазначити, що ця теза

стосується і концертмейстерів хореографії. Тому, насамперед, піаністу необхідно отримати основні базові навички і знання, пов'язані з хореографічною сферою: вивчення побудови і основних методичних принципів уроку саме класичного танцю. На основі рухів і структури уроку класичного танцю будуються інші напрямки уроків хореографічного мистецтва: урок народного, неокласичного, сучасного танців, тощо.

Визначені проблеми в даній публікації будуть корисними як для студентів, так і для колег концертмейстерів та викладачів. Тому, що кожна піднята проблематика потребує сьогодні наукового дослідження, визначення шляхів вирішення даних проблем, створення методики та методичних рекомендацій в педагогічній хореографії.

Наукова новизна даної статті полягає в тому, що автор наголошує: концертмейстер хореографії повинен не лише виконувати функцію акомпаніатора, а і нести відповідальність на рівні з викладачем у процесі освіти молодих танцівників стосовно розуміння законів музики та набуття навичок роботи з музичним матеріалом у творчому процесі постановки танцю.

Висновки. Для подальшого збереження та розвитку спеціальності концертмейстера з хореографії, необхідні наступні кроки, а саме: розробка методики підготовки молодих піаністів стосовно професійної діяльності у якості концертмейстера у хореографічному мистецтві, розробки навчальної програми з даної дисципліни та введення її в навчальні плани профільних музичних навчальних закладів України.

### *Література*

1. Безугла Г.А. Анализ танцевальной и балетной музыки : Санкт-Петербург издательство Политехнического университета. 2009 г. 217 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца : Музыкальное исполнительство и современность. : Вып. 1. М.: Музыка, 1988.
3. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учебное пособие второе издание : Издательство Санкт-Петербурга «Планета музыки», 2017 г. 111 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор : Издательство «Радуга», Москва 1978 г. 428 с.
5. Смирнов М.А. О работе концертмейстера : Издательство «Музыка», Москва 1996 г. 160 с.
6. Тарасов Н.И. Классический танец Школа мужского исполнительства. : Издательство «Искусство», Москва 1971 г. 494 с.
7. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : Підручн. 2-е вид. Київ.: Альтерпрес, 2007. 324 с.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе : Размышление педагога : Издательство «Музыка», Москва 1996 г. 224 с.

### *References*

1. Bezugla G. A. (2009). Analysis of dance and ballet music. : St. Petersburg publishing house of Polytechnical university [in Russian].
2. Vinogradov K. (1988). About specifics of creative relationship of the pianist-leader and singer. : K. Vinogradov : Musical performance and present. Issue 1. M.: Music [in Russian].
3. Kryuchkov N. A. (2017). Accompaniment art as training subject. : Manual second edition : Publishing house of St. Petersburg "Planet of music" [in Russian].
4. Moor J. (1978). Singer and Accompanist : Publishing house «Raduga», Moscow [in Russian].
5. Smirnov M. A. (1996). About work of the leader. : Muzyka publishing house, Moscow [in Russian].
6. Tarasov N. I. (1971). Classical dance School of Male Performance. : Publishing house «Iskusstvo», Moscow [in Russian].
7. Tsvetkova L. Yu. (2007). Technique of teaching classical dance. : Textbook. 2nd look. : Kiev.: Alterpres [in Ukrainian].
8. Shenderovich E.M. (1996). In the concertmaster class: Teacher Reflection. : Muzyka Publishing House, Moscow [in Russian].



УДК: 747:725.1:7.025.4

*Сталінська Галина Дмитрівна,  
викладач кафедри «Дизайн середовища»  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
ORCID 0000-0001-9799-1063  
mentor.gala@gmail.com*

## ПРИНЦИП ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ДИЗАЙНІ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР'ЄРУ

**Мета роботи** полягає у виявленні принципу, визначенні методів і технологічних прийомів художньої інтерпретації, що застосовуються при формуванні вінтажного предметно-просторового середовища. **Методологія** дослідження базується на комплексному застосуванні загальнотеоретичних (аналіз, порівняння, систематизація, узагальнення) та спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу (історико-типологічне порівняння та метод образно-стилістичного аналізу). **Наукова новизна** статті полягає у визначенні низки технологічних прийомів, через які реалізується художня інтерпретація в дизайні вінтажних об'єктів. Особливу увагу приділено напрямку індустріального вінтажу, що посприяло виявленню підходів, за якими може здійснюватись створення вінтажних об'єктів. У контексті художньої інтерпретації розглянуто такі субстилістичні вінтажні напрямки, як стимпанк та дизельпанк, що сприяють формуванню особливої образно-художньої структури предметно-просторового середовища. **Висновки.** Застосування принципу художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру втілює одну з постмодерністських концепцій створення гри, яка реалізується через комбінування форм, матеріалів та фактур. Означені поєднання формують нове функціональне призначення та змістовність об'єктів.

*Ключові слова:* художня інтерпретація, авторське цитування, вінтаж, дизайн предметно-просторового середовища.

*Сталинская Галина Дмитриевна, преподаватель кафедры «Дизайн среды»  
Харьковской государственной академии дизайна и искусств*

### Принцип художественной интерпретации в дизайне винтажного интерьера

**Цель работы** заключается в выявлении принципа, определении методов и технологических приёмов художественной интерпретации, которые применяются при формировании винтажной предметно-пространственной среды. **Методология исследования** базируется на комплексном применении общетеоретических (анализ, сравнение, систематизация, обобщение) и специальных методов искусствоведческого анализа (историко-типологическое сравнение и метод образно-стилистического анализа). **Научная новизна** статьи заключается в определении ряда технологических приемов, через которые реализуется художественная интерпретация в дизайне винтажных объектов. Особое внимание уделено направлению индустриального винтажа, что способствовало выявлению подходов, по которым может осуществляться создания винтажных объектов. В контексте художественной интерпретации рассмотрены следующие субстилистические винтажные направления, как стимпанк и дизельпанк, способствующие формированию особой образно-художественной структуры предметно-пространственной среды. **Выводы.** Применение принципа художественной интерпретации в дизайне винтажного интерьера воплощает одну из постмодернистских концепций создания игры, которая реализуется через комбинирование форм, материалов и фактур. Указанные сочетания формируют новое функциональное назначение и смысловую содержательность объектов.

*Ключевые слова:* художественная интерпретация, авторское цитирование, винтаж, дизайн предметно-пространственной среды.

*Stalinska Galina, Lecturer, Department «Design of Environment», Kharkiv State Academy of Design and Arts*

### **The principle of artistic interpretation in the vintage interior design**

**The purpose of the article** is to identify the principle, definition of methods and technological means of artistic interpretation that are used in the formation of a vintage object-spatial environment. **The methodology of the research** is based on the comprehensive application of general theoretical (analysis, comparison, systematization, and generalization) and special methods of art criticism (historical and typological comparison and the method of figurative and stylistic analysis). **The scientific novelty** of the article is to determine the number of technological methods through which the art interpretation in the design of vintage objects is realized. Particular attention is paid to the area of industrial vintage, which helped to identify the approaches that can be used to create vintage objects. In the context of the artistic interpretation, the following sub stylistic vintage lines such as steampunk and diesel tank are considered, which contribute to the formation of a special figurative and artistic structure of the subject-spatial environment. **Conclusion.** The application of the principle of artistic interpretation in the design of vintage interior embodies one of the postmodern concepts of the creation of a game, which is achieved through the combination of forms, materials, and textures. These combinations form a new functional purpose and semantic content of objects.

*Key words:* artistic interpretation, author citation, vintage, a design of the object-spatial environment.

Актуальність теми дослідження. У сучасній дизайн-практиці спостерігається тенденція до організації предметно-просторового середовища на основі включення різноманітних вінтажних елементів. Окрім впровадження аутентичних історичних предметів та копій таких об'єктів, наявні приклади художньої інтерпретації вінтажних моделей. Вагома кількість прикладів створення вінтажного предметно-просторового середовища, сформованого на основі принципу художньої інтерпретації історичних форм, та відсутність аналітичного матеріалу з даної галузі мистецтвознавства обумовлюють актуальність роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження світового досвіду організації вінтажного предметно-просторового середовища свідчить, що в аспекті роботи з вінтажними об'єктами важливу роль, окрім реставрації вінтажних моделей меблів, відіграє творча інтерпретація історичних мотивів та авторська робота з формою. Означена тенденція наразі широко представлена в концепціях ресайклінгу і апсайклінгу, що застосовуються при формуванні вінтажного інтер'єру.

Поняття інтерпретації широко розглядається у філософській, естетичній і мистецтвознавчій літературі (В. Холопов, Є. Гуренко [1], Г. Гільбурд, Н. Корихалова, А. Фарбштейн і ін.). Дослідники пов'язують його не тільки зі встановленням об'єктивного значення трактували предметів, а й з виявленням їхнього суб'єктивного, особистісного сенсу [6].

Серед українських дослідників питанням художньої інтерпретації творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу займалась О. Ляшенко [5]. Автор розглянула загальновізанні типи інтерпретації, що застосовуються при роботі з художніми творами різних видів мистецтв. Слід зазначити, що у своїй статті О. Ляшенко більшу увагу приділяє музичному мистецтву. Це зумовило виокремлення таких типів інтерпретації, як виконавська, вербальна, наукова та звичайна. Науковець розглядає «художню інтерпретацію (творів різних видів мистецтв) як художньо-творчу діяльність, що включає сприймання твору (початкове ознайомлення) – осмислення (створення одного з варіантів продукту первинної творчої діяльності

митця) та відтворення його під час вербального або (й) виконавського спілкування з аудиторією» [5, 61]. У контексті інтерпретації вінтажних моделей у сучасному дизайні предметно-просторового середовища, вищезазначений процес відтворення втілюється через створення нового дизайн-об'єкту, який відображає авторське сприйняття певного образу, реалізує специфічне концептуальне рішення.

Автором зазначено, що в науковій літературі художній твір визначається як поєднання форми та змісту [5, 60]. В аспекті роботи з вінтажними об'єктами, які застосовуються в дизайні предметно-просторового середовища, *форма* є фізичною оболонкою самого предмету, а *зміст* відображає культурно-історичну спадщину або реалізує авторську концепцію в певній художній інтерпретації.

О. Котляревська при дослідженні питання інтерпретації в музичному мистецтві виявила два етапи даного процесу: *культуро-доцільна орієнтація* (виявлення композиційно-виражальних елементів твору, їхня категоризація) та *культуротворче створення концепційно-конструктивного цілого* [5, 61]. Означені етапи простежуються не лише в рамках інтерпретації музичного твору, а й при створенні вінтажних об'єктів, що застосовуються в дизайні предметно-просторового середовища.

Аналіз літературних джерел дає змогу стверджувати, що наразі відсутні аналітичні роботи з розгляду принципу художньої інтерпретації, який активно використовується у сучасній дизайн-практиці створення вінтажного інтер'єру.

Мета дослідження полягає у виявленні принципу, визначенні методів і технологічних прийомів художньої інтерпретації, що застосовуються при формуванні вінтажного предметно-просторового середовища.

Виклад основного матеріалу. Дослідження принципу художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру спирається на аналіз термінологічного апарату означеного питання. Термін «*інтерпретація*» походить від латинського слова «*interpretatio*» (тлумачення, розкриття змісту, трактування) і застосовується щодо осмислення і оцінки різних фактів, процесів і явищ дійсності. Дослідники визначають, що у широкому філософському контексті інтерпретація перебуває серед таких категорій, як сприйняття, відображення, пояснення і розуміння. У зв'язку з тим, що інтерпретація належить до області художньої творчості і мистецтва, вона займає серед вищезазначених категорій особливе місце [6].

У контексті культурології теоретики виділили наступні типи інтерпретації, критерієм яких є кінцевий результат процесу:

– *повсякденна (побутова, комунікативна) інтерпретація*, сутністю якої є осмислення людиною нових життєвих явищ і інтеграція їх смислів у наявну картину світу з одночасним розширенням і коригуванням цієї картини;

– *теоретична (наукова) інтерпретація*, результатом якої стає нова наукова або філософська, культурологічна концепція;

– *художня інтерпретація*, у процесі якої виникає новий твір або об'єкт мистецтва, дизайну [2].

У художній інтерпретації, на відміну від повсякденної і теоретичної, розуміння є умовою, а не результатом інтерпретації. Художник-інтерпретатор спочатку визначає своє розуміння «первинного» твору, а потім вже пропонує публіці тлумачення. В аспекті створення вінтажного об'єкту, об'єктом художньої інтерпретації є побутові предмети та меблі. Дизайнер після дослідження аналогів

вінтажних об'єктів створює на їхній основі нові форми, функціональні предмети чи креативні арт-об'єкти, які набувають нового звучання та значення.

У художній інтерпретації розуміння є суб'єктивним, психологічним явищем, а тлумачення (прочитання) – його об'єктивуванням, що має комунікативну мету. Для здійснення художньої інтерпретації необхідними є об'єкт, посередник-інтерпретатор (художник, дизайнер) та продукт виконавської діяльності. Означеним складовим елементам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкту; 2) осмислення об'єкту інтерпретатором (розуміння); 3) створення твору мистецтва «другого порядку» (тлумачення) [2].

Формування художньої інтерпретації відбувається за двома основними напрямками: 1) включення зовнішніх зв'язків художньої культури (перетворення нехудожньої форми в художній об'єкт); 2) виявлення внутрішніх зв'язків об'єкту, а саме різних форм «неявної» інтерпретації традиційної і авторської спадщини [2].

Дослідження вищезазначених аспектів дало можливість доктору культурології О. Колесник запропонувати наступне визначення: «художня інтерпретація – це процес і результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення нехудожніх явищ або ж «первинного» твору мистецтва, який підлягає різним варіантам трансформацій. Її об'єкт нічим не обмежений, а визначальними умовами є наявність творчого осмислення цього об'єкту і створення нового художнього артефакту» [2].

У художній інтерпретації присутнє особистісно-індивідуальне ставлення до твору мистецтва. Художня інтерпретація може трактуватись як розуміння мистецтва, що знайшло своє відображення в різноманітних актуально-творчих художніх формах. Дослідження теоретичних праць показало, що художня інтерпретація є різновидом практично-духовної діяльності людини, результатом якої стає трактування мистецького об'єкту в творчому процесі виконання. Художнє відображення реального предмету передбачає момент його інтерпретації, певної трансформації, заснованої на автоському баченні. Художня інтерпретація немислима без авторської творчості та митця-інтерпретатора, наділеного комплексом художніх здібностей і майстерністю, що має певний світогляд та керується комплексом художньо-виконавських методів [6].

Художня культура ХХ – початку ХХІ ст. характеризується великим значенням і безпрецедентним різноманіттям форм інтерпретації. Означена тенденція безпосередньо пов'язана з набуттям мистецтвом все більш широким світоглядно-інтегруючих функцій, що дало змогу розглядати художню інтерпретацію як складний загальнокультурний феномен.

Вищезазначений процес, безсумнівно, відобразився на дизайні предметно-просторового середовища. Художня інтерпретація в контексті формування інтер'єру втілилась у переосмисленні історичного досвіду організації середовища та розвитку авторських дизайн-концепцій. Дослідження світового досвіду організації предметно-просторового середовища свідчить, що одним зі шляхів втілення художньої інтерпретації став стилістичний напрямок «вінтаж».

Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру втілюється завдяки застосуванню методів та технологічних прийомів авторського цитування історичних старовинних моделей. Означений принцип реалізується як в одиничних

арт-об'єктах, так і шляхом комплексного переосмислення певного історичного періоду та стилістики.

При створенні вінтажних об'єктів, шляхом застосування принципу художньої інтерпретації, з'являються нові предмети, в яких наявне переосмислення художньо-естетичного, концептуально-змістовного та функціонально-утилітарного призначення об'єкту.

Дослідження світової практики створення вінтажних об'єктів через впровадження принципу художньої інтерпретації дозволило виявити, що в його основі лежать *методи комбінування*. У дизайні вінтажного предметно-просторового середовища означені методи реалізуються через *дефрагментацію первинної форми об'єкта та колажність*. Серед вищезазначених способів художньої інтерпретації вінтажних моделей, найбільшого поширення отримала колажність.

Відомо, що однією з головних тенденцій кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало подолання стереотипності предметів та відмова від одноманітності інтер'єрів. Для подолання монотонності дизайнери середовища почали застосовувати колажні прийоми, які є не лише «склеюванням» неоднорідного матеріалу, а й потужним засобом художньої виразності, що досягається за рахунок цитат і метафор.

Метафоричний і формально-пластичний колаж є одним з численних творчих методів постмодернізму. При дослідженні питання створення колажу у теоретиків постмодернізму виникають суперечки стосовно неправомірності «трактування цього методу як нового варіанту еkleктизму, прямолінійного “цитування” історичних стилів, некритичного освоєння поп-культури і кітчю» [3].

Поняття «колаж» (від фр. collage – наклеювання) є створенням мистецького твору шляхом поєднання різних за фактурою, текстурою та кольором матеріалів. У мистецьких творах, виготовлених в техніці колаж, присутня змістовно-концептуальна складова. Проте, на відміну від картин-колажів, предмети-колажі не завжди мають таку основу. Дослідження світових прикладів створення вінтажних предметів в означеному напрямку дозволяє стверджувати, що в таких дизайн-об'єктах головною метою є гра з формою, гумор, сарказм, авторське цитування історичних об'єктів задля створення композиційних акцентів. В аспекті створення вінтажних меблів та предметного наповнення інтер'єрного середовища, колаж виступає як поєднання в одному об'єкті елементів з різних предметів.

Дефрагментація первинної форми застосовується в дизайні вінтажних меблів як практика використання окремих частин існуючих об'єктів. Даний метод художньої інтерпретації передбачає використання певних фрагментів вінтажного предмету в новій якості. В даному аспекті наявна зміна функціонального навантаження об'єкту.

Вищезазначені методи комбінування, що застосовуються для створення авторських реплік вінтажних форм, спрямовані на зміну концептуально-змістовної складової первинного об'єкту та трансформацію його функціонально-утилітарного призначення. Вони передбачають як проведення первинного аналізу форми об'єкту, здійснення певних реставраційних робіт (за необхідністю), так і розподіл на складові частини первинної форми предмету та їх поєднання у нових комбінаціях з іншими формами (залежно від концептуального рішення дизайнера).

Аналіз світового досвіду створення предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» дав змогу встановити, що художня інтерпретація вінтажних об'єктів реалізується через технологічні прийоми:

- створення відколів на поверхні меблевого об'єкта або деформація предмета;
- принципове фарбування відкритими, далекими від природного колористики порід дерева, кольорами;
- нанесення додаткових декоративних фактур;
- компіляція різнорідних елементів в єдину структуру.

Технологічні прийоми художньої інтерпретації вінтажних об'єктів активно застосовуються дизайнерами при трансформації первісного вигляду артефакту, де відбувається гра з формою, матеріалами, композицією і їх поєднанням. Проте найбільш яскраво художня інтерпретація проявляється у напрямку «індустріальний вінтаж», коли предметно-просторове середовище формується через переосмислення промислової спадщини або на основі постіндустріальних ретрофутуристичних напрямків.

Сам термін «індустріальний стиль» (від англ. «industrial» – промисловий) зародився наприкінці ХХ ст. в США з поєднання мінімалізму і конструктивізму з елементами гранжу [7].

Аналіз світових прикладів організації предметно-просторового середовища в стилістиці індустріального вінтажу дав змогу встановити, що до означеного напрямку можна віднести такі постмодерністські течії як: *лофт*, *стимпанк* та *дизельпанк*.

Однак слід підкреслити, що в контексті розгляду вищезазначеної мети роботи, лофт не належить до напрямків, у яких реалізується художня інтерпретація. Лофт виступає багаторівневою системою формування предметно-просторового середовища у колишніх промислових об'єктах та втілює концепцію реновації індустріального простору. У лофті основним змістом є рефункціоналізація простору, його ревіталізація. Вона може здійснюватися через збереження первинного устрою промислового інтер'єру, його реставрацію та консервацію, часткову реорганізацію внутрішнього простору або повну реструктуризацію предметно-просторового середовища. Утім, ці підходи не перетинаються із завданнями художньої інтерпретації.

На відміну від лофту, *стимпанк* та *дизельпанк* є субкультурними течіями зі створення іншої реальності, заснованої на художній інтерпретації можливого майбутнього. В стилістиці стимпанку та дизельпанку створюються як предметне наповнення інтер'єру, так і дизайн одягу, аксесуари, прикраси, комп'ютерні ігри тощо.

Дослідники визначають, що стимпанк та дизельпанк походять з літератури фантастичного жанру та є напрямками ретрофутуризму, що базується на сюжетах футуристичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Означені субстилістичні вінтажні напрямки формують певну образно-художню структуру інтер'єру, що будується на поєднанні об'єктів промислового походження і різноманітних авторських інтерпретацій вінтажних об'єктів: меблів, побутових предметів, елементів штучного освітлення та декоративних формах.

І. Коновалов відзначає, що термін «ретрофутуризм» ввів у вжиток Ллойд Данн 1983 року. Означене поняття походить від англ. «retrofuturism», що дослівно означає «назад-майбутнє». «У даний час ретрофутуризм називають будь-який твір, в якому майбутнє представляється так, як би його представляли раніше, або яким би був людський світ, якби розвиток технології зупинилося в середині ХХ в. (або ХІХ, ХVІІІ, ХІІ ст. тощо). Залежно від обраного періоду визначається і характерний

напрямок ретрофутуризму: стимпанк для сер. XIX – на початку XX ст., дизельпанк – для 10-50 рр. XX ст.» [4].

Вищезазначені напрямки характеризуються тісним зв'язком з індустріальною тематикою, яка проявляється в різних концептуальних підходах та втілюється різноманітними дизайн-засобами.

Аналіз дизайнерської практики дав змогу виявити підходи при створенні предметного наповнення інтер'єру в напрямку індустріального вінтажу, а саме функціонально-утилітарний та художньо-образний.

Функціонально-утилітарний підхід в напрямку індустріального вінтажу втілюється у лофті (при музеєфікації, частковій реорганізації або цілковитій рефункціоналізації промислових об'єктів) та реалізує концепцію збереження аутентичності предметно-просторового середовища. Основними прийомами є реставрація предметного наповнення інтер'єрного середовища.

При застосуванні художньо-образного підходу втілюються стимпанк та дизельпанк.

Меблі стимпанку як головний елемент формування інтер'єру підбираються масивні, що максимально імітують форми вікторіанської епохи. Для м'яких меблів як оббивка використовується натуральна шкіра або важкі тканини. Важкі дерев'яні меблі містять багато металевих елементів, найчастіше мідних або латунних, покритих патиною. Також можуть використовуватись власне металеві меблі: книжкові шафи та стелажі з оббитими металом ящиками.

Формування предметно-просторового середовища на основі створення образу в напрямку «дизельпанк» передбачає використання металевих труб, вентилів, шестерень, які створюють індустріально-фантастичний образ інтер'єру. Металеві, оформлені трубами і різними деталями шафи, стають схожі на складні машини незрозумілого призначення. Поруч зі звичними предметами обстановки обов'язково знаходяться різноманітні агрегати або гвинти, шестерінки, елементи, що нагадують частини парових котлів, підводних човнів, повітряних куль або дирижаблів. Найчастіше в кімнатах немає полиць, замість них також використовуються труби як для зберігання книг (полиці), так і для зберігання кухонного приладдя.

Наукова новизна статті полягає у визначенні низки технологічних прийомів, через які реалізується художня інтерпретація в дизайні вінтажних об'єктів. Окрему увагу приділено напрямку індустріального вінтажу, що посприяло виявленню підходів, за якими може здійснюватись створення вінтажних об'єктів. У контексті художньої інтерпретації розглянуто такі субстилістичні вінтажні напрямки, як стимпанк та дизельпанк, що сприяють формуванню особливої образно-художньої структури предметно-просторового середовища.

Висновки. Дослідження світової практики дало змогу комплексно розглянути питання організації вінтажного предметно-просторового середовища, сформованого на основі принципу художньої інтерпретації історичних об'єктів.

Виявлено, що в аспекті формування вінтажного інтер'єру художня інтерпретація відкриває нові можливості роботи з об'єктами, сприяє розвитку авторських концепцій та підходів. У роботі визначено, що в основі формування вінтажного предметно-просторового середовища, сформованого через застосування принципу художньої інтерпретації лежать методи комбінування.

Ознайомлення з реалізованими проектними дизайн-пропозиціями дало змогу виявити основні технологічні прийоми, варіативність яких сприяє реалізації творчих задумів дизайнера.

Аналіз дизайнерської практики дав змогу відзначити, що художня інтерпретація найяскравіше реалізується у напрямку «індустріальний вінтаж», чому сприяє як промислова предметна основа (при створенні лофтів), так і футуристична література (при роботі в стилістиці стимпанку та дизельпанку).

У роботі визначені підходи формування предметного наповнення інтер'єру в напрямку індустріального вінтажу: функціонально-утилітарний та художньо-образний.

Застосування принципу художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру втілює одну з постмодерністських концепцій створення гри, яка реалізується через комбінування форм, матеріалів і фактур. Означені поєднання формують нове функціональне призначення і змістовність об'єктів.

### Література

1. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
2. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация». 2014. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html> (дата звернення 11.09.2018).
3. Коллаж в дизайне и архитектуре. 2018. URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/collage-in-design-and-architecture> (дата звернення 19.08.2018).
4. Коновалов И.М. Направления «стимпанк» и «дизельпанк» в дизайне. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. №7*. 2014. URL: <http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-04-kanavalaw.pdf> (дата звернення 20.10.2018).
5. Ляшенко О. Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії і практиці наукового аналізу. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика: науково-методичний журнал*. 2011. № 2. С. 58-63.
6. Понятие «Художественная интерпретация». 2012. URL: [https://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=3030](https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3030) (дата звернення 15.09.2018).
7. Стимпанк для эпатажа: концепция стиля. URL: <http://www.remontbp.com/stimbank-dlya-epatazha-kontsepsiya-stilya/> (дата звернення 10.09.2018).

### References

1. Gurenko E. G. (1982). The problems of an artistic interpretation (philosophical analysis). (Trans. in Eng.). Novosibirsk: Nauka, 256 p. [in Russian].
2. Kolesnik E. S. (2014). On the meaning of the concept "An artistic interpretation" (Trans. in Eng.). Retrieved from: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html> [in Russian].
3. Collage in design and architecture. (2018). (Trans. in Eng.). Retrieved from: <https://design-mate.ru/read/an-experience/collage-in-design-and-architecture> [in Russian].
4. Konovalov I.M. (2014). Directions of "steampunk" and "dieselpunk" in design. *Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. No. 7*. (Trans. in Eng.). Retrieved from: <http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-04-kanavalaw.pdf> [in Russian].
5. Lyashenko O. D. (2011). Artistic interpretation of works of art in the theory and practice of scientific analysis. *Continuous Professional Education: Theory and Practice: Scientific and Methodological Journal*. (Trans. in Eng.). № 2. 58-63 pp. [in Ukrainian].
6. The term "Artistic Interpretation". (2012). (Trans. in Eng.). Retrieved from: [https://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=3030](https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3030) [in Russian].
7. Steampunk for shocking: the concept of style. (Trans. in Eng.). Retrieved from: <http://www.remontbp.com/stimbank-dlya-epatazha-kontsepsiya-stilya/> [in Russian].



УДК 792.82(477)“195/199”

*Тимчула Андрій Васильович,  
викладач кафедри народної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-8287-6852  
tancor11@ukr.net*

## СПЕЦИФІКА ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

**Мета роботи** – визначення лексичних особливостей традиційної танцювальної культури українців Закарпаття відповідно до етнографічного районування. **Методологію** дослідження здійснено на основі синтезу наукових підходів: аналітичного – для опрацювання історичної, етнографічної, етно-культурологічної, культурологічної та мистецтвознавчої наукової літератури; історичного – для вивчення історичного періоду формування слов'янського етносу на території Закарпаття, а також визначення меж етнографічного районування українського населення краю як окремих етнографічних груп (бойки, долиняни, лемки) та субетносу (гуцули); типологічного – спрямованого на виявлення та визначення локальних особливостей традиційної танцювальної культури українців Закарпаття відповідно до етнографічного районування; порівняльно-історичний метод – для порівняльного аналізу народної хореографічної культури бойків, гуцулів, долинян і лемків в історичному розрізі та системного аналізу і синтезу, завдяки якому було розглянуто народну хореографічну культуру Закарпаття з властивою їй своєрідністю. **Наукова новизна.** Уперше здійснено мистецтвознавчий аналіз традиційної танцювальної культури українців Закарпаття відповідно до визначеного сучасними вітчизняними науковцями етнографічного районування бойків, гуцулів, долинян та лемків; з метою забезпечення кращого наукового підґрунтя для проведення дослідження народної хореографічної культури українців Закарпаття, було розглянуто їхнє походження, історичний та культурний розвиток; проаналізовано особливості та визначено основні етнічні відмінності танцювального фольклору та локальної лексики етнографічної групи долинян; виявлено взаємовплив танцювальних культур бойків, гуцулів, долинян та лемків, а також сусідніх народів та українського населення Прикарпаття, Подністров'я та Волині у процесі її формування. **Висновки.** Проведений аналіз історичного періоду формування слов'янського етносу на території Закарпаття в контексті дослідження розвитку традиційної культури загалом і танцювальної зокрема посприяв виявленню своєрідності хореографічної лексики українців Закарпаття, яка протягом багатьох століть внаслідок історичних обставин еволюціонувала, зазнавши вплив багатьох культур – угорської, австрійської, румунської, чеської, словацької та польської. Проте головні й визначальні ознаки структури танцювальної культури були й лишаються спільними для всього українського народу.

*Ключові слова:* танцювальний фольклор, локальна лексика, українці Закарпаття, етнографічне районування.

*Тимчула Андрей Васильевич, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Специфика танцевальной лексики украинцев Закарпатья**

**Цель работы** – определение лексических особенностей традиционной танцевальной культуры украинцев Закарпатья согласно этнографическому районированию. **Методологию** исследования осуществлено на основе синтеза научных подходов: аналитического – для обработки исторической, этнографической, этнокультурологической, культурологической и искусствоведческой научной литературы; исторического – для изучения исторического периода

формування славянського етноса на території Закарпаття, а також визначення границь етнографічного районування українського населення краю як окремих етнографічних груп (бойки, долиняне, лемки) і субетноса (гуцули); типологічного – направленного на виявлення і визначення локальних особливостей традиційної танцювальної культури українського Закарпаття згідно етнографічному районуванню; порівняльно-історичний метод – для порівняльного аналізу народної хореографічної культури бойків, гуцулів, долинян і лемків в історичному розрізі і системного аналізу і синтезу, завдяки чому були розглянуті народну хореографічну культуру Закарпаття з властивою їй специфічністю. **Наукова новизна.** Вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз традиційної танцювальної культури українців Закарпаття в відповідності з визначеними сучасними вітчизняними ученими етнографічного районування бойків, гуцулів, долинян і лемків; з метою забезпечення кращої наукової бази для проведення дослідження народної хореографічної культури українського Закарпаття, були розглянуті їх походження, історичне і культурне розвиток; проаналізовані особливості і визначені основні етнічні відмінності танцювального фольклору і локальної лексики етнографічної групи долинян; виявлено взаємний вплив танцювальних культур бойків, гуцулів, долинян і лемків, а також сусідніх народів і українського населення Прикарпаття, Подністров'я і Волині в процесі її формування. **Висновки.** Проведений аналіз історичного періоду формування славянського етноса на території Закарпаття в контексті дослідження розвитку традиційної культури в цілому і танцювальної в частині сприяв виявленню специфічності хореографічної лексики українського Закарпаття, яка протягом багатьох століть внаслідок історичних обставин еволюціонувала і зазнала впливу багатьох культур – угорської, австрійської, румунської, чеської, словацької і польської. Однак головні і визначаючі ознаки структури танцювальної культури були і залишаються загальними для всього українського народу.

*Ключові слова:* танцювальний фольклор, локальна лексика, українці Закарпаття, етнографічне районування.

*Tymchula Andriy, Senior Lecturer of the Folk choreography Choreography Department at the Kiev National University of Culture and Arts*

### **Specificity of dancing lexics of ukrainians of Transcarpathia**

**The purpose of the article** is to determine the lexical peculiarities of the traditional dance culture of Ukrainians of Transcarpathia, according to ethnographic zoning. **The methodology** of the research was carried out on the basis of the synthesis of scientific approaches: analytical – for processing historical, ethnographic, ethnocultural, cultural and art studies scientific literature; historical – to study the historical period of the formation of the Slavic ethnos in the Transcarpathian region, as well as to determine the boundaries of the ethnographic zoning of the Ukrainian population of the area as separate ethnographic groups (Boiky, Doluniany, Lemky) and subethnic (Hutsuli); typological – aimed at identifying and determining local features of the traditional dance culture of Ukrainians of Transcarpathia, in accordance with ethnographic zoning; comparative-historical method – for the comparative analysis of the national choreographic culture of Boiky, Hutsuls, Doluniany and Lemky in the historical section and system analysis and synthesis, through which the folk choreographic culture of Transcarpathia was considered, with its inherent peculiarity. **Scientific novelty.** For the first time an art criticism analysis of the traditional dance culture of Ukrainians in Transcarpathia has been carried out in accordance with the ethnographic zoning of boys, Hutsuls, valleys, and Lemky, as determined by modern Ukrainian scientists; in order to provide a better scientific basis for conducting research of the national choreographic culture of Ukrainians of Transcarpathia, their origin, historical and cultural development were considered; features are analyzed, and the main ethnic differences of dance folklore and local vocabulary of the ethnographic group of valleys are determined; the mutual influence of dance cultures of Boiky, Hutsuls, Doluniany, and Lemky, as well as neighboring peoples and the Ukrainian population of Prykarpattya, Podnistrovya, and Volhynia in the process of its formation, were revealed. **Conclusions.** The analysis of the historical period of the creation of the Slavic ethnos on the territory of Transcarpathia in the context of the study of the development of traditional culture in general and the dance in particular contributed to the identification of the peculiarity of

the choreographic vocabulary of the Ukrainians of Transcarpathia, which for centuries, due to historical circumstances, evolved under the influence of many cultures - Hungarian, Austrian, Romanian, Czech, Slovak and Polish. However, the primary and decisive features of the structure of the dance culture were and remain familiar to the entire Ukrainian people.

*Key words:* dance folklore, local vocabulary, Ukrainians of Transcarpathia, ethnographic zoning.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю виявлення та висвітлення локальних особливостей традиційної танцювальної культури українців Закарпаття, що, на нашу думку, посприяє процесу дослідження технічного збагачення танцювальної лексики в умовах трансформаційних процесів сучасного соціомистецького простору.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчив наявність багатьох праць присвячених формуванню та розвитку українського народного танцю, проте комплексного дослідження народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття проведено не було, щоправда деякі аспекти знайшли відображення у доробку вітчизняних науковців. Ґрунтовний, проведений на основі матеріалів фольклорних чи етнографічних експедицій аналіз структури та елементів народних танців бойків, гуцулів та лемків, а також особливостей їхньої хореографічної лексики, здійснено у 30-60-х рр. ХХ ст. відомими науковцями Р. Гарасимчуком «Танці гуцульські» та «Народні танці українців Карпат» у 2-х книгах; А. Гуменюком «Народне хореографічне мистецтво України»; К. Василенком «Лексика українського народного танцю» та ін., отримав певний розвиток у працях радянських і сучасних культурологів та мистецтвознавців, проте у більшості ці дослідження зосередженні на вивченні народних танців однієї з етнографічних груп. Більше того, практично відсутні навіть фрагментарні дослідження присвячені народній хореографічній культурі долинян, а відтак локальна своєрідність їхньої хореографічної лексики, основні типи композиційних побудов у хороводах, побутових та сюжетних танцях, особливості структури рухів лишаються невисвітленими.

Мета дослідження - визначення лексичних особливостей традиційної танцювальної культури українців Закарпаття відповідно до етнографічного районування.

Виклад основного матеріалу. Формування та розвиток народної культури загалом і хореографічної культури українців Закарпаття зокрема протягом багатьох століть внаслідок історичних обставин, відбувався в умовах впливу багатьох культур. Починаючи з 1015 р., після смерті Володимира Великого, за ініціативи короля Стефана I Карпатська Русь увійшла до складу Угорського королівства, а після його розпаду, з ХVI ст. – була поділена між княжеством Трансильванії та Королівською Угорщиною. У ХVII ст. ці території увійшли до складу імперії Габсбургів (із 1867 р. – Австро-Угорщина), а 1919 р., згідно із Сен-Жерменським договором, перебували у складі Чехословаччини. Після прийняття Першого Віденського арбітражу 2 листопада 1938 р. Закарпатську Україну та південно-західні райони Підкарпатської Русі, південні райони Словачії передано Угорщині, а 26 листопада 1944 р. після звільнення регіону радянськими військами від німецько-фашистських окупантів, прийнято маніфест про возз'єднання Закарпатської України з Радянською Україною. Відтак 22 січня 1946 р. Закарпатська Україна у

складі УРСР (з 29 червня 1945 р.) була визнана Закарпатською областю УРСР з центром у м. Ужгород.

З огляду на вищезазначені факти, стає очевидним, що протягом багатьох століть формування традиційної культури українців Закарпаття відбувалося за умов тісного взаємозв'язку з населенням Польщі, Словаччини, Угорщини та Румунії, з якими регіон межує, а також Прикарпаття, Подністров'я та Волині. Проте головні й визначальні ознаки у структурі побутування, матеріальної та духовної культури були й лишаються спільними для всього українського народу.

Деякі вітчизняні етнографи та історики, досліджуючи питання етнографічного районування Закарпаття поділяють українське населення регіону на етнографічні групи: бойки, лемки, долиняни та субетнос українського народу – гуцули.

Досліджуючи поняття «етнографічна група», науковці визначають її як «відносно відособлену частину народності або нації, яка тривалий час зберігає помітні культурно-побутові відмінності від основного етнічного масиву, відрізняються від нього діалектом, особливостями матеріальної та духовної культури» [3, 491]. Субетнос – це головна етноутворювальна одиниця у структурі етносу, яка «займає проміжне становище між мікроетнічною одиницею та етносом, існування якої пов'язане з усвідомленням групових особливостей тих або інших компонентів культури» [10, 172–173]. Варто зазначити, що навіть на сучасному етапі, ці поняття не є остаточно усталеними у науковому світі.

Підтвердження вищесказаному знаходимо у статті Ф. Потушняка, який зазначав, що, незважаючи на те, що населення Закарпаття прийнято поділяти на етнографічні групи – лемки, бойки та гуцули, сам народ ділить себе інакше, відповідно до мовних особливостей, одягу, духовних та матеріальних прикмет, але відчуває й усвідомлює себе єдиною етнічною спільністю [9, 185–189].

Варто зазначити, що наразі у науковому полі не існує єдиного загальноприйнятого визначення субетнічних та етнографічних груп українського етносу Закарпаття, як і їх районування. Проте Ф. Потушняком було визначено етнографічний кордон долинян, який було загальноновизнано і зафіксовано у путівниках Закарпатського музею народної архітектури і побуту 1981 р. та 1986 р. [13, 20].

З метою забезпечення кращого наукового підґрунтя для проведення даного дослідження, вважаємо за доцільне розглянути та проаналізувати походження, історичний та культурний розвиток, а також визначити специфіку хореографічної лексики українців Закарпаття відповідно до вищезгаданого поділу на етнографічні групи – бойки, лемки, долиняни та субетнос – гуцули.

Лемки, походження яких дослідники пов'язують зі слов'янським племенем білих хорватів, здавна селилися у гірському масиві – західній частині Карпат (Словацько-Моравські Карпати). Територія, яку займає Лемківщина, ще з 855 р. входила до складу Київської Русі. Наприкінці I тисячоліття кордони заселення лемків пролягали на схилах масиву Низькі Бескиди (від верхнього Сяну та Цікори до верхнього Попраду і Дунайцю, а на заході по річці Уж). Нині ця територія входить частково до складу південно-східної Польщі, північно-східної Словаччини та північно-західної України [1, 321–322]. Географічне розташування (через Лемківщину проходили головні європейські торгові шляхи) посприяло культурному збагаченню етносу.

Нині на території України лемки проживають у Перечинському (с. Новоселиця та Зарічево) та Великоберезнянському (с. Верховина Бистра, Домашин, Завосино, Загорб, Княгиня, Лубня, Стричава та Стужиця – на правому березі верхів'я р. Ужа) районах Закарпаття. На думку науковців, найбільшого впливу на формування культурно-побутових відмінностей закарпатські лемки зазнали від бойків, долинян та словаків [11, 51].

М. Пастернакова стверджує, що «в лемківських народних танцях видно деякий вплив словацького танцювального фольклору, вони поважніші і мають мінливий темп. І назви їх відмінні від назв в інших областях України: кошичок, колечко, обертак, киваний, страсованець, крижованець, джурило» [8, 27].

Значні особливості лемківських танців пояснюються використанням у них окремих словацьких, угорських та польських елементів танців. Зі словацьких народних танців перейшло до лемків легке виконання рухів по колу в дводольному та тридольному ритмах; сильні згинання ніг та корпусу танцюристами; часте застосування рухів по колу «польки» та «вальсу» є характерною особливістю лемківських танців. З угорських народних танців перейшли до лемків повороти тулубу ліворуч, праворуч, двоскладова побудова танцю з дводольними й тридольними ритмами в повільному та швидкому темпах; з тридольним пунктированим (акцент перенесений на слабку долю) та синкопованим ритмом. Від польських народних танців лемки запозичили виконання танцюристами будь-якої пісні: музиканти починають грати, а хлопець із дівчиною танцюють у колі під акомпанемент.

Лемки танцюють стримано, надзвичайно легко, сильно згинаючи ноги та повертаючи корпус праворуч та ліворуч. Колективне виконання малюнка «крутитися» у закритому колі застосовується не тільки в структурі коломийкових та козачкових танців, а й у танцях із тридольним ритмом. Часте використання цього ритму в танці призвело до виконання притупів. Деякі рухи виконуються з ковзанням ніг. У деяких старовинних танцях («Рівна») виконавці, роблячи рухи, переносять ноги півколом, що обумовлює характерне колисання станом. Танці лемків побудовано із двох-трьох малюнків. Основне значення має малюнок «коло», складений з окремих пар танцюристів. У мелодіях танців лемків спостерігаються повтори мотивів, а також синкоповані ритми. Лемки виконують танці у повільному темпі, у тридольному, дводольному ритмі (3/3 і 2/4), що відповідає сполученню повільного й швидкого темпу.

Традиційними лемківськими танцями календарної та родинної обрядовості є «Ровна», «Коломийка», «Обертак», «Лемківський танець», «Карічка» (з елементами хороводних танців), жартівливий танець «Дупак», який зустрічається і в інших етносів, а також танці «Обертак», «Потряска», «Круглий», «Викручана» або «Гусій танець», «Крижованець», «Мотаний танець або танець без конца», «Качки», «Мости» та хоровод «На собітку» та ін.

Щодо походження етнографічної групи українців – бойків, у науковців й досі не має спільної думки. В. Кобичев, спираючись на трактат Плінія Старшого «Природнича історія» (приблизно 77 р. н.е.), мюнхенський рукопис датований кінцем IX ст., середньовічний швейцарський енциклопедичний словник «Mater Verborum» IX ст., а також чеську римовану хроніку початку XIII ст., вважає хорватів та українців Закарпаття і Галичини нащадками білих сербів і робить

припущення, що «серби було тим ім'ям, яке до становлення у слов'ян сучасного етноніма словене/слов'яни використовувалось ними самими у якості одного з найбільш розповсюджених племенних назв» [5, 23]. Словацький і чеський історик П. Шафарик у праці «Slovanské starožitnosti» називає землю Бойки – землею карпатських бойків у Стрію та Самборі [14, 254]. На думку О. Бонкало, на Закарпаття бойки прийшли з Галичини (районів Турки, Стрия, Дрогобича, Долини, Калуша та Самбора) [15, 73] у XVI – XVIII ст., а їхнє етнографічне районування було на територіях Водівецького, Міжгірського (окрім деяких сіл річок Теребля та Ріка) та частково Великоберезнянського районів (села у верхів'ї р. Уж). Називають три територіально-популяційні групи закарпатських бойків: міжгірські, воловецькі та ужоцькі [11, 47–48].

Бойківщина межує з Лемківщиною на заході та Гуцульщиною на півдні. Відповідно до сучасного територіально-адміністративного поділу, землі бойківського краю займають частини Івано-Франківської (південно-західну частину Рожнятівського та Долинської районів), Львівської (південні території Старосамбірського, Самбірського, Стрийського та Дрогобицького, а також Турківський та Сколівський райони) та Закарпатської області (північні території Міжгірського та Великоберезнянського районів, а також Воловецький) [6, 173].

На формування культурних традицій бойків значний вплив здійснили сусідні народи – словаки, угорці, поляки. У виконанні народних танців бойків простежується словацький характер та манера виконання (певні рухи, притупи, переступання через ногу, присідання – м'яке пліє при виконанні певних круток у парних танцях), а протягом XIX ст. і залучення стилізованих елементів танцю «Полька» (словацький варіант) у парних танцях та масових композиціях. З угорської танцювальної культури запозичені характерний синкопований ритм, а також певні кроки та рухи (перехресні кроки, жіночі невеликі стрибки, підняті вгору руки (або рука) та завороти корпусу), спостерігаємо також і деякі елементи польських народних танців, але у змінених варіантах.

На конструкцію народних танців бойків вплинула і обмеженість танцювального майданчику, як, до речі і в танцях усіх горян. Так, наприклад, традиційним є прийом закритої кругової фігури, в якій тримання танцюристи виконують кількома способами: руки на плечах сусідів або за спиною, схрестивши; фігура з кількох кіл, побудована концентрично (у центрі кола – один або пара танцюристів) та ін. Специфіка танцювальних кроків також засвідчує пристосування до умов природного середовища – дрібні чоловічі та жіночі кроки з невисоким підняттям ніг, при невеликих підскоках та випадах, неглибоких присіданнях, а також характерним є виконання певних рухів на одному місці. Для народних танців бойків характерна особлива постава корпусу та голови (відповідно до манери виконання – гордовитої), рухи (спокійні, легкі та плавні) на ледь зігнутих колінах, серед яких найпоширенішими є «вихиляси», «підківки», «присядка-гайдук», «тропітка» та ін. Композиційні особливості характеризуються досить цікавим складанням фігур та використанням повторень, а також поперечними лініями у малюнку танців. Відомі такі бойківські стародавні танці як: «Феся», «Кочан», а також стародавні коломийки – «Вививанець», «Вівчарські коломийки», «Волосянські співані».

Найвищу південно-східну частину Українських Карпат від річок Ломниця і Торець з південного сходу до державного кордону з Румунією займає Гуцульщина, охоплюючи, відповідно до сучасного адміністративного поділу, території Івано-Франківської (Косівський та Надвірнянський райони на півдні, а також Верховинський район), Чернівецької (південну частину Вижницького і Путильського районів) та Закарпатської області (Рахівський район) [2, 193]. Закарпатська територія Гуцульщини поділена етнографами на зони: Марамароське пограниччя, басейн р. Тиса, басейн р. Біла Тиса, район сіл Косівська Поляна та Кобилецька Поляна, басейн р. Чорна Тиса та закарпатські села які на сьогодні в складі Румунії [7, 31].

Аналізуючи особливості традиційної культури гуцулів (фольклор, міфологію, специфіку побутування календарної обрядовості), дослідники акцентують на тому, що завдяки географічному розселенню, ця етнографічна група зазнала порівняно незначного впливу інших культур і зберегла автентичні риси українського народу [6, 167], незважаючи на те, що протягом 1387–1772-х рр. перебувала під владою Польщі, частково Туреччини, Молдавії та Угорщини, у 1772–1919-х рр. – Австрії та Угорщини, а протягом 1920–1939-х рр. – Польщі, Румунії та Чехословаччини [2, 193].

Перебуваючи з 1772 р. під владою Австрійської монархії, гуцули зазнали певного культурного впливу з боку західноєвропейських держав та з боку Галичини (Королівство Галичини та Лодомерії було створено того ж року як адміністративну одиницю Австрійської імперії) і Буковини, приєднаної до королівства 1775 р. [4, 172]. Як зазначає І. Мацієвський, це позначилося на обрядовій та музичній культурі гуцулів (особливо на танцювальній музиці), причому, зважаючи на те, що закарпатці сповідували греко-католицьку віру, як і галичани, їхній вплив був значно сильнішим (свідченням цього є схожі святочні традиції населення берегів Прута і Тиси) [7, 28].

Особливості історичного розвитку Закарпатської території Гуцульщини, яка з XVI ст. перебувала у складі Марамароського комітату Угорського королівства, з 1711 р. – Австрії, з 1867 р. – Австро-Угорщини, з 1919 р. – Чехословаччини, а з 1946 – Закарпатської області УРСР, позначилися на традиційній культурі гуцулів. М. Тиводар поділяє їх своєю чергою на етнографічні окружності (територіально-популяційні групи), акцентуючи на наявності певних відмінних культурно-побутових традицій: богданівські гуцули, ясинянські гуцули, рахівські гуцули, великобичківські гуцули [11, 30–31].

У народній хореографічній культурі гуцулів наявний синкретичний зв'язок зі старовинними віруваннями, традиціями, обрядами та ритуалами, танцювальний рух в яких передусім – засіб спілкування із силами природи. Обрядові та ритуальні танці характеризуються використанням яскравих засобів зовнішньої виразності – жестами, рухами та мімікою; виконанням як під музичний супровід так і без нього (під замовляння або мовчки) у повільному або помірному темпі; вікова та/або гендерна обмеженість виконавців тощо.

Серед найбільш поширених фігур у народній хореографічній культурі гуцулів – «коло», «ряд», «зірниця», «хрещик», «букет», «корито»; а серед кроків – «гайдук», «крутитися», «рівна», «мережка», «трясунка», «переплітуха», «тропіт» та утворені на їхній основі «півгайдук», «підковка з гайдучком», «тропачок з гайдучком»,

«низький тропіт», «високий тропіт» та ін. Найвідоміші гуцульські народні танці: «Рівна», «Висока», «Трясунка», «Півторак», «Чабан» «Гребінець», «Зірниця», «Цебра», «Гуцулка», «Аркан» та ін. Вплив традицій румунської хореографічної культури помітний у танцях «Гуцулка», «Аркан» та «Півторак», а долинно-українських – у танцях «Козачок» (або «Козак») «Горлиця» та «Решето».

Досліджуючи етнографічне районування українців південних схилів Карпат, деякі науковці виділяють ще одну етнографічну групу – долиняни, які територіально селилися від річки Шопурки (на сході), до кордону зі Словаччиною (на заході) та від Великоберезнянських сіл Яворник та Міжгір'я (на півночі), до угорських поселень на півдні Закарпаття, рівнинах, передгір'ї, а частово й середньо-та високогір'ї Закарпаття.

На думку О. Сабо та Г. Стрипського, які одними з перших досліджували походження цієї етнографічної групи, долиняни походять від племені семиградських слов'ян, які прийшли в передгір'я Карпат (через територію Молдавії та Трансильванії) [16, 26] з південної України (вважалося, що їхні предки мешкали на території Поділля і Полісся) у XIII ст., а протягом наступних століть, втративши більшість слов'янських рис, побутуванням та матеріальною культурою «ніби стали угорцями», відрізняючись лише релігією та мовою. На думку М. Тиводара, долиняни походять від східнослов'янського населення, яке з 560 р. було у складі племінного союзу з білими хорватами, протягом VII–IX ст. – місцевих Славій, а з 992 р. – Київської Русі [12, 47–50], протягом XIV ст., зазнавши впливу трансильвансько-руських та південнослов'янських, у XV ст. – сербохорватських, а у XVI–XVII ст. – галицько-руських, подолянсько-руських, угорських та німецьких переселенських груп [11, 34], не втратили своєї етнічної цілісності.

Варто зазначити, що територію розселення долинян у 1913 р. окреслив О. Сабо, відзначаючи що вони мешкають «нижче від гуцулів, бойків і лемків у Марамороському, Угочанському, Березькому, Ужанському і Земплинському комітатах» [16, 30].

З огляду на велику та неоднорідну територію районування долинян, етноісторичні особливості, різноманітне сусідство, їхня традиційна культура не є однорідною. Ф. Потушняк поділяв долинян на такі групи: лемаки (територія проживання від долини р. Турі до долини р. Латориці); долиняни (південніше р. Турі, Імстечкова і Рокосова; верховинці (між р. Латорицею і Тересвою вище Сваляви і Довгого) [9, 187].

Апелюючи до праць Ф. Потушняка та О. Боккало, які окреслили територію розселення українців Закарпаття найповніше, М. Тиводар на основі районування та комплексу розмежувальних рис традиційної культури запропонував поділ долинян на локально-територіальні групи з кількома етнографічними окружностями у кожній: марамороські (тереєвянські, дубівські, углянсько-драгівські, колочавські, хустські, горіачівські, королівські), на культуру яких справили значний вплив румуни, менший – мадьяри, а словацький взагалі відсутній; боржавські (довжанські, іршавські, крайнянські, виноградівські, स्वाлявські, плосківські), ужанські (полуйсько-лучківські, ужгородсько-середнянські), у традиційній культурі яких помітний значний словацький та угорський вплив та перечинсько-березанські (тур'янсько-перечинські, великоберезнянсько-чорноголовські, лютянські)



долиняни, у культурі яких помітний вплив бойківських, лемківських та словацьких традицій [11, 36–44].

Відтак, відповідно до прийнятого сучасними науковцями поділу долинян на локально-територіальні групи, можемо виявити вплив на особливості хореографічної лексики марамороських долинян – румунського та угорського народного танцю; ужанських долинян – словацького та угорського; перечинсько-березанських – вплив бойківських, лемківських та словацьких танцювальних традицій.

Наукова новизна. Уперше здійснено мистецтвознавчий аналіз традиційної танцювальної культури українців Закарпаття відповідно до визначеного сучасними вітчизняними науковцями етнографічного районування бойків, гуцулів, долинян та лемків; з метою забезпечення кращого наукового підґрунтя для проведення дослідження народної хореографічної культури українців Закарпаття, було розглянуто їхнє походження, історичний та культурний розвиток; проаналізовано особливості та визначено основні етнічні відмінності танцювального фольклору та локальної лексики етнографічної групи долинян; виявлено взаємовплив танцювальних культур бойків, гуцулів, долинян та лемків, а також сусідніх народів та українського населення Прикарпаття, Подністров'я та Волині у процесі її формування.

Висновки. Проведений аналіз історичного періоду формування слов'янського етносу на території Закарпаття в контексті дослідження розвитку традиційної культури загалом, і танцювальної зокрема, посприяв виявленню своєрідності хореографічної лексики українців Закарпаття, яка протягом багатьох століть внаслідок історичних обставин еволюціонувала, зазнавши вплив багатьох культур – угорської, австрійської, румунської, чеської, словацької та польської. Проте головні й визначальні ознаки структури танцювальної культури були й лишаються спільними для всього українського народу.

### *Література*

1. Барна В. Лемківщина – колиска і доля. Наука і культура України. Вип. 24. Київ : Поліграфкнига, 1990. 576 с.
2. Гуцули. Українська етнокulturологічна енциклопедія : у 5-ти т. / ред. рада : В.А. Бітаєв (відп. ред.), Ю. П. Богущкий, А. В. Чебикін, В. Г. Чернець та ін. / НАМ України, Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Ін-т культурології НАМ України. Київ : НАКККіМ, 2013. Т. 1. А–Е. С. 193–194.
3. Етнографічна група. Українська етнокulturологічна енциклопедія : у 5-ти т. / ред. рада : В. А. Бітаєв (відп. ред.), Ю. П. Богущкий, А. В. Чебикін, В. Г. Чернець та ін. / НАМ України, Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Ін-т культурології НАМ України. Київ : НАКККіМ, 2013. Т. 1. А–Е. С. 491.
4. Ісаєвич Я. Д. Королівство Галіції і Лодомерії. Енциклопедія історії України : у 10 т. / ред. кол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 172.
5. Кобычев В. П. В поисках прародины славян. Москва : Наука, 1973. 165 с.
6. Крисаченко В. С. Геокультурна варіативність українського етносу. Український соціум. Київ : Знання України, 2005. С. 164–187.
7. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.
8. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонтон : Trident Press, 1963. 216 с.
9. Потушняк Ф. Як народ ділить себе. Літературна неділя. Ужгород (Унгвар): ПАН, 1942. С. 185–189.

10. Субетнос. Українська етнокультурологічна енциклопедія : у 5-ти т. / ред. рада : В.А. Бітаєв (відп. ред.), Ю. П. Богущкий, А. В. Чебикін, В. Г. Чернець та ін. / НАМ України, Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Ін-т культурології НАМ України. Київ : НАКККиМ, 2013. Т. V. Р-Я. С. 172–173.
11. Тиводар М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX - першої половини XX ст.). CARPATICA – KARPATYKA. Ужгород : ВАТ «Патент», 1999. Вип. 6 : Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця XXVIII – XX ст. С. 4–64.
12. Тиводар М. П. Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис. Ужгород : Гражда, 2010. 416 с.
13. Тиводар М. Одкровення кандидата наук Фенича. Ужгород : МПП «Гражда», 2016. 24 с.
14. Шафарик П. Й. Славянские древности. Москва : Университетская типография, 1847. 462 с.
15. Bonkalo S. A Rutenek (Ruszinok). Budapest : Franklin Társaság kiadása, 1940. 70 p.
16. Szabo O. A Magyar oroszokrol (Ruthenek). Budapest, 1913. 326 p.

### References

1. Barna, V. (1990). Lemkivshchyna - a cradle and a destiny. *Nauka i kultura Ukrainy*, issue. 24. Kyiv : Polihrafknyha [in Ukraine].
2. Hutsuls. *Ukrainska etnokulturolohichna entsyklopediia : u 5-ty t.* (2013). Bitaiiev V. A. (vidp. red.), Bohutskyi Yu. P., Chebykin A. V., Chernets V. H. ta in. *NAM Ukrainy, Nats. Akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, In-t kulturolohii NAM Ukrainy.* Kyiv : NAKKKiM. Vol. 1. A–E. pp. 193–194 [in Ukraine].
3. Ethnographic group. *Ukrainska etnokulturolohichna entsyklopediia : u 5-ty t.* (2013). Bitaiiev, V. A. (vidp. red.), Bohutskyi, Yu. P., Chebykin, A. V., Chernets, V. H. ta in. *NAM Ukrainy, Nats. Akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, In-t kulturolohii NAM Ukrainy.* Kyiv : NAKKKiM. Vol. 1. A–E. p. 491 [in Ukraine].
4. Isaievych, Ya. D. (2009). The Kingdom of the Galician and Lodomeria. *Entsyklopediia istorii Ukrainy : u 10 t. Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.* Kyiv : Nauk. dumka. Vol. 5 : Kon – Kiu. p. 172 [in Ukraine].
5. Kobychiev, V. P. (1973). In search of the ancestral home of the Slavs. *Moskva : Nauka* [in Russian].
6. Krysachenko, V. S. (2005). Geocultural variability of the Ukrainian ethnos. *Ukrainskyi sotsium.* Kyiv : Znannia Ukrainy. pp. 164–187. [in Ukraine].
7. Matsiievskiy, I. V. (2012). Musical instruments of Hutsuls. *Vinnitsia : Nova Knyha* [in Ukraine].
8. Pasternakova, M. (1963). *Ukrainian woman in choreography.* Vinnipeh-Edmonton : Trident Press [in Ukraine].
9. Potushniak, F. (1942). How people divide themselves. *Literaturna nedilia. Uzhhorod (Unhvar): PAN.* pp. 185–189 [in Ukraine].
10. Subetnos. *Ukrainska etnokulturolohichna entsyklopediia : u 5-ty t.* (2013). Bitaiiev V. A. (vidp. red.), Bohutskyi Yu. P., Chebykin A. V., Chernets V. H. ta in. *NAM Ukrainy, Nats. Akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, In-t kulturolohii NAM Ukrainy.* Kyiv : NAKKKiM. Vol. V. R-Ya. pp. 172–173 [in Ukraine].
11. Tyvodar, M. P. (1999). Ethnographic zoning of Ukrainians in Transcarpathia (based on the materials of traditional culture of the second half of the XIX - first half of the XX century). *CARPATICA – KARPATYKA.* Uzhhorod : VAT «Patent». Issue 6, pp. 4–64 [in Ukraine].
12. Tyvodar, M. P. (2010). *Etnohrafiia Zakarpattia: Istoryko-etnohrafichnyi narys.* Uzhhorod : Hrazhda [in Ukraine].
13. Tyvodar, M. P. (2016). *Odkrovennia kandydata nauk Fenycha.* Uzhhorod : MPP «Hrazhda» [in Ukraine].
14. Shafarik, P. J. (1847). *Slavic antiquities.* Moskva : Universitetskaja tipografija [in Russian].
15. Bonkalo, S. (1940). *A Rutenek (Ruszinok).* Budapest : Franklin Társaság kiadása [in Hungarian].
16. Szabo, O. (1913). *A Magyar oroszokrol (Ruthenek).* Budapest [in Hungarian].

УДК 821.161.1.09 Чуковський:7.037.3«19»

*Вернигоренко Ольга Сергіївна,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
ORCID 0000-0001-5704-7924  
pozhar\_olga@ukr.net*

## ОБРАЗ РОСІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ ПОЧАТКУ ХХ СТ. У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ПОЕТА Й ПУБЛІЦИСТА КОРНЯ ЧУКОВСЬКОГО

**Мета роботи:** показати формування образу російського футуризму у творчості поета, публіциста, перекладача Корнія Чуковського. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні порівняльно-історичного, біографічного та психологічного методів. Особливого значення в статті набув біографічний метод, який дозволив: окреслити кола спілкування російської інтелігенції початку ХХ ст.; виявити близьке оточення Корнія Чуковського та простежити настрої представників літератури, образотворчого мистецтва щодо футуризму і футуристів. **Наукова новизна.** У роботі завдяки ґрунтовному опрацюванню публіцистичних статей, щоденникових записів, мемуарів Корнія Чуковського було виокремлено образ російського футуризму початку ХХ ст., який склався у творчості літератора. Дотепер ця проблема не виділялася окремо у тематичних статтях чи монографіях вітчизняних та зарубіжних науковців. **Висновки.** Об'єктивність подачі образу російського футуризму у творчій спадщині поета й публіциста Корнія Чуковського значною мірою досягається через протилежність сутностей творчих поглядів літератора, автора розвідок, присвячених новаторському напрямку, та літераторів, яким присвячено розвідки.

*Ключові слова:* образ, футуризм, его-футуризм, кубо-футуризм, Куоккала, «Чукоккала».

*Вернигоренко Ольга Сергеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### Образ российского футуризма начала ХХ в. в творческом наследии поэта и публициста Корнея Чуковского

**Цель работы:** выделение и анализ образа российского футуризма начала ХХ в. в творчестве поэта и публициста Корнея Чуковского. **Методология.** Методология исследования заключается в применении сравнительно-исторического, биографического и психологического методов. Особое значение в статье приобрел биографический метод, который позволил: определить отдельные круги общения российской интеллигенции начала ХХ в.; выявить близкое окружение Корнея Чуковского и проследить настроения отдельных представителей литературы, изобразительного искусства относительно футуризма и футуристов. **Научная новизна.** В работе благодаря основательной обработке публицистических статей, дневниковых записей, воспоминаний Корнея Чуковского было выделено образ российского футуризма начала ХХ в., который сложился в творчестве литератора. До сих пор эта проблема не выделялась отдельно в тематических статьях или монографиях отечественных и зарубежных ученых. **Выводы.** Объективность подачи образа русского футуризма в творческом наследии поэта и публициста Корнея Чуковского в значительной степени достигается через противоположность сущностей творческих взглядов литератора, автора исследований, посвященных новаторском направлении, и литераторов, которым посвящены разведки.

*Ключевые слова:* образ, футуризм, эго-футуризм, кубо-футуризм, Куоккала, «Чукоккала».

*Vernyhorenko Olga, graduate student at the National Academy of Culture and Arts*

**Example of russian futurism of the beginning of XX centuries in poet and publicism Korniy Chukovsky's creative heritage**

**Purpose of the article:** the isolation and analysis of the image of Russian futurism at the beginning of the XX century in the work of the poet and publicist Korniy Chukovsky. **Methodology.** The methodology of the study is to apply comparative-historical, biographical and psychological methods. Of particular importance in the article was the biographical method, which allowed: to outline certain circles of communication of russian's intelligentsia of the early XX century; to discover the close environment of Corniy Chukovsky and to trace the mood of individual representatives of literature, fine arts to relatively futurism and futurists. **Scientific novelty.** In the work, due to the thorough elaboration of journalistic articles, diary entries, and memoirs of Korniy Chukovsky, the image of Russian futurism of the early XX century, which emerged in the work of the writer, was distinguished. So far, this problem has not been singled out in thematic articles or monographs of domestic and foreign scholars. **Conclusions.** The objectivity of the presentation of the image of Russian futurism in the creative heritage of the poet and publicist Kornia Chukovsky is largely achieved through the contradiction between the essence of the creative views of the writer, the author of intelligence devoted to the innovative direction, and the writers who are dedicated to intelligence.

*Key words:* image, futurism, efo-futurism, cube-futurism, Kuokkala, Chukokkala.

Актуальність теми дослідження. Із поняттям «футуризму» російські митці знайомляться у 1909 р., зі сторінок популярного журналу «Вісник літератури» (1909, №5) [17, 5]. Сталося це фактично відразу після виходу в світ «Першого футуристичного маніфесту», що його створив Філіппо Марінетті, зачинатель нового культурно-мистецького напрямку у Франції й Італії. Зауважимо, що у паризькій газеті «Le Figaro» маніфест було опубліковано 20 лютого 1909 р., а вже 8 березня 1909 р., у петербурзькій газеті «Вечір» [13, 92] вийшов переклад цього програмового документу. Поява футуризму в Європі й поширення інформації про виникнення нового культурно-мистецького напрямку спровокувало подальше зацікавлення, а пізніше й створення власної футуристичної концепції, у творчих колах російських митців початку ХХ ст.

Природа французько-італійського футуризму була неоднозначною, часто суперечливою у своїх виявах. Приміром, проголошуючи курс на оспівування нових ідеалів краси й натхнення, прибічники цього культурно-мистецького напрямку спрямовували свої пошуки у напрямку руйнування традицій, створення образу надлюдини, розробку концепцій естетики війни тощо. Тому зовсім не дивним виявляється те, що у російському футуризмі, який намагався відтворити європейський, спостерігалися розбіжності: як у формуванні концептуальних засад новаторського напрямку, так і ставленні до футуризму як такого.

У культурно-мистецькому просторі Росії початку ХХ ст. футуризм – це унікальне явище, яке проникає у всі сфери суспільного життя: творчість новаторів турбує читачів преси (часто і в негативному значенні цього слова); їхні гучні виступи створюють резонанс навіть у звичних до сміливості столичних мистецьких закладах; написане стає предметом обговорення у наукових та літературознавчих колах.

Зважаючи на сказане, вважаємо актуальним розглянути питання формування образу російського футуризму у творчій спадщині російського поета, письменника, публіциста Корнія Івановича Чуковського (справжнє ім'я – Микола Корнійчуков). Унікальність формування образу полягає в тому, що письменник, формально

перебуваючи поза футуристичними організаціями, водночас належав до творчого оточення новаторів, що, в свою чергу, позначилося на оцінках діяльності митців.

Аналіз досліджень і публікацій. Корній Чуковський – непересічна постать в історії російської і світової літератури минулого століття. Неправильно було б вважати Корнія Івановича тільки поетом, або тільки письменником. Хоча і в цих іпостасях митець постає перед читачами. Практика кореспондентської роботи, з якої починав Корній Іванович в газеті «Одеські новини», і яка ставила перед автором завдання висвітлення культурних подій міста, країни, світу, певною мірою формувала не тільки мистецькі смаки його, як журналіста, а багато в чому сприяла й професійному розвитку, і формувала коло спілкування майбутнього класика.

«Ви знаєте, як високо ціную я Ваш гострий зір – зір літературознавця, критика, мемуариста, теоретика й практика перекладацького мистецтва, поборника чистої, багатой й красивої мови» [16, 299]. Так у своєму листі в березні 1962 р. до Корнія Чуковського звертається український поет, письменник, перекладач Максим Рильський. Цей приклад не дає вичерпних характеристик творчості Корнія Івановича, але вказує на мистецькі й літературознавчі віхи в житті письменника. Крім того, Корній Чуковський був удостоєний звання Доктора літератури Оксфордського університету (1962 р.).

Творчі напрацювання Корнія Чуковського майже одразу ставали предметом зацікавлення для колег автора. Приміром, у 1933 р. в Ленінграді виходить друком книга російського письменника, дослідника футуризму Бенедикта Лівшиця «Полутораглазый стрелец» [9]. У розділі книги «Зима тринадцатого года» письменник говорить про те, що «Чуковський знався на футуризмі лише трохи краще за інших наших критиків, підходив навіть до того, що в його очах мало ціну, досить поверхово і легковажно, але все ж він був і відповідальнішим, і незрівнянно талановитішим за своїх товаришів по професії» [9, 177]. Тут варто звернути увагу на тих, з ким Бенедикт Лівшиць порівнює критику футуризму Корнія Чуковського і вже в цьому шукати причини розбіжностей, що й буде показано в статті.

Творчість Корнія Чуковського стала об'єктом досліджень у сучасних російських авторів. Зокрема розвідки, присвячені розкриттю ролі футуризму і футуристів у житті Корнія Чуковського присвятили свої роботи літературознавець М. Петровський [15], перекладачка І. Лук'янова [11], Т. Карлова [6], та ін.

Значну роль у дослідженні відіграли спогади про Корнія Івановича. Найцікавіші моменти знаходимо у таких авторів: у вже згаданого раніше українського поета, письменника, перекладача М. Рильського, російських діячів, зокрема, письменника й літературознавця Ю. Тинянова [18, 24-25], художника М. Кузьміна [8], письменника С. Баруздіна [2, 41-51], доньки Корнія Івановича Лідії [21]. Декілька разів перевидавалися з доповненнями книги, у яких містилися спогади про автора [4]. Востаннє це було здійснено у 2012 р. [5].

Новизна роботи в тому, що російський футуризм початку ХХ ст. як літературно-мистецький, а згодом культурний напрям, ми досліджуємо через образ напрямку, який відображений у творчій спадщині Корнія Чуковського. Тому особливу групу літератури, яка була використана як тематична при підготовці публікації, складають праці, присвячені поняттям «образу», «художнього образу». Зокрема, над цим працюють: філософи О. Кириченко [7, 77-82], О. Щербань [27,

65-69], психологи Н. Чепелева [20], Ю. Максименко й Д. Синенький [12, 181-185], І. Варняк [3, 100-110], філолог Г. Удяк [19, 147-152] та ін.

Мета дослідження – показати формування образу російського футуризму у творчості поета, публіциста, перекладача Корнія Чуковського.

Виклад основного матеріалу. Корній Чуковський, ймовірно, був із тих авторів, які жили за принципом «Nulla dies sine linea» («ні дня без рядка»). Адже, якщо ми поглянемо на творчу спадщину літератора, то серед його напрацювань побачимо: переклади творів М. Твена, О. Уальда, Р. Кіплінга, літературознавчі критичні нариси, публіцистичні, поетичні твори для дітей та ін. Окремої уваги заслуговують рукописний альманах Корнія Чуковського «Чукоккала» [26], щоденники й мемуари письменника, які, зокрема, відіграли важливу роль у нашому дослідженні.

Достеменно невідомо, коли Корній Чуковський познайомився із футуризмом як літературно-мистецьким напрямком. Та й навряд чи виокремлення конкретної дати відіграло б вирішальну роль у нашій статті. Тут важливіше звернути увагу на те, яке ставлення майбутнього письменника до літературно-мистецьких перипетій, що відбувалися в світі на початку ХХ ст.; якою у творчій спадщині автора постає сучасна з ним література (оскільки футуризм проникнув до Росії саме як літературний напрямок і з цього почався його розвиток); яку роль у мистецьких колах відводить письменник для себе. Ось, власне, ці три напрямки, через які спробуємо розкрити формування образу російського футуризму у творчій спадщині літератора.

Як вже згадувалося раніше, Корній Чуковський працював кореспондентом в газеті «Одеські новини». Як єдиний працівник видання, який володів англійською мовою, у 1903 р. був відправлений кореспондентом до Лондона. Про ці події сам автор згадує: «Кореспондентом я виявився препоганим: замість того щоб відвідувати засідання парламенту і слухати там промови про високу політику, цілісні дні я проводив у бібліотеці Британського музею, читав Карлейля, Маколея, Хезлітта, де Квінсі, Метью Арнолда. Дуже захоплювався Робертом Браунінгом, Россетті і Суінберном» [22, 5]. Цей приклад вдало демонструє життєвий вибір Корнія Чуковського, спрямований на діяльність в царині мистецтва. У цей самий час, перебуваючи в Лондоні, автор веде активне листування із російським символістом Валерієм Брюсовим. Останній зацікавився перекладами Корнія Івановича і тому запропонував співпрацю на сторінках журналу «Весы», що виходив у Росії.

Відтак знайомство зі світом літератури, а разом й особистого входження до цього світу, у Корнія Чуковського відбувалося двома способами. Як автор культурологічних статей, оглядів, заміток в одеській пресі, літератор повинен був уміти вчасно реагувати на події, що ставалися у культурно-мистецькому середовищі тогочасного світу, або ж анонсувати мистецькі заходи. Об'єктивність написаного напряму залежала від освіченості автора, його здібностей аналізувати інформацію, пропонувати власне бачення ситуації. Це був шлях журналіста, той життєвий досвід, який давав можливість молодому письменнику (яким сам себе Корній Чуковський не вважав) здобути особисті знайомства з літераторами, художниками, скульпторами, відчути атмосферу життя мистецької еліти, зрештою сформувати власне ставлення до мистецтва і митців.

Інший шлях формує Корнія Чуковського як перекладача. І варто розуміти, що бути перекладачем – це не просто шукати відповідники іншомовного походження,

вправно вкладати їх у рядки, зберігати значення, але важливо й інше – уміння передати словом, символом (а варто враховувати, що застосування розділових знаків у різних мовах значно відрізняється, що впливає на точність передачі смислу), працювати з художніми образами, які створював автор оригіналу і над відповідності тим образам вже перекладеному тексту. Значною мірою це накладе свій відбиток на те, яким чином Корній Чуковський буде підходити до подання образу футуризму у своїх творах.

Іспанський філософ, автор концепції «раціовіталізму» («життєвого розуму») Хосе Ортега-і-Гассет, про художній образ зазначає наступне: «Образ болю не болить, навіть більше того, віддаляє від нас біль, замінює його ідеальною тінню. І навпаки, болючий біль протилежний до своїх образів, – в той момент, коли він стає образом самого себе, у нас перестає боліти» [14, 99]. Таке визначення актуальне для нашого дослідження тим, що цілком відображає те, як був відображений футуризм у творчій спадщині Корнія Чуковського.

Для прикладу наведемо декілька цитат із творів Корнія Чуковського, які характеризують футуризм. Літератор у своїх спогадах пише: «У моїх очах вони (футуристи – авт.) були носіями ненависних мені нігілістичних тенденцій в поезії, спрямованих до повного знищення тієї проникливої, геніально витонченої лірики, якою російська література має право пишатися перед усіма літературами світу» [24, 230]. Така характеристика творчості митців-новаторів може сприйматися читачами, як негативна, відверто ворожа. Проте, пам'ятаймо, що в даному випадку, ми маємо справу із формуванням образу, який постає тільки відображенням: не завжди точним і обов'язково суб'єктивним. Відмінність сприймання літератури, зокрема лірики, значно відрізнялися у Корнія Чуковського, як представника класичних принципів мистецтва, та футуристів, які відкидали усе класичне, минуле, ідеалістичне.

Разом з тим, Корній Чуковський, пише: «Футуризм для мене був чужим, що, повторюю, не заважало мені дружити з футуристами, цінувати більшість їхніх віршів та малюнків і віддавати належне їхній особистій талановитості» [24, 234]. І тут варто додати пояснень. Після повернення з Лондона, недовгого періоду життя в Одесі, Корній Чуковський разом з родиною переїздить до фінського містечка Куоккала, де розміщувалися дачні садиби петербурзької інтелігенції й куди на літо з'їжджалися відпочити літератори, художники, провідні діячі театрів. Будинок Корнія Чуковського розміщувався поруч із будинком художника І. Репіна. Саме Ілля Юхимович допоміг літератору з будівництвом, підтримав фінансово та порадами. Про це згадує російський культуролог, мистецтвознавець, філолог Д. Лихачов [10, 74], який також був мав маєток у Куоккалі і був знайомий і з Корнієм Чуковським, і з Іллею Репіним. Там же Корній Чуковський створює «Чукоккалу» – такий собі творчий щоденник, на сторінках якого ми знаходимо цікаві життєві історії, вірші, зображені дружні шаржі, що їх власноруч записували імениті гості літератора, зокрема А. Ахматова, О. Блок, І. Бунін, О. Магдальштам, В. Маяковський, О. Купрін, М. Горький, М. Зощенко та ін. [26, 11].

Часте спілкування Корнія Чуковського із футуристами відбувалося фактично в нього вдома, або у «Пенатах» Іллі Репіна, чи в маєтку Анненкових, про що згадує художник Юрій Анненков [1, 179]. У мемуарах літератора часто згадуються моменти неофіційних зустрічей творчої еліти, під час яких футуристи уперше

доносили до публіки свої твори. «Як вони зустрілися – Маяковський і Репін – і що вони говорили, не пам'ятаю. Пам'ятаю тільки, як в їдальні у Репіна за круглим столом Володимир Володимирович стоїть на весь зріст і читає свою поему «Війна і мир» (не всю, а клаптики і уривки; на той час вона ще не була завершеною), а Репін від захоплення вигукує своє гаряче «браво! браво!» [23, 476].

Варто сказати, що тема творчості Володимира Маяковського у спогадах Корнія Чуковського і його статтях посідає особливе місце. Відомий футурист і літератор були хорошими знайомими (друзями їх назвати складно). Володимир Маяковський щоліта бував на дачі Корнія Чуковського, завжди зголошувався поповнити «Чукоккалу» новими жартівливими поетичними творами, шаржами, портретами. Спілкування двох, абсолютно протилежних творчих особистостей, було корисним для обох: автори бачили в людині навпроти, кожний зі свого боку, постать, з якою боролися у власних творах. Так, Корній Чуковський у сприйманні Володимира Маяковського, був з когорти тих, хто своїми наполяганнями на дотриманні традиційності, академічності в літературі, стримував її розвиток, усіяко обмежував творчі плани нового покоління митців. І навпаки, Корній Чуковський у Володимирі Маяковському бачив, крім поетановатора, ще й представника мистецтва майбутнього, у якому головне місце посідали теми науково-технічного прогресу, який веде людину до нових горизонтів: культурних, мистецьких, особистих. Крім того, варто зважати на те, що хоча обидва літератори були представниками однієї часової епохи, усе ж їхнє творче оточення відрізнялося. Якщо Корній Чуковський спілкується переважно із представниками літературно-мистецької, наукової еліти і пише про них і для них, то оточення Володимира Маяковського – це пролетаріат. У випадку поета, це було хорошим шансом для нього здобути собі визнання серед населення, підтримку, зрештою славу. Але писати і діяти Володимир Маяковський мусив під суворим наглядом партії, яка висувала свої вимоги до творчості. Звідси логічно випливає те, що поетична мова поета, яка на перший погляд здається грубою, кострубатою, різкою, зважаючи на наведені причини, не могла бути іншою (бо чи готовий був пролетаріат годинами слухати ліричні новели про кохання, тоді як їм пропонувалося через поетичне слово відчутти гамір вулиць, шум заводів тощо). У відмінному випадку, це був би не футуризм, а повернення до класики, чого Володимир Маяковський не міг допустити в собі і собі дозволити. Крім того, у випадку відходу від власних футуристичних поглядів поет міг би розраховувати на місце посереднього поета серед численних вже існуючих і про славу можна було б забути.

Зовсім інша ситуація у випадку із Корнієм Чуковським. Ми вже згадували про розбіжності цільової аудиторії двох письменників. Варто додати те, що, на відміну від Володимира Маяковського, Корній Чуковський не мав потреб у славі. Він вже її здобув як поет, письменник, літературознавець, перекладач. Місце Корнія Чуковського по відношенню до футуризму – це маргінес; роль по відношенню до новаторських течій – спостерігач, який оцінює ситуацію з наукової точки зору. Як літературознавець Корній Чуковський російських футуристів поділяв на петербурзьких (з приставкою его-) та московських. Автор висловлює відверту симпатію петербурзьким футуристам, творчість яких, на його думку, розмаїта тематично, змістовна, ближча до читача, зрозуміліша, а в окремих випадках (як це було з Ігорем Сіверяніном) і взагалі тяжіє до реалізму. Натомість московські



футуристи у Корнія Чуковського не викликають такого захоплення. Зрештою, Корній Чуковський ще у 1913 р. у своїй статті передбачив подальшу долю московського футуризму: «Все зламати, все знищити, зруйнувати і самому (футуризму – авт.) загинути під уламками – мабуть, така його місія» [25, 125].

Висновки. Отже, завдяки ґрунтовному опрацюванню публіцистичних статей, мемуарів, щоденників Корнія Чуковського, ми можемо говорити російський футуризм початку ХХ ст., як літературно-мистецький напрямок, виокремити певні віхи його формування й становлення.

Корній Чуковський і футуристи – тема, яка потребує розлогих ґрунтовних досліджень. Ми у своїй роботі висвітлили лише невелику частину питання, що стосувалася образу футуристів у творчій спадщині Корнія Івановича. І можемо сказати, що формування образу поетів-новаторів у літератора зазнавало певних трансформацій. Це пояснюється декількома причинами. По-перше, ранні статті Корнія Чуковського писалися ще до знайомства з футуристами, автор формував своє сприймання російських поетів безпосередньо через читання їхніх творів. Тому футуристів він зображував з певним перебільшенням належних їм ознак (простежується у порівнянні петербурзьких та московських футуристів). По-друге, статті Корнія Чуковського, що писалися у пізніші роки не варто сприймати занадто буквально, як і всі мемуари, щоденники тощо. Адже така інформація часто суб'єктивна, ґрунтується на власних враженнях, емоційних переживаннях, які змінюються з часом у зв'язку з можливим змінами ставлень автора о ситуацій, що склалися, їх переосмислення. І цей фактор ми враховували при написанні роботи.

Важливим моментом дослідження є виокремлення образу футуризму у творчих напрацюваннях Корнія Чуковського. Варто зауважити, що у даному дослідженні ми не претендуємо на однозначність, категоричність показаного нами образу російського літературно-мистецького новаторського напрямку, а звертаємо увагу на те, що образ – це відображення дійсності, яке може змінюватися відповідно до того, під яким кутом зору сприймати об'єкт відображення. Так, у творчій спадщині Корнія Чуковського футуризм постає як явище, сутність якого автор намагається пояснити з наукової точки зору, що передбачає без емоційність, об'єктивність у викладенні написаного. Зрештою, літераторові це вдається зробити. Будучи не чужим у футуристичних колах тодішньої Росії, сам автор не хоче вважати себе своїм серед новаторів. Бути своїм означає притримуватися одних мистецьких ідеалів, говорити однією творчою мовою, розуміти одне одного з півслова, а у випадку із футуризмом часто останнє сприймалося буквально (згадаймо застосування абревіатур, вигуків, «зауму» тощо). Стати своїм серед чужих – це позбутися власного «я». Це суперечить не тільки літературним чи мистецьким принципам, яких дотримувався літератор, але й людській сутності. Так само відбувається і зі сторони футуризму, який прагнув виходу на світові мистецькі обрії завдяки своїй відмінності, оригінальності, самобутності. Отже, об'єктивність подачі образу російського футуризму у творчій спадщині поета й публіциста Корнія Чуковського значною мірою досягається через протилежність сутностей творчих поглядів літератора, автора розвідок, присвячених новаторському напрямку, та літераторів, яким присвячено розвідки.

*Література*

1. Аненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий // Избр. в 2 т. М.: Худ. лит., 1991. Т. 1. 346 с.
2. Баруздин С. Писатель. Жизнь. Литература: литературные заметки. М.: Сов. писатель, 1985. 288 с.
3. Варняк І. С. Художній образ як модель, що породжує думки і вчинки людини. Актуальні проблеми психології: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка, 2009. Т. X. Вип. 15. С.100-110.
4. Воспоминания о Корнее Чуковском. Изд. 2-е. М.: Сов. писатель, 1983. 489 с.: ил.
5. Воспоминания о Корнее Чуковском. М.: Никая, 2012. 512 с.
6. Карлова Т.С. К. Чуковский – журналист и литературный критик. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1988. 144 с.: ил.
7. Кириченко О. Категорія художнього образу як проблема естетичного освоєння світу в процесі творчої діяльності студентів художньо-графічного відділення. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Педагогічні науки. 2016. Вип.147. С.77-82.
8. Кузьмин Н. Давно и недавно. М.: Сов. Художник, 1982. 483 с.
9. Лившиц Б. Полтораглазый стрелец. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. 300 с.
10. Лихачев Д. С. Избранное: Воспоминания. 3-е изд. СПб.: Изд-во «Logos», 2006. 544 с., ил.
11. Лукьянова И. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2006. 989 с.
12. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. Тернопіль:ТНЕУ, 2009. № 4. С.181-185.
13. Михайлова Г. Ранний футуризм: Учебное пособие к спецкурсу «Русский авангард». Vilnius: Vilniaus universitetas, 2017. 276 с.
14. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
15. Петровский М. Книга о Корнее Чуковском. М.: Сов. писатель, 1966. 415 с., 2 л. портр.
16. Рильський М. Т. Зібрання творів: У 20-ти т. К.: Наук. думка, 1990. Т. 20: Листи (1957-1964). 896 с.: іл.
17. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с.
18. Тынянов Ю. Корней Чуковский. Детская литература. 1939. № 4. С. 24–25.
19. Удяк Г. Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2014. № 19. С.147-152.
20. Чепелева Н.В. Текст і читач: посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 124 с.
21. Чуковская Л. Памяти детства: Воспоминания о К. Чуковском. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. 206 с.: ил.
22. Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. Т. 1: Произведения для детей. 598 с.: ил.
23. Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. Т. 4: Живой как жизнь: О русском языке; О Чехове; Илья Репин. 592 с.
24. Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. Т. 5: Современники. 480 с.
25. Чуковский К. Лица и маски. СПб, Изд. «Шиповник», 1914. 355 с.
26. Чуковский К. Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М.: «Искусство», 1979. 448 с.
27. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. № 2. С.65-69.

*References*

1. Anenkov, Y. (1991). Diary of my meetings. A cycle of tragedies. Vol. 1. M.: Hudozh. lit. [in Russia]

2. Baruzdin, S. (1985). About Korney Chukovsky. Writer. A life. Literature, 41-45 [in Russia]
3. Varynak, I. S. (2009). Art image as a model generating human thoughts and deeds. Actual problems of psychology: Collection of scientific works of the Institute of Psychology named after G.S. Kostiuk, V.10, Part 15, P.100-110. [in Ukrainian]
4. Memories of Korney Chukovsky (1983). Lozovskaya, K. (Eds.). Vol. 2. M.: Sov. pisatel [in Russia]
5. Memories of Korney Chukovsky (2012). Chukovskaya, E. (Eds.). M.: Nikeya [in Russia]
6. Karlova, T. S. (1988). K. Chukovsky – journalist and literary critic. Kazan: Publishing house of Kazan University [in Russia]
7. Kirichenko, O. (2016). The category of artistic image as a problem of aesthetic development of the world in the process of creative activity of students of the artistic and graphic department. Scientific notes of the Volodymyr Vynnychenko Kirovograd State Pedagogical University. Pedagogical Sciences, № 147, P.77-82.
8. Kuzmin, N. (1982). For a long time and recently. M.: Sov. hudozhnik [in Russia]
9. Livshits, B. (1993). The half-eyed Saggirl. L.: Izdatelstvo pisateley v Leningrade [in Russia]
10. Likhachev, D. S. (2006). Selected: Memoirs. SPb.: Izdatelstvo Logos [in Russia]
11. Lukyanova, I. (2006). Kornei Chukovsky. M.: Molodoya gvardiya. [in Russia]
12. Maksimenko, Yu., Sinenky, D. (2009). Theoretical foundations of cognition of artistic image. Psychology and Society. Ternopil: TNEU, 2009, № 4, P.181-185. [in Ukrainian]
13. Mikhailova, G. (2017). Early futurism: A manual for the special course «Russian avant-garde». Vilnius: Vilniaus universitetas. [in Russia]
14. Ortega-i-Gasset, H. (1991). Aesthetics. Philosophy of culture. M.: Art. [in Russia]
15. Petrovsky, M. (1966). The book is about Korney Chukovsky. M.: Sov. pisatel [in Russia]
16. Rilskiy, M. T. (1990). Collection of works: In the 20 th V. V.20: Letters (1957-1964). K.: Naukova dumka. [in Ukrainian]
17. Russian futurism: Poems. Articles. Memories. (2009). SPb.: LLC Polygraph. [in Russia]
18. Tynyanov, Y. (1939). Korney Chukovsky. Children's Literature, 4, 24-25 [in Russia]
19. Udyak, G. (2014). Artistic image as the central component of the structure of the literary work. Scientific herald of the Lesia Ukrainka Eastern European National University. Philological Sciences. Literary studies. № 19, P.147-152. [in Ukrainian]
20. Chepelya, N.V. (2015). Text and reader: tutorial. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko. [in Ukrainian]
21. Chukovskaya L. (2001). In memory of childhood: Memoirs of K. Chukovsky. SPb.: Limbus Press [in Russia]
22. Chukovsky, K. I. (2013). Collected Works in 15 volumes. Vol. 1. Works for Children. M.: MTF Agency, Ltd. [in Russia]
23. Chukovsky, K. I. (2012). Collected works: in 15 volumes. Vol. 4: Alive as life: On Russian; About Chekhov; Ilya Repin; Run-on. M.: Agenstvo FTM, Ltd. [in Russia]
24. Chukovsky, K. I. (2012). Collected works: in 15 volumes. Vol. 5: Contemporaries; Run-on. M.: Agenstvo FTM, Ltd. [in Russia]
25. Chukovsky, K. (1914). The faces and masks. SPb.: Izd. Shypovnik [in Russia]
26. Chukovsky, K. (1979). Chukokkala. Handwritten almanac by Korney Chukovsky. M.: Iskusstvo [in Russia]
27. Shcherban, O. A. (2010). Symbolic function of artistic image. Bulletin of the National Technical University of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute». Philosophy. Psychology. Pedagogy, № 2, C.65-69. [in Ukrainian]

УДК 793.3

*Захарова Валентина Анатоліївна,  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв  
ORCID 0000-0001-5146-6845  
aspirantura-knukim@ukr.net*

## **ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ: ДО ІСТОРИОГРАФІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**Мета** дослідження – систематизувати основні праці щодо висвітлення ролі жінок – танцівниць, балетмейстерів, педагогів – у становленні української балетної школи, представлені напрацюваннями вчених-мистецтвознавців та іншими публікаціями. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні історичного, бібліографічного і описового методів з проекцією на мистецтвознавчий аналіз. **Наукова новизна.** Стаття є першою спробою систематизації матеріалу про дослідження жіночого балетного виконавства в Україні. **Висновки.** Аналіз джерел з історії становлення балетного мистецтва України і початків формування вітчизняної школи балетного виконавства дає підстави стверджувати про чималий накопичений фактологічний та історичний матеріал. Проте дослідження становлення і сучасного стану жіночого балетного виконавства в Україні ще не стало предметом системного зацікавлення з боку науковців. При цьому ці питання, як і зародження і становлення жіночого класичного танцю, надалі викликатимуть дослідницький інтерес у зв'язку з актуальністю мистецьких новаторських пошуків, активізацією феміністичних рухів, загальним поглибленням актуальності гендерної проблематики в сучасних соціокультурних процесах.

*Ключові слова:* жіноче виконавство, український балет, танець, джерела, наукові дослідження.

*Захарова Валентина Анатоліївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

### **Женщины в украинском балете: к историографии исследования**

**Цель исследования** – систематизировать основные работы по освещению роли женщин – танцовщиц, балетмейстеров, педагогов – в становлении украинской балетной школы, представленные наработками украинских ученых-искусствоведов и другими публикациями. **Методология исследования** основана на использовании исторического, библиографического и описательного методов с проекцией на искусствоведческий анализ. **Научная новизна.** Стаття является первой попыткой систематизации материала о исследованиях женского балетного исполнительства в Украине. **Выводы.** Анализ источников по истории становления балетного искусства Украины и начал формирования отечественной школы балетного исполнительства дает основания утверждать о достаточно накопленный фактологический и исторический материал. Однако исследование становления и современного состояния женского балетного исполнительства в Украине еще не стало предметом системного интерес со стороны ученых. При этом эти вопросы, как и зарождения и становления женского классического танца, в дальнейшем вызывать исследовательский интерес в связи с актуальностью художественных новаторских поисков, активизацией феминистских движений, общим углублением актуальности гендерной проблематики в современных социокультурных процессах.

*Ключевые слова:* женское исполнительство, украинский балет, танец, источники, научные исследования.

*Zakharova Valentina, postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Women in Ukrainian ballets: to the history of the research**

**The purpose of the article** is to systematize the main work on the role of women - dancers, choreographers, teachers - in the establishment of the Ukrainian ballet school, presented by the work of scientists and art critics and other publications. **The methodology** of the research is based on the use of historical, bibliographic and descriptive methods with a projection on art study analysis. **Scientific novelty.** The article is the first attempt to systematize the material on the research of female ballet performances in Ukraine. **Conclusions.** The analysis of sources on the history of the establishment of ballet art in Ukraine and the beginnings of the formation of a national school of ballet performances gives grounds to assert about the accumulated factual and historical material. However, the study of the formation and the current state of women's ballet performances in Ukraine has not yet become the subject of systematic interest on the part of scientists. At the same time, these issues, as well as the emergence and formation of women's classical dance, will further cause a research interest in connection with the relevance of artistic innovative searches, the activation of feminist movements, general deepening of the relevance of gender issues in contemporary socio-cultural processes.

*Key words:* female performance, Ukrainian ballet, dance, sources, scientific researches.

Українське балетне виконавство – унікальне явище в історії не лише національної, а й світової культури. Воно пройшло довгий час формування, вбираючи кращі стилістично-художні особливості й традиції світового балету та національно-народної хореографії, що знайшло відображення у творчості багатьох вітчизняних балетмейстерів і виконавців, зокрема представниць жіноцтва.

Актуальність і мета. Дослідження становлення і сучасного стану школи вітчизняного балетного виконавства, зокрема жіночого, ще не ставало предметом системного зацікавлення з боку науковців. Розвиток українського балету розглядався переважно в контексті еволюції російського і радянського балету, творчості окремих його представників, зокрема на українських теренах, досвіду навчання українських танцівників і танцівниць у хореографічних школах Санкт-Петербурга і Москви. Також певний пласт досліджень, присвячених життю і творчості українських балерин, містять статті в енциклопедичних виданнях.

Відтак, дослідження жіночого балетного виконавства в Україні уявляється актуальним напрямом сучасних хореографічних досліджень.

Мета дослідження – систематизувати основні праці щодо висвітлення ролі жінок – танцівниць, балетмейстерів, педагогів – у становленні української балетної школи, представлені напрацюваннями вчених-мистецтвознавців та іншими публікаціями.

Комплексні дослідження історії та теорії українського хореографічного мистецтва висвітлені в працях таких науковців, як О. Попик, О. Кульчицька, О. Васильєва, А. Тараканова, З. Шаповал, Р. Сторожук, Є. Тихонова, М. Срібна, П. Білаш, Н. Горбатова, які аналізують розвиток українського балетного мистецтва в ХХ ст. з позицій сучасного бачення розвитку культурних процесів і явищ та в контексті загальноєвропейських і світових тенденцій, а також окремий творчий доробок та виконавську майстерність артисток балету.

Досліджуючи генезу академічного балету в його історичному розвитку, Д. Шариков наголошує, що в добу романтизму в балеті на перше місце виходять жіночі образи. В балеті доби бароко, класицизму, сентименталізму солістами були лише чоловіки, то в романтичних балетах роль солістів надається жінкам, які стають провідними артистками сцени. В цей період розробляється навіть спеціальна техніка

балетного танцю, заснована на використанні спеціальних балетних туфель – пуантів, яка згодом отримала назву пальцевої. Такий танець давав можливість балеринам створення неземного, чистого повітряного образу [13, 77].

Аналізуючи еволюцію балетного танцю, О. Шабаліна висловлює думку, що появу жіночого балетного танцю можна потрактувати як історію, відтворену через жіноче тіло на сцені, яка є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного дев'ятнадцятого століття [14, 245-246].

Мистецтвознавець О. Мерлянова досліджувала жіночий танець в народній хореографії та його вплив на формування балетного мистецтва. В своєму дисертаційному дослідженні нею дано визначення поняттю «жіночих танців», які дослідниця трактує як «танці, що виконуються виключно жінками», а вживання терміна «жіночий танець» у вузькому розумінні має слугувати для позначення жіночої хореографічної семантики танцю як у суто жіночих, так і в змішаних танцях. Дослідниця також зазначала, що жіночі танці як такі, сформувались в царині обрядової культури, майже завжди витупають засобом етнічної ідентичності.

Аналізуючи жіночі образи, висвітлені в балетних виставах, О. Мерлянова доходить висновку, що відповідно до рівня застосування в балетах елементів жіночого танцю всі національні балетні вистави умовно можна розподілити на дві групи: першу складатимуть ті, в яких пластична характеристика жіночих образів сформована на основі хореографічної лексики, синтезованої із класичним танцем (це балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова – С. Сергєєва; «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського – М. Трегубова; «Лісова пісня» М. Скорульського – В. Вронського; «Відьма» В. Кірейка – А. Шекери); до другої групи належать ті балетні вистави, де окрім образів головних героїнь, наявні масові жіночі танці, які створені за на основі фольклорних зразків, в більшості дівочих танців та хороводів весняно-літнього обрядового циклу (балети «Пан Каньовський» М. Вериківського – В. Литвиненка; «Лілея» К. Данькевича – Г. Березової; «Оксана» В. Гомоляки – Р. Візиренко-Клявіна; «Ольга» Є. Станковича – А. Шекери; «Сонячний камінь» В. Кірейка – В. Шумейкіна; В. Бударіна, «Цвіт папороті» Є. Станковича – А. Рубіної) [5, 12].

Окремий пласт досліджень представлений вивченням творчості відомих танцівниць, зокрема в контексті аналізу постановок національних балетних вистав. Так, увага до теоретичного осмислення особливостей національного балетного мистецтва крізь призму творчості окремих танцівниць знайшла відбиття в наукових працях Ю. Станішевського. У монографії, присвяченій історичному огляду Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка вчений значну увагу приділив аналізу напрямів творчої діяльності Київської національної опери, її видатних танцівників і танцівниць та балетмейстерів [11]. Також ним проаналізовано творчий доробок відомих балетмейстерів, балетних танцівників і танцівниць, композиторів балету, які жили і творили в різні історичні епохи [10].

Аналізуючи характер танцю балерин та втілювані ними сценічні образи, Ю. Станішевський виокремлює та порівнює як головні партії героїнь, так і ролі другого плану, що теж вирізняються високою технікою виконання та цілісністю сценічної гри. Так, наприклад балетне виконання Л. Герасимчук він виводив з контексту народної танцювальної традиції, що знаходило відбиття в особливому темпераменті та епічності танцю, натомість танець Н. Слободян дослідник відзначав

особливою поетичністю, що в обох випадках яскраво розкривало природу їх танцювального таланту, даючи змогу вживання в образи головних героїнь балетів – Марусі Богуславки, Дзвінки, Манусі та ін. [10, 61].

Праці М. Курінної, Ю. Волхонович, М. Ратанової присвячені творчій діяльності відомої артистки, балетмейстера і педагога Б. Ніжинської. В них висвітлюється життєвий та творчий шлях балерини, діяльність заснованої нею «Школи руху» та аналізується її методична педагогічна спадщина. В творчому і науковому доробку Б. Ніжинської залишився трактат «Школа і театр Руху», який було опубліковано нещодавно в російському збірнику «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (2014 р.).

В. Пастух в своєму дисертаційному дослідженні, розглядаючи появу й розвиток модерних форм хореографії в Західній Україні на початку XX ст., які ґрунтувалися на новій ритміці і пластиці, охарактеризувала також творчість художніх шкіл в Галичині, які очолювали відомі українські хореографи-жінки – Д. Нижанківська-Снігурович, Д. Кравців-Ємець, Є. Голубовська-Гогулівська та ін. [6, 13]. Окрема публікація, присвячена діяльності Д. Нижанківської-Снігурович у Вінніпезі, належить авторству М. Антонович-Рудницької, де серед головного її доробку називається балет на три дії «Ніч на Івана Купала».

Знаковою постаттю в розвитку жіночої балетної школи України та й загалом національного балету була творчість Г. Березової – вихованки видатної російської балерини А. Ваганової. Їй присвячені дослідження Д. Дегтяр. Першою серйозною балетною роботою Г. Березової було «Лебедине озеро» (1937), до постановки якого було залучено найкращих українських артистів балету – К. Васіну (Одетта), З. Лур'є (Оділія), О. Соболев (Зігфрід), Н. Скорокульську (Весна), Л. Герасимчук (Літо), О. Веселову (Осінь), В. Шехтман-Павлову (Зима) [3, 343].

В балеті «Лілея» засобами оригінальної хореографічної лексики, що була вибудована на основі синтезу класичних та фольклорних елементів танцю, було створено картини купальських ігор, де переважали жіночі танці у вигляді хороводів. Г. Березовою було введено в сценічне вирішення балету не лише лексичні, а й структурно-композиційні прийоми з народної хореографії.

Саме в балеті «Лілея», як пише В. Пасютинська, відбулося становлення чоловічого та жіночого танців українського національного балету, що появлялося в поєднанні народного танцю з елементами класичного, що збагатило жіночий танець в українському балеті, надало йому неповторного національного колориту [7, 44].

Дослідженню творчих балетних постановок Г. Березової на українській сцені присвячені праці Д. Дегтяр, В. Володько, Ю. Станішевського, М. Загайкевич. Зокрема, В. Володько зазначала, що «Г. Березова, створюючи хореографічну характеристику Лілеї та Степана, йшла від танцювального фольклору. Вона об'єднала український та класичний жіночий і чоловічий танці в класичному балеті яскравим національним колоритом» [2, 289].

Принагідно зазначимо, що до аналізу жіночих образів балету «Лілея», втілюваних на балетній сцені різними виконавицями в різних постановках, зверталися в своїх мистецтвознавчих дослідженнях та нарисах О. Щербакова, Т. Поліщук, Є. Коваленко. Порівняльний аналіз балетної сценографії та виконавських образів в

«Лілеї» та «Лісовій пісні» здійснено Е. Пустовою в контексті формування традицій національного, зокрема жіночого балетного виконавства.

Творчій діяльності В. Калиновської присвячена праця Є. Коваленко, в якій дослідниця акцентує увагу на етапних моментах біографії, зазначаючи, що танцівниця мала прекрасних педагогів – Г. Березову і А. Яригіну, а після закінчення в 1957 р. училища В. Калиновська була прийнята до трупі Київського оперного театру, де дебютувала в провідній партії дівчини-птаха Сюїмбіке в балеті «Шурале» на музику Ф. Яруліна [4, 309-310]. Аналізу виконавської майстерності та високої техніки В.Калиновської, яка завжди розвивала складну драматургію образів, присвячена публікація І.Диченко.

Постаті А. Васильєвої, яка була солісткою Державного академічного театру опери та балету УРСР ім. Тараса Шевченка, присвячена робота А. Кравець.

Артистці балету, харків'янці Я. Гладких присвячений аналітичний огляд її творчості І. Чубасової; виконавську балетну майстерність Г. Дорош розглядав у своїх публікаціях А. Тулянець; в контексті конкурсної балетної творчості молодих виконавців творчі досягнення танцівниці Т. Голякової висвітлено в матеріалах Т. Швачко.

В контексті розглядуваної проблематики заслуговує також на увагу дослідження історико-музеєзнавчого характеру М. Срібної, присвячене висвітленню тематичних фондів колекцій Національного музею історії України, присвячених визначним балетним танцівницям: Г. Кушнірової, Т. Боровик, О. Філіп'євої та їх внесок в розвиток світового балетного мистецтва. Творчій діяльності цих балерин присвячені журнально-газетні публікації Н. Зубаревої (Г. Кушнірова), Н. Сороки, М. Петренко, Т. Голубевої (Т. Боровик), В. Туркевича, А. Хижньої (О. Філіп'єва).

Виконавська майстерність таких визначних балерин сучасності, які є родом з України, але підкорили світові балетні сцени, як Я. Саленко, А. Матвієнко, О. Філіп'єва, С. Захарова, У. Лопаткіна, на жаль, допоки не стала предметом глибоких наукових мистецтвознавчих досліджень в питанні виявлення особливостей становлення школи жіночого балетного виконавства. Нині подробиці творчої кар'єри та злетів балерин здебільшого висвітлюється на шпальтах популярних видань або в інтернеті.

Осібню варто виокремити монографію львів'янки М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії», що вийшла друком в 1963 р. (Вінніпег). В цьому мистецтвознавчому дослідженні здійснено аналіз фольклорного, класичного та модерного танцю крізь призму творчості виконавиць, які працювали в діаспорі: Л. Білошицька, О. Вікул, О. Войновська, Т. Вожаківська, А. Заварихіна, Л. Ковч, В. Переяславець, Б. Попович, Г. Самцова, Є. Сташинська.

До речі, біографічні відомості про танцівниць-балерин в енциклопедичних виданнях подекуди є чи не єдиною інформацією щодо їх виконавського доробку в балетному мистецтві, що частково збіднює науковий пошук та аналіз для виявлення цілісної картини становлення школи жіночого балетного виконавства. Втім, подібні тематичні статті все ж дають певні аналітичні відомості щодо основних фактів їх творчої біографії.

Ю. Сахневич в контексті аналізу специфіки акторського мистецтва в балетному театрі також наголошує на неперевершеній технічній майстерності українських балерин А. Васильєвої, О. Гаврилової, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Яригіної,



В. Калиновської, яка дозволяла їм з високою майстерністю й виразністю виконувати свої партії [8, 137].

Аналіз жіночих образів у балетних постановках здійснено Н. Семеновою, яка виокремлює характерні риси танцю кожної виконавиці: О. Гаврилової, Л. Герасимчук, В. Дуленко, А. Васильєвої, Г. Лерхе, Н. Риндіної, Н. Слободян, Є. Єршової, І. Лукашової, О. Потапової та В. Потапової, і констатує той факт, що «завдяки власним неповторним рисам творчої особистості, доповнюючи балетмейстерський хореографічний текст [вони] створили своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Дзвінки, Олесі [9, 197-198].

Досліджуючи хореографію сучасного балету, Л. Козинко загострює увагу на особливостях жіночого танцю, зокрема на втіленні О. Печенюк образу княгині Ольги під керівництвом балетмейстера О. Ніколаєва.

Аспекти гендерної проблематики в хореографічному мистецтві, зокрема застосування техніки жіночого танцю в чоловічому виконавстві, трансформації жіночого образу в світовому балеті знайшли відображення в роботах Є. Щербак.

Порівнюючи специфіку жіночої та чоловічої пластично-виражальної танцювальної лексики, К. Кіндер досліджувала символічні структури народних танців.

Визначаючи головні тенденції теоретичного осмислення розвитку школи жіночого балету, ми спробували здійснити класифікацію історіографічних джерел за їх типологією та рівнем інтенсивності висвітлення проблематики.

Основа джерельної бази з означеного питання складають як монографічні дослідження, так і окремі наукові праці, публікації, критичні матеріали, періодичні видання тощо. Важливе значення мають як оригінальні, так і репринтні та перевидання творів (записок, трактатів) основоположників балетного мистецтва (артистів, балетмейстерів), а також інші роботи біографічного, аналітичного характеру, в яких розкриваються сутнісні риси балетного виконавства в різні історичні періоди, досягнення та новаторство в постановках балетних вистав, режисерські та хореографічні рішення.

Загалом історіографію з даної тематики можна умовно поділити на такі категорії за важливістю висвітлення проблематики українського жіночого балетного виконавства:

– фундаментальні дослідження (монографії та дисертаційні дослідження з історії українського балету, хореографічного мистецтва й класичного танцю, балетмейстерства, в яких побіжно йдеться про внесок жінок-виконавиць в розвиток балетного мистецтва (Ю. Станішевський, П. Білаш, Т. Павлюк, Н. Горбатова, Л. Косаківська, Е. Пустова, Ю. Тодорюк, В. Щербаков, О. Фомкін);

– праці, присвячені народній хореографії, під безпосереднім впливом якої відбувалося становлення національної балетної школи, насамперед жіночого балетного танцю (В. Верховинець, В. Шкоріненко, С. Легка, К. Кіндер, Л. Маркевич);

– дослідження балетної драматургії, музики, сценографії, які торкаються творчості українських мис тинь (М. Загайкевич, Г. Полянська);

– аналіз балетних постановок, в яких розглядалися жіночі образи (О. Бойко, Н. Семенова, О. Качанова, Н. Скворцова, Л. Вишотравка);

– окремі праці, присвячені персоналіям відомих представників балетного мистецтва, які включають творчі біографії та відомості про доробок танцівниць (В. Володько, Є. Коваленко, А. Кравець, В. Туркевич);

– праці, присвячені різним історичним періодам та аспектам українського балетного виконавства, в яких порушуються питання жіночого балету (В. Щербаков, Є. Яніна-Ледовська, І. Зарецька, Т. Павлюк);

– наукові дослідження та розвідки представників української діаспори, в яких висвітлено внесок жінок у розвиток української балетної школи (М. Пастернакова).

Інформація, присвячена окремим виконавцям, зокрема жінкам-балеринам, представлена також у виданнях популярного характеру. Здебільшого це публікації або інтерв'ю з нагоди прем'єр балетних вистав, ювілеїв, визначних дат в історії балету. Водночас описовий характер подібних матеріалів лише може свідчити про рівень обізнаності та суспільного інтересу до зазначеної тематики, однак він не є глибоким мистецтвознавчим аналізом особливостей української балетної школи, техніки, виконавської майстерності

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що проведений аналіз джерел з історії становлення балетного мистецтва України і початків формування вітчизняної школи балетного виконавства дає підстави стверджувати про чималий накопичений фактологічний та історичний матеріал, хоча жіночому виконавству присвячено не так і багато ґрунтованих досліджень. При цьому ці питання, як і зародження і становлення жіночого класичного танцю, надалі викликатимуть дослідницький інтерес у зв'язку з актуальністю мистецьких новаторських пошуків, активізацією феміністичних рухів, загальним поглибленням гендерної проблематики в сучасних соціокультурних процесах.

Варто також зазначити, що історичний шлях становлення вітчизняного балету та низка імен видатних українських балерин, балетмейстерів-педагогів, які сформували національну культурну скарбницю – джерело для формування цілісного уявлення про вітчизняну балетну школу, в тому числі жіночого виконавства. Саме в такому контексті вбачаємо перспективність подальших досліджень в цьому напрямі.

### *Література*

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.01. Київ, 2004. 169 с.
2. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової) // Мистецтвознавчі записки. 2009. № 16. С. 286-292.
3. Дегтяр Д. О. Балетмейстерська діяльність Галини Березової на сцені київського театру опери та балету (1937–1940) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 342–348.
4. Коваленко Є. Творчість Валентини Калиновської в контексті розвитку українського балетного мистецтва 60-70-х років ХХ століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2011. Вип. 11. С. 309–316.
5. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
6. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
7. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца: книга для учащихся Москва : Просвещение, 1985. 223 с.
8. Сахневич Ю. Ю. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2014. Вип. 15. С.132–138.

9. Семенова Н. М. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. // *Культура України*. 2012. Вип. 39. С.191–108.
10. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
11. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 735 с.
12. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 237 с.
13. Шариков Д. І. Генеза академічного балету: історичний розвиток, персоналії, виражальні засоби // *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. 2014. № 3 (3). С.73–83.
14. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 26.00.01. Харків, 2010. 18 с.

### References

1. Bilash, P. M. (2004). *Baleystestery art and the formation of Ukrainian stage choreography in the context of the development of European artistic culture in the 10-30's of the XX century*. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Volodko, V. (2009). The role of classical dance in the creation of the Ukrainian national ballet (for the centenary of the birthday of the Honored Artist of Ukraine G. A. Berezova). *Mystettsvoznachchi zapysky*, 16, 286-292 [in Ukrainian].
3. Degtyar, D.O. (2013). Ballet master activities of Galina Berezova on the stage of the Kiev Opera and Ballet Theater (1937-1940). *Aktualni problemy istorii, teorii i praktyky hudozhnioi kultury*, 31, 342-348. [in Ukrainian].
4. Kovalenko, E. (2011). Creativity of Valentina Kalinovskaya in the context of the development of Ukrainian ballet art 60-70-ies of XX century. *Ukrainian art studies: materials, research, reviews*, 11, 309-316 [in Ukrainian].
5. Merlyanova, O. (2009). Women's dances in Ukrainian folk dance choreography. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Pastuk, V. (1999). Scene choreographic culture of Eastern Galicia 20-30th years of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Pasyutinskaya, V. M. (1985). *The Magic World of Dance: A Book for Students*. M.: Enlightenment [in Ukrainian].
8. Sakhnevich, Y. (2014). Specificity of acting in ballet theater. *Culture and art in the modern world*. 15, 132-138 [in Ukrainian].
9. Semenova, N.M. Features of incarnation by outstanding Ukrainian ballerinas of choreographic images of national ballet performances of the twentieth century. *Culture of Ukraine*. Aug. 39, 191-108 [in Ukrainian].
10. Stanishevsky, Y. (2003). *Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
11. Stanishevsky, Y. ( 2002). *National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after. Taras Shevchenko: History and Modernity*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Stanishevsky, Y. (1986). *Ballet Theater of Soviet Ukraine 1925-1985. Ways and problems of development*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
13. Sharikov, D. I. (2014). Genesis of Academic Ballet: Historical Development, Personality, Expressive Means. *Paradigm of Cognition: Humanitarian*, 3 (3), 73-83 [in Ukrainian].
14. Shabalina, O. M. (2010). Modern dance of women-choreographers of the West of the XX century: cultural aspects: Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

УДК: 654.197:791.43

*Мазепа Андрій Олегович,  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-6285-6109  
376@ukr.net*

## ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ

**Метою** статті є вивчення особливостей героя в українському ігровому телесеріалі початку ХХІ ст., аналіз типів героїв з огляду на теорію архетипів, що дає змогу по-новому виявити смисли, які сценаристи та режисери закладають у свої твори, а також визначити механізми, за допомогою яких сценаристи досягають реальності у серіалах. **Методологія.** Дослідження має міждисциплінарний характер, використовуються історичний (діахронія), порівняльний (синхронія), а також системний підходи. **Наукова новизна.** У статті вперше зроблено спробу проаналізувати проблему героя на прикладі українського вітчизняного телесеріалу. **Висновки.** Український телесеріал початку ХХІ ст. тяжіє до зображення на екранах героїв з романтично забарвленими настроями і поривами, впевненими у подальших подіях. За всієї різниці образів і тем, методів і прийомів одним з ключових для вітчизняного телесеріалу ХХІ ст. залишається тяжіння до колективного підсвідомого, фольклорно-архетипного, звідки беруть початок всі зміни, куди йдуть корінням всі старі, перероджені герої і мотиви. Архетипи не просто залишаються в житті, в сучасній нам реальності, вони знаходять себе в новому мистецтві, заснованому на традиції. Індивідуальні (авторські) архетипні образи, що є продуктом авторів сценаріїв серіалів, переважно є складними. Автор сценарію серіалу обирає такий колективний підсвідомий образ, що відповідає вимогам індивідуальності та який співвідноситься із сучасною ситуацією. Встановлено, що побудова телесеріальних образів скерована міфосвідомістю телеглядачів. Розглянуті основні особливості кожного окремого типу героя, прослідковано специфіку їхнього втілення в сучасній українській телекультурі. Доведено, що при виборі героя авторське бачення сценариста накладається на архетипний зміст несвідомого, на ті його аспекти, які є актуальними на момент індивідуалізації. Зазначено, що пошуки героїчного завжди пов'язані з пошуком сенсу того, що відбувається в той чи інший історичний момент. Констатовано, що героїчний образ – не тільки головний елемент втілення задуму авторів телесеріалів, а й проєкція реального життя сучасників.

*Ключові слова:* телеобраз, телегерой, архетип, телесеріал, міфосвідомість.

*Мазепа Андрей Олегович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Проблема героя в современном отечественном телесериале**

**Цель работы.** Целью статьи является изучение особенностей героя в украинском игровом телесериале начала ХХІ в., анализ типов героев с учетом теории архетипов, поскольку исследования архетипических принципов образов героев позволяет по-новому проявить смыслы, которые сценаристы и режиссеры закладывают в свои творения, а также установить механизмы, при помощи которых сценаристы достигают реальности в сериалах. **Методология.** Исследование носит междисциплинарный характер, используются исторический (диахрония), сравнительный (синхрония), а также системный подходы. **Научная новизна.** В статье впервые сделана попытка проанализировать проблему героя на примере украинского отечественного телесериала. **Выводы.** Украинский телесериал начала ХХІ в. тяготеет к изображению на экранах героев с романтически

окрашеними настроєннями і порывами, уверенними в дальнейших событиях. При всей разнице образов и тем, методов и приемов одним из ключевых для отечественного телесериала XXI в. остается тяготение к коллективному подсознательному, фольклорно-архетипному, откуда берут начало все изменения, куда идут корнями все старые, перерожденные герои и мотивы. Архетипы не просто остаются в жизни, в современной нам реальности, они находят себя в новом искусстве, основанном на традиции. Индивидуальные (авторские) архетипные образы, являющиеся продуктом авторов сценариев сериалов, преимущественно являются сложными. Автор сценария сериала выбирает коллективный подсознательный образ, соответствующий требованиям индивидуальности и соотносящийся с современной ситуацией. Установлено, что построение телесериального образа обусловлено мифосознанием телезрителей. Рассмотрены основные особенности каждого отдельного типа героя, прослежена специфика их воплощения в современной украинской телекультуре. Доказано, что при выборе героя авторское видение сценариста накладывается на архетипическое содержание бессознательного, на те его аспекты, которые являются актуальными на момент индивидуализации. Отмечено, что поиски героического всегда связаны с определением смысла происходящего в те или иные исторические моменты. Констатировано, что героический образ – не только основной элемент воплощения замыслов авторов телесериалов, но также и проекция действительной жизни современников.

*Ключевые слова:* телеобраз, телегерой, архетип, телесериал, мифосознание.

*Mazepa Andriy, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

#### **The problem of the hero in the modern domestic tv series**

**The purpose of the article** is to study the characteristics of the hero in the Ukrainian game television series of the beginning of the XXI century, the analysis of the types of heroes taking into account the theory of archetypes, since the study of the archetypal principles of heroes' images makes it possible to demonstrate in a new way the meanings that the scriptwriters and directors put into their works, with the help of which the writers reach reality in the series. **Methodology.** The study is of an interdisciplinary nature, historical (diachronic), comparative (synchrony), and also systemic approaches are used. **Scientific novelty** of the work. The article first attempts to analyze the problem of the hero on the example of the Ukrainian domestic TV series. **Conclusions.** Ukrainian television series beginning of the XXI century. On the screens of the characters with romantically colored moods and impulses, confident in further events. With all the difference of images and themes, methods and techniques one of the keys for the domestic television series of the XXI century remains to the collective subconscious, folk-archetypal, from where all changes originate, where all the old, reborn heroes and motifs originate. Archetypes do not just remain in life, in our present reality, they find themselves in the new art based on tradition. Individual (author's) archetypal images, which are the product of the authors of the TV series scripts, are predominantly complex. The author of the script of the series chooses a collective subconscious image that meets the requirements of individuality and correlates with the current situation. It has been established that the construction of a television serial image is due to the hypothesis of television viewers. The main features of each type of hero are considered, the specificity of their implementation in modern Ukrainian TV culture is traced. It is proved that when choosing a hero, the author's vision of the screenwriter is superimposed on the archetypal content of the unconscious, on those aspects that are relevant at the time of individualization. It is noted that the search for the heroic is always connected with the search for the meaning of what is happening at a particular historical moment. It was stated that the heroic image is not only the central element of the embodiment of the authors of the television series but also a projection of the real life of contemporaries.

*Key words:* TV image, TV hero, archetype, TV series, mythology.

Актуальність теми дослідження. Сьогоднішній український телепростір – складне і багатогранне явище. Зміни, що настільки різко і стрімко розгорнули хід подій вітчизняної історії у 2014 та наступних роках, безумовно, накладають відбиток на розвиток країни і вибір шляху її мистецтва.

Саме в цих історичних умовах телебачення стало одним з найбільш сильних чинників впливу на маси та розпочало слугувати справі патріотичного виховання народу. У цьому аспекті перед ним постає завдання: створити героя нової держави, який втілює в собі кращі риси часу, чие «слово було б значимим для глядача, а мовчання мало б драматургічне значення» [10, 24]. При цьому герой нового часу не повинен відштовхнути аудиторію якоюсь надмірною позитивністю, він повинен бути цікавим і близьким глядачеві. Формування такого сучасного героя стало темою численних дискусій кінематографістів, громадських діячів, письменників, членів урядових кіл тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Загалом, багатосерійний художній фільм, його проблематика і художньо-естетичні характеристики були досить докладно проаналізовані та вивчені ще за радянської доби. Проте сучасність незалежної України висуває нові вимоги щодо змісту та специфіки реалізації героя у вітчизняному телевізійному мистецтві. Натомість нових наукових розвідок, присвячених цим питанням, суттєво бракує.

Серед останніх досліджень і публікацій, присвячених цим питанням, можна виділити наукові розвідки О. М. Євтушенка [2], Т. Нікітіної [6], М. А. Собуцького [7]. Проте вони лише дуже опосередковано торкаються проблеми героя у сучасному телесеріалі, відтак ця тематика залишається малодослідженою в українському мистецтвознавстві та культурології, що підтверджує актуальність наукових пошуків у цьому напрямку.

Метою статті є вивчення особливостей героя в українському ігровому телесеріалі початку ХХІ ст., аналіз типів героїв з огляду на теорію архетипів, що дозволяє по-новому виявити смисли, які сценаристи та режисери закладають в свої твори, а також визначити механізми, за допомогою яких сценаристи досягають реальності у серіалах.

Виклад основного матеріалу. Особливістю теледраматургії початку ХХІ століття стає пошук героїв в жорсткому соціумі з міфологічними рисами. Можна сказати, що героїчні типи, які проявляються в українській культурі, є еманціями давніх архетипових образів-міфологем: жіночого прототипу, що з'єднує в собі архетипи Матері-землі в язичницькій традиції і Богородиці у православно-християнському світобаченні; чоловічого прототипу, заснованого на архетипі Отця-неба (Великого батька); персонажів, які походять від міфологічного культурного героя і його антипода трікстера: язичницького героя-богатиря, християнського героя-праведника, а також дурня, блазня і шахрая. Ці типи героїв часто знаходять втілення і в образах персонажів вітчизняного телесеріалу.

Загалом поняття «архетип» вперше з'явилося в роботах психоаналітичного характеру, зокрема – у працях теоретиків міфу. Більш сучасні дослідники оперують поняттям «стереотип», обґрунтовуючи його існування теорією домінанти Ухтомського.

За А. А. Ухтомським [8], домінанти людської поведінки формуються в результаті утворення в корі головного мозку вогнищ збудження, що визначають психофізичні реакції. Цей психофізіологічний механізм, на думку Вікентьєва [1], лежить і в основі будь-якої комунікації. Неможливо грамотно проектувати будь-яку комунікацію, не враховуючи домінанти психіки та стереотипи свідомості людини, хоча людина часто сама не усвідомлює їх. Поряд з домінантою, яку можна і потрібно коригувати у

комунікаційному процесі, у людини також є стереотипи – це домінанти в їх більш спокійній стадії.

У контексті культурології важливо, що архетипи – це апріорні первинні схеми образів, які відтворюються несвідомо. Вони організують роботу уяви і тому виявляються в міфах, творах літератури і мистецтва. Подібне формулювання наводиться в статті С. С. Аверінцева «Архетипи», вміщеній в енциклопедії «Міфи народів світу»: «... в типовому завжди є дуже багато міфічного, міфічного в тому сенсі, що типове, як і будь-який міф, – це початковий зразок, початкова форма життя, позачасова схема, з давніх-давен задана формула, в яку вкладається усвідомлюване життя, що смутно прагне відновити колись визначені їй прикмети» [5, 110]. Таким чином, аналогія між архетипом і «вічним стереотипом» вибудовується на підставі того, що онде й друге є схемою, заданою формулою; при цьому не обмовляється, що архетип в культурі має невичерпний потенціал образно-сислової реалізації.

Важливим також є те, що інтеграція несвідомих образів у свідомість, що породжує канон колективного свідомого, замикає архетиповий зміст у раціонально потрактованих образах, сенс яких затемнюється за допомогою заперечення поля колективного несвідомого. Несвідоме відтворення архетипових мотивів в каноні колективного свідомого уніфікується, рефлексії над змістом архетипових образів стають тлумаченням конкретної особистості або персонажа, взятого у відриві від його архетипової суті. Так, звернення до міфологічних сюжетів античності, поновлюване в мистецтві Відродження стає продовженням культурного канону з боку колективного свідомого, а з позиції колективного несвідомого – це продовження подібної фіксації архетипу. Власних варіацій архетипу у цьому випадку начебто немає, є тільки доцільність канону [4]. Тобто відбувається символізація архетипу. Через засвоєння свідомістю несвідомих образів, свідомість символізує образ, тобто відкладає в скарбничку своїх культурних цінностей. Архетип як мимовільна форма твердне в архетипових образах і набуває там дві форми існування. По-перше, архетип в несвідомому продовжує змінюватись. По-друге, як окультурений в деяких своїх обривах, він застигає в символах. З позначення цих двох способів існування архетипу впливає наступне: аналізуючи нескінченні образи архетипів (що неможливо у всій повноті), можна було б прийти до більш чіткого портрету особливостей, проблем і властивостей особистостей та певних товариств. Розбираючись же з архетипами-символами, можна обмежити коло образів і значень, опосередкованих свідомістю і включених в канон колективного свідомого, і тим самим простежити ті ж особливості, проблеми, властивості на підставі обраних архетипових фігур, сутність яких приховує централізоване архетипове. Архетипи-символи відбирають образи («обрані» архетипічні образи), характерні для позначення внутрішніх смислів явищ, що відбуваються у свідомій дійсності, у несвідомій дійсності, в громадському фокусі та всередині особистості. Не можна вважати, що символізація архетипу робить символ нерухомим статичним чином. Динамічність, як одна з головних властивостей архетипу, і творчий характер несвідомого нашаровуються на нові символи.

У книзі К. Юнга [9] виділено шість архетипів. Архетип Немовляти, архетип Кори (Діви), архетип Матері, архетип Відродження, архетип Духа і бінарні архетипи Героя і Трікстера.

Якщо говорити про архетип Немовляти, стає очевидним, що він є невіддільним від архетипу Героя, певним чином це один і той же архетип. Кажемо ми про дитинство чи про юність Героя, – з легкістю можна помітити, що завжди мова йде саме про героя, якого не сплутати зі «звичайними» людьми. Карл Керенї, співавтор Юнга у роботі [9], виділяє образи Аполлона, Гермеса, Зевса, Діоніса. Широковідомі образи грецьких богів поєднують в собі і архетип «Предвічного Немовляти», і архетип Героя, і архетип Чоловіка взагалі (якщо можна виділяти подібний архетип). Керенї не говорить тільки про грецьких «немовлят», він звертається до міфології вогулів та інших образів. «Мотив немовляти представляє підсвідомий дитячий аспект колективної душі. Згадуючи образи богів-немовлят, народжених серед інших богів, на небесах чи, на землі, ми повертаємося до питання про наше народження, народження світу або зародження і відділення нашої свідомості» [9, 216].

З вітчизняних кінематографічних версій архетипу Дитини, можна виділити телесеріал «Школа» з головними героями-підлітками, які згодом цілком можуть перейти з розряду немовлят у герої, ставши, наприклад, героєм-детективом.

Типові ж кіногерої – це, безумовно, відомі «полулюди» – Бетмен, Людина-павук, що перекочували з коміксів, Індіана Джонс, Джеймс Бонд та ін. До речі, в цих історіях неодмінним атрибутом завжди є якась жінка, яка начебто існує цілком самостійно і окремо від героя, але її присутність в історії може натякати на мотив гермафродитизму в міфології. Не можна забувати про Термінатора, Рембо і, звичайно ж, Нео з «Матриці». Відомі детективи, наприклад, багато разів екранізовані Шерлок Холмс і Еркюль Пуаро, ім'я яких безпосередньо відсилає до героїчного мотиву і подвигів. Інші детективи, наприклад, Коломбо – також відповідають архетипу героя. В українському серіальному виробництві цей тип представлений персонажами телесеріалів «Гвардія» (зокрема, персонаж на прізвисько «Дід») та головним героєм у серіалі «Міф», а також багатосерійними екранізаціями літературних творів (наприклад, це Яким Сомко чи Петро Шраменко з «Чорної ради», або Тарас Бульба з однойменного телесеріалу).

Перетинається і переплітається з архетипами Немовляти і Героя, архетип Духа, що часто втілюється (або перевтілюється) в казках в образі старого, старого-мудреця. Тут старість є синонімом мудрості, тим самим звертається увага на інше якісне значення архетипу Духа у порівнянні з архетипами немовлят-героїв. Старець завжди з'являється в той момент, коли герой знаходиться в безнадійному і відчайдушному становищі, з якого його може врятувати тільки глибоке міркування або вдала думка. Але оскільки через внутрішні або зовнішні причини герой не може впоратися сам, знання, необхідні для того, щоб заповнити пробіл, приходять в формі персоніфікованої думки, наприклад, у формі проникливого і здатного допомогти старця. Схоже, що фігура старця уособлює рефлексію і концентрацію моральних і фізичних сил, що відбуваються в психічному просторі поза свідомістю, коли свідомі думка ще або вже неможлива. Концентрація психічних сил завжди має в собі щось, що виглядає магічно: завдяки їй розвивається надзвичайна витривалість, яка часто незбагненна свідомими зусиллями волі. Це може бути випадковий перехожий, бідняк, який зустрівся на шляху героя або сусід. Опинившись на шляху начебто випадково, згодом виявляється, що ця людина була або богом, або чарівником, в загальному, герой отримує від нього певну винагороду за люб'язність [4]. Часто це



вчитель, наставник героя. Саме таким є образ полковника Шрама з «Чорної ради» або ж образ лікаря Юрія Петровича з «Катерини».

Архетип Відродження тісно переплетений з архетипом Героя – це герой може перемагти смерть і повстати від неї, це герой може померти і воскреснути, це він може знищити якесь чудовисько і підбадьоритися. Таким чином, виходить, що архетип Відродження є характеристикою або додатковим значенням архетипу Героя. Але це не повинно ні дивувати, ані змушувати сумніватися в правомірності виділення його в самостійний архетип. У телесеріалі архетип відродження легко прочитується в інтригуючій післямові до фільму, де замість «закінчення» написано «далі буде». Герой завжди готовий битися зі злом і темрявою, він завжди відроджується (у новій серії, в продовженні), щоб знову перемагти. По суті, архетип відродження – це властивість героя. Наприклад, Термінатор служить чудовим прикладом архетипу відродження. В українському сучасному телебаченні цей тип втілений в образах, подібних до образу Миколи з телесеріалу «Катерина».

Також існує протилежний бік героя, або Тінь Трікстера. Трікстер – це своєрідна друга особистість, але особистість нижчого і нерозвиненого характеру, вона відокремлюється від власне особистості як сукупність її недоліків. Образ Трікстера не просто закріплюється в архетиповому плані, він підтримується і культивується свідомістю, як плідний предмет критики, як самовдоволення свідомості, як визнання ним себе вищим благом на відміну від примітивного (несвідомого) Трікстера, який відторгається від особистості, виводячись в окрему істоту. Трікстер як колективний образ тіні, як сукупність всіх нижчих рис характеру в людях, покликаний до відповіді за усе неналежне, незрозуміле в людині, їй нібито неприродне. Навіть в міфологічному словнику [3] він описується через протиставлення: «від культурного героя як би відгалужується образ первісного шахрая – Трікстера, що є або його братом, або його «другою особою» (в такому випадку йому приписуються і культурні діяння, і шахрайські витівки). Трікстер поєднує риси демонізму і комізму. Такими є образ Івана Брюховецького з «Чорної ради», Дмитра Петрука з «Останнього москаля» або ж актора Олексія Красильнікова з мелодраматичного телесеріалу «Катерина». Тіньова сторона цих персонажів завжди виправдовується поняттями (зокрема у Івана – «ворог», «війна», «патріотизм», у Дмитра – «сім'я», «бізнес»; у Олексія – «професія», «необхідність») тобто такими поняттями-явищами, які вивільняючи тіньові несвідомі імпульси-дії, роблять їх легальними на підставах їх архетипності. «Помилка», «помилковий крок», «промах» – недоліки свідомої особистості, вплив – як протидія Трікстера-Тіні. Несвідома вказівка «невірної» дороги, шляхи, способи, дії – як «моральна» компенсація зневагою. Наростаюче напруження призводить до акумулювання енергії і, згодом, до її викиду. Перипетії існування Героя і Тіні – теми, що мають величезну кількість відображень в архетипових сюжетах мистецтва. Їх поєднання і різниця, їх протилежність – основа для роздумів і творчого початку. Саме таке поєднання ми бачимо в образах Івана (архетип Героя) та Дмитра (Трікстер) Петруків з «Останнього москаля».

У процесі індивідуалізації кожна людина зустрічається з «фігурою образу душі» – «цю фігуру в психічній субстанції чоловіка Юнг позначає терміном «аніма», а в психічній субстанції жінки – терміном «аніmus». Архетипова фігура «образу душі» символізує комплементарну частину психічній субстанції і відображає як наше ставлення до цього аспекту душі, так і переживання людиною всього того, що

пов'язано з протилежною статтю. Аніма з однаковим успіхом може прийняти вид ніжної юної дівки, богині, чаклунки, ангела, демона, жебрачки, вуличної дівки, відданої подруги, амазонки тощо. Різноманітні форми може приймати також і анімус; як типових фігур назвемо Діоніса, Синю Бороду, Щуролова, Летючого Голландця, Зігфріда, а на нижчому, примітивному рівні – знаменитих кіноакторів, чемпіонів або, що характерно для суперечливих епох, – відомих політичних або військових вождів (цікавими у цьому плані є образи Катерини з телесеріалу «Доярка з Хацапетівки» та Василя Сталіна з телесеріалу «Син батька народів» (спільного виробництва).

Тиск Анімуса може мати різні наслідки: він може, зокрема, зробити жінку жіночною в більш глибокому розумінні, однак за умови, що вона допускає сам факт власної одержимості Анімусом і щось робить для того, щоб знайти його енергії додаток в реальному житті. Якщо вона знаходить для нього поле діяльності – зробивши, скажімо, яесь спеціальне дослідження або виконуючи якусь чоловічу роботу – то це може дати роботу анімусом і одночасно сприяти поживленню її емоційного життя і поверненню до власне жіночої діяльності (зокрема, пара Аніма-Анімус представлена у образах Дмитра і Каті – головних героїв телесеріалу «Доярка з «Хацапетівки»).

Архетип Самості – центральний і особливий архетип. Самість – найглибше ядро психіки. У сновидіннях жінок цей центр уособлюється верховним жіночим чином – черницею, чарівницею, матір'ю-землею або богинею природи і кохання. У чоловіків він проявляється як людина, що є таємницею. Такими, зокрема, є образи Ксені з «Останнього Москаля» та Діда з «Гвардії» (у даному випадку він перетинається з образом Героя).

Варто також відзначити, що персонажі сучасних українських ігрових телесеріалів, походження яких пов'язане з архетипами героя-захисника, праведника, бунтаря, жіночих архетипових прототипів, активно впливають на навколишній соціум. Міць архетипу, що лежить в основі образів героїв, допомагає їм перетворювати світ навколо себе, оберігаючи гуманістичні ідеали, повертаючи в соціум поняття про неминущі моральні цінності.

Наукова новизна. У статті вперше зроблено спробу проаналізувати проблему героя на прикладі українського вітчизняного телесеріалу.

Висновки. Український телесеріал початку XXI ст. тяжіє до зображення на екранах героїв з романтично забарвленими настроями і поривами, захопленими досягнутим і впевненими в подальших подіях. При всій різниці образів і тем, методів і прийомів одним з ключових для вітчизняного телесеріалу XXI ст. залишається тяжіння до колективного підсвідомого, фольклорно-архетипового, звідки беруть початок всі зміни, куди йдуть корінням всі старі, перероджені герої і мотиви. Архетипи не просто залишаються в житті, в сучасній нам реальності, вони знаходять себе в новому мистецтві, заснованому на традиції і в той же час знаходиться в постійному пошуку нових методів, ідей та образів – мистецтві телесеріалу.

Індивідуальні (авторські) архетипові образи, що є продуктом авторів сценаріїв серіалів, переважно є складними, в них ми бачимо той же синкретизм, що пов'язано з повторенням ключових спостережень-переживань у процесі особистого «дорослішання», однак авторські образи вже не містять в собі всієї маси варіацій архетипових, як це відбувається в колективній творчості. Автор сценарію серіалу

обирає такий колективний підсвідомий образ, що відповідає вимогам індивідуальності та який співвідноситься з сучасною ситуацією. Авторське бачення накладається на архетиповий зміст несвідомого, на ті його аспекти, які актуальні на момент індивідуалізації. Складність образів сучасного українського телесеріалу, які персоніфікують або втілюють конкретний етап-момент індивідуалізації, зумовлюється змістовною проблемою цього моменту.

Узагалі проблема героя в кіно невичерпна. Пошуки героїчного завжди пов'язані з пошуком сенсу того, що відбувається в той чи інший історичний момент. Героїчний образ – не тільки головний елемент втілення задуму авторів телесеріалів, а й проєкція реального життя сучасників. Перспективами подальших наукових розвідок є дослідження ігрового телесеріалу як специфічної форми публічної комунікації.

### *Література*

1. Викентьев И. Л. Приемы рекламы и Public Relations. Санкт-Петербург, 2007. 407 с.
2. Євтушенко О. М. Комунікаційні механізми репрезентації медіаобразу героя. *Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації*. 2015. № 2. С. 16-21.
3. Корепина Л. Ф., Корепина Э. И. Мифологический словарь. Боги и герои. Москва, 2018. 80 с.
4. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Санкт-Петербург, 2018. 478 с.
5. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 тт. / ред. совет: А. М. Прохоров и др. Москва, 2008. Т. 1. 671 с.
6. Нікітіна Т. Герой нового українського кіно у дзеркалі громадської думки. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2016. № 4. С. 181-188.
7. Собуцький М. А. Етичний вибір героя серіалу з погляду психоаналізу. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2016. Т. 179. С. 57-63.
8. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург, 2002. 448 с.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва, 2018. 335 с.
10. Fiske J. Television culture. London; New York, 1987. 353 p.

### *References*

1. Vikentyev, I. L. (2007). Methods of advertising and Public Relations. Sankt-Peterburg [in Russian].
2. Yevtushenko, O. M. (2015). Communication mechanisms for the representation of the hero's media image. *Derzhava ta regiony, Social`ni komunikaciyi*, 2,16-21 [in Ukrainian].
3. Korepina, L. F. & Korepina, E. (2018). Mythological dictionary. Gods and heroes. Moskva [in Russian].
4. Meletinskii, E. (2018). The Poetics of Myth. Sankt-Peterburg [in Russian].
5. Prokhorov, A. M., et al. (2008). Myths of the World: Encyclopedia: in 2 vols. Moskva [in Russian].
6. Nikitina, T. (2016). The hero of the new Ukrainian cinema in the mirror of public opinion. *Sociologiya: teoriya, metody`, markety`ng*, 4, 181-188 [in Ukrainian].
7. Sobucz`ky`, M. A. (2016). Ethical selection of the hero from the point of view of psychoanalysis. *Naukovi zapu`sky` NaUKMA. Teoriya ta istoriya kul`tury`*, Vol. 179, 57-63 [in Ukrainian].
8. Ukhtomskii, A. A. (2002). Dominant. Sankt-Peterburg [in Russian].
9. Iung, K. G. (2018). Archetype and symbol. Moskva [in Russian].
10. Fiske, J. (1987). Television culture. London : New York [in English]

УДК 792.78(4:477)

*Сварник Богдан Вячеславович,  
аспірант**Київського національного університету**культури і мистецтв**Svarnyk 1@ gmail. com**ORCID 0000-0001-6801-5063*

## ГЕНЕЗИС ПАНТОМИМИ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ АНТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА

**Мета роботи** – виявити специфіку процесу формування та становлення класичної пантоміми як самостійного виду театрального мистецтва за часів античності. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснено культурологічне дослідження процесу формування та становлення пантоміми як самостійного виду театрального мистецтва за часів античності на основі аналізу раритетних джерел; уточнено та доповнено термінологічне поняття «пантоміма»; розглянуто генезис пантоміми як головного виду пластичного мистецтва античного театру та специфіку її виражальних засобів, а також вплив на розвиток сценічних видів мистецтва. **Висновки.** Пантоміма, як самостійний вид сценічного мистецтва, джерелом якого є ритуальні дійства, сформувалася внаслідок художнього розвитку театральної практики в контексті специфіки соціокультурного простору античного суспільства. Як свідчать раритетні джерела I–V ст. н.е., пантомімічні вистави часів Римської імперії – це трагедія без слів, в якій виконавці, під музичний супровід або спів, інтерпретуючи міфологічний текст, зображували персонажів, речі та почуття. Обґрунтовано теорію походження персонажів італійської народної комедії масок та сучасної пантоміми від персонажів пантомімічних вистав III ст. до н.е. – V ст. н.е.

*Ключові слова:* пантоміма, актори, античне суспільство, міфологічні сюжети, вид театрального мистецтва, раритетні джерела.

*Сварник Богдан Вячеславович, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

### Генезис пантомимы в условиях социокультурного пространства античного общества

**Цель работы** – выявить специфику процесса формирования и становления классической пантомимы как самостоятельного вида театрального искусства во времена античности. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Осуществлено культурологическое исследование процесса формирования и становления пантомимы как самостоятельного вида театрального искусства во времена античности на основе анализа раритетных источников; уточнено и дополнено терминологическое понятие «пантомима»; рассмотрены генезис пантомимы как главного вида пластического искусства античного театра и специфика ее выразительных средств, а также влияние на развитие сценических видов искусства. **Выводы.** Пантомима, как

самостоятельный вид сценического искусства, источником которого является ритуальные действия, сформировалась в результате художественного развития театральной практики в контексте специфики социокультурного пространства античного общества. Как свидетельствуют раритетные источники I–V вв. н.э., пантомимические представления времен Римской империи – это трагедия без слов, в которой исполнители, под музыкальное сопровождение или пение, интерпретируя мифологический текст, изображали персонажей, вещи и чувства. Обоснована теория происхождения персонажей итальянской народной комедии масок и современной пантомимы от персонажей пантомимических спектаклей III в. до н.э. – V в. н.э.

*Ключевые слова:* пантомима, актеры, античное общество, мифологические сюжеты, вид театрального искусства, раритетные источники.

*Svarnyk Bogdan, postgraduate Kiev National University Culture and Arts*

### **The genetic pantomy in the conditions of the socio-cultural space of anti-social society**

**The purpose of the article** is to reveal the specifics of the process of formation and formation of classical pantomime as an independent type of theatrical art from the time of antiquity. **The methodology of the research** is based on the principles of objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** Cultural research of the formation and formation of pantomime as an independent type of theatrical art during the antiquity based on the analysis of rare sources was carried out; the terminological concept of "pantomime" is clarified and supplemented; The genesis of pantomime as the main type of plastic art of the ancient theater and the specifics of its expressive means, as well as the influence on the development of stage arts, are considered. **Conclusion.** Pantomime, as an independent form of stage art, the source of which is ritual activities, was formed as a result of the artistic development of theatrical practice in the context of the specifics of the socio-cultural space of the ancient society. As the rare sources of the I–V centuries testify A.D, the pantomime performances of the Roman Empire – a tragedy without words in which the performers, for musical accompaniment or singing, interpreting the mythological text, depicting characters, things and feelings. The theory of the origin of the characters of the Italian folk comedy of masks and modern pantomime from the characters of the pantomime arts of the third century is substantiated III cent. A.C. – V cent. A.D.

*Key words:* pantomime, actors, antique society, mythological plots, theatrical art, rare sources.

Актуальність теми дослідження. Історія розвитку пантоміми як невербального мистецтва розпочалася ще за часів первісного суспільства, коли спілкування відбувалося завдяки рухам та жестам, проте становлення її як театральної форми та осмислення деякими митцями як засобу гармонізації розуму і тіла, а також розширення концентрації свідомості – процес, який відбувався протягом тисячоліть.

До специфічних властивостей художнього впливу та виражальних засобів мистецтва пантоміми митці традиційно зверталися за умов радикальних змін в соціокультурному та соціомистецькому просторі, що пов'язано з подвійним аспектом світосприйняття та осмислення людського буття у пантомімі, а також визначення її природного середовища побутування в межах абстрактного та конкретного, уявного та реального часо-простору. Елементи пантоміми пов'язані з різноманітними формами соціальної, мистецької та релігійно-обрядової діяльності. Позиціонуючи пантоміму як універсальну мову людського тіла, сформовану в досвіді духовного пізнання, в якій закладено глибинний знаковий та символічний

зміст, вважаємо за доцільне проведення культурологічного дослідження її генези в умовах соціокультурного простору античного суспільства, на основі аналізу раритетних джерел, оскільки щодо витоків цього виду сценічного мистецтва єдиної думки серед науковців і досі немає.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує наявність багатьох ґрунтовних досліджень та розвідок вітчизняних та зарубіжних науковців, в яких мистецтво пантоміми розглядається та аналізується в багатьох аспектах з культурологічних, мистецтвознавчих та театрознавчих позицій. Наприклад, Н. Ужвенко («Розвиток теоретичного обґрунтування мистецтва пантоміми», 2009 р.) розглядає процес розвитку мистецтва пантоміми в контексті теоретично-практичного обґрунтування виражального дієвого сценічного руху середини ХІХ – першої третини ХХ ст.; Т.Овчаренко («Особливості мистецтва пантоміми як форми осмислення реальності», 2015 р.), в якій проаналізовано нові можливості пантоміми як фактору осмислення світу та ін.

У контексті нашого дослідження вважаємо за доцільне уточнити поняття «пантоміма» та проаналізувати процес її формування та становлення як самостійного виду сценічного мистецтва періоду античності на основі аналізу раритетних джерел. Праць Марка Тулія Цицерона «Про оратора», Корнелія Тацита «Аннали. Малі твори», Гая Светонія Транквілла «Життя дванадцяти Цезарів», Лукіана Самосатського «Твори», Е. Кларка «Подорож таємничими країнами Європи, Азії та Африки» (1818 р.), І. Дісраелі «Цікава література» (1863 р.), К. Хага «Ателлани» (1911 р.) та ін.

Мета дослідження – виявити специфіку процесу формування та становлення класичної пантоміми як самостійного виду театрального мистецтва за часів античності.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи словникові видання ХІХ ст., можемо констатувати наявність єдиної етимології терміну «пантоміма»: «мімос – імітатор; мистецтво міміки; пантоміма» [20, 502], а також визначення пантоміми як: «мистецтва імітатора-мімікра («*pan*» та «*mimos*»), універсального мистецтва міміки, репрезентації мовчазної постановки» [23, 102].

На сучасному етапі термін «пантоміма» означає не лише мистецтво виступу в мовчазній постановці, а також техніку передачі емоцій, дій, почуттів та ін. за допомогою жестів, без слів; самостійну театральну виставу, в якій засобами виразності акторів є жести та міміка або різдвяні постановки з піснями, танцями і жартами, переважно на казковий сюжет, які є традиційними у Великобританії [19].

На думку Р. Бродберна [11, 6], назва «пантоміма» походить від поєднання імені давньогрецького бога Пана – алегоричного бога дикої природи, пастуха Аркадії (його культ має аркадійське походження. – *Авт.*) та слова «мімос» («*mimos*», гр.) – «імітатор» і дослівно означає «імітатор природи», оскільки саме природа – джерело мистецтва з прадавніх часів. Науковець зазначає, що мистецтво пантоміми в тій чи іншій формі (наприклад, як елемент релігійних танців асирійців, вавилонян та єгиптян) існувало тисячі років тому, а первісні пантомімічні танці й досі практикуються серед населення островів Південного моря в автентичній формі (наприклад, бойові танці, в яких у пантомімічній формі зображуються сцени

переслідування, бійки, перемоги; ритуальні танці, в яких імітуються звички диких тварин або птахів та ін.), більше того, її розвиток посприяв еволюції людської цивілізації.

Міфологічні вірування єгиптян, чия філософська думка та культура вважаються найдавнішими в історії людства (IV–III тис. до н.е.), стали основою давньогрецької та давньоримської міфології, трансформовані відповідно до специфіки кожної з культур [18, 75], а після завоювання Греції Римською республікою (III–II ст. до н.е.) у процесі елінізації міфології, відбулося поступове ототожнення та збагачення образів римських богів. Наприклад, язичницький бог пастухів та вовків Люперкус у стародавніх римлян, – давньогрецький бог Пан. На його честь щорічно проводились фестивалі, так звані Люперкалії. Існує теорія, згідно з якою він був сином Меркурія (грецького бога Гермеса) або навіть самим Меркурієм, згідно з іншою теорією – він був сином Юпітера (Зевса). До речі, Меркурій, якого спочатку вважали покровителем торгівлі та прибутку, а згодом – богом ремесел, мистецтв та астрології, також вважався покровителем пастухів та отар.

Саме релігійні святкування на честь богів можемо вважати першими пантомімічними виставами античності. До них належать Єлевсінські містерії (VII ст. до н.е.), містерії Ісиди (III ст. до н.е. – початок I ст. н.е.), які склалися з ходи, жертвоприношень, танців та елементів пантоміми, а візуальне оформлення та деякі театральні елементи цих таємничих обрядів можна порівняти з казковими сценами англійських пантомім та екстраваганцій. Зі щорічних релігійних святкувань на честь Вакха, які розпочалися з жертвоприношення на знак вдячності божеству за розкриття таємниці вирощування виноградної лози Ікарієм з Аттики – радість та вдячність він та його піддані виражали музикою, танцями, піснями та пантомімою, виникла грецька трагедія та комедія, у постановках яких співи та декламацією було органічно поєднано з жестикуляцією, мімікою й танцем.

Варто зазначити, що Еврипід, один із засновників античної трагедії, визначив танець як пантомімічний засіб, який відображає почуття героїв у супроводі хору [6, 183], а дослідник Г. Ліхт – як мистецтво міміки і ритму, тілесне вираження внутрішньої ідеї засобами руху, метою якого було естетичне задоволення глядачів [3].

Е. Кларк у праці «Подорож різними країнами Європи, Азії та Африки» (1818 р.), посилаючись на дослідження французького мистецтвознавця XVIII ст. П.-Ф. Хагаса, відомого як барон д'Ханкарвілль, зазначає, що деякі зображення Гермеса на античних вазах, взяті зі сцен постановок Грецького театру. На його думку, Гермес був прототипом Арлекіна, давньогрецький бог жартів, дотепності й театрального мистецтва Момус (Мом) – Клоуна, Психея, яку ототожнювали з душею та диханням – Коломбіни, а перевізник душ померлих в Аїд Харон – Панталона [14, 95].

Варто зазначити, що в давньогрецькій культурі термін «пантоміма» (παντομίμος – «все» «зображує») стосувався передусім акторів і театрального мистецтва загалом і означав «той, хто зображує все», оскільки вважалося, що окрім

майстерності перевтілення у будь-яких персонажів (богів, героїв та ін.), актор пантоміми повинен бути виразником усіх людських пристрастей та характерів.

Окрім міфологічних сюжетів, популярними у греків були й сценки з елементами пантоміми, присвячені життю звичайних людей у виконанні етологів (художників манер), які мали навчальну функцію, сприяючи розвитку моральних принципів – завдяки зображенню поведінки людини в різних ситуаціях, популяризувалися хороші манери. Не меншу популярність мали й невеличкі фарсові сценки. Зазвичай їх виконували кілька груп акторів – перша за допомогою жестів ілюструвала зміст, сприяючи розкриттю сенсу декламацій, члени ж другої, супровідної, грали на музичних інструментах і співали.

У III ст. до н.е. в італійському місті Ателла в Кампані вперше було показано невеличкий імпровізований фарс бурлескного характеру, який згодом здобув неабияку популярність і, отримавши назву Ателлана (*Atellanae Fabulae*), у 391 р. до н.е. популяризувався в Римі [21, 26].

Традиційними для нього стали маски-стереотипи: Баккус – сільський бовдур; Паппус – старий дивакуватий скупердяй; Ценкулус – комік-раб; Мандакус – гордовитий солдат; Доссенус – пихатий лікар, хитрий горбатий філософ; Макус – гострий на язик горбун із гачкоподібним носом та ін. [12, 4].

Так, наприклад, Р. Бродберн зазначає, що підтвердження цьому є навіть спільний термін, традиційний для великої групи масок персонажів-слуг італійської комедії дель арте. Італійське Дзанні (*Zanni*) латинською звучить як Санніо (*Sannio*). Дослідник наводить цитату з праці «Про оратора» (*«de Oratore»*, 55 р. до н.е.) Марка Тулія Цицерона, в якій описано рухи кінцівок, смішні та гнучкі жести і всю міміку обличчя акторів: «Бо що викликає більший сміх, ніж Санніо? Хто зі своїм ротом, обличчям, наслідуючи кожний рух своїм голосом та, дійсно, усім своїм тілом, провокує сміх» [11, 76].

П. Дачертре вважає, що в процесі еволюціонування персонажі трансформувалися таким чином: Папус – в Панталона, Макус та Бакус – в Пульчинелла, Мандуку – в Капітана [17, 17]. Проте існують й інші думки, наприклад, В. Сміт, рішуче виступає проти цієї теорії. Відтак, єдиної думки з цього питання серед науковців і досі не має [21, 21].

Варто зазначити, що виконавцями Ателлани були молоді римські громадяни, серед яких зрідка були й професійні актори. К. Хаг, зазначає, що окрім прозових діалогів, написаних народною мовою, актори співали досить непристойні пісні сатиричного характеру, а їхні виступи супроводжувалися активною жестикуляцією та рухами тілом [13, 824]. Якщо від початку Ателлани були імпровізаційними виступами, то у I ст. до н.е. набувають літературну основу – кілька творів (байки) для постановок написав особисто давньоримський воєначальник і диктатор Луцій Корнелій Сулла; драматург і композитор Квінт Новус, який намагався надати цій формі драми гідності (відомі його твори «Фермер», «Клоуни», «Глухий», «Казначей» та ін.); комедіограф Люцій Помпоній («Солдат Макус» та ін.).

За часів імператора Августа, ателлани нерідко ставили під час банкетів, проте вже за кілька десятиліть, 28 р. н. е. після численних скарг від преторів імператор Тіберій, у зв'язку з тим, що ателлани стали надзвичайно брутальними та



непристойними, офіційно заборонив постановки, а виконавців вислав за межі Італії. Показ ателланів було відновлено лише через кілька століть римськими пантомімами.

Нового етапу розвитку та надзвичайного розквіту пантоміма, отримала за часів правління першого імператора Риму – Октавіана Августа (27 р. до н.е. – 14 р. н.е.), який особисто, а ймовірно під впливом державного діяча і покровителя мистецтв Гая Циналія Мецената, сприяв її розвитку як самостійного сценічного виду мистецтва – нового виду театральних вистав. У працях Корнелія Тацита знаходимо відомості про проведення в Римі публічних видовищ – змагань мімів, на яких був присутній імператор, потураючи «щій забаві з поваги до Мецената, який пристрасно любив Бафілла, до того ж і сам не цурався розваг такого роду, вважаючи своїм громадянським обов'язком поділяти з натовпом його задоволення» [8]. Август вважав, що зрозуміла усім німа мова пантоміми – свого роду об'єднуючий засіб для розваги підкорених імперією народів. Варто зазначити, що популяризуючи мистецтво пантоміми, Август мав на меті зменшити вплив на широкі маси трагедії (побоюючись ліберальних ідей про свободу та незалежність, які актори пропагували зі сцени) та комедії (в якій вже традиційним стало алегоричне висміювання знатних персон), переслідуючи виключно політичні мотиви – збереження монархії. До III ст. н.е., трагедії та комедії були витіснені пантомімою, в постановках якої неабияке значення надавалося мистецтву танцю, натомість деякі сюжети та популярні персонажі були взяті з традиційного драматичного дійства.

Першим сольним виконавцем пантоміми науковці вважають римського танцюриста Пілада Кілікійського, родом із Сицилії, постановки якого зі складним драматичним змістом були здійснені за міфологічними сюжетами (найчастіше Пілад виступав в образі Вакха). Проте деякі дослідники, посилаючись на раритетні першоджерела, вважають, що популяризації в Римі пантоміми як театрального мистецтва, найбільше посприяла діяльність Бафілла Александрійського, вільновідпущеника Мецената, який у творчості віддавав перевагу комедійній пантомімі й найчастіше з'являвся на публіці в образі Пана або козлоногого сатира, а його виступи доповнювали танці дріад. Ф. Любкер, посилаючись на античні писемні джерела, зазначає, що неабиякої майстерності Бафілл досяг «у зображенні ніжного, м'якого, м'якого (...) стану вічного блаженства», а завдяки напрочуд граційним та пластичним позам і рухам, отримав прізвисько – м'який Бафілл (*mollis Bathyllus*) [5, 205].

На думку дослідників, за характером тодішня пантоміма була близька до сучасного балету [22].

Протягом кількох десятиліть пантоміма набула величезної популяризації та увійшла в усі сфери життя. Більше того, як зазначає Гай Светоній Транквілл, перед смертю, порівнюючи власне життя з комедією (пантомімою. – *Авт.*), імператор Август, проголосив двовірш, яким традиційно закінчували вистави актори пантоміми: «Коли зіграли вдало ми, поаплодуйте, і добрим проводіть нас напуттям» (*переклад Авт.*) [10, 73].

У межах даного дослідження вважаємо за доцільне проаналізувати особливості давньоримської пантоміми за часів її найбільшого розквіту у I–V ст. н.е.

Н. Констанс зазначає, що на основі вивчення тогочасних писемних джерел, пантоміму можна охарактеризувати як трагедію без слів – танцюристи під музичний супровід, інтерпретуючи міфологічний текст, зображували персонажів, речі та почуття, наприклад, Меркурія, вогонь та ревності [15].

Аналізуючи твір «Про танці» давньогрецького письменника Лукіана Самосатського (біля 120 – після 180 рр. н.е.), в якому автор, окрім головних частин – масове поширення танцю, міфологічні та історичні сюжети, які необхідно знати танцюристу, а також мету і наміри танцюриста, описує стародавні авторитети у танцювальному мистецтві, порівняння його з трагедією та комедією [4], можемо зазначити, що на думку автора, танець набагато змістовніший та красивіший за трагедію, а сюжети танців за різноманітністю не поступаються драматургії. Серед вимог до танцюристів, Лукіан акцентував передусім на необхідності ясності вираження думок, почуттів та змістовності танцю засобами зовнішньої виразності, щоб «усе виражене ними було очевидним і не потребувало пояснення» [7].

В. Головня, визначає пантоміму як сольний танець (сюжетом якого були переважно грецькі міфи, а лібрето писали відомі тогочасні письменники), ролі в якому, як чоловічі, так і жіночі, виконував один актор. Вистава супроводжувалася співами та музикою – вокальні партії, які розкривали зміст пантоміми, виконував хор. Головним завданням актори, яких називали «пантоміми», вбачали зробити сюжет, в основі якого переважали амурні пригоди грецьких богів та героїв (наприклад, історія Венери та Марса, Медії та Язона та ін.) зрозумілим для глядачів, використовуючи лише засоби танцю (навіть без участі хору) – різноманітні та виразні ритмічні рухи [1, 386]. Відтак найбільше задоволення глядач отримували не стільки від осмислення змісту, покладеного в основу того чи іншого міфологічного сюжету, скільки від оцінки інтерпретації його виконавцем, більше того, найпростіші та найочевидніші з них жорстко критикувала публіка.

Величезний вплив пантоміми на маси, на думку Г. Ліхта, базувався виключно на еротичному сприйнятті. За його словами, пантоміми, завдяки постійним тренуванням та чітко організованому способу життя, досягали повного володіння своїм тілом, а відповідно й вмінням виразити навіть незначні рухи з величезною майстерністю, передаючи абсолютну чуттєвість. Посилаючись на «Метаморфози» Апулея та твір «Про танці» Лукіана, він зазначає, що найбільшу популярність мали міфологічні балети, а також пантоміми, в яких були присутні еротичні сцени [3].

За часів становлення пантоміми як самостійного виду сценічного мистецтва міміка не використовувалася, оскільки актори виступали в масках. Варто зазначити, що маски пантомімічних акторів відрізнялися від масок античних трагедій – візуально вони були набагато привабливішими, а намальовані роти – закриті. Відповідно майстерність володіння такими зовнішніми засобами виразності як рухи і жести набували превалюючого значення, а для кращого розуміння глядачем стану душі персонажів, було розроблено спеціальну систему умовних знаків, до якої увійшли традиційні, імітаційні, перлокутивні та спонукальні жести. Наприклад,

ляпас (гр. «alapa») в римській античній пантомімі символізував звільнення раба. Е. Темнов, наводячи цитату з Петронія, акцентує, що цей символічний жест було фразеологізовано і популяризовано в загальній лексиці: «В ньому все ще відчувається вільновідпущеник» [9, 149].

Р. Бродберн [11, 77] акцентує на тому, що деякі маски акторів в сценках з елементами пантоміми до часів Римської імперії також виразно позначали вікову, гендерну, соціальну та ін. приналежності (раб, клоун, капітан, стара, блудниця), а також особливості характеру персонажа (суворий старий, розпусний молодий чоловік, кмітлива молода жінка), проте були дещо іншими – зроблені з прозорого матеріалу, який хоча й прикривав обличчя, давав змогу бачити лицеві м'язи актора, тоді як очі, рот та вуха були відкриті.

Свідченням величезної популярності пантоміми не лише серед простого люду, а й серед вищих верств суспільства Римської імперії є те, що при кожному дворі Цезаря та у найбагатших осіб були власні трупи пантомімів для розваги господаря та його гостей. Провідні актори були особами наближеними до імператорів, наприклад, близьким другом Гая Цезаря Калігули (37–41 рр. н.е.) був відомим пантомім Мнестер. За часів правління імператора Адріана (117–138 р. н.е.) актори пантоміми призначалися на придворні посади та отримували неабиякі пільги. Одним із привілеїв, наданим ще Імператором Августом актору Мімісу було звільнення від контролю магістрата та надання імунітету від військової служби [11, 83]. Найвідоміші актори, досягаючи майстерності у мистецтві виразного танцю, створювали власні школи, наприклад, Пілада та Бафілла [1, 386].

Серед найвідоміших римських акторів пантоміми дослідники визнали Арбускула, Тімелея, Ліцілія, Діонісія, Кітеріса, Валерія та Клоппія [11, 79].

Неабиякого поширення отримав і мім – п'єса на побутові теми (переважно на теми подружньої невірності та пригод розбійників) або на основі міфологічного матеріалу (переважно аморального характеру), з заплутаними сюжетними лініями, великою кількістю виконавців (як чоловічий так і жіночий склад трупи) та складним сценічним апаратом. Популярність мімів набуває особливого розвитку наприкінці IV ст. н.е., не зважаючи на заборону подібних вистав християнською церквою. Безумовно, міми, які належали до розважального та видовищного напрямку театральних дійств, яскраво відрізнялися від літературної драми – у постановках, нерідко за участю дітей і навіть дресированих тварин, прозові тексти чергувалися з віршованими, а вокальні номери – з танцями та акробатичними елементами [1, 390].

І. Дізраелі акцентує на значній відмінності мімів від пантомімів, оскільки перші були «надокучливим різновидом скоморохів, які досягли успіху в мімікуванні (...) їхні виступи були традиційними під час дружніх вечірок», натомість другі – трагічними акторами, зазвичай мовчазними, які поєднали мистецтво жесту, музики і танців, досягнувши вражаючого ефекту: «їх кивок, який говорить, їх руки, які говорять, і їхні пальці, які також мають голос, викликали сльози від емоцій» [16] і були в пошані.

Щодо сценічного костюму пантомімів, варто зазначити, що він не приховував фігуру актора, акцентував на найменших рухах тіла. Зауважимо, що

після II ст., коли участь у пантомімі почали брати жінки, костюми прикривали тіло лише номінально, що згодом викликало значне невдоволення церкви та влади. 534 р. пантоміму офіційно заборонили наказом імператора Юстиніана, оскільки її було визнано аморальною і такою, що вступає в протиріччя з церковною доктриною. Варто зазначити, що дружина Юстиніана – Феодора, в минулому актриса, починала кар'єру граючи саме в комічних пантомімах [2, 335].

Наприкінці V ст. після падіння Римської імперії, розпаду рабовласницького та заснування феодального суспільства, починає формуватися новий театр, а відповідно й нові сценічні форми, проте його джерелами безумовно лишалася антична культура. Протягом еволюціонування театрального мистецтва, частково у період Середньовіччя, а особливо Ренесансу, звернення до античної спадщини стає основою для створення нових видів сценічного мистецтва та розвитку існуючих. Так, наприклад, у репертуарі мандрівних труп акторів і жонглерів періоду класичного Середньовіччя (XI–XIV ст.) переважали сценічні танцювальні композиції на народно-побутові сюжети, у яких простежується вплив традиційних особливостей давньоримської пантоміми. Найбільшого розквіту пантоміма набула у XVI–XVIII ст. в італійській комедії дель арте.

Наукова новизна. Здійснено культурологічне дослідження процесу формування та становлення пантоміми як самостійного виду театрального мистецтва за часів античності на основі аналізу раритетних джерел; уточнено та доповнено термінологічне поняття «пантоміма»; розглянуто генезис пантоміми як головного виду пластичного мистецтва античного театру та специфіку її виражальних засобів, а також вплив на розвиток сценічних видів мистецтва.

Висновки. Пантоміма як самостійний вид сценічного мистецтва, джерелом якого є ритуальні дієства, сформувалася внаслідок художнього розвитку театральної практики у контексті специфіки соціокультурного простору античного суспільства. Як свідчать раритетні джерела I–V ст. н.е., пантомімічні вистави часів Римської імперії – це трагедія без слів, в якій виконавці, під музичний супровід або спів, інтерпретуючи міфологічний текст, зображували персонажів, речі та почуття. Обґрунтовано теорію походження персонажів італійської народної комедії масок та сучасної пантоміми від персонажів пантомімічних вистав III ст. до н.е. – V ст. н.е.

### *Література*

1. Головня В.В. История античного театра. Москва : Искусство, 1972. 400 с.
2. Карлхайнц Д. Криминальная история христианства. Поздняя античность. Москва: ТЕРРА, 1999. 544 с.
3. Лихт Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции. Москва : Крон-пресс, 1995. URL : [https://royallib.com/read/liht\\_gans/seksualnaya\\_gizn\\_v\\_drevney\\_gretsii.html#491520](https://royallib.com/read/liht_gans/seksualnaya_gizn_v_drevney_gretsii.html#491520) (дата обращения 9.10.2018).
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. Т. 5. Кн. 2.: Эллинистически-римская эстетика I–II веков. Москва: Мысль, 2002. URL : <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt23.htm> (дата обращения 9.10.2018).
5. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей по Любкеру. Санкт-Петербург : Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. 1552 с.

6. Поклад І. М. Історико-психологічний аналіз феномена танцю. *Актуальні проблеми психології: Психологія обдарованості: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України*. Вип. 8. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2012. С. 177–187.
7. Самосатский Л. Сочинения : В 2-х т. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 538 с. URL : [http://krotov.info/acts/02/03/lukian\\_43.htm](http://krotov.info/acts/02/03/lukian_43.htm) (дата звернення 10.10.2018).
8. Тацит К. *Сочинения в двух томах. Том I. Анналы. Малые произведения*. Москва : Науч.-изд. центр «Ладомир», 1993. URL : <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1347001000#54> (дата звернення 9.10.2018).
9. Темнов Е.И. *Звучащая юриспруденция*. Москва: Волтерс Клувер, 2010. 560 с.
10. Гранквилл Г. С. Жизнь двенадцати цезарей Кн. 2. URL : <http://militera.lib.ru/bio/0/pdf/suetonius.pdf> (дата звернення 9.10.2018).
11. Broadbent R. J. *A history of pantomime*. New York : W. Blom 1964. 234 p.
12. Byrom M. *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. Aberdeen : Shiva Publications, 1972. 277 p.
13. Chisholm H. (Ed.). *Atellanae Fabulae*. Encyclopædia Britannica. 2(11th ed.). Cambridge University Press, 1911. 973 p.
14. Clarke E.D. *Travels in various countries of Europe Asia and Africa. Part 2. Greece Egypt and the Holly Land*. Vol. 8. London, 1818. 539 p.
15. Constans N. *Les mystères de la pantomime romaine*. URL : <http://archeo.blog.lemonde.fr/2014/05/11/les-mysteres-de-la-pantomime-romaine> (дата звернення 12.10.2018).
16. Disraeli I. *Curiosities of Literature*. Routledge, 1863. 540 p. URL : <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/disraeli/isaac/curiosities/index.html> (дата звернення 12.10.2018).
17. Duchartre P. *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications, 1966. 368 p.
18. Kemp B. *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*. London, England: Routledge, 1991. 356 p.
19. *Pantomimic*. Random House Unabridged Dictionary. Random House, Inc. 2018. URL : <https://www.dictionary.com/browse/pantomimic> (дата звернення 11.10.2018).
20. Reid A. *A Dictionary of the English Language, containing the pronunciation, etymology and explanation of all words authorized by eminent writers. To which are added, a vocabulary of the roots of English words and an accented list of proper names*. Edinburgh Oliver & Boyd, Tweeddale Court. London Simpkin, Marshall & Co. 1844p. 564 p.
21. Smith W. *The Commedia Dell'Arte*. New York: Benjamin Blom, 1964. 290 p.
22. *The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.* URL : London : John Bale, Sons & Danielsson, LTD, 1911 <http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/> (дата звернення 11.10.2018).
23. Wood J. *Etymological Guide to the English Language: Being a Collection, Alphabetically Arranged, of the Principal Roots, Affixes, and Prefixes, with Their Derivatives and Compounds*. Oliver & Boyd, 1837. 234 p.

### References

1. Golovnya, V.V. (1972). *Istoriya antichnogo teatra*. Moskva : Iskusstvo [in Russian].
2. Karlhaynts, D. (1999). *Kriminalnaya istoriya hristianstva. Pozdnyaya antichnost*. Moskva: TERRA [in Russian].
3. Liht, G. (1995). *Seksualnaya zhizn v Drevney Gretsii*. Moskva : Kron-press, 1995. Retrieved from: [https://royallib.com/read/liht\\_gans/seksualnaya\\_gizn\\_v\\_drevney\\_gretsii.html#491520](https://royallib.com/read/liht_gans/seksualnaya_gizn_v_drevney_gretsii.html#491520) [in Russian].
4. Losev, A. F. (2002) *Istoriya antichnoy estetiki : v 8 t. T. 5. Kn. 2.: Ellinisticheskii-rimskaya estetika I–II vekav*. Moskva: Myisl. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt23.htm> [in Russian].
5. Lyubker, F. (1885). *Realnyiy slovar klassicheskikh drevnostey po Lyubkeru*. Sankt-Peterburg : Izdanie Obschestva klassicheskoy filologii i pedagogiki [in Russian].

6. Poklad, I. M. (2012). Istoryko-psykholohichniy analiz fenomena tantsiu. Aktualni problemy psykholohii: Psykholohiia obdarovanosti: Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohii imeni H.S. Kostiuka NAPN Ukrainy. Vyp. 8. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I.Franka. pp. 177–187 [in Ukraine].
7. Samosatskiy, L. (2001). Sochineniya : V 2-h t. Sankt-Peterburg: Aleteyya, Available at : [http://krotov.info/acts/02/03/lukian\\_43.htm](http://krotov.info/acts/02/03/lukian_43.htm) [in Russian].
8. Tatsit, K. (1993). Sochineniya v dvuh tomah. Tom I. Annalyi. Malyie proizvedeniya. Moskva : Nauch.-izd. tsentr «Ladimir». Retrieved from: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1347001000#54> [in Russian].
9. Temnov, E.I. (1920). *Zvuchaschaya yurisprudentsiya*. Moskva: Volters Kluver.
10. Trankvill, G. S. Zhizn dvenadtsati tsezarey. Kn. 2. Retrieved from : <http://militera.lib.ru/bio/0/pdf/suetonius.pdf> ([in Russian].
11. Broadbent, R. J. (1964). *A history of pantomime*. New York : B. Blom [in English].
12. Byrom, M. (1972). *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. Aberdeen: Shiva Publications [in English].
13. Chisholm, H. (Ed.). (1911). *Atellanae Fabulae*. *Encyclopædia Britannica*. 2(11th ed.). Cambridge University Press [in English].
14. Clarke, E. D. (1818). *Travels in various countries of Europe Asia and Africa. Part 2. Greece Egypt and the Holly Land*. Vol. 8. London [in English].
15. Constans, N. (2014). *Les mystères de la pantomime romaine*. Retrieved from: <http://archo.blog.lemonde.fr/2014/05/11/les-mysteres-de-la-pantomime-romaine> [in French].
16. Disraeli, I. (1863). *Curiosities of Literature*. Routledge. Retrieved from: <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/disraeli/isaac/curiosities/index.html> [in English].
17. Duchartre, P. (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications [in English].
18. Kemp, B. (1991). *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*. London, England: Routledge [in English].
19. *Pantomimic*. Random House Unabridged Dictionary. Random House, Inc. 2018. Retrieved from: <https://www.dictionary.com/browse/pantomimic> [in English].
20. Reid, A. (1844). *A Dictionary of the English Language, containing the pronunciation, etymology and explanation of all words authorized by eminent writers. To which are added, a vocabulary of the roots of English words and an accented list of proper names*. Edinburgh Oliver & Boyd, Tweeddale Court. London Simpkin, Marshall & Co. [in English].
21. Smith, W. (1964). *The Commedia Dell'Arte*. New York: Benjamin Blom [in English].
22. *The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.* Retrieved from: London : John Bale, Sons & Danielsson, LTD, 1911 <http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/> [in English].
23. Wood, J. (1837). *Etymological Guide to the English Language: Being a Collection, Alphabetically Arranged, of the Principal Roots, Affixes, and Prefixes, with Their Derivatives and Compounds*. Oliver & Boyd [in English].

УДК 76.03/.09

*Тупік Віктор Олександрович,  
аспірант Київського університету  
імені Бориса Грінченка  
tvo.creator@gmail.com  
ORCID 0000-0001-7977-4567*

## ЕКСЛІБРИС, ВИКОНАНИЙ ЗА ДОПОМОГОЮ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ, В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

**Мета роботи** – визначити основні особливості створення книжкового знаку за допомогою комп'ютерної графіки і його місце в сучасному мистецтві. **Методологія** дослідження спирається на застосування історико-культурного методу, в основі якого лежить розгляд явища комп'ютерного екслібриса в контексті сучасного культуротворчого процесу. Застосовано метод мистецтвознавчого аналізу, що дає змогу зрозуміти художню форму книжкового знаку. **Наукова новизна** полягає в ґрунтовному огляді комп'ютерного екслібриса, завдяки чому визначаються переваги й недоліки цього явища поряд із традиційними зразками образотворчого мистецтва в галузі графіки. **Висновки.** Екслібрис, виконаний за допомогою комп'ютерних технологій, впевнено займає своє місце в сучасному графічному мистецтві. Тому йому притаманні наступні переваги: доступність для широкого загалу, простота у процесі створення, підготовки до друку та тиражування книжкового знаку у будь-якій кількості. Поступово збільшується його утилітарна цінність щодо використання в державних і приватних бібліотеках. У той же час варто виділити те, що готовий друкований зразок має меншу цінність порівняно з оригіналами, виконаними у традиційних техніках художнього друку. Проте комп'ютерна графіка починає посідати своє певне місце серед ручної графіки в сучасному мистецькому просторі.

*Ключові слова:* екслібрис, комп'ютерна графіка, ліногравюра, офорт, друк, книжковий знак.

*Тупік Віктор Олександрович, аспірант Київського університету імені Бориса Грінченка*

### Экслибрис, исполненный с помощью компьютерной графики, в современном искусстве

**Цель статьи** – определить главные особенности в создании книжного знака с помощью компьютерной графики и его места в современном искусстве. **Методология исследования** опирается на использование историко-культурного метода, в основе которого лежит рассмотрение явления компьютерного экслибриса в контексте современного культуротворческого процесса. Использован метод искусствоведческого анализа, что дает возможность понять художественную форму книжного знака. **Научная новизна** заключается в основательном осмотре компьютерного экслибриса, благодаря которому определяются преимущества и недочёты этого явления наравне с традиционными образцами изобразительного искусства в области графики. **Выводы.** Экслибрис, исполненный с помощью компьютерных технологий, уверенно занимает свое место в современном графическом искусстве. Поэтому ему свойственны следующие преимущества: доступность для широкого круга, простота в процессе создания, подготовки к печати и тиражирования книжного знака в любом количестве. Постепенно увеличивается его утилитарная ценность для использования в государственных и частных библиотеках. В тоже время стоит выделить то, что готовый печатный образец имеет меньшую ценность в сравнении с оригиналами, исполненными в традиционных техниках художественной печати. Однако компьютерная графика начинает занимать свое собственное место среди ручной графики в современном художественном пространстве.

*Ключевые слова:* экслибрис, компьютерная графика, линогравюра, офорт, печать, книжный знак.

*Tupik Viktor, postgraduate of Borys Grinchenko Kyiv University*

### **Ex-libris executed using computer graphics in contemporary art**

**Purpose of the Article.** The article aims to determine the main features in the creation of a book sign using computer graphics and its place in contemporary art. **The methodology** of the research consists of the use of the historical and cultural method, which is based on the consideration of the phenomenon of computer ex-libris in the context of the modern cultural process. Method of art criticism analysis is using, which makes it possible to understand the art form of a book sign. **Scientific Novelty** is the examination of the computer bookplate is given, the advantages and disadvantages of this phenomenon are determined on a par with traditional examples of fine art in the field of graphics. **Conclusions.** Ex-libris executed with the help of computer graphics confidently takes its place among modern graphic art. Therefore, it has the following advantages: accessibility for a wide range, simplicity in the process of creation, preparation for further printing and replicating a bookplate in any quantity. Gradually increases its utilitarian value for further use in public and private libraries. At the same time, it is worth highlighting the fact that a finished printed sample has less value in comparison with originals executed in traditional techniques of artistic printing. However, computer graphics are beginning to take the own place among the hand-drawn graphics in modern art space.

*Key words:* Ex-libris, computer graphics, linocut, etching, printing, bookplate.

Актуальність теми дослідження. Розвиток суспільства й технологічний прогрес є вагомим передумовою комп'ютеризації, що охопила всі сфери життя людини на початку ХХІ століття. Також цей процес торкнувся і мистецтва, адже сьогодення потребує від сучасного митця пошуку нових форм й засобів вираження своєї індивідуальної творчої манери. Тому використання комп'ютерної техніки знайшло своє місце і в галузі мистецтва. У статті визначаються особливості створення книжкового знаку за допомогою комп'ютерних технологій. Досліджується їхній вплив та подальші можливості використання комп'ютерної техніки у сучасному образотворенні. Здійснено спробу визначити місце комп'ютерного екслібриса в сучасному графічному мистецтві. Формулюються переваги та недоліки комп'ютерного книжкового знаку поряд із традиційними зразками образотворчого мистецтва в галузі графіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток комп'ютерної графіки розпочався досить недавно, тому варто зазначити, що це явище прогресує, набуваючи все більшої популярності серед сучасних митців. Не минуло воно і галузі мистецтвознавства, але на сьогоднішній день все ще потребує детального вивчення. Загалом явищу комп'ютерного екслібриса присвячено мало уваги. Проте все ж варто виділити праці П.Нестеренка, який розглядає явище комп'ютерного книжкового знаку поряд з традиційними техніками [5, 6]. Також щодо комп'ютерного екслібриса свою думку висловив і молдавський художник, дослідник Г. Босенко [1]. Крім них, художник і викладач В. Житников віддав перевагу комп'ютерній графіці. Власні думки та досвід він виклав у своїй науковій праці, що безпосередньо стосується сучасних технологій у мистецтві [2].

Мета дослідження – охарактеризувати основні особливості створення екслібриса за допомогою сучасних комп'ютерних технологій та визначити його місце в сучасному графічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Свою історію розвитку книжковий знак розпочинає ще у ХV столітті і бере свої витoki в Німеччині, де з'являється згодом після виникнення книгодрукування. Виконання перших екслібрисів було здійснено за допомогою основних графічних технік того часу. Здебільшого використовували техніку офорту, але



через складність виготовлення перевагу віддавали ксилографії. Це було зумовлено наявністю більш дешевого матеріалу та простотою отримання відбитку. Але дані техніки не були орієнтовані на широкий друк великого обсягу і задовольняли власників лише невеликою кількістю книжкових знаків. Тому тривали подальші пошуки й експерименти у друкарському мистецтві, а поряд з тим і еволюція екслібриса.

XIX століття ознаменувалося появою нових технік, серед яких постали цинкографія й літографія. Проте розвиток технічного прогресу спричинив винахід лінолеуму, завдяки чому з'явилася ліногравюра. Різьба по лінориту стала одним із найулюбленіших технік митців через свою простоту у виконанні й недорогому матеріалі. У наш час поряд із традиційними техніками художники продовжують свої творчі пошуки, зумовлені появою нових технологій. Натомість застарілі методи виконання традиційних друкованих відбитків стають розкішно або відходять, як приміром, ліногравюра.

Сучасні інформаційні технології стали невід'ємною частиною існування людини у XXI столітті та з кожним днем все більше проникають у всі сфери. Зокрема, економічну, соціальну та культурну. Нові технології стали предметом зацікавлення не тільки зарубіжних митців, а й вітчизняних. Адже дають широке поширення екслібрису, сприяють художньому самовираженню, набуттю досвіду та збагаченню ідей.

Загалом розвиток комп'ютерних технологій сприяв поширенню книжкового знаку серед широкого загалу. Сьогодні кожен, хто має свою особисту бібліотеку, може маркувати книги власницьким екслібрисом. Завдяки мережі багато інтернет-ресурсів, видавництв друкованої продукції пропонують виготовлення власного книжкового знаку та його тиражування у будь-якій кількості. Варто зазначити і те, що за допомогою інформаційних ресурсів можна ознайомитись із роботами різних майстрів сучасності. Безліч художників до того ж пропонують свої власні послуги у створенні особистого книжкового знаку. При цьому за невелику ціну друкарська техніка дозволяє виготовити великий тираж, у порівнянні з традиційними художніми техніками друку, для будь-якої бібліотеки.

Сучасний комп'ютерний екслібрис, виконаний за допомогою графічних редакторів, умовно можна розподілити на типи:

– класичний комп'ютерний екслібрис – книжкові знаки, що виконані або оброблені завдяки растровому графічному редактору Найпопулярнішою програмою є Adobe Photoshop, широке її застосування притаманне професійній діяльності художників-ілюстраторів. Сканований рисунок може бути доопрацьований, вдосконалений і збережений;

– векторний екслібрис – виконання екслібрисів за допомогою векторної графіки. Серед графічних редакторів варто виділити Adobe Illustrator та Corel Draw. Цей вид книжкового знаку відзначається високою чіткістю та лінійністю зображення.

При невдалому вирішенні художник знову має змогу повернутись до початкового варіанту та без жодних труднощів внести зміни на певному етапі створення екслібриса. Однією з переваг є можливість зберегти роботу та митець може продовжити її в інший період. Цей метод нескладний та доступний для тих, хто має досвід та знання у роботі з графічними програмами.

Процес друку на принтері доволі простий, на відміну від традиційних технік друку, де для художника не останнє місце займає художній друк як процес зі створення художнього образу та подальшого гравіювання. Скажімо, в офорті цей

процес є не менш важливим, оскільки сам художник відбирає вдалі відбитки, які власноруч підписує. Потім до випуску обирає тільки найкращі аркуші, що мають цінність оригіналу. Крім техніки гравіювання, потрібно знати і дотримуватись процесу отримання готового твору. Сюди входить і підготовка паперу, набивка фарбою форми і подальше її розкочування, нагрів і відтиск, висушування й обріз відбитку.

Натомість у мистецтві комп'ютерної графіки розкривається великий спектр можливостей для митця. Графічні редактори є зручним методом імітації або відтворення різноманітних графічних технік – літографії чи ліногравюри, що покликані підкреслювати виразність твору. Поряд із знанням роботи на комп'ютері, автор зазвичай використовує свої навички у книжковій і станковій графіці. Тому класична школа стає основним підґрунтям для подальшої творчої реалізації.

Сьогодні комп'ютерний книжковий знак починає займати своє місце у полі друкованої графіки, а в колекціонерів з'являється безліч суперечок. Виникають дискусійні питання серед поціновувачів малої графічної форми, чи може комп'ютерний книжковий знак перебувати поряд із традиційним есклібрисом? Його можна віднести до творчості людини, чи це явище технологічна розробка? Відповідь у кожного поціновувача мистецтва своя. З-поміж колекціонерів є такі, що принципово не включають у свої колекції твори комп'ютерної графіки. Проте такі роботи все ж знаходять своїх шанувальників і потрапляють до колекцій тих збирачів, що експериментують поряд із традиційними зразками.

Серед українських митців, що працюють у галузі комп'ютерного есклібриса, можна виділити Р. Виговського, В. Вишняка, В. Окутного. Їхні роботи різняться за своєю тематикою та технікою виконання, проте займають своє гідне місце серед сучасної друкованої графіки.

У своїй роботі Р. Виговський використовує ілюстративний підхід, який поєднує з прагненням автора до реалізму. Одним із напрямів творчості є міфологічний. Художник використовує прийом лесування, що створює насичену кольорову гаму, надає майбутньому витвору символізму та драматичності. У книжкових знаках В.Окутного більше графічної мови. В основу його творчості покладені навички художника-графіка, де основними виражальними засобами виступає штрих і лінія. Завдяки ним зображення стає більш виразним і контрастним. Так, книжковий знак для П. Нестеренка поєднує у собі посвяту автору книгозбірні й ювілейну дату, присвячену Т. Шевченку. Палітра у митця найчастіше використовується у стриманих кольорах, що має кілька кольорових акцентів у поєднанні з чорно-білим тлом.

Важливе місце у створенні есклібриса залишається все ж за мистецьким почерком кожного автора, що допомагає знайти свій шлях до подальшої творчої реалізації. Він базується на основних навичках художника-графіка, який використовує базові графічні елементи, штрих і лінію. Нині, щоб бути впізнаваним у сучасному арт-просторі, митець прагне знайти щось нове, що допоможе якомога більше розкрити його творчий потенціал. Адже процес роботи у графіці може включати різноманітні методи пошуку художнього образу. Тому поєднання творчого задуму з правильним вибором виражальних засобів допомагає краще розкрити ідею автора.

Нині комп'ютерна графіка набула інтенсивного розвитку і продовжує розвиватись. Але жоден комп'ютер не може зрівнятися з довершеністю людської руки, це жоден сучасний технічний пристрій не відтворить, – зазначає московський графік В. Житніков [5]. З роками він відмовився від роботи в техніці офорту й

опанував мистецтво комп'ютерної графіки, завдяки якій створив десятки екслібрисів. Усі вони виконані в його індивідуальному стилі рисунку та композиційному вирішенні.

Свою популярність комп'ютерний екслібрис набув і серед молодих митців. Адже завдяки своїй доступності та нескладності в реалізації творчого задуму вони можуть спробувати свої сили у створенні книжкового знаку. Так, на Всеукраїнському студентському конкурсі книжкового знаку пам'яті Фелікса Кіддера наявна номінація за комп'ютерний екслібрис.

Наукова новизна полягає в ґрунтовному огляді комп'ютерного екслібриса, завдяки чому визначаються переваги й недоліки цього явища поряд із традиційними зразками образотворчого мистецтва в галузі графіки.

Висновки. Отже, на початок ХХІ століття відбувається масштабний розвиток екслібриса у мистецтві за допомогою комп'ютерної графіки, яка намагається зайняти своє місце серед традиційного графічного мистецтва. Комп'ютерні технології сприяють кращому збереженню та популяризації зразків малої книжкової графіки в електронному варіанті. Завдяки тому, що комп'ютерна графіка набуває все більшого визнання в сучасному світі, вона підносить на сучасний рівень і мистецтво екслібриса. Нині мистецтво малої книжкової форми є невід'ємною частиною книжкової графіки і має своє місце в історії розвитку української художньої творчості.

### Література

1. Босенко Г. Тези виступу. Вологда, 2013. URL: <http://www.exlibris-molibojenko.ru/bosenko.htm>. (дата звернення: 12.03.2018).
2. Житников В. Художник и комп'ютер. *Хронограф: Информационно-искусствоведческий журнал*. Вологда, 2007. Вип. 13. С. 138.
3. Калашникова Е. Особенности современной украинской цветной линогравюры. *Вісник ХДАДМ*, 2009. №9. С. 30–34.
4. Каменська Ю. Комп'ютерна графіка у сучасному екслібрисі. URL: <https://familytimes.com.ua/mystectvo/kompyuterna-grafika-v-suchasnomu-ekslibrysi> (дата звернення: 12.03.2018).
5. Колодяжний І. Вадим Житников – Король офорта. URL: <http://old.litrossia.ru/2006/11/00122.html> (дата звернення: 12.03.2018)
6. Нестеренко П. Історія українського екслібриса: наук. вид. Київ: Темпора, 2016. 360 с.
7. Нестеренко П. Рисунок у мистецтві екслібриса. Українська академія мистецтв. Київ, 2010. Вип. 17. С. 48-54.

### References

1. Bosenko G. (2013). Retrieved from: <http://www.exlibris-molibojenko.ru/bosenko.htm> [in Russian].
2. Zhtnikov V. (2007). Artist and computer. *Chronograph: Information and Art History Magazine*. Vologda, 13, 138 [in Russian].
3. Kalashnikova E. (2009). Features of modern Ukrainian colored linen, 9. 30–34 [in Russian].
4. Kamenska Y. Computer graphics in modern exlibris. Retrieved from: <https://familytimes.com.ua/mystectvo/kompyuterna-grafika-v-suchasnomu-ekslibrysi> [in Ukrainian].
5. Kolodyazhiyi I. Vadim Zhtnikov – The king of etching. Retrieved from: <http://old.litrossia.ru/2006/11/00122.html> [in Russian].
6. Nesterenko P. (2016). The history of Ukrainian exlibris. Scientific publication. Kyiv: Tempora, 360 [in Ukrainian].
7. Nesterenko P. (2010). Drawing in the art of exlibris. Kyiv: Ukrainian Academy of Arts, 17, 48-54 [in Ukrainian].

УДК: 712.01.04

*Іваницька Ірина Іванівна,  
студент магистратури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
irenivanyska@gmail.com  
ORCID 0000-0003-4167-5138*

## СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ МЕТАФОРИ В ДИЗАЙНІ ЛАНДШАФТУ

**Мета роботи** полягає у дослідженні метафори як засобу формування художньої виразності, її використання в дизайні ландшафту. **Методологія** дослідження полягає у здійсненні аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення щодо застосування метафори на прикладі організації садів і парків відомих пейзажистів світу. Вивчення міжнародної практики в області перетворення ландшафту, моделювання прийомів застосування метафори з метою позитивної зміни якостей міського простору. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей використання метафори в дизайні ландшафту. Виявлено, що в процесі метафоризації створюється безліч смислових конотацій, за рахунок яких відбувається передача інформації, як ландшафтної, так і культурної. Тому просторова і ландшафтна метафори мають безумовну інформаційну цінність для дослідника. **Висновки.** Метафора є універсальним засобом у вирішенні проектно-художніх завдань і становить основу інструментальної, ідейно-ціннісної та культурно-мовної позицій. Метафора дозволяє проникнути в глибинні структури реальності культурного ландшафту, створює безліч смислових конотацій, в результаті яких відбувається передача інформації.

*Ключові слова:* метафора; види, способи використання метафори; образне мислення; дух місця; дух часу.

*Іваницькая Ирина Ивановна, студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### Специфика использования метафоры в дизайне ландшафта

**Цель работы** заключается в исследовании метафоры как средства формирования художественной выразительности, ее использования в дизайне ландшафта. **Методология исследования** заключается в осуществлении анализа, синтеза, сравнения, обобщения по применению метафоры на примере организации садов и парков известных пейзажистов мира. Изучение международной практики в области преобразования ландшафта, моделирование приемов применения метафоры с целью позитивного изменения качеств городского пространства. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей использования метафоры в дизайне ландшафта. Выведено, что в процессе метафоризации создается множество смысловых коннотаций, за счет которых происходит передача информации, как ландшафтной, так и культурной. Поэтому пространственная и ландшафтная метафоры имеют безусловную информационную ценность для исследователя. **Выводы.** Метафора является универсальным средством в решении проектно-художественных задач и составляет основу инструментальной, идейно-ценностной и культурно-языковой позицій. Метафора позволяет проникнуть в глубинные структуры реальности культурного ландшафта, создает множество смысловых коннотаций, в результате которых происходит передача информации.

*Ключевые слова:* метафора; виды, способы использования метафоры; образное мышление; дух места; дух времени.

*Ivanytska Iryna, master's degree of National academy leading cadres of culture and arts*

### **The specifics of using metaphors in the landscape's design**

**The purpose of the article** is to study the metaphor as a means of forming the artistic expressiveness, its use in landscape design. **The methodology** consists of analyzing, synthesizing, comparing, summarizing the use of metaphor on the example of organizing gardens and parks of famous landscape painters of the world. **Scientific Novelty.** Study of international practice in the field of landscape transformation, modeling of the use of metaphor to positively change the qualities of urban space. It is revealed that in the process of metaphor a lot of semantic connotations are created, due to which the information is transmitted, both landscape and culture. Therefore, spatial and landscape metaphors have unconditional information value for the researcher. **Conclusions.** The metaphor is the universal means of solving design and artistic tasks, and it forms the basis of instrumental, ideologically-valuable, and culturally-linguistic positions. The metaphor allows you to penetrate the deep structures of the reality of the cultural landscape reality, creates a lot of semantic connotations and as a result, it is becoming the transmission of information.

*Key words:* metaphor; types, ways of using a metaphor; figurative thinking; the spirit of the place; the spirit of the time.

Актуальність теми дослідження. Метафора як невербальна (візуальна) мова, як спосіб композиційної організації простору для вираження значення і його прочитання досліджена недостатньо. Немає концептуальних основ розвитку метафоричної мови і методів її використання в дизайні ландшафту.

Метафора сьогодні розглядається як інструмент, що здатен впливати на суспільну свідомість.

Аналіз досліджень і публікацій. Теорії метафори, в тому числі дослідження когнітивної природи метафори, представлені в роботах таких зарубіжних авторів, як М. Блек, М. Брідель, Н. Гудмен, Д. Девідсон, М. Джонсон, Е. Кассирер, Дж. Лакофф, Е. Маккормак, П. Манн, Дж. А. Міллер, Е. Ортон, Ч. Пірс, П. Рікер, А. Річард, Дж. Серль, Ф. Уілрайт та ін.

Дослідження, присвячені вивченню метафори в дизайні ландшафту, проводили такі науковці, як Є. В. Жердев, професор А. Д. Жирнов.

Мета роботи полягає у дослідженні специфіки використання метафори в дизайні ландшафту.

Виклад основного матеріалу. Метафора в перекладі з грецької мови означає перенесення. В дизайні метафора розглядається в контексті перенесення явищ оточуючого світу на предметне середовище. Спеціальних досліджень щодо походження і розвитку метафори в ландшафтному мистецтві немає, але враховуючи, що метафора є однією із категорій художнього образу, дозволимо собі апелювати матеріалами по його дослідженню.

Існує чимало творів мистецтва, в яких використовується метафора. Але у ландшафтному мистецтві метафору використовують недостатньо. Основні елементи художньої виразності: лінії, форми, колір, текстура мають художнє звучання лише тоді, коли в них прочитується знак, чи символ оточуючого світу [5, 45].

Людина має схильність до образного мислення, метафоричного сприйняття світу. Про це свідчать роботи вчених В.Ф. Шерстобітова, Б.А. Рібакова, психіатра К. Юнга, психолога Р. Арнхейма та ін. [2, 34].

У давніх людей метафорична уява формувалась завдяки трьом основним джерелам: Всесвіт (сонце, місяць, зорі); жива і нежива природа (земля, вода, рослинність, тваринний світ і т.і.); штучна нежива природа. Враховуючи те, що

предмети дизайну мали передусім утилітарну функцію, людина всіх епох намагалась відобразити в них ще і соціально-культурне значення, виразити своє відношення до оточуючого світу [7, 81].

Походження і розвиток метафори в дизайні обумовлений наступними факторами:

1) філософський фактор, виник в період критичного осмислення техніцизму. Як метафоричний дизайн;

2) естетичний фактор – метафора в якості основного компонента входить в структуру художнього образу;

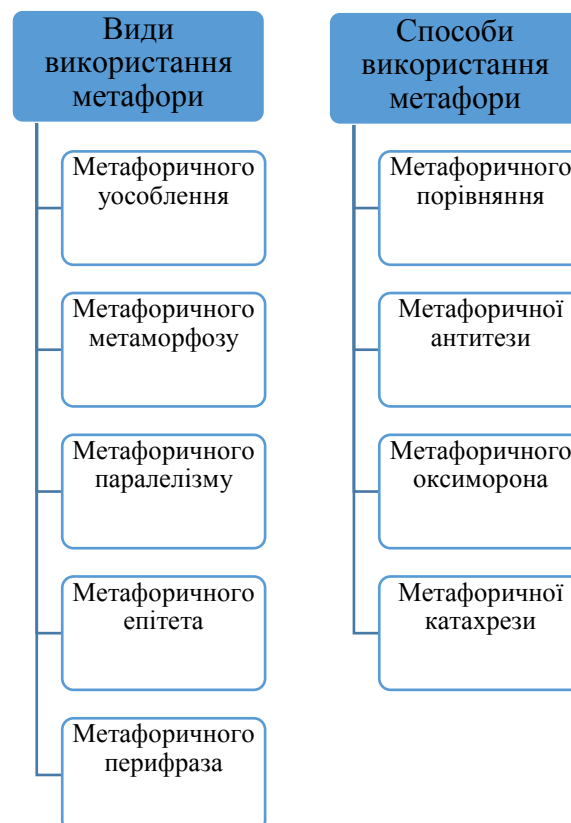
3) психологічний фактор – обумовлений психологічною схильністю людини до метафоричного сприйняття та відтворення явищ навколишнього світу;

4) історичний фактор – розвиток метафори в дизайні носить еволюційний характер;

5) природний фактор – як першоджерело, яке відбивається в об'єктах дизайну в образній формі;

6) культурологічний фактор – підкреслюється метафоричними переносами творів живопису, скульптури, архітектури, прикладного мистецтва та ін. на об'єкт дизайну [7, 88].

Визначено види і способи використання метафори в проектній практиці дизайну середовища (рис. 1):



*Рис. 1. Види і способи використання метафори*

Одним із найбільш поширених видів використання метафори є епітет, що проявляється через перенесення декоративних властивостей з одного явища (предмета) на інше явище (предмет) [8, 45]. Серед проектів відомого англійського

дизайнера садів Енді Стеджена є кілька, створених для Британського центру досліджень ракових захворювань (Cancer Research UK). Кожен з них – роздум про досягнення центру, який вже близько ста років проводить важливу роботу. Фоном для саду виступає конструкція «Стіна роздумів» (Thought wall), зібрана із металевих кілець, що символізують кількість досліджень, проведених Cancer Research UK. За допомогою комп'ютера на поверхні води створюється малюнок, схожий на той, що зазвичай виникає під час дощу, безперервно повторюваний ефект, за задумом автора, символізує розвиток. Естетичні властивості явища природи стали для дизайнера тим першоджерелом, яке втілилось в об'єкт дизайну в образній формі, включаючи і метафоричне формоутворення.

Чи не кожен сад Енді Стеджена насичений метафорами, що, безперечно, допомагає йому створювати яскраві, оригінальні об'єкти, в яких метафора, в одних випадках, буває гранично лаконічна, в інших – ледве помітна. Тому сприйняття не позбавлене творчості. Сприйняття – момент і результат переробки інформації, яке відбувається не без уяви, що спирається на попередній досвід. Тут важливо домогтися прямого і зворотного зв'язку між задумом дизайнера і спостерігачем.

У ландшафтному дизайні метафори черпаються із самих різних областей людської діяльності. Як правило, вони пов'язані з *genius loci*, або «генієм місця». Цей термін характеризує атмосферу, неповторність, «дух» місця. Метафори, навіяні атмосферою місця, можуть бути взяті не безпосередньо з аналізу існуючої ситуації, а зі сприйняття об'єкта. При цьому різні дизайнери, натхненні кожен своїм власним сприйняттям «генія місця», здатні придумати абсолютно різні метафори.

Серед якостей середовища, що постійно оцінює людина – можливість орієнтації і ідентифікації конкретного місця має велике значення. Це виражається у потребі в інформації про місцезнаходження, тобто у створенні просторового образу. Тому серед задач ландшафтного дизайну – формування засобами природи чітко ідентифікованого середовища, що вирізняється естетичною привабливістю, нестандартністю і взаємодією природних компонентів.

Бажання розпізнавати оточуюче середовище через впізнання характерних форм чи ліній стають для дизайнера підставою для пошуку найбільш лаконічного, але гарантуючого ідентифікацію об'єкта рішення.

Парк як об'єкт ландшафтного дизайну, вимагає змін щодо формування всіх його компонентів з позицій зручності для людини. Це можливо за рахунок використання сучасних рішень і готовності авторів до використання нестандартних ліній та форм, що нададуть парковому простору свіжості та неповторності. Яскравим прикладом вдалого формування міського простору є Дюна Парк (Данія, Копенгаген). Автори проекту вдало продемонстрували, що території біля офісів, банківських установ не повинні бути сірими і нецікавими для людей. Навпаки, територія виглядає як зелене і гостинне відкрите фойє для громадськості і співробітників. Результат цього проекту – стійкий і повністю доступний міський простір, що нагадує гігантські піщані дюни Північної Данії або снігові дюни скандинавської зими, які немовби застигли між будівлями, створюючи тим самим просторову когерентність в дизайні.

Рельєф місцевості є метафорою, яка вдало використана в проекті. Саме рельєф створює особливу атмосферу, відтворює образ, пропонує широкий вибір маршрутів, придатних для прогулянок.

Серед численних задач, які вирішуються за допомогою засобів ландшафтного дизайну стосовно паркової території, однією із найбільш динамічних, з точки зору постійного поновлення підходів, є формування образу сучасного парку.

Традиційне використання класичного набору з алей, майданчиків, басейнів рідко сприяє створенню яскравого образу. В таких парках відсутня духовна складова, філософський підтекст, те, що впливає на відчуття відвідувачів і відноситься до емоційного сприйняття паркового простору.

Намагаючись осмислити ідею просторової організації парку будь-якого розміру, перше, що необхідно визначити, якими будуть основні унікальні риси парку і якими засобами вони будуть досягнуті. Можливе використання філософського підходу в організації паркових просторів, їх семантичного і семіотичного вираження. Підхід до осмислення паркового простору іде від розуміння механізму впливу на відвідувачів.

Динамічне оновлення уяви про вигляд сучасного парку у значній мірі проявляється у переході від утилітарно-практичної організації парку до образно-символічного наповнення його простору. В якості характерних символів простору, можуть виступати не тільки природні, але й художні інтерпретовані форми з неживих матеріалів, що вносять у вигляд середовища компоненти, які здатні викликати емоційні реакції у людей. В якості подібних компонентів можуть бути вибрані сучасно трактовані скульптури оригінального дизайну, а також деякі метафори подій, явищ, які втілені в нестандартний спосіб.

Шарлотта парк *Charlottehaven* (Данія, Копенгаген) є прикладом сучасного формування міського простору, в якому органічно поєднуються важливі складові паркового середовища: екологічність та функціональність.

Створений на основі мозаїчної структури, парк є своєрідною метафорою, що уособлює, звичний для данців, пляжний ландшафт: піщані дюни, масиви трав, які нібито створюють трьохвимірний гобелен.

Мозаїчна структура дозволяє травам переплітатись, вигідно демонструючи контрасти текстури і кольору. Насадження складаються переважно із різних видів трав: міскантусів, костриці, молінії, сеслерії та ін., що забезпечують гру кольору від синього і зеленого літом, до золотистих тонів восени.

Розглянуті приклади показують, що перетворення сучасного парку в простір для роздумів, спогадів і асоціацій відбувається в результаті постійної еволюції прийомів його ландшафтно-організації. Ландшафтному дизайні, як і архітектурі, властива тенденція постійного смислового оновлення, що реалізується через нову інтерпретацію засобів художньої виразності в нестандартному образному вираженні.

Розширення можливостей облаштування сучасного парку пов'язано з використанням нових технологій у створенні просторів. Що є привабливими для людини своєю естетикою, незвичними можливостями змістовного перебування в парковому середовищі.

Досить велика область взаємин культури і простору також має метафоричну природу. І самий простір, і ландшафт як його частковий прояв можуть виступати в ролі



метафори. З точки зору когнітивної теорії метафори, осягнення ландшафту як складного поняття відбувається через метафори, відкривають до нього «епістемологічний доступ».

Метафори є частиною культурних кодів, що визначають взаємовідношення людини і простору. якщо розглядати ландшафт з точки зору метафори, то можна помітити, що його морфологічні елементи (гори, річки, міста, храми, звалища і т.п.) виступають в подвійній ролі.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні особливостей використання метафори в дизайні ландшафту. Виявлено, що в процесі метафоризації створюється безліч смислових конотацій, за рахунок яких відбувається передача інформації, як ландшафтної, так і культурної. Тому просторова і ландшафтна метафори мають безумовну інформаційну цінність для дослідника.

Висновки. В основі людської сутності лежить схильність до порівнянь. Метафора є універсальним засобом у вирішенні проектно-художніх завдань і становить основу інструментальної, ідейно-ціннісної та культурно-мовної позицій. Ці позиції обумовлюють, в свою чергу, відповідні технології дизайн-творчості з формування художньої образності об'єкта дизайну. Розуміння сутності метафоричної мови на прикладі природних явищ, тваринного світу, соціально-культурних явищ важливо для дизайнера, тому що формує його художньо-образний менталітет, підштовхує до пошуку засобів художньої виразності. Метафора дозволяє проникнути в глибинні структури реальності культурного ландшафту, створює безліч смислових конотацій, в результаті яких відбувається передача інформації. У кожному культурному ландшафті зашифровано велика кількість значень, частина з них визначена метафорами. В ландшафті використання метафори формує символічний простір як систему символів, які можуть бути інтерпретовано як текст.

### *Література*

1. Анкерсмит Ф.Р. История и типология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 496 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Пер с англ. Москва: Архитектура. С, 2007.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 5-32.
4. Баранов Г.С. Философия метафоры. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005. 472 с.
5. Лакофф Л., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. (Язык и моделирование социального взаимодействия), Москва: Прогресс, 1987.
6. Рикёр П. Живая метафора // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 452.
7. Жердев Е.В. Метафора в дизайне: Учебн. пособие. Архитектура С. 2012.
8. Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. Москва: Изд-во МСХА, 2004.

### *References*

1. Anckersmit, F. (2003). History and typology: the rise and fall of the metaphor. Moscow: Progress-Tradition [in Russian].
2. Arnheim, R. (2007). Art and visual perception. Per with English. Moscow: Architecture [in Russian].
3. Arutyunova, N.D. (1990). Metaphor and Discourse. Theory of Metaphors. Moscow: Progress [in Russian].
4. Baranov, G.S. (2005). The philosophy of metaphor. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat [in Russian].
5. Lacoff, L., Johnson, M. (1987). Metaphors We Live. (Language and Modeling of Social Interaction). Moscow: Progress [in Russian].
6. Ryker, P. (1990). The Living Metaphor. Theory of Metaphors. Moscow: Progress [in Russian].
7. Zherdev, E.V. (2012). Metaphor in design: Tutorial. Moscow: Architecture [in Russian].
8. Zherdev, E.V. (2004). Metaphorical imagery in design. Moscow: Publishing House [in Russian].

УДК 728.1 : 620.9

*Ковальський Іван Анатолійович,  
студент магістратури  
Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
ORCID 0000-0003-0529-926X  
daddyalicy@gmail.com*

## КОН'ЮНКТУРА ВПРОВАДЖЕННЯ ПАСИВНИХ ТА ЕНЕРГОЕФЕКТИВНИХ БУДИНКІВ

**Мета** роботи полягає в аналізі існуючого стану впровадження пасивних та енергоефективних будинків в забудову сьогодення. **Методологія** роботи полягає в розкритті основних проблем впровадження і з'ясуванні актуальності цього питання. Порівняння “пасивного” будинку із звичайним дає змогу розкрити і проаналізувати всі його позитивні та негативні сторони. Методологія архітектурного проектування та дизайну архітектурного середовища пасивних та енергоефективних будинків базується на методі комплексного функціонально-структурного аналізу. До загальнонаукових методів належать: аналіз і синтез; індукція і дедукція; аналогія і моделювання; абстрагування і конкретизація; системний аналіз, редукціонізм, холізм та ін. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що доведено важливість зведення пасивних та енергоефективних будинків відповідно до розвитку технологій. **У висновках** представлено результати дослідницької роботи. Враховуючи економічну ситуацію в країні, потрібно чимало уваги приділити саме майбутній забудові. Саме тому актуальним є впровадження пасивних та енергоефективних будинків у забудову вже сьогодні. “Пасивні” будинки – це споруди, які зовсім не споживають комунальну енергію. У них відсутній зв'язок із зовнішніми джерелами живлення. Потреба в енергії покривається за рахунок її самостійного вироблення спеціальним інженерним обладнанням. Їхні відмінності від звичайних будинків – саме в низькому споживанні енергії і створенні комфортного мікроклімату будь-якої пори року. Але найбільш важливою є їхня екологічна чистота, адже не забруднюється середовище, що є нашим домом.

*Ключові слова:* пасивний будинок, енергоефективний будинок, кон'юнктура ринку, інтер'єр, житло, аналіз забудови.

*Ковальський Іван Анатольевич, студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Конъюнктура внедрения пассивных и энергоэффективных домов**

**Цель работы.** Исследование связано с анализом существующего состояния внедрения пассивных и энергоэффективных домов в современной застройке. **Методология** исследования заключается в раскрытии основных проблем внедрения и решении актуальности этого вопроса. Сравнение “пассивного” дома с обычным позволяет раскрыть и проанализировать все его положительные и отрицательные стороны. Методология архитектурного проектирования и дизайна архитектурной среды пассивных и энергоэффективных зданий базируется на методе комплексного функционально-структурного анализа. К общенаучным методам относятся: анализ и синтез; индукция и дедукция; аналогия и моделирование; абстрагирование и конкретизация; системный анализ, редукционизм, холизм и др. **Научная новизна** работы заключается в том, что доказана важность внедрения пассивных и энергоэффективных домов в соответствии с развитием технологий. **Выводы.** Учитывая экономическую ситуацию в стране, нужно немало уделить внимания именно будущей застройке. Именно поэтому актуальным является внедрение пассивных и энергоэффективных домов в застройку уже сегодня. “Пассивные” дома – это сооружения, которые

совсем не потребляют коммунальную энергию. У них отсутствует связь с внешними источниками питания. Потребности в энергии покрывается за счет ее самостоятельной выработки специальным инженерным оборудованием. Их отличия от обычного дома – именно в низком потреблении энергии и создании комфортного микроклимата в любое время года. Но самым важным является их экологическая чистота, поскольку не загрязняется окружающая среда, являющаяся нашим домом.

*Ключевые слова:* пассивный дом, энергоэффективный дом, конъюнктура рынка, интерьер, жилье, анализ застройки.

*Kovalskiy Ivan, Student of the II-th year of Master's Degree, National Academy of Leaders of Culture and Arts*

### **Environment introduction-energy and passive houses**

**The purpose** of the article is to analyze the current state of implementation of passive and energy-efficient houses in the construction of the present. **The methodology** of this work consists in revealing the main problems of the implementation and the decision of the urgency of this matter. Comparison of a "passive" house with an ordinary one allows to reveal and analyze all positive and negative sides. **The scientific novelty** of the work is to reveal the idea of the importance of the introduction of passive and energy-efficient houses in accordance with the development of technology. **Conclusions.** The results of the research work are presented in the conclusions. Given the economic situation in the country, it is necessary to pay much attention to the future development, on which the situation depends in the future. That is why it is important to introduce passive and energy-efficient houses in the building today. First of all, "passive" houses are buildings that do not consume municipal energy. They have no connection to external power sources. Energy needs are covered by self-development of special engineering equipment. Their difference from an ordinary house lies in the low energy consumption and the creation of a comfortable microclimate at any time of the year. But the most important thing is their environmental cleanliness, thus not polluting the environment and the environment that is our home.

*Key words:* passive house, energy efficient house, market conditions, the interior, housing, analysis of development.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні з огляду енергетичної ситуації в Україні на 2018 рік, економія енергії – одне з найбільш актуальних завдань. Виникає питання збереження екології та природних ресурсів, які зараз на межі вичерпності. Забудова енергоефективного та пасивного характеру допоможе розв'язувати проблеми енергії, екології, дати можливість людям розвиватися в гармонії з навколишнім світом.

Пасивний та енергоефективний будинок – це не лише реалізація сучасного підходу і тенденції в архітектурі, але й будинок, який сам виробляє енергію, причому більше, ніж споживає. Невикористані енергоносії можуть навіть бути продані власниками на енергетичному ринку.

Значну цінність для усвідомлення розвитку пасивних та енергоефективних будинків мають українські та зарубіжні дослідження авторів, серед яких роботи Н. Дубровіна, А. Щукіна, І. Габріель, Х. Ладенер та інші.

Показником енергоефективності пасивного архітектурного об'єкта служать втрати теплової енергії з квадратного метра ( $\text{kВт}\cdot\text{год}/\text{м}^2$ ) на рік або в опалювальний період. У середньому вони становлять  $100\text{-}120 \text{ kВт}\cdot\text{год} / \text{м}^2$ . Енергозберігаючою вважається будівля, де цей показник нижче  $40 \text{ kВт}\cdot\text{год}/\text{м}^2$  [1]. Для європейських країн ще нижче – близько  $10 \text{ kВт}\cdot\text{год} / \text{м}^2$ .

Досягається зниження споживання енергії передусім шляхом зменшення тепловтрат будівлі саме в опалювальний період, коли розрахунок енергії перевищує всі показники витрат.

Архітектурна концепція пасивного та енергоефективного будинку базується на принципах: компактності, якісного та ефективного утеплення, відсутності містків холоду в матеріалах і вузлах примикань, правильної геометрії будівлі, зонуванні, орієнтації по сторонах світла. З активних методів у пасивному будинку обов'язковим є використання системи припливно-витяжної вентиляції з рекуперацією, яка способом циркуляції повітря створює оптимальний мікроклімат приміщень будинку.

Отже, забудова пасивних та енергоефективних будинків за правильного архітектурного підходу до всіх аспектів проектування значно зменшить витрати, дасть змогу зберегти екологію. За кордоном вже інтенсивно зводять пасивні та енергоефективні будинки, тому дослідження цієї теми є дуже актуальним.

Мета дослідження – дослідити особливості формування дизайн-архітектурного середовища пасивних та енергоефективних будинків.

Виклад основного матеріалу. Найчастіше «пасивними» будинками звикли вважати саме сільські споруди, які не мають прямого підключення до єдиної системи енерго- і водопостачання. Але не тільки, адже зараз у багатьох селах без систем водопостачання та енергозабезпечення вже давно не зводять архітектурних споруд. Сьогодні економія енергії – одне з найбільш актуальних питань. Сучасному його вирішенню сприяє «пасивний» будинок. У Європі такого типу будівлі є вже звичними в архітектурному середовищі, але в Україні «пасивні» будинки тільки починають поодинокі впроваджувати. Питанням енергозбереження переймаються найкращі уми вже протягом півстоліття. Економія енергії стала можливою завдяки використанню архітектурних прийомів, інноваційної інженерії та енергоефективних матеріалів. Виходячи з цього, у світовому співтоваристві було навіть затверджено класифікацію житла з енергоефективності, яка передбачає витрату енергії, приведеної до 1 м<sup>2</sup> площі на рік. Таким чином людина може забути про проблеми енергії, використовуючи певну систему інноваційної інженерії, впроваджувану в архітектуру.

У чому ж полягає плюс такого житла? Насамперед «пасивні» будинки – це споруди, які зовсім не споживають комунальну енергію. У них відсутній зв'язок із зовнішніми джерелами живлення. Потреба в енергії покривається за рахунок самостійного вироблення спеціальним інженерним обладнанням, серед якого вітрогенератори, колектори, теплові насоси, сонячні батареї тощо. Серед «пасивних» будинків є й такі, в яких передбачено підключення до єдиної системи зовнішнього живлення. Їхні відмінності від звичайних будинків – саме в низькому споживанні енергії, що не перевищує 15 кВт\*год/м<sup>2</sup> на рік [3, 105]. Такий коефіцієнт споживання дуже вигідний на етапі відновлення енергетичних ресурсів у країні. У європейських країнах, проаналізувавши всі витрати на енергію і її вичерпність, підписали директиву, яка свідчить про енергетичну ефективність в архітектурно-будівельній галузі, що забороняє зведення будинків з більш високим енергоспоживанням, ніж 60 кВт\*год/м<sup>2</sup> на рік з початку 2019 року [2, 111]. Такий порядок майбутньої забудови «пасивних» будинків може вирішити питання в енергетиці країни, що на даний момент актуально і в Україні.

В Україні саме взимку через необхідність опалення будинків, більш короткий світловий день найбільше витрат на електроенергію. Тепло, яке накопичується за допомогою єдиної системи опалення, виходить через стіни, вікна, систему вентиляції, і

ці втрати треба постійно відновлювати, спалюючи газ, вугілля або інші енергоносії. Відтак важливим є знизити втрати тепла, тоді потреба в новій енергії буде значно нижче. Тому акумульована сонячна енергія, що потрапляє у будинок, а також енергія людей стануть більш важливими джерелами тепла, створюючи при цьому обігрів будинку. Саме цей принцип став основою технології пасивного будинку. Виходячи з цього, можна точно розуміти, що «пасивним» буде вважатися такий будинок, в якому комфортна температура підтримується взимку без застосування системи опалення, а влітку – без застосування системи кондиціонування.

При будівництві такого житла виникає багато питань щодо його реалізації. Для того, щоб досягти «пасивності» будинку щодо зовнішніх систем, огорожувальні конструкції будинку повинні мати термічну провідність не вище  $0,15 \text{ Вт/м}^2\text{-К}$ , що вимагає товщини утеплювача 250-400 мм, раціонального архітектурно-планувального вирішення та бездоганного виконання. Це виключає прохідність холодних потоків повітря у приміщення [8, 71]. Важливо врахувати, що не всякі вікна підійдуть для «пасивного» будинку – тільки з потрійним склінням, заповнені інертним газом, із спеціальним покриттям скла і багатокамерними рамами із зниженою термічною провідністю. Таке вікно повинно забезпечувати термічну провідність не вище  $0,8 \text{ Вт/м}^2\text{-К}$  і «залишати» всередині приміщення понад 50% сонячної енергії, що падає на скло зовні. Варто підкреслити той факт, що будинок повинен бути орієнтований обов'язково вікнами на південь і тінь від дерев чи інших споруд повинна бути мінімальною. Такий підхід забезпечить максимальну інсоляцію приміщень в денний час. Також для «пасивного» будинку обов'язкова у визначенні зонування наявність тамбура.

Не менш важливими є вимоги, що визначають герметичне з'єднання всіх елементів. Це виявляється в тому, що будинок повинен витримати тест, за якого створюється надлишковий тиск у 50 Па і вимірюється перетікання повітря. Випробування може бути успішним, якщо втрати повітря не перевищили 60% загального обсягу за годину. Якщо ж будинок проходить випробування, то його можна вважати «пасивним».

Виконання всіх вимог, які були вказані вище, дає змогу знизити потребу в енергії на опалення будинку до  $15 \text{ кВт-год/м}^2$  на рік, що за наближеного перерахунку відповідає 1,5 л рідкого палива на  $1 \text{ м}^2$  опалювальної площі на рік. Пасивний будинок зберігає навколишнє середовище в середньому від 4 000 кг шкідливих викидів на рік. Власник такого будинку економить 80% енергоресурсів на опалення і, отже, заощаджує 80% своїх витрат, при цьому зберігаючи екологію.

Ринок енергоефективних технологій з кожним днем продовжує рости і розвиватися. Такого роду технології впроваджуються вже на стадії проектування і зведення споруд. У відповідності з будівельними нормами щодо вимог по теплозахисту огорожувальних конструкцій будівельних об'єктів і будівель збільшені в 3-4 рази і в цілому наблизилися до європейських стандартів в Україні, але подібні конструкції лише починають впроваджуватись в забудову. Проблема лише в наявності системи вентиляції, яка забезпечує рекуперацію мінімум 75% тепла, що виходить із будинку. За даними Passivhaus Institut, у країнах Європи ці втрати можуть сягати  $35 \text{ кВт-год/м}^2$  на рік, що більш ніж удвічі перевищує потреби в енергії на опалення. Такий

підхід ще на етапі вирішення і, можливо, розвитку більш-менш енерговитратної системи вентиляції.

Хотілося б зробити маленький відступ і проаналізувати проблематику індивідуальної еко-забудови на рівні України, де виявляється безграмотність підходів щодо деяких етапів проектування. Індивідуальні забудовники в Україні зводять собі оселі без будь-яких консультацій кваліфікованих архітекторів і дизайнерів, часто прагнуть закласти якомога більший шар утеплювача, сподіваючись забезпечити цим більший комфорт житла і розраховуючи сильно заощадити на опаленні. Якщо виходити з норми 30 м<sup>3</sup> свіжого повітря на людину щогодини, то в розрахунку на середню сім'ю щогодини потрібно підігрівати 120 м<sup>3</sup> холодного повітря до кімнатної температури. Хоча можна провітрювати набагато менше, але, оскільки в кожній оселі щогодини утворюється в середньому до третини кілограма водяної пари, і це перезволожено повітря треба для підтримки нормальної вологості змішувати з більш сухим, буде виникати дискомфорт для проживання людини [9, 41]. Тому утеплювати будинок понад міру немає сенсу, адже доведеться опалювати повітря, яке надходить ззовні.

Щоб вирішити питання обігріву повітря, яке надходить, у «пасивному» будинку встановлюють систему вентиляції з рекуперацією тепла повітря, що випускається. Проаналізувавши ринок такого роду вентиляції, можна сказати, що представлено понад сто виробників і постачальників, які пропонують найширший асортимент обладнання та комплектуючих для одно- та багатоквартирних будинків. Серед тих, які найчастіше зустрічаються на ринках Європи є:

- 1) системи з попереднім підігрівом/охолодженням повітря, що надходить із підземних теплообмінників;
- 2) теплові насоси, що забирають тепло з повітря, що випускається;
- 3) комплексні системи, які містять сонячні батареї/колектори;
- 4) геотермальні теплові насоси або підігрівачі з накопичувачем теплоносія [12, 251].

І на цьому список не закінчується, але головне в тому, що технічні рішення давно розроблені і ринок насичений обладнанням.

Якщо «пасивні» будинки пропонують високий рівень комфорту за низьких витрат, то чому зараз така забудова не стала домінуючою на ринку нерухомості?

Виходячи з практики, яка показує, що це не зовсім так, варто врахувати, що побудова, додаткові матеріальні витрати, пов'язані з теплоізоляцією, установкою примусової системи вентиляції з рекуперацією тепла, установкою спеціальних вікон може мати точно такий бюджетний внесок у забудову, як і звичайний індивідуальний житловий будинок. Більше того, за аналізом ринку «пасивних» будинків, ще 2001 року дипломований інженер-будівельник Рональд Меєр (Ronald Meyer) реалізував проект, покликаний довести на практиці, що зводити енергозберігаючі та «пасивні» будинки можна за кошторисом звичайного житлового будинку [7, 33].

Причина того, що частка «пасивних» і енергозберігаючих будинків на ринку нерухомості настільки мала, криється в консерватизмі людей і, можливо, забудовників, інвесторів і навіть підрядників [1, 46]. Потрібно подолати інерцію звички, сумніви і страх невідомого, зробити над собою зусилля, щоб піднятися на новий рівень розвитку житлового будівництва. Адже йдеться про новачки будівельної

діяльності з використанням найбільш ефективних матеріалів, передових технологій, останніх розробок інженерних систем, зокрема вентиляції, опалення і водопостачання. Через консерватизм і схильність до звичних методів проектування архітектори та підрядники воліють йти вже давно второваним шляхом і не змінювати що-небудь у проектах, пропонуючи клієнтам перевірені часом проектні вирішення. Зі свого боку, забудовники не завжди готові реалізовувати по-справжньому нові й цікаві проекти, відчуваючи страх від можливих, вигаданих проблем у майбутньому. Адже такого роду забудова передусім відкриває нові, ще раніше не знані проблеми екстер'єру та інтер'єру, чіткого проектування і зонування, розміщення будинку правильної інсоляції приміщень тощо. Та все одно, враховуючи консерватизм суспільства, перспектива майбутньої забудови пасивних та енергоефективних будинків велика.

Варто відзначити, що плюсом «пасивного» будинку є не тільки малі витрати в майбутньому, але й певний комфорт для мешканців. Це виявляється в підходах проектування інтер'єру та зонування житла. Таким будинкам найчастіше притаманні певні елементи, фактори та характеристики, які розкривають єдиний підхід формування житла як архітектурного так і інтер'єрного рішень. Варто відзначити, що в дизайні інтер'єру «пасивних» будинків є такі вимоги, дотримуючись яких можна поліпшити комфорт життя, і серед них:

- а) використання в оформленні приміщення тільки натуральних матеріалів;
- б) обов'язкова висока інсоляція приміщення;
- в) тривале природне світло протягом дня;
- г) розташування кімнат щодо сонця;
- д) розстановка меблів з урахуванням функціональності зон;
- е) максимальна безпека використаних матеріалів облицювання і спеціальних матеріалів конструкцій [6, 61].

У дизайні інтер'єру «пасивних» будинків важливо, яку сировину та проміжні матеріали було використано для отримання кінцевого продукту: підлогового покриття, шпалер, меблів тощо. Створити відповідний дизайн інтер'єру досить складно, оскільки важливо продумати і передбачити кожен елемент, а також врахувати психологію людини, яка буде в ньому жити. Головна мета все ж зберігається – це близькість до природи, психологічний і фізичний комфорт, простір і багато світла й естетика.

Дизайн інтер'єру «пасивних» будинків розглядає проектування та зонування з точки зору грамотного й економічного підходу до витрат електрики. Найчастіше використовують люмінесцентні лампи замість звичайних, опалювальні установки й вентиляційні системи обираються в залежності від площі приміщення [4, 121]. Тобто забезпечується економія майбутніх витрат господаря за максимальної функціональності і мінімальної кількості меблів і додаткових аксесуарів.

Насамкінець варто зазначити, що головною перешкодою в реалізації таких проектів є те, що економія на витратах експлуатації та опалення будинку вважається власниками не найважливішим фактором побудови «пасивних» будинків. При цьому витрати значущі і великі. Ми вбиваємо природу, втрачаємо час на заробляння коштів для оплати рахунків, не турбуємося про здоров'я і навколишнє середовище, тим часом навколишній світ – це і є наш дім.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що доведено важливість зведення пасивних та енергоефективних будинків відповідно з розвитком технологій.

У висновках представлено результати дослідницької роботи. Враховуючи економічну ситуацію в країні, потрібно чимало уваги приділити саме майбутній забудові. Саме тому актуальним є впровадження пасивних та енергоефективних будинків у забудову вже сьогодні. «Пасивні» будинки – це споруди, які зовсім не споживають комунальну енергію. У них відсутній зв'язок із зовнішніми джерелами живлення. Потреба в енергії покривається за рахунок її самостійного вироблення спеціальним інженерним обладнанням. Їхні відмінності від звичайних будинків – саме в низькому споживанні енергії і створенні комфортного мікроклімату будь-якої пори року. Але найбільш важливою є їхня екологічна чистота, адже не забруднюється середовище, що є нашим домом.

### *Література*

1. Денисова В. М. Еко-дім своїми руками. Москва: БХВ, 2017. 256 с.
2. Фаист Ст. Основні положення проектування пасивних будинків. Москва: видавниче Об'єднання будівельних вузів, 2008. 144 с.
3. Лапін Ю. Н. Автономні екологічні будинки. Москва: А-формат, 2005. 352 с.
4. Лапін Ю. Н. Еко-ключ в майбутнє. Москва: А-формат, 2008. 412 с.
5. Банихашеми А.А., Мельников А.Р. Основи художнього проектування. Мінськ: Вища школа, 1978. 214 с.
6. Бхаскаран Л. Дизайн і час: стилі і тенденції в сучасному мистецтві. СПб: ART Spring, 2007. 256 с.
7. Генісаретський О.І., Щедровицький Г.А. Методологічна картина дизайну. Київ: Знання, 1990. 342 с.
8. Крамаренко В. І. Маркетинг: підручник. Київ: ЦУЛ, 2003. 257 с.
9. Матюнина Д. С. Історія інтер'єру: дизайн архітектурного середовища. Москва: Культура, 2008. 566 с.
10. Михайлов С. М., Кулієва Л. М. Основи проектування. Казань; Нове видання, 1999. 240 с.
11. Бхаскаран Л. Дизайн і час. Москва: ART Spring, 2009. 322 с.
12. Папенек В. Н. Дизайн для реального світу. Суми: Парус, 2004. 416 с.

### *References*

1. Denisov, V. M. (2017). The eco-house with his own. Moscow: BHV [in Russian].
2. Faist, St. (2008). The main provisions of the design of passive houses. Moscow: Publishing Association of construction universities [in Russian].
3. Lapin, Y.N. (2005). Autonomous ecological houses. Moscow: A-format [in Russian].
4. Lapin, Y.N. (2008). Eco-key to the future. Moscow: A-format [in Russian].
5. Banihashemi, A. A., & Melnikov, A. R. (1978). Fundamentals of artistic design. Minsk: Higher school [in Ukrainian].
6. Bhaskaran, L. (2007). Design and time: styles and trends in contemporary art. Saint Petersburg: ART Spring [in Russian].
7. Genisaretsky, O. I., & Schedrovitsky, G. A. (1990). Methodological picture of design. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
8. Kramarenko, V. I. (2003). Marketing: Textbook. Kyiv: TSUL [in Ukrainian].
9. Matyunina, D. S. (2008). Interior History: design of the architectural environment. Moscow: Culture [in Russian].
10. Mikhailov, S. M., & Guliyeva, L. M. (1999). Fundamentals of design. Kazan; New edition [in Russian].
11. Bhaskaran, L. (2009). Design and time. Moscow: ART Spring [in Russian].
12. Papenek, V. N. (2004). Design for the real world. / Sumy: Sail [in Ukrainian].



УДК: 712:[711.4:711.554

*Прищепя Ірина Юрївна,  
магістр**Національної академії керівних кадрів**культури і мистецтв**ORCID: 0000-0003-0031-2349**p-irina@ukr.net*

## МЕТОДИ ТА ПРИНЦИПИ ЛАНДШАФТНО-АРХІТЕКТУРНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНИХ ТЕРИТОРІЙ МІСТА

**Мета роботи.** Дослідження пов'язано з пошуком методів і принципів ландшафтно-архітектурної реконструкції постіндустріальних територій міста, що втратили своє початкове промислове призначення, а також визначення у особливостях реконструкції таких територій як засобу забезпечення стійкості міського середовища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні архітектурно-планувальних прийомів модернізації колишніх промислових зон на прикладі європейського та світового досвіду. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні методів та принципів проектування постіндустріальних ландшафтних парків, направлених на перегляд місця і ролі міських просторів з метою відновлення природних зв'язків та створення збалансованого розвитку системи «місто-природа». Порівняльний аналіз існуючих методів та принципів, базуючись на зарубіжному досвіді ландшафтно-архітектурної реконструкції таких об'єктів реконструкції, допоможе краще визначити найефективніші підходи до формування ландшафтно-архітектурного простору на колишніх промислових територіях міста. **Висновки.** Осмислення методів ландшафтно-архітектурної реконструкції постіндустріальних територій міста надасть можливість більш вдало створювати простір, повернений природі і людям та наповнений новим змістом.

*Ключові слова:* реконструкція; методи ландшафтно-архітектурної реконструкції; принципи ландшафтно-архітектурної реконструкції; постіндустріальні території міста; стійкість міського середовища.

*Прищепя Ірина Юрївна, магістр Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Методы и принципы ландшафтно-архитектурной реконструкции  
постиндустриальных территорий города**

**Цель работы.** Исследование связано с поиском методов и принципов ландшафтно-архитектурной реконструкции постиндустриальных территорий города, которые утратили первоначальное промышленное назначение, а также определение особенностей реконструкции таких территорий как способа обеспечения устойчивости городской среды. **Методология** исследования заключается в применении архитектурно-планировочных приемов модернизации бывших промышленных зон на примере европейского и мирового опыта. **Научная новизна** работы заключается в определении особенностей проектирования постиндустриальных ландшафтных парков, направленных на пересмотр места и роли городских пространств с целью восстановления природных связей и создания сбалансированных развития системы «город-природа». Сравнительный анализ существующих методов и принципов на основе зарубежного опыта ландшафтно-архитектурной реконструкции таких объектов реконструкции поможет наилучшим образом определить наиболее эффективные подходы к формированию ландшафтно-архитектурного пространства на бывших промышленных территориях города. **Выводы.** Осмысление методов ландшафтно-архитектурной реконструкции постиндустриальных территорий города

даст возможность более удачно создавать пространства, возвращенные природе и людям и наполненные новым содержанием.

*Ключевые слова:* реконструкция; методы ландшафтно-архитектурной реконструкции; принципы ландшафтно-архитектурной реконструкции; постиндустриальные территории города; устойчивость городской среды.

*Pryshchepa Iryna, master's degree of the National academy leading cadres of culture and arts*

### **Methods and principles of landscape and architectural reconstruction of the postindustrial territories of the city**

**The purpose of the work.** The study is associated with the search for methods and principles of landscape-architectural reconstruction of the postindustrial territories of the city, which have lost their original industrial purpose, as well as the definition of the features of the reconstruction of such territories as a way to ensure the sustainability of the urban environment. The **methodology** of the study is to apply to architectural and planning techniques for the modernization of former industrial zones on the example of European and international experience. The **scientific novelty** of the work consists in identifying the features of the design of postindustrial landscape parks aimed at revising the place and role of urban spaces in order to restore natural connections and create a balanced development of the “city-nature” system. Comparative analysis of existing methods and principles based on the international experience of landscape and architectural reconstruction of such objects of reconstruction will help best determine the most effective approaches to the formation of landscape and architectural space in the former industrial areas of the city.

**Conclusions.** Understanding the methods of landscape-architectural reconstruction of the post-industrial territories of the city will provide an opportunity to more successfully create spaces returned to nature and people and filled with new content.

*Key words:* reconstruction; methods of landscape and architectural reconstruction; principles of landscape and architectural reconstruction; post-industrial territories of the city; urban sustainable development.

Актуальність теми дослідження. Відновлення та використання постіндустріальних територій міста – це одна з глобальних проблем сучасності. Її актуальність визначається широким розповсюдженням таких територій в межах міста та техногенним впливом таких територій на екологію міста. Для нормальної життєдіяльності людини та збереженні містобудівних об'єктів від самого початку потрібна стійкість територій, і саме тому відновлення та використання постіндустріальних територій - це основа раціонального природокористування, що забезпечує відносну екологічну рівновагу при ефективному користуванні природними ресурсами. Грунтуючись на цих аспектах, а також дефіциті вільних від забудови місць для створення ландшафтних об'єктів, ідея створення постіндустріального парку виглядає не тільки актуальною, але й цікавою та сучасною.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені питанням реконструкції та відновлення постіндустріальних та порушених територій проводили такі науковці, як Айруні А.Т., Вітт М.Б., Вергунов А.П., Абесінова Н.П., Бондарь Ю.А., Маєвська В.Г., Нефьодов В.А., Горлов В.Д., Желева-Богданова О.І., Ждахіна Н.П., Зубова Л.Г., Лазарева І.В., Оленьков В.Д., Уоллворк К., Чемакіна О.В. та ін.; питанням містобудівного та рекреаційного освоєння порушених територій – Бондарь Ю.А., Лазарева І.В., Маєвська В.Г., Ждахіна Н.П.; Оленьков В.Д., Родічкін І.Д. та ін.; питанням ландшафтної архітектури – Вергунов А.П., Владіміров В.В., Гаврилов

Г.М., Залесська Л.С., Мільков Ф.Н., Мікуліна О.М., Нікітіна О.П., Преображенський В.С., Родічкін І.Д., Саймондса Дж., Шуліка В.В. та ін.

Мета дослідження – пошук методів і принципів ландшафтно-архітектурної реконструкції постіндустріальних територій міста, що втратили своє початкове промислове призначення. Визначитися у особливостях реконструкції таких територій, як засобу забезпечення стійкості міського середовища. Впровадження використання постіндустріальних об'єктів і територій для створення ландшафтних об'єктів. Надання постіндустріальним територіям рекреаційної функції.

Виклад основного матеріалу. Одна з характерних рис сучасного світового паркобудування пов'язана з великим розмахом робіт по перетворенню порушених територій міста (колишніх шахтних розробок, звалищ сміття, покинутих кар'єрів, пустирів, постіндустріальних територій і т. ін.) в ландшафтні об'єкти та місця для відпочинку. Протягом останніх років більшість парків в Європі та світі була закладена саме на «незручних» або порушених землях «постіндустріальної спадщини».

Проблема відновлення постіндустріальних територій охоплює декілька значних завдань: збереження, відтворення та раціональне використання природних ресурсів; охорона навколишнього середовища від промислових забруднень; зменшення шкідливого впливу на екологію міста; оптимізація техногенних ландшафтів та порушених територій, їх перетворення і подальше використання. Вирішення цих задач можливе тільки в їх тісному взаємозв'язку.

Очевидним є те, що реконструкція постіндустріальних територій є найбільш актуальною для великих міст, таких як Київ, Харків, Дніпро, Одеса та багатьох інших, в яких підхід до формування архітектурно ландшафтного середовища з позиції взаємодії з природними ландшафтами потребує коректуванню багатьох раніше прийнятих проектних рішень.

На прикладі зарубіжного досвіду можна виділити декілька методів реконструкції, перефільювання постіндустріальних територій:

Метод 1 – Тематичний парк з різноманітними видами використання території. Так на місці колишнього полігону та аеродрому а також підприємства Bayerische Motoren Werke в Мюнхені (Німеччина), що випускало авіаційні двигуни, а після Другої світової війни було перефільювано на випуск автомобілів, було збудовано крупний багатофункціональний центр загальноміського значення – Олімпійський парк. На території 300 га авторам проекту вдалося домогтися органічного поєднання природи та архітектури, вони створили єдиний ландшафт, що включає різні форми використання простору. Основні споруди комплексу - Олімпійський стадіон, плавальний басейн і спортивний зал - розташовані на піднятій земляній платформі і замикають півколом з північного боку головну олімпійську площу. [6]

Метод 2 – Житлові комплекси з рекреаційними зонами. Таким чином відбулося перетворення заводу по збірці автомобілів Renault в Парижі (Франція) на озеленений простір нового еко-парку Жана Нувеля з об'єктами культури і дозвілля з використанням зелених технологій розширення їх життєвого простору. Проект розрахований на відновлення території до 2027 року, перетворення її на самодостатній простір, що утримує в рівновазі повсякденне життя, бізнес, мистецтво і освіту. Півмільйона метрів житлової площі стануть будинками для людей самого

різного достатку. Частину території займають офісні приміщення. Ще на чверть мільйона квадратних метрів розмістяться громадські простори: магазини, кінотеатри, ресторани, готель і школа. Згідно з планом архітектора, найчисельнішими стануть зони відпочинку: зелені тераси, сади, набережні і парки. У тому числі на березі планується звести великий музичний комплекс, що складається з двох концертних залів: 800 глядацьких місць для класичної музики і 5000 місць для сучасного звучання. [1]

Метод 3 – Громадські простори з рекреаційними зонами. Міський парк Сітроен в Парижі (Франція), загальною площею 14га, був створений на території колишнього заводу по виробництву шрапнельних снарядів. У парку 2500 дерев, 70000 кущів, 25 фонтанів і 8 оранжерей. В цілому парк складається з безлічі окремих тематичних частин. У центрі розташована велика галявина прямокутної форми – партер. Її перетинає прямий шлях, що проходить через весь парк по діагоналі. Уздовж однієї сторони партеру простяглися тематичні сади, вздовж іншої проходить канал з гротами. Решту території колишнього заводу займають новобудови – житлові і громадські квартали. [8]

Метод 4 – Сквери, бульвари та парки при промислових підприємствах. Багаторівневий парк MFO в Цюріху (Швейцарія) був створений після реконструкції промзони заводу по виробництву двигунів Maschinenfabrik Oerlikon (Машинної Фабрики району Оерлікен). Парк являє собою геометричні сталеві каркаси, повіті виноградом, що нагадують про індустріальне минуле. Висаджено понад 100 сортів ліан і витких рослин, що обплітають окремих каркас. MFO park змінює уявлення про міський парк і сквер. Він задуманий як живий, постійно мінливий організм, і демонструє один із способів як промислові райони можуть бути перетворені в зони комфортного проживання за допомогою грамотного підходу до ландшафтного дизайну і озеленення в містах. [13]

Метод 5 – Ландшафтно-рекреаційна міська зона. Керуючись даним методом, залізно-дорожня гілка на металічних опорах висотою 10 метрів над вулицями двох західних кварталів Нижнього Манхеттена була перетворена на динамічно розвинутий урбаністичний парк High Line в Нью-Йорку (США). Частково автори проекту зберегли пролягаючі залізничні колії, а вздовж полотна висадили дерева і чагарники більш ніж двохсот видів. Таким чином, було досягнуто унікальне поєднання природи і індустріальних мотивів. [7]

Узагальнюючи аналіз сучасних закордонних тенденцій та досвід створення парків на постіндустріальних територіях, можна визначити та описати також основні принципи їх проектування, базуючись на які можна розробити певний алгоритм проектування таких парків на території України.

В основі плану формування нового міського рекреаційного простору присутнє збереження промислової побудови ландшафту. Тому одним з основних принципів притаманних постіндустріальним паркам є використання досвіду пам'яті, пов'язаного з його минулим промисловим використанням. Так, планувальне рішення Parc de La Villette (Париж, Франція) активно використовує каркас старих каналів; окрім того збережені будівлі скотобійні, що допомагає відтворити образ старого району Парижу.[11] В Parque Fundidora (Монтеррей, Мексика) в основу ідейного задуму покладена історія сталеливарного виробництва і всі елементи дизайну

ув'язані з цією ідеєю. [10] Головною рисою всіх постіндустріальних парків є консервація слідів минулого та демонстрація залишків промислової архітектури. В парку Le Jardin des Fissures (Париж, Франція) мета його створення полягала в перетворенні зруйнованого людиною бувшого миловарного заводу в барвисте, естетично приємне місце, але зберігаючи при цьому сліди історії заводу. [14]

Наступним по важливості є принцип організації простору за індустріальним типом. Наприклад, в основі концепцій таких парків, як Duisburg-Nord park (Дуйсбург, Німеччина) [12] та території Westergasfabriek park (Амстердам, Нідерланди) [17] було закладено збереження планувальних особливостей індустріального ландшафту, окрім цього використовується існуюча дорожньо-транспортна та інженерна інфраструктура (дороги, проїзди, залізно-дорожні шляхи, підземні та наземні мережі), зберігаються основні і другорядні входні зони, використовуються об'ємно-просторові унікальні характеристики території що реорганізуються та навіть існуюче озеленення.

Функціональне зонування постіндустріальних парків також обумовлене існуючою архітектурно-планувальною структурою. Таким чином існуючі споруди і будівлі використовуються в якості музеїв, галерей, арт-об'єктів, а на вільних майданчиках облаштовуються місця для відпочинку, спорту, прогулянок.

Для постіндустріальних ландшафтних парків характерним є принцип екологізації ландшафту, що виражається у проникненні парку «в саму будівлю» за рахунок вертикального озеленення та озеленення покрівлі, які сприяють зміні процентного співвідношення рекреація - забудова, покращують середовище техногенного промислового об'єкту, а також відповідають потребам постіндустріальної людини поєднувати творчість і відпочинок. Архітектура промислових будівель за звичай груба, масивна та «важка», а вертикальне озеленення додає будівлям простору та легкості. Одним з яскравих прикладів принципу екологізації є MFO park (Цюрих, Швейцарія), де дуже активно використовується вертикальне озеленення конструкцій, будівель та споруд. [13]

Реалізації постіндустріального ландшафтного парку притаманний принцип раціонального використання ресурсів і матеріалів та переробка промислових відходів та сміття. Найчастіше на бывших промислових об'єктах накопичуються тонни сміття, відходи виробництва та інші матеріали. Деякі з цих матеріалів активно використовують в дизайні та облаштуванні реконструйованої території або навіть для створення штучного рельєфу. Таким чином використовувались іржаві уламки металу в ландшафтному дизайні Парку на старій верфі (Чжуншань, Китай) [9] та The Steel Yard (Провіденс, США) [16]; бетонні конструкції Shale Experience Park (Дорметтінген, Німеччина) [15]. З метою вирішити обтяжливу проблему переробки купи уламків і в результаті величезних мас ґрунту, дизайнери парку Parco del Portello (Мілан, Італія) [5] створили парк по вертикалі, де втіленням ідейного задуму стали три зелених пагорба.

В проектуванні та реалізації постіндустріальних парків не можна недооцінювати участь громадськості. Саме суспільство може стати основною рушійною силою для перетворення промислового об'єкту в ландшафтний. Прикладами принципу соціального залучення є High-Line Park (Нью-Йорк, США) [7] та Superkilen (Копенгаген, Данія) [2], створенню яких передувало соціологічне

опитування населення. А в парку Le Jardin des Fissures (Париж, Франція) навіть до самих робіт були залучені студенти та місцеві жителі [14].

Наукова новизна роботи полягає у виявленні методів та принципів проектування постіндустріальних ландшафтних парків, направлених на перегляд місця і ролі міських просторів з метою відновлення природних зв'язків та створення збалансованого розвитку системи «місто-природа». Порівняльний аналіз існуючих методів та принципів, базуючись на зарубіжному досвіді ландшафтно-архітектурної реконструкції таких об'єктів реконструкції, допоможе краще визначити найефективніші підходи до формування ландшафтно-архітектурного простору на колишніх промислових територіях міста.

Висновки. В результаті проведеного дослідження можна дійти висновків щодо методів ландшафтно-архітектурної реконструкції постіндустріальних територій міста: тематичний парк з різноманітними видами використання території; житлові комплекси з рекреаційними зонами; громадські простори з рекреаційними зонами; сквери, бульвари та парки при промислових підприємствах; ландшафтно-рекреаційна міська зона.

При створенні постіндустріальних парків слід дотримуватись наступних принципів: збереження духу місця і духу часу, підкреслення індустріального минулого; збереження функціонального зонування простору – вписування ландшафту в уже існуючу структуру території; екологізації ландшафту – за рахунок вертикального озеленення та раціонального використання існуючих матеріалів та переробки відходів; соціального залучення громадськості для планування та реалізації заходів щодо реконструкції постіндустріальних об'єктів міста.

### *Література*

1. В Париже появится эко-остров. [Електронний ресурс]. 2012. Режим доступу до ресурсу: URL: <https://facepla.net/the-news/2297-eco-island-in-paris.html>. (дата звернення: 19.11.2018)
2. Меркулова А. Superkilen: мультикультурное безумие на окраине Копенгагена. [Електронний ресурс]. 2014. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://urbanurban.ru/blog/space/384/Superkilen-multikulturelnoe-bezumie-na-okraine-Kopengagena>. (дата звернення: 19.11.2018)
3. Нефёдов В. А. Как вернуть город людям. Москва: Искусство-XXI век, 2015. – 160 с.
4. Нефёдов В. А. Ландшафтный дизайн и устойчивость среды. Санкт-Петербург: Полиграфист, 2002. – 295 с.
5. Парк Портелло в Милане. [Електронний ресурс]. 2010. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://liidweb.com/node/2561>. (дата звернення: 19.11.2018)
6. Парки. Олимпийский комплекс в Мюнхене. [Електронний ресурс]. 2011. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://phasad.ru/z30.php>. (дата звернення: 19.11.2018)
7. Путеводитель по Нью-Йорку - Хайлайн Парк. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://pronewyork.org/%20highline-park.html>. (дата звернення: 19.11.2018)
8. Чижова С. Парк Андре Ситроена (Parc Andre Citroen) Франция, Париж. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: [http://gardener.ru/gap/garden\\_guide/page\\_340.php?cat=275](http://gardener.ru/gap/garden_guide/page_340.php?cat=275). (дата звернення: 19.11.2018)
9. Яринич Т. О. Китайское постиндустриальное чудо: парк на старой верфи. [Електронний ресурс]. 2012. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://design-project.org/ideas/2012/kitayskoe-postindustrialnoe-chudo-park-staroy-verfi>. (дата звернення: 19.11.2018)
10. Яринич Т. О. Ландшафтный дизайн для Музея Стали. [Електронний ресурс]. 2012. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://design-project.org/ideas/2012/landshaftnyy-dizayn-muzeya-stali>. (дата звернення: 19.11.2018)

11. Souza E. AD Classics: Parc de la Villette / Bernard Tschumi Architects. [Електронний ресурс]. 2011. Режим доступу до ресурсу: URL: <https://www.archdaily.com/92321/ad-classics-parc-de-la-villette-bernard-tschumi>. (дата звернення: 19.11.2018)
12. Landschaftspark Duisburg Nord. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture/>. (дата звернення: 19.11.2018)
13. MFO Park. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://www.landezine.com/index.php/2009/07/mfo-park-switzerland/>. (дата звернення: 19.11.2018)
14. Lacombe S. Le Jardin des fissures. [Електронний ресурс]. 2013. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://lepamphlet.com/2013/02/10/le-jardin-des-fissures/>. (дата звернення: 19.11.2018)
15. Shale Experience Park. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://www.landezine.com/index.php/2015/03/shale-experience-park-by-atelier-dreiseitl-and-siegmund-landscape-architecture/>. (дата звернення: 19.11.2018)
16. The Steel Yard. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://www.landezine.com/index.php/2015/03/steel-yard-post-industrial-landscape-redesign-klopfert-martin-design/>. (дата звернення: 19.11.2018)
17. Westergasfabriek Park. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: URL: <http://www.landezine.com/index.php/2015/01/westergasfabriek-park-by-gustafson-porter/>. (дата звернення: 19.11.2018)

### References

1. Eco-island will appear in Paris. (2012). Retrieved from <https://facepla.net/the-news/2297-eco-island-in-paris.html> [in Russian]
2. Merkulova, A. (2014). Superkilen: multicultural madness on the outskirts of Copenhagen. Retrieved from <http://urbanurban.ru/blog/space/384/Superkilen-multikulturnoe-bezumie-na-okraine-Kopengagena> [in Russian]
3. Nefedov, V.A. (2015). How to return the city to people. Moscow: Iskusstvo-XXIst. [in Russian]
4. Nefedov, V.A. (2002). Landscape design and environment sustainability. St. Petersburg: Poligrafist [in Russian]
5. Park Portello in Milan. (2010). Retrieved from <http://liidweb.com/node/2561> [in Russian]
6. Parks. Olympic complex in Munich. (2011). Retrieved from <http://phasad.ru/z30.php> [in Russian]
7. Guide to New York – High Line park. (n.d.). Retrieved from <http://pronewyork.org/%20highline-park.html> [in Russian]
8. Chizhova, S. Park of Andre Citroen, France, Paris. (n.d.). Retrieved from [http://gardener.ru/gap/garden\\_guide/page340.php?cat=275](http://gardener.ru/gap/garden_guide/page340.php?cat=275) [in Russian]
9. Yarinich, T. O. Chinese postindustrial miracle: park on the old shipyard. (2012). Retrieved from <http://design-project.org/ideas/2012/kitayskoe-postindustrialnoe-chudo-park-staroy-verfi> [in Russian]
10. Yarinich, T. O. Landscape design for Museum of Steel. (2012). Retrieved from <http://design-project.org/ideas/2012/landshaftnyy-dizayn-muzeya-stali> [in Russian]
11. Souza, E. (2011). AD Classics: Parc de la Villette / Bernard Tschumi Architects. Retrieved from <https://www.archdaily.com/92321/ad-classics-parc-de-la-villette-bernard-tschumi> [in English]
12. Landschaftspark Duisburg Nord. (n.d.). Retrieved from <http://www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture/> [in English]
13. MFO Park. (n.d.). Retrieved from <http://www.landezine.com/index.php/2009/07/mfo-park-switzerland/> [in English]
14. Lacombe, S. (2013). Le Jardin des fissures. Retrieved from <http://lepamphlet.com/2013/02/10/le-jardin-des-fissures/> [in French]
15. Shale Experience Park. (n.d.). Retrieved from <http://www.landezine.com/index.php/2015/03/shale-experience-park-by-atelier-dreiseitl-and-siegmund-landscape-architecture/> [in English]
16. The Steel Yard. (n.d.). Retrieved from <http://www.landezine.com/index.php/2015/03/steel-yard-post-industrial-landscape-redesign-klopfert-martin-design/> [in English]
17. Westergasfabriek Park. (n.d.). Retrieved from <http://www.landezine.com/index.php/2015/01/westergasfabriek-park-by-gustafson-porter/> [in English].

УДК: 747.012:728.84

*Харченко Олександра Сергіївна,  
студент магистратури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-1873-4227  
alyaaleksandrenko1996@gmail.com*

## **АЛГОРИТМІЧНІСТЬ РОБОТИ ДИЗАЙНЕРА ПРИ ПРОЕКТУВАННІ ІНТЕР'ЄРІВ ЗАМІСЬКИХ ТА МІСЬКИХ ПРИВАТНИХ БУДИНКІВ**

**Мета роботи** – аналіз послідовності роботи дизайнера інтер'єру приватного заміського або міського будинку та визначення оптимального алгоритму його роботи. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного методу, опитування та аналізу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити й піддати системному аналізу певні моделі роботи стосовно дизайну заміського будинку. **Наукова новизна** роботи полягає в ретельному аналізі проблем та всіх етапів проектних робіт щодо дизайну інтер'єру приватного житлового будинку для родини. До того ж, саме приватний будинок дає змогу обрати стиль не тільки оформлення внутрішніх приміщень, але й цікаве об'ємно-просторове вирішення будівлі, проекспериментувати з архітектурними деталями і втілити на практиці функціональні побажання. У статті обґрунтовані етапи проектних робіт, їхня оптимальна послідовність. **Висновки.** Розроблений оптимальний алгоритм роботи дизайнера, починаючи з першої зустрічі із замовником, аналізу об'єкту проектування, розробки варіантів та робочих креслень. Проаналізовано, на яких етапах виникають певні проблеми, наголошено на етапах їхнього вирішення. Запропоновано оптимальну модель проектної роботи дизайнера при проектуванні інтер'єрів заміських та міських приватних будинків.

*Ключові слова:* дизайн інтер'єру, алгоритм роботи дизайнера, приватний житловий будинок, котедж, проектні роботи.

*Харченко Александра Сергеевна, студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Алгоритмичность работы дизайнера при проектировании интерьер загородного и городских частных домов**

**Цель работы.** Анализ последовательности работы дизайнера интерьер частного загородного или городского дома и определения оптимального алгоритма его работы. **Методология** исследования заключается в применении аналитического метода, опроса и анализа. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть системному анализу определенные модели работы по дизайну загородного дома. **Научная новизна** работы заключается в тщательном анализе проблем и всех этапов проектных работ относительно дизайна интерьера частного жилого дома для семьи. К тому же, именно частный дом позволяет выбрать стиль не только оформления внутренних помещений, но и интересное объемно-пространственное решение здания, поэкспериментировать с архитектурными деталями и воплотить на практике функциональные пожелания. В статье обоснованы этапы проектных работ, их оптимальная последовательность. **Выводы.** Разработан оптимальный алгоритм работы дизайнера, начиная с первой встречи с заказчиком, анализа объекта проектирования, разработки вариантов и рабочих чертежей. Проанализировано, на каких этапах возникают определенные проблемы, отмечены этапы их



решения. Предложена оптимальная модель проектной работы дизайнера при проектировании интерьеров загородных и городских частных домов.

*Ключевые слова:* дизайн интерьера, алгоритм работы дизайнера, частный жилой дом, коттедж, проектные работы.

*Kharchenko Oleksandra, Student of the II-th year of Master's Degree, National Academy of Leaders of Culture and Arts*

### **Algorithmicity of the designer work in design of interiors of subsequent and city private houses**

**Purpose of the article.** An analysis of the sequence of interior designer's work of a private country house or a city house, and an optimal algorithm for its work. **The methodology** of the research is to apply analytical method, survey, and analysis. The above methodological approach allows revealing and subject system analysis to specific models of work on the design of a country home. **The scientific novelty** of the work consists of a thorough analysis of the problems and all stages of the design work for the interior design of a private dwelling house for the family. Also, it is a private house that allows you to choose a style not only for interior design but also an interesting spatial solution of the building, to experiment with architectural details and put into practice functional wishes. The article substantiates the stages of design work, their optimal sequence. **Conclusions.** The optimal design algorithm has been developed, starting from the first meeting with the customer, analysis of the object of design, development of options and work drawings. It is analyzed, at what stages there are specific problems, it is emphasized at the steps of their solution. The optimal model of project design work of the designer is offered at designing of interiors of country and city private houses.

*Key words:* interior design, the algorithm of the designer's work, private house, cottage, design work.

Актуальність теми дослідження. Кожна людина має власне розуміння того, в чому полягає краса, комфорт і функціональність інтер'єру. І є небагато дизайнерів, які не мають поняття про творчість, не розуміють поняття «краса» і не володіють естетичним смаком. У інтер'єрних журналах є безліч красивих та цікавих рішень інтер'єру, але не кожна людина розуміє, яким чином ця красива ілюстрація зазвичай з'являється, яка послідовність дій під час розробки інтер'єру.

Дизайн інтер'єру – це створення форми простору шляхом естетичного прикрашання з відповідним підбором меблів, текстури, кольору, світла, озеленення та грамотного визначення етапів підготовки виконання. Наприклад, якщо спочатку розробляти вбудовані меблі у не готовий об'єкт (де все рахується по міліметрах), меблі можуть не вписатися через те, нерівно виконані оздоблювальні роботи, тому доведеться переробляти меблі.

Послідовність розробки і виконання робіт, а також ведення професійного нагляду дає дизайнеру змогу уникати помилок та за необхідності виправляти їх у подальших роботах. Грамотний дизайнер інтер'єру не тільки повинен знати, як правильно виконати роботу, а й мати великий багаж знань.

Отже, аналіз досліджень алгоритму виконання робіт має велике значення для розробки та виконання дизайну інтер'єру замського будинку, для якісного та красивого облаштування простору для клієнтів.

Аналіз досліджень і публікацій. Над цією проблемою працювали дизайнер з Каліфорнії Келлі Уїрстлер, французький архітектор і дизайнер Жан-Луї Деніо та єгипетський промисловий дизайнер Карім Рашид. Вони розглядали цю проблематику з боку практики, де основна робота базується на узгодженні дизайну проекту із замовником. Ця тема цікавила також таких теоретиків, як Петр Мали, Антоніо Читтеріо, Ейлін Грей та інші.

Мета дослідження – аналіз послідовності роботи дизайнера інтер'єру приватного заміського або міського будинку та визначення оптимального алгоритму його роботи.

Методологія послідовності роботи дизайнера із замовником базується на комплексних чинниках. У системі методики дослідження можна виділити кілька основних чинників – підготовчих та виконавчих. До підготовчих належать підготовка та аналіз площі, обґрунтування проблем, вирішення проблем, які виникають під час роботи. Виконавчі чинники – це узагальнення, дедукція, абстрагування, експеримент, комплексний аналіз та ін. Спеціальні методи використовуються в кожному окремому моменті об'єкта .

Виклад основного матеріалу. Якщо аналізувати проблеми сучасних великих міст, то можна з упевненістю сказати, що постійний шум і висока забрудненість повітря змушують багатьох мешканців мегаполісів перейматися будівництвом заміської нерухомості і можливістю хоча б частково проводити свій вільний час поза містом, або побудувати чи придбати котедж у місті, що також дає більший простір для життя і можливість виходу з приміщень у будь-який час.

Значний розмір приватного будинку дає набагато більший простір для дизайнерської творчості і втілення ідей, ніж звичайна квартира. Але з великими можливостями з'являється й не менша відповідальність, адже будь-який власник просторого житла очікує отримати не просто багатофункціональний простір, здатний задовольнити всіх членів родини, потреби домочадців, але й знайти втілення сімейних традицій і особливостей в інтер'єрі привабливого і практичного будинку. Сучасне родинне гніздо має бути не просто комфортним, наповненим теплом і затишком, воно повинно відповідати всім вимогам часу, відображати розуміння краси і комфорту господаря. А ці вимоги також зростають із часом, тому проектувальнику інтер'єру належить трохи заглядати у майбутнє, щоб його рішення швидко не застаріли.

Для тих, хто хотів би заощадити на розробці і втіленні дизайну котеджу, можна запропонувати звернутися до фахівців із створення інтер'єру. Поза сумнівами, дизайн-проект економить кошти замовнику. Краще заплатити професіоналу, ніж переробляти кілька разів і не отримати бажаного результату. Облаштоване дизайнерами приміщення буде відображати розуміння функціональності, комфорту і краси. Завдання це цілком реальне, хоч вимагатиме більшого часу і зусиль для прийняття дизайнерських рішень найрізноманітнішого профілю [1, 235].

Певний стиль інтер'єру індивідуального заміського будинку, аксесуари і меблі завжди говорять про світогляд господарів, їхній спосіб життя і ставлення до оселі. Тому необхідно враховувати при виборі дизайну інтер'єру його можливий емоційний вплив, затишок і психологічний комфорт. Спрацьовує психологічний

чинник: «Як моє помешкання сприймуть друзі та гості, що я покажу людям?» І цей чинник у прийнятті рішень є також важливим разом із приватними побажаннями самої родини.

Спочатку потрібно визначити концепцію організації житла, житлових та нежитлових приміщень, а відповідно і простір має єдиним цілим, системним, таким, що поєднує різні елементи. Проектування простору необхідно оцінити за основними критеріями: призначення, склад сім'ї та її можливе поповнення, спосіб життя, розміри існуючих приміщень, освітленість та інсоляція, орієнтація, мода, цінова політика, індивідуальні побажання замовника.

На архітектурно-планувальне та дизайнерське вирішення інтер'єру впливають такі чинники:

- 1) функціональне призначення приміщення;
- 2) об'ємно-просторове вирішення всієї будівлі загалом;
- 3) початкові параметри простору;
- 4) вимоги замовника, його смак, уподобання;
- 5) сучасні стильові уподобання суспільства (пануючий стиль);
- 6) економічні можливості;
- 7) нюанси щодо функціональних вимог окремих членів сім'ї;
- 8) орієнтація приміщення і відповідно особливості його освітлення;
- 9) кваліфікація дизайнера;
- 10) вимоги фен-шуй, васту та ін.;
- 11) можливість зміни функції та трансформації;
- 12) розташування об'єкту (країна, природа, місто чи замський будинок), вид із вікна [5, 23].

Розглянемо деякі моменти створення або організації внутрішнього простору:

а) не потрібно створювати зайвих територій або просторів, це економічно недоцільно, оскільки людині необхідний оптимальний простір для побуту.

Психологічно люди, які все своє життя живуть у невеликих квартирах мегаполісів, взагалі не можуть уявити, навіщо їм потрібно кілька окремих спалень, величезна вітальня, кабінет для роботи, кухня, їдальня і ще багато кімнат у власному будинку. Адже вони звикли жити в міській квартирі, де у них їдальня на кухні, вітальня часто поєднується зі спальнею, а про особистий кабінет для роботи вдома вони взагалі не мріють тому, що замість цього просто виділяють собі куточок, де розташований стіл з комп'ютером;

б) планування та перепланування інтер'єру всередині будинку потрібно здійснювати з урахуванням їхніх функцій. Останній момент особливо важко узгодити з усіма мешканцями будинку, адже у кожного з них є свій певний погляд, а іноді і принципова думка, відступити від яких вони зовсім не бажають;

в) кімнати повинні відповідати ергономічним показникам та нормативним вимогам;

г) потрібно обіграти за допомогою прийомів дизайну інтер'єру конструктивні елементи замського будинку, балки, використовуючи арки або багаторівневі підвісні

стелі. Це дасть змогу дотримуватися трендів у галузі дизайну і виявити об'єм приміщень за рахунок виявлення перетікаючого простору [3, 25].

д) належить врахувати тип і відкривання дверей, розташування світильників, вимикачів і розеток.

Запропонувати і погодити стилістику інтер'єру можна на початку роботи із замовником для кращого розуміння психологічного стану сім'ї. А можна її корегувати після погодження функціонального зонування та розташування меблів та обладнання, тому що на один і той самий план можливо розробити безліч варіантів стилістичних вирішень. «Стиль в архітектурі, а відтак в інтер'єрі – дуже потужний чинник. Поруч з відомими стилями і паралельно з ними існували ще й різноманітні напрямки і течії. ... Кількість стилів що виникали протягом п'яти тисячоліть розвитку людства, – просто неосяжна» [4, 357].

Можуть бути запропоновані відомі історичні та сучасні стилі інтер'єру: античний, класичний, бароко, рококо, хай-тек, неомодерн, ампір, мінімалізм та інші, або ж їхнє трактування чи суміш. Насправді існує багато стилів, але ще більше стильових напрямів. Кожен з них – це нове бачення в інтер'єрі, це свій неповторний погляд на концепцію формоутворення. Зазвичай люди обирають стиль, спираючись на свій смак, соціальний статус, вік і спосіб життя. Нині вибір дуже великий, тому кожен зможе знайти відповідний для себе дизайн заміського будинку. Як сказав А. Л. Гельфонд: «Дизайн створює культуру. Культура формує матеріальні цінності. Цінності визначають майбутнє» [2, 142].

Ще одним стильовим підходом може бути робота в тематиці, так званий «тематичний стиль». Наприклад, морська тематика, космічна, піратська та будь-яка інша на побажання замовника та дизайнера.

На наступному етапі розробки дизайну заміського будинку, необхідно врахувати деякі наступні особливості.

По-перше, це оздоблення приміщення, бо матеріали, які використовуються при цьому, є основним чинником створення будь-якого інтер'єру.

По-друге, потрібно підібрати меблі і побутову техніку. Це залежить передусім від стилю інтер'єру будинку та кошторису. Але насамперед варто продумати прийоми розташування всіх видів меблів у будинку, адже від цього залежить і весь інтер'єр в цілому.

По-третє, важливу грають роль кольори, в яких буде оформлено заміський будинок. Вони повинні поєднуватись і доповнюватись. Тому замовникам належить продумати, яким буде облаштування як в окремому приміщенні, так і загалом. Кольори та колірна гама повинні не тільки викликати позитивні емоції та асоціації, але і створювати відчуття комфорту. Дизайнеру на цьому етапі належить не тільки визначитися із загальною колірною гамою, а й обрати матеріали та фактури, продумати, на яких поверхнях буде сприйматись колір, тип освітлення поверхонь, їхнє розташування.

По-четверте, потрібно звернути увагу на світло. Проект забезпечення електрикою є одним з найвідповідальніших, тому що на етапі його розробки

необхідно врахувати всі типи приладів освітлення, потужність (місця установки трансформаторів), їхнє розташування щодо меблів та обладнання, способи підключення стаціонарної та переносної техніки та багато іншого. За допомогою освітлювальних приладів можна створити унікальну комфортну атмосферу в інтер'єрі дачного будинку. Їхнє правильне нюансне поєднання та розташування загострять увагу глядача на важливих акцентних місцях, змінюючи інтенсивність і фокус освітлення у приміщенні. Саме за допомогою освітлення (використання природного та створення штучного) можна підкреслити всі переваги простору і зменшити його недоліки.

Також важливим етапом проектної роботи є підбір покриттів для підлоги. Підлога в житлових будівлях повинна відповідати вимогам міцності і довговічності, достатньої еластичності й безшумності, естетичності та зручності прибирання. Конструкція підлоги залежить від її призначення та характеру приміщень. Підлогу влаштовують на несучих елементах міжповерхових перекриттів або на ґрунті, у підвальних приміщеннях, в деяких приміщеннях перших поверхів малоповерхових житлових будинків (вестибюлях, спортивних залах тощо). Конструкція підлоги залежить від типу перекриття і визначається проектом [6, 57].

Остаточним завершенням інтер'єру є предмети декору. Такі предмети, як настінні годинники, фотошпалери, картини, каміни, світильники та інші деталі обов'язково мають поєднуватися зі стилістичним вирішенням приміщення. Також варто відзначити, що і всі кімнати повинні поєднуватися одна з одною [7, 491].

Наукова новизна роботи полягає в ретельному аналізі проблем та всіх етапів проектних робіт щодо дизайну інтер'єру приватного житлового будинку для родини. До того ж, саме приватний будинок дає змогу обрати стиль не тільки оформлення внутрішніх приміщень, але й цікаве об'ємно-просторове вирішення будівлі, експериментувати з архітектурними деталями і втілити на практиці функціональні побажання. У статті обґрунтовані етапи проектних робіт, їхня оптимальна послідовність.

Висновки. Отже, можна зробити підсумок щодо алгоритму роботи дизайнера з проектування приватного заміського або міського будинку.

1. Зустріч із замовником та попереднє узгодження з ним початку проектних робіт.
2. Виїзд на об'єкт, обміри та фотофіксація.
3. Креслення об'єкту в існуючому стані та попередній аналіз конструкцій. За необхідності – консультація профільних спеціалістів.
4. Розробка ескізної пропозиції (2-3 варіанти, бажано в різних вирішеннях).
5. Погодження із замовником певного варіанту або компіляції кількох варіантів.
6. Розробка робочої проектної документації (часто паралельно з початком будівельних робіт).
7. Підбір та погодження із замовником меблів, освітлювальних приладів та опоряджувальних матеріалів.

8. Корегування проекту з урахуванням щойно виявлених конструкцій в інтер'єрі (що часто відбувається при реконструкції та переплануванні приміщень);
9. Остаточне закінчення креслень та візуалізацій (за необхідності);
10. Усі етапи проектних робіт від початку будівництва бажано супроводжувати авторським наглядом (від одного разу на тиждень до одного разу на день).

### *Література*

1. Байер В. Е. Архітектурне матеріалознавство: Посібник для вузів за напр. 630100 «Архітектура». Москва: БХВ, 2005. 261 с.
2. Гельфонд А. Л. Архітектурне проектування громадських будівель і споруд: підручник для вузів. Київ.: Архітектура, 2006. 280 с.
3. Зиміна С. Б. Стили інтер'єру. Київ: НАКККиМ, 2016. 84с.
4. Матюніна Д. С. Історія інтер'єру: навч. посібник для вузів за спец. «Дизайн архітектурного середовища». Київ: Академічний проект, 2008. 566 с.
5. Меженна Н.Ю., Зиміна С.Б. Дизайн інтер'єру. Методичні рекомендації до вивчення курсу та виконання практичних робіт для студентів освітнього рівня «Бакалавр» спеціальності 022 «дизайн» Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ: НАКККиМ, 2016. 84 с.
6. Сазикова А. А., Строганова С. Г. Міський дизайн: посібник для вузів за напрямленими 907050 МГХПУ. Москва. Архітектура, 1999. 95 с.
7. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн : підручник. Київ.: НАКККиМ, 2017. 604 с.

### *References*

1. Byer V. E. (2005). Architectural Material Science: A Guide for Universities, for example. 630100 "Architecture". Moscow: BHV [in Russian].
2. Gelfond A. L. (2016). Architectural design Public buildings and structures: a textbook for universities. Kiev.: Architecture [in Ukrainian].
3. Zimina B. B. (2016). Interior styles. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Matyunina D. S. (2008). History of the interior: teaching. a manual for high schools on spets. "Design of architectural environment". Kyiv: Academic project [in Ukrainian].
5. Mezhenna N.Y. (2016). Zimina SB Interior design. Methodical recommendations for studying the course and implementation of practical work for students of educational level "Bachelor" specialty 022 "design" National Academy of leading personnel of culture and arts. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Sazikova A.A., Stroganov S.G. (1999). Urban design: a manual for high schools directed by 907050 MGHPU. Moscow. Architecture [in Ukrainian].
7. Siomka S.V. (2007) Ergonomics and ergodynamics: a textbook. Kiev.: NAKKKiM [in Ukrainian].
1. Tyshko, S. V. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. Kyiv: KGK [in Russian].

УДК 008+81.11

*Лисинюк Марина Віталіївна,  
аспірантка Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-0870-2176  
lysyniuk\_maryna@i.ua*

## НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ НАДДНІПРЯНЩИНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТ.

**Мета роботи** – охарактеризувати національно-культурне життя Наддніпрянщини у першій половині ХІХ ст. як тло розвитку новітньої української літературної мови. **Методологія дослідження.** У роботі використано діахронічний метод, що уможливило викладення явищ, чинників і подій української культури, які вплинули на розвиток української мови. **Наукова новизна.** Вперше в українській культурології комплексно охарактеризовано національно-культурне життя Наддніпрянщини у першій половині ХІХ ст. як тло розвитку новітньої української літературної мови, виявлено чинники впливу на розвиток української літературної мови цього періоду. **Висновки.** Початок ХІХ ст. позначений, з одного боку, фольклорно-лінгвістичною роботою з відродження української мови, нормуванням української мови, творчістю видатних українських письменників, які своєю діяльністю створили підґрунтя для активізації демократично-літературного руху. З іншого боку, внаслідок приєднання українських земель до Російської імперії розпочався процес планомірного витіснення української мови зі сфер урядування, судочинства, релігії, освіти, культури, художньої літератури, побуту тощо, призвівши до поступового занепаду культурного та освітнього рівня українського народу, що негативно вплинуло на розвиток української літературної мови.

*Ключові слова:* новітня українська літературна мова, Наддніпрянщина, перша половина ХІХ ст., освіта, релігія, художня література.

*Лисинюк Марина Віталіївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

**Новый украинский литературный язык в контексте национально-культурной жизни Приднепровья в первой половине XIX в.**

**Цель работы** - охарактеризовать национально-культурную жизнь Приднепровья в первой половине XIX в. как фон развития нового украинского литературного языка. **Методология исследования.** В работе использован диахронический метод, что дало возможность изложить явления, факторы и события украинской культуры, повлиявшие на развитие украинского языка. **Научная новизна.** Впервые в украинской культурологии комплексно охарактеризована национально-культурная жизнь Приднепровья в первой половине XIX в. как фон развития нового украинского литературного языка, выявлены факторы влияния на развитие украинского литературного языка этого периода. **Выводы.** Начало XIX в. обозначено, с одной стороны, фольклорно-лингвистической работой по возрождению украинского языка, нормированием украинского языка, творчеством выдающихся украинских писателей, которые своей деятельностью создали основу для активизации демократическо-литературного движения. С другой стороны, в результате присоединения украинских земель к Российской империи начался процесс планомерного вытеснения украинского языка из сфер управления, судопроизводства, религии, образования, культуры, художественной литературы, быта и т.д., приведя к постепенному упадку

культурного и образовательного уровня украинского народа, что негативно повлияло на развитие украинского литературного языка.

*Ключевые слова:* новый украинский литературный язык, Приднепровье, первая половина XIX в., образование, религия, художественная литература.

*Lisinyuk Marina, Postgraduate Student, Kiev National University of Culture and Arts*

### **New Ukrainian literary language in the context of the national and cultural life of the over Dnipro Ukraine in the first half of the XIX century**

**The purpose of the work** is to characterize the national and cultural life of the over Dnipro Ukraine region in the first half of the XIX century as a background for the development of a new Ukrainian literary language. **Research methodology.** The work used the diachronic method, which made it possible to present the phenomena, factors and events of Ukrainian culture that influenced the development of the Ukrainian language. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian cultural science the national-cultural life of the over Dnipro Ukraine region in the first half of the XIX century was comprehensively characterized. As a background for the development of a new Ukrainian literary language, factors have been revealed to influence the development of the Ukrainian literary language of this period. **Findings.** The beginning of the XIX century marked, on the one hand, by the folklore-linguistic work on the revival of the Ukrainian language, the rationing of the Ukrainian language, the work of prominent Ukrainian writers, who by their activity created the basis for activating the democratic-literary movement. On the other hand, as a result of the accession of the Ukrainian lands to the Russian Empire, the process of systematically ousting the Ukrainian language from the spheres of administration, legal proceedings, religion, education, culture, fiction, everyday life, etc., began, leading to a gradual decline in the cultural and educational level of the Ukrainian people that negatively influenced the development of the Ukrainian literary language.

*Key words:* new Ukrainian literary language, over Dnipro Ukraine region, the first half of the XIX century, education, religion, fiction.

Актуальність роботи. Українська мова має давню і непросту історію. Склавшись за часів Київської Русі, вона пододала нелегкий шлях розвитку й боротьби за існування і стала одним із чинників, які сприяли консолідації української нації і здобуттю незалежності. Мова – динамічна система, для якої здатність розвиватися є природним способом її соціального існування, і норми якої опосередковано відображають загальний рівень культури соціуму. Одним із принципових аспектів еволюції новітньої української літературної мови є дослідження її соціокультурної репрезентації у певні історичні періоди. У центрі уваги сучасної культурології мусить бути, зокрема, культурне середовище, яке сприяло розвитку української мови на підросійських землях, на яких розвинувся її східноукраїнський варіант. Це сприятиме накопиченню нових фактичних знань, необхідних для вироблення об'єктивної картини розвитку новітньої української літературної мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні проблеми функціонування української мови на підросійських землях у XVIII–XIX ст. досліджували мовознавці та історики: Е. Анісімов, Н. Бабич, І. Власовський, М. Дем'янюк, А. Івинський, В. Ключевський, Б. Краснобаєв, Л. Чорна, А. Кримський, В. Латкин, В. Лучик, І. Огієнко, О. Омельченко, І. Поздєєва, В. Потульницький, М. Сизиков, В. Ципін, В. Шульгін, А. Яковлів та інші. Періодизацією української мови, невіддільно пов'язаної із соціокультурними процесами,



займалися П. Плющ, М. Жовтобрюх, Ю. Шевельов, О. Горбач, В. Німчук, В. Передрієнко, М. Мозер та ін. Незважаючи на значний науковий доробок, питанню особливостей функціонування української мови на Наддніпрянщині у першій половині XIX ст. не присвячено цілісної аналітичної культурологічної студії.

Мета статті – охарактеризувати національно-культурне життя Наддніпрянщини у першій половині XIX ст. як тло розвитку новітньої української літературної мови.

Виклад основного матеріалу. Інкorporація частини українських земель у кінці XVII ст. до складу Російської імперії зумовила, крім інших, обмеження використання української мови та тривалий процес русифікації їх населення, що позначилося на урядуванні, судочинстві, релігії, освіті, культурі, художній літературі, побуті тощо. Така ситуація виникла внаслідок незавершеності від часів Б. Хмельницького соціальних трансформацій та державотворчого процесу в українських автономіях, що перешкоджало здійсненню внутрішньої модернізації автономій. А це було необхідно для ефективного спротиву інкорпораційній політиці Російської імперії у XVIII ст. [13, 3].

Отож, починаючи із XVII ст., російська православна церква, яка після відновлення патріаршества у Москві намагалася стати «оплотом православ'я», попри формальне підпорядкування української православної церкви константинопольським патріархам, забороняла друкувати богослужбні книги, видані на українських землях. А згодом взагалі розпочала планомірний процес витіснення української мови російською: уже у першій половині XIX ст. церковні відправи відбувалися церковнослов'янською і російською мовами, значна кількість церковників була «завезена з великоросійських губерній» [5, XLVI]. Друкарні Києво-Печерської лаври і Чернігівського монастиря позбавлялися права свободи друку, усі їхні видання підлягали цензурі. Така вимога, щоб «не могло в таких книгах никакой в церкви восточной противности и с великороссийскою печатью несогласия произойти» [9, 210], мала під собою певне підґрунтя: борючись проти інакомислення, яке на початку XVIII ст. розколювало російське суспільство, особливо після реформ патріарха Никона, що призвели до розколу церкви на старообрядників і новообрядників, Петро I вживав рішучих заходів проти нерегламентованих і неконтрольованих офіційною церквою релігійних ініціатив. Про повну заборону української мови у цей час ще не йшлося – заборона переважно стосувалася церковних книг, а не художньої і наукової літератури.

Поряд із цим, у владних структурах також почала використовуватися виключно російська мова, з часом призвівши до того, що для значної частини не лише управлінської, а й культурної еліти України російська мова стала якщо не рідною, то принаймні такою, що давала доступ до влади й уможлиблювала кар'єру [12, XV]. Це дало підстави Малоросійському військовому губернатору М. Репніну стверджувати, що «малоросіяни», говірка, звичаї, одяг яких хоч і вирізняються, все ж «віддані престолу..., пам'ять колишньої самостійності

зовсім зникла в Малоросії», що «малоросіяни стали зовсім російські», що «віра, цар і Русь стали для них такими ж святими, як і для росіян...» [11, VII].

Але найбільше русифікація вплинула на систему освіти: на російську мову викладання були переведенні середня і вища школи, скорочено кількість початкових шкіл [4, 143]. Як зазначає Н. Полонська-Василенко, у 1740–1748 рр., «у сімох полках: Ніженському, Любенському, Чернігівському, Переяславському, Полтавському, Прилуцькому та Миргородському ... було 866 шкіл на 1099 поселень; одна школа припадала пересічно на 1000 душ. В 1768 році на території пізніших повітів – Чернігівського, Городенського й Сосницького – було 134 школи і на кожну припадало пересічно 746 душ» [10, 211]. Однак у 1875 р. на цій же території «було тільки 52 школи, і на кожну школу припадало 6.750 душ. Навчалися в цих школах у XVIII ст. діти старшини, козаків, духовенства, селян» [10, 211].

Незважаючи на подібне тривале і масштабне намагання витіснити українську мову з ужитку на підросійських землях, наприкінці XVIII – на початку XIX ст. вона усе ще домінувала не лише в селах, а й у містах України. Навіть Київ був «цілком українським містом», про що, зокрема, свідчить відома пам'ятка – віршований анонімний твір, написаний розмовно-українською мовою в 1830-х рр. про плач киян з приводу ліквідації магдебурії і заснування російської Думи в місті [3, 140]. Фактично це був період формування української літературної мови на народній основі, період усталення фонетичних, граматичних і лексичних норм. Свідченням цього є видання російським письменником і лінгвістом О. Павловським «Граматики малороссийского наречия, или грамматическое показание существеннейших отличий, отдаливших малороссийское наречие от чистого русского языка, сопровождаемое разными по сему предмету замечаниями и сочинениями» (Санкт-Петербург, 1818) та «Прибавления к грамматике малороссийского наречия» (Санкт-Петербург, 1822). Услід за О. Павловським, у 1819 р. у Санкт-Петербурзі етнограф М. Цертелєв, відомий першопрохідницькими працями зі збирання та опублікування української народної поезії, видав «Опыт собрания старинных малороссийских песней», чим започаткував українську фольклористику.

На початку XIX ст. центром розвитку української історичної традиції, мови, літератури, журналістики, філософії став Харківський університет. Цей освітній і науковий центр України потужно займався книговидавничою справою – в університетській друкарні виходили українознавчі часописи «Украинский Вестник», «Украинский журнал», «Украинский Альманах», «Запорожская Старина», «Сніп» (1841 р.) та інші, які прагнули бути «органами місцевого культурного життя», «надати йому українського змісту» і в яких піднімалося питання про народну мову, народну творчість, розвиток української літератури, яка «вже існує» [8, 157]. Зокрема автори статей «Украинского Вестника» неодноразово зверталися до освічених верств населення із закликом збирати і зберігати «рештки малоросійського слова» [7, 153]. За це його видання уже на початку 1820 р. було припинене, відповідно

до цензурних правил 1819 р., які передали контроль за видавничою справою спеціальним цензурним комітетам [6, 96].

У Києво-Могилянській академії, як і в Харківському університеті, мовою викладання була не українська, але вона використовувалась «як мова проповіді, спілкування, як мова наукових, полеміко-публіцистичних трактатів, мова художніх творів, зокрема поетичних і драматичних, створюваних викладачами і студентами, а також як матеріал різних філологічних курсів» [2]. У ній вивчались церковно-слов'янська і руська (книжна українська) мови, українською мовою друкувалася церковна, художня і наукова література. Саме діяльність викладачів і вихованців академії: Л. Барановича, Й. Галятовського, П. Могили, Ф. Прокоповича, Г. Сковороди та ін., сприяла «онародненню» української літературної мови. Однак, у 1817 р. академію було закрито, що стало одним із чинників не лише поступового знищення української освіти, культури і ментальності, а й занепаду української мови.

Так все ж, незважаючи на всі заборони, українська мова і література продовжували розвивалися, що викликало певні суперечки щодо їх походження та перспектив історичного розвитку. Показовою у цій дискусії є позиція одного із представників тодішньої російської інтелігенції, літературного критика В. Белінського, який, віддаючи належне поетичності «малоросійського життя», зазначав, що «на Україні є своя література; після “Молодика” [один із харківських часописів. – *М. Л.*] у цьому немає жодного сумніву... Харків..., порівняно з іншими губернськими містами, є деяким чином столицею України і, відповідно, столицею української літератури, української прози, віршів. Боже мій, скільки поетів на Україні!» [1, 280–282]. Але, разом з тим, він же твердив: «...ми маємо повне право сказати, що зараз немає малоросійської мови, а є місцеве наріччя... Літературна мова малоросіян має бути мовою їхнього освіченого товариства – мова російська» [1, 177]. Така позиція стала досить поширеною серед російської інтелектуальної еліти, а питання про українську мову вийшло за межі лінгвістично-філологічного дискурсу, перейшовши в історико-політичну площину. Свідченням цього є численні розпорядчі документи російського самодержавства, видані протягом XIX ст., аж до Валуєвського циркуляру про призупинення друкування українською мовою літератури релігійної, навчальної та призначеної для початкового читання (1863), та обмеженого використання і викладання української мови, відповідно до Емського указу (1878).

Проти такої ситуації виступили представники передової української інтелігенції, зокрема представники письменництва – Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш та ін., які своєю творчістю охопили існуючі на той час літературні жанри, синтезували в українській літературній мові всі говори народної мови, і фактично створили літературу, основу якої становила народна мова. Однак за прагнення відновити українську мову, вони були жорстко покарані: Т. Шевченко – за вірші українською мовою «бунтівного змісту», П. Куліш – за видання ним творів «Украина», «Михайло Чернышенко или

Малороссія восьмдесят лет назад», «Повесть об украинском народе», після чого тиск на усі прояви українства значно посилювався.

Висновки. Початок XIX ст. – доволі суперечливий період у розвитку новітньої української літературної мови. Він позначений, з одного боку, фольклорно-лінгвістичною роботою з відродження української мови, зацікавленням «малоросійським наріччям», усталенням фонетичних, граматичних і лексичних норм, а також творчістю видатних українських письменників, які своєю діяльністю не лише відшліфовували форму загальнонародної мови, а й створили підґрунтя для активізації демократично-літературного руху, який дотримувався принципу користування українською мовою в її живому вигляді, що врешті-решт зумовило відчутну активізацію на початку XIX ст. громадського руху за українську мову й літературу в Наддніпрянській Україні. З іншого боку, внаслідок приєднання українських земель до Російської імперії розпочався процес планомірного витіснення української мови зі сфер урядування, судочинства, релігії, освіти, культури, художньої літератури, побуту тощо, призвівши до поступового занепаду культурного та освітнього рівня українського народу. Це негативно вплинуло на розвиток української літературної мови, яка витіснялася з політичного, виробничого і культурного життя українців, оскільки, з точки зору російських політиків, функціонування окремої мови, історії рано чи пізно порушило б питання про визнання особності українського народу та його права на повернення до самостійного історичного поступу, а отже, і політичного права на власну самоорганізацію та відокремлення від «великоросійської» держави.

### *Література*

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол. : Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Москва : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846 / [текст подгот. и коммент. сост. В. С. Спиридонов; ред. Д. Д. Благой]. 799 с.
2. Білодід О. І. Києво-могилянська академія. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um28.htm> (дата звернення: 15.09.2018).
3. Гирич І. Українські інтелектуали і політична окремішність (середина XIX – початок XX ст.). Київ : Укр. письменник, 2014. 496 с.
4. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. К.: Дніпро, 1993. 447 с.
5. Гриценко П. Українська мова в Росії XIX – початку XX ст.: шляхи утвердження // Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914) : зб. докум. і матеріалів / відп. ред. І. Боряк. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2013. С. XXXIX–LII.
6. Дзюба І. Тарас Шевченко. Київ : Вид. дім «Альтернатива», 2005. 704 с.
7. Історія української літератури : у 8 томах / редкол. : Є.П. Кирилюк (гол.) [та ін. ; Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР]. Т. 2 : Становлення нової літератури (друга половина XVIII – тридцять роки XIX ст.). Київ, 1967. 483 с.
8. Кононець О. Ф. Просвітницький рух в Україні XIX – першій половині XX ст. Київ : Хрещатик, 1992. 119 с.
9. Лукашевич О. А. Віхи історії української мови в контексті внутрішньої політики Росії XVIII ст. URL : <http://biblioteka.cdu.edu.ua/bulleten/guchi/gichi6.pdf#4> (дата звернення: 12.05.2018).

10. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2 т. Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року. 3-тє вид. Київ : Либідь, 1995. 608 с.
11. Шандра В. Малоросійське генерал-губернаторство, 1802–1856: функції, структура, архів. Київ : ЦЛМРД ЦДА України, 2001. 356 с.
12. Шандра В. Мова як засіб формування національної ідентичності // Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914) : зб. докум. і матеріалів / відп. ред. І. Боряк. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2013. С. VII–XXXVII.
13. Яценко В. Б. Інтеграція українського козацтва до соціальної структури Російської імперії у XVIII ст. : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. істор. наук : 07.00.01. Харків, 2007. 30 с.

### *References*

1. Belinsky, V.G. (1955). Complete collection of works: in 13 vol. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. Vol. 7. Articles and reviews. 1843. Articles about Pushkin. 1843-1846 [in Russian].
2. Billod, O. I. (2001). Kyiv-Mohyla Academy. URL: [http://litopys.org.ua/ukrmova / um28.htm](http://litopys.org.ua/ukrmova/um28.htm) [in Ukrainian].
3. Girich, I. (2014). Ukrainian intellectuals and political secrecy (mid XIX - early twentieth century.). Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk [in Ukrainian].
4. Golubenko, P. (1993). Ukraine and Russia in the light of cultural relations. Kiev: Dnipro [in Ukrainian].
5. Gritsenko, P. (2013). Ukrainian language in Russia in the nineteenth and early twentieth centuries: ways of affirmation. Ukrainian identity and a linguistic issue in the Russian empire: an attempt of state regulation (1847-1914). Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].
6. Dzyuba, I. (2005). Taras Shevchenko. Kyiv: Vydavnychi dim «Alternatyva» [in Ukrainian].
7. The history of Ukrainian literature: in 8 vol. Vol. 2: The formation of a new literature (the second half of the XVIII - thirties of the XIX century). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Kononets, O. F. (1992). Educational movement in Ukraine in the nineteenth and first half of the twentieth century. Kiev: Khreshchatyk [in Ukrainian].
9. Lukashevich, O. A. (2013). The milestones of the history of the Ukrainian language in the context of Russian politics of the eighteenth century. URL: [http://biblioteka.cdu.edu.ua/bulleten/guchi/gichi6.pdf # 4](http://biblioteka.cdu.edu.ua/bulleten/guchi/gichi6.pdf#4) [in Ukrainian].
10. Polonskaya-Vasilenko, N. (1995). History of Ukraine: in 2 vol. Vol. 2. From the middle of the XVII century to 1923. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
11. Shandra, V. (2001). Little Russian Governorate, 1802-1856: functions, structure, archive. Kyiv: TsLMRD TsDA Ukrainy [in Ukrainian].
12. Shandra, V. (2013). Language as a means of forming a national identity. Ukrainian identity and a linguistic issue in the Russian empire: an attempt of state regulation (1847-1914). Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].
13. Yatsenko, V. B. (2007). Integration of the Ukrainian Cossacks into the social structure of the Russian Empire in the eighteenth century. : Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>Гоцалюк А.А.</i>	Зміни в традиційній обрядовості ритуальних ряджень українців Карпатського регіону у ХХ-ХХІ столітті.....	3
<i>Коваленко Є.Я.</i>	Культура наукової організації праці та управління як основа індустріального життєустрою суспільства.....	12
<i>Кухаренко О.О.</i>	Часові й просторові межі сакралізації в структурно-функціональних дослідженнях українського весілля .....	24
<i>Пашкевич М.Ю.</i>	Видовищні форми тоталітарної культури.....	31
<i>Пилипів В.В.</i>	Феномен культурного розмаїття у сфері готельного бізнесу в контексті теорії культурних вимірів Г. Хофстеде .....	41
<i>Руденко С.Б.</i>	Мова музейних пам'яток як метафізична теорія.....	49
<i>Хлиштун О.С.</i>	Символічний зміст перевтілення персонажів у «Лісовій пісні» Лесі Українки: культурологічний аспект .....	58
<i>Борисенко Ю.С.</i>	Характерні особливості становлення і розвитку скансенів в Україні н початку ХХІ ст.: культурно-дозвіллева складова .....	66
<i>Колос Т.М.</i>	Українська народна художня культура в контексте наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації .....	73

### РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

<i>Гончарук С.М.</i>	Трансформація професійної компетентності тележурналіста як відповідь на виклики сучасного медійного поля.....	82
<i>Демесіє М.К.</i>	Інноваційні підходи у формуванні міського архітектурного середовища засобами дизайну.....	92
<i>Кузьмінський І.Ю.</i>	Музика в житті київських воєвод та губернаторів (ХV–ХVІІІ століття).....	99
<i>Новакович М.О.</i>	Віденський fin-de-siecle та його рецепція у творчості Станіслава Людкевича.....	108
<i>Матоліч І.Я.</i>	Засадничі риси функціонування кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв .....	117

<i>Міненко О.А.</i>	Естетика Італійського ренесансу в жіночій аристократичній зачісці .....	125
<i>Павлюк Т.С.</i>	Специфіка естетичного сприйняття бального танцю (на прикладі бальної секвенції «Вальс у сутінках» стилю Нью Воуг .....	134
<i>Підлипська А.М.</i>	Хореографічна, театральна, музична критика в Україні: проблеми та перспективи .....	145
<i>Прядко О.М., Гармаш Ю.Т.</i>	Від панорами як видовища до панорамування в технології екранного живопису .....	151
<i>Шевченко Л.М.</i>	Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів .....	159
<i>Пушонкова О.А.</i>	Методологія візуальних досліджень постсучасності: дискурсивні виміри .....	169
<i>Білаш О.С.</i>	Балетмейстерська діяльність Вадима Федотова в контексті розвитку українського музичного театру останньої чверті ХХ століття .....	178
<i>Перова Г.О.</i>	Балет «Лускунчик» редакції В. Вайнонена: генезис та композиція .....	186
<i>Іващенко І.В., Стрельчук В.О.</i>	Специфіка «Поетичної динаміки» Д. Стейна .....	193
<i>Вежневець І.Л.</i>	«Музичний портрет», жанри <i>mélodies</i> і <i>chanson</i> в камерно-вокальній творчості Франсіса Пуленка .....	201
<i>Мельник І.П.</i>	Важливість проведення форуму аматорського циркового мистецтва в контексті розвитку циркової галузі .....	210
<i>Ситченко К.В.</i>	Роль хореографії у системі підготовки спортсменів техніко-естетичних видів спорту .....	217
<i>Слупська Н.В.</i>	Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії .....	224
<i>Сталінська Г.Д.</i>	Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру .....	233
<i>Тимчула А.В.</i>	Специфіка танцювальної лексики українців Закарпаття .....	241
<i>Вернигоренко О.С.</i>	Образ російського футуризму початку ХХ століття у творчій спадщині поета і публіциста Корнія Чуковського .....	251
<i>Захарова В.А.</i>	Жінки в українському балеті: до історіографії дослідження .....	260
<i>Мазена А.О.</i>	Проблема героя в сучасному вітчизняному телесеріалі .....	268

<i>Сварник Б.В.</i>	Генезис пантоміми в умовах соціокультурного простору античного суспільства ..... 276
<i>Тупік В.О.</i>	Екслібрис, виконаний за допомогою комп'ютерної графіки, в сучасному мистецтві ..... 287
<i>Іваницька І.І.</i>	Специфіка використання метафори в дизайні ландшафту ..... 292
<i>Ковальський І.А.</i>	Кон'юнктура впровадження пасивних та енергоефективних будинків..... 298
<i>Прищепя І.Ю.</i>	Методи та принципи ландшафтно-архітектурної реконструкції постіндустріальних територій міста..... 305
<i>Харченко А.С.</i>	Алгоритмічність роботи дизайнера при проектуванні інтер'єрів замських та міських приватних будинків..... 312
<i>Лисинюк М.В.</i>	Новітня українська літературна мова у контексті національно-культурного життя Наддніпрянщини у першій половині XIX ст..... 319



## СОДЕРЖАНИЕ

### ГЛАВА I. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Гоцалюк А. А.</i>	Изменения в традиционной обрядности ритуальных ряжений украинцев Карпатского региона в XX-XXI веке.....	3
<i>Коваленко Е.Я.</i>	Культура научной организации труда и управления как основа индустриального жизнеустройства общества.....	12
<i>Кухаренко А.А.</i>	Временные и пространственные границы сакрализации в структурно-функциональных исследованиях украинской свадьбы.....	24
<i>Пашкевич М. Е.</i>	Зрелищные формы тоталитарной культуры.....	31
<i>Пылыпив В.В.</i>	Феномен культурного разнообразия в сфере гостиничного бизнеса в контексте теории культурных измерений Г. Хофстеде .....	41
<i>Руденко С.Б.</i>	Трактовка марксизма в авангардной музеології А. Жилиева.....	49
<i>Хлистул Е.С.</i>	Символическое содержание перевоплощения персонажей в «Лесной песне» Леси Украинки: культурологический аспект .....	58
<i>Борисенко Ю.С.</i>	Характерные особенности становления и развития скансенов в Украине в начале XXI в: культурно-досуговая составляющая .....	66
<i>Колос Т.М.</i>	Начальное художественное образование как понятие культурологического дискурса .....	73

### ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЕСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

<i>Гончарук С.Н.</i>	Трансформация профессиональной компетентности тележурналиста как ответ на вызовы современного медийного поля .....	82
<i>Демесие М.К.</i>	Инновационные подходы в формировании городской архитектурной среды средствами дизайна.....	92
<i>Кузьминский И.Ю.</i>	Музыка в жизни киевских воевод и губернаторов (XV-XVIII века) .....	99
<i>Новакович М.А.</i>	Венский fin-de-siecle и его рецепция в творчестве Станислава Людкевича.....	108
<i>Матолич И.Я.</i>	Основополагающие черты функционирования кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств .....	117

<i>Миненко О.А.</i>	Эстетика итальянского Ренессанса в женской аристократической прическе.....	125
<i>Павлюк Т.С.</i>	Специфика эстетического восприятия бальных танцев (на примере бальной секвенции «Вальс в сумерках» стиля Нью Воуг).....	134
<i>Пидлынская А.Н.</i>	Хореографическая, театральная, музыкальная критика в Украине: проблемы и перспективы.....	145
<i>Прядко А.М., Гармаш Ю.Т.</i>	От панорамы как зрелища к панорамированию в технологии экранной живописи .....	151
<i>Шевченко Л.М.</i>	Сонаты А. Скрябина как репертуарное достижение одесских пианистов .....	159
<i>Пушонкова О.А.</i>	Черкасского национального университета имени Богдана Хмельницкого .....	169
<i>Белаш О.С.</i>	Балетмейстерская деятельность Вадима Федотова в контексте развития украинского музыкального театра последней четверти XX века .....	178
<i>Перова А.А.</i>	Балет «Щелкунчик» в редакции В. Вайнонена: тенезис и композиция.....	186
<i>Иващенко И.В., Стрельчук В.А.</i>	Специфика «Поэтической динамики» Д. Стейна.....	193
<i>Вежневец И.Л.</i>	«Музыкальный портрет», жанры <i>mélodies i chanson</i> в камерно-вокальном творчестве Франсиса Пуленка. ....	201
<i>Мельник И.П.</i>	Важность проведения форума любительского циркового искусства в контексте развития цирковой отрасли.....	210
<i>Ситченко Е. В.</i>	Роль хореографии в системе подготовки спортсменов техничко-эстетических видов спорта.....	217
<i>Слупская Н.В.</i>	Практические рекомендации и особенности работы концертмейстером в классе хореографии .....	224
<i>Сталинская Г.Д.</i>	Принцип художественной интерпретации в дизайне винтажного интерьера .....	233
<i>Тымчула А.В.</i>	Специфика танцевальной лексики украинцев Закарпатья.....	241
<i>Вернигоренко О.С.</i>	Образ российского футуризма начала XX века в творческом наследии поэта и публициста Корнея Чуковского .....	251
<i>Захарова В.А.</i>	Женщины в украинском балете: к историографии исследования .....	260
<i>Мазена А.О.</i>	Проблема героя в современном отечественном телесериале.....	268

<i>Сварнык Б.В.</i>	Генезис пантомимы в условиях социокультурного пространства античного общества.....	276
<i>Тупик В.А.</i>	Экслибрис, исполненный с помощью компьютерной графики, в современном искусстве.....	287
<i>Иваницкая И.И.</i>	Специфика использования метафоры в дизайне ландшафта.....	292
<i>Ковальский И.А.</i>	Конъюнктура внедрения пассивных и энергоэффективных домов.....	298
<i>Прищепина И.Ю.</i>	Методы и принципы ландшафтно-архитектурной реконструкции постиндустриальных территорий города.....	305
<i>Харченко А.С.</i>	Алгоритмичность работы дизайнера при проектировании интерьера загородного и городских частных домов.....	312
<i>Лисинюк М.В.</i>	Новый украинский литературный язык в контексте национально-культурной жизни Приднестровья в первой половине XIX в.....	319

## CONTENTS

### CHAPTER I. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

<i>Gotsalyuk A.</i>	Changes in traditional commitment of ritual cheeses of Ukrainians of the Carpathian region in XX-XXI centuries.....	3
<i>Kovalenko E.</i>	Culture of scientific organization of labour and management as basis of industrial way of life of society.....	12
<i>Kukhareno O.</i>	Time and spatial frames of sacralization in structural and functional studies of the Ukrainian wedding .....	24
<i>Pashkevich M.</i>	Spectacular forms of totalitarian culture.....	31
<i>Pylypiv V.</i>	The phenomenon of cultural diversity in the sphere of hotel business in the context of G. Hofstede's cultural dimensions theory .....	41
<i>Rudenko S.</i>	The language of museum objects as metaphysic theory.....	49
<i>Khlystun O.</i>	Symbolic content of characters' transformation in «Forest song» by Lesya Ukrainka: culturological aspect .....	58
<i>Borysenko Y.</i>	Characteristic features of the formation and development of skansen in Ukraine at the beginning of the XXI century: cultural and recreational component.....	66
<i>Kolos T.</i>	The initial artistic education as a concept of culturological discourse.....	73

### CHAPTER II. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

<i>Goncharuk S.</i>	Transformation of the professional competence of TV-journalism as the answer on challenge of modern media space .....	82
<i>Demessie M.</i>	Innovative approaches in the formation of the urban architectural environment with the means of design .....	92
<i>Kuzminskyi I.</i>	Music in the life of Kyiv voivodes and governors (15th–18th centuries) .....	99
<i>Novakovich M.</i>	Viennese fin-de-siecle and its reception in the creativity of Stanislav Lyudkevych.....	108
<i>Matolich I.</i>	Fundamental lines of functioning of department of history and theory of art Lviv national academy of arts .....	117

<i>Minenko O.</i>	Aesthetics of the Italian Renaissance in the female aristocratic hairstyle .....	125
<i>Pavlyuk T.</i>	Specific aesthetic administration of the ballroom dances (at the case of the ballroom sequence Twilight Waltz of style New Vogue.....	134
<i>Pidlypska A.</i>	Choreographic, theater, music criticism in Ukraine: problems and prospects.....	145
<i>Pryadko A., Garmash Y.</i>	From the panorama as a spectacle to panning in the technology of screen painting .....	151
<i>Shevchenko L.</i>	Sonatas A. Skrjabin as repertory achievement of odessa pianists .....	159
<i>Pushonkova O.</i>	Methodology of visual research of post-present: discursive dimensions .....	169
<i>Bilash O.</i>	Vadim Fedotov's ballet mastering activities in the context of the development of the Ukrainian musical theater of the last quarter of the 20th century.....	178
<i>Perova H.</i>	Ball «The nutcracker» in edition of V. Vainonen: genesis and composition .....	186
<i>Ivashchenko I. V., Strelchuk V.A.</i>	Specification of «Poetic Dynamics» by D. Stein.....	193
<i>Vezhnevets I.</i>	«Musical portrait», genres mélodies and shanson in the chamber-vocal art of Francis Poulenc .....	201
<i>Melnyk I.</i>	Importance of the amator forum in the context of circus development.....	210
<i>Sytchenko K.</i>	The role of choreography in the sportsman training system of technical-aesthetic kinds of sport.....	217
<i>Slupska N.</i>	Practical recommendations and features of concert messenger work in the class of choreography .....	224
<i>Stalinska G.</i>	The principle of artistic interpretation in the vintage interior design .....	233
<i>Tymchula A.</i>	Specificity of dancing lexics of Ukrainians of Transcarpathia .....	241
<i>Vernyhorenko O.</i>	Example of russian futurism of the beginning of XX centuries in poet and publicism Korniy Chukovsky's creative heritage .....	251
<i>Zakharova V.</i>	Women in Ukrainian ballets: to the history of the research.....	260
<i>Mazepa A.</i>	The problem of the hero in the modern domestic tv series.....	268

<b><i>Svarnyk B.</i></b>	The genetic pantomy in the conditions of the socio-cultural space of anti-social society.....	276
<b><i>Tupik V.</i></b>	Ex-libris executed using computer graphics in contemporary art.....	287
<b><i>Ivanytska I.</i></b>	The specifics of using metaphors in the landscape`s design .....	292
<b><i>Kovalskiy I.</i></b>	Environment introduction-energy and passive houses .....	298
<b><i>Pryshchepa I.</i></b>	Methods and principles of landscape and architectural reconstruction of the postindustrial territories of the city.....	305
<b><i>Kharchenko O.</i></b>	Algorithmicity of the designer work in design of interiors of subsequent and city private houses .....	312
<b><i>Lisinyuk M.</i></b>	New Ukrainian literary language in the context of the national and cultural life of the over Dnipro Ukraine in the first half of the XIX century.....	319

## **Вимоги до публікацій в наукових журналах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

### **Загальні положення**

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались**.

**Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.**

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання»; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) «Реферат и аннотация. Общие требования»; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### **Етапи підготовки до друку**

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт <http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93,**

**e-mail: [nauka@nakkkim.edu.ua](mailto:nauka@nakkkim.edu.ua).**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### **5. Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

## Структура статті

### 1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Обов'язково вказується авторський ORCID.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому» (*Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010*).

### **Наприклад:**

#### **Антропологічна компонента природи держави**

*В.В.Хміль, Т.В. Хміль*

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як «від чого» так і «для чого» необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

**Ключові слова:** парадигма антропологічності; держава; громадянське суспільство етика; мораль; постлібералізм

### **6. Вимоги до основного тексту:**

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).



7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Аналіз досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії: [http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\\_References.pdf](http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf)

### Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжрядковий інтервал.

6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

#### Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ  
ТА ПРАКТИКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

TOPICAL PROBLEMS OF HISTORY, THEORY  
AND PRACTICE OF ARTISTIC CULTURE

*Збірник наукових праць*

*Journal*

Випуск XXXXI

Редактори:

*М. П. Данильченко,  
О. В. Тишкевич*

Редагування англomовних  
анотацій і транслітерації  
Комп'ютерна верстка

*А. В. Петренко  
Т. В. Кравченко*

Адреса редакції

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; e-mail: [nauka@nakkkim.edu.ua](mailto:nauka@nakkkim.edu.ua)

Підписано до друку 27.11.2018 р.

Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.

Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 19,41. Облік.-вид. арк 26,22. Наклад 300 прим.

Надруковано:

Товариство з обмеженою відповідальністю  
"ІДЕЯ ПРИНТ"

01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41

тел. (044) 393 43 94

e-mail: [info@ideaprint.com.ua](mailto:info@ideaprint.com.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 5301 від 02.03.2017 р.