

ISSN (Print): 2708-5317,
ISSN (on-line): 2708-5325

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 1(3)

Київ
2021

ISSN (Print): 2708-5317,
ISSN (on-line): 2708-5325

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(3)

Kyiv
2021

УДК 7.01/.09

А 86

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЄЦМ, 2021. Вип. 1(3). 395 с.

ISBN 978-966-489-546-7

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021>

Головний редактор: *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Заступник головного редактора: *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Відповідальний секретар: *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київ, Україна)

Міжнародна редакційна рада

Фекете П. (міністр з питань культури, Міністерство людських ресурсів Угорщини, Будапешт, Угорщина); *Пілс У.* (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Захаріна Ю.Ю.* (д. мист., проф., Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка, Мінськ, Білорусь); *Баженова О.Д.* (д. мист., проф., Білоруський державний університет, Мінськ, Білорусь); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к. мист., доц., коледж Сола, Ставангер, Норвегія); *Савіцька-Барагін Я.* (д. мист. та культ., Технологічний університет Молдови, Кишенев, Молдова); *Шевченко Л.О.* (нар. арт. України, нар. Арт. СРСР, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Редакційна колегія

Аззаріті-Фурамолі Л. (д. філос., проф., Телематичний Університет Пегаса, Неаполь, Італія); *Послушна Й.* (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Скłodовської, Люблін, Польща); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Самойленко О.І.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Маркова О.М.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна); *Рощенко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Овчарук О.В.* (д. культ., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Каблова Т. Б.* (к. мист., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Качмар О.В.* (д. філос.н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., Національна академія педагогічних наук України, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна)

*Статті, подані до редакції альманаху,
рецензуються членами редакційної колегії*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 2 від 22 лютого 2021 р.)

Альманах індексується в міжнародних базах даних:
Index Copernicus, Google Scholar, Research Bible, Scientific Indexing
Services, Research Gate, Crossref, OUCI, Національна бібліотека
України імені В. І. Вернадського, UlrichsWeb,
WorldCat

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2021. Vol.1(3). 395 p.

Editor-in-Chief: *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Romanenkova YU.V.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Bratus I.V.* (PhD in Philology, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

Pils U. (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Fekete P.* (Minister of State for Culture, Ministry of Human Capacities of Hungary, Budapest, Hungary); *Zakharina YU.YU.* (DSc in Arts, Prof., Belorussian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk, Belarus); *Bazhenova O.D.* (DSc in Arts, Prof., Belorussian State University, Minsk, Belarus); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Som-Serdyukova O.M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola hihgt school, Stavanger, Norway); *Saviŭkaia-Baraghin IA.* (PhD in Arts and Culturology, Technical University of Moldova, Kishinev, Moldova); *Shevchenko L.O.* (National Artist of Ukraine, National Artist of USSR, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Editorial Board

Azzariti-Furamoli L. (PhD in Phylosophy, Prof., Pegaso Telematic University, Naples, Italy); *Posluszna J.* (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Sclodowska University, Lublin, Poland); *Shulgina V.D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts management, Kyiv, Ukraine); *Samoilenko O.I.* (DSc in Arts, Prof., The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine); *Roshchenko O.G.* (DSc in Arts, Prof., The Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Prekarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Ovcharuk O.V.* (DSc in Culturology, Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv,Ukraine); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Kablova T.B.* (Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Kyiv, Ukraine); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyilosophe, Prof., k Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, Senior Researcher, National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine)

*Articles submitted to the almanach, peer-reviewed
by members of the editorial board*

Recommended for edition by the Academic Council of
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Protocol No 2, February, 22, 2021)

Almanac is covered by the international databases:
Index Copernicus, Google Scholar, Research Bible,
Scientific Indexing Services, ResearchGate, Crossref, OUCI,
National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, UlrichsWeb,
WorldCat

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ЧУМАЧЕНКО О.П. «Playback theatre» як форма «entertainment» у сучасній культурі.....	13
ІВАХНО О.В. Системні зміни в підготовці студентів освітньої програми «Режисура» та їх наслідки.....	26
ТИЩУК В.Є. Сценічний метод Всеволода Мейерхольда та його застосування в цирковому мистецтві	46
ШАРИКОВ Д.І. Жонгливання в сучасному цирковому мистецтві: значення, особливості	68
ЛЬВОВА І.С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу	85
ШЕВЧЕНКО Л.О. Дресура тварин: зародження явища, стадії еволюції та актуальні проблеми сьогодення.....	107
ШКОЛЯРЕНКО Я.В. Жест як елемент знакової системи ілюзійного жанру циркового мистецтва.....	123
БІТКІНЕ Є.О. Ексцентрична акробатична пара як феномен сучасного циркового мистецтва (на прикладі дуету «Duo Flash»).....	141
БРАТУСЬ І.В. Культурно-історичний контекст подолання травматичного минулого (на прикладі роману Сола Беллоу «Планета містера Семмлера»).....	166

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

КАРПИЛОВА А.А. [КАРПІЛОВА. А.О.] Звуковая драматургия белорусских игровых фильмов [Звукова драматургія білоруських ігрових фільмів]	193
VISHNICK M.L. [ВІШНИК М.Л.] The Morphological and Audiative Interconnectedness of Sound: Equivalence in a Multidimensional Soundscape [Морфологічний та аудіативний взаємозв'язок звуку: еквівалентність у багатовимірному звуковому пейзажі].....	214

КАБЛОВА Т.Б. Вокально-естрадне мистецтво в дискурсі формування музичного етосу культури.....	246
---	-----

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. Феномен маньєризму у мистецтві Європи XVI – початку XVII ст.: до питання про походження стилю.....	259
--	-----

ЗАХАРИНА Ю.Ю. [ЗАХАРІНА Ю.Ю.] Художественный образ в архитектуре в контексте сущности искусства: современная интерпретация [Художній образ в архітектурі в контексті сутності мистецтва: сучасна інтерпретація].....	294
---	-----

ВАРИВОНЧИК А.В. Українська вишивка в одязі 1970-х рр.....	325
--	-----

ЗАЙЦЕВА В.І. Неофольклорні особливості творчості Валентина Гордійчука та Анатолія Токарева.....	346
--	-----

ГОРБАТЕНКО Л.П. Асоціативно-образний живопис як самобутній напрям нефігуративного образотворчого мистецтва.....	361
--	-----

ФИЛИППОВА О.Н. [ФІЛІППОВА О.М.] Лев Бакст как театральный декоратор [Лев Бакст як театральний декоратор].....	371
--	-----

ВІД РЕДАКЦІЇ	396
---------------------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ЧУМАЧЕНКО Е.П. «Playback theatre» как форма «entertainment» в современной культуре.....	13
ИВАХНО А.В. Системные изменения в подготовке студентов образовательной программы «Режиссура» и их последствия.....	26
ТИЩУК В.Е. Сценический метод Всеволода Мейерхольда и его применение в цирковом искусстве.....	46
ШАРИКОВ Д.И. Жонглирование в современном цирковом искусстве: значение, особенности.....	68
ЛЬВОВА И.С. Цирковая режиссура и шоу-бизнес в поле развлекательной сферы. Роль PR в продвижении циркового шоу	85
ШЕВЧЕНКО Л.А. Дрессура животных: зарождение явления, стадии эволюции и актуальные проблемы современности.....	107
ШКОЛЯРЕНКО Я.В. Жест как элемент знаковой системы иллюзионного жанра циркового искусства.....	123
БИТКИНЕ Е.А. Эксцентрическая акробатическая пара как феномен современного циркового искусства (на примере дуэта «Duo Flash»).....	141
БРАТУСЬ И.В. Культурно-исторический контекст преодоления травматического прошлого (на примере романа Сола Беллоу «Планета мистера Семмлера»).....	166

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ШТУДИИ

КАРПИЛОВА А.А. Звуковая драматургия белорусских игровых фильмов.....	193
ВИШНИК М.Л. Морфологическая и аудиативная взаимосвязь звука: эквивалентность в многомерном звуковом пейзаже.....	214

КАБЛОВА Т.Б. Вокально-эстрадное искусство в дискурсе формирования музыкального этоса культуры.....	246
---	-----

ВИЗУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. Феномен маньеризма в искусстве Европы XVI – начала XVII вв.: к вопросу о происхождении стиля.....	259
ЗАХАРИНА Ю.Ю. Художественный образ в архитектуре в контексте сущности искусства: современная интерпретация	294
ВАРИВОНЧИК А.В. Украинская вышивка в одежде 1970-х гг.....	325
ЗАЙЦЕВА В.И. Неофольклорные особенности творчества Валентина Гордейчука и Анатолия Токарева.....	346
ГОРБАТЕНКО Л.П. Ассоциативно-образная живопись как самобытное направление нефигуративного изобразительного искусства.....	361
ФИЛИППОВА О.Н. Лев Бакст как театральный декоратор	371
ОТ РЕДАКЦИИ	396

CONTENT

CULTURALOGICAL STUDIES

CHUMACHENKO O.P. “Playback theatre” as a form of “entertainment” in modern culture.....	13
IVAHNO O.V. System changes in the preparation of students of the educational program “Directing” and their consequences.....	26
TISHCHUK V.YE. Vsevolod Meyerhold's stage method and its application in circus art.....	46
SHARYKOV D.I. Juggling in modern circus art: significance, features	68
LVOVA I.S. Circus directing and show business in the field of entertainment. The role of pr in promoting of circus show.....	85
SHEVCHENKO L.O. Animal training: the origin of the phenomenon, evolution stages and current problems of nowadays.....	107
SHKOLYARENKO YA.V. Gesture as an element of the sign system of the illusionary genre of circus art.....	123
BITKINE YE.O. The eccentric acrobatic pair as a phenomenon of modern circus art (on the example of a duet “Duo Flash”).....	141
BRATUS I.V. Cultural and historical context of overcoming the traumatic past (on the example of Saul Bellow's novel “Mr. Semmler's planet”).....	166

MUSICOLOGICAL STUDIES

KARPILOVA A.O. Sound dramaturgy of Belarusian art films.....	193
VISHNIK M.L. The morphological and audiative interconnectedness of sound: equivalence in a multidimensional soundscape.....	214
KABLOVA T.B. Vocal pop art in the discourse of forming the musical ethos of culture.....	

VISUAL ART PRACTICES

ROMANENKOVA YU.V. The phenomenon of Mannerism in the art of Europe of the XVI-early XVII centuries: on the question of the style origin	259
ZAKHARYNA YU.YU. Artistic image in architecture in the context of the essence of art: modern interpretation.....	294
VARYVONCHYK A.V. Ukrainian embroidery in clothes of 1970s.....	325
ZAITSOVA V.I. Neo-folk features of creativity of Valentyn Gordiychuk and Anatoliy Tokarev.....	346
GORBATENKO L.P. Associative and metaphorical painting as a specific style of non-figurative visual arts.....	
FILIPPOVA O.N. The creative work of Lev Bakst as an decorator.....	371
ARTICLE REQUIREMENTS	396

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

УДК 008+130.2

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.13-25>

Олена Петрівна ЧУМАЧЕНКО,

кандидат культурології,

Криворізький коледж

Національного авіаційного університету,

Кривий Ріг, Україна,

e-mail: chumachenko10@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-7803-9181

**«PLAYBACK THEATRE» ЯК ФОРМА
«ENTERTAINMENT» У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ**

Анотація. Розглянуто «playback theatre» як форму «entertainment» у сучасній культурі. Окреслено, що «playback theatre», виступаючи різновидом інтерактивного театру імпровізації, включає в себе дві основні комплементарні практики, де є партиципативні й емерсивні аспекти. Охарактеризовано такі структурні елементи «playback theatre» як: «рідка скульптура» (заснована Дж. Фоксом); «трансформація», «хор», «п'ять елементів», «картина», «фото», «колаж», «Доміно», «Розетка», «Епізоди». «Playback theatre» як форма «entertainment» у сучасній культурі виступає альтернативою «технообразам», підтримуючи традиційні «текстообрази» з властивою їм інтерпретаційною особливістю. Сутність «playback theatre» у сучасному контексті полягає у активізації «нового мистецтва» для виявлення розкриття внутрішнього потенціалу особистості.

Ключові слова: «entertainment», симулякр, візуальна культура, штучна реальність, «playback theatre».

Вступ. У сучасній культурі останнім часом ми можемо побачити появу нових багатьох достатньо цікавих феноменів, які все більше приваблюють реципієнтів. Вони стають

популярними, відтворюють відповідні аспекти нашого світогляду, серед них останнім часом набуває актуальності «playback theatre» як засіб, що допомагає подолати кризу самоідентифікації особистості.

Феномен «entertainment» є базовою складовою сучасного суспільства, оскільки він охоплює практично всі сфери нашого життя: політику, соціум, медійну галузь. Феномен «entertainment» є присутнім, як в «on-line» форматі, так і «off-line», що є особливо актуальним у галузі мережових комунікацій. Явище «entertainment» у сучасній культурі охоплює дуже багато аспектів: це і «кліпове мислення», і наративність у мистецтві, поява системи нових семіотично-графічних образів, постери, слайд-шоу, анімаційні етюди в форматі «on-line», серед них – «playback theatre», який ще пару років тому ми могли спостерігати, лише відвідуючи вистави, а зараз навіть у форматі «on-line». Тому безперечно, цікаво розглянути проблематику виникнення «playback theatre» в історичному аспекті, як одну з форм феномену «entertainment» у сучасній культурі, визначити його структурні елементи.

Постановка проблеми. Феномен «entertainment» стає всеохоплюючим у сучасній культурі, на жаль, його інноваційний початок не лише допомагає розкрити творчий потенціал особистості, а й сприяє появі фрагментарного мислення, посилюється тенденція особистісного притуплення сприйняття. «Entertainment» як соціокультурний феномен є присутнім у людському бутті ще з первісних часів, але у сучасній культурі з появою системи мережових комунікацій він потребує концептуального оновлення. «Playback theatre», на відміну від інших форм «entertainment» у сучасній культурі, навіть у форматі «on-line», зберіг деякі традиційні риси і є дуже цікавою формою візуально-пластичного театрального письма. Як різновид інтерактивного театру імпровізації елемент художньої мови у ньому використовується по-різному, стирається опозиція між автором- актором та актором-глядачем, завдяки двом основним комплементарним практикам. У першу чергу це художня інсценізація акторами цих розповідей у

специфічних формах, і дуже незвично, але розповідь глядачами особистих історій на публіку, і головне – наявність кондактора, який практично і стирає цю межу за допомогою організацій цих практик. Акцент переноситься не на результат, а на процес творчості, в режимі реального часу, що безперечно привертає увагу глядачів не лише в форматі «of-line», а й «on-line», реакція ведучого і присутніх є непередбачуваною, і від цього партиципативні й емерсивні аспекти лише виграють.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід оговорити, що феномен «entertainment» у наукових публікаціях розглядався лише дотично (роботи Ж. Батай, Г. Батищева, В. Біблера, М. Бланшо, Ф. Гваттарі, Б. Гройса, А. Грякалова, Ж. Дельоза [2]). Особливості психологічного театру «playback theatre» як форми прояву творчості досліджував В.Ю. Бистревський. «Playback theatre» як засіб міжособистісних відносин досліджувала Т.С. Гудименко, значення символів у національному «playback theatre» розглядає Р. Кандибур. «Playback theatre» як соціально-психологічну практику, мистецтво і соціальний продукт в аспекті наративної ретикуляції освітлював В. Савінов, Дж. Салас [4] розглядала роль кондактора в «playback theatre». Особливу увагу ролі ритуалу і присутності актора в «playback theatre» приділяла О.Г. Саначина, роль імпровізаційного театру в Нью Йорку досліджував Дж. Фокс.

Метою статті є дослідження головних структурних елементів у «playback theatre» як формі «entertainment» у сучасній культурі.

Виклад основного матеріалу. У сучасній соціокультурній ситуації «playback theatre» як форма «Entertainment» набуває все більшої популярності, завдячуючи незвичній для традиційного театру імпровізаційній формі у контексті інтерактивності. Створений як «театр відображення», «playback theatre» задіює декілька комплементарних практик в аспекті подвійного кодування. Методологічне підґрунтя «playback theatre» було започатковано ще теоретиками постмодернізму. В основі ідеї «playback theatre» частково було

покладено теорії Ж. Бодрійяра [1], Ж. Дельоза [4], Ф. Гваттарі, У. Еко. Популярна масова культура пропонує феномен «entertainment» як базову платформу для розкриття творчого потенціалу особистості, і, в першу чергу, через ігрову форму. «Подвійне кодування» як найяскравіший маркер сучасної культури відповідним чином проявило себе у «playback theatre», з одного боку, це ігровий контекст, у якому глядач розповідає власну історію на публіку, а з іншого – це кодується в миттєвій інсценізації акторами цих історій у специфічних формах.

На відміну від класичного театру, у «playback theatre» використовується унікальна практика використання не унікальних змістів виконавців і класичних текстів, а індивідуальних історій глядачів, що додає факту спонтанності, видовищності та непередбачуваності. Аспект рефлексії з приводу осмислення життєвої ситуації поступово перевтілюється на опанування досвіду ігрового засвоєння цієї ситуації. Безумовно, що «playback theatre» виступає важливою частиною і навіть формою феномену «entertainment» у сучасній культурі, адже він транслює явище перформансу у відповідному аспекті, задіюючи нові технології, «playback theatre» моделює дійсність у частковому часовому просторі шляхом експериментування з цією дійсністю.

«Playback theatre» як форма «entertainment» робить свій внесок і в акціоністське мистецтво, де відбувається зміст акценту з результату на процес творчості, твором вважаються дії автора, за якими реципієнт споглядає у реальному часовому просторі. У контексті історичної театральної традиції це більше нагадує стародавні традиції народного театру, виступи скоморохів. Доречним тут буде згадати ідеї Ж. Дерріди, стосовно його поняття «деконструкції», хід якої веде до народження нового жанру мистецтва. На думку мислителя, «...Якщо Бог створює, а тварина маніпулює інструментами, то людина винаходить богів, тварин, світ у цілому на двох рівнях: байковому (фіктивно-розповідному) і технічному (техніко-епістемологічному)» [3, с.21]. Оригінальність нового видовища полягає у пошуку нових артефактів, а в даному випадку

артефактом стає сама дія автора, у вигляді імпровізації в інтерактивному форматі.

На відміну від постмодерністського театру, де була намічена тенденція щодо опозиції між екзистенцією і словом, текстом і тілом, «playback theatre» підкреслює дуалістичний процес єднання душі і тіла, для повноти передачі емоційного спектра глядача, унікальну історію якого вони розглядають. Не лише підкреслюється заміщення слова жестом, а й використовуються партиципативні елементи для створення повної ілюзії ситуації. Увага, звісно, переноситься на довербальний рівень, раціональний зміст поступається місцем емоціям, відкривається шлях для театральних-акціоністських елементів.

«Playback theatre» як форма «entertainment» у сучасній культурі, безперечно, має свої оригінальні риси: це інтерактивний театр, інструмент соціальних змін, велику роль в якому створює концепт «наративної ретикуляції», який, у свою чергу, виступає засобом арт-терапії.

Джерелами виникнення «playback theatre», як вважає Дж. Фокс, виступають психодрама, розповідь і театральні теорії та практики ХХ ст. «Playback theatre – ритуал нашого століття», зазначав Дж. Фокс [5]. Філософсько-антропологічну основу «playback theatre» складає образ особистості, яка має потребу в історіях і потребу бути почутою, тобто жагу особистісного сприйняття, потребу в самоідентифікації.

Головними структурними елементами у «playback theatre» як форми саме «entertainment» у сучасній культурі виступають: рідка скульптура (заснована Дж. Фоксом) [5]; «трансформація», хор, «п'ять елементів», започатковані П. Холлом, «картина», «фото», «колаж», започатковані Х. Ривером («playback theatre», США). Форма «Доміно» започаткована П. Теодору, керівником «playback theatre» «T!ING» (Греція, Салоніки). Також є «Розетка», започаткована плейбейкерами з Нової Зеландії та копіює театр Гротовського, засновником «історії» є Дж. Фокс, говоримо і про «Епізоди»,

«Палітрау», «Мозайку», «вільну форма», «Салют», «Пари», «Ляльки».

«Рідка скульптура» як головний структурний елемент «playback theatre» являє собою коротку емоційну відповідь одного з реципієнтів на питання кондактора, в цей час актори під музику уособлюють дійство у створену Дж. Фоксом органічну скульптурну форму, яка тісно переплітається з «трансформацією», де реципієнт розповідає про свої переживання та жахи, спочатку актори грають перше почуття у формі «рідкої скульптури», потім акцентують увагу на фінальній позі і переходять до другого стану реципієнта за допомогою «трансформації». У хорі, структурному елементі, який був запропонований Ф. Батоном (Австралія), актори використовують голос та дію як єдиний організм, кожне речення супроводжується характерною інтонацією та синхронно повторюється. У формі хору можна зіграти цілу історію, використовуючи його як коротку форму, або елемент довгої історії, яка грається у формі історії. Актор може відокремитися від хору на якийсь час і зіграти іншого персонажа, а потім знову влитися в хор.

Форма «П'ять елементів» передбачає наявність акторів на сцені в одному ряді, кожний із них грає всю історію цілком, або будь-яку її частину, використовуючи лише один засіб: маємо на увазі дію, пісню, дію з реквізитом, танок, гру на музичному інструменті, часто грається без слів. Ця форма створена Пітером Холлом (Австралія) і акцентує увагу на тому, що жодний засіб не повторюється іншим разом.

Форма «картина» грається таким чином: актори під музику виходять і займають місця на сцені. Музика зупиняється. Кожен актор далі грає будь-який фрагмент історії, стоячи на своєму місці (без переміщень). Використовуються міміка, пантоміма, слова, звуки. Це все відбувається під музичний супровід. Наприкінці всі присутні на сцені одночасно зупиняються і виглядають як персонажі на картині.

Структурний елемент «фото» передбачає переказ розповіді реципієнта кондактором у 5 коротких реченнях,

зазвичай у сучасному часі фразами з історії, після кожного речення актори чітко, швидко й різко застигають в образі, що виражає сказане, як на фото. Ця форма найчіткіше передає емоції реципієнта, і сутність контексту. Методологічним підґрунтям цього структурного елементу стала концепція Ж. Бодріяра про симулякр і віртуалізацію [1]. Дана форма розглядається як штучно синтезовані образи, завдяки яким створюється відповідне зображення, яке позбавлене слідів і наслідків, тобто відбувається комбінування вже існуючих форм, для досягнення результату в аспекті створення метафункціональних речей.

Форму «колаж» створено для використання соціальної панорами в історії реципієнта. Кондактор пропонує реципієнту обрати актора на роль себе, інші актори стають на сцені обличчям до глядачів. Один актор виступає вперед і грає якийсь аспект, момент або образ із історії. Інші можуть приєднуватися, щоб повніше відіграти цей момент. Потім всі повертаються на лінію, і наступний актор виступає вперед і знову повторюється колаж. Актуальним є те, що вони не дотримуються хронології, іноді структурний елемент «колаж» використовують для завершення перфомансу. Засновником цієї форми був Хадсон Рівер («playback theatre», США).

Форма «Доміно» пропонує розглянути історію реципієнта в реальному часі і фразами з історії, але цікавим є те, що після кожного речення один актор виступає вперед і грає одну роль, що відповідає цій частині історії, яку він обирає сам. Інші актори, як у доміно, швидко приєднуються до нього, створюючи повну картину подій. Потім усі статично зупиняються, і кондактор пропонує іншу картину. Відбувається зміна ролей, ця форма активно використовується грецьким «playback theatre» «T!ING», вона вважається різновидом фотографії, але більше схожа на колаж, відмінність полягає у тому, що в «колажі» реципієнт обирає актора на роль себе, а в «Доміно» актори швидко і ритмічно приєднуються до того, хто вийшов на авансцену, також у «колажі» вільніший темп розповіді.

Досить цікавим структурним елементом виступає «розетка». Сутність цього елементу полягає в тому, що актори стоять на сцені у формі прямокутника в нейтральних позах. Вони грають, стоячи на своїх місцях, або можуть пересуватись по горизонталі, вертикалі або діагоналі прямокутника. У кожного актора свій аспект історії, а не тотожний із іншими акторами за часом. Переміщення актора в іншу точку прямокутника здійснюється ним досить стрімко, при цьому характер руху є нейтральним (як вихід на сцену). Якщо інший актор помічає, що перший рухається в точку, де він стоїть, то він може покинути своє місце, а може і залишитися, а етапи «розетки» – це експресивна гра, прийняття нейтральної позиції. Протягом гри актори використовують мінімум плачу, сміху, слів, але більше пантоміми, жестикуляції.

Засновником такого елементу, як «історія» є Дж. Фокс, засновник «playback theatre». Один з реципієнтів, який бажає розповісти свою історію, запрошується на сцену до кондактора. «Історія» складається з 5 етапів: інтерв'ю, мізансцени, розігрування історії, подяки оповідачеві і розповіді реципієнта про враження.

Структурний елемент «playback theatre» «епізоди» практично продовжує історію, у тому випадку, коли історія оповідача дуже велика і складається з декількох епізодів, кондактор може виконувати її структурування, даючи акторам слова, які характеризують епізод.

На відміну від технообразів і інтерактивності, «playback theatre» зберігає і акумулює художній і культурний контекст. У системі мережевих комунікацій суттєва відмінність технообразів від традиційних «текстообразів» полягає у заміщенні інтерпретації інтерактивністю, яка передбачає наявність знання «засобу використання» художньо-естетичного інструментарію [3, с. 308]. Якщо створення художнього образу в «playback theatre» пов'язано з інтерпретацією, то технообраз розглядається з точки зору інтерактивності, тобто віртуального процесу, і розповсюджується у локальній мережі.

Розуміння творчого процесу в аспекті вивчення технообразів інтерпретується в досить незвичному контексті. Це залежить, насамперед, від того, що в розумінні самого творчого процесу відбуваються певні зміни: в технообразі об'єкт творчості розчиняється у процесі передачі інформації в мережі, тобто ролі митця і реципієнта стають невизначеними. Змінюється традиційне поле діяльності митця. Якщо у модернізмі об'єкт творчості не змінював свого значення навіть при дуже оригінальній інтерпретації, то у постмодернізмі він розчиняється в діяльності, або, як зазначає Н. Маньковська, «розчиняється в кіберпросторі» [3, с.309]. Місце результату творчого процесу починає належати нестабільному технообразу, який з'являється не завдяки волі митця, а завдяки визначенню даного технообразу як об'єкта віртуального становлення. Мультимедіа і інтерактивність у творчій діяльності стають альтернативою митця і реципієнта. На відміну від цього «playback theatre» пропонує збереження креативної здатності, яка не зводиться до стильових технологічних засад.

Висновки. «Playback theatre», виступаючи різновидом інтерактивного театру імпровізації, включає в себе дві основні комплементарні практики, де є partecipативні й емерсивні аспекти. Визначено, що методологічне підґрунтя «playback theatre» було започатковано ще теоретиками постмодернізму. В основі ідеї «playback theatre» частково було покладено теорії Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, У. Еко. Метою статті було дослідження головних структурних елементів в «playback theatre» як форми «entertainment» у сучасній культурі. Окреслено і розглянуто такі структурні елементи «playback theatre», як: «рідка скульптура» (заснована Дж. Фоксом); «трансформація», «хор», «п'ять елементів», започатковані П. Холлом, «картина», «фото», «колаж», започатковані Х. Ривером («playback theatre» США), «доміно» започатковане П. Теодору, керівником «playback theatre» «T!ING» (Греція, Салоніки), «Розетка» – форма, започаткована плейбейкерами з Нової Зеландії, що копіює театр Гротовського, засновником «історії» є Дж. Фокс, «Епізоди». «Playback theatre» як форма

«entertainment» у сучасній культурі виступає альтернативою технообразам, підтримуючи традиційні «текстообрази» з властивою їм інтерпретаційною особливістю. Сутність «playback theatre» у сучасному контексті полягає в активізації «нового мистецтва» для виявлення розкриття внутрішнього потенціалу особистості. «Playback theatre» як форма «entertainment» у сучасній культурі безперечно має свої оригінальні риси, це інтерактивний театр, інструмент соціальних змін, велику роль в якому створює концепт «наративної ретикуляції», який, у свою чергу, виступає засобом арт-терапії.

Перспективними були б подальші розвідки у вивченні структурних елементів «playback theatre», таких як: «палітра», «мозайка», «вільна форма», «салют», «пари», «ляльки», також систематизація хоча б головних «playback theatre» в Україні і Західній Європі, враховуючи, що науковцями цей аспект практично не розкривався. Також цікаво було б дослідити наративні і ненаративні форми «playback theatre» і класифікувати їх.

Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
2. Делез Ж. Ризома. Філософія епохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. Сс. 6-31.
3. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.
4. Салас Дж. Играем реальную жизнь в Плейбек театре. Москва: Когито Центр, 2009. 159 с.
5. Fox J. Introduction. In Fox J., Dauber H. (Eds.). Gathering voices: Essays on Playback Theatre. New Platz, NY: Tusitala Publishing. 1999. Pp. 9-16.
6. Fox J. A Ritual for our Time. In J.Fox & H.Dauber (Eds.). Gathering voices: Essays on Playback Theatre. New Platz, NY: Tusitala Publishing. 1999. Pp. 116-134.

Елена Петровна Чумаченко,
кандидат культурологии,
Криворожский колледж
Национального авиационного университета,
Кривой Рог, Украина,
e-mail: chumachenko10@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-7803-9181

Аннотация. Рассмотрен «playback theatre» как форму «entertainment» в современной культуре. Очерчено, что «playback theatre», выступая разновидностью интерактивного театра импровизации, содержит две основные комплиментарные практики, где присутствуют партиципативные и эмерсивные аспекты. Охарактеризованы такие структурные элементы «playback theatre» как «Жидкая скульптура» (основана Дж. Фоксом); «трансформация», «хор», «пять элементов», «картина», «фото», «коллаж», «домино», «розетка», «эпизоды». «Playback theatre» как форма «entertainment» в современной культуре выступает альтернативой «технообразам», поддерживая традиционные «текстообразы» с присущей им интерпретационной особенностью. Суть «playback theatre» в современном контексте заключается в активизации «нового искусства» для выявления раскрытия внутреннего потенциала личности.

Ключевые слова: «entertainment», симулякр, визуальная культура, искусственная реальность, «playback theatre»

Olena P. CHUMACHENKO,

PhD in Cultural Sciences,

Kryvyi Rig College of National Aviation University,

Kryvyi Rig, Ukraine,

e-mail: chumachenko10@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-7803-9181

“PLAYBACK THEATRE AS A FORM OF “ENTERTAINMENT” IN MODERN CULTURE

Abstract. The aim of this paper is in the determination of “playback theatre” as a form of “entertainment” in modern culture. Research methodology consists in the application of analytical method – to determine the theoretical and methodological foundations of the study of “playback theatre” as a form of “entertainment” in modern culture. As a methodological basis, we considered the works of G. Deleuze, F. Guattari, J. Derrida.

It is considered that the Playback “pheater, being a kind of interactive theater of improvisation, contains two main complementary practices, where there are participative and emerging aspects. Such structural elements of the “playback theatre are characterized as: “liquid sculpture” (founded by J. Fox); “transformation”, “chorus”, “five elements”, “painting”, “photo”, “collage”, “domino”, “rosette”, “episodes”.

Novelty of the work is that the phenomenon of “entertainment” is becoming pervasive in modern culture, unfortunately, its innovative beginning not only helps to reveal the creative potential of the individual, but also contributes to the emergence of fragmentary thinking, increasing the tendency of personal dullness of perception. Entertainment, as a sociocultural phenomenon, has been present in human existence since primitive times, but in modern culture, with the advent of the network communication system, it needs a conceptual renewal. Playback theater, unlike other forms of “entertainment” in modern culture, even in the “on-line” format, has retained some traditional features and is a very interesting form of visual-plastic theatrical writing.

“Playback theatre”, as a form of “entertainment” in modern culture, acts as an alternative to “techno styles”, supporting traditional “text images” with their inherent interpretation feature. The essence of the “playback theatre” in the modern context is to activate the “new art” to reveal the disclosure of the inner potential of the individual.

The key results of this research can be used by authors and researchers in the development of courses in cultural studies.

Key words: “entertainment”, simulacrum, visual culture, artificial reality, “playback theatre”

References

1. Baudrillard, J. (2004). Symulyakry i symulyatsiya [Simulacra and simulation]. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
2. Deleuze, J., Guattari, F. (1996). Rizoma [Rizoma. Philosophy of the postmodern era]. Comp. A. Usmanova. Minsk: Krasiko-print, 6-31. [in Russian].
3. Mankovskaya, N. (2000). Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]. Sanct-Petersburg: Aleteyya [in Russian].
4. Salas, J. (2009). Igrayem real'nuyu zhizn' v Pleybek teatre [We play real life in the Playback theater]. Moscow: Kogito Tsentr [in Russian].
5. Fox, J. (1999). Introduction. Gathering voices: Essays on Playback Theatre. New Platz, NY: Tusitala Publishing, 9-16 [in English].
6. Fox, J. (1999). A Ritual for our Time. Gathering voices: Essays on Playback Theatre. New Platz, NY: Tusitala Publishing, 116-134 [in English].

УДК 378.22(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.26-45>

Олександр Вікторович ІВАХНО,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: o.ivahno@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6525-3947

СИСТЕМНІ ЗМІНИ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ «РЕЖИСУРА» ТА ЇХ НАСЛІДКИ

Анотація. В Україні вже понад десять років запроваджується освітня реформа. Метою будь-якої реформи є докорінна зміна всіх усталених боків суспільного життя, в даному випадку – навчального процесу в системі підготовки студентів-режисерів. Шлях, який відкриває студентам освітня реформа, – наполеглива самостійна робота. Найцінніше, що отримували студент раніше, – це методологічні засади роботи з цехами. Режисер був ключовою фігурою, саме він ніс відповідальність за цей напрям роботи. Реальність «психологічного театру» була основою учбового процесу як для акторів, так і для режисерів. Світ змінився, і виховна функція сценічного мистецтва набула нової ваги. Без підготовчої роботи не дозволялось ні акторам, ні режисерам працювати з обраними текстами, драматургічним матеріалом. Студентів готували до того, що сценічне мистецтво пов'язане з виробництвом, адже в театрі існують художня частина і виробнича. Перші чотири семестри навчання були цілком присвячені вивченню художніх особливостей сценічного мистецтва. На період навчання в театральній школі реальність «психологічного театру» ставала основою учбового процесу. Керівник режисерського курсу передавав учням свій досвід. Режисер – це індивідуальний феномен: неможливо прогнозувати, як швидко той чи інший студент засвоїть методологічні засади фаху і зможе працювати

самостійно. У сучасні ВИШі приходять талановиті молоді люди, але без життєвого досвіду, необхідного для професії режисера. Тільки в Києві чотири заклади випускають режисерів. На жаль, лише невелика частка випускників буде спроможна стати режисерами. Основною метою статті є акцентувати увагу на проблемах сучасної освітньої реформи в галузі творчих спеціальностей, передусім – у підготовці режисерів. Проаналізовані головні актуальні проблеми сучасної системи підготовки режисерів, зроблений компаративний аналіз минулої та сучасної систем освіти.

Ключові слова: театр, режисура, акторська майстерність, ЗВО, освітня реформа

Вступ. В Україні вже понад десяток років запроваджується освітня реформа. Метою будь-якої реформи є «докорінна зміна всіх усталених боків суспільного життя», в даному випадку – навчального процесу в системі підготовки студентів-режисерів. Шлях, який відкриває студентам освітня реформа, – наполеглива самостійна робота. Стара система підготовки «режисерських кадрів» зводилась здебільшого до формули, яку пропонував керівник курсу, а саме: «Роби як я». Найцінніше, що отримували студенти, – це методологічні засади роботи з цехами. Студентів готували до того, що сценічне мистецтво пов'язане з виробництвом, адже в театрі існують художня частина і виробнича. Перші чотири семестри навчання були цілком присвячені вивченню художніх особливостей сценічного мистецтва. На період навчання в театральній школі реальність «психологічного театру» ставала основою освітнього процесу. Керівник режисерського курсу передавав учням свій досвід. Досвід, який допомагав йому працювати в «театрально-видовищних підприємствах» ще за умов радянської дійсності.

Постановка проблеми. Реальність «психологічного театру» була основою учбового процесу як для акторів, так і для режисерів. Курси були «змішаними» – акторсько-режисерськими. Це давало змогу режисерам мати постійну режисерську практику, не бігаючи в пошуках виконавців, а

акторам – навчатися працювати з різними режисерами. Особливу увагу в навчальному процесі приділяли вивченню автора. Весь навчальний процес, як у акторів, так і в режисерів, будувався навколо оригінальних авторських текстів. Автора вивчали, аналізували його твори. Без цієї підготовчої роботи не дозволялось ні акторам, ні режисерам працювати з обраними текстами, драматургічним матеріалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переважна кількість досліджень із проблем режисури, акторської майстерності, як і підготовки студентів зазначених спеціалізацій, створювалася також за часів СРСР (праці Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, К. Станіславського, лекції з режисури А. Тарковського), на сьогодні якісної літератури з цих питань не так багато, а праці з проблем освітнього процесу в цій царині швидко втрачають актуальність. Необхідно пригадати, що за радянських часів ВИШі, які готували режисерів, були ідеологічно спрямованими. Режисери були «на передовій ідеологічної боротьби». На думку радянських ідеологів, режисер мав бути «інженером людських душ». У радянські часи в творчій спільноті Києва був популярним жарт про Інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, який прозвали «театральним гуртком при Кафедрі марксизму-ленінізму». Жорстокий жарт, проте, він точно відображав акценти, які розставляла держава в підготовці майбутніх майстрів сцени. Тому сучасна література має зовсім інше ідеологічне забарвлення [1; 3; 6-7; 10-11]. До вітчизняних фахівців, які знаються на актуальних питаннях режисури та проблем підготовки кадрів у цій галузі, можна віднести Г. Веселовську [4-5], Г. Липківську [13-16], Г. Погребняк [17-19], і н.

Мета статті – актуалізувати проблему підготовки кадрів у галузі режисури в умовах сьогоденних реалій.

Виклад основного матеріалу. Основна функція сценічного мистецтва, з точки зору радянських ідеологів, – виховна. Режисер був ключовою фігурою, саме він ніс відповідальність за цей «напрямок роботи». Світ змінився. Друзі

стали ворогами, вороги – друзями, і виховна функція сценічного мистецтва набула нової ваги. Мистецтво, подобається це чи не подобається самим митцям, поза політикою бути не може. Наведу лише один історичний приклад. Коли фашистська Німеччина, на початку II Світової війни, увійшла на територію Польщі, перше, що зробили фашисти, – знищили пам'ятники Ф. Шопену. Здавалося б, до чого тут музикант? Відповідь проста – в народі не повинно бути національних авторитетів, тоді його легко підкорити.

Ступаючи на мистецький шлях, необхідно завжди пам'ятати – ми працюємо для людей, заради їх самих. Найбільша втрата, яку зазнала система підготовки режисерів, – можливість здійснення дипломних проєктів на сценах професійних театрів. Це означає відсутність можливості перевірити себе на професійній сцені, апробувати на практиці здобуті знання та навички, відчувати дихання незаангажованої глядацької аудиторії, прочитати рецензії театральних критиків на свою виставу і переконатись у тому, що ти дійсно щось уже вмієш, що призводить до неочікуваних наслідків. Студенти-режисери склали іспити, отримали високі бали, дипломи, почали працювати самостійно і... почалися метаморфози. Режисер «ставить самого себе» і складається враження, що для самого себе. Коли студент навчається, цю «хворобу» викладачу нескладно помітити. Під час навчання, починаючи працювати з авторськими текстами, драматургією, студенти-режисери, за виключенням тих, хто вже має акторську освіту, «підминають» драматургічний матеріал під себе: авторські «пропоновані обставини» підміняють режисерськими «пропонованими обставинами». Внаслідок такої підміни від автора іноді залишається лише назва твору. Таке «режисерське бачення» настільки заразне, що викоринити його дає можливість лише ще більш яскраве бачення. І тоді яскравіше бачення змінює ставлення режисера до можливостей сценічної реалізації драматургії.

Коли виникає більш яскраве бачення? Воно виникає у студента тоді, коли вдається переконати його, зазирнути в

реальність, запропоновану автором твору. Таке звернення до автора, до першооснови, потребує від режисера певної жертви. Коли режисер є ще студентом, він змушений коритись «примхам» викладачів, на «вільних хлібах» така необхідність зникає. Усе, що студент-режисер не міг дозволити собі, навчаючись у ЗВО, він дозволяє собі, ставши дипломованим фахівцем: виносити на сцену бачення, прийоми, «трактування», геть не пов'язані з авторськими. Режисер усе, що носив «у собі, коханому» всі роки навчання, «тягне» на сцену. «Сцена витримає все!». Зрозуміло, що ця сентенція, здебільшого, стосується режисерів-початківців, проте відомі режисери також страждають цією хворобою. Наприклад, А. Жолдак у кожній своїй виставі використовує одні й ті самі прийоми. Р. Стурґа в «Річарді III» В. Шекспіра і «Кавказькому крейдовому колі» Б. Брехта теж застосовував одні й ті самі прийоми. М. Баранов у кожному своєму естрадному чи цирковому шоу теж використовує одні й ті самі прийоми. Прикладів вистачає. Виникає питання: «Чому так?». Відповідь, на мій погляд, на поверхні: ці прийоми подобаються самим режисерам і, час від часу, приносять успіх. Добре, коли цей успіх цілком заслужений.

З початківцями ця ситуація виглядає не завжди оптимістично. Одна успішна робота є – непогано. А далі чомусь часто не складається. Особливо це помітно на прикладі саме майбутніх режисерів. Дипломні роботи у студентів-режисерів виходять досить пристойними: їх «ведуть» викладачі. А цілком самостійні спроби, з використанням знайдених під час навчання прийомів впливу на глядацьку аудиторію, успіху не приносять. Чому? Риторичне питання. Режисер взяв до роботи іншого автора, і цей інший є абсолютно інакшим. Знайдене раніше просто вже не працює. Звідси випливає, що або треба шукати драматургів, авторів зі схожими творчими засобами, подібною художньою мовою, або шукати інші прийоми втілення режисерського задуму.

Пошук нових художніх, театральних прийомів виразності, коли «режисер ставить самого себе», можливий

лише з набуттям режисером власного життєвого досвіду і за підтримки розвиненої інтуїції. Згодом ми повернемося до теми відсутності власного життєвого досвіду у сучасних абітурієнтів, які мріють стати режисерами. Але збереження себе у професії вимагає від режисера-початківця успішних робіт уже просто зараз. Який вихід? Вихід, звичайно, там, де і вхід – кожен викладач режисури розповідає своїм студентам, що основою сценічної творчості є драматургія, і до творчості драматурга необхідно ставитись із усією повагою, наводить приклади майстрів старої школи, для я яких автор – це все, адже ставили автора. К.С. Станіславський, наприклад, себе режисером не вважав. Кожен викладач дає аналіз драматургічного матеріалу, розповідаючи про те, що саме аналіз є запорукою успіху режисерських робіт. Питання: «Чому ж тоді режисери “забувають” цю настанову?»

Пітер Брук, даючи класифікацію режисерів, визначав три їх типи. Перший – режисер, що «абсолютно довіряє актору», «вони самі розберуться, головне – актору не заважати». Другий тип – режисер, який, як складається враження, «сам не знає, чого хоче». Він знає тільки те, що «має бути успіх». Такий режисер – «біда творчого колективу». Третій тип – режисер, який точно знає, чого він хоче. Такий режисер не боїться «рутинної роботи» – підготовчого періоду, приходиться до актора тоді, коли «фільм готовий, лишилось його тільки зняти».

Режисер, що «довірівся» актору, «ставити себе» не може. В основу співпраці з акторами режисер мусить поставити автора (він заручник ситуації) – так навчені актори. Актор у створенні образу йде від автора, аналізує драматургічний матеріал по подіях, визначає мету персонажа, вихідну подію, «зерно» образу. В запропонованих обставинах його цікавить місце дії, час дії (епоха, соціально-економічна формація, віросповідання, популярні філософські погляди відповідної епохи, побут, мода, чинники, які створюють емоційне тло, на якому відбуваються події). Актора цікавить, що про його персонажа говорить автор, що говорять про нього інші персонажі. Зібравши цю інформацію, він розробляє біографію

персонажа. І, виходячи з усіх цих обставин, підходить до створення образу. Виконавши підготовчу роботу, актор, дійсно практично без допомоги режисера, може «розібратись», що виносити на сцену, а що – ні.

Режисер, який тримає в голові «успіх», довіряє тільки самому собі, своєму суб'єктивному розумінню, що буде мати успіх, а що – ні. Такий режисер «ставить самого себе», де в хід ідуть засоби, які, на його думку, змусять глядача не спати після побаченого, говорити зі знайомими про це, дискутувати, сперечатись. А якщо виникне скандал... Скандал це прекрасна реклама. На виставі обов'язково буде аншлаґ. Аншлаґ – це «успіх». У режисера, який «ставить самого себе», завжди є одна-дві успішні роботи. Це непогано. Питання в іншому: за скільки років творчої діяльності?

Серед режисерів, які «ставили самих себе» і мали успіх, були видатні особистості. Так працювали Є. Гротовський, Л. Курбас, В. Мейерхольд. Цих режисерів об'єднує одна спільна особливість – вони були освіченими людьми. Крім того, в них була жага до нового, до ще не баченого. Щоб так працювати, необхідно мати або хорошу інтуїцію, бути освіченою людиною. Про режисерів із розвиненою інтуїцією К.С. Станіславський говорив, що їм вчитись не треба – за них усе робить інтуїція. Про освічених, розмірковуючи про право режисера на трактування драматургічного матеріалу, сказав Г.О. Товстоногов: «...необхідно це право заслужити»...

Боюсь виглядати необ'єктивним, але прикладів сучасної геніальної інтуїтивної режисури, на жаль, навести не можу. Риторичним є питання про освітній рівень абсолютної більшості сучасної режисерської молоді. Наприклад, наприкінці 2000-х рр. у КНУКІМ студентів-акторів, що не могли впоратися з навчанням за спеціалізацією, не відраховували, а переводили на режисуру. Режисер, який точно знає, чого хоче, іде від автора, від драматургічного матеріалу. Перше, на що звертає увагу такий режисер, – це актуальність драматургії. Можна зробити, з художньої точки зору, геніальну виставу, а зал буде порожнім. Такий режисер завжди пам'ятає, що він працює для глядача.

Якщо драматургічний матеріал дійсно є актуальним, тоді він бере його до роботи. Починається підготовчий період: аналіз, експлікація. «Фільм готовий...» Вистава готова – лишилось її тільки поставити. З таким режисером приємно працювати творчому колективу. У режисерів, які проводять підготовчий період до початку роботи з актором, провалів, як правило, не буває.

Чому молоді режисери обирають саме «другий тип режисера»? Вся «заковика» в підготовчому періоді. Підготовчий період вимагає від режисера повного занурення в обставини часу, на тлі яких відбуваються події у драматургії, вивчення творчого шляху автора, історії сценічного втілення обраного драматургічного матеріалу. Цю роботу необхідно виконати. Режисери про це знають зі шкільних років: цьому їх вчать викладачі. На цю роботу необхідно витратити певну кількість часу заради «отримання права на трактування твору». На практиці творча молодь після складання іспитів у навчальних закладах кладе диплом на заздалегідь заготовлене місце і поруч із ним, здається, залишає набуті в навчальному закладі знання. Так робить абсолютна більшість випускників творчих ВИШів. І у відповідь на запитання: «Чому не зробив?» ми чуємо відмовки. Вони не нові, але виконавці – найсучасніші. Головні відмовки «новаторів» звучать приблизно так: «Сучасна режисура має шукати нові форми, а школа веде нас перевіреним шляхом. Це вже нікому не потрібно. Подивіться, наприклад, як працює Роберт Уілсон!». А як працює Уілсон? Спочатку знаходить пластичний малюнок епізоду, ролі, а потім накладає на цей малюнок текст. Адже так працював і видатний український режисер Л. Курбас. У його театрі були аншлаги, а в основі його вистав залишався автор. Або: «Драматургія – це лише привід для роботи творчої лабораторії. В основі вистави мусить бути яскравий, оригінальний малюнок, трюк, номер. Саме за цим глядач приходять на вистави». І «Після Мейєрхольда можна все!»

Цю тезу теж нескладно заперечити. Так уже робив саме В. Мейєрхольд. Саме це відкриття трансформував у «Парад

атракціонів» учень Мейєрхольда С. М. Ейзенштейн. У театрі у Мейєрхольда дійсно були аншлаги, проте, в основі його вистав все одно була драматургія, автор. Є відмовки не такі потужні, проте їх щирість не залишає шансу на байдужість, наприклад: «Я так бачу». Режисер, як автор вистави, концерту, шоу, номеру, зобов'язаний мати своє бачення, яке вони і мають. Або: «Мені чомусь захотілось так зробити». Коли чуєш подібні зізнання, просто не розумієш, чим тут можна зарадити. До речі, в нові «новаторські» проекти охоче йдуть молоді актори. Чому в такі проекти неохоче йдуть досвідчені актори? Дуже гарна відмовка багатьох режисерів: «У мене брак часу». До речі, В. Мейєрхольд готував свого «Ревізора» за твором М. В. Гоголя, дванадцять років, і це йому не заважало працювати над іншими виставами: проводити підготовчі періоди і ставити, ставити, ставити. Що казати, чому не зробили «рутинну роботу», ми вже навчилися, знаємо. А от як залишитись у професії? Щоб режисеру залишитись у професії, потрібен успіх, касовий збір, де одна помилка знижує його шанси до нуля. Який вихід? Взяти актуальну тему... А що таке актуальна тема, актуальність? Радянська режисерська школа вимагала від студента відповідального ставлення до вибору автора та драматургії. На курсі С.В. Данченка, коли йому приносили обрані для курсових робіт твори, перше, про що питав Сергій Володимирович, – актуальність твору. Не дозволялось брати в роботу драматургічний матеріал без обґрунтування вибору твору.

Актуальність – важливість, значимість чого-небудь на сьогодні, сучасність, злободенність, це властивість інформації, відомостей, норм, яка може бути втрачена з часом, із появою свіжої, сучаснішої інформації. Актуальність може втрачатись поступово, частинами, або в певних випадках – разово і повністю.

Театрознавець Ю. Бобошко (1925-1988 рр.) наводив приклад зміни актуальності твору на п'єсі В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта». У 1961 р. радянські війська в Берліні збудували за ніч стіну з бетону. Східний та західний сектори відповідальності цих військ було таким чином розділено.

Розділили столицю Німеччини, розділили німецькі родини, розділили закоханих. За одну ніч п'єса Шекспіра набула популярності в західній Європі, в театрах аншлаги. Шалений успіх.

Завдяки актуальності має успіх і проект «95-й квартал». Цей приклад сценічного досвіду естрадних виконавців розмовного жанру підтверджує, що драматургія обов'язково має бути актуальною. Дійсно, на основі нової драматургії можна зробити щось небачене. Якщо драматургія буде актуальною, глядач прийде. До речі, невідома драматургія одразу відсікає частину критиків. Щодо критеріїв оцінювання вистави, циркового, естрадного номеру, то серед деяких режисерів існує думка, що оцінювати режисерську роботу будуть за тими законами, які запропонував сам режисер.

Г.К. Липківська у своєму дослідженні «Світ у дзеркалі драми» наводить критерій, за яким «визначалась» і зараз «визначається» майстерність режисера: «...театр ХХ – початку ХХІ ст. настільки розширив свої рамки, що перетворює будь-які тексти, первісно геть не призначені для постановки на кону (за мірило майстерності режисера тут традиційно слугує «телефонна книга» – мовляв, вправний режисер її поставить)» [16].

Хочеться вірити, що впродовж років навчання режисери сумлінно відвідували лекції про художню цілісність вистави, а цей, не новий, погляд є спробою приховати свої помилки. Якщо не мати підготовчий період до зустрічі з акторами, а проводити «дієвий аналіз драматургії», усе одно необхідно знайти образ вистави: визначити стиль, у якому драматургія розкриється як найкраще, знайти режисерський прийом подачі драматургічного матеріалу, визначитись із принципом мізансценування, знайти відповідний спосіб існування акторів у сценічному просторі в залежності від жанру драматургії та обраного режисером, постановчою групою стилю. І нарешті, необхідно придумати головну сцену вистави – фінал. Він дає глядачу відповіді на питання, які в нього виникли під час перегляду вистави. Глядач спостерігає за розгортанням подій у виставі заради відповіді на

питання: «Хто правий?». Для глядача є важливим визначити правильну ідею. Якщо це відбудеться – глядач відчує приємний «післясмак», тоді він знову буде шукати зустрічі з майстрами сцени.

Вибір інструментів впливу на глядача – право кожного режисера, його особиста відповідальність. Будь-який режисер прагне успіху. Без цієї умови неможливо донести до глядача головну думку, ідею, заради якої і робиться вистава. Студенти мистецьких ВИШів часто задають питання: «Ну як?». Не буває жодної репетиції без цього питання. Воно в погляді, жесті, позі. Насправді, за цим коротким «як» – безліч питань, але головне, що хвилює митця, – «чи вдалось зачепити серце глядача». Якщо вдалось – це перемога. І все одно лишаються питання: «Що сподобалось?» «Що сподобалось найбільше?» Питання, питання, питання. Їх студенти задають усім, хто бачив їх роботи, але найбільше прислухаються до творчих авторитетів.

Театральний режисер і педагог П.І. Ільченко про авторитетів для студента говорить так: «У навчальному процесі немає другорядного, він багатоплановий – усі навчаються у всіх: студенти вчаться у майстра курсу, студенти вчаться у студентів, викладач вчиться у студентів, усі разом навчаються у глядача. В навчальному процесі всі взаємозалежні. Випадає одна ланка – і відбувається збій в учбовій роботі».

Режисер та педагог Л.А. Олійник казав, що актори, режисери ніби пливають у човні проти течії бурхливої річки, де зупинки бути не може – течія знесе човен назад. Важливий кожен член команди човна, особистий внесок кожного. Кожен член команди має бути максимально відповідальним за свою роботу в колективі. Тільки згуртована команда досягає поставленої мети.

Освітня реформа дає нам чотири години на тиждень на опанування майстерністю актора у ЗВО, шість годин на режисуру (приклад КМАЄЦМ, але є заклади, де кількість годин, що виділені на профільні дисципліни ще менша). Цього достатньо? Ні. Годинами, відведеними на режисуру, викладач змушений перекривати годинний голод у викладанні

майстерності актора і шукати додаткові можливості зустрічей із студентами задля практичних занять. Питання: «Як за таких умов створити команду?» Відповідь напрошується сама собою: «А ніяк». За десять годин на тиждень поєднати теорію з практикою неможливо.

Чому виникає потреба в додаткових заняттях? Режисер – це, так би мовити, індивідуальний феномен: неможливо прогнозувати, як швидко той чи інший студент засвоїть методологічні засади фаху і зможе працювати самостійно.

Неможливо не сказати про нову систему відбору абітурієнтів на вступних іспитах. У ВИШі приходять абітурієнти, що склали ЗНО, в основному це діти, які не мають жодного уявлення про професію режисера. Вони талановиті, але в цих дітей немає життєвого досвіду, необхідного для професії режисера. ЗВО змушені їх приймати, відповідно до нових правил відбору та прийому. Сучасна система набору студентів у спеціалізовані навчальні заклади на програми з режисури, м'яко кажучи, мусить бути іншою. Зараз виходить, що в двадцять один рік випускник уже за фахом є режисером. Тільки в Києві чотири заклади випускають таких режисерів. Ясно, що з часом із цих випускників лише хтось, за певних умов, спроможний буде стати режисером.

Висновки. У досвідчених викладачів є таке прислів'я: «Кого набереш – того і випустиш». Станом на сьогодні освітня реформа можливо і працює у ВИШах, де основний фах пов'язаний із точними науками, в мистецьких ЗВО вона лише шкодить. Стару систему, яка приносила художній результат, зруйнували. Нова поки що не працює. І чи запрацює? Система, яка обмежує спілкування учня з викладачем, не є «ноу-хау» освітньої реформи, яку запроваджують. У Мілані, наприклад, режисерів музичного театру готують, вичитуючи їм курс лекцій із теорії режисури і все: ані індивідуальних, ані практичних, ані факультативних занять немає. Все, що стосується практичної підготовки майбутніх режисерів, лягає на плечі самих студентів: «Шукайте гранти». А чи є у наших студентів такі можливості?

Література

1. Аль Д. Основы драматургии. Ленинград: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1988. 46 с.
2. Басин Е. Психологические основы системы Станиславского. Москва: Гуманитарий, 1990. 136 с.
3. Буров А. Режиссура и педагогика. Москва: Советская Россия, 1987. 160 с.
4. Веселовська Г. Перша жінка-український театральний режисер Ірина Деєва. Сучасне мистецтво. 2019 Вип. 15. Сс. 69-76.
5. Веселовська Г. Простір жінки в українському авангардному театрі. Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 154. Сс. 107-114.
6. Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского. Москва: Искусство, 1951. 567 с.
7. Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. Москва: Искусство, 1957. 240 с.
8. Ершов П. Режиссура как практическая психология. Взаимодействие людей в жизни и на сцене. Режиссура как построение зрелища. Москва: Мир искусства, 2010. 408 с.
9. Зайцев В. Режиссура эстрады та масових видовищ. Навч. посіб. Київ: Дакор, 2003. 304 с.
10. Захава Б. Мастерство актера и режиссера Москва: Просвещение, 1973. 201 с.
11. Захава Б., Міронов К. Робота режисера. Київ: Мистецтво, 1937. 95 с.
12. Конович Н. Подготовка к написанию курсовой работы обучающихся по специальности 52.05.02 «Режиссура театра», специализации «Режиссёр эстрады». Метод. реком. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2019.
13. Липківська Г. Проблеми сучасної театральної критики. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2009. Вип. 5. Сс. 155-158.
14. Липківська Г. Деякі аспекти модернізації викладання історії театру у мистецьких ЗВО. Арт-платформа. 2020. Вип. 1. Сс. 94-108.

15. Липківська Г. Сучасний український театр крізь призму фестивалю-премії «ГРА-GRA» (2018-2020 рр.). Арт-платформа. 2020. Вип. 2. Сс. 34-56.
16. Липківська Г. Світ у дзеркалі драми. Київ: Кий, 2007. 356 с.
17. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
18. Погребняк Г. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості. Київ: НАКККиМ, 2012. 128 с.
19. Погребняк Г. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2017. Вип. 20. Сс. 115-122.
20. Скрипина Н. Подготовка режиссеров театрализованных представлений и праздников в вузах культуры и искусств к социально-культурной деятельности. Автореф. .. дис. канд. пед. н. Челябинск, 2009. 25 с.
21. Скрипина Н. Исследование готовности студентов режиссерских специальностей к профессиональной деятельности и сущность понятия «профессионализм режиссера театрализованных представлений и праздников». Вестник Таджикского гос. национального университета. Душанбе: Ситпо, 2007. Сс. 184-193.
22. Скрипина Н. Осуществление интеграционных взаимосвязей учебных предметов в организации педагогического процесса режиссерских специальностей вузов культуры и искусств. Вестник ЧГАКИ. Челябинск, 2007. No1(11). Сс. 51-57.
23. Скрипина Н. Формирование профессионализма у студентов режиссерских специализаций средствами прикладной хореографии. Вестник ин-та пед. исслед. ЧГАКИ. 2003. No 1. Сс.113-118.
24. Скрипина Н. Формирование умений реализации художественного замысла у студентов – будущих режиссеров на примере обучения прикладной хореографии. Художественное

образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. научн. трудов. 2 вып. Урал. гос.пед. ун-т. Екатеринбург, 2008. Сс. 142-151.

25. Тарковский А. Уроки режиссуры. Москва: ВИППК, 1993. 92 с.

Александр Викторович ИВАХНО,

Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

e-mail: o.ivahno@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6525-3947

СИСТЕМНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «РЕЖИССУРА» И ИХ ПОСЛЕДСТВИЯ

Аннотация. В Украине уже более десяти лет вводится образовательная реформа. Целью любой реформы является «коренное изменение всех устоявшихся сторон общественной жизни», в данном случае – учебного процесса в системе подготовки студентов-режиссеров. Путь, который открывает студентам образовательная реформа, – упорная самостоятельная работа. Самое ценное, что получали студенты раньше, – это методологические основы работы с цехами. Режиссер был ключевой фигурой, именно он нес ответственность за это направление работы. Реальность «психологического театра» была основой учебного процесса как для актеров, так и для режиссеров. Мир изменился, и воспитательная функция сценического искусства приобрела новый вес. Без подготовительной работы не разрешалось ни актерам, ни режиссерам работать с выбранными текстами, драматургическим материалом. Студентов готовили к тому, что сценическое искусство связано с производством, ведь в театре существуют художественная часть и производственная. Первые четыре семестра обучения были целиком посвящены изучению

художественных особенностей сценического искусства. На период обучения в театральной школе реальность «психологического театра» становилась основой учебного процесса. Руководитель режиссерского курса передавал ученикам свой опыт. Режиссер – это индивидуальный феномен: невозможно прогнозировать, как быстро тот или иной студент усвоит методологические основы профессии и сможет работать самостоятельно. В современные ВУЗы приходят талантливые молодые люди, но без жизненного опыта, необходимого для профессии режиссера. Только в Киеве четыре заведения выпускают режиссеров. К сожалению, лишь небольшая доля выпускников будет способна стать режиссерами. Основной целью статьи является акцентирование внимания на проблемах современной образовательной реформы в области творческих специальностей, прежде всего – в подготовке режиссеров. Проанализированы главные актуальные проблемы современной системы подготовки режиссеров, сделан компаративный анализ прошлой и современной систем образования.

Ключевые слова: театр, режиссура, актерское мастерство, ЗВО, образовательная реформа

Olexander V. IVAHNO,
Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: o.ivahno@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6525-3947

**SYSTEMIC CHANGES IN THE PREPARATION OF
STUDENTS OF THE EDUCATIONAL PROGRAM
“DIRECTING” AND ITS CONSEQUENCES**

Abstract. Educational reform has been undergoing in Ukraine for more than a decade. The goal of any reform is to “radically change all established aspects of public life”, in this case, the educational process in the system of training students-directors.

The path that the educational reform opens up for students is hard independent work. The most valuable thing that students received earlier was the methodological foundations of working with workshops. The director was a key figure, and he was responsible for this area of work. The reality of “psychological theater” was the basis of the educational process for both actors and directors. The world has changed, and the educational function of Performing Arts has acquired a new weight. Without preparatory work, neither actors nor directors were allowed to work with selected texts or dramatic material. Students were trained to the fact that stage art is connected with production, because in the theater there is an artistic part and a production part. The first four semesters of study were entirely devoted to the study of the artistic features of Performing Arts. During the period of studying at the theater school, the reality of ‘psychological theater’ became the basis of the educational process. The head of the directing course passed on his experience to the students. A director is an individual phenomenon: it is impossible to predict how quickly a particular student will learn the methodological foundations of the specialty and be able to work independently. Talented young people come to modern universities, but without the life experience, necessary for the profession of director. Only in Kyiv, four institutions prepare specialists-directors. Unfortunately, only a small proportion of graduates will be able to become directors really. The main purpose of the article is to focus on the problems of modern educational reform in the field of creative specialties, primarily in the training of directors. The main actual problems of the modern system of training directors are analyzed, and a comparative analysis of the past and modern education systems is made.

Key words: theater, directing, acting, institution of high education, educational reform

References

1. Al', D. (1988). Osnovy dramaturgii [Basics of drama]. Leningrad: LGIK im. N. K. Krupskoy [in Russian].
2. Basin, YE. (1990). Psikhologicheskiye osnovy sistemy Stanislavskogo [Psychological foundations of the Stanislavsky system]. Moscow: Gumanitariy [in Russian].
3. Burov, A. (1987). Rezhissura i pedagogika [Directing and pedagogy]. Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].
4. Veselov's'ka, H. (2019). Persha zhinka-ukrayins'kyy teatral'nyy rezhysler Iryna Dyeyeva [The first woman-Ukrainian theater director Irina Deeva]. Suchasne mystetstvo, 15, 69-76 [in Ukrainian].
5. Veselov's'ka, H. (2018). Prostir zhinky v ukrayins'komu avanhardnomu teatri [Women's space in the Ukrainian avant-garde theater]. Suchasne mystetstvo, 154, 107-11 [in Ukrainian].
6. Gorchakov, N. (1951). Rezhisserskiye uroki Stanislavskogo [Directing lessons of Stanislavsky]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Gorchakov, N. (1957). Rezhisserskiye uroki Vakhtangova [Directing lessons of Vakhtangov]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Yershov, P. (2010). Rezhissura kak prakticheskaya psikhologiya. Vzaimodeystviye lyudey v zhizni i na stsene. Rezhissura kak postroyeniye zrelishcha [Directing as a practical psychology. The interaction of people in life and on stage. Directing as the construction of a spectacle]. Moscow: Mir iskusstva [in Russian].
9. Zaytsev, V. (2003). Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshch [Directing pop and mass spectacles. Teaching]: Navch. posib. Kyiv: Dakor [in Ukrainian].
10. Zakhava, B. (1973). Masterstvo aktera i rezhissera [Mastery of Actor and Director]. Moscow: Prosveshcheniye [in Russian].
11. Zakhava, B., Mironov, K. (1937). Robota rezhysera [he work of the director]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
12. Konovich, N. (2019). Podgotovka k napisaniyu kursovoy raboty obuchayushchikhsya po spetsial'nosti 52.05.02 "Rezhissura teatra", spetsializatsii "Rezhissor estrady" [Preparation for writing a term paper for students in the specialty 52.05.02 "Theater Directing",

specialization “Stage Director”]. Metod. rekom. Sanct-Petersburg: SPbGIK [in Russian].

13. Lypkivs'ka, H. (2009). Problemy suchasnoyi teatral'noyi krytyky [Problems of modern theater criticism]. Suchasni problemy khudozhn'oyi osvity v Ukrayini, 5, 155-158 [in Ukrainian].

14. Lypkivs'ka, H. (2020). Deyaki aspekty modernizatsiyi vykladannya istoriyi teatru u mystets'kykh ZVO [Some aspects of modernization of teaching the history of theater in artistic intitutions of high education]. Art-platforma, 1, 94-108 [in Ukrainian].

15. Lypkivs'ka, H. (2020). Suchasnyy ukrayins'kyy teatr kriz' pryzmu festyvalyu-premiyi «HRA-GRA» (2018-2020 rr.) [Modern Ukrainian theater through the prism of the HRA-GRA Award-Festival]. Art-platforma, 2, 34-56 [in Russian].

16. Lypkivs'ka, H. (2007). Svit u dzerkali dramy [The world in the mirror of drama]. Kyiv: Kiy [in Ukrainian].

17. Pohrebnyak, H. (2020). Avtors'kyi kinematohraf u kul'turnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittya [Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX - beginning of the XXI century]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

18. Pohrebnyak, H. (2012). Avtors'kyi kinematohraf kriz' pryzmu mystets'koyi osobystosti [Author's cinema through the prism of artistic personality]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

19. Pohrebnyak, H. (2017). Avtors'ka rezhysura v ekrannomu ta stsenichnomu mystetstvi [Author's direction in screen and stage art]. Naukovyy visnyk Kyyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho, 20, 115-122 [in Ukrainian].

20. Skripina, N. (2009). Podgotovka rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov v vuzakh kul'tury i iskusstv k sotsial'no-kul'turnoy deyatelnosti [Preparation of directors of theatrical performances and holidays in universities of culture and arts for social and cultural activities]. Avtoref. .. dis. kand. ped. n. Chelyabinsk, 25 p. [in Russian].

21. Skripina, N. (2007). Issledovaniye gotovnosti studentov rezhisserskikh spetsial'nostey k professional'noy deyatelnosti i sushchnost' ponyatiya ‘professionalizm rezhissera teatralizovannykh

predstavleniy i prazdnikov' [Research of the readiness of students of directing specialties for professional activity and the essence of the concept of 'professionalism of the director of theatrical performances and holidays']. Vestnik Tadzhijskogo gos. natsional'nogo universiteta. Dushanbe: Sitro, 184-193 [in Russian].

22. Skripina, N. (2007). Osushchestvleniye integratsionnykh vzaimosvyazey uchebnykh predmetov v organizatsii pedagogicheskogo protsessa rezhisserskikh spetsial'nostey vuzov kul'tury i iskusstv [Implementation of integration relationships of academic subjects in the organization of the pedagogical process of directing specialties of universities of culture and arts]. Vestnik CHGAKI. Chelyabinsk, (11), 51-57 [in Russian].

23. Skripina, N. (2003). Formirovaniye professionalizma u studentov rezhisserskikh spetsializatsiy sredstvami prikladnoy khoreografii [Formation of professionalism among students of directing specializations by means of applied choreography]. Vestnik in-ta ped. issled. CHGAKI, 1, 113-118 [in Russian].

24. Skripina, N. (2008). Formirovaniye umeniy realizatsii khudozhestvennogo zamysla u studentov – budushchikh rezhisserov na primere obucheniya prikladnoy khoreografii. Khudozhestvennoye obrazovaniye v XXI veke: problemy, poiski, perspektivy [Formation of skills for the implementation of artistic design among students - future directors on the example of teaching applied choreography. Art education in the XXI century: problems, searches, prospects]: Mezhvuz. sb. nauchn. trudov, 2. Ural. gos.ped. un-t. Yekaterinburg, 142-151 [in Russian].

25. Tarkovskiy, A. (1993). Uroki rezhissury [Directing lessons]. Moscow: VYPUSK [in Russian].

УДК 7.792(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.46-67>

Вероніка Євгеніївна ТИЩУК,

незалежний дослідник,

Київ, Україна,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

СЦЕНІЧНИЙ МЕТОД ВСЕВОЛОДА МЕЙЄРХОЛЬДА ТА ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ У ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Доля, творчість, художня спадщина Всеволода Мейєрхольда володіють нескінченно привабливою силою. Невтомний винахідник, майстер режисури, який відкрив нові театральні горизонти, він пройшов нелегкий шлях, прокладаючи свою стежину на ниві театального мистецтва, постійно відчуваючи невдоволеність, потяг до нових, більш дієвих засобів у мистецтві. Створюючи свій театр, свого актора, свою методологію, він заплатив життям за право театру бути театром. Творчість Всеволода Мейєрхольда – це виснажлива боротьба за право вийти на новий етап власної свободи. Театр, лідером якого раніше був драматург і актор, знайшов нового лідера – режисера. Автором театру став режисер.

Всеволод Мейєрхольд з невтомною енергією в організованому ним театальному просторі почав створювати повний, вичерпний запас засобів побудови художньої форми вистави. Він знайшов ці засоби у тілі артиста та мізансценах, будував композиції своїх вистав за законами музики. Руйнуючи естетику натуралістичного психологічного театру, Всеволод Мейєрхольд ввів біомеханіку як відчуження від психологічної правди на сцені і як форму тієї технології, яка вивільнила актора для іншого непсихологічного існування. З ім'ям Мейєрхольда пов'язане будівництво Нового Театру, нової, гнучкої і

багатозмістовної театральної системи, яка прийшла на зміну старій, ренесансовій системі.

Побудова Нового театру неможлива без ідеї Нової системи гри у ньому. А для Нової системи гри обов'язково потрібен Новий актор, який у ній буде почувати себе, як риба у воді. А такого Нового актора треба виховати, розробивши Нову акторську систему виховання. Ці речі взаємопов'язані і одна без одної існувати не можуть. Тому Всеволод Мейерхольд і розробив авангардну акторську техніку – знамениту біомеханіку, що вчить артиста організовувати та контролювати свій психофізичний апарат у просторі та часі сценічної дії.

Ключові слова: театр, цирк, артист, режисер, біомеханіка, Мейерхольд

Вступ. Доля, творчість, художня спадщина Всеволода Мейерхольда володіють нескінченно привабливою силою. Невтомний винахідник, майстер режисури, який відкрив нові театральні горизонти, він пройшов нелегкий шлях, прокладаючи свою стежину на ниві театального мистецтва, постійно відчуваючи невдоволеність, потяг до нових, більш дієвих засобів у мистецтві. Створюючи свій театр, свого актора, свою методологію, він заплатив життям за право театру бути театром. Творчість Всеволода Мейерхольда – це виснажлива боротьба за право вийти на новий етап власної свободи. Театр, лідером якого раніше був драматург і актор, знайшов нового лідера – режисера. Автором театру став режисер.

Постановка проблеми. Метод біомеханіки Всеволода Мейерхольда вчить артиста організовувати та контролювати свій психофізичний апарат у просторі та часі сценічної дії. Тіло артиста – машина, він – машиніст. Усе починається з думки, за допомогою якої організовується та контролюється дія, емоція приборкується, теж контролюється артистом. Це своєрідний рух канатом, де відхід від організації та контролю, неприборкання емоції відразу провокує втрату рівноваги, а значить – падіння. Біомеханічний артист спостерігає за своїм тілом, «прислуховується» до нього, управляє собою і виконує керовані

рухи. Всеволодові Мейерхольду був необхідний новий артист: що володіє усвідомленням свого місця в багатоскладовій композиції сценічної дії і готовий, свідомо користуючись своїм тілом і голосом, відповідально брати участь у творчому процесі. Способом «народження» такого артиста стала біомеханіка, яка змінила парадигму акторської роботи. Створений шляхом експерименту, біомеханічний тренінг не є технікою акторської гри, що підлягає наслідуванню. Це, швидше, сценарій «підготовленого досвіду», який можна актуалізувати, дозволяючи акторові зрозуміти загальні принципи, які керують професією і, дотримуючись їх, створювати композицію власних дій у будь-якому контексті. Ідея біомеханіки спрямована на те, щоб артист зрозумів, яким чином він повинен конструювати дію. Це рівень його розуміння того, що відбувається в тілі, що треба робити, щоб тіло почало так або по-іншому функціонувати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Бібліографія питання є досить широкою – як із питань театрального мистецтва означеної доби загалом, так і з аспектів, пов'язаних із системою Мейерхольда, є чимало праць як зарубіжних авторів [1; 2; 5; 6; 10; 12; 13; 14], так і вітчизняних дослідників [11]. Особливої уваги, звісно, заслуговують праці самого В. Мейерхольда [7-9]. Але до цього часу обмаль розробок, метою яких є висвітлення його застосування у циркових номерах та програмах.

То ж, **мета статті** – аналіз сценічного методу біомеханіки Всеволода Мейерхольда на прикладі застосування його артистами у побудові циркових репрезентативних виступів.

Виклад основного матеріалу. Впродовж багатьох років Всеволод Мейерхольд вивчав форми не лише театрального, але і образотворчого мистецтва, досліджував їх і відбирав для своїх біомеханічних етюдів-вправ усе цінне для актора, що він знаходив у різних виконавських техніках: у цирку і Пекінській опері, в японських театрах Но і Кабукі, в комедії дель арте і навіть у боксі. У всіх цих формах він шукав загальне – просте,

сутнісне, що робить їх універсальними для підготовки актора. Результати пошуків увійшли до театральної біомеханіки.

Основним недоліком сучасного артиста Всеволод Мейєрхольд вважав: «абсолютне незнання законів біомеханіки» [8, с.488]. Біомеханіка стала для Всеволода Мейєрхольда дієвим засобом, особливою «технологією», яка дозволила сформулювати «нового актора», що має набір умінь і особових якостей, необхідних для забезпечення творчих задумів режисера. У рамках цієї технології він створив комплекс вправ для фізичного розвитку актора: вправи для розминки (використовувалися перед початком заняття з біомеханіки), щоб підготувати тіло актора до фізичних дій і уникнути травм; вправи на звільнення від «затисків» (вимагалось навчити актора знімати наслідки нервової напруги у будь-якій ситуації, у тому числі і перед виходом на сцену) тощо. Варто відзначити, що створені Мейєрхольдом тренувальні біомеханічні етюди (вправи) мають чітку структуру, за якою надалі театральні педагоги розробляють комплекси вправ для вирішення різних завдань, наприклад, тренінг на баланс і координацію. Ці блоки вправ дозволяють добитися акторові ідеального володіння своїм тілом, збалансованості щонайменших рухів, контролю над швидкістю руху, його інерцією, – словом, всього того, що треба для складніших вправ і для сценічної гри загалом.

У часи створення сценічного методу біомеханіки почався процес «театралізації цирку» та «циркізації театру». Циркова зовнішня техніка як збудник внутрішнього самовідчуття актора стає основою для біомеханіки Всеволода Мейєрхольда. Одночасно відбувався і зворотній процес – цирк прагнув до образної змістовності номеру як завершеної маленької вистави, до акторського образу як аналогу образу сценічного. До того часу більшість циркових артистів основним в своїй роботі вважали рекордні трюки, в перервах між якими вони відпочивали. Тоді як іноземні артисти ретельно розробляли саме цю «гру пауз», основною цінністю їх номерів був не стільки сам трюк, скільки його подача, художнє оформлення. В індивідуальній творчості окремих артистів прийом сюжетного

оформлення і створення специфічного манежного образу відомі здавна, але саме в цей період вітчизняні артисти цирку, переймаючи досвід закордонних майстрів, почали приділяти увагу сюжетній побудові номерів, вдосконаленню взаємовідносин між партнерами тощо.

Режисура цирку починає вимагати від артистів виконання чіткої партитури виступу, яка будується на музичних основах, дає можливість знайти вірний розподіл сценічного часу загальної дії і кожного моменту, вірне членування і використання сценічного часу-простору. Партитура об'єднує в собі режисерську трактовку сюжету, створення відповідного манежного образу, художнє оформлення та подачу трюку. Оскільки трюк презентується глядачеві одночасно з художнім і музичним супроводом, для того, щоб сукупність усіх елементів виступу мала певний сенс, трюк має бути однією з частин цієї суми діючих елементів. А вміння працювати в чіткій режисерській партитурі – одна з головних вимог до всемогутнього актора, який виховувався за методом біомеханіки Всеволода Мейерхольда. Витримати композиційну побудову дії, де артист повинен не тільки виконувати трюк, але й діяти в запропонованих обставинах сюжетної лінії, темпо-ритмічному малюнку прискорення, уповільнювання, пауз, який диктує задане музичне оформлення, атмосфера зміни світла, спілкування, синхронізація з партнером, ракурси тіла – цьому і навчає метод театральної біомеханіки.

Перші плоди визнання біомеханічна акторська гра отримала на прем'єрі фарсу Фернана Кроммелінка «Великодушний рогоносець» у 1922 р.

У виставах та в театральних школах, що почали створюватися на початку XX ст., видатні європейські театральні режисери (Жак Копо, Лесь Курбас, Всеволод Мейерхольд, Макс Рейнгардт, Олександр Таїров та ін.) використовували пантоміму (основи пантоміми входять до елементів театральної біомеханіки Всеволода Мейерхольда). Це сприяло тому, що в 30-х рр. XX ст. французький театральний діяч Етьєн Декру створив школу «Mime rig», яка згодом була визначена не тільки

як класична школа сучасного мистецтва пантоміми «La mime», але й як система підготовки акторів сучасних театрів візуальних напрямків і форм.

Як і Всеволод Мейерхольд, який стверджував, що актор є організатором свого психофізичного апарату, Етьєн Декру у своїй роботі «Слово про міма» називає актора скульптором свого тіла: «Тіло людини – рукавичка, а думки – пальці в цій рукавичці. Наші думки керують жестами так само, як пальці скульптора впливають на глину; так само і тіло, що спрямовується розумом зсередини, змінюється зовні. Актор пантоміми, – одночасно скульптор, і глина» [4, с.30]. Тому метод театральної біомеханіки та школа «Mime pur» мають спільну основу пластичної виразності актора.

У наш час ім'ям видатного французького театального діяча Етьєна Декру названо київський пластично-візуальний театр «Quartet DEKRU», створений випускниками Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. Художній керівник квартету – Любов Черепакіна, заслужений працівник культури України, директор – Микита Черепакін. На сьогодні «DEKRU» є візитною карткою класичної і сучасної пантоміми. Вони виступають з авторською програмою «Шоу Light Souls (Світлі душі)». Це нове слово в жанрі пантоміми, сучасний, стильний і актуальний погляд на сьогоднішнє життя, вистава, в якій зібрана уся палітра людських почуттів, де сплелися найчистіші і найщиріші людські емоції, виконувана мімами з віртуозною пластикою і бездоганною акторською майстерністю. Актори дуже пластично переходять від образу до образу. Це мистецька акція, побудована на можливостях самого актора, де все зрозуміло, все хвилює, все наповнене пластичною виразністю і музикою.

Одним із найважливіших аспектів біомеханіки є володіння своїм матеріалом, уміння ставити і перемішувати своє тіло в сценічному просторі – грати ракурсами. Жест, що виникає внаслідок таті руху усього тіла актора, є немов відповіддю по відношенню до руху тіла, будується за законами балансу цього руху.

«Відмова» – невеликий рух у протилежному до основного вектору ланки напрямку. Його можна уподібнити до замаху, він збільшує кінетичну енергію і амплітуду головного руху, а значить – і його пластичну виразність. Принцип «відмовного руху» – найцінніше відкриття біомеханіки. Між тим, він є об'єктивним законом виразності і (під різними назвами) входить до всіх розвинених систем сценічного руху. Сам винахід Мейерхольдом терміну «відмова» стався під час розучування традиційної ходи масок італійської імпровізованої комедії. Вона називалася «*podus beccaricus*» («хід бекаса»), пластика персонажа повинна була нагадувати розвалькуватий хід болотного птаха, який постійно шукає дзьобом корм під ногами. Цей ефект досягався тим, що кожний такт ходу вперед розпочинався з руху назад, – саме його Мейерхольд, що азартно включився у переклад слів описового тексту в послідовність жестів і назвав «відмовою».

Термін «посил» означає виконання головного кінетичного елементу ланки. У самому слові закладений вектор динаміки: від себе назовні, до чогось, і свідоме здійснення наміру. «Посил» стає, таким чином, пластичним переходом до наступної «стойки».

«Стойка» є чітко організованим пластичним фіналом, крапкою – зафіксованою мізансценою тіла (тимчасова зупинка руху, точка переходу у безперервному процесі). Майстер відбирав найвиразніші постановки тіла у просторі майданчика. Крім того, біомеханічна «стойка» мала демонструвати готовність виконавця до наступного руху. «Стойки» – фази руху, і в паузі вони зберігають його енергію; вони подібні до розділових знаків, які не руйнують текст, а, прорізаючи масу слів, організовують його в слухання до законів граматики форму.

Про зафіксовану мізансцену тіла, яка є своєрідним розділовим знаком або «стійкою», висловлювався Етьєн Декру: «Поза, ймовірно, є чимось великим, ніж комою у русі. Швидше, це віха, ступінь, відмітка. У будь-якому випадку, поза – певний результат» [4, с.87]. Далі він продовжує думку: «Мімові

доводиться чергувати численні створювані пози. Виходить рух, забарвлений позами» [4, с.87].

Четвертим найважливішим поняттям біомеханіки є «гальмо». Воно означає, що рух повинен здійснюватися через подолання стримуючої сили. З одного боку, це забезпечує збільшення енергії пластичної дії. З іншого – концентрує увагу лицедія на виконуваному русі, дає можливість усвідомити його хід, фази, зміну напруги і розслаблення різних груп м'язів. З третього ж – дозволяє грати динамічними контрастами темпоритму.

Біомеханіку треба розділяти як тренаж і «біомеханічну систему гри», пов'язану з певним стилем постановок. Вони, безумовно, взаємозв'язані: біомеханічний тренінг, на думку його творця, повинен був підготувати актора до гри в «біомеханічній системі». Проте і після того, як Мейєрхольд відійшов від конструктивізму в спектаклях, актори його театру продовжували займатися біомеханічним тренінгом і грати по біомеханічній системі, що говорить на його користь. У користі біомеханіки впевнений і Костянтин Рудницький, що у книзі «Режисер Мейєрхольд» стверджує: «Безпосередньо ж у театрі біомеханіка виявилася дуже корисною школою акторської виразності – передусім, пластичною. Біомеханіка Мейєрхольда ґрунтувалася на наступних головних принципах. Творчість актора є творчість пластичних форм у просторі» [13, с.267].

Сучасному акторові біомеханічний тренінг не просто потрібний, але абсолютно потрібний: біомеханічні етюди не лише не заганяють його у всілякі штампи і кліше, але, навпаки, звільняють його. Якщо детально вивчити на практиці основні біомеханічні етюди, то можна не лише отримати уявлення про закони управління рухом на сцені, використання акторського «матеріалу» у грі, про накопичення «запасу технічних засобів» і т. ін., але і виявити інші шари інформації: наприклад, механізм виникнення енергії.

Біомеханіка – авангардний метод театру: натренований нею актор володіє засобом працювати зі складним образом, може розкласти цю складність на частини і знову зібрати з

простих елементів прямо на очах у глядача. Актор у Театрі Мейєрхольда завжди знав, що, як і навіщо він робить на сцені. І, отже, кожен його рух – в ідеалі, звісно, – був позбавлений елементів випадкового, відрізнявся цілковитою точністю. «Оскільки творчість актора є творчість пластичних форм у просторі, – формулював Мейєрхольд визначення лицедійської майстерності, – то він має вивчити механіку свого тіла. Це йому необхідно тому, що кожний прояв сили (у тому числі і в живому організмі) підкорюється єдиним законам механіки (а творення актором пластичних форм в просторі сцени, звичайно, є прояв сили людського організму)» [8, с.488]. Вихованцям Майстра належало навчитися свідомо наслідувати ці закони, постійно спостерігати за виразністю ракурсів свого тіла – заради того, щоб бути завжди цікавими для публіки.

Пантоміма є сутністю базового способу гри актора, і перед тим, як виходити на синтетичні варіанти, актору потрібно засвоїти цю суть у чистому вигляді. Позбавлений на першому етапі своєї творчості взаємодії з іншими мистецтвами, актор має, спираючись тільки на специфіку свого мистецтва (тобто дії, що передана рухом), навчитись самостійно створювати просторово-часові моделі, які є основним правилом для створення будь-якого художнього тексту. Одним словом, оволодіти навичками, якими володіють творці будь-якого іншого виду мистецтв. Актори театру Мейєрхольда володіли пантомімою, і Майстер дуже вдало використовував пантоміму у своїх постановках, наприклад, у виставі «Ліс» Олександра Островського. Про це свідчить Борис Алперс у театральних нарисах: «Історичні побутові стосунки, що зв'язують дійових осіб у п'єсі Островського, в мейєрхольдівській інтерпретації виявилися затушованими і зведеними нанівець. Цього Мейєрхольд досягає введенням у гру актора пантомімічних фрагментів, які змінюють або заміщують сенс окремих фраз, а іноді цілих діалогів і сцен» [2, с.113].

Особливу увагу Всеволод Мейєрхольд приділяв пластиці ніг актора. Дуже часто пластика ніг найбільше «промовляє» про внутрішній стан людини. Ступні виставляються по ширині

плечей, паралельно одна одній, коліна розслаблені, готові до балансування тіла. Це робоча стійка. А далі виразний, керований рух ніг, де стопа прокатується з п'ятки на носок. Обов'язкове відчуття енергії землі. Про це згадує видатний режисер, директор Міжнародної школи театральної антропології Евдженіо Барба у книзі «Паперове каное»: «Мейєрхольд стверджував, що він визначає талант актора, дивлячись, як той використовує свої ступні, за динамікою, з якою вони вступають у контакт із землею та рухаються. Він викликав в уяві актора образ енергійної, функціональної грубої ходи моряка на палубі корабля. В одній своїй вправі він навіть говорив про «екстаз ніг», який виявляє реакцію актора під кінець дії. Він намагався знайти основний закон руху, розмірковуючи над своїми рухами, коли одного дня ковзався по слизькій вулиці. Падаючи ліворуч, він автоматично повернув свою голову і руки праворуч, використовуючи їх як противагу. У біомеханіці, говорив Мейєрхольд, кожний рух повинен бути свідомо реконструйованим з тим, щоб він набував динаміку, яка є в автоматичних реакціях для підтримки рівноваги, але не через статику, а через втрату та поповнення рівноваги за допомогою серії послідовних пристосувань» [3, с. 49].

Стильові вправи пантоміми, основа граматики Етьєна Декру, мають прямий зв'язок із «безпредметними» вправами в підготовці драматичного актора, але там акцент вивчення падає на «пам'ять фізичних дій» та імітацію дій. У акторів пантоміми відбувається тренування навичок художнього творення «знаків» простих побутових дій людини, що по мірі розробки і фіксування перетворюється на конкретну форму. Треба підкреслити, що ретельне відпрацювання класичних стильових вправ у процесі навчання дає можливість мімам набути стійких навичок самостійного творення нових, необхідних саме для вирішення індивідуального завдання, стильових знаків.

Так і актори, які займаються театральною біомеханікою, виконуючи біомеханічні етюди розроблені Всеволодом Мейєрхольдом, теж відпрацьовують стильові знаки, ракурси –

мову тіла, де правильно побудовані рухи стають «манком» для певної емоції. Якщо ці знання та вміння використовувати в подальшій роботі, то цільове фізичне виконання в поєднанні з акторською майстерністю дасть можливість створювати яскраві сценічні образи, емоційно наповнені та з визначеною психологічною дією. Біомеханіка – це особливе використання тіла, віртуозна техніка. У повсякденному житті тіло використовується зовсім по-іншому, ніж у дійстві. Повсякденні техніки тіла використовуються для спілкування; віртуозні техніки для зачарування.

Складний зв'язок «актор – образ» у виставах Мейєрхольда будувався подібно до гри з предметом – на грі з дистанціями між актором і персонажем. Актор не прагнув до перевтілення, до злиття з образом (ідентифікації), а, навпроти, грав із ним, як із маскою, дозволяючи собі виходи з образу, демонструючи образ у найрізноманітніших ракурсах і несподіваних трансформаціях, парадоксальних поєднаннях, складно поєднуючи образ із власною індивідуальністю, внаслідок чого і виникало «свого роду переживання ставлення до образу» (те, що пізніше Брехт назвав «відчуженням»).

Театральна біомеханіка є авангардним методом пластичного виховання на певному етапі не тільки сучасного драматичного актора, але й актора-міма. Моделюючи стилеві вправи, Етьєн Декру, як і Всеволод Мейєрхольд, який придумав біомеханічні етюди, спирався на визначені типологічні характеристики та можливості скелетно-м'язової системи людини, конструкції її апарату руху, незалежно від індивідуальності самої людини, тобто на біомеханіку. Етьєн Декру намагався сприяти максимальній свободі рухів, тому найскладнішими вправами вважав етюди з «маскою». «Маскою» у його навчальній студії вважався великий шматок чистої марлі, що огортав обличчя, а тіло було оголене настільки, наскільки дозволяли правила пристойності. Етьєн Декру пояснював, що оголеність у даному випадку сприяла максимальній свободі рухів та давала можливість спостерігати за активністю людського організму і досліджувати різноманітну роботу м'язів,

слідкувати за виразним виконанням жестів, зміною балансу тіла та пластичним переходом від пози до пози: «Ми прагнули, аби наші рухи нагадували уповільнену кінозйомку. Але якщо в кіно уповільнення охоплює фрагменти реальності, то ми намагалися показати процес розвитку жесту, в якому концентрується безліч складових» [4, с.23].

Всеволод Мейєрхольд вважав, що первинний рівень активності людського організму виникає завдяки двом процесам: зміні балансу тіла і скручуванню хребта. При кожному русі відбуваються зміни балансу усього тіла. Це найперший крок для народження енергії усередині організму.

Наступний крок – скручування хребта. Знову повернемося до розгляду біомеханічних етюдів та зупинимось на підготовчому русі, який Мейєрхольд назвав «дактиль». Уже в цьому початковому русі, який використовується у будь-якому біомеханічному етюді, працюють обидва механізми народження енергії у тілі.

«Дактиль» – це, по-перше, фокусування уваги виконавця, по-друге, баланс – встановлення координації тіла в просторі і зв'язку з іншими учасниками перед виконанням вправи, але це і тридольний віршований розмір, що складається з одного ударного (довгого) і двох ненаголошених (коротких) складів. Тому можна сміливо стверджувати, що дактиль також повинен задавати ритм усієї подальшої вправи. Виходить, що «дактиль» – це свого роду «струс» і водночас «генеральна перевірка» усього організму перед виконанням етюду.

Біомеханіка як тренаж, природно, повинна була готувати актора до гри в умовному (непобутовому) театрі – сприяти освоєнню мови виразності цієї театральної системи. Таке навчання подібно до вивчення будь-якої мови (навчання грамоті): спочатку ти пишеш палички і гачки – у біомеханіці це елементи рухів, які мають бути детально вивчені (за Мейєрхольдом, структурним елементом будь-якого виразного руху є «тріада»: відмова – посил – стійка); потім йдуть літери (морфеми сценічної мови) – це позиції тіла у просторі (ракурси); потім – комбінації рухів, що мають свою логіку, – це слова,

фрази, прості речення. Біомеханічний етюд можна назвати сценічним текстом. Є у біомеханіці і розділові знаки. Що таке «дактиль», з якого починається і закінчується кожен етюд-текст, як не «лапки»? Є і свої правила орфографії і пунктуації, які Мейєрхольд назвав «принципами біомеханіки», записані його учнями М. Коренєвим і С. Ейзенштейном.

Способи з'єднання літер у склади, слова і речення прописані Мейєрхольдом у нотатках 1922 р. як зв'язки, що визначають галузь біомеханіки: «Людина – рух, людина – слово, людина – слово – рух, людина – людина, людина – одяг, людина – предмет у її руках, людина – елементи середовища, людина – простір, людина – час, людина – колектив (маса)». Кожна з цих зв'язок окремо досліджується акторами у біомеханічних вправах і через досвід тіла «привласнюється», стаючи невід'ємною частиною художньої свідомості.

Найелементарнішим є рівень «людина – рух». У біомеханіці Мейєрхольда рух первинний: і дія як психофізичний акт, і емоція, і слово народжуються з руху. Мейєрхольд же ставив перед собою завдання виховання актора-художника, свідомого творця на сцені, здатного управляти апаратом своїх виразних засобів. Актор, за думкою Мейєрхольда, повинен мати «розумне тіло», тобто «кожну хвилину аналізувати свої рухи (у лабораторії під час підготовчої роботи він – важкодум), а потім, на підставі свого аналізу, він із кожною хвилиною, з кожною репетицією робиться легше, його розумовий апарат робиться більш рухливим» [7]. Тут ясно простежується думка про розвиток через тілесний апарат інтелекту актора.

Всеволод Мейєрхольд приділяв багато уваги грі акторів із предметами. Про це свідчить Борис Алперс у театральних нарисах: «Гра актора з предметом першого періоду театру Мейєрхольда замінюється грою предметів на рівних правах з грою акторів» [1, с.84]. Людське тіло і ті предмети, які навколо нього, – все є тривимірним, тому в театрі, де головну основу складає актор, потрібно спиратися на знайдене в пластичному мистецтві. Усе на сцені має бути підпорядковано ритмічному рухові ліній і музичному співзвуччю колоритних плям.

А найголовніше в акторській грі – як актор пускає час (темп, ритм) і як пристосовується до обставин (предмет, простір, умови дії). У цьому й полягає акторське мистецтво за методом біомеханіки. Майстерня актора, який виховувався за методом біомеханіки Всеволода Мейєрхольда, виглядала так: порожня кімната без дзеркала, замість меблів – набір форм (не стілець, а куб), драбина, сходи. Усе це – щоб вічно шукати і випробовувати нові акробатичні можливості свого тіла.

У серпні 1917 р. Мейєрхольд публікує статтю «Будь здоровий, жонглере!». Тут він уперше заявляє про необхідність для театру власне циркового досвіду. Метою біомеханіки стає технологічна підготовка «комедіанта» нового театру до виконання будь-яких найскладніших ігрових завдань.

Після «Людина – рух» наступний рівень виховання всемогутнього актора – «Людина – предмет в її руках». У біомеханіці це робота передусім з палицею, але актори Мейєрхольда працювали з м'ячами, з плащем і тростиною і т. п. Майстер вимагав віртуозного володіння предметом, гри з ним. Цінність роботи з палицею – у наявності постійного «зворотного зв'язку»: відволікся – і відразу отримав палицею. Палиця – чудовий учитель. У мистецтві володіння предметом можна самостійно вдосконалюватися до безкінечності, придумуючи все нові і нові вправи для себе, роблячи власні «відкриття».

Але це видима частина айсберга біомеханіки, а існує і прихована. Палиця у біомеханічній системі стає предметом гри. З перших кроків навчання майстерності актор осягає основний закон театру непобутового (у сучасній термінології – ігрового) – закон дистанції. Між актором і предметом гри (в даному випадку палицею) завжди існує дистанція. На наступних етапах навчання таким предметом може стати й образ, з яким теж можна грати, дистанціюючись (не ідентифікуючи себе з персонажем), і текст, і сам простір театру – можна грати у «коробці», а можна виходити в зал, щоб вступити в прямий контакт із глядачем.

Зайняття біомеханікою ґрунтується на оригінальних вправах із палицею, етюдах Мейєрхольда і призначені для

розвитку психо-фізичного апарату актора. І початок біомеханічного тренінгу – робота з палицею – вимагає при кожному русі зміни балансу усього тіла. Це найперший крок для народження енергії усередині організму. Метод біомеханіки, який розробив Мейєрхольд, – це система акторських тренінгів, які дозволяють акторові природно і досконало керувати механізмами рухів тіла та циркуляцією енергії. Мейєрхольд запропонував не пускати сплески енергії на самоплив, що призводить до нерівної акторської гри, зривів та непередбачуваності, а вдосконалювати навички самоконтролю та підкорювати енергію собі. До елементів біомеханіки на «кручення» належать різні маніпуляції з палицею, з набору яких складаються цілі етюди. За думкою Мейєрхольда, жонглювання з часом впливає на пластику рук: «Ми пропонуємо цілу низку речей як педагогічну функцію, щоб удосконалитися. Наприклад, потрібно розвинути кисть руки – ми примушуємо актора жонглювати» [8, с.273].

Багато уваги приділяється елементам біомеханіки «на рівновагу» (тримання палиці на долоні, лікті, плечі, голові, коліні). Така робота з палицею вимагає при кожному русі зміни балансу усього тіла. Звертається увага на приборкання емоції. Важливі зосередженість уваги на предметі та вміння актора своєю енергетикою, волею, концентрувати увагу глядача на дії. Головне – актор на рівні підсвідомості привчається цілком керувати своїм психо-фізичним апаратом під час процесу дії.

Отже, все, що потрібно розвинути в акторові для організації та контролю свого психо-фізичного апарату у просторі та часі сценічної дії, належить до елементів театральної біомеханіки Всеволода Мейєрхольда. Відпрацювання на тренажах елементів театральної біомеханіки корисне для будь-якого актора, але для циркових артистів це – найважливіша основа виховання їх «всемогутності», тому знання та практичне освоєння елементів біомеханіки дуже корисне саме для циркових артистів. Уміння концентрувати увагу, розподіляти її на об'єктах, тримати баланс, відчувати темпо-ритм, повністю розподіляти свої дії, керувати собою у процесі виконання

трюків, вміння імпровізувати у чіткій, заданій партитурі, спілкуватися з партнерами, відчувати їх рух, темп, намір, навіть подих – це все і є біомеханіка Всеволода Мейерхольда, за методом якої і виховуються «всемогутні актори».

Висновки. В основі методу біомеханіки немає прірви між цирком і театром. Елементи театру тяжіють до циркового мистецтва, цирк прагне наситити своїми чарами галузь театру.

Цирковий артист – найкращий приклад акторської всемогутності. Він володіє не тільки майстерністю актора – психологією душі та емоційним впливом, харизмою чи мовним апаратом як звичайний актор, – а й своїм тілом, використовуючи власну пластичну виразність, методи жонглювання, елементи акробатики та пантоміми, всі ті елементи, які виховуються за методом біомеханіки. Цирковий артист, який вивчає механіку свого тіла, завжди готовий використати знання та досвід у тренуваннях для досягнення сценічної мети у втіленні номеру.

Метод біомеханіки, який розробив Мейерхольд, – це система акторських тренінгів, які дозволяють актору природно й достеменно керувати механізмами рухів тіла та циркуляцією енергії. Мейерхольд запропонував не пускати сплески енергії на самоплив, що призводить до нерівної акторської гри, зривів та непередбачуваності, а вдосконалювати навички самоконтролю та підкорювати енергію собі. Для артиста енергія – це «як», а не «що»: як рухатися, як залишатися нерухомим, як зробити відчутною свою фізичну присутність і як перетворити її на сценічну присутність, а отже, – на виразність; як зробити невидиме (ритм і думку) видимим. І, все ж, артисту корисно думати про це «як» так само, як і про «що», про цю незбагненну субстанцію, якою можна маневрувати, яку можна моделювати, карбувати, проектувати в просторі, вбирати і перетворювати на танок усередині тіла.

Циркові артисти – «всемогутні актори», оскільки у їхніх виступах закладено все, що передбачає біомеханіка: думка (команда до дій), рух (майстерність та техніка виконання команди думки у тому чи іншому жанрі), емоція (приборкання, та контроль емоційного стану під час виконання), слово (за

потреби, наприклад, у цирковій клоунаді). Значимість слова більше притаманна театральному мистецтву. Тому циркові виступи, на відміну від театральних, зрозумілі без слів. Актор захоплює своєю психологічною грою та словом, яке доносить до глядача. Цирковий артист – урівноваженим психічним станом, виразністю свого тіла та фізичними, технічними надможливостями. Тому актор так багато приділяє уваги роботі над роллю, а цирковий артист – роботі над власним тілом. За Всеволодом Мейерхольдом, це дуже важливо тому, що перший принцип біомеханіки – «тіло – машина, працюючий – машиніст».

Циркові артисти, які під час тренінгів оволодівають елементами біомеханіки Всеволода Мейерхольда, доповнюють свою артистичну складову, удосконалюють техніку виконання новостворених номерів, а репрезентуючи свої виступи, формують нову думку та нові враження для майбутніх глядачів.

Минули десятиліття, але мейерхольдівська система підготовки акторів не втратила своєї привабливості. Вона, як і раніше, є предметом обговорення і вивчення в театральних колах. Можна сказати, що своєю появою біомеханіка значно випередила час. Мистецтво Мейерхольда, його пошуки і відкриття, живуть і сьогодні. У Майстра були талановиті учні та послідовники, вони, у свою чергу, виховали велику плеяду режисерів та акторів. Але театральні ідеї передаються не тільки від учителя до учня. Вони володіють енергією саморозвитку. Розв'язуючи колишні суперечності, час впроваджує у театральну мову засоби виразності, прийоми та форми, здатні розширити можливості мистецтва і створити нові враження для глядачів, які приходять до театральної зали.

Література

1. Алперс Б. Театральные очерки: Т. 1. Москва: Искусство, 1977. 568 с.
2. Алперс Б. Театральные очерки: Т. 2. Москва: Искусство, 1977. 519 с.
3. Барба Е. Паперове каное. Львів: Літопис, 2001. 288 с.

4. Декру Э. Слово о миме. Москва: Правда севера, 1992. 128 с.
5. Захава Б. Современники. Москва: Искусство, 1969. 391 с.
6. Ильинский И. Сам о себе. Москва: ВТО, 1961. 371 с.
7. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Москва: Искусство, 1968. 350 с.
8. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. Москва: Искусство, 1968. 643 с.
9. Мейерхольд В. Беседа с режиссёрами периферийных театров. ЦГАЛИ. ф. 998. оп. 1. 693 с.
10. Морозова Г. Биомеханика: наука и театральный миф. Москва: ВЦХТ, 2005. 160 с.
11. Неллі В. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. 207 с.
12. Принципы биомеханики. РГАЛИ. ф. 998. оп. 1. Сс. 47-54.
13. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. Москва: Наука, 1969. 468 с.
14. Фельдман О. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Вып. 2. Москва: О. Г. И., 2000. 768 с.

Вероника Евгеньевна ТИЩУК,

независимый исследователь,

Киев, Украина,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

СЦЕНИЧЕСКИЙ МЕТОД ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В ЦИРКОВОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Судьба, творчество, художественное наследие Всеволода Мейерхольда обладают бесконечно притягательной силой. Неутомимый изобретатель, мастер режиссуры, который открыл новые театральные горизонты, он прошел нелегкий путь, прокладывая свою тропу на ниве театрального искусства, постоянно ощущая

неудовлетворенность, стремление к новым, более действенным средствам в искусстве. Создавая свой театр, своего актера, свою методологию, он заплатил жизнью за право театра быть театром. Творчество Всеволода Мейерхольда – это изнурительная борьба за право выйти на новый этап собственной свободы. Театр, лидером которого ранее был драматург и актер, обрел нового лидера – режиссера. Автором театра стал режиссер.

Всеволод Мейерхольд с неугомонной энергией в организованном им театральном пространстве начал создавать полный, исчерпывающий запас средств построения художественной формы спектакля. Он нашел эти средства в теле артиста и мизансценах, строил композиции своих спектаклей по законам музыки. Разрушая эстетику натуралистического психологического театра, Всеволод Мейерхольд ввел биомеханику как отчуждение от психологической правды на сцене и как форму той технологии, которая высвободила актера для другого непсихологического существования. С именем Мейерхольда связано строительство Нового театра, новой, гибкой и многосодержательной театральной системы, которая пришла на смену старой, ренессансной системе.

Построение Нового театра невозможно без идеи новой системы игры в нем. А для новой системы игры обязательно нужен новый актер, который в ней будет чувствовать себя, как рыба в воде. А такого Нового актера надо воспитать, разработав новую актерскую систему воспитания. Эти аспекты взаимосвязаны и друг без друга существовать не могут. Поэтому Всеволод Мейерхольд и разработал авангардную актерскую технику – знаменитую биомеханику, которая учит артиста организовывать и контролировать свой психофизический аппарат в пространстве и времени сценического действия.

Ключевые слова: театр, цирк, артист, режиссер, биомеханика, Мейерхольд

Veronica YE. TYSHCHUK,

independing researcher,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ODCID: 0000-0002-8003-4774

VSEVOLOD MEYERHOLD'S STAGE METHOD AND ITS APPLICATION IN CIRCUS ART

Abstract. The fate, creativity, artistic heritage of Vsevolod Meyerhold are endlessly attractive. A tireless inventor, a master of stage direction who opened new theatrical horizons, he went a hard way, paving his path in the field of theatrical art, constantly feeling dissatisfaction, the desire for new, more effective means in art. Creating his own theater, his actor, his methodology, he paid with his life for the right of the theater to be a theater. The work of Vsevolod Meyerhold is an exhausting struggle for the right to enter a new stage of one's own freedom. The theater, the leader of which was previously a playwright and actor, has found a new leader – a director. The director became the author of the theater.

Vsevolod Meyerhold with tireless energy in the theatrical space organized by him began to create a complete, exhaustive supply of means for constructing the artistic form of the performance. He found these means in the body of the artist and mise-en-scenes, built the compositions of his performances according to the laws of music. Destroying the aesthetics of naturalistic psychological theater, Vsevolod Meyerhold introduced biomechanics as alienation from psychological truth on stage and as a form of the technology that freed the actor for another non-psychological existence. The name of Meyerhold is associated with the construction of the New Theater, a new, flexible and multifaceted theatrical system that replaced the old, Renaissance system.

The construction of the New Theater is impossible without the idea of a new system of playing in it. And for a new system of play, a new actor is definitely needed, who in it will feel like a fish in water. And such a New actor must be brought up by developing a

new acting system of education. These aspects are interconnected and cannot exist without each other. Therefore, Vsevolod Meyerhold developed an avant-garde acting technique – the famous biomechanics, which teaches the artist to organize and control his psychophysical apparatus in the space and time of stage action.

Key words: theater, circus, artist, director, biomechanics, Meyerhold

References

1. Alpers, B. (1977). Teatral'nyye ocherki [Theatrical sketches], V. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Alpers, B. (1977). Teatral'nyye ocherki [Theatrical sketches], V. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Barba, E. (2001). Paperove kanoe [Paper canoe]. L'viv: Litopys [in Ukrainian].
4. Dekru, E. (1992). Slovo o mime [A word about a mime]. Moscow: Pravda severa [in Russian].
5. Zakhava, B. (1969). Sovremenniki [Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Il'inskiy, I. (1961). Sam o sebe [About himself]. Moscow: VTO [in Russian].
7. Meyyerkhol'd, V. (1968). Stat'i, pis'ma, rechi, besedy [Articles, letters, speeches, conversations], 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Meyyerkhol'd, V. (1968). Stat'i, pis'ma, rechi, besedy [Articles, letters, speeches, conversations], 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Meyyerkhol'd, V. Beseda s rezhissorami periferiynykh teatrov [Conversation with directors of peripheral theaters]. TSGALI. f. 998. op. 1 [in Russian].
10. Morozova, G. (2005). Biomekhanika: nauka i teatral'nyy mif [Biomechanics: science and theatrical myth]. Moscow: VTSKHT [in Russian].
11. Nelli, V. (1977). Pro rezhysuru [About directing]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

12. Printsipy biomekhaniki [Principles of biomechanics]. RGALI. f. 998. op. 1, 47-54 [in Russian].
13. Rudnitskiy, K. (1969). Rezhissor Meyyerkhol'd [Director Meyerhold]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Fel'dman, O. (2000). Meyyerkhol'd i drugiye: Dokumenty i materialy [Meyerhold and others: Documents and materials], 2. Moscow: O. G. I. [in Russian].

УДК 792.796(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.68-84>

Денис Ігорович ШАРИКОВ,
кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: d.ballet77@gmail.com,
ORCID:nb 0000-0002-3757-5559

ЖОНГЛЮВАННЯ В СУЧАСНОМУ ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ЗНАЧЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. У статті охарактеризовано специфіку викладання жонглювання як циркового жанру в умовах сьогодення. Визначається особливості формально-технічних засобів циркового жанру жонглювання, описані методи його втілення у сценічній репрезентації на цирковому манежі сьогодення. Надається короткий аналіз досліджень із даної проблематики в контексті історії та виконавства. Описується специфіка методичних особливостей жонглювання, яке сприяє розвитку координації, периферійного зору і контролю предметів, циркову техніку, яку використовують як елемент виховання акторської пластики та сценічного руху. Сучасна циркова культура у галузі жонглювання, спираючись на конкретні класичні методи та систему, збагачується наслідками взаємодії мистецтва з новітніми технологіями, матеріалами, формами. Це надає можливості молодим артистам цирку у галузі жонглювання здобути конкурентоспроможність на сучасних світових фестивалях і конкурсах.

Ключові слова: циркове мистецтво, жонглювання, специфіка викладання, реквізит, тренування

Вступ. У статті описані найвідоміші підходи до вивчення циркового жанру жонглювання та наведені практичні поради до нього, що є базою для вивчення жанру у закладі вищої освіти.

Постановка проблеми зумовлена тим, що нині жонглювання є популярним і запитуваним жанром у сучасних циркових постановках та виставах. Але часто артисти у гонитві за оригінальністю нехтують базовими азами техніки, яка є основою саме класичного жонглювання. Підґрунтям аматорського циркового мистецтва є інтерес та внутрішня мотивація артиста. Професійне жонглювання потребує вивчення та дослідження досягнень відомих майстрів своєї справи, їхніх технік, методики. З досвіду практичного втілення тих чи інших технік на сцені формується основа для передачі знань майбутнім поколінням артистів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Циркознавчі дослідження у галузі жонглювання сьогодні передусім присвячені історичному процесу розвитку жанру, творчого шляху його відомих представників, а також подекуди – техніки сучасного жонглювання. Серед зарубіжних авторів найґрунтовніших праць про цирк: В. Барінов [1], Е. Бауман, Ю. Дмитрієв [6], Г. Гуревич [5], Д. Жандо, А. Кісс [7], Є. Кузнєцов, Р. Славський [20], вітчизняне циркознавство поки рясніє лише поодинокими штудіями в галузі як окремих жанрів циркового мистецтва, так і у полі теорії та історії цирку загалом [11-18; 19; 23].

Мета дослідження полягає у визначенні специфічних особливостей викладання жанру класичного жонглювання у сучасних ЗВО для постановки циркового номеру.

Виклад основного матеріалу. Жанр жонглювання – цікавий і нестандартний, особливо у синтезі з іншими жанрами. Його майстри мають деяку перевагу: реквізит жонглера завжди з собою, а показ майстерності може відбуватися практично на будь-якому майданчику. Тому прояви цього жанру не обмежуються лише контекстом циркової діяльності, зокрема,

манежем.

Жонглювання, як і більшість інших циркових жанрів, – мистецтво історично сімейне, часто артисти працюють у галузі цілими династіями. Інформація про досягнення, особливості техніки, методи передається з вуст в уста. Більшість тих науково-методичних розробок, які присвячені жанру, – здобуток радянського часу. Хоча, варто зазначити, що в них подані дуже важливі основи жонглювання.

Окремі аспекти розвитку українського цирку, зокрема, і жонглювання у 20-х рр. ХХ ст., представлено в монографіях та статтях мистецтвознавців, істориків, а також у листах, переписках артистів цирку. Так, Є. Кузнєцовим у праці «Арена и люди советского цирка» проаналізовано внесок українських циркових артистів у розвиток вітчизняного та світового цирку [13].

Праця Ю. Дмитрієва «Советский цирк...» містить у собі аналіз основних тенденцій розвитку циркового мистецтва у першій половині ХХ століття в радянських республіках, в тому числі Україні. Джерелом відомостей про український цирк є монографії, присвячені найяскравішим його представникам. Можна зазначити монографії Р. Славського «Виталий Лазаренко» (1980 р.) та «Братья Никитины» (1987 р.), О. Таланова «Братья Дуровы» (1971 р.) [13].

Чільне місце серед радянських праць, присвячених саме жонглюванню, посідає робота М.Е. Баумана «Искусство жонглирования», яка була надрукована 1962 р. У книзі доступно викладений саме методичний матеріал, яким Бауман згодом охоче ділився у своїх інтерв'ю тогочасним періодичним виданням [3]. М. Бауман, у минулому – жонглер, мав багаторічний педагогічний досвід, і у нього з'явилася певна школа викладання. Автор розповідає про жонглювання «класичними» предметами (м'ячами, булавами, кільцями), предметами різної форми і ваги, про балансування, сольну роботу і групову ексцентрику, методику тренування, про виготовлення реквізиту, про костюм жонглера, режисуру.

Бауман наводить приблизні сценарії номерів, детально описує техніку виконання трюків, подаючи матеріал за складністю. Такий виклад допомагає любителям і професійним артистам правильно будувати свої тренування і виконувати той чи інший трюк.

М. Бауман зібрав і систематизував великий корпус матеріалу. Його режисерський і педагогічний діапазон дуже широкий – від жонглювання до акробатики і повітряної гімнастики. За двадцять років роботи в цирковому училищі він підготував велику кількість номерів у різних жанрах.

На жаль, критики зазначають, що автор не дослідив перспективи творчого розвитку жанру. В тогочасних циркових та естрадних номерах є цікаві трюки, які осучаснили цей давній вид мистецтва. «Бауману варто було б підказати артистам-аматорам що-небудь нове, оригінальне, оскільки його посібник задумано набагато ширше, ніж тільки методика основ жонглювання. Варто було б познайомити читачів і з досвідом таких майстрів, як Енріко Растеллі, Віолетта та Олександр Кісс, розповісти про жонглювання, що поєднується з елементами інших жанрів», – зазначає рецензент А. Ширай після виходу книги дослідника [20, с. 34]. Також у книзі немає візуального супроводу, тому доводиться лише уявляти виступи артистів.

Загалом, за останні 20 років зусиллями математиків відбулося безліч важливих відкриттів у галузі жонглювання. Найважливішим серед них, очевидно, було створення нотацій сайтсвопу. І цікаво, що їх починали розробляти різні люди незалежно один від одного приблизно в один і той самий час.

Основна ідея сайтсвопу полягає у розбитті процесу жонглювання на «стани», моменти часу, що описуються рядком цифр. Цифри говорять про розташування м'ячів у цей момент, але йдеться не про їхнє точне положення в просторі. Поняття «стану» не несе конкретного сенсу. Ця абстрактна категорія необхідна для подальших побудов комбінацій. Знаючи, яким чином м'ячі змінюють один одний, можна будувати діаграму, за якою легко вигадувати трюки, а також пов'язувати між собою вже відомі.

Такі наукові математичні розрахунки дозволили у майбутньому на основі спостережень узагальнити та точніше описати рухи жонглерів. Вони виконуються за спеціальними надточними схемами – патернами, у яких кожна рука, в ідеалі, робить точні й однакові рухи.

Спеціально для Санкт-Петербурзького міжнародного культурного форуму, секції «Циркового і вуличного мистецтва» було надруковане тематичне видання «Жонглеры в лицах» під керівництвом засновника і міжнародної циркової енциклопедії «Circopedia» Д. Жандо. Видання містить коротку історію жонглювання, подану через призму особистостей артистів та їхніх досягнень у певні епохи. Укладачі описують розвиток циркового жанру, акцентуючи увагу на радянському і пострадянському просторі, але подають у загальному контексті хронології й історію та досягнення закордонних майстрів циркового мистецтва.

Видання розповідає про деякі інновації в жонглюванні й техніки основних напрямків та різновидів, які є популярними й нині: жонглювання побутовими предметами, жонглювання кільцями, контактне жонглювання та синтез жонглювання з танцем або з елементами акробатики. Охоплено періоди від двох тисяч років до нашої ери до сьогодення. У книзі подані описи та короткі біографічні дані представників жанру жонглювання, виокремлені найвизначніші й найважливіші постаті: ті, хто зробив найзначніший внесок у розвиток та збагачення жонглювання як окремого жанру циркового мистецтва [22].

Особливістю цього видання є візуальна складова – фотографії артистів під час репетицій та виступів. Завдяки цьому можна не лише уявляти, що хотіли передати автори, а й побачити, як це було насправді. Ілюстрації супроводжують текстовий блок про кожного артиста-жонглера або групу чи колектив, які ввійшли в опис. Вони чорно-білі, але це не заважає зрозуміти, який сценічний образ мав артист, чи яким було його творче спрямування загалом.

Ще однією цікавою роботою з жонглювання є книга під назвою «Научитесь учиться или жонглировать», яка була

створена на основі психологічної методики «картки пам'яті». Цю методику розробляв психолог та редактор міжнародного журналу «Менс» Тоні Б'юзен у співавторстві з жонглером та винахідником методики «метафоричного жонглювання» [4]. Одною з головних й вирішальних ідей книги є те, що не треба думати, як зловити м'яч у процесі жонглювання, головне – думати над тим, як його кинути, щоб не довелося перейматись першим. Загалом ця книга розповідає, як навчитися досягати успіху через теорію «метафоричного жонглювання», але фактично це посібник із класичного жонглювання. На прикладі цього виду мистецтва автори пояснюють цікаві приклади зі свого життя, що давали їм можливості знаходити техніки, які допомагають у розвитку та підвищують ефективність навчання.

Автори запевняють: якщо використовувати всі поради книги, то можна стати одним з найкращих жонглерів. Тоні Б'юзен та Майкл Гелб акцентують увагу на тому, що набагато ефективніше вчитись жонглювати й читати книгу в процесі, а також ніколи не робити цього наодинці. Їхня перша важлива порада – знайти колегу або друга, з яким можна тренуватися разом. У роботі описані методики впевненості в собі, концентрації уваги та адекватного зусилля, що допомагають витратити на розвиток тільки ті сили, які для цього необхідні. І все це паралельно з опануванням основ класичного жонглювання.

Специфіка жонглювання та репрезентативна характеристика свідчить про те, що кінцевим локальним результатом для артиста жонглера є створення номеру. Цирковий номер – художній витвір циркового мистецтва. Це сукупність у відповідній структурній послідовності елементів, які у поєднанні з іншими сценічними засобами виразності відображають творче завдання, ідею та впливають на глядачів на емоційному рівні. Сучасний рівень розвитку циркового мистецтва потребує всебічної підготовки артиста.

Розробка та постановка циркового номера – це тривалий процес пошуку, компіляції, створення та вдосконалення. Його можна розділити на кілька основних етапів. Цей поділ не можна

вважати виключно правильним, адже багато факторів впливають на майбутній номер: стать/вік виконавця, обраний реквізит, соло чи груповий, сюжетний чи безсюжетний тощо. Було виокремлено такі етапи створення циркового номеру:

- технічна підготовка виконавця: відпрацювання елементів обраного жанру, напрацювання трюкової бази, складання трюкових зв'язок, виявлення рівня складності (унікальності);
- виконання окремого/окремих елементу/елементів для виразності постановочного номеру;
- підготовчий: створення або підбір музичного матеріалу;
- вивчення та опрацювання елементів хореографії та пластики як додаткового засобу для підсилення характеру образу;
- розробка костюму, гриму та їх тестування;
- передфінальний: відпрацьовування номеру під музичний супровід, у відповідному костюмі, гримі, з реквізитом (якщо реквізит у поставленому номері повинен лише підкреслити образ виконавця, де він перетворюється на декорацію), у певному приміщенні;
- фінальний: показ поставленого номеру «на глядача»;
- постфінальний: «робота над помилками», критика, опрацювання оцінок, зауважень.

У перші роки навчання майбутній артист, фактично, займається лише першим етапом із цього списку, тобто, напрацьовує техніку кидка і трюкову базу. Окрім цього, важливою є загальна фізична підготовка та усвідомлення, що не всі фізичні вправи можна поєднувати з жонглюванням, або виконувати перед жонглюванням.

Наприклад, у жодному випадку педагоги не рекомендують займатись на перекладині перед жонглюванням. Це перевантажує м'язи, що негативно впливає на точність кидку. М'язи затискаються перед тренуванням і не дають можливості продуктивно та безпечно працювати, а це сприяє неправильному розвитку м'язів та координації загалом. Краще займатись на перекладині після жонглювання. Тоді при належних вправах

вона розтисне м'язи і зможе зняти навантаження зі спини та плечового поясу.

Необхідно виконувати розминку, в якості якої можуть бути розтягування спини та плечей, відтискання від підлоги до 10 разів (до першого болю у м'язах). Також слід робити рухи по колу в тілі згори вниз (шия, плечі, тулуб, лікті, кисті, стегна, коліна, стопи). Це необхідно для розігріву м'язів, суглобів та запобігання подальшого травмування.

Існує спосіб швидкої розминки для жонглювання. Він полягає у тому, щоб тримати руку зігнуту в лікті долонею вниз з м'ячиком у руці і швидко відпускати та ловити його, не перевертаючи руку. Ця вправа потрібна для швидкого ввімкнення в тонус групи м'язів, що відповідають за жонглювання. Ефективнішою ця вправа буде, якщо розминати дві руки одночасно. Велику увагу треба приділяти розминці та закачуванню м'язів спини, тому що вони відчують найбільше напруження під час класичного жонглювання.

Науково підтвердженням є факт позитивного впливу жонглювання на людський мозок. За рахунок активізації та взаємодії обох півкуль головного мозку одночасно нейронна мережа головного мозку починає розвиватися. У свою чергу, її розвиток активізує зону мозку, що відповідає за пам'ять. Усе це допомагає запам'ятовуванню великої кількості необхідної інформації, швидшому читанню і вивченню іноземних мов.

Методичні особливості жонглювання свідчать про те, що цей жанр сприяє розвитку координації, периферійного зору і контролю предметів. А тому його як циркову техніку використовують як елемент виховання акторської пластики та сценічного руху. Але щоб стати жонглером-професіоналом, не достатньо лише базових умінь. Потрібна методика і послідовність викладу матеріалу. Складність дослідження полягає у тому, що багато артистів – практики і, маючи певні напрацювання, не фіксують їх у письмовому вигляді. Через це виникає дефіцит інформації.

Жонглер і режисер Микола Бауман радить проводити навчальний урок із жонглювання тривалістю 45 хвилин. Для

початку потрібно знайти два м'ячики, що будуть відрізнятися за кольором. Це необхідно для того, щоб легше сприймати предмет у повітрі. Перед тим, як жонглювати, потрібно стати в правильну позицію, «позицію жонглера»: спина рівна, плечі розвернуті, ліва нога для втримання на підлозі висувається трохи вперед із напівзігнутим коліном, рівна права нога лишається позаду. Руки зігнуті в ліктях, але не напружені, щоб зайва напруга не заважала точності кидка, лікоть на ширині плечей, долоні дивляться вгору, а пальці – напівзігнуті.

На першому тренуванні необхідно взяти один м'яч будь-якого кольору та перекидати його на рівні очей протягом 20 хвилин, при цьому потрібно не розводити лікті, а за м'ячем підходити зберігаючи стійку. Після 20 хвилин вправ із одним м'ячиком можна брати 2 м'ячі іншого кольору, один в праву руку, один в ліву руку. Кинути м'яч потрібно з ведучої руки на рівні очей, а потім, коли перший м'яч почне падати, потрібно назустріч йому кинути другий м'яч. Таку вправу необхідно виконувати 20 хв протягом 3-4 днів. Коли учень навчиться виконувати цю вправу, необхідно взяти третій м'яч. Третій м'яч треба тримати ведучою рукою. Наприклад, у лівій руці один м'яч, затиснути 5 пальцями, у правій руці – два м'ячики: перший м'яч затиснути трьома пальцями (вказівний, великий та середній), а другий м'яч затиснути мізинцем, безіменним пальцем та долонею. Поштовхом трьох пальців потрібно викинути перший м'яч із правої руки в повітря, поштовхом усієї долоні треба викинути другий м'яч із лівої руки назустріч першому, і третій м'яч – назустріч другому. Робити кидок необхідно круговим рухом від грудей у бік протилежного плеча.

Намічений м'ячиками малюнок має нагадувати дві дуги, спрямовані в протилежні боки. Цю вправу необхідно виконувати протягом 2-3 тижнів, але враховувати план наступних тренувань: перші 20 хвилин – це робота з одним і двома м'ячиками, інший час – робота з трьома м'ячиками та засвоєння нового. Увесь час потрібно слідкувати за рівною поставою, вона має увійти в звичку.

Коли учень вміє жонглювати трьома м'ячиками, можна додати до них четвертий м'яч. Для цього необхідно взяти в кожну руку по два м'ячики. Але тут техніка кидка інша. Для початку потрібно кинути м'яч правою рукою «не в темп», після цього кинути м'яч лівою рукою. Особливість жонглювання четвіркою полягає у тому, що м'яч повертається в ту руку, яка його викинула. Кидок виконується напівколовим рухом на те саме плече, з якого кидає рука. Малюнок нагадує дві дуги згори і два кола на повний зріст. Кожна рука жонглює по два м'ячики окремо, дуги відрізняються від жонглювання трьома м'ячиками тому що вони не перетинаються. Цю вправу необхідно виконувати 4-8 уроків по 45 хвилин, один урок на день.

Висновки. Жонглювання – це давній жанр циркового мистецтва. Його історія починається до нашої ери й триває до нашого часу. Техніка жонглювання постійно вдосконалюється й розвивається в усіх можливих напрямках. Цьому сприяють як аматори, так і професіонали цього жанру. Кожен виконавець вносить щось нове до цього жанру.

До основних завдань теоретичних розробок у галузі жонглювання сьогодні належать:

- стан дослідження класичного циркового жонглювання у науковій та науково-популярній літературі;
- аналіз історичного процесу розвитку циркового жонглювання, починаючи з перших згадок про цей жанр з часів Стародавнього Єгипту;
- аналіз специфічних рис жанру циркового жонглювання. Особливості класичного жонглювання – у можливості жонглювати великою кількістю предметів (нині зафіксований рекорд становить 14 предметів), у той час як без використання спеціального реквізиту та у поєднанні з іншими жанрами циркового мистецтва ця кількість зменшується до 3-5 предметів;
- систематизація знань про методику та особливості викладання класичного жонглювання, що базується на працях М. Баумана, Ш. Елерса та М. Дж. Гелба у співавторстві з Т. Б'юзеном. Їх переваги – у можливості опанувати базову техніку класичного кидку з трьома предметами у доволі стислі

терміни. Але жодну техніку не можна використовувати як єдину на шляху до професійного опанування жанру класичного жонглювання.

Хоча жонглювання й потребує багаточасової праці та роботи над собою щодня, це не зупиняє послідовників цього виду мистецтва та спорту в усього світі. Інновації та поєднання жонглювання з іншими жанрами дали нові можливості для розвитку цього виду творчої діяльності, нових методів виразності, нового бачення вже відомого циркового напрямку. Підтвердження цього – винесення жонглювання за межі цирку і циркового манежу на вулицю, на естраду, на театральну сцену та синтез його з іншими жанрами.

Сьогодні майже жодне циркове шоу або вистава не обходиться без виступів жонглерів, а тому за досить тривалий час жонглювання зазнало істотних змін, перетворень і поєднань. Та саме класичне жонглювання залишається основою для опанування цього жанру загалом.

Література

1. Бардиан Ф. Советский цирк на пяти континентах. Москва: Наука, 2015. 206 с.
2. Баринов В. Эстетика циркового наива. Москва: Мир, 2016. 308 с.
3. Бауман Н. Искусство жонглирования. Москва: Искусство, 1962. 126 с.
4. Гелб М. Дж., Бьюзен Т. Научитесь учиться или жонглировать. Минск: ООО «Попурри», 2000. 176 с.
5. Гуревич З. О жанрах советского цирка: учебное пособие для училищ циркового и эстрадного искусства и отделений режиссуры цирка театр, институтов. Москва: Искусство, 1984. 303 с.
6. Дмитриев Ю. Советский цирк. Очерки истории 1917-1941. Москва: Искусство, 1963. 400 с.
7. Кисс А. Если ты – жонглер... Москва: Искусство, 1971. 124 с.

8. Клудский К., Цибула В. Жизнь на манеже. Москва: Искусство, 1981. 232 с.
9. Кузнецов Е. Цирк: происхождение, развитие, перспективы. Москва: Искусство, 1971. 448 с.
10. Макаров С. Театрализация цирка. Москва: Либроком, 2015. 287 с.
11. Малихіна М. Проблема використання синтезу мистецтв у професійній підготовці артистів цирку. Культура і сучасність. 2009. № 1. Сс. 151-161.
12. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. Культурно-мистецькі обрії. Частина I. Київ, 2016. Сс. 57-59.
13. Малихіна М. Модифікація циркового мистецтва в Україні: 20-і роки ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. № 2. Сс. 160-164.
14. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3ac68a5c43a99521316d27_0.html
15. Романенкова Ю. Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами. Арт-платформа. 2020. Вип. 1. Сс. 69-93.
16. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. Молодий вчений. 2020. Вип. 3(79). Сс. 69-73.
17. Романенкова Ю. К вопросу о месте цирковедения в современной украинской гуманитаристике. Сучасні тенденції розвитку науки. Ужгород, Херсон, 2018. Сс. 150-153.
18. Романенкова Ю. Цирковое искусство как культурный маркер современной Украины. Science, research, development. Warszawa, 2018. Pp. 150-153.
19. Румянцев, М. Н. На арене советского цирка. Москва: Искусство, 2015. 136 с.
20. Ширай А. Книга Н. Э. Баумана «Искусство жонглирования». Советский цирк. 1963. № 7. С. 34.
21. Шнеер А., Славский Р. Цирк. Маленькая энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 2016. 376 с.

22. Circopedia. URL: http://www.circopedia.org/Main_Page
23. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones. 2021. Vol. 8. 571-581.

Денис Игоревич ШАРИКОВ,
кандидат искусствоведения,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: d.ballet77@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-3757-5559

ЖОНГЛИРОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЦИРКОВОМ ИСКУССТВЕ: ЗНАЧЕНИЕ, ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. В статье охарактеризована специфика преподавания жонглирования как циркового жанра в современных условиях. Определяются особенности формально-технических средств циркового жанра жонглирования, описаны методы их воплощения в сценической репрезентации на цирковом манеже настоящего. Предоставляется краткий анализ исследований по данной проблематике в контексте истории исполнительства. Описывается специфика методических особенностей жонглирования, которая способствует развитию координации, периферийного зрения и контроля предметов, цирковая техника, которую используют как элемент воспитания актерской пластики и сценического движения. Современная цирковая культура в области жонглирования, опираясь на конкретные классические методы и систему, обогащается результатами взаимодействия искусства с новейшими технологиями, материалами, формами. Это дает возможности молодым артистам цирка в области жонглирования получить конкурентоспособность на современных мировых фестивалях и конкурсах.

Ключевые слова: цирковое искусство, жонглирование, специфика преподавания, реквизит, тренировки

Denys I. SHARYKOV,

PhD in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: d.ballet77@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

JUGGLING IN MODERN CIRCUS ART: SIGNIFICANCE, FEATURES

Abstract. The article describes the specifics of teaching of juggling as a circus genre in nowadays. The peculiarities of the formal and technical means of the circus genre of juggling are determined, the methods of their embodiment in the stage representation at the circus arena of today are described. A brief analysis of research on this issue in the context of the history of performance. The specifics of methodical features of juggling, which promotes the development of coordination, peripheral vision and control of objects, circus technique, which is used as an element of education of acting and stage movement, are described. Modern circus culture in the field of juggling, based on specific classical methods and systems, is enriched by the results of the interaction of art with the latest technologies, materials, forms. It enables young circus artists in the field of juggling to gain competitiveness at modern world festivals and competitions. Juggling is an ancient genre of circus art. Its history begins before our era and continues to our time. The technique of juggling is constantly improved and developed in all possible directions. This is facilitated by both amateurs and professionals of this genre. Each artist brings something new to this genre. The specifics of juggling and representative characteristics indicate that the end result of a local result for a juggler is the creation of a number. Circus number is a

work of art of circus art. It is a set in the appropriate structural sequence of elements, which in combination with other stage means of expression reflect the creative task, idea and affect the audience on an emotional level. The current level of development of circus art requires comprehensive training of the artist. The development and staging of a circus number is a long process of searching, compiling, creating and improving, which is the subject of interest of this article.

Key words: circus art, juggling, specifics of teaching, props, training

References

1. Bardian, F. (2015). Sovetskiy tsirk na pyati kontinentakh [Soviet circus on five continents]. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Barinov, V. (2016). Estetika tsirkovogo naiva [Aesthetics of circus naive]. Moscow: Mir [in Russian].
3. Bauman, N. (1962). Iskustvo zhonglirovaniya [The Art of Juggling]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
4. Gelb, M. Dzh., B'yuzen, T. (2000). Nauchites' učit'sya ili zhonglirovat' [Learn to learn or to juggle]. Minsk: ООО "Popurri" [in Russian].
5. Gurevich, Z. (1984). O zhanrakh sovetskogo tsirka: uchebnoye posobiye dlya uchilishch tsirkovogo i estradnogo iskusstva i otdeleniy rezhissury tsirka teatr, institutov [On the genres of the Soviet circus: a textbook for schools of circus and variety art and departments of directing the circus theater, institutes]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
6. Dmitriyev, YU. (1963). Sovetskiy tsirk. Ocherki istorii 1917-1941 [Soviet circus. Essays on the history of 1917-1941]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
7. Kiss, A. (1971). Yesli ty – zhonglor... [If you are a juggler]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
8. Kludskiy, K., Tsibula, V. (1981). Zhizn' na manezhe [Life on the arena]. Moscow: Iskustvo [in Russian].

9. Kuznetsov, Y. (1971). Tsirk: proiskhozhdeniye, razvitiye, perspektivy [Circus: origin, development, prospects]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Makarov, S. (2015). Teatralizatsiya tsirka [Theatricalization of the circu]. Moscow: Librokom [in Russian].
11. Malykhina, M. (2009). Problema vykorystannya syntezu mystetstv u profesiyniy pidhotovtsi artystiv tsyrku [The problem of using the synthesis of arts in the training of circus artists]. Kul'tura i suchasnist', 1, 151-161 [in Ukrainian].
12. Malykhina, M. (2016). Problema stvorenniya manezhnogo obrazu [the problem of creating an arena image]. Kul'turno-mystets'ki obriyi. Chastyna I. Kyiv, 57-59 [in Ukrainian].
13. Malykhina, M. (2013). Modyfikatsiya tsyrkovoho mystetstva v Ukrayini: 20-i roky XX stolittya [Modification of circus art in Ukraine: the 20s of the XX century]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 2, 160-164 [in Ukrainian].
14. Pozhars'ka, O. (2017). Zmist ta funktsiyi tsyrkovoho vydovyshcha [Content and functions of the circus spectacle]. Available at: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3ac68a5c43a99521316d27_0.html [in Ukrainian].
15. Romanenkova, YU. (2020). Sovremennoye tsirkovoye iskusstvo kak pole dlya bor'by so stereotipami [Contemporary circus art as a field for combating stereotypes]. Art-platfotma, 1, 69-93 [in Russian].
16. Romanenkova, YU. (2020). Suchasna ukrayins'ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul'turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. Molodyi vchenyi, 3(79), 69-73 [in Ukrainian].
17. Romanenkova, YU. (2018). K voprosu o meste tsirkovedeniya v sovremennoy ukrainskoy gumanitaristike [To the question of the place of circus studies in modern Ukrainian humanities]. Suchasni tendentsiyi rozvytku nauky. Uzhhorod, Kherson, 150-153 [in Russian].

18. Romanenkova, YU. (2018). Tsirkovoye iskusstvo kak kul'turnyy marker sovremennoy Ukrainy [Circus art as a cultural marker of modern Ukraine]. Science, research, development. Warszawa, 150-153 [in Russian].
19. Rummyantsev, M. (2015). Na arene sovetskogo tsirka [On the arena of the Soviet circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
20. Shiray, A. (1963). Kniga N. E. Baumana "Iskusstvo zhonglirovaniya" [Book by N. E. Bauman "The Art of Juggling"]. Sovetskiy tsirk, 7, 34 [in Russian].
21. Shneyer, A., Slavskiy, R. (2016). Tsirk. Malen'kaya entsiklopediya [Circus. Little encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya [in Russian].
22. Circopedia. URL: http://www.circopedia.org/Main_Page [in Russian].
23. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones. 2021. Vol. 8. 571-581 [in English].

УДК 791.83(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.84-106>

Інесса Сергіївна ЛЬВОВА,
незалежний дослідник,
Київ, Україна,
e-mail: splashinessa@gmail.com,
ODCID: 0000-0001-8671-0158

ЦИРКОВА РЕЖИСУРА ТА ШОУ-БІЗНЕС У ПОЛІ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ГАЛУЗІ. РОЛЬ PR У ПРОСУВАННІ ЦИРКОВОГО ШОУ

Анотація. Зміни, що відбулися в Україні в останні два десятиліття ХХІ ст., не лише викликали кардинальне оновлення суспільно-економічної ситуації у державі, але і спричинили появу нових галузей виробничої діяльності. Одна з них представлена у вітчизняному атрактивному просторі та термінологізована за допомогою запозиченого англійського терміну «продюсер», що був занесений в Україну потоком культурного імпорту в пострадянські часи. За роки незалежності професія продюсера, феномен продюсерства як нове, раніше не властиве для України, явище неодноразово ставали предметом суперечок, досліджень, дискусій.

«Національні особливості» та проблеми циркової продюсерської системи в Україні визначаються відсутністю ринку самого циркового продукту, домінуванням спонсорської форми підтримки шоу-бізнесу, прямою залежністю від інвестицій, головним чином, закордонних, у створення циркових шоу, відтоком кваліфікованих кадрів за кордон, гастролей закордонних артистів в Україні, недостатнім законодавчим забезпеченням трудового процесу та отримання пільгового стажу у зв'язку з високо ризикованою діяльністю артистів окремих циркових жанрів, відсутністю системи фахової підготовки саме циркових продюсерів. Український цирковий режисер, з огляду на ситуацію в Україні, повинен бути «більш

ідеологічним», ніж його колеги на Заході, оскільки західна тенденція впровадження т. зв «мультикольорової толерантності» як сучасної культури викликає негативну реакцію співвітчизників, та загалом не впливає на моральний розвиток населення.

У комплексне завдання, що вирішуються PR-службою, входить: забезпечення і проведення певної планомірної і послідовної програми як частини управління проектом; формування взаємовідносин між організацією та громадськістю; контроль інформованості, думок, настроїв і поведінки як всередині організації, так і поза нею; можливість давати рекомендації щодо вибору нової політики, взаємовигідній для організації та громадськості; постійне формування нових зв'язків з громадськістю.

Ключові слова: PR, циркова режисура, продюсування, правове регулювання, закон, шоу-бізнес

Вступ. Сучасний етап розвитку галузі послуг, потреб населення, науково-технічного прогресу, конкуренції висуває завдання вдосконалення управління цариною шоу-бізнесу, що вимагає впровадження сучасних принципів і методів маркетингу, яке дозволяє забезпечити адекватне задоволення потреб людини в розвагах і досягнення цілей організації. Поряд із цим, маркетинг у галузі шоу-бізнесу, використовуючи положення загальної теорії маркетингу, беручи до уваги його особливості як специфічного виду діяльності, закладає теоретичні основи нового напрямку в маркетингу – маркетингу шоу-бізнесу.

Постановка проблеми. «Національні особливості» і проблеми циркової продюсерської системи в Україні визначаються відсутністю ринку самого циркового продукту, домінуванням спонсорської форми підтримки шоу-бізнесу, прямою залежністю від інвестицій, головним чином, закордонних, у створення циркових шоу, відтоком кваліфікованих кадрів за кордон, гастролей закордонних артистів в Україні, недостатнім законодавчим забезпеченням

трудового процесу та отримання пільгового стажу у зв'язку з високо ризикованою діяльністю артистів окремих циркових жанрів, відсутністю системи фахової підготовки саме циркових продюсерів.

Український цирковий режисер, з огляду на ситуацію в Україні, повинен бути «більш ідеологічним», ніж його колеги на Заході, оскільки західна тенденція впровадження т. зв. «мультикольорової толерантності» як сучасної культури викликає негативну реакцію сучасних співвітчизників, та загалом не впливає на моральний розвиток населення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Систематизовані уявлення про актуальні проблеми сучасної режисури в галузі циркового мистецтва викладені, в основному, в зарубіжних публікаціях, заснованих на досвіді розвитку культури і мистецтва, індустрії розваг у західних розвинених країнах світу і є невід'ємною частиною їх політичних і економічних систем і культурних традицій. Не всі теоретичні і практичні положення в галузі маркетингу цих сфер застосовані в нашій країні. Як і раніше, існує значний дефіцит комплексних, систематизованих теоретичних і практичних знань з управління підприємницькою діяльністю в шоу-бізнесі, включаючи маркетинг і менеджмент. З'ясуванню сутності діяльності продюсера, висвітленню її економічних і законодавчих аспектів, її можливостей і перспектив, зокрема, в Україні, присвячують свої наукові розвідки Т. Анохіна, Н. Гончаренко, О. Гриценко [7], І. Жданова [8], І. Зубавіна [10], С. Іванов, Н. Кротова, М. Макаренко, Т. Метельова, В. Миславський, О. Мусієнко-Фортунська [12], Є. Мягка, А. Полховський, В. Солодовник тощо. Проте здебільшого ці розвідки присвячені окремим аспектам продюсерської діяльності або її окремих галузей і мають переважно загально-теоретичний характер.

Мета статті – аналіз місця та ролі постаті режисера в сучасних циркових шоу, що є невід'ємною частиною розважального мистецтва, актуалізація значення PR у просуванні циркового продукту.

Виклад основного матеріалу. Важливо враховувати, що успіх проекту в цирковому просторі можливий лише за допомогою команди професіоналів – артистів, музикантів, вокалістів, менеджерів, тощо. У вітчизняній практиці шоу-бізнесу немає чіткого розмежування функцій і обов'язків осіб, які працюють у даній галузі. Такий стан речей суперечить світовій практиці, де функції продюсера та членів його команди жорстко окреслені. Склад команди продюсера може варіюватися в залежності від специфіки діяльності. Наприклад, у концертній – артисти-виконавці, персональний, директор групи, агент, концертний менеджер; у видавничій діяльності, в тому числі і музичній, – адміністратор, редактор, саунд-продюсер, ін.

Перелік членів команди буде неповним без PR-служби, яка включає у себе роботу PR-директорів, промоутерів і прес-аташе. PR-служба продюсерського проекту не тільки працює з публікою, виборюючи визнання проекту, але і встановлює гармонійні стосунки всередині фірми (внутрішній піар) і з партнерськими організаціями (зовнішній піар). У шоу-бізнесі поряд з автором і виконавцем центральну роль відіграє продукт інтелектуальної діяльності. Уміння дотримуватися етичних норм є невід'ємною частиною професіоналізму продюсера, і має важливе значення в діловій практиці.

Паблік релейшнз часто визначають як управлінську діяльність, спрямовану на встановлення взаємовигідних, гармонійних відносин між організацією і громадськістю, від яких залежить успіх функціонування цієї організації. Лаконічніше можна сказати так: «PR» – це формування громадської думки про товар, людину, компанії, події, це означає інформувати, утворювати, викликати довіру. Проте найкращим і найадекватнішим сучасній практиці можна вважати визначення, запропоноване професорами Лоуренсом В. Лонгі та Вінсентом Хазелтоном. Вони описують зв'язки з громадськістю як «комунікативну функцію управління, за допомогою якої організації адаптуються до навколишнього середовища, змінюють (або ж зберігають) її для досягнення своїх організаційних цілей». Дане визначення являє собою

новітню теорію, що описує зв'язки з громадськістю як щось більше, ніж просто формування в суспільстві тих чи інших точок зору. PR – це спеціалізована, професійно організована діяльність управління, але управління особливого роду. Це адресне управління станом громадської думки в певній галузі, здійснюване певним набором засобів. Існує безліч підходів до визначення цього процесу. Серед них виділяється альтруїстичний підхід, який визначає під піаром якусь діяльність, пов'язану з організацією співпраці під гаслом «служіння інтересам громадськості». Дане трактування не відображає всієї специфіки служби зв'язку з суспільством, яка організовується продюсером для виконання певних завдань, пов'язаних із просуванням проекту. Компромісний підхід до визначення цього поняття є об'єктивним відображенням PR-діяльності в розважальній індустрії, бо він розкриває прагнення до задоволення, досягнення конкретних цілей. У першу чергу, PR – це управлінська функція по встановленню та підтриманню взаємовигідних відносин між організацією і громадськістю, від настроїв і думок якої залежить ефективність діяльності. А ось прагматичний підхід найбільш прийнятний для вираження цілей і завдань продюсера, який планує програму дій PR-служби.

Public relations – це особлива функція управління, яка сприяє встановленню і підтримці спілкування, взаєморозуміння і співпраці між організацією і громадськістю, вирішенню різних проблем і завдань; допомагає керівництву організації бути інформованим про громадську думку і вчасно реагувати на неї; визначає і робить особливий наголос на головних завданнях. PR визначається і як організація визначення громадської думки з метою найбільш успішного функціонування установи та покращення її репутації, здійснювана різними шляхами, але, перш за все, ЗМІ, це мистецтво взаємин усередині будь-якого проекту, а також між учасниками проекту і його зовнішнім оточенням з метою його успішної реалізації. Якщо відокремити основне ядро з цих визначень, то можна сформулювати наступне: PR – це професійна діяльність, спрямована на досягнення ефективної комунікації як всередині організації, так

і між організацією і її зовнішнім середовищем. Багато фахівців визначають дане поняття як мистецтво досягнення взаєморозуміння, заснованого на правді і повній інформованості, що не зовсім поєднується з законами шоу-бізнесу. У комплексне завдання, що вирішуються PR-службою, входить: забезпечення і проведення певної планомірної і послідовної програми як частини управління проектом; формування взаємовідносин між організацією та громадськістю; контроль інформованості, думок, настроїв і поведінки як всередині організації, так і поза нею; можливість давати рекомендації щодо вибору нової політики, взаємовигідній для організації та громадськості; постійне формування нових зв'язків з громадськістю. Кожна з галузей діяльності виконує свої функції. Так, внутрішні комунікації – це створення іміджу, стилю (початкове і подальше представлення проекту); вдосконалення управління, запобігання конфліктів; встановлення комунікацій із учасниками продюсерської команди; формування корпоративної культури. До зовнішніх комунікацій входить: формування та підтримання контактів із партнерами; зв'язок зі ЗМІ; концертна і гастрольна діяльність; реклама; лобіювання; антикризове управління. Моніторинг ситуації несе функції тестування громадської думки; дослідження показників рейтингу популярності та ін., а також інформує про необхідність впровадження інновацій, аналізуючи їх ефективність. Таким чином, PR-служба продюсерського проекту не тільки працює з публікою, домагаючись визнання проекту або вигідного співробітництва з гастрольним агентством, але і встановлює гармонійні відносини всередині фірми (внутрішній піар) і з партнерськими організаціями (зовнішній піар). Причому, поряд із офіційними переговорами часто використовуються дружні особисті контакти. Відповідальність за масовий успіх проекту багато в чому лежить на службі «Public relations», тому в її функції, перш за все, входить як створення образу артистів (імідж, репертуар і т. ін.), так і врахування інтересів, симпатій певної аудиторії. PR-служба, що займається промоцією проекту, широко оперує

базовими установками, що відбивається на її тактиці, стратегії і майбутній результат – створення PR-бренду проекту. Таким чином, у практиці циркового продюсування ефективно використовується весь комплекс засобів PR, які мають місце в інших галузях професійної діяльності. Тут можна розділити засоби PR на матеріальну форму, яка представлена засобами масової інформації (телебачення, радіо, преса), і нематеріальну форму – низку управлінських механізмів, комунікативні здібності, креативний інструментарій.

Основним засобом донесення інформації до публіки є взаємодія зі ЗМІ, які самі не можуть існувати без інформації, тому тут простежується своєрідний симбіоз, який приносить користь обом сторонам. Для певного позиціонування циркової програми публіці PR-служба розробляє стратегічний план, до складу якого входить не тільки концептуальна політика, а й форми взаємодії із ЗМІ та його результат, виражений якісними та кількісними характеристиками. Так, ретельно прораховується кожен етап роботи, чи то прес-конференція, що має на меті представити ЗМІ фактографічну, проблемну інформацію про проект, або інтерактивне спілкування на телебаченні.

Окремою формою PR-діяльності є реклама. Хоча, з огляду на її роль у просуванні циркового проекту, її можна розглядати не тільки як складову піару, а й як самостійну одиницю, що має важливе значення в продюсерській роботі. Тут можна відзначити подвійну роль рекламного процесу. Сам по собі артист може служити рекламному бізнесу, бо до його думки прислухаються, вона авторитетна. Але, з іншого боку, реклама служить цілям циркового проекту та необхідна артисту для отримання визнання, а також для продовження всієї його кар'єри. Загальне визначення реклами зводиться до інформації та комунікації, за допомогою яких виробник будь-якого продукту намагається привернути увагу споживача до своїх товарів. З точки зору механізму дії реклама – планомірний вплив на людську психіку, здатний створити більш інтенсивну вольову підготовленість до відвідування культурно-видовищного заходу, впровадження тієї чи іншої ідеї.

Основними функціями реклами є: маркетингова (реклама повинна продавати шоу); соціальна (діє вибірково, інтегруючи окремі групи людей); культурно-просвітницька (сприяє культурному обміну); підтримуюча ЗМІ у фінансовому аспекті; естетична (насадження смаку і переваг). Але для продюсера основна роль реклами, природно, полягає в тому, щоб вигідно продати продюсерський проект. Для досягнення цієї мети використовуються ті чи інші засоби. Таким чином, реклама в цирковій індустрії – це інструмент, за допомогою якого публіці дається така інформація, яка спонукає її стати глядачем циркової вистави, відвідати програму. При цьому тут має місце, перш за все, реклама нематеріальних категорій – духовно-інтелектуальних цінностей і послуг, культурно-видовищна реклама.

Загалом визначається комплекс цілей, які переслідує реклама: довести відомості про те, що такий-то проект існує, що він має певні характеристики (ідея, формат, імідж і ін.), де можна придбати квитки в такому-то місці, за такою-то ціною і т. ін.; змусити думати про цей проект артиста; змусити бажати придбати продукти творчої праці – сходити на концерт, спонукати мріяти про нього, подумки уявляючи його. Іншими словами, відбувається завоювання потенційної аудиторії, яка і буде основним споживачем творчої праці артистів і продюсера. При цьому цілі реклами повинні бути встановлені точно і за можливістю виражені кількісно. Наприклад: створити імідж нового шоу; поліпшити імідж вже відомого концертного закладу; підвищити рейтинг популярності артистів та запропонованого шоу на 25% у підліткової аудиторії від 13 до 18 років; утримувати «свою» аудиторію в періоди падіння попиту; зацікавити нову аудиторію, що належить ще не охопленому сегменту ринку розважальних послуг.

Комплекс рекламних засобів досить різноманітний. Рекламний засіб – це матеріальний засіб, який служить для поширення рекламних повідомлень і сприяє досягненню необхідного рекламного ефекту. При цьому слід відрізнити рекламні засоби від носіїв (медіумів) рекламних повідомлень.

Рекламні засоби можуть бути одночасно носіями рекламних повідомлень, але носій не є рекламним засобом (наприклад, журнал є носієм оголошень, а об'ява – засіб реклами).

Реклама – це, перш за все, форма масового повідомлення, для встановлення контакту з аудиторією, і в цьому їй допомагають засоби масової інформації. За технічними ознаками засоби реклами поділяються на: друковані; радіо-рекламу; кіно, відео-, телерекламу; світлову рекламу; живописно-графічну рекламу; інші види реклами (усна, демонстрація і т.п.). Друкована реклама – це оголошення, статті в газетах і журналах, афіші, концертні квитки, рекламні щити, календарі і т.п. Якщо журнали, газети, телевізійні і радіостанції звичайно і вибірково залучають аудиторію своїм нерекламним змістом, а рекламодавець отримує можливість звернутися саме до іншої аудиторії, то іншим засобам реклами, щоб привернути увагу певної аудиторії, доводиться покладатися виключно саме на рекламне звернення. Важливу роль сполучної ланки між рекламодавцями і потенційними покупцями відграють плакати, рекламні щити. Механізм дії рекламних засобів розглянемо на прикладі рекламної афіші, однієї з форм друкованої реклами, зміст якої – анонс циркової вистави або концерту.

Афіша – це об'єкт короткочасного сприйняття, при чому, у певних складних умовах. Ефективність впливу плакату досягається за допомогою трьох основних якостей: прозорості трактування повідомлення; новизни змісту і форми рекламного звернення, що привертає увагу потенційних глядачів. Тут велике значення мають композиційні засоби, які повинні мати естетичний вплив на глядача; відповідність духовно-ідейним потребам певних соціальних груп. Для сучасного етапу розвитку рекламної індустрії характерна тенденція появи все нових і нових форм реклами, пов'язаних з креативною діяльністю та інноваціями. Так, в аудіовізуальній рекламі виникла така форма, як рекламний кліп. Ставши традиційним, він являє собою, з точки зору фахівця з реклами, досить цікаве явище. За своєю суттю рекламний кліп – це відео-анонс циркової вистави. У зв'язку з появою нових засобів масової комунікації з'являються

новаторські форми реклами, такі, як інтерактивне спілкування в мережі Інтернет та на телебаченні, реклама у соціальних мережах набуває все більшої потужності. Рекламна кампанія являє собою систему взаємопов'язаних рекламних заходів, що охоплюють певний період часу і передбачають комплекс застосовуваних рекламних засобів для досягнення рекламодавцем конкретної маркетингової мети.

Стратегічне планування – важливий етап розробки та проведення рекламної кампанії. Воно включає в себе наступні складові: визначення цілей реклами, визначення цільової аудиторії, складання кошторису витрат на рекламу і контроль за її виконанням, складання плану використання коштів реклами і подальший контроль за результативністю та ефективністю реклами. Відповідно до цілей і обраними засобами реклами, розробляється рекламна політика. Залежно від її вибірковості, розрізняють три типи: недиференційована рекламна політика – використовується, коли група потенційних глядачів має приблизно схожі запити на задоволення духовних потреб. Рекламне звернення містить у цьому випадку загальний обрис, здатний об'єднати різноманітні очікування. Диференційована політика часто є результатом конкурентної боротьби на ринку, що перебуває у фазі розвитку, коли попит високий і очікування піддаються диференціації. У цьому випадку рекламодавець по-різному звертається до кожної групи глядачів, заохочуючи повідомленнями відповідно до типів аудиторії, яким вони адресується.

Концентрована політика є варіантом диференційованої політики, спрямованої на певні групи потенційних глядачів. Планування рекламної діяльності передбачає визначення їх цілей, шляхів досягнення і створення умови для їх реалізації в умовах конкуренції. Таким чином, у залежності від попиту і пропозиції, планування передбачає вибір конкретних рекламних акцій або заходів. Плани з реклами дозволяють продюсеру або цирковому директору заздалегідь визначити програму дій. Для отримання максимального ефекту керівництво повинно забезпечити ретельне планування взаємопов'язаних елементів

комплексу рекламної діяльності відповідно до загальної концепції PR-діяльності. Планування може здійснюватися в кілька етапів; складання плану з залученням основних керівників, потім за кожним напрямком (концертна діяльність, продаж квитків) визначаються цілі та засоби реклами, реальні розміри грошових коштів, які можна використовувати на рекламу (в залежності від виділених коштів здійснюється коригування проекту плану), остаточне узгодження потреби в рекламі з реальними можливостями на певний період (квартал, рік). Якщо план реклами не розроблено, то, як правило, проводиться випадковий вибір і випадковий розмір реклами, що істотно знижує її ефективність і підвищує витрати на рекламу. Розробка рекламної політики будь-якого проекту відбувається з урахуванням інформації, що включає обсяг і розміри ринку; роль реклами в комплексі маркетингу; етап життєвого циклу проекту та інших обставин. І кожне комерційне завдання вирішується певним чином. Адже жодна послуга не може бути продана всім людям без винятку, в будь-який час року, будь-де та за будь-якою ціною. За допомогою техніки і реклами можна домогтися пізнаваності, але не популярності та глядацької любові. Жоден суб'єкт реклами не може дозволити використання одночасно всіх рекламних засобів і поширювати їх в необмежених кількостях. Тому, перш ніж вибрати той чи інший вид реклами, необхідно визначити мету рекламного заходу. Правильний вибір рекламних засобів полягає в тому, щоб відібрати саме ті, які дозволять вирішити цю рекламну мету найбільш ефективно.

Питання етичних відносин у шоу-бізнесі посідають особливе місце. Етика й закон повинні стати базисом ділових відносин. Це означає згоду з історичними та культурними традиціями країни, зафіксованими в законах, повагу до особистих цінностей і свобод, на яких ґрунтується сучасне суспільство, дотримання етичних стандартів чесної діяльності та довіри. Етичні рамки визначаються етикою людських відносин, ділової та професійної етики. У шоу-бізнесі, поряд з автором і

виконавцем, центральну роль відіграє продукт інтелектуальної діяльності.

У цивілізованій ринковій економіці продукт інтелектуальної діяльності має форму об'єкта інтелектуальної власності, авторські права на який належать конкретній особі або особам і не можуть бути використані третіми особами без згоди власника авторських прав. Об'єкти інтелектуальної власності в галузі шоу-бізнесу можуть мати різну форму, як то: авторські права на циркову виставу, цирковий номер, музичне оформлення циркової вистави, музичний супровід циркового номеру, хореографічне рішення та аудіовізуальні твори і т.ін. Авторське право тлумачиться як сукупність, що належать автору (фізичній особі) майнових і особистих немайнових (духовних) прав щодо створеного ним творчою працею, твори мистецтва, що характерні новизною й оригінальністю. Авторські права й об'єкти авторського права поділяються на майнові та особисті немайнові авторські права, а також на виняткові і невиключні права. Особа, яка володіє винятковими авторськими правами на твір, має одноосібне право на його використання і може забороняти подібне використання твору іншими особами. Винятковими правами володіє автор твору, якщо він не передав свої права (не уклав авторський договір про передачу виключних прав) третій особі. Особі, що володіє невиключними правами на твір, дозволяється використання твору нарівні з власником виключних прав, що передав такі права, й іншим особам, які мають дозвіл на використання цього твору таким самим способом. Права, передані за авторським договором, вважаються невиключними, якщо у договорі прямо не передбачено інше.

Немайнові авторські права – це т. зв. особисті права (з ними не можна поводитися, як із майном: продавати, купувати, дарувати, передавати, успадковувати і т. ін.). Поряд із цим не менш значущою проблемою авторського права є створення правових, матеріальних та інших умов для використання твору мистецтва максимально широким колом осіб. Таким чином, авторське право формує систему правовідносин автора й

організацій в галузі культури і мистецтва, що є цивілізованою основою використання суспільством продуктів інтелектуальної діяльності. Підтримка та захист творчості, охорона результатів інтелектуальної діяльності безпосередньо пов'язані з захистом прав людини. Проте необхідно зважати й на «подвійну реальність», характерну для авторського права, – не лише культурну (духовну), але й економічну його природу. Важливо брати до уваги не тільки «моральне значення», але й політичні чинники, соціальні проблеми тощо. Сприяючи створенню умов для творчої праці, забезпечуючи правове визнання й охорону творчих напрацювань, закріплюючи за авторами права на використання створених ними набутоків і отримання доходів від їх використання, авторське право, водночас, створює умови для використання інтелектуальних надбань в інтересах суспільства. Історію законодавства про авторське право у світовій практиці протягом трьох останніх століть можна розглядати як пошук розумного балансу інтересів, взаєморозуміння між автором і суспільством; як неперервну низку спроб збалансувати потреби суспільства у вільному потоці ідей і знань із зацікавленістю автора в справедливій винагороді за творчу працю. Принаймні, саме на такій основі відбувався переклад на юридичну мову соціально-політичних та економічних вимог. Законодавство України про інтелектуальну власність надзвичайно молоде, його становлення відбувається паралельно зі становленням державності та формуванням правової держави. Перехід України до приватної власності й ринкової економіки зумовив необхідність реформування в цьому ж напрямі правової бази тих суспільних відносин, які пов'язані з охороною та використанням результатів інтелектуальної діяльності. Попереднє радянське законодавство характеризувалося багатьма негативними аспектами. Насамперед, в Україні (як і в усьому колишньому Радянському Союзі) законодавством не забезпечувався належний рівень правової охорони як авторів, так і тих осіб, які здобували права на використання творчих досягнень. На розвитку авторського права в Україні радянського періоду позначилися принципи соціалістичної ідеології, що найбільше

проявлялося у закріпленій законом можливості широкого використання творчих досягнень в інтересах держави та суспільства. Нині законодавча база, в аспекті авторського права, в Україні практично сформована. Це не розрізнена сукупність чинних нормативно-правових актів, а достатньо цілісна система. Ієрархія законодавчої бази формується на основі правової сили певних нормативних актів. Законодавство України у галузі інтелектуальної власності нині нараховує понад десять спеціальних законодавчих актів. Значна їх частина передбачає охорону зовсім нових результатів творчої діяльності, яких дотепер не існувало у вітчизняному законодавстві. Чимало підзаконних актів регламентувало оформлення та реалізацію інтелектуальних прав. Вступив у силу новий Цивільний кодекс України (далі – ЦК) з окремою книгою «Право інтелектуальної власності», що зафіксувало створення відповідної підгалузі цивільного права з виокремленням загальних і спеціальних положень. Україна приєдналася до багатьох міжнародних конвенцій та уклала двосторонні угоди з питань авторського та патентного права. Серед них: Бернська конвенція про охорону літературних і художніх творів 1886 р., учасницею якої країна є з 1995 р., Всесвітня конвенція про авторське право 1952 р., ратифікована Україною у 1993 р., Паризька конвенція про охорону промислової власності 1883 р., учасницею якої держава стала в 1991 р., Мадридська угода про міжнародну реєстрацію знаків 1891 р., чинна для України з 1991 р., Договори ВОІВ про авторське право та про виконання і фонограми, прийняті у 1996 р., до яких Україна приєдналася у 2001 р. Крім того, частиною національного законодавства України стали Міжнародна конвенція про охорону інтересів виконавців, виробників фонограм і організацій мовлення 1961р. (наша країна приєдналась у 2001 р.); Конвенція про охорону інтересів виробників фонограм від незаконного відтворення їхніх фонограм 1971 р. (Україна приєдналась у 1999 р.); Гаазький Акт Гаазької угоди про міжнародну реєстрацію промислових зразків від 28.11.1960 р. (держава є учасницею з 2002 р.); Договір про

патентну кооперацію від 19 черв. 1970 р., чинний для України з 1991 р.

Незважаючи на важливість конституційних норм, більшість із них діють повною мірою лише через інші правові норми, та в поєднанні з ними визначають поведінку учасників правовідносин. Отож, з'являється така ієрархічна сходинка, яку посідають інші, найвищі за юридичною силою після Конституції України, нормативні документи – закони України. До нормативно-правових актів українського законодавства, що регулюють авторські правовідносини, належать: Закон України «Про авторське право і суміжні права», «Основи законодавства України про культуру», «Про власність» та ін. «Основи законодавства України про культуру» регулюють питання, пов'язані зі свободою творчості, прав і обов'язків громадян, зокрема у галузі професійної творчої діяльності та права інтелектуальної власності. Згідно зі ст. 19 цього Закону, професійним творчим працівником у галузі культури є особа, творча діяльність якої становить її основне заняття та є основним джерелом її доходів. Водночас така діяльність може здійснюватися як на професійній, так і на аматорській основі (ст. 12). Заклади, підприємства й організації культури, творчі працівники та колективи мають право на розповсюдження і популяризацію творів літератури та мистецтва, самостійно визначають репертуар і програми, зміст і форми гастрольної, виставкової та іншої діяльності (ст. 13). З Першу редакцію Закону України «Про авторське право і суміжні права» було прийнято в грудні 1993 р. Та проголошений Україною курс на інтеграцію в Європейський Союз (далі – ЄС) вимагав внесення певних змін до законодавства та його гармонізації з нормами ЄС. Це обумовило внесення до нього численних змін та в результаті – появу нової редакції. За змістом і трактуванням юридичних норм Закон максимально наближений до найавторитетнішої міжнародної угоди – Бернської конвенції про охорону літературних та художніх творів. Проте характерною рисою українського Закону є його ринкова спрямованість. Він значно розширює права учасників авторсько-правових відносин

і дає можливість вільно розпоряджатися правами, що їм належать. І якщо в цьому аспекті порівнювати Бернську конвенцію та Закон України «Про авторське право і суміжні права», необхідно визнати, що останній значно випередив Конвенцію, акцентуючи увагу на т. зв. вторинних, тобто майнових, правах. Справді, в межах національних систем і в міжнародних конвенціях, відповідно до традицій континентального (європейського) права, особливе значення надається володінню автором первинними правами (Україна також належить до країн континентальної правової традиції). Та не менш важливим є регулювання відносин, які виникають у зв'язку зі створенням і подальшим використанням твору. Йдеться про етап, пов'язаний із економічною реалізацією автором отриманих у межах Закону надзвичайно широких прав. Бернська конвенція більшу увагу приділяє моральним правам автора, і тільки у ст. 6 наявне побіжне згадування майнових прав. Реальність сьогодення поставила матеріальні права, що є джерелом прибутку для автора, на перше місце. То ж, неабиякою заслугою українського законодавства є орієнтація на економічний характер відносин. Закон містить терміни та їх визначення, що стосуються саме галузі шоу-бізнесу. Закон серед порушень авторського права і суміжних прав окремо виділяє поняття «піратство» та «плагіат». Правовласники наділені більшими повноваженнями при здійсненні свого права на захист; розширено перелік способів забезпечення позовів у справах про порушення авторського права та суміжних прав. Особа, що має авторське право чи суміжні права, може: вимагати публікації у ЗМІ даних про допущені порушення авторського та (чи) суміжних прав і про судові рішення з приводу цих порушень; брати участь в інспектуванні виробничих приміщень та складів, стосовно яких є підозри про порушення (чи загрозу порушення) авторського та (або) суміжних прав; вимагати припинення підготовчих дій до порушення авторського і (або) суміжних прав; вимагати від осіб, які порушують її авторське та (або) суміжні права, надання інформації про третіх осіб, задіяних у виробництві та розповсюдженні

контрафактних примірників творів і об'єктів суміжних прав. Автор має право вимагати збереження цілісності твору та протидіяти будь-якому перекрученню, спотворенню чи іншій зміні твору або будь-якому іншому посяганню на твір, яке може зашкодити честі та репутації автора.

Загалом, проведений аналіз дає підстави говорити про перевагу позитивних нововведень та їхній вагомий внесок у національну систему захисту авторських і суміжних прав, який був зроблений прийняттям цього Закону, хоча, безумовно, він ще потребує подальшого вдосконалення.

Висновки. Об'єктом у системі шоу-бізнесу є послуга – циркова вистава, яка задовольняє потреби масового глядача в розвазі. Суб'єктом у системі шоу-бізнесу виступає організація, що займається створенням, розповсюдженням та показом циркових вистав із метою розваги масового глядача.

Оскільки будь-який цирковий проект створюється, насамперед, для публіки, то і діяльність, пов'язана зі встановленням масових комунікацій, становить величезну частку в загальному обсязі продюсерської роботи. З цієї причини питання, присвячені PR та рекламній діяльності за проектом, вимагають ретельної розробки і аналізу. На сьогоднішні існує безліч визначень PR, що відображають наявність найрізноманітніших концепцій і точок зору на предмет.

Література

1. Алексеева Л. Изнанка шоу-бизнеса. Москва: «Акт Москва», 2008. 220 с.
2. Андреев С. Основы концепции маркетинга некоммерческих субъектов. Маркетинг в России и за рубежом. 1999. №5. Сс. 27-30.
3. Артемьева Т. Фандрейзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования. Москва, Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; «Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010. 286 с.

4. Барроу К., Барроу П., Браун Р. Бізнес-план. Київ: Знання, 2001. 434 с.
5. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Львів: Літопис, 2008. 358 с.
6. Гласман А. Формирование маркетинг-менеджмента в системе шоу-бизнеса. Дис. ...канд. эконом. наук. Санкт-Петербург, 2003. 197 с.
7. Гриценко О. Пророки, пірати, політики і публіка: Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні. Київ: К.І.С., 2003. 168 с.
8. Жданова Є. Управління і економіка в шоу-бізнесі. Москва: Фінанси і статистика, 2003. 176 с.
9. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики. Москва: «Классика-XXI», 2010. 240 с.
10. Зубавіна І., Кохан О. Продюсерська система в Україні: здобутки і перспективи. Арт-менеджмент, 2008. №1-2. С. 6.
11. Мельвиль Е. Правовые и экономические модели деятельности в сфере культуры и творческого предпринимательства. Москва: «Дело», 2010. 189 с.
12. Мусієнко-Фортунська О. Відродження продюсерської системи в Україні. Художня освіта. 2008. №4. Сс. 104-108.

Инесса Сергеевна ЛЬВОВА,
независимый исследователь,
Киев, Украина,
e-mail: splashinessa@gmail.com,
ODCID: 0000-0001-8671-0158

ЦИРКОВАЯ РЕЖИССУРА И ШОУ-БИЗНЕС В ПОЛЕ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЙ СФЕРЫ. РОЛЬ PR В ПРОДВИЖЕНИИ ЦИРКОВОГО ШОУ

Аннотация. Изменения, произошедшие в Украине в последние два десятилетия ХХІ в., не только вызвали кардинальное обновление общественно-экономической ситуации в государстве, но и привели к появлению новых отраслей производственной деятельности. Одна из них представлена в отечественном аттрактивном пространстве и терминологизирована с помощью заимствованного английского термина «продюсер», занесенного в Украину потоком культурного импорта в постсоветские времена. За годы независимости профессия продюсера, феномен продюсерства как новое, ранее не свойственное для Украины явление, неоднократно становились предметом споров, исследований, дискуссий.

«Национальные особенности» и проблемы цирковой продюсерской системы в Украине определяются отсутствием рынка самого циркового продукта, доминированием формы спонсорской поддержки шоу-бизнеса, прямой зависимостью от инвестиций, главным образом, иностранных, в создании цирковых шоу, оттоком квалифицированных кадров за рубеж, гастролей зарубежных артистов в Украине, недостаточным законодательным обеспечением трудового процесса и получения льготного стажа в связи с высоко рискованной деятельностью отдельных артистов цирковых жанров, отсутствием системы профессиональной подготовки именно цирковых продюсеров. Украинский цирковой режиссер, учитывая ситуацию в Украине, должен быть более

«идеологическим», чем его коллеги на Западе, поскольку западная тенденция внедрения т. зв. «мультицветной толерантности» как современной культуры вызывает негативную реакцию соотечественников, и в целом не влияет на нравственное развитие населения.

В комплексные задачи, решаемые PR-службой, входит: обеспечение и проведение определенной планомерной и последовательной программы как части управления проектом; формирование взаимоотношений между организацией и общественностью; контроль информированности, мнений, настроений и поведения как внутри организации, так и вне ее; возможность давать рекомендации относительно выбора новой политики, взаимовыгодной для организации и общественности; постоянное формирование новых связей с общественностью.

Ключевые слова: PR, цирковая режиссура, продюсирование, правовое регулирование, закон, шоу-бизнес.

Inessa S. L'VOVA,
independent researcher,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: splashinessa@gmail.com,
ODCID: 0000-0001-8671-0158

**CIRCUS DIRECTING AND SHOW BUSINESS
IN THE FIELD OF ENTERTAINMENT.
THE ROLE OF PR IN PROMOTING OF CIRCUS SHOW**

Abstract. The changes that took place in Ukraine in the last two decades of the XXI century, not only caused a radical renewal of the socio-economic situation in the state, but also led to the emergence of new branches of industrial activity. One of them is represented in the domestic entertainment space and terminologized using the borrowed English term “producer”, brought to Ukraine by the flow of cultural imports in post-Soviet times. Over the years of independence, the profession of producer, the phenomenon of production as a new phenomenon, previously not peculiar to

Ukraine, has repeatedly become the subject of controversy, research, and discussion.

“National features” and problems of the circus production system in Ukraine are determined by the lack of a market for the circus product itself, the dominance of the form of sponsorship of show business, direct dependence on investments, mainly foreign, in the creation of circus shows, the outflow of qualified personnel abroad, tours of foreign artists in Ukraine, insufficient legislative support for the labor process and obtaining preferential seniority due to the high-risk activities of individual circus artists, the lack of a system of professional training of circus producers. The Ukrainian circus director, taking into account the situation in Ukraine, should be more “ideological” than his colleagues in the West, since the Western trend of introducing the so-called “multicolored tolerance” as a modern culture causes a negative reaction of compatriots, and in general does not affect the moral development of the population.

The main tasks solved by the PR service include: ensuring and conducting a certain planned and consistent program as part of project management; forming relationships between the organization and the public; monitoring awareness, opinions, attitudes and behavior both inside and outside the organization; the ability to make recommendations on the choice of a new policy that is mutually beneficial for the organization and the public; constantly forming new public relations.

Key words: PR, circus directing, production, legal regulation, law, show business

References

1. Alekseyeva, L. (2008). Iznanka shou-biznesa [The wrong side of show business]. Moscow: “Akt Moskva” [in Russian].
2. Andreyev, S. (1999). Osnovy kontseptsii marketinga nekommercheskikh sub'yektov. Marketing v Rossii i za rubezhom [Fundamentals of the concept of marketing of non-commercial entities. Marketing in Russia and abroad], 5, 27-30 [in Russian].
3. Artem'yeva, T. (2010). Fandreyzing: privlecheniye sredstv na proyekty i programmy v sfere kul'tury i obrazovaniya

[Fundraising: raising funds for projects and programs in the field of culture and education]. Moscow, Sanct-Petersburg: Izd-vo "Lan"; "Izd-vo PLANETA MUZYKI" [in Russian].

4. Barrou, K., Barrou, P., Braun, R. (2001). Biznes-plan [Business plan]. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].

5. Hagoort, G. (2008). Menedzhment mystetstva Pidpryyemnyts'kyy styl' [Art Management. Entrepreneurial style]. L'viv: Litopys [in Ukrainian].

6. Glasman, A. (2003). Formirovaniye marketing-menedzhmenta v sisteme shou-biznesa [Formation of marketing management in the system of show business]. Avtoref. dis. ...kand. ekonom. nauk. Sankt-Peterburg [in Russian].

7. Hrytsenko, O. (2003). Proroky, piraty, polityky i publika: Kul'turni industriyi y derzhavna polityka v suchasniy Ukrayini [Prophets, pirates, politicians and the public: Cultural industries and public policy in modern Ukraine]. Kyiv: K.I.S [in Russian].

8. Zhdanova, Ye. (2003). Upravlinnya i ekonomika v shou-biznesi [Management and economics in show business]. Moscow: Finansy i statystyka [in Ukrainian].

9. Zelentsova, Ye., Gladkikh, N. (2010). Tvorcheshkiye industrii: teorii i praktiki [Creative industries: theory and practice]. Moscow: "Klassika-XXI" [in Russian].

10. Zubavina, I., Kokhan, O. (2008). Prodyusers'ka systema v Ukrayini: zdobutky i perspektyvy [Production system in Ukraine: achievements and prospects]. Art-menedzhment, 1-2, 6 [in Ukrainian].

11. Mel'vil', Ye. (2010). Pravovyye i ekonomicheskiye modeli deyatel'nosti v sfere kul'tury i tvorcheskogo predprinimatel'stva [Legal and economic models of activities in the field of culture and creative entrepreneurship]. Moscow: "Delo" [in Russian].

12. Musiyenko-Fortuns'ka, O. (2008). Vidrozhennya prodyusers'koyi systemy v Ukrayini [Revival of the production system in Ukraine]. Khudozhnya osvita, 4, 104-108 [in Ukrainian].

УДК 7.791.83(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.107-122>

Людмила Олексіївна ШЕВЧЕНКО,

Народна артистка України,

Народна артистка СРСР,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: shevchenko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

ДРЕСУРА ТВАРИН: ЗАРОДЖЕННЯ ЯВИЩА, СТАДІЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. Дресура та спілкування людини з тваринами нараховує тисячоліття історії. Це справа, яка має дійсно давнє коріння та багаті традиції. Впродовж останнього століття було створено чимало досліджень цього феномену циркового мистецтва, але, на жаль, вітчизняна гуманітаристика навіть сьогодні майже позбавлена глибоких наукових розробок у цій царині. Якісні тексти можуть бути створені тільки тими авторами, які добре знаються на справі дресури, найціннішими є розробки тих, хто багато років присвятив цирку та є професіоналами-практиками. Тому серед основних завдань – актуалізація гострих проблем циркової галузі, серед яких і існування та стан дресури в сучасному цирку. Популярною сьогодні є думка про необхідність заборонити використання тварин у цирках та міф про постійні знущання над ними. Часто цю ідею експлуатують у своїх інтересах люди, які не знаються на справі та не мають професійного відношення до цирку, бездоказово звинувачуючи всю циркову спільноту у відсутності гуманного ставлення до тварин та гідних умов їх перебування у цирку. Дресура тварин у цирку – унікальна справа. Вона стала долею людей, які самовіддано присвячували їй ціле

життя. І зараз, коли тривають протести проти присутності тварин у цирку, коли знищуються традиції та саме видовище традиційного цирку, хочеться сказати, що бездумно, не знаючи історії, можна заборонити все. Якщо ми заборонимо коней у цирку, то саме поняття манежу чи арени як сценічного майданчика зникне. Цирк перестане бути цирком. Бо для шоу багатьох типів арена не потрібна. Вона народилась саме для кінного цирку. І наша остання надія – зберегти коней як реліктову пам'ять старого традиційного цирку.

Ключові слова: цирк, дресура, хижакі, арена, артист

Вступ. Дресура та спілкування людини з тваринами нараховує тисячоліття. Навіть у Біблії наведені історії, де тварини, навіть хижакі, виступають шляхетними та неагресивними. Саме в Біблії можна знайти інформацію про велику кількість тварин, які існували в давнину та, через руйнівну діяльність людини, зникли з обличчя Землі. Наприклад, у районі Палестини існували олені, серни, антилопи, онагри (дикі віслюки), дикі страуси, вовки, леви, шакали, ведмеді. Останній сірійський великий ведмідь (до 2 м заввишки) був убитий ще до Першої Світової війни. Зникли з карти цього району леви, вовки, барси та багато інших тварин.

Постановка проблеми. У наші часи зоозахисники стверджують, що дресура тварин у цирку бере походження від часів Давнього Риму, де провадились видовища травлі тварин на аренах амфітеатрів. Але такі явища відбувались і в Середні віки. І пізніше, в XVI ст., у Лондоні існував амфітеатр на 3 тисячі глядачів, де відбувались саме такі «поєдинки» ведмедів та собак. У різних країнах світу були такі дикі традиції. Але це не має ніякого відношення до мистецтва дресури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дресура тварин (особливо – хижаків) – справа, яка має дійсно давнє коріння та багаті традиції. Впродовж останнього століття було

створено чимало досліджень цього феномену циркового мистецтва, але, на жаль, вітчизняна гуманітаристика навіть сьогодні, за рідким виключенням [3; 21] позбавлена наукових розробок у цій царині. Останнім часом з'явилося і кілька дисертаційних досліджень з циркового мистецтва (праці О. Пожарської, С. Шумакової), але це більшою мірою теоретичні роботи, об'єкт інтересу яких лежить у переважно у культурологічній площині. Дослідження зарубіжних авторів присвячені або цирковому мистецтву загалом [4; 6; 9; 11; 12; 14; 15], або його окремим жанрам [2; 26], серед яких є лише поодинокі праці з питань дресури [1; 2; 5; 7; 8; 10; 13; 17-19].

Мета статті – зробити стислий екскурс в історію дресури тварин та актуалізувати гострі проблеми існування феномену дресури у полі сучасного вітчизняного цирку.

Виклад основного матеріалу. У Давньому Єгипті був відомий жрець, за яким леви ходили як собаки (ще 2000 р. до н.е.). У руїнах храму Абу-Сімбел знайдені фрески, на яких лев їде на колісниці, а поводи тримає у пащі. Поет Есоп (6 ст. до н.е.) описував виставу у палаці фараона з участю мавп. Десять мавпочок, у масках та вдягнені в фіолетові сукні, робили різні трюки та спокійно танцювали. Дресувальник після цього кидав тваринкам купу горішків, мавпи скидали маски, рвали сукні, починали хватати їжу, та поводитись, як зграя невихованих істот. У Древньому Римі, крім кривавих гладіаторів, з'являлись люди, які мали інше ставлення до тварин. Саме в Давньому Римі з'являється перший дресувальник хижих тварин – Паулюс Супербус. Він виводив на арену зграю левів, маючи тільки один батіг. Він виконував цілу низку трюків: клав руку у пащу лева, ніжно цілувався з тигром. Були знайдені записи імператора Доміціана, де він описує, як дресировані леви ловили зайців, випущених на арену, переносили їх у пащі на інше місце та випускали!!!

Можна продовжити цей список взаємовідносин людини з тваринами, але не можна заперечувати, що людина генетично пов'язана з тваринним світом.

Першими прирученими людиною тваринами були коні та собаки. Можна вважати, що основою циркової дресури стали саме вони. Завдяки розвитку кінної дресури з'явились перші світові стаціонарні цирки. Поряд із кінними номерами в цих цирках глядача розважала велика кількість коміків, але ще довго не було розділення на класичних Білого та Рудого.

Усі коміки володіли кінними жанрами, але, якщо комік не міг добре показати себе на коні, він брав собі «помічника» – песика. Навіть перший, як вважають, клоун, Білл Саундерс – «Канатний плясун королівського лондонського театру», був дресирувальником собак. Усі ці актори прийшли до цирку з міських балаганів та площ. Це дає привід стверджувати, що початкові прояви дресури тварин для демонстрації глядачам народились на ярмарках та в балаганах. Передусім це були собаки, кішки, зрідка – коні (відомі гравюри Середньовіччя, де кінь балансує на вільному дроті), інші дрібні та свійські тваринки.

Відомо, що у Персії на базарах бродячі комедіанти демонстрували кішок ще в часи задовго до н. е. Зараз дресирувальники добре знають, що коти дуже погано піддаються дресурі. Кішку не можна наказувати та бити. Один німецьких идавець у 1882 р. описав історію, яка трапилась у 1753 р. на ярмарку в м. Ліллед. Поліція заарештувала батька одного карлика, 62 см на зріст, який хотів заробляти на життя, дресируючи котів. Він назбирав котів тигрового окрасу, інших фарбував під тигрів, дуже знущався над тваринами, бив їх батоном. Одного разу під час виступу одна кішка кинулась на нього, всі інші підтримали її. Кішки видрали карлику очі та прокусили горло, маленькі тваринки вбили того, хто знущався над ними. Кішки не виконують супер-складних трюків. Вони дуже обмежені в можливостях дресури не стільки фізично, скільки в силу свого волелюбного характеру. Тому так мало дресирувальників котів, яких можна назвати видатними. Усі номери з котями подібні один до одного, з набором

однотипних трюків. У наш час можна визначити декілька імен акторів, які змогли зробити цирковий номер з цими незалежними тваринками.

Українські дресирувальники Савицькі, мати та донька, після виступу на телепередачі «Таланти» в Америці стали відомі в цьому жанрі. Їх кішки надзвичайно гарні, пухнасті, виконують трюки самостійно, з великим задоволенням, ніби граючись. Утримаються ці котики в ідеальних умовах. Вони постійно перебувають разом зі своїми вихователями. Другий номер, який заслуговує на увагу, це номер Марії та Євгена Кротів. Цей номер, де рівноправними партнерами є самі артисти, собаки та коти. Номер є окрасою будь-якої програми.

Прособак та їх дресуру можна писати окремі дослідження, яких існує чимало. Але у цирках вже склався список порід собак, які завоювали право на артистичну діяльність. Це, як правило, собаки з виразним, красивим екстер'єром, енергійним характером. Традиційними стали такі породи як пуделі, фокстер'єри, псові борзі. Але викликає деякий подив «мода» на породи собак, які з'являються майже у кожного дресирувальника собак сьогодні, – лайка-самоїд та деякі інші. Це збіднює циркову творчість дресирувальників. Але в будь-якому виді мистецтва існують закони, які не можна порушувати. Це має відношення і до дресури тварин у цирку, яка теж має сформовані принципи існування тварин на манежі.

Не кожний вид тварини має право на присутність у цирку. Є такі види тварин, які не мають «сценічного вигляду», а виставляються як екзотична примха артиста. Тварин, яких дресували, в історії розвитку циркової справи було неймовірно багато. Як правило, на ярмарках маленьких тварин показували на столах. Це так і називалося – дресура на столах. Це була демонстрація мавпочок, кішок та різних пташиних.

У цирках демонстрували навіть «дресированих риб – щук, судаків, налімів», черепах, які танцювали чарльстон, китайці дресували жаб, лелек, білок та інших маленьких

тваринок. Були навіть «блошині цирки». Знаменитий музичний клоун І. Радунський описує такий цирк, якій він бачив у Парижі. На афіші цього видовища значилося: «Глядач побачить великий зал, де дві блохи, вдягнуті дамами, та дві – вбрані кавалерами, виконають вальс. Оркестр з десяти блох зіграє на різних інструментах, пропорційного розміру. Далі йшов виїзд карети, запряженої четвіркою блох у блискучій збруї. Було обіцяно, що глядач побачить дуель блох, блохи вивезуть золоту гармату» [16]. Ці блошині цирки не були рідкістю ні в Європі, ні в Росії. У цирковому журналі за 1926 р. можна знайти рекламу цього видовища. На виставі блошиного цирку були присутні 10-15 людей, які дивились на «артистів» скрізь збільшувальне скло.

Пересувні зооцирки зародились у Європі. До XVIII ст. рідкісних диких тварин бродячі циркові трупи перевозили в вагончиках, де іноді демонстрували свою хоробрість, дратуючи звірів та пишаючись тим, що людина сильніша за хижака. Але дресура великих тварин та хижаків почала розвиватись тільки тоді, коли Карл Гагенбек (1844-1913 рр.) очолив міжнародну торгівлю тваринами.

К. Гагенбек – засновник Гамбурзького зоопарку, організатор великих підприємств з імпорту та експорту тварин із усіх країн світу. Одним з перших у світі він створив зоосад, де тварини жили в умовах, наближених до природних. Гагенбек сам став дресувати тварин. У нього був цирк-палатка з парусиновою банею на 3000 міст. Для переїзду з міста до міста було задіяно 32 вагони. Гагенбек першим почав займатись гуманною дресурою, вибираючи тварин, які б самі йшли на контакт із людиною. З першої групи у складі 21 лева в дресуру пішли тільки 4. Гагенбек був пов'язаний із усіма директорами цирків та зоосадами Європи та Америки. Продавав групи хижаків, слонів, дресированих жирафів цирку Я. Ренца та Ф.-Т. Барнуму в Америку. Можна зробити висновок, що Карл Гагенбек та Якоб Ренц були засновниками циркової дресури.

Німецька школа дресури завжди була сильнішою у світі... Від Томаса Батті, який з'явився у цирку Ренца, до Гюнтера

Джебела Вільямса (триманежний цирк Барнума Бейлі наших часів), німецькі дресирувальники вважались кращими у світі. Саме німецькі дресирувальники хижих тварин заповнили цирки Російській імперії, до того часу, поки В.Л. Дуров не очолив боротьбу проти циркових іноземців у країні.

Першим російським дресирувальником диких тварин прийнято називати М. Гладільщикова (1895-1980 рр.). Він починав з боротьби з ведмедем, якого викупив у якомусь зоосаді. Потім у нього з'явилися леви, тигр, бурі ведмеді, великі доги, вовки. Він одним із перших отримав звання Заслуженого артиста республіки. Обов'язково треба відмітити другого крупного радянського майстра дресури – Бориса Едера (1894-1970 рр.). 14-річним хлопчиком він почав свою творчу діяльність у балагані, володів багатьма цирковими жанрами – працював акробатом, еквілібристом, наїзником, повітряним гімнастом.

Відомий повітряний атракціон Едера – «Політ на аероплані навколо Ейфелевої вежі». У час, коли іноземці-дресирувальники покинули терени держави, залишилось декілька груп тварин, працювати з якими не було бажаних. Зваживши всі обставини, не дивлячись на саботаж Зембаха (німецького дресирувальника, який повинен був передати хижаків новому артисту, але всіляко залякував його), Едер приручив левів та став працювати з ними. З цією першою групою левів Едер брав участь у кінофільмі «Цирк», дублюючи в сценах із хижакими артиста, який потрапив у клітку.

Борис Опанасович працював невимушено, спокійно, супроводжував свій номер розмовою, жартами не залякував звірів, тому не викликав почуття страху. Едер як актор створив свій індивідуальний стиль роботи з хижакими. Він на практиці довів, що хижаків не можна тримати в домі як свійських тварин. Майстер виховував левицю Пупу з двотижневого віку. Вона була абсолютно приручена, гуляла по вулицях, спілкувалася з людьми, їздила на коні без клітки, бувала в школах і піонерських таборах. Але у віці 6 років, коли наступила статевая зрілість, Пупа кинулася на свого вихователя

та сильно покалічила йому руку. Її характер змінився, що змусило здати її до зоопарку. Через декілька років Едеру запропонували взяти групу леопардів. У дуже короткий строк він опанував методи роботи і з цими, дуже не простими в дресурі, тваринами. Потім він готував атракціон з білими ведмедями. Бориса Опанасовича все більше привертає опанування методами роботи з усіма породами хижаків. Він створює все нові та нові атракціони, які віддає іншим артистам, готуючи з них дресирувальників.

Майже все знамениті атракціони з хижакими своєю появою зобов'язані Б. Едеру. Леопардів він віддав О. Олександрову-Федотову (1901-1973 рр.), білих ведмедів – Ю. Ельворті (1943 р.н.), тощо. Після довгої завзятої роботи на аренах цирку з'явився номер «Ведмеді-канатоходці», що існує до сьогодні. Свій досвід Б. Едер передав своїм учням та послідовникам (В. Запашний, В. Едер, Л. та В. Шевченки).

І.М. Бугримову (1910-2001 рр.) Едер називав однією з найталановитіших актрис Радянського цирку. Харків'янка, донька ветеринарного лікаря, до цирку вона прийшла зі спорту. Разом з М. Буслаєвим вони зробили атракціон «Політ на санях» з-під куполу цирку. Потім Бугримова почала працювати з левами та досягла великої популярності. Дуже смілива жінка, вона була чудовою актрисою. Образ «жінки-вампи» – це образ дуже інтелектуальної, незалежної, самодостатньої жінки. Вона є повелителькою царя природи – лева. Але з тваринами вона спілкується гідно, дружелюбно, але без особливого загравання. Образ Бугримової відрізнявся від образу іншої дресирувальниці – м'якої, ліричної М. Назарової (1926-2005 рр.). Ця жінка поводитись із тиграми, як із домашніми кішками.

До долі М. Назарової також причетний Б. Едер. Це з його легкої руки з'явилась дублерка актриси Л. Касаткиної у фільмі «Приборкувачка тигрів» (1954 р.). Чоловік Назарової, К. Константиновський (1920-1970 рр.), був талановитим дресирувальником. Знаменитий кінофільм «Смугастий рейс», в якому головну героїню грає Маргарита Назарова, є неперевершеним феноменом у дресурі та кіноіндустрії. У наші

часи немає майстрів, здатних створити арт-продукт на такому рівні. Отже, можна визначити, що дресура тварин із часом розвивалась та відіграла визначну роль у цирковому мистецтві.

Десь до 90-х рр. ХХ ст. на теренах СРСР у «Союздержцирку» було приблизно 19 кліток (так називались атракціони з хижаків). Конкуренція була велика. Були великі атракціони з морськими левами, слонами, ведмедями. Створити номер чи атракціон із тваринами на достатньо високому рівні на цьому тлі – задача була майже нерозв'язна. Але в цирковому училищі у Москві вчився син «першого українського дресирувальника ведмедів та левиць» Дмитро Шевченко, який зробив вирішальний внесок цю справу.

Одеський, у минулому повітряний гімнаст, після війни він став працювати з левицями та іншими тваринами. У цей час керівництво вирішило відновити розвалений після смерті П. Маяцького (1905-1968рр.) український цирковий колектив. Ставку робили на талановиту молодь. Таким чином з'явилась ідея на базі старого атракціону Д. Шевченка зробити новий атракціон із молодими виконавцями. Режисером назначили Рудольфа Грілє (1914-1997 рр.), колишнього циркового акробата, який уже став відомим режисером. Головним куратором і консультантом став Б. Едер. За допомогою цих циркових корифеїв за короткий час (півтора роки) було випущено новий оригінальний атракціон. Оригінальність атракціону була в тому, що, крім дресури хижаків, виконавці демонстрували своє вміння повітряної гімнастики, акробатики, хореографії. Головними виконавцями атракціону були Володимир (1946-2012 рр.) та Людмила (1945 р.н.) Шевченки. Усі трюки були органічно пов'язані з трюками тварин. Підкидна дошка, де Володимира відбивала левиця, в повітряне кільце – в якому робила комбінації Людмила, стрибала левиця, Людмила вилітала на канат, спускалася на двох левиць у шпагат, Володимир брав партнершу в підтримку, левиця, потім тигр стрибали через них. Трюків було багато, деякі були дуже небезпечні. Основною новаторською роботою атракціону була драматургія стосунків між партнерами та тваринами.

Хижаки були рівнозначними партнерами артистів. Кожен тигр або лев мали свій характер, який дресировальники відкривали та доносили до глядача. Хижаки по-різному ставилися до них.

Атракціон був драматичною виставою, де були конфлікти, гумор, імпровізація. Деякі журналісти в Парижі навіть звинувачували Шевченків у тому, що своїми стосунками з хижаками вони знижували напругу та небезпеку, яка повинна бути присутня в атракціонах із хижими тваринами. Пізніше Людмила та Володимир випустили атракціон, який у дресурі вважається вершиною майстерності. Це був атракціон «Тигри-вершники на конях». Леви та тигри на конях в історії цирку були не таким рідким явищем. Але, як правило, вони тільки обходили коло манежу. У Шевченків це був цілий набір трюкових комбінацій. Кавалькада з чотирьох коней, на першому – Людмила з тигром, галоп двох коней із тиграми, курс тигра на коня...тощо.

Висновки. Дресура тварин у цирку – дуже стара та унікальна справа. Вона стала долею людей, які самовіддано присвячували їй ціле життя. І зараз, коли тривають протести проти тварин у цирку, коли знищуються традиції та саме видовище традиційного цирку, хочеться сказати, що бездумно, не знаючи історії, можна заборонити все. Бо люди, які тільки «мають думку», окрім неї, більше нічого, не мають права втручатися у царину для них невідомого. Подумайте, якщо ми заборонимо коней у цирку, то саме поняття манежу чи арени як сценічного майданчика зникне. Цирк перестане бути цирком. Бо для шоу різних типів арена не потрібна. Вона народилась саме для кінного цирку. І наша остання надія – зберегти коней як реліктову пам'ять старого традиційного цирку.

Література

1. Александров А. Ты покоришься мне, тигр! Москва: Искусство, 1969. 278 с.
2. Анисимов М., Кузинин С., Рогалев Г. Дрессировка лошадей в цирке. Москва: Искусство, 1979. 230 с.

3. Бугримова И. На арене и вокруг нее. Москва: Искусство, 1986. 252 с.
4. Гуревич З. О жанрах советского цирка. Москва: Искусство, 2015. 280 с.
5. Гурович А. Ирина Бугримова. Москва: Всесоюз. бюро пропаганды сов. циркового искусства, 1983. 62 с.
6. Дмитриев Ю. Прекрасное искусство цирка. Москва: Искусство, 1996. 526 с.
7. Дуров В. Дрессировка животных: психологические наблюдения над животными, дрессированными по моему опыту (40-летний опыт): новое в зоопсихологии. Москва: [б. и.], 1924. 504 с.
8. Дуров А. Дуров в жизни и на арене. Москва: Искусство, 1984. 198 с.
9. Дурова Н. Арена. Москва: Молодая Гвардия, 2016. 240 с.
10. Ерума И. Без права на ошибку: дрессировщик тигров С. Денисов. Рига: Лиесма, 1989. 125 с.
11. Жандо Д. История мирового цирка. Москва: Искусство, 1984. 191 с.
12. Клудский К., Цибула В. Жизнь на манеже. Москва: Искусство, 1981. 232 с.
13. Кораблинов В. Bravo, Дуров! Москва: Гостехиздат, 2015. 248 с.
14. Немчинский М. Цирк в зеркале сцены. Москва: Сов. Россия, 1983. 132 с.
15. Немчинский М. Цирк в поисках собственного лица. Москва: ГИТИС, 1995. 300 с.
16. Радунский И. Записки старого клоуна. Москва: Искусство, 1954. 156 с.
17. Руцкая Т. Дрессировка для начинающих. Москва: АСТ: Полиграфиздат, 2011. 254 с.
18. Сотников Н. Владимир Дуро. Москва: Знание, 2016. 32 с.
19. Щербакова Р. Принцесса цирка: [Люди и животные Казан. цирка. Казань: РИЦ «Лиана», 1996. 243 с.
20. Эдер Б. Мои питомцы. Москва: Ивановское книжное издательство, 2015. 191 с.

21. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones. 2021. Vol. 8. Pp. 571-581.

Людмила Алексеевна ШЕВЧЕНКО,

Народная артистка Украины,

Народная артистка СССР,

Киевская муниципальная академия

эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

e-mail: shevchenko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

**ДРЕССУРА ЖИВОТНЫХ: ЗАРОЖДЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ,
СТАДИИ ЭВОЛЮЦИИ И
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ**

Аннотация. Дрессура и общение человека с животными насчитывает тысячелетия истории. Это дело, которое имеет действительно давние корни и богатые традиции. В течение последнего столетия было создано немало исследований этого феномена циркового искусства, но, к сожалению, отечественная гуманитаристика даже сегодня почти лишена глубоких научных разработок в этой области. Качественные тексты могут быть созданы только теми авторами, которые хорошо разбираются в деле дрессуры, ценными являются разработки тех, кто много лет посвятил цирку и является профессионалами-практиками. Поэтому среди основных задач – актуализация острых проблем цирковой отрасли, среди которых – существование и состояние дрессуры в современном цирке. Популярной сегодня является мысль о необходимости запретить использование животных в цирках и миф о постоянных издевательствах над ними. Часто эту идею эксплуатируют в своих интересах люди, которые не разбираются в деле и не имеют профессионального отношения к цирку, бездоказательно обвиняя все цирковое сообщество в отсутствии гуманного отношения к животным и достойных

условий их пребывания в цирке. Дрессура животных в цирке – уникальное дело. Она стала судьбой людей, которые самоотверженно посвящали ей всю жизнь. И сейчас, когда продолжаются протесты против присутствия животных в цирке, когда уничтожаются традиции и само зрелище традиционного цирка, хочется сказать, что бездумно, не зная истории, можно запретить все. Если мы запретим лошадей в цирке, то само понятие манежа или арены как сценической площадки исчезнет. Цирк перестанет быть цирком. Потому что для шоу многих типов арена не нужна. Она родилась именно для конного цирка. И наша последняя надежда – сохранить лошадей как реликтовую память старого традиционного цирка.

Ключевые слова: цирк, дрессура, хищники, арена, артист

Lyudmyla O. SHEVCHENKO

People's Artist of Ukraine,

People's Artist of USSR,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: shevchenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

ANIMAL TRAINING: THE ORIGIN OF THE PHENOMENON, EVOLUTION STAGES AND CURRENT PROBLEMS OF NOWADAYS

Abstract. The training and communication of people and animals has thousands of years of history. This is a area that has really long roots and rich traditions. During the last century, a lot of studies of this phenomenon of circus art have been created, but, unfortunately, the domestic humanities, even today, are almost devoid of deep scientific developments in this area. High-quality texts can be created by those authors only who are well versed in training, valuable are the developments of those who have devoted many years to the circus and are professional practitioners. Therefore, among the main aims is the actualization of serious

problems of the circus industry, among which is the existence and state of animal training in the modern circus. The idea of the need to ban the use of animals in circuses and the myth of the constant abuse of them is popular today. Often this idea is exploited in their own interests by people who don't understand the matter and aren't professionals in the circus, unsubstantiatedly accusing the entire circus community of the lack of humane treatment of animals and decent conditions for their stay in the circus. The animals training in a circus is a unique sphere. It became the destiny of people who selflessly devoted their whole lives to it. And now, when the protests against the presence of animals in the circus continue, when the traditions and the show itself of the traditional circus are being destroyed, it is thoughtless, if you do not know the history, to ban everything. If we ban using of horses in the circus, then the very notion of an arena as a stage will disappear. The circus will cease to be a circus. Because many types of shows don't need an arena. She was born specifically for the equestrian circus. And our last hope is to preserve horses as a relict memory of the old traditional circus.

Key words: circus, animal training, predators, arena, artist

References

1. Aleksandrov, A. (1969). Ty pokorish'sya mne, tigr! [You will submit to me, tiger!]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Anisimov M., Kuzinin, S., Rogalev, G. (1979). [Dressirovka loshadey v tsirke [Horse training in the circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Bugrimova, I. (1986). Na arene i vokrug neye [In the arena and around it]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Gurevich, Z. (2015). O zhanrakh sovetskogo tsirka [On the genres of the Soviet circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Gurovich, A. (1983). Irina Bugrimova [Irina Bugrimova]. Moscow: Vsesoyuz. byuro propagandy sov. tsirkovogo iskusstva [in Russian].
6. Dmitriyev, YU. (1996). Prekrasnoye iskusstvo tsirka [Fine art of the circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

7. Durov, V. (1924). Dressirovka zhivotnykh: psikhologicheskiye nablyudeniya nad zhivotnymi, dressirovannymi po moyemu opyту (40-letniy opyt): novoye v zoopsikhologii [Animal training: psychological observations of animals trained in my experience (40 years of experience): new in zoopsychology]. Moscow: [b. i.] [in Russian].
8. Durov, A. (1984). A. Durov v zhizni i na arene [Durov in life and in the arena]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Durova, N. (2016). Arena [Arena]. Moscow: Molodaya Gvardiya [in Russian].
10. Yeruma, I. (1989). Bez prava na oshibku [No room for error: tiger trainer S. Denisov. Riga]: dressirovshchik tigrov S. Denisov. Riga: Liyesma [in Russian].
11. Zhando, D. (1984). Istoriya mirovogo tsirka [History of the world circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
12. Kludskiy, K., Tsibula, V. (1981). Zhizn' na manezhe [Life on the arena]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
13. Korablinov, V. (2015). Bravo, Durov! [Bravo, Durov!]. Moscow: Gostekhizdat' [in Russian].
14. Nemchinskiy, M. (1983). Tsirk v zerkale stseny [Circus in the mirror of the stage]. Moscow: Sov. Rossiya [in Russian].
15. Nemchinskiy, M. (1995). Tsirk v poiskakh sobstvennogo litsa [Circus in search of its own face]. Moscow: GITIS [in Russian].
16. Radunskiy, I. (1954). Zapiski starogo klouna. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
17. Ruts kaya, T. (2011). Dressirovka dlya nachinayushchikh [raining for beginners]. Moscow: AST: Poligrafizdat [in Russian].
18. Sotnikov, N. (2016). Vladimir Duro [Vladimir Duro]. Moscow: Znaniye [in Russian].
19. Shcherbakova, R. (1996). Printsessa tsirka: Lyudi i zhivotnyye Kazan. Tsirka [Princess of the circus: People and animals of Kazan. circus]. Kazan': RITS "Liana" [in Russian].
20. Eder, B. (2015). Moi pitomtsy [My pets]. Moscow: Ivanovskoye knizhnoye izdatel'stvo [in Russian].
21. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities:

functions, problems, prospects. Revista inclusiones, 8, 571-581 [in English].

УДК 7. 791.9/792

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.123-140>

Яна Валеріївна ШКОЛЯРЕНКО,

незалежний дослідник,

Київ, Україна,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-6711-7874

ЖЕСТ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЗНАКОВОЇ СИСТЕМИ ІЛЮЗІЙНОГО ЖАНРУ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття присвячена важливому аспекту розвитку циркового мистецького простору сучасної України – жесту як елементу знакової системи жанру ілюзії та маніпуляції. Кожна країна, кожна нація вносить у те чи інше мистецтво притаманні їм народні ознаки, національний колорит. Циркове мистецтво посідає значне місце у культурному просторі сучасної України, є його ваговою складовою. Досліджуючи розвиток ілюзійного жанру в Україні, ми спираємось на історіографію розвитку цього жанру у циркух різних країн світу. Немає такої людини, яка б не намагалася розгадати загадку ілюзійного номеру. Якщо для глядачів перегляд циркових номерів на манежі є задоволенням та спостереженням за красивим видовищем, то для самих артистів – це роки тренувань та ризик, який завжди супроводжує виконавця на арені. Ілюзійні номери з картами, менталізм, візуальні ілюзії, трюки з піском, кільцями, мотузкою, комеді-жанр – далеко неповний перелік піджанрів, у яких працюють артисти. З кожним роком кількість номерів збільшується, а складність виконання вражає глядачів, навіть незважаючи на швидкий розвиток інформаційних технологій. Циркове мистецтво презентується у статті в духовному вимірі, оскільки цирк містить у собі потужну духовну складову, всебічно розвиває людину у її естетичних почуттях, смаках та ідеалах. Композиція ілюзійних номерів сучасного українського цирку сприяє виникненню у глядачів

почуття задоволення, насолоди, світ кольору, особливості виконання трюків та розвиток циркових постановок майстрів ілюзіону збуджують зацікавленість, фантазію, уяву глядацької аудиторії. Розвиток ілюзійного жанру в контексті української національної культури є практично недослідженою у роботах філософів, культурологів, мистецтвознавців. Основна увага у статті приділена жесту як провідному елементу знакової системи ілюзійного жанру як вагомому компоненту циркового простору.

Ключові слова: циркове мистецтво, жанр ілюзії та маніпуляції, фокус, артист, манеж

Вступ. Циркове мистецтво посідає значне місце у культурному просторі сучасної України, є його вагомою складовою. Досліджуючи розвиток ілюзійного жанру в Україні, ми спирались на історіографію розвитку цього жанру у цирках різних країн світу. Немає такої людини, яка б не намагалася розгадати загадку ілюзійного номеру. Якщо для глядачів перегляд циркових номерів на манежі є задоволенням та спостереженням за красивою картинкою, то для самих артистів — це роки тренувань та ризик, котрий завжди супроводжує виконавця на арені. Сьогодні під куполом цирку свою майстерність демонструють Антон Абрашеков, Віктор Войтко, Віталій Горбачевський, Віталій Лузкар, Юрій Мончак, Євген Новосьолов, які дійсно вважаються майстрами своєї справи, що активно розвивають мистецтво фокусів та ілюзії, даруючи глядачам справжню магію, якої потребує сучасний світ.

Постановка проблеми. Ілюзійні номери з картами, менталізм, візуальні ілюзії, трюки з піском, кільцями, мотузкою, комеді-жанр — далеко неповний перелік піджанрів, у яких працюють артисти. З кожним роком кількість номерів збільшується, а складність виконання вражає глядачів, навіть незважаючи на розвиток інформаційних технологій. Композиція ілюзійних номерів сучасного українського цирку сприяє виникненню у глядачів почуття задоволення, насолоди, магія кольору, особливості виконання трюків та розвиток циркових

постановок майстрів ілюзіону збуджують зацікавленість, фантазію, уяву глядацької аудиторії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографічна база дослідження представлена працями як радянських вчених, так і сучасних науковців. Циркове мистецтво загалом висвітлювалося у працях таких дослідників, як Д. Альперов [1], В. Барінов [2-5], Ю. Дмитрієв [9], А. Карташкін [11-12], Т. Коломієць [13], М. Хренов.

Ґрунтовним дослідженням історії зародження та становлення циркового мистецтва є роботи О. Бачинської, А. Вадімова [6-7], Ж. Доміні, Є. Кузнецова [14].

Особливості ілюзійного мистецтва та мистецтва фокусів представлені роботами П. Айдарова, Н. Букс [5], А. Вадімова [6-7], Р. Гарифулліна, В. Свєчнікова [19], І. Яковлевої.

Серед вітчизняних дослідників, що висвітлювали питання циркового мистецтва, можна згадати О. Гур'єву [8], Г. Курінну [15-17], М. Малихіну [18], О. Пожарську, Д. Орла, Ю. Романенкову [23], К. Станіславську, Д. Шарикова [23], С. Шумакову [20-22].

Мета статті – висвітлити роль жесту як основного елементу знакової системи жанру ілюзії та маніпуляції в системі жанрів сучасного циркового мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Основні творчі здобутки артиста цирку спрямовані на створення атмосфери комунікації з глядачем – реальні можливості бути побаченим і зрозумілим. Спілкування в просторі цирку включає у себе основні ознаки сприйняття артиста глядачем і його буття. У своєму бутті артист у мові трюку прагне виразити власний настрій, ідею номеру, артист формує на основі трюку поняття про свою діяльність, для розуміння її глядачем.

При цьому артист повинен розуміти, що сама інформація, закладена в його часом символічних діях, повинна носити відкритий і зрозумілий характер. В умовах динамічного розвитку подій у цирку у глядача немає достатнього часу для розшифрування коду, за допомогою якого надана інформація.

«Люди розуміють один одного не тому, що передають співрозмовникам знаки предметів, і навіть не тому, що взаємно налаштовують один одного на точне і повне відтворення ідентичного поняття, а тому, що взаємно зачіпають один в одному одну і ту саму ланку ланцюгу чуттєвих уявлень і початків внутрішніх понять, торкаються до одних і тих самих клавiш інструменту свого духу, завдяки чому у кожного спалахують у свідомості відповідні, але не тотожні смисли коли ... порушено ланк в ланцюзі уявлень, зачеплена клавiша духовного інструменту, все ціле вібує, і разом із поняттям, спливаючими в душі, згідно звучить все, що сусідить із цією окремою ланкою, аж до самого далекого оточення» [1].

У зв'язку з цим пошук тих духовних і фізіологічних особливостей, якими насичений виступ артиста, передбачає певну підготовку глядача для сприйняття основних циркових символів і знаків. Саме загальний камертон взаєморозуміння, що панує в цирку, створює необхідну творчу атмосферу, притаманну цирковому мистецтву.

Саме цей настрій дозволяє здійснювати творення образів у цирковому мистецтві. Завдяки організації комунікації, всередині циркової дії відбувається пошук необхідних виразних засобів для найбільшої ефективності творчого процесу в цирковому мистецтві.

Залучення глядача до циркової дії помітно відрізняється аналогічного процесу в інших видах мистецтва: схильністю до комунікації, за допомогою якої артист і глядач знаходять себе, справжнього самого себе в собі. З цією метою проявляється воля до комунікації усіх учасників циркового діалогу.

Буття, яке може бути зрозуміле в цирку, виходить із самої мови трюку. Особистість артиста в цьому бутті постає як прояв єдності істини, добра, краси й любові. Картина світу не може бути намальована артистом тільки білою фарбою.

У цирковому творі існує безліч різких тонів і кольорів нюансів духовного осягнення навколишньої дійсності, куди органічно включається потенційність, становлення, актуальність, «першоединство» артистичної виразності в

поєднанні роз'єднання і возз'єднання з реквізитом у процесі виконання трюку, що сприяє передачі всієї палітри навколишнього світу.

Безліч проявів артиста поєднується в його особистості та розглядається як можливість і перспектива майбутнього номеру. Становлення і роз'єднання відбувається на основі підбору і розстановки трюків, а возз'єднання й актуальність виявляються в готовому номері зі збудованими відносинами усередині й зовні.

У цьому процесі факт комунікабельності через трюки набуває значення в спогляданні особи, коли у артиста з'являється можливість проникливого погляду в бік глядача з метою визначення сприйняття власного поведінки.

Артист постійно співвідносить свою поведінку з глядачем з метою можливості встановлення діалогу. При цьому «інший-глядач» відкриває своєю поведінкою вагомість індивідуальності артиста. Особливо це важливо для клоунів, усіх тих артистів, хто працює у прямому контакті з глядачем. У цьому випадку виникає факт присутності всього того, що підноситься в суб'єктивному погляді, – на розіграну разом із глядачем комічну сценку.

У цирку спілкування між артистом і глядачем здійснюється на основі діалогу. Сама діалогічність знаходиться в певному зв'язку в межах проявів духовно-інформаційного візуального сприйняття. Глядач для артиста постає як об'єкт, щодо якого артист робить певні дії, які реалізуються на основі глядацької активності, що допускає і погоджується, щоб із ним поводитися відповідним ситуації чином, дозволяє з ним робити різні маніпуляції, наприклад, у випадках, коли артист запрошує в манеж глядача для участі в розіграві або грі.

У підсумку створюється факт комунікації, який приймає характер не пасивної, а активної участі глядача в цирковому видовищі. Тому духовні й емоційні зв'язки, що склалися в процесі демонстрації номеру між артистом і глядачем, зводяться до цілої системи різних і значущих стосунків, у яких глядач намагається зіграти роль, запропоновану артистом.

Це підтверджує можливість багатфункціонального спілкування, вираженого в різних формах комунікабельності. Таким чином, виникає варіант передачі якоїсь інформації через безпосередню участь глядача як носія цієї інформації, коли глядач сам стає носієм інформаційних значень.

Під час участі глядача в клоунському жарті глядач виконує заздалегідь передбачену артистом дію, яка передбачає його участь, що дає можливість відчувати себе артистом і своїм прикладом найбезпосереднішим чином вплинути на думку інших, таких само глядачів.

Зазвичай подібне розцінюється дуже позитивно, оскільки глядач на місцях бачить на манежі собі подібного і переконується, що вся інформація, яка виходить від артиста, не вимагає повторного огляду, а, значить, встановлюються довірчі, тобто комунікативні, стосунки.

Таким чином, знімається бар'єр «четвертої стіни» і встановлюється доступ глядача до певних знань, ідей, що панує в цирку. Цю інформацію глядач може прийняти, зрозуміти, декодувати, емоційно засвоїти і може навіть почати діяти у відповідності з цією інформацією в побуті.

У людському спілкуванні жестам належать різні ролі: вони можуть повторювати актуальну вербальну інформацію, заміщати певні висловлювання, підкреслювати і підсилювати деякі компоненти мови і, водночас, можуть суперечити сказаному. У спілкуванні жести можуть також регулювати мову і надавати їй додатковий сенс.

Мові тіла і невербальної комунікації в історії культури завжди приділялася велика увага. Жести були предметом вивчення таких галузей людської діяльності, як риторика, медицина, психологія, мистецтво. М.С. Каган зазначає, що основних функцій жесту, в області людської комунікації належать:

– функція відображення в комунікативному акті актуальних мовних дій є основною для т. зв. перформативних жестів, що забезпечують візуальну репрезентацію мовної дії. До

перформативних жестів належать невербальні прохання, на кшталт, «поманити пальцем», жести-питання, жести-пропозиції;

- комунікативна функція для передачі певного обсягу смислової інформації, яка жестами в комунікативному акті навмисно передається адресатові. Цією функцією володіють комунікативні емблеми;

- функція репрезентації внутрішнього психологічного стану жестикулювання або його ставлення до партнера. Прикладом таких жестів є симптоматичні емблеми;

- дейктична функція, що полягає у поясненні величини або розміру якогось об'єкта, а також уточненні місця розташування:

- риторична функція, до якої належать жести-емблеми, а також жести, які супроводжують мову, тобто ілюстратори, покликані посилити і прикрасити окремі аспекти мови [10, с.48].

Найважливішою складовою жестових рухів є руки, за допомогою яких людина передає основну інформацію, думку та ідею. У той же час, якщо розглядати жест у цілому, слід враховувати, що жестовий рух включає у себе не тільки руки, а й пластику всього тіла, нахил голови або її поворот, міміку, погляд, а також підпорядкованість руху корпусу і ніг з виразом обличчя.

Жести тісно пов'язані з промовою людини, а деякі з них із репліками чи словами можуть існувати окремо. В одних випадках жест доповнює інформацію, висловлену словами, в інших – слова й репліки мовця розкривають значення жестового руху. Разом із тим, існує чимало жестів, що визначають своє значення без будь-яких слів.

Незважаючи на широке розмаїття фокусів, ілюзійних трюків, усе ілюзійне мистецтво ґрунтується на чотирьох прийомах, першим із яких є маніпуляція. До неї можна віднести такі види, як маніпуляція руками, маніпуляція пальцями, рухом тулуба, рухом голови, рухом очей (грою очей) [26, с.49].

У свою чергу маніпуляція руками включає в себе прийоми пасерування, шанжировки та пальмировки.

Наступними видами прийомів ілюзійних циркових номерів є застосування ілюзійної техніки та спеціального реквізиту, володіння секретом фокусу або трюку, а саме додатковою інформацією, прихованою від глядачів та використання спільно перерахованих вище 3 прийомів.

Проте, щоб ілюзіоніст виконав свою постановку, йому потрібно не лише продумати концепцію свого номеру з використанням вищезазначених прийомів, а й продумати як це все поєднати із системою жестів, завдяки яким його номер набуде цілісності та довершеності.

Наприклад, прийоми маніпуляції залежать від того, з яким предметом працює ілюзіоніст. Тут варто звернути увагу на прийоми маніпуляцій із предметами, які можуть уміщатися на долоні рук, наприклад, монетами і кульками.

При маніпуляції з монетами насамперед слід навчитися пальмировці, а саме – вмінню непомітно тримати монету у відкритій руці, затискаючи її в долоні. Якщо вона буде виконана правильно, то рукою можна рухати як завгодно, стискаючи і розтискаючи всі пальці, і монета не впаде.

Долоня при пальмировці повинна бути звернена або донизу, або до стегна ілюзіоніста, щоб глядач не міг бачити монету. Пасирування – це обманний рух і переміщення монети. Глядачеві здається, що монета перекочувала з однієї руки в іншу, хоча цього не відбувається.

Для цього монету тримають у руці так, щоб її ребра захоплювались вказівним і безіменним пальцями правиці, а середній палець підтримував її знизу. Коли майстер на сцені піднімає правицю до лівої руки, то він одночасно злегка підкидає монету середнім пальцем по напрямку всередину долоні і захоплюючи її великим пальцем. У даному випадку важливо, щоб ліва рука закрилася точно в той момент, коли пальці правої торкнуться долоні лівої.

Пасирування монетою можна проводити і по-іншому. Для цього фокусник тримає ліву руку долонею догори так, щоб

монета перебувала в положенні пальмирування. Потім, наближаючи праву руку до лівої, робить вигляд, що бере пальцями правої руки монету з лівої руки, миттєво закриваючи долоню правої руки і водночас напружуючи ліву руку, злегка згинаючи пальці всередину, пальмируючи монету, та невимушено опускаючи руку до стегна.

Наприклад, коли артист бажає підмінити монету, обрану й зазначену глядачем, на іншу, він шукає у своєму реквізиті завчасно приготовану монету-двійника та непомітно його пальмирує у лівій руці і повертає руку до глядачів тильною стороною долоні.

Тобто, як можна звернути увагу, багато трюків із пасеруванням використовуються не тільки для того, щоб змусити «зникнути» якийсь предмет, але й для того, щоб таємно підмінити його на інший подібний предмет.

Цікавими є також дії артистів цирку з кульками, адже, напевно, неможливо уявити циркове мистецтво на манежі без різнокольорових кульок. Цей фокус здійснюється аналогічно монетам. Поклавши кульку на долоню, майстер широко розставляє пальці та затискає кулю в долоні, рухаючи підставу великим пальцем всередину долоні і намагаючись при цьому не згинати пальці. У такому положенні кулька тримається напруженою м'язів долоні. Потім фокусник вільно управляє і рухає пальцями, намагаючись при цьому використати у своєму номері ще який предмет, але одночасно пальмируючи у долоні кулю. Оскільки єдина мета пальмирування – заховати предмет від очей глядачів, то просто необхідно тримати кисть руки завжди в такому положенні, щоб глядач не міг побачити пальмирований в руці предмет.

Також кульки можна і пасерувати, тобто передавати їх із кінців пальців у долоню руки, а також із однієї руки в іншу. Пасеровка в даному випадку може бути одинарна, подвійна, видима й невидима. Видимою пасеровка називається тоді, коли предмет, що паресується на очах у глядачів, передається з однієї руки в іншу. Невидимою – коли фокуснику треба створити

враження, що предмет, який він на очах глядача пасерує, перейшов із однієї руки в іншу, тоді як у дійсності цього не відбувається. Одинарна пасеровка – це коли, взявши кульку, майстер великим і вказівним пальцями, перекочує її, натискаючи великим пальцем в поглиблення, утворене зігнутими середнім і великим пальцями. Потім, швидко притиснувши пальці до долоні, в ній пальмирує кульку.

Цікавим також є те, що під час свого трюку фокуснику не можна ворухити іншими пальцями, інакше передача буде помітна. Рух середніх пальців, що передають кульку в долоню, супроводжується напруженою м'язів долоні, що приймає м'яч і затискає його, при цьому пальці повинні негайно знову випрямитися.

Неможливо не згадати і про маніпуляції з картами, як один чи не найдавніших видів фокусів. Проте робота з картами є набагато складнішою за маніпуляції з кульками та монетами.

Основними прийомами маніпуляцій з картами є:

- пальмировка карти, декількох карт і колоди;
- пасеровка карти, декількох карт і колоди;
- шанжировка карти, декількох карт і колоди;
- вольт;
- стрибок карт із однієї руки в іншу.

Під час пальмирування карти фокусник ховає її в долоні, притиснувши один куточок карти між мізинцем і безіменним пальцями, а інший – вказівним і середнім. Карта добре вміщується в долоні, тому і не випадає, тоді як її куточки фіксуються між пальцями. Крім того, майстер показує глядачам гральну карту, яку тримає за нижній правий кут великим і вказівним пальцями правої і лівої рук.

Під час легкого помаху рукою вгору карта зникає. Після цього фокусник повертає руку тильним боком долоні до публіки і потім знову відкритою долонею, показуючи глядачеві, що карта не захована ні з того, ні з іншого боку.

Також із картами можна проводити і маніпуляції, коли артист бере карту вказівним і великим пальцями, потім опускає

трохи кисть руки донизу, після піднімає її вгору. В цей час пальці маніпулюють із картою наступним чином:

- великий палець дає мапі впасти на тильний бік вказівного, середнього та безіменного пальців. Мізинець злегка випрямлений, підтримує край карти;
- нижній край картки захоплюється між мізинцем і безіменним пальцями, вказівний палець відсувається так, що протилежне ребро карти затискається між великим і середнім пальцями;
- вказівний палець потім ковзає вниз по ребру карти і, займаючи місце великого пальця, затискає цей край карти з середнім пальцем. Великий палець при цьому звільняється;
- пальці витягуються, пальмирування карти з тильного боку долоні закінчене. Карта зникла перед глядачами.

Для того, щоб показати глядачам, куди поділась карта, вказівний палець і мізинець притискають до помилкових ребер карти середнього і безіменного пальців. Коли ці рухи пальців закінчені, фокусник повертає кисть руки тильним боком до глядачів.

Глядач переконується, що і тут немає ніякої карти. Аналогічно можна проробляти фокуси зі зникнення і появи декількох карт і колоди. Пальмирування і маніпуляції у цьому випадку ускладнюються, хоча принципи залишаються тими ж.

Висновки. Артист у цирку постійно співвідносить свою поведінку з глядачем з метою можливості встановлення діалогу, важливе місце у якому займає жест. Отже, значення жесту у ілюзійному номері важко переоцінити. Жест циркового ілюзіоніста є важливим елементом знакової системи номеру. За допомогою жестів артист водночас і приховує те, що потрібно приховати, і демонструє те, що потребує такої демонстрації. Жест становить один з виразних засобів ілюзійного жанру.

Література

1. Альперов Д. На арене старого цирка. Москва: Гослитиздат, 1936. 404 с.
2. Баринов В. А. Коммуникация – основа циркового диалога. Гуманитарный вектор. 2011. №2(26). Сс. 6-10.
3. Баринов В. А. Художественно-образная структура циркового искусства. Москва: МГУКИ, 2005. 192 с.
4. Баринов В. Трюк в цирке. Москва: Редегир, 2006. 260 с.
5. Букс Н. Цирковой фокус как литературный прием миниатюризации текста. Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2008. № 14. Сс. 1-24.
6. Вадимов А.А. Искусство фокуса. Москва: Искусство, 1959. 212 с.
7. Вадимов А.А., Тривас М.А. От магов древности до иллюзионистов наших дней. Москва: Искусство, 1979. 271 с.
8. Гур'єва О.П. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва. Маріуполь: Рената, 2009. 240 с.
9. Дмитриев Ю.А. Прекрасное искусство цирка. Москва: Искусство, 1996. 528 с.
10. Каган М.С. Языки культуры. Известия СКНЦ ВШ. Общественные науки. 1990. №1. Сс. 47-59.
11. Карташкин А.С. Праздник с чудесами. Москва: Просвещение, 1993. 191 с.
12. Карташкин А.С. Фокусы. Москва: Издательский дом «Искатель», 1997. 210 с.
13. Коломієць Т.В, Ярмиш О.Н. Циркове мистецтво. Культура Харкова на зламі століть: (кінець XIX – початок XX ст.). Харків: Вид-во Нац. ун-ту внутр. справ, 2003. Сс. 177-183.
14. Кузнецов Е.М. Цирк: происхождение, развитие, перспективы. Москва: Искусство, 1971. 415 с.
15. Курінна Г.В. Деякі особливості проблематики драматургії сучасної циркової вистави. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 10. Сс. 50-56.
16. Курінна Г.В. Сучасні напрями розвитку драматургії циркової вистави в Україні. Освіта, культура та мистецтво в

добу цивілізаційної глобалізації: матеріали міжнародної наукової конференції, 22-23 листопада 2007 р. Харків, 2007. Сс. 178-179.

17. Курінна Г.В. Особливості карнавально-сміхових елементів драматургії циркової вистави. Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Філософія. 2006. Вип.17. Сс. 248-254.

18. Малихіна М.А. Модифікація циркового мистецтва в Україні: 20-ті рр. XX століття. Мистецтвознавство. 2013. №2. Сс. 160-164.

19. Свечников В.С. Теория и практика сценической магии. Саратов: Саратовский государственный технический университет, 1998. 200 с.

20. Шумакова С.М. Циркове мистецтво в аспекті міжкультурної толерантності діалогізму: цирковий фестиваль. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип.19. Сс. 14-18.

21. Шумакова С.Н. Тенденции эволюционных трансформаций циркового искусства «Харьковского периода». Вісник СМУ. Серія: мистецтвознавство. 2013. №31. Сс. 81-88.

22. Шумакова С.М. Циркове мистецтво: аспект духовно-естетичної сфери особистості. Вісник Львівського університету. Серія «Філологічні науки». 2014. Вип. 14. Сс. 29-35.

23. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusions. 2021. Vol. 8. Pp. 571-581.

Яна Валерьевна ШКОЛЯРЕНКО,

независимый исследователь,

Киев, Украина,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-6711-7874

ЖЕСТ КАК ЭЛЕМЕНТ ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ ИЛЛЮЗИОННОГО ЖАНРА ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена важному аспекту развития циркового художественного пространства современной Украины – жесту как элементу знаковой системы жанра иллюзии и манипуляции. Каждая страна, каждая нация вносит в то или иное искусство присущие им народные признаки, национальный колорит. Цирковое искусство занимает значительное место в культурном пространстве современной Украины, является его весомой составляющей. Исследуя развитие иллюзионного жанра в Украине, мы опираемся на историографию развития этого жанра в цирках разных стран мира. Нет такого человека, который бы не пытался разгадать загадку иллюзионного номера. Если для зрителей просмотр цирковых номеров на манеже является удовольствием от наблюдения за красивым зрелищем, то для самих артистов – это годы тренировок и риск, который всегда сопровождает исполнителя на арене. Иллюзионные номера с картами, ментализм, визуальные иллюзии, трюки с песком, кольцами, канатом, комедии-жанр – далеко не полный перечень поджанров, в которых работают артисты. С каждым годом количество номеров увеличивается, а сложность исполнения поражает зрителей, даже несмотря на быстрое развитие информационных технологий. Цирковое искусство презентуется в статье в духовном измерении, поскольку цирк содержит в себе мощную духовную составляющую, всесторонне развивает человека в его эстетических чувствах, вкусах и идеалах. Композиция иллюзионных номеров современного украинского цирка способствует возникновению у зрителей ощущений

удовольствия, наслаждения; мир цвета, особенности выполнения трюков и развитие цирковых постановок мастеров иллюзиона возбуждают интерес, фантазию, воображение зрительской аудитории. Развитие иллюзионного жанра в контексте украинской национальной культуры является практически неисследованной в работах философов, культурологов, искусствоведов. Основное внимание в статье уделено жесту – ведущему элементу знаковой системы иллюзионного жанра как весомого компонента циркового пространства.

Ключевые слова: цирковое искусство, жанр иллюзии и манипуляции, фокус, артист, манеж

Yana V. SHKOLYARENKO,
independent researcher,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: kafedraart@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-6711-7874

GESTURE AS AN ELEMENT OF THE SIGN SYSTEM OF THE ILLUSIONARY GENRE OF CIRCUS ART

Abstract. The article is dedicated to an important aspect of the development of the circus art space of modern Ukraine – the gesture as an element of the symbolic system of the genre of illusion and manipulation. Each country, each nation brings to this or that art the national characteristics inherent in them, the national color. Circus art occupies a significant place in the cultural space of modern Ukraine, is its significant component. Exploring the development of the illusion genre in Ukraine, we rely on the historiography of the development of this genre in circuses around the world. There is no such person who would not try to solve the riddle of the illusion number. If for the audience watching circus performances in the arena is a pleasure from watching a beautiful spectacle, then for the artists themselves it is years of training and the risk that always accompanies the performer in the arena. Illusionary

shows with cards, mentalism, visual illusions, tricks with sand, rings, rope, comedy genre – not a complete list of subgenres in which artists work. Every year the number of shows increases, and the complexity of the performance amazes the audience, even despite the rapid development of information technology. Circus art is presented in the article in the spiritual dimension, since the circus contains a powerful spiritual component, comprehensively develops a person in his aesthetic feelings, tastes and ideals. The composition of the illusionary shows of the modern Ukrainian circus contributes to the appearance of feelings of pleasure and enjoyment in the audience; the world of color, the peculiarities of performing tricks and the development of circus performances by the masters of illusion excite the interest, imagination, and imagination of the audience. The development of the illusionary genre in the context of Ukrainian national culture is practically unexplored in the works of philosophers, cultural scientists, and art historians. The main attention is paid to the gesture-the leading element of the sign system of the illusionary genre as a significant component of the circus space.

Key words: circus art, genre of illusion and manipulation, focus, artist, arena

References

1. Al'perov, D. (1936). Na arene starogo tsirka [On the arena of the old circus]. Moscow: Goslitizdat [in Russian].
2. Barinov, V. A. (2011). Kommunikatsiya – osnova tsirkovogo dialoga [Communication – the basis of circus dialogue]. Gumanitarnyy vektor, 2(26), 6-10 [in Russian].
3. Barinov, V. A. (2005). Khudozhestvenno-obraznaya struktura tsirkovogo iskusstva [Artistic-shaped structure of circus art]. Moscow: MGUKI [in Russian].
4. Barinov, V. (2006). Tryuk v tsirke [Trick in the circus]. Moscow: Redegir [in Russian].
5. Buks, N. (2008). Tsirkovoy fokus kak literaturnyy priyem miniaturizatsii teksta [Circus trick as a literary device for text miniaturization]. Slavic Almanac: The South African Journal

for Slavic, Central and Eastern European Studies, 14, 1-24 [in Russian].

6. Vadimov, A.A. (1959). *Iskusstvo fokusa* [The art of focus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

7. Vadimov, A.A., Trivas, M.A. (1979). *Ot magov drevnosti do illyuzionistov nashikh dney* [From the magicians of antiquity to the illusionists of our days]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

8. Hur'yeva, O.P. (2009). *Vytoky vynyknennya osnovnykh zhanriv tsyrkovoho mystetstva* [Origins of the main genres of circus art]. M'ariupol': Renata [in Ukrainian].

9. Dmitriyev, YU. (1996). *A. Prekrasnoye iskusstvo tsirka* [Fine art of the circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Kagan, M.S. (1990). *Yazyki kul'tury. Izvestiya SKNTS VSH* [Languages of culture. Izvestiya SKNTs VSh]. *Obshchestvennyye nauki*, 47-59 [in Russian].

11. Kartashkin, A.S. (1993). *Prazdnik s chudesami* [Holiday with miracles]. Moscow: Prosveshcheniye [in Russian].

12. Kartashkin, A.S. (1997). *Fokusy* [Focuses]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Iskatel" [in Russian].

13. Kolomiyets', T.V., Yarmysh, O.N. (2003). *Tsyrkove mystetstvo. Kul'tura Kharkova na zlami stolit': (kinets' KHIKH – pochatok KHKH st.)* [Culture of Kharkiv at the turn of the century: (late XIX – early XX centuries.)]. Kharkiv: Vyd-vo Nats. un-tu vnutr. sprav, 177-183 [in Ukrainian].

14. Kuznetsov, YE.M. (1971). *Tsirk: proiskhozhdeniye, razvitiye, perspektivy* [Circus: origin, development, prospects]. Moscow: Iskusstvo, [in Russian].

15. Kurinna, H.V. (2007). *Deyaki osoblyvosti problematyky dramaturhiyi suchasnoyi tsyrkovoyi vystavy* [Some features of dramaturgy of modern circus performance]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*, 10, 50-56 [in Ukrainian].

16. Kurinna, H.V. (2007). *Suchasni napryamy rozvytku dramaturhiyi tsyrkovoyi vystavy v Ukrayini. Osvita, kul'tura ta mystetstvo v dobu tsyvilizatsiynoyi hlobalizatsiyi* [Modern directions of development of circus drama in Ukraine. Education, culture and

art in the age of civilizational globalization]: materialy mizhnarodnoyi naukovoï konferentsiyi, 22-23 lystopada Kharkiv, 178-179 [in Ukrainian].

17. Kurinna, H.V. (2006). Osoblyvosti karnaval'no-smikhovykh elementiv dramaturhiyi tsyrkovoyi vystavy [Features of carnival-laughter elements of drama of circus performance]. Kul'tura Ukrainy. Seriya: Mystetstvoznavstvo. Filosofiya, 17, 248-254 [in Ukrainian].

18. Malykhina, M.A. (2013). Modyfikatsiya tsyrkovoho mystetstva v Ukraini: 20-ti rr. XX stolittya [Modification of circus art in Ukraine: the 20s of the twentieth century]. Mystetstvoznavstvo, 2, 160-164 [in Ukrainian].

19. Svechnikov, V.S. (1998). Teoriya i praktika stsenicheskoy magii [Theory and practice of scenic magic]. Saratov: Saratovskiy gosudarstvennyy tekhnicheskyy universitet [in Russian].

20. Shumakova, S.M. (2013). Tsyrkove mystetstvo v aspekti mizhkul'turnoyi tolerantnosti dialogizmu: tsyrkovyy festyval' [Circus art in the aspect of intercultural tolerance of dialogism: circus festival.]. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku, 19, 14-18 [in Ukrainian].

21. Shumakova, S.N. (2013). Tendentsyy évolutsyonnykh transformatsyy tsyrkovoho yskusstva "Khar'kovskoho peryoda" [Trends in the evolutionary transformations of circus art "Kharkov period"]. Visnyk SMU. Seriya: mystetstvoznavstvo, 31, 81-88 [in Ukrainian].

22. Shumakova, S. (2014). Tsyrkove mystetstvo: aspekt dukhovno-estetychnoyi sfery osobystosti [Circus art: an aspect of the spiritual and aesthetic sphere of personality]. Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya "Filolohichni nauky", 14, 29-35 [in Ukrainian].

23. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusions, 8, 571-581 [in English].

УДК 7.79.791(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.141-165>

Єфрем Олексійович БІТКІНЕ,

незалежний дослідник,

Київ, Україна,

e-mail: artplatforma88@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4396-4849

ЕКСЦЕНТРИЧНА АКРОБАТИЧНА ПАРА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ДУЕТУ «DUO FLASH»)

Анотація: Сучасне циркове мистецтво України історично пов'язане з діяльністю і акробатів-скоморохів, і перших професійних артистів циркових труп. Особливе місце посідають акробатичні пари. Окремо виділимо саме ексцентриків, коміків. Неоцінним досвідом для молодого покоління циркових артистів в акробатичному жанрі є досягнення братів Олександра та Василя Ялових, подружжя Пастухових, братів Маренкових, братів Дякових та ін. Вони стояли біля витоків циркового акробатичного мистецтва ще радянської України. Спорт і мистецтво цирку завжди доповнювали один одний у розвитку акробатики як у манежі, так і на спортивних майданчиках. Тісний зв'язок спостерігається і в творчій діяльності сучасних циркових артистів-акробатів, а саме, серед стрибунів у групових номерах, чоловічих та змішаних парах, жіночих трійках або в чоловічих четвірках, в інших видах акробатичного жанру. На сьогодні є багато прикладів саме акробатичних шоу або вистав у світовому цирковому мистецтві.

Акробатична вистава в цирку є актуальною та сучасною формою видовища. Головною дієвою особою вистави є артист-акробат, який володіє різними видами цього жанру. Вистава за своєю формою може бути дивертисментом, шоу, ревію, виставою з драматургічним сюжетом.

До найзначніших феноменів сучасного українського циркового мистецтва сьогодні можна віднести акробатично-ексцентричну пару «Duo Flash», яка має понад 20 років історії. Дуєт є не тільки самостійним явищем циркового простору України, але і має особливе значення для позиціонування сучасного українського цирку за межами країни, тобто виконує важливу функцію покращення іміджу України у світовому культурному полі, є інструментом побудови міжкультурного діалогу. Учасниками дуєту є Єфрем Біткіне та Євген Дашківський, представники циркових династій, випускники Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва. Дана розвідка присвячена основним періодам їх творчої біографії (київському, німецькому іспанському), становленню як акробатичної пари, взаємозбагаченню традицій різних циркових шкіл на їх прикладі.

Ключові слова: циркове мистецтво, акробатика, ексцентрика, акробатична пара, фестиваль, режисер, тренер

Вступ. Акробатична вистава в цирку є актуальною та сучасною формою видовища. Головною дією особа вистави є артист-акробат, який володіє різними видами цього жанру. Вистава за своєю формою може бути дивертисментом, шоу, ревію, виставою з драматургічним сюжетом. Поява канадської компанії «Цирку Дю Солей», її діяльність у галузі відродження традиційних циркових жанрів у сучасному вирішенні, спонукали циркове товариство усього світу, в тому числі й України, на пошуки нових форм циркових вистав.

Постановка проблеми. Складовою видовищного дійства мандруючих циркових труп, у балаганах, у стаціонарних цирках часто з давнини ставали виступи акробатів. Вони мали успіх у глядачів, бо то була демонстрація надприродних людських можливостей. Захоплювали акробатичні стрибки вперед або назад через голову, перевороты вперед та назад з опусканням у шпагати, ходіння на руках у стійці, колеса та кульбіти. Арсенал акробатичних вправ збагачувався залежно від природних здібностей та фантазії

виконавців. Особливо вражали «гутаперчеві» хлопчики (клішники) та «каучук», які демонстрували неабияку гнучкість, рухливість суглобів у різних положеннях тіла. Виступи акробатів-одинаків із часом підготували умови для виникнення пар, трійок, груп виконавців. Уже з сер. XVII ст. з'явилися майстри акробатики, які навчали різним вправам та сприяли появі нових напрямків та форм акробатики [5].

Об'єднання акробатів у пари стало життєвою необхідністю: у багатьох випадках гастролуючі трупи формувалися з членів однієї сім'ї. З метою урізноманітнити програму кожен з них мав сольні, парні і групові виступи. З появою силової акробатики утвердилася і форма її демонстрації – силова акробатична пара. Для неї характерні стійки «руки в руки», «рука в руку», стійка верхнього двома руками або однією на голові нижнього, стійка верхнього головою на голові нижнього, переكاتи нижнього з утриманням верхнього в стійці. При виконанні вправ використовується прийом жимом, що потребує фізичної сили та витривалості [11, с. 27-28].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному циркознавстві зокрема і гуманітаристиці загалом на сьогодні немає окремих праць, наукових розробок, присвячених феномену акробатичної пари у цирковому мистецтві. Існує не дуже розлогий корпус літератури зарубіжних з питань історії цирку (штудії З. Гуревича [1], Д. Жандо, Ю. Дмитрієва [4; 5], Р. Славського, ін.), але українські дослідники лише нещодавно почали приділяти увагу циркознавчим штудіям, це переважно культурологічні, мистецтвознавчі, педагогічні розробки (дисертаційні дослідження Г. Курінної, М. Малихіної, О. Пожарської, С. Шумакової [12], статті Ю. Романенкової [9-13; 16], Д. Шарикова. Окремої уваги заслуговують праці самих артистів цирку, які добре зніються на актуальних проблемах галузі, але і пробують свої сили у теорії: Т. Грінє, Л. Шевченко, ін.

Мета статті – актуалізація феномену акробатичної пари в контексті циркового мистецтва сучасності на прикладі вітчизняного дуету «Duo Flash».

Виклад основного матеріалу. Цирковий артист не обмежений у виборі виду діяльності, в якій зв'явиться на манежі. Головним чинником, який спонукає до того чи іншого вибору, стає фахова підготовка артиста. Отже, стати в пару або знайти гідного партнера, верхнього чи нижнього, – неабияка відповідальна задача. Акробатична пара, зрозуміло, складається з двох виконавців. Кожен із них цілеспрямовано підготовлений у своєму сегменті роботи. Функціональні можливості як верхнього, так і нижнього акробатів повинні відповідати професійним вимогам. Це дозволяє досягати якісних результатів, демонструвати високу майстерність. Кількість спортивних акробатичних пар, що з'являються серед циркових артистів нині, уже не один рік поспіль вражає. Причин цьому можна назвати декілька. Але нас цікавить професійна майстерність виконання компонентів номеру: трюкова, хореографічна та акторська. Такі пари демонструють злагодженість та впевненість парної роботи. В багатьох випадках вони пов'язані один з одним довгий час. Їх спортивна підготовка починається в дитячо-юнацькій спортивній школі, де прискіпливо ставляться до всього процесу підготовки та підбору партнерів. Під час спортивних змагань пари демонструють три композиції. Основу кожної з цих композицій складають силові, вольтижні, акробатичні вправи та стрибки.

Отже, для виступів у цирку пари обирають той вид акробатики, який їм більше імпонує. Постановка номеру в більшості випадках здійснюється разом з режисером або хореографом. Вдачею стає робота з рухливими спортсменами, які, до того ж, здатні виконати акторські завдання. На теренах сучасного циркового простору кожен посідає своє місце. Ті пари, які залишають професійний спорт і приходять у цирк, не стають конкурентами цирковим акробатам. Вони поступово набираються досвіду і згодом стають повноправними членами циркового співтовариства.

Види силовії акробатики в цирковому мистецтві представлені майстрами вищого гатунку. Чоловічі пари,

змішані дуети в своєму арсеналі акробатичних трюків мають вправи з програм спортивної акробатики. Але сама подача їх має зовсім інший характер. В якості прикладів можна назвати відому чоловічу пару крафт-акробатів «Alexis-Brothers» (США), що вражала своєю технікою виконання надскладних трюків. Пара відповідала критеріям циркових акробатів, демонструючи атлетизм та фізичну силу. Елегантна манера, сценічна зовнішність та артистизм – ці компоненти циркового номеру виділяли пару від інших виконавців. Вони тривалий час були взірцем майстерності для акробатичних пар, що починали свій шлях у циркове мистецтво [70].

Надзвичайно талановитими є українські акробати, чоловіча пара силових акробатів, брати Олександр та Сергій Грінченки. Вони пройшли професійну підготовку в аматорській цирковій студії (керівник – О. Крачун). У київському цирковому училищі їх тренером стала Н. Тищенко, відома в минулому спортсменка. Їх навчання було насиченим і різнобічним, що спонукало і режисера Д. Віскова до здійснення оригінальної постановки. В номері братів Грінченків силові акробатичні комбінації виконувались на високому технічному та професійному рівні і доповнювались виразною пластикою, особливим внутрішнім станом. Треба підкреслити, що в багатьох випадках партнери в циркових парах зовнішньо подібні один до одного за зростом і вагою. Якщо партнери дотримуються професійних вимог, володіють технікою виконання акробатичного трюку, тоді в парній роботі не виникає проблем.

Ефектно виглядають пари, в яких партнери майже рівні за зростом демонструють легкість та невимушеність при виконанні акробатичних комбінацій. Такою була чоловіча пара братів Олександра та Дмитра Шаркових (Естонія), яка вражала унікальними надприродними здібностями при виконанні акробатичних елементів. З дитинства хлопцями займалися батьки, циркові артисти. Підготовка була спрямована на розвиток фізичних даних дітей, а саме розтяжок, стійок, гнучкості. У подальшому на прийомах балансування

виконувались напрацьовані парні елементи. Українська змішана акробатична пара «Duo Diving» Валентини Сіденко та Ігоря Гончаренка за довгий час своєї артистичної кар'єри здобула авторитет серед колег і любов глядача. У пару Валентина та Ігор об'єдналися ще під час навчання в цирковому училищі (тренер – Н. Тищенко).

Саме наявність постійної концертної практики надає виступам артистів злагожденості та досконалості, сприяє зростанню професійної майстерності. Серед великої кількості змішаних акробатичних пар виділявся дует Наталії та Віктора Небратів. Свого часу вони спромоглися відродити відсутній у цирку цей вид. Змішана пара, де нижньою є партнерка, одразу викликала інтерес і у глядача, і у циркових продюсерів. Їх номер «Leopardes» (режисер – В. Гнеушев) вразив оригінальним рішенням – артисти увесь виступ проводили з хустинами на обличчях, а пластика нагадувала природну грацію звіра.

Китайський акробатичний дует Ву Женг Дан та Вей Баохуа став всесвітньовідомим завдяки виконанню номеру «Східний Лебідь» на музику з балету П.І. Чайковського «Лебедине озеро». Па-де-де Одетти на принца Зігфріда набув акробатично-циркового вирішення. Партнерка в пуантах виконувала складні хореографічно-акробатичні підтримки та елементи. Від технічно вивірених рухів нижнього залежала впевненість та стійкість партнерки. Такий прийом виконання акробатичного номеру не є відкриттям, але наявність індивідуальної манери, рівня хореографічної підготовки, а також постановка відрізняють такі пари між собою.

Поява китайського акробатичного дуету з номером «Жага життя» вражає своєю унікальністю. Вперше у світовій практиці циркового мистецтва акробатичний номер виконували артисти з обмеженими фізичними можливостями. Юнак – нижній акробат, без однієї ноги, впевнено рухався, спираючись на одну милицю. Дівчина – без руки. Глядач був вражений виконанням дуетом хореографічних підтримок, складних акробатичних трюків.

Циркових пар, у номерах яких базовими є елементи вольтижної акробатики, значно менше.

«Duo Kiss», український акробатичний дует Інни Ваяр та Юрія Процюка, є однією з таких пар. За характером їх провідний номер драматичний, у сюжеті відображені напружені стосунки двох молодих людей. Трюки вольтижної акробатики чергуються з декількома елементами силової акробатики та підкреслюють цю напругу, додають динамізму. Партнери легко впоралися з навантаженням, адже в минулому вони мали достатню спортивну підготовку.

У головному номері українських циркових артистів, чоловічої пари братів В'ячеслава та Олександра Ірошнікових (режисер – Т. Поздняков), елементи силової та вольтижної акробатики були рівноцінними засобами виразності. До цього додавались і окремі акробатичні стрибки. Отже, спортивна та циркова підготовка братів Ірошнікових мали змогу проявитись у цьому номері [34].

Тільки в цирковому мистецтві присутній різновид акробатичного жанру, номери якого відносять до комічного або ексцентричного характеру. Рівень технічної підготовки акробатичних трюків не менш важливий для виконавців таких номерів, ніж наявність комічних, акторських здібностей. Надскладне завдання для циркового артиста-акробата – втілення комічних образів, запропонованих режисером. В акторській грі треба досягати невимушеності. Глядач сприймає артиста і жваво реагує на його гру, якщо він стає співучасником дії. Іноді під час виступів виникають ситуації, коли артистам необхідно проявити імпровізаційні здібності. Наявність такого вміння ще більше розкриває акторський талант виконавців. Серед нових акробатичних пар – акробатично-ексцентрична пара братів Миколи та Андрія Писюра «Duo Twins» (режисер – М.Баранов). Хлопці з дитинства займались у цирковій студії різними жанрами (м. Львів). Під час навчання в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва братів об'єднали в пару. В номері використовуються трюки силової акробатики і декілька відривних елементів, що є

допоміжними. Акробати багато рухаються, виразні в пластиці, додають акторської гри. Все органічно пов'язано з музичним матеріалом.

Отже, в акробатичному жанрі циркового мистецтва України пари є однією з цікавих форм діяльності артистів, їх самовираженню на манежі або сценічному майданчику. Вони не поступаються майстерністю представникам інших підвидів акробатичного жанру.

Одна з найуспішніших пар у сучасному українському цирковому просторі – «Duo Flash» (Єфрем Біткіне та Євген Дашківський). Мрії його учасників формувалися з дитинства, не без допомоги батьків. Євген Дашківський, нижній – акробат «Duo Flash», походить із сім'ї циркових артистів. Творчий шлях батька мав вплив на вибір майбутньої професії сина, Євгена. Юрій Іванович Дашківський, жонглер, акробат, із дитинства навчав сина азам циркового мистецтва. Бажання батьків Євгена збулись, коли син вступив на циркове відділення тоді ще КДУЕЦМ. Шлях Єфрема Біткіне, автора даної розвідки, в майбутню професію починався з секції спортивної гімнастики. Мета батьків полягала в тому, аби спрямувати енергію юнака на справу, яка заповнить увесь вільний час. До того ж, спортивна гімнастика розвиває фізичні здібності дитини і закладає необхідні підвалини на майбутнє. Такий початок допоміг згодом, коли незабаром батьки привели сина в дитячу циркову студію «Але-ап». Керівник студії – А. Підгорний, тренери-викладачі – В. Кувшинов, В.В. та В.О. Соболеви, ветерани цирку й естради, займалися із дітьми дуже відповідально, готували всіх до роботи в багатьох циркових жанрах. Студія брала участь у новорічних виставах, оглядах дитячих циркових колективів, концертах-звітах та в інших заходах Київського палацу дітей та юнацтва. Багато з учасників студії мріяли про вступ до профільного училища. Діти були зацікавлені у результатах занять заради здійснення мети.

Клоунадою спонукав займатись А.М. Підгорний, побачивши схильність до комічного. А.М. Підгорний, видатний майстер цирку, акробат (верхній), еквілібрист-ексцентрик на

котушках, кому колись асистував Ю. Нікулін, був професіоналом вищого гатунку. Він ділився своїм досвідом, із великою радістю навчав дітей у студії і своїх студентів в училищі, все своє життя присвятив цирку.

У 1995 р. у КДУЕЦМ майбутніх учасників «Duo Flash» об'єднали в акробатичну пару. Тренером-викладачем було призначено Н.М. Тищенко, видатну спортсменку, заслуженого майстра спорту. «Їх стиль виконання парних вправ відрізнявся легкістю та невимушеністю, гармонійним сполученням акробатики із хореографією. Для тренера робота з чоловічою парою стала викликом. Її досвід був більше пов'язаний із жіночими акробатичними парами. Отже, студенти і тренер разом натхненно починали нову спільну справу, метою було, окрім індивідуальної фізичної підготовки, досягати злагодженості в парній роботі. Все було складно, але цікаво. Парні вправи засвоювалися спочатку на лонжі. Поступово молоді артисти почали їх виконувати більш впевнено, що дозволяло перейти до самостійної роботи. Артисти вчилися відчувати один одного та довіряти діям партнера. Без цих навичок виконувати вольтижні вправи ризиковано. Вже наприкінці першого року навчання пара продемонструвала непогані результати з парної акробатики та індивідуальних акробатичних стрибків. Розуміння відповідальності за подальші якісні результати вимагало від учасників дуету виконання нових, усе складніших завдань. Із початком другого навчального року (1996-1997 рр.) до роботи з парою приєднався викладач-хореограф. Індивідуальні заняття проходили з метою розвитку рухливості та координації артистів-початківців. Додаткові вправи на розвиток гнучкості та стрибучості були необхідні для виконання майбутніх акробатичних трюків. Ці заняття виховували витривалість, адже загальні навантаження збільшувалися. Групові та індивідуальні заняття з майстерності актора, танцю, гриму та історії цирку готували учасників дуету до майбутньої професії артиста цирку. З третього року навчання (1997-1998 рр.) до роботи з парою долучився режисер. Акробатична пара вже мала певний набір трюків, на базі яких

можна було здійснювати постановку навчального номеру. В планах підготовки пари до випускного шоу тренер передбачала засвоєння артистами пари складніших трюків. Поступово вся творча група рухалась до кінцевого результату. Було приємною несподіванкою для всіх, коли пару, студентів III курсу, запросили до участі в концерті-звіті училища, який відбувся в червні 1998 р. Саме цим виступом пара вперше заявила про себе зі сцени, а успіх надихнув на продовження роботи над номером. Попереду був ще рік навчання, який вимагав мобілізації зусиль. Пара удосконалювала техніку виконання, відпрацьовувала всі компоненти номеру. Робота була виснажливою, але завзятість перемагала. Технічна частина ускладнилася, отже, вводились і корективи до загальної композиції номеру.

З кожним прогоном номеру уточнювались деталі, які мали важливе значення для створення характерів персонажів, їх логіки поведінки, акторської гри. Танцювальні рухи тісно поєдналися з трюками. Отже, загальне виконання композиції мусило співпадати з музичним темпом та відповідати музичному відрізку часу. Ця кропітка робота вимагала від учасників дуету зібраності, фізичних сил. Активна участь у творчому процесі надихала пару. В подальшій кар'єрі ці практичні навички стали при нагоді. Після успішного випускного державного іспиту (червень 1999 р.) дует очікували шоу-звіти. Концерти, які щорічно бажала переглянути велика кількість глядачів, приїхали подивитись представники театрів-вар'єте, цирків-шапіто та продюсери з Європи. «Duo Flash» отримав запрошення до участі в програмі Національного цирку України (вересень 1999 – січень 2000 рр.). Півроку роботи поруч із видатними майстрами цирку стали практичною школою на початку творчої кар'єри пари. Вона швидко пристосувалась до умов роботи в манежі, адже композиція номеру була більше розрахована для показу на сценічному майданчику. Разом із режисером хлопці активно шукали шляхи виходу на європейські сцени або міжнародні циркові фестивалі. Першою вдачею стало запрошення взяти участь у фестивалі

молодих циркових артистів «La Pisteaux Espoies – 2000» в місті Турнай (Бельгія). Перша нагорода, гран-прі та спеціальні призи, схвальні відгуки преси, членів журі, реакція глядачів – усе додало впевненості. Так розпочався довгий творчий шлях акробатичної пари різними країнами світу. За увесь час існування «DuoFlash», а це понад 20 років, дует мав нагоду познайомитись із майстрами цирку та естради багатьох держав, продюсерами та діячами циркового мистецтва, президентами найвідоміших міжнародних циркових фестивалів. «Duo Flash» своїми творчими здобутками і по сьогодні стверджує статус української циркової школи в зарубіжному арт-просторі.

Створення «Duo Flash» як акробатичної пари відбулося, коли партнери досягли вже досить дорослого віку. Порівняно зі спортивними акробатичними парами, професійний досвід яких довший, пара набагато в чому відставала. Спортивні акробати починають набувати навичок у дитячо-юнацьких спортивних школах. Усе спрямовано на досягнення високих спортивних результатів. У випадку «Duo Flash» орієнтири в роботі були визначені у напрямку творчих здобутків в цирковому мистецтві. Не виключалась необхідність підготовки і парних акробатичних вправ вищого рівня складності, наприклад, сальто з плечей в плечі, пірует із плечей на підлогу, подвійне сальто, т.ін. Робота з тренером-викладачем мала за мету виховати у майбутніх артистів віру і впевненість. Постійний контакт із майстром, її наполегливість досягали бажаного результату. Дует докладав багато зусиль заради майбутніх успіхів. Послідовність у вивченні акробатичних вправ, терпіння та працездатність були головними чинниками на початку спільної роботи. Викладач Н.М. Тищенко вибудовувала тренувальний процес, враховуючи функціональні можливості студентів. Вони багато часу проводили на лонжі, адже саме з цього починаються вивчення парних вольтижних вправ. Кожний елемент має технічні особливості виконання. Від початківців вимагали ретельного засвоєння саме цих особливостей. Тільки з дозволу тренера студенти мали можливість перейти до самостійного виконання вправ без лонжі. Аби уникати зайвих травм та помилок, хлопці

продовжували бути в тісному контакті з тренером. Творчу діяльність акробатичної пари було вирішено спрямувати в ексцентричному жанрі. Це відповідало їхнім характерам, природнім та фізичним здібностям. Тому таке рішення тренера-викладача вони підтримали і майбутню роботу планували, дотримуючись певних вимог.

В індивідуальний план підготовки входили вправи на підтримання та розвиток функціональних даних як нижнього, так і верхнього акробатів. Такі завдання були поставлені перед ними з самого початку діяльності пари. Від якості засвоєння трюкового репертуару залежав кінцевий результат їх виконання. Тому ставлення акробатів до цих вимог було відповідальним. Окремо вони приділяли багато уваги акробатичним стрибкам, що розширювали їх можливості. Згодом результати спільної роботи за перший рік навчання (1995-1996 рр.) були продемонстровані на іспиті. Схвальні відгуки сприяли зміцненню віри в майбутнє акробатичної пари. Хлопці визначили для себе 3 головні принципи в роботі: самовіддача, самодисципліна та самоконтроль. Нові завдання тренера спонукали до активних дій у роботі. Блок профільних дисциплін був розрахований на професійну підготовку майбутніх артистів цирку. До нього додавались індивідуальні години для роботи з хореографом та режисером. До занять із акробатики додалися штудії з хореографії.

Почався новий етап формування дуету. Трюковий репертуар, запропонований тренером, вимагав від артистів напрацювання злагоджених дій у парі. Хореографія розвивала здібності координувати свої рухи, уміння підкоряти їх певному темпу і ритмічному малюнку. Виконання хореографічних вправ вимагало від артистів витривалості, контролю над власними діями. Бачення майбутньої композиції формувалось в уяві режисера, хореографа протягом досить тривалого часу. Адже саме від готовності пари демонструвати весь трюковий репертуар, впевненості при виконанні залежала робота режисера та хореографа. З трюків формувались певні комбінації, які слід було виконувати злагоджено. Виконавці

вчилися перемагати хвилювання, набували сценічної майстерності.

Особливість роботи режисера в цирковому номері студентів цілком залежить від їх готовності бути задіяними в творчому процесі. Це особливий період стосунків між режисером та виконавцями, коли досягається порозуміння між усіма учасниками творчого колективу. Взаємодія партнерів в експозиції номеру завершується акробатичним трюком. Цікавим є перехід від першої до другої частини музичної теми. Він з'являється в темі несподівано і задає діям виконавців більшої емоційності. Отже, всі рухи та поведінка виконавців пов'язані ритмом, жвавим темпом і особливим жартівливим настроєм, який присутній у музиці. Саме ці відчуття режисер передав виконавцям. На цьому аспекті п'єси робився акцент, у якому розвиток дії набував яскравого вираження. В композиції поступово збільшувалась кількість акробатичних трюків, каскадних комбінацій. Вони поєднувались між собою танцювальними рухами. Акторська гра між партнерами створювала необхідну атмосферу. Виступи «Duo Flash» глядач сприймав жваво, підтримуючи оплесками. Відбувався контакт із залом, який заряджав виконавців. Емоції, кураж при виступі поверталися від глядача з подвійною силою. Весь час, до останнього акорду в музиці і до останнього стрибка, який артисти виконують у фіналі (рондад – заднє сальто), глядач є співавтором процесу, емоційно активним учасником. Режисер-хореограф та виконавці досягли мети і створили ігрову ситуацію, посиливши її виразність багатьма засобами. Перший варіант концертних костюмів і грим підкреслювали жартівливі образи. Їх яскраві червоно-жовті кольори відповідали загальному настрою, присутньому в номері. Вже згодом зовнішній вигляд артистів змінився на більш класичний за стилем, але це не зруйнувало ідеї номеру. Їх образи набули більшої зрілості. Саме з такими змінами концепція номеру набула іншого характеру та завершеності. Незвичний варіант номеру, без використання реквізиту та представлений дуєтом як акробатично-ексцентричний, сприймався по-різному. В

багатьох програмах театрів-вар'єте та цирків-шапіто Європи «Duo Flash» представляли як акробатів-коміків, як танцювально-акробатичних каскадерів, як акробатів-ексцентриків. При цьому дует завжди зберігав свою індивідуальність.

З першої появи на манежі Київського державного цирку акробатично-ексцентрична пара «Duo Flash» завоювала прихильність колег-артистів. Це надавало впевненості. За півроку роботи молодих артистів у Києві творче об'єднання «Укрдержцирк» не проявило зацікавленості в їх роботі. «Duo Flash» самостійно шукав шляхи реалізації свого майбутнього творчого існування, з допомогою лише свого режисера-наставника. Завдячуючи його зусиллям, дует вперше було запрошено на Міжнародний фестиваль молодих артистів цирку «La Piste aux Espoirs – 2000» в місті Турнай (Бельгія). Виступ дуету здійснив фурор як серед членів журі, так і серед глядачів. Серед усіх учасників фестивалю «Арена надій» найбільший резонанс викликав саме виступ «Duo Flash». Бельгійські газети рангу «La Courrier de l'Egcau» та «La Derniere Heure» висвітлювали цю подію.

Участь дуету в фестивалі молодих артистів цирку «European Youth Circus» відбулась також завдяки режисерові. Фестиваль проходив у Вісбадені (Німеччина) восени 2002 р. Спеціальний приз фестивалю не дуже втішив артистів. Але фото з виступу дуету на фестивалі, яке з'явилося на обкладинці відомого журналу «Kaskade» (№61, січень, 2001 р.), пізніше компенсувало витрачені емоції. Одразу після успіху на фестивалі у Турнаї вони отримали перші контракти: до Франції – від продюсера Жака Де Лануа, в шоу «Lesspectacles Du Monde» (грудень, 2000 р.), та у програму відомого німецького цирку «Кроне» (м. Мюнхен, Німеччина, грудень 2000 р. – січень 2001 р.). Запрошення до німецького цирку дует отримав особисто від пана Урса Пілса, який бачив успішний виступ українців у м. Турнаї і висловив свої приємні враження. Така підтримка для артистів-початківців на старті кар'єри була вкрай необхідна. «Duo Flash», єдиний представник українського

циркового мистецтва в міжнародній програмі, мав змогу виступати разом із Крістел Зембах-Кроне, представницею відомої західноєвропейської циркової династії.

Перші гастролі пари містами Франції та дебютні виступи в цирку «Кроне» мали великий успіх. У цирку «Кроне» дуєт уперше виступали під супровід оркестру. Це їх не дуже вразило, адже фонограма звучала яскравіше і мала емоційніший вплив на виконавців і на глядача. З 2001 р. для дуєту почалось активне творче життя. Контракти на роботу на сценах театрів-вар'єте Німеччини підписувались за рік наперед. Отже, «Duo Flash» у квітні-травні 2001 р. розпочав виступи в м. Дюсельдорф, де знаходиться відоме «Roncalli's Apollo Variete» (директор – Бернард Пауль). Участь в одній програмі з відомим коміком, цирковим артистом Конрадом Турано, якому на той час виповнився 91 рік, було великою честю. Дуєту випала можливість контактувати з живою легендою німецького цирку та переймати досвід акторської майстерності. Вміння Турано спілкуватись із глядачем, взаємодіяти з партнером (сином, Джонні), для них стало прикладом професіоналізму вищого ґатунку. У програмі виступали колумбійський комік-акробат на батуті Ніколь Дубан, американський комік-мім Елан, та інші відомі артисти, чий досвід сценічної роботи також молоді українські артисти переймали з вдячністю.

На початку вересня 2001 р. «Duo Flash» випала нагода отримати ангажемент у славетне вар'єте «Winter garten», у Берліні. У шоу-виставі «Nachtgestalten» вони виступали разом із відомим в Європі ілюзіоністом-коміком Євгеном Вороніним, українським артистом, киянином. Такі зустрічі в одній програмі з земляками були приємними подіями. Завдяки Є. Вороніну відбулося знайомство з видатними українськими боксерами, Володимиром та Віталієм Кличками, які відвідали шоу-програму. В 2006 р. пара отримала другий контракт у вар'єте в шоу-виставі «Lollipop». Режисером-постановником обох вистав був Бернард Пауль.

Попереду «Duo Flash» очікувала участь у міжнародному фестивалі циркового мистецтва в м. Будапешт (Угорщина). Ця

подія відбулась у січні 2002 р. і принесла срібну нагороду. Також дует отримав приз від цирку «Ringling Brosersend Barnum/Bailey», який вручав член журі Тім Холст (США). Контракт на роботу у театрі «Yoshimoto Kogyo Fondation» у м. Осака (Японія) вручав член журі Хіроакі Хаяші. Своєю перемогою на дорослому фестивалі українські артисти довели скептикам, що номер дуету в такому варіанті має право на існування. За всіма ознаками він є сучасним цирковим номером. Члени журі фестивалю Леонід Костю та Максим Нікулін (Росія) щиро вітали артистів з успішним виступом. Вони поступово рухалися вперед, аби увійти до когорти відомих артистів європейського сучасного циркового мистецтва. Для кожного циркового артиста визнання на фестивалях вищого рівня є важливим етапом у творчому житті.

«Duo Flash» продовжив виступи на багатьох сценах вар'єте Німеччини, в театрі японської Осаки, в програмі відомого цирку «Конеллі» у Цюріху (Швейцарія). У 2019 р. вони мали нагоду вдруге брати участь у різдвяній програмі цирку «Конеллі».

Треба відзначити, що на початку кар'єри «DuoFlash» найчастіше брав участь у програмах театрів-вар'єте Німеччини. Головним чином це стосувалося агенції «GOR Entertainment». З Німеччини дует виїжджав на гала-шоу Європою (Італія, Кіпр, Нідерланди, Португалія). Дует був двічі запрошений до Аргентини для участі в шоу на телебаченні, виступали артисти в державах Близького Сходу (Кувейт, ОАЕ, Саудівська Аравія).

Незабутньою за емоціями та враженнями подією стала участь дуету в конкурсі «Traumtanzer». Він проводився каналом «Культура» на німецькому телебаченні в м. Кассель (серпень 2003 р.). Фестиваль був популярним у Німеччині серед глядачів, бо вони безпосередньо брали участь у голосуванні за кращий номер або найкращого виконавця. Цікавим було те, що «Duo Flash» треба було змагатись із відомими європейськими артистами. До складу сильних конкурентів входили й українські артисти цирку. З 25 номерів конкурсної програми

7 представляли українські виконавці. «Duo Flash» вийшов до фіналу, який проходив за участі журі. Серед них був Домінік Маклер, директор-розпорядник «Fectival Mondial du Cirque de Demain» (м. Париж). Це була не перша зустріч пари з паном Д. Маклером. Саме в Касселі «Duo Flash» отримав запрошення до участі у фестивалі «Цирк завтрашнього дня» в Парижі. Такий перебіг подій надихав, став стимулом у подальшій роботі. Графік виступів був дуже щільним. За рахунок стабільної роботи артисти набували досвід та підтримували фізичну і професійну форму. Вся діяльність була сконцентрована на підготовці до участі у фестивалі. В кожній програмі театрів-вар'єте з артистами працював режисер-постановник шоу. Підготовка до прем'єри проходила в стислі терміни. Від творчої активності кожного артиста, його самодисципліни та самовіддачі залежав загальний результат. У деяких випадках хлопці були задіяні як актори, що додавало їм авторитету в очах режисерів і викликало повагу у керівників вар'єте.

У лютому 2004 р. відкрився XXV фестиваль «Цирк завтрашнього дня». Відомий французький цирк «D'Hiver-Vouglione» довгий час був місцем проведення конкурсних змагань найкращих молодих артистів цирку з усього світу. В попередні роки багато українських виконавців починали циркову кар'єру з участі саме в цьому фестивалі. Цього разу Україну представляли 5 циркових номерів. Участь у фестивалях має особливе значення у творчій біографії кожного артиста. У складі журі фестивалю був представник України – лауреат, володар золотої медалі (1998 р.) Анатолій Залевський. За результатами конкурсу «Duo Flash» став лауреатом та здобув бронзову медаль, отримавши і 2 спеціальні призи.

Українська акробатична пара «Duo Flash» залишила своє ім'я в історії ще одного фестивалю. За перші 6 років творчої діяльності «Duo Flash» спромігся утвердитися серед артистів європейського та світового рівня. Зустріч із паном Д. Маклером залишила добру пам'ять про нього як про людину і фаната циркового мистецтва, який доклав чимало зусиль, аби сучасний цирк розвивався. В українській пресі з'явилися публікації з

нагоди перемоги артистів на фестивалі, де рекламувався їх тріумф, – 4 золоті медалі, 2 бронзові та 2 спеціальні призи... 2 бронзові нагороди у акробатів-ексцентриків Єфрема Біткіне та Євгена Дашківського (режисер і викладач – Олексій Біткіне, батько Єфрема, який за рік розробив композицію з карколомних подвійних сальто).

Несподівана ситуація дозволила «Duo Flash» побувати на гастролях і в Греції. На сцені відомого афінського театру-вар'єте «Яліно-театро» було представлено шоу-програму «Балаган».

2008 р. «Duo Flash» розпочав з участі у XXXII міжнародному цирковому фестивалі в Монте-Карло. Виступ був вдалим, дует отримав спеціальний приз. Серед учасників були й інші українські артисти, акробати на балонах під керівництвом О. Рибченка.

Географія гастролей дуету розширювалась. Так, восени того ж року пара взяла участь у вуличному фестивалі в м. Шізуока (Японія). За 9 років існування «Duo Flash» гастролі Німеччиною пройшли майже на всіх сценах театрів-вар'єте. Дует працював із відомими артистами в різних шоу і у виставах, підготовку яких здійснювали талановиті режисери.

Країною, в якій провела тривали час і здобула великий життєвий і творчий досвід, стала Іспанія, куди артистів запросили для подальшої роботи. Вперше «Duo Flash» став учасником еротичного шоу «The Hole» («Дірка», 2011 р.), в якому поєднувались бурлеск та вокал, циркові та хореографічні номери. Шоу мало успіх, і досить довгий час, до 2016 р., трупа гастролювала багатьма містами Іспанії, побувала на Канарах і на Майорці, викликаючи аншлаги. Запрошення для участі у XVIII міжнародному цирковому фестивалі в м. Латина (Італія, 2016 р.) стало для дуету викликом. Пара дала згоду. Їх поява серед учасників фестивалю викликала здивування у членів журі, адже серед них були вже знайомі їм Урс Пілс, Іштван Кріштоф, Петро Дубинський, Борис Федотов. Україну представляв Микола Кобзов. «Duo Flash» виборов III місце, став лауреатом і володарем бронзових нагород.

Творчою вдачею стала участь дуету у шоу-виставі «Цирк 1903 – золотий вік цирку». Організатори шоу-вистави стали ініціаторами світового турне. Воно розпочиналось із Австралії (грудень 2016 – січень 2017 рр.), у Канберрі, Мельбурні та Сіднеї. Чудові сценічні майданчики театрів, особливо в знаменитій «Opera-House», бурхливі оплески глядачів вражали і надихали. Учасники пари мали нагоду зустрітися з відомим радянським артистом цирку, клоуном, заслуженим артистом УРСР, Олександром Діаманді, який багато років проживає в Австралії. Про успішні гастролі сповіщала газета української діаспори. Турне продовжилось у США. Шоу-виставу подивились тисячі глядачів у багатьох містах Північної Америки. В Нью-Йорку виступи трупи відбувались у всесвітньовідомому залі «Medison Square Garden».

Висновки. У 2019 р. «Duo Flash» отримав запрошення до ювілейної шоу-програми «Internationales Variete Theater» «Tiger Palast» у Франкфурт-на-Майні. Пара повернулася в Німеччину. А незабаром, повернувшись до Києва (березень 2019 р.), артисти отримали й запрошення до участі у програмі Національного цирку України. «Duo Flash» з'явився на манежі славетного цирку. 20 років потому відбулося повернення на манеж пари, для якої там розпочалось довге творче життя. На цьому творчий шлях «Duo Flash» не завершився. Партнери разом крокують вперед, зберігаючи творчі, людські, дружні стосунки між собою. Це ще одне досягнення, яке акробатично-ексцентричний «Duo Flash» залишить по собі в історії вітчизняного, європейського та світового циркового мистецтва.

Література

1. Гуревич З. Цирковая терминология. Москва: Искусство, 1982. 44 с.
2. Гуревич З. О жанрах советского цирка. Москва: Искусство. 1984. 303 с.

3. Гур'єва О. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва: практ. порадник. Маріуполь: Рената, 2009. 240 с.
4. Дмитриев Ю. Советский цирк. Москва: Искусство, 1963. 400 с.
5. Дмитриев Ю. Русский цирк. Москва: Искусство, 1953. 262 с.
6. Запашный В. Вольтижная акробатика. Москва: Искусство, 1961. 131 с.
7. Кожевников С. Акробатика. Москва: Искусство, 1984. 140 с.
8. Коркин В. Акробатика. Москва: Физкультура и спорт, 1983. 167 с.
9. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. Молодий вчений. 2020. Вип. 3(79). Сс. 69-73.
10. Романенкова Ю., Ганзюк В., Игнатов А. Эксперименты молодых артистов в жанре парного ручного эквилибра в контексте развития украинского проекта «Raw цирк». Наука, исследования, развитие. 2018. Вып. 3. Сс. 27-33.
11. Романенкова Ю., Вишневский П., Литвиненко М. Пантомима в современном украинском сценическом искусстве: возможности для самореализации артистов молодой генерации. Розвиток сучасної освіти і науки: Результати, проблеми, перспективи. Аксіологічні аспекти в розвитку науки та освіти. Конін-УжгородХерсон-Кривий Ріг, 2018. Сс. 43-45.
12. Романенкова Ю. К вопросу о месте цирковедения в современной украинской гуманитаристике. Сучасні тенденції розвитку науки. Ужгород, Херсон, 2018. Сс. 150-153.
13. Романенкова Ю. Цирковое искусство как культурный маркер современной Украины. Science, research, development. Warszawa, 2018. Pp. 150-153.
14. Шнее А., Славский Р. Маленькая энциклопедия. Цирк. Москва: Советская энциклопедия, 1973. 447 с.

15. Шумакова С. Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва: автореферат дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.04. Харків, 2015. 20 с.
16. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones. 2020. Vol. 8. Pp. 571-581.

Ефрем Алексеевич БИТКИНЕ,

независимый исследователь,

Киев, Украина,

e-mail: artplatforma88@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4396-4849

ЭКСЦЕНТРИЧЕСКАЯ АКРОБАТИЧЕСКАЯ ПАРА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ДУЭТА «DUO FLASH»)

Аннотация. Современное цирковое искусство Украины исторически связано с деятельностью и акробатов-скоморохов, и первых профессиональных артистов цирковых трупп. Особое место занимают акробатические пары. Отдельно выделим именно эксцентриков, комиков. Неоценимым опытом для молодого поколения цирковых артистов в акробатическом жанре являются достижения братьев Александра и Василия Яловых, супругов Пастуховых, братьев Маренковых, братьев Дьяковых и др. Они стояли у истоков циркового акробатического искусства еще советской Украины. Спорт и искусство цирка всегда дополняли друг друга в развитии акробатики как в манеже, так и на спортивных площадках. Тесная связь наблюдается и в творческой деятельности современных цирковых артистов-акробатов, а именно, среди прыгунов в групповых номерах, мужских и смешанных парах, женских тройках или в мужских четверках, в других видах акробатического жанра. На сегодня есть много примеров именно акробатических шоу или спектаклей в мировом цирковом искусстве.

Акробатическая представление в цирке – это актуальная и современная форма зрелища. Главным действующим лицом спектакля является артист-акробат, владеющий различными разновидностями этого жанра. Спектакль по своей форме может быть дивертисментом, шоу, ревью, спектаклем с драматургическим сюжетом.

К самым значительным феноменам современного украинского циркового искусства сегодня можно отнести акробатически-эксцентрическую пару «Duo Flash», имеющую более 20 лет истории. Дуэт является не только самостоятельным явлением циркового пространства Украины, но и имеет особое значение для позиционирования современного украинского цирка за пределами страны, то есть выполняет важную функцию улучшения имиджа Украины в мировом культурном поле, является инструментом построения межкультурного диалога. Участники дуэта – Ефрем Биткине и Евгений Дашковский, представители цирковых династий, выпускники Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств. Данная статья посвящена основным периодам их творческой биографии (киевскому, немецкому, испанскому), становлению как акробатической пары, взаимообогащению традиций разных цирковых школ на их примере.

Ключевые слова: цирковое искусство, акробатика, эксцентрика, акробатическая пара, фестиваль, режиссер, тренер

Yefrem O. BITKINE,
independing researcher,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: artplatforma88@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-4396-4849

**ECCENTRIC ACROBATIC COUPLE AS A PHENOMENON
OF MODERN CIRCUS ART (ON THE EXAMPLE OF A
DUET “DUO FLASH”)**

Abstract. The modern circus art of Ukraine is historically associated with the activities of both acrobats, buffoons, and the first professional circus troupes. Acrobatic couples have a special place. We will especially highlight the eccentrics, comedians. An invaluable experience for the young generation of circus artists in the acrobatic genre are the achievements of the brothers Olexander and Vasyl' Yalovi, the spouses Pastukhovs, the Marenkov brothers, the Dyakov brothers, etc. They stood at the origins of circus acrobatic art already in Soviet Ukraine. Sport and circus art have always complemented each other in the development of acrobatics both in the arena and on the sports grounds. A close connection is also observed in the creative activity of modern circus acrobatic artists, namely, among jumpers in group numbers, men's and mixed pairs, women's triplets or men's fours, in other types of acrobatic genre. Today there are many examples of acrobatic shows or performances in the world circus art.

Acrobatic circus performance is an up-to-date and contemporary form of spectacle. The main protagonist of the performance is an acrobat artist, who owns various varieties of this genre. A performance in its form can be a divertissement, show, revue, performance with a dramatic plot.

The most significant phenomena of modern Ukrainian circus art today include the acrobatic-eccentric pair “Duo Flash”, which has more than 20 years of history. The duet is not only an special phenomenon in the circus space of Ukraine, but is also of particular importance for the positioning of the modern Ukrainian circus

outside the country, that is, it performs an important function of improving the image of Ukraine in the world cultural field, is a tool for building intercultural dialogue. Duet members – Yefrem Bitkine and Yevgen Dashkivs'ky, representatives of circus dynasties, graduates of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. This article is dedicated to the main periods of their creative biography (Kyiv, German, Spanish), the formation as an acrobatic couple, the mutual enrichment of the traditions of different circus schools by their example.

Key words: circus art, acrobatics, eccentrics, acrobatic couple, festival, director, coach

References

1. Gurevich, Z. (1982). Tsirkovaya terminologiya [Circus terminology]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Gurevich, Z. (1984). O zhanrakh sovetskogo tsirka [On the genres of the Soviet circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Hur'yeva, O. (2009). Vytoky vynyknennya osnovnykh zhanriv tsyrkovoho mystetstva [Origins of the main genres of circus art]: prakt. poradyk. Mariupol': Renata [in Ukrainian].
4. Dmitriyev, Yu. (1963). Sovetskiy tsirk [Soviet circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Dmitriyev, Yu. (1953). Russkiy tsirk [Russian circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Zapashnyy, V. (1961). Vol'tizhnaya akrobatika [Vaulting acrobatics]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Kozhevnikov, S. (1984). Akrobatika [Acrobatics]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Korkin, V. (1983). Akrobatika [Acrobatics]. Moscow: Fizkul'tura i sport [in Russian].
9. Romanenkova, YU. (2020). Suchasna ukrayins'ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul'turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. Molodyy vchenyy, 3(79), 69-73 [in Ukrainian].

10. Romanenkova, YU., Ganzyuk, V., Ignatov, A. (2018). Eksperymenty molodykh artistov v zhanre parnogo ruchnogo ekvilibra v kontekste razvitiya ukrainskogo proyektu "Raw tsirk" [Experiments of young artists in the genre of pair hand balancing in the context of the development of the Ukrainian project "Raw circus"]. *Nauka, issledovaniya, razvitiye*, 3, 27-33 [in Russian].
11. Romanenkova, YU., Vishnevskiy, P., Litvinenko, M. (2018). Pantomima v sovremennom ukrainskom stsenicheskom iskusstve: vozmozhnosti dlya samorealizatsii artistov molodoy generatsii [Pantomime in modern Ukrainian stage art: opportunities for self-realization of artists of the young generation]. *Rozvytok suchasnoyi osvity i nauky: Rezul'taty, problemy, perspektyvy. Aksiologichni aspekty v rozvytku nauky ta osvity. Konin-UzhhorodKherson-Kryvyi Rih*, 43-45 [in Ukrainian].
12. Romanenkova, YU. (2018). K voprosu o meste tsirkovedeniya v sovremennoy ukrainskoy gumanitaristike [To the question of the place of circus studies in modern Ukrainian humanitie]. *Suchasni tendentsii rozvitku nauki. Uzhgorod, Kherson*, 150-153 [in Russian].
13. Romanenkova, YU. (2018). Tsirkovoye iskusstvo kak kul'turnyy marker sovremennoy Ukrainy [Circus art as a cultural marker of modern Ukraine]. *Science, research, development. Warszawa*, 150-153 [in Russian].
14. Shneye, A., Slavskiy, R. (1973). *Malen'kaya entsiklopediya. Tsirk* [Little encyclopedia. The circus]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
15. Shumakova, S. (2015). Henezys i evolyutsiya kharkivs'koyi shkoly tsyrkovoho mystetstva [Genesis and evolution of the Kharkiv school of circus art]: avtoreferat dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.04. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2020). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Revista inclusions*, 8, 571-581 [in English].

УДК 821.111(73)-311.1.09

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.166-192>

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: kulturolog@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

**КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ПОДОЛАННЯ
ТРАВМАТИЧНОГО МИНУЛОГО (НА ПРИКЛАДІ
РОМАНУ СОЛА БЕЛЛОУ «ПЛАНЕТА МІСТЕРА
СЕММЛЕРА»)**

Анотація. У статті проаналізовано культурно-історичний контекст роману видатного американського письменника Сола Беллоу. У дослідженні розглядається питання подолання травматичного досвіду головним героєм твору, його намагання позбутися негативних наслідків травми на свідомість і почасти підсвідомість. Увага надається також віковій специфіці головного героя, що відтворює особливості людей похилого віку. Окремо ставиться питання особистої відповідальності за правильність морального вибору в екстремальних життєвих умовах. Особлива увага надається періоду Другої світової війни в розрізі травматичних споминів та неспроможності людської психіки засвоїти злочинну природу жахливих подій тієї доби. Також у фокусі дослідження опиняється адаптація людей, що пережили Голокост, в американському суспільстві загалом та в Нью-Йорку зокрема. Актуальність дослідження обумовлена невирішеністю численних проблем історичної пам'яті, необхідністю поглиблювати та розширювати знання щодо травматичної пам'яті та шляхів подолання негативних наслідків. Наводяться приклади несвободи від травматичного минулого, загального

меморіального дискурсу, динаміки індивідуальної та колективної пам'яті, моралізації історії та актуалізації систем проти повзучого універсального забуття. Автор зупиняється на проблемах смерті, військового минулого, Голокосту тощо. Доведено, що в романі Сола Беллоу «Планета містера Семмлера» значне місце посідає аналіз національної ідентичності в історико-культурному контексті ХХ ст. Виконаний огляд основних подій біографії Артура Семмлера з точки зору травматичної пам'яті, що невідступно переслідує головного героя. Окремо аналізується історико-культурний контекст американської дійсності II пол. ХХ ст. загалом і «життя Нью-Йорку» зокрема. Надається відповідна оцінка подій нью-йоркського життя в якості «відволікаючих факторів» в подолання травматичної пам'яті. Наведено баланс між пам'яттю та забуттям, переконливі аргументи на користь правдивого конструювання минулого з позиції жертви, що, відповідно, потребує збереження слідів нацистських злочинів заради послаблення руйнівної сили забуття на особистість жертв. Перемога вбачається в артикуляції травмованої пам'яті, виводі її з «непрозорого ядра» (підсвідомості). При цьому відстоюється позиція Артура Семмлера в боротьбі проти «систематичної брехні».

Ключові слова: Сол Беллоу, американська література, війна, травматична пам'ять

Вступ. Відчуття минулого, що тисне на свідомість, часто не покидає людей із трагічним досвідом. «Вічне сьогодні» ніколи не може звільнитися у багатьох від жахливих переживань минулих років, коли людина опинялася в скрутних обставинах, під тиском яких формувався неповторний травматичний досвід.

Постановка проблеми. У статті буде розглянуто подолання травматичного минулого на прикладі роману Сола Беллоу «Планета містера Семмлера» («Mr. Sammler's Planet», 1970 р.) у широкому культурно-історичному контексті. Безумовно, що особистий досвід кожного є унікальним, але основні загальні риси переживання та подолання психологічних

ран надають нам можливість використовувати наявний матеріал для узагальнюючих роздумів, що майстерно вплетені в художню тканину твору. Більше того, механізми індивідуальної та колективної пам'яті дуже різняться (дехто вважає колективну пам'ять взагалі «не зовсім пам'яттю», оскільки вона є конструктором геть іншого гатунку [6]). Тим не менш, Сол Беллоу майстерно вписує індивідуальні спогади головного героя в тканину подій ХХ ст., що дозволяє відстежити шляхи взаємодії людини та соціуму.

Друга світова війна значно поглибила наші знання про «людське зло», про те, «на що здатне людство» в цілому й окремі його представники зокрема. На межі історичної правди Сол Беллоу експериментує з гірким досвідом «жертв війни», що гордо несуть звання «тих, хто вижив». Серед метушливого нью-йоркського життя величаво зображені ці «залишки людей», що всі зранені болісним досвідом. Ці люди не здатні органічно інтегруватися в суспільство, залишаються живими свідками злочинів нацизму та водночас страждають від власної непристосованості.

Та життєві колізії не тільки поглиблюють відчуття непристосованості – вони становлять собою матеріал подолання травматичного досвіду, допомагають відволіктись від трагічного минулого та вибудувати більш-менш прийнятне «майбутнє». Саме аналізу цих факторів присвячена стаття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Сола Беллоу вважалася класичною ще за його життя. І сьогодні йому присвячені значні за кількістю та якістю дослідження. Високоінтелектуальний рівень творів письменника дозволяє дослідникам заглиблюватися навіть у доволі вузькі рамки постановки проблеми.

Так, у деяких дослідженнях професор Марина Карпівна Бронич вивчає зв'язок творчості Сола Беллоу та Льва Толстого [3]. Примітно, що дослідниця вказує: «Сол Беллоу належить до того типу письменників, що в своїй творчості свідомо орієнтуються на досвід попередників і сучасників» [3, с.174]. У романі «Планета містера Семмлера» творчість Толстого прямо

інтегрується в тканину твору. Зокрема, Семмлер порівнює себе з літературним героєм (П'єром Безуховим) Льва Толстого і визнає, що з ним не сталося «таке диво»: «Oh, it probably happens from time to time. Pierre Bezukhov was altogether lucky. Of course he was a person in a book. And of course life is a kind of luck, for the individual. Very booklike. But Pierre was exceptionally lucky to catch the eye of his executioner. I myself never knew it to work. No, I never saw it happen. It is a thing worth praying for. And it is based on something. It's not an arbitrary idea. It's based on the belief that there is the same truth in the heart of every human being, or a splash of God's own spirit, and that this is the richest thing we share in common. And up to a point I would agree. But though it's not an arbitrary idea, I wouldn't count on it» [6, p.189].

Українська дослідниця Олена Олександрівна Механікова в своїх розвідках аналізує жанрові особливості романів Сола Беллоу. Вона виходить із того, що «Оскільки центральною темою для С. Беллоу є проблема деформації свідомості в умовах існування в соціумі, а причини втрати людиною ідентичності він схильний пов'язувати з недосконалістю і несправедливістю суспільного устрою, на передній план виступає криза ідентичності як результат конфлікту між людиною і суспільством» [4, с.194].

Алан Маршал [8] концентровано проводить аналіз розрізнених виявів Артура Семмлера – акцентується на його англофільській позиції. При цьому дослідник влучно підмічає, що головний герой не ідеальний, і його вищою «мудрістю» є «тримати язик за зубами». Наводяться аргументи за та проти «банальності зла», що була озвучена Ханною Арендт. Дослідження побудоване на перетині літературних, філософських та історичних матеріалів Ханни Арендт, Сола Беллоу, Мартіна Гайдеггера, Сократа, Льва Толстого та інших. Дослідник приходить невтішних висновків про нездатність людства позбавитись негативних нашарувань минулого (зокрема Другої світової війни). Нацизм відкрив шлях надзвичайному рівню насильства, що могло бути зупинене тільки переродженими за новими/старими законами

особистостями – єдине не вибите око Артур Семмлер використовує «за призначенням». І це «призначення» – прицілитися в німецького солдата. Алан Маршал підкреслює, що подібний рівень досягнутий у відповідь на «поховання живцем» і тиском травми від пережитих страждань.

Аллен Гуттманн [8] здійснив дослідження роману «Планета містера Семмлера» ще в 1973 р. – невдовзі після появи самого твору. Відповідно до культурно-історичного контексту того часу ми можемо ознайомитися з високодеталізованими обставинами написання роману та особливо на першу реакцію від нього в західному суспільстві. Дослідник наполягає на розрізненні Сола Беллоу (автора) та Артура Семмлера (головного героя), оскільки вони мають як спільні, так і відмінні риси. При різності емігрантського досвіду, різності часових проміжків ХХ ст. та інших подібних спостережень, Аллен Гуттманн виводить основну відмінність – Артур Семмлер пережив травматичний досвід Голокосту, а Сол Беллоу тільки описує цей стан. У цьому принципова різниця (що не так проглядалася в попередніх і подальших літературних паралелях (Аса Левенталь, Огі Марч, Мозес Герцог, Чарлі Сітріним, Чак). При цьому Аллен Гуттманн порівнює Артура Семмлера та Мозеса Герцога в аспекті видозмін деяких аспектів трансформації особистості. Порівнювати Семмлера зі Сітріним і Чаком автор статті не міг у цій публікації – твори «Дар Гумбольдта» («Humboldt's Gift») та «Равельштайн» («Ravelstein») побачать світ пізніше. Але саме в Артурі Семмлері глибина жорстокості головного героя досягла свого апогею у Сола Беллоу, в прірву між високим інтелектом і вбивством провалилися цілі пласти «цивілізаційних досліджень».

У статті також дослідженні деякі культурно-історичні контекстуальні аспекти життя та творчості Сола Беллоу. Його творчість аналізується в контексті літератури II пол. ХХ ст. [1]. Приділено увагу передусім відчуттю хиткості людини в буремному світі, кафкіанській відчуженості творів Сола Беллоу та тиску зовнішніх обставин (що часто призводить до

деформації та руйнації особистості). Безпосередньо роман «Планета містера Семмлера» порівнюється з романом Юрія Трифонова «Старий» [2]. У дослідженні зроблено висновок, що «автори намагалися довести суттєвий вплив історії на теперішнє. Хоча сам вплив і був беззаперечний, але залишалися невирішеними проблеми тонких психологічних механізмів опанування історичного матеріалу. Саме за допомогою художнього узагальнення письменникам вповні вдалося передати мінливий характер спогадів [2, с.451].

Мета статті – проаналізувати шляхи долання травматичного досвіду на матеріалі роману Сола Беллоу «Планета містера Семмлера».

Виклад основного матеріалу. Роман «Планета містера Семмлера» просякнутий водночас надією та безнадією. Письменник намагається освітити шлях у мороці повсякденних проблем, що не можуть принести жодного дієвого рішення «жертвам війни». Саме неможливість «переварити смерть» призводить у творі часто до парадоксальних тверджень. Сол Беллоу швидше орієнтується на «відсутність світла» як стан припустимого морального комфорту в процесі особистого переосмислення. Подібна «чесність» зустрічається в поезії Інокентія Анненського:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Её любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Неё одной ищу ответа,
Не потому, что от Неё светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Самі герої роману мають різний досвід усвідомлення дійсності в залежності від умовної «печатки війни в невидимому паспорті». Ця печатка вирізняє «ветеранів», дітей війни та

в'язнів концтаборів з-поміж інших мешканців Нью-Йорку – вони понівечені травматичним досвідом найкривавішої війни ХХ ст. Сол Беллоу схожий на лікаря – він аналізує проблеми без зайвих застережень, у його письменницькому арсеналі знаходяться вражаючі фарби для відтворення надлюдського надлому в жертвах війни. Цим він додатково виносить моральний вирок нацизму, що призвів до подібних скалічених людських дол.

Центральне місце в оповіді посідає Артур Семмлер – його роздуми та дії викладені в романі найширше. Його нормальність та впорядковане життя виступає екзотичним контрастом до «божевільного міста». За більш ніж сімдесят років життя Артур Семмлер багато бачив, пережив чимало болючих втрат і намагається перманентно налагодити стосунки з людьми, що оточують його, гідно провести залишок життя.

Ключем до розуміння головного герою роману виступає його «воскресіння» – він був розстріляний і «похований живцем» разом із дружиною та десятками інших, але єдиний дивом вцілів під час екзекуції. Фактично йдеться про нестійкий стан між життям і смертю, що не полишає виживших, – цей унікальний досвід міцно сплітає антагоністичні за своєю сутністю стани буття та небуття. Саме сплав переживань у культурно-історичному контексті спогадів породжує своєрідні конструкти, що інколи втілюються в самобутні літературні твори. Одним із кращих вірців ми можемо вважати вірш Олександра Твардовського (наводимо фрагмент):

Я убит подо Ржевом,
В безыменном болоте,
В пятой роте, на левом,
При жестоком налете.

...

Я – где корни слепые
Ищут корма во тьме;
Я – где с облачком пыли
Ходит рожь на холме;

Я – где крик петушиний
На заре по росе;
Я – где ваши машины
Воздух рвут на шоссе;
Где травинку к травинке
Речка травы прядет, —
Там, куда на поминки
Даже мать не придет.

...

Летом, в сорок втором,
Я зарыт без могилы.
Всем, что было потом,
Смерть меня обделила.

...

Цей вірш є художнім узагальненням концептуального розуміння війни як невідвортної смерті. Фактично неможливо «обдурити війну» – вона настільки в’їдається у свідомість людини (яка потрапляє в її поле дії), що навіть біологічне виживання лише підкреслює «мертвість» природи жакливого «м’ясорубки». У Сола Беллоу Артур Семмлер сам себе позиціонує у буремні роки як «не зовсім людину». Виклики світової катастрофи пробудили в головного героя майже тваринні інстинкти, пропустили його крізь жорнова граничних випробувань та здійснили в ньому колосальну трансформацію духу, що ніби втратила актуальність із закінченням бойових дій. Ці виклики запустили в особистості незворотні процеси, що мають здебільшого деструктивний характер. При цьому подібні перевтілення спричиняють до якісного прориву у боротьбі з нацизмом – Артур Семмлер став одним із переможців над нацизмом, не дав ворожим силам завершити свої канібальські задуми. Парадокс полягає в тому, що, втративши деякі елементи людяності, Семмлер власне і відстояв людяність у глобальному масштабі.

Травматичний досвід Семмлера хитається між пам’яттю та забуттям. Сол Беллоу занурює читача в каскади хаотичних

роздумів, що марно намагаються поєднати «старий світ» до війни, війну та повоєнне життя. Артур Семмлер постійно тяжіє до «ідеалів минулого», намагається впорядкувати фонтануюче життя в Нью-Йорку та віднайти можливість наповнити змістом останні роки життя. Усі ці спроби виявляються невдалими – хаос, образи та абсурдність супроводжують головного героя протягом всього роману. Та постійне емоційне подразнення та невідповідності не здатні зламати міцний внутрішній стрижень.

Найбільший травматичний вплив на свідомість, як правило, пов'язують зі смертю – вона знаходиться внизу «моторошної долини» (англійською – *uncanny valley*) сприйняття людини. Для Семмлера ця тема така само болюча, хоча життєві випробування могли притупити його почуття. Та Сол Беллоу тільки підкреслює серйозне ставлення Семмлера до смерті. Головний герой вважає, що тільки мерців варто сприймати серйозно, оскільки вони не здатні змінитися.

Фаталізм травми Сол Беллоу приписує незбагненним за своєю ницістю та нестандартним за методологією законам буття – людство ніби перед ними «закрило двері». Сам Семмлер опинився в ситуації, коли «смерть не підняла слухавку». Саме пережита травма дозволяє головному герою абстрагуватися від тіней смерті, що постійно його переслідують. Потужний інтелект не зданий «переварити» містичні образи минулого, але Семмлер постійно шукає аналогії в історії, здійснює аналітичний аналіз консолідованого філософсько-релігійного досвіду людства.

Сам Семмлер вбивав німецьких солдат і мав досвід у цій царині. Але цей досвід став вже набутком історії. Про це чудово описав поет Юрій Левитанський:

Ну что с того, что я там был.
Я был давно. Я всё забыл.
Не помню дней. Не помню дат.
Ни тех форсированных рек.
Я неопознанный солдат.
Я рядовой. Я имярек.

Я меткой пули недолёт.
Я лёд кровавый в январе.
Я прочно впаян в этот лёд —
я в нём, как мушка в янтаре.
Но что с того, что я там был.
Я все избыл. Я всё забыл.
Не помню дат. Не помню дней.
Названий вспомнить не могу.

...
Я это всё почти забыл.
Я это всё хочу забыть.
Я не участвую в войне —
она участвует во мне.
И отблеск Вечного огня
дрожит на скулах у меня.
Уже меня не исключить
из этих лет, из той войны.
Уже меня не излечить
от той зимы, от тех снегов.
И с той землёй, и с той зимой
уже меня не разлучить,
до тех снегов, где вам уже
моих следов не различить.

Семмлер висловлює бажання забути «вистріл у голову». Але цей пункт пам'яті неможливо викреслити. Він не може забути ні те, як стріляли в нього, ні як стріляв він. Травма смерті трохи загоюється постійними спостереженнями за оточуючим світом — це допомагає Семмлеру абстрагуватися від похмурих думок. При цьому він примирився з невідворотністю минулого — його не можна змінити. Конструкт пам'яті Семмлера не губить живий зв'язок із подіями війни — він не вдається до маніпуляцій. За допомогою абстрагування американською дійсністю Семмлер просто намагається змістити баланс між «свободою пам'ятати» і «підсвідомою приреченістю пам'ятати» в площину повсякденної метушні. Та динаміка спогадів завжди відповідає

найвищій кульмінації – смерті. Семмлер ніби змирився з подібним станом речей.

Головний герой аналізує різні варіації помирання. Наприклад, він аналізує те, що голод притуплює відчуття і пом'якшує горе: «Even starving mothers could not feel for more than a day or two the children torn from them. Hunger pains put out grief» [6, p.233]. Подібний фактаж Семмлер пережив на власному досвіді і не може спокійно дивитися навіть на кістки, що їдять пацюки на вулицях Нью-Йорка, – він наполегливо згадує, що й сам був радий таким об'їдкам під час війни.

Подібні історико-культурні паралелі допомагали Семмлеру бачити «правду життя» без прикрас. Смерть чатувала його в багатьох іпостасях, навіть цілковито несподіваних. Зокрема він пригадував, що переховувався не від німецько-фашистських військ, а від своїх вчорашніх побратимів по зброї: «When Mr. Sammler hid later in the mausoleum, it was not from the Germans but from the Poles. In Zamosht Forest the Polish partisans turned on the Jewish fighters. The war was ending, the Russians advancing, and the decision seems to have been taken to reconstruct a Jewless Poland. There was therefore a massacre» [6, p.140]. Тобто відбувається в пам'яті Семмлера наявний феномен палімпсесту.

Разом із тим, Семмлер намагається зберегти об'єктивність. Його життя ввібрало й відчуття вдячності полякам за власний порятунок (поляк переховував його) і порятунок доньки (монахині переховували її в монастирі):

«“-Conquered people tend to be witty.”

“-You don't like Poles very much, Uncle.”

“-I think on the whole I like them better than, they liked me. Besides, a Pan once saved my life.”

“-And Shula in the convent.”

“-Yes, that too. Nuns hid her”» [6, p.98].

Бачення смерті рідних, тим не менше, назавжди пошкодило психіку Семмлера, змістило всі прийнятні для нього маркери людяності. Він розумом пам'ятав себе, коли він, будучи дитиною, прикривав долонею служниці свій ротик при чиханні. Він пригадував інтелектуальні бесіди в Англії та тисячі

прочитаних книжок. Але, як було зазначено вище, тільки мертвих він став здатний сприймати «серйозно».

Водночас смерть не зробила Семмлера циніком – він вболіває за темношкірого, коли крадій отримує пошкодження від колишнього зятя Семмлера, ветерана Другої світової, героя Сталінграду Ейзена. Зять пояснює, що надмічний чорношкірий крадій повинен отримати важкі травми для нейтралізації, але Семмлер не погоджується «довести до кінця» бійку, намагається її зупинити. При цьому він сам зазнав від темношкірого чудернацьке приниження (Семмлер намагається тлумачити символічно брутальну витівку крадія).

Навіть смерть племінника Семмлер використовує з позицій пошуку ключа до розуміння круговерті всесвіту. Саме з смертю племінника пов'язане також матеріальне становище Семмлера та його доньки. Сол Беллоу припускається в сюжеті окремої лінії про «гроші мафії» – Шула знаходить їх, і вони стають забезпеченими до кінця життя. Але Семмлер вже приміряє на себе звичний образ живого мерця – він аналізує вчинок племінника з вигадкою про «аналізи» як вияв високої людяності. Адже його племінник подбав, щоб рідні не бачили його відходу, – він попросив знайомих лікарів відвести його ніби «на аналізи», де він помер. Артур Семмлер навчився цінувати саме такі вияви логіки смерті – вона не обтяжує оточуючих трагізмом неминучості. Травматичний досвід трансформувався у всеосяжну концепцію «зрозуміти і вибачити».

Питання старості дуже важливе для розуміння головного герою роману. Сол Беллоу відходить від шаблонного зображення старого мудреця чи від притчливості хемінгуейвського старого. Хоча Сол Беллоу не уникає спокуси надати своєму герою певних символічних рис – наприклад, він одним здоровим оком «бачить більше, ніж більшість двома».

Лейтмотивом старіння Артура Семмлера є розуміння неможливості «піти вчасно»: «And of course no one knew when to quit. No one made sober decent terms with death» [6, p.8]. Найтравматичнішою є дія старості у відриві від природного

культурно-історичного середовища Семмлера – він відчуває себе «уламком минулого». Сол Беллоу деякі моменти старіння зображає комічно – як Семмлер слідкує за темношкірим крадієм, деякі моменти сповненні драматизму – вболівання за майбутнє психічно хворої доньки, деякі трагічно – коли Семмлер раптово бачить себе усамітненим серед «сучасників-мерців».

Фізіологія старіння Солом Беллоу продемонстрована з різкою відвертістю – Семмлер справляє малу нужду в умивальник, в теплі періоди «від нього трохи тхне» тощо. Ще відвертішою є оповідь про старіння двоюрідного брата Марго Уолтера Брука, старість якого супроводжувалася серйозними психічними розладами. Семмлер розумів причини подібних травм – здебільшого це було відлунням ув'язнення Уолтера Брука в концтаборі Бухенвальд. Ось так Сол Беллоу подає один із жахливих епізодів життя в концтаборі: «...to Bruch's Buchenwald reminiscences. ...And then a man fell into the latrine trench. No one was allowed to help him, and he was drowned there while the other prisoners were squatting helpless on the planks. Yes, suffocated in the feces» [6, p.58].

Подібні психічні травми помножуються безоднею забуття, на краю якої стоять старі. Артур Семмлер розмірковує про вибірккову природу «історичної пам'яті»: «If you considered what the historical memory of mankind would retain, it would not bother to retain the Bruchs; nor, come to that, the Sammlers. Sammler didn't much mind his oblivion, not with such as would do the remembering, anyway. He thought he had found out the misanthropy of the whole idea of the "most memorable". It was certainly possible that the historical outlook made it easier to dismiss the majority of instances. In other words, to jettison most of us» [6, p.62]. Безумовно, що він ідейно наполягає на тому, що травмована пам'ять виживших має долати інертність суспільства, вимагати «бути почутим» [6]. Це не просто забаганка старих – Семмлер розуміє, що злочинці радіють забуттю («замітають сліди»), а жертви навпаки зберігають

«сліди». Це відбувається в дзеркальній симетрії – забуття захищає злочинця та послаблює жертву [6].

Та старіння Семмлера має й менш «глобальні» аспекти. Сол Беллоу яскраво демонструє наполегливу віру в ідеали «минулого» всупереч динамічному сьогоденню. Наскрізною сюжетною лінією роману є протистояння одіозного автобусного крадія та Семмлера. Старий вперто бажає «покарати» злочинця, хоча має до нього суперечливі почуття. У впорядкованому моральному кодексі старого крадіжка має бути покарана. Письменник комічно ілюструє марні намагання Семмлера знайти дієвий відклик у американської поліції. Він розуміє безперспективність цих спроб, але це його не зупиняє – постійні дзвінки у відділок поліції демонструють повне нерозуміння Семмлером механізмів системи правопорядку великого американського міста. Він «застряг» у минулому, екстраполює досвід «старої доброї довоєнної Європи» на криміногенний Нью-Йорк.

Та письменник не просто кепкує зі старого – він просто розводить різні історико-культурні шари в окремі самодостатні одиниці, що не перемішуються. Сол Беллоу тривожно підмічає, що порядність та щирість стають рудиментами в сучасному суспільстві, що неповага до власності, заохочування нахабства та боягузтво перед зухвалим грабіжником притаманні самозосередженним нью-йоркцям. Семмлер виступає своєрідним Дон-Кіхотом – таким саме «останнім романтиком» серед байдужо-ворожого середовища. Подібне ми спостерігали в романі «Герцог» – там головний герой також постійно балансував на грані нормальності, оскільки не завжди вмів інтегруватися в суспільні схеми. Цікаво, що в «Дарі Гумбольдта» Сол Беллоу вже робить ще тонкіші грані між екзальтованими напівбожевільними і «нормальними» героями. Подібна розстановка акцентів дозволяє письменнику досягати цікавих комбінацій симпатій / антипатій, що часто виглядають абсурдно та провокативно.

Архаїка моралі людей похилого віку також цікавила й Юрія Трифонова – в «Обміні» найяскравішим її представником

був дід головного героя, Федор Миколайович Дмитрієв, що уособлював собою «відблиск багаття» І чверті ХХ ст. Письменник зображує його в рамках марних пошуків «останніх моральних авторитетів» радянського суспільства. Але вірність правді Юрію Трифонову диктувала зобразити «досвідченого революціонера» ((який «сидів» як при царі, так (по деяким натякам) і в сталінські часи)) чудернацьким уламком минулого. Вже в повісті «Інше життя» Трифонов розкриває природу подібного «дивацтва» – вірна ідеалам «старих більшовиків» бабуся Олександра Прокопівна обіцяє внучці гроші на зимові чоботи, але не віддає їх, бо та хоче купити їх «у спекулянтів» ((реалії радянського життя – офіційно в магазині за зазначеною ціною придбати якісне взуття (як і багато чого іншого) було неможливо)). Подібна «чесність» сприймається іншими героями повісті як вияв повної відірваності від реального життя, що давно протікає за усталеними подвійними стандартами.

Піковим для усвідомлення своєї старості для Семмлера стає лекція в університеті – наприкінці її він піддається повній обструкції. Та болісні провокативні слова радикальних представників студіюючої молоді мають допомагати Семмлеру краще усвідомити свою відірваність від теперішнього життя. Він опинився в ситуації, коли люди вже одягаються «по-іншому», вживають інший лексикон і часто не розуміють слів «з минулого». Для молоді він – рудимент, що тягне за собою шлейф спогадів. Семмлер усе ще сподівається трансформувати ці спогади в цінний матеріал, але йому все важче знайти для цього правильні форми. Та Беллоу не поміщає Семмлера в інформаційний вакуум – є низка людей, що виявляють живий інтерес до спогадів старого. Вони допомагають йому відчутти себе «людиною». Парадоксально, але й критики та недоброзичливо налаштовані люди також допомагають Артуру Семмлеру долати травматичну пам'ять. Роль негативно налаштованих людей полягає у збереженні зацікавлення «персоною Семмлера». Брутальний крадій чи агресивний студент своїми вчинками на сторінках роману ніби кажуть Семмлеру – «ти живий», «ти існуєш» тощо.

Тобто увага трансформується в цінність, що важлива для подолання руйнівної сили «відсутності уваги до себе». Цей психологічний шар тонко помітив ще Жан-Поль Сартр у романі «Нудота» – доктор Роже називає Ахіля образливими словами, але це має функцію «оздоровлення» старого, допомагає йому «протриматися ще один день». Старий намагається зробити все, щоб лікар звернув на нього свою увагу: «Лікар кладе свої грубезні руки на стіл і хапається за закраїни. Пан Ахіль аж світиться від щастя, йому дуже хочеться, щоб лікар звернув на нього увагу. Але намарно він гойдає під столом ногою та вряди-годи підстрибує на стільці — він такий малий, що не в змозі порушити тишу [5, с.70].

Сартр ілюструє добирає яскравих фарб у поведінку лікаря. Гра в «шанобливе суспільство» замінюється грою «в поганих хлопців»:

«— А-а, це ти, старий покидьку! – вигукує він. – Як, ти ще не здох? – І тепер уже до офіціантки: – Ви пускаєте це одоробло до себе? – Своїми хижими очима він їсть маленького чоловічка. Погляд гострий і прямий, погляд, що все ставить на свої місця.

– Це ж старий варіят, хіба ви не бачите!

Він не завдає собі навіть труду показати, що жартує. Лікар знає: старий варіят не сердитиметься на нього й у відповідь буде лише усмішка. Так і є – скривджений принижено всміхається. Старий варіят відчуває полегшення, ніби його оборонили від нього самого і сьогодні йому нічого не станеться. Але найбільше вражає те, що я теж заспокоївся. А-а, мовляв, так це старий варіят, а я гадав...» [5, с.70].

У Сола Беллоу Артур Семмлер зазнає ще більш нищівної критики: «“Orwell was a fink. He was a sick counterrevolutionary. It's good he died when he did. And what you are saying is shit.” Turning to the audience, extending violent arms and raising his palms like a Greek dancer, he said, “Why do you listen to this effete old shit? What has he got to tell you? His balls are dry. He's dead. He can't come”. Sammler later thought that voices had been raised on his side. Someone had said, “Shame. Exhibitionist.” But no one

really tried to defend him. Most of the young people seemed to be against him. The shouting sounded hostile. Feffer was gone, had been called away to the telephone. Sammler, turning from the lectern, found his umbrella, trench coat, and hat behind him and left the platform...» [6, p.42-43].

Та у Сартра критика все ж містить «лікувальний елемент», вона спрямована все ж ще «потішити старого», надати йому чудернацьку розраду. При цьому старий та лікар знаходяться в межах суспільної системи, лікар навіть виконує функцію, що несуть також священики, урядовці, офіцери. Цю функцію Сартр зводить до Досвіду, що має превалювати над об'єктивним спостереженням світу. Досвід допомагає легко маніпулювати людьми: «Пан Ахіль, мабуть, давно вже не був такий щасливий, як сьогодні, – в нього просто не стуляється рот із захвату... А й хвацько ж присадив його лікар! Лікаря не загипнотизувати цим істеричним виглядом старого варіята; добра прочуханка, кілька брутальних слів, – оце й усе, що треба таким. Лікар має досвід. Одразу знати професіонала; всі ці лікарі, священики, урядовці, а також офіцери знають людську душу так, ніби самі сотворили людину» [5, с.70].

Проте Беллоу полишає Семмлера в більш разючих обставинах – травматичний досвід приніс відсутність віри в гуманізм та посилив сплутаність свідомості. Артур Семмлер навіть не може очікувати співчуття – йому доводиться його «вигадувати».

Подібні обставини притаманні «сучасній Америці». В цій системі люди зосереджені на досягненні особистого успіху, що заважає їм подекуди звертати увагу на проблему інших. Сол Беллоу дуже критикує США в своїх творах – інколи стилістика його роздумів наближається за гостротою до супротивників Америки. Та він все ж є прибічником свободи і демократії американського суспільства. Саме цей рівень демократії дозволяє письменнику відкрито висловлювати свою думку, критикувати недоліки суспільства та сприймати дійсність «без прикрас». Артур Семмлер відчуває надзвичайне піднесення від можливості називати себе «американцем ХХ століття»: «And the

charm, the ebullient glamour, the almost unbearable agitation that came from being able to describe oneself as a twentieth-century American was available to all» [6, p.75]. Він вважає, що знаходиться в потужному емоційному та інтелектуальному потоці Нью-Йорку. В цьому місті зосереджена колосальна кількість дієвих особистостей, що становлять собою оригінальну спільноту. Місто становить собою джерело потужної енергетики – позитивної та негативної. Вона дозволяє загоїти рани травматичної пам'яті, абстрагуватися від негативного досвіду минулого.

Семмлер аналізує кипуче життя Нью-Йорку з позиції стороннього спостерігача. Більше того він дає вражаючу характеристику цьому місту, ставлячи його в ряд інших великих мегаполісів: «Great cities are whores. Doesn't everyone know? Babylon was a whore... Penicillin keeps New York looking cleaner. No faces gnawed by syphilis, with gaping nose holes as in ancient times...» [6, p.163]. Фактично велике місто становить собою арену суцільної травми – динамічний темп життя суттєво впливає на внутрішній стан людей. Багато з них опиняються розчавленими шаленою динамікою розвитку, втрачають орієнтири та виплескують назовні наслідки свого спотворення: «You had to be strong enough not to be terrified by local effects of metamorphosis, to live with disintegration, with crazy streets, filthy nightmares, monstrosities come to life, addicts, drunkards, and pervers celebrating their despair openly in midtown» [6, p.74].

Та все ж найтравматичнішою зображена війна. Сол Беллоу чітко відокремлює людей, що пережили війну, та «інших». Стан людини, що пережила війну, письменник детермінує у якості «не зовсім людина» («For quite a long time he had felt that he was not necessarily human» [6, p.117]). Тобто, особистість набуває унікальних якостей – вони необхідні для виживання в екстремальних умовах, для боротьби і рішучих дій. Але вони обтяжують особистість у повсякденному повоєнному житті.

Трагізм військового досвіду через деякий час зменшив тиск на свідомість Артура Семмлера. Дивовижно, але рішенням

цієї проблеми виступили просто «звичайні людські речі», побутові «дрібниці» та «маленькі земні радощі». Похований живцем, Семмлер ніби довгий час собі відмовляв у праві «просто жити». Та травматизм був витіснений саме співвідношенням часу та «звичайного побуту»: «But then, ten or twelve years after the war, he became aware that this too was changing. In the human setting, along with everyone else, among particulars of ordinary life he was human – and, in short, creatureliness crept in again» [6, p.117].

Голокост та єврейська ідентичність не є для Сола Беллоу основною темою, але без неї він не може обійтися у своїх творах, оскільки картина оточуючого світу була б неповною. Тема належності до єврейства супроводжує головних і другорядних героїв твору, додає яскравих емоцій та часто відтворює комічні й трагічні сторони життя євреїв у різних країнах. Сол Беллоу сміливо розставляє акценти та доводить реальність антисемітизму в обіймі ксенофобій минулого та сучасного.

Головні герої творів Сола Беллоу, як правило, є євреями – він пише про те, що знає. І не просто євреї – американські євреї, що здебільшого втратили стійкі межі автентичності, свідомо чи в силу різних обставин адаптувалися до «нового суспільства». Втрата зв'язку з історичним корінням у багатьох призвів до травматичних наслідків – свідомість не зуміла компенсувати національних традицій та причетності до спільноти «одновірців». Відхід від «батьківських і дідівських» форм життя Артур Семмлер спочатку сприймав позитивно – для нього це був міраж інтелектуальної свободи, що зазнав нищівного краху в роки війни. Виявилося, що він пов'язаний із своїм народом невидимими нитками, за цими ознаками він розглядається здебільшого оточуючим світом і за цими факторами сприймає оточуючий світ.

Саме коріння часто допомагає віднайти себе людині в буремні часи. Особливо це актуально коли людина опиняється відкинутою «системою», коли «система» маркує людину як «чужу». При цьому, знаходячись «у системі», людина може не

звертати увагу на свою національну приналежність. Але травматична пам'ять часто концентрується на архетипах спогадів, що своїм корінням сягають «сивої давнини». Подібну трансформацію свідомості пережив поет Олександр Галич. Він так «сформував» цей процес у своєму вірші:

Вспомни:
На этих дюнах, под этим небом,
Наша – давным-давно – началась судьба.
С пылью дорог изгнания и с горьким хлебом,
Впрочем, за это тоже:
– Тогда раба!
Только
Ногой ты ступишь на дюны эти,
Болью – как будто пулей – прошьет висок,
Словно из всех песочных часов на свете
Кто-то – сюда веками – свозил песок!
Видишь – Уже светает над краем моря,
Ветер – далекий благовест – к нам донес,
Волны подходят к дюнам, смывая горе,
Сколько – уже намыто – утрат и слез?!
Сколько
Утрат, пожаров и лихолетий?
Скоро ль сумеем им подвести итог?!
Помни –
Из всех песочных часов на свете
Кто-то – сюда веками – свозил песок!

Артур Семмлер тільки частково «повернувся» до єврейського коріння. Та він відкидає вже зневажливе ставлення до коріння, як до «селянського пережитку». Та в умовах заплутаної свідомості, що містить чимало травматичного досвіду, орієнтир на національність часто залишається одним із найбільш ясних і прозорих. Щоправда, він часто губиться в розрізі віри, оскільки Сол Беллоу не полишає глибоких роздумів про необхідність обирати той чи інший шлях. Поведінка Шули

(доньки Семмлера) подається в романі як елемент психічного розладу, спричинений травмами минулого. Її позмінна належність то до католицизму, то до іудаїзму зумовлена розладом особистості.

Протягом усього роману автор підводить читача до питання: «чи придатна наша планета до життя?». Жахливі випробування виявили занадто хижу людську природу, що не вписується в загальноприйняті рамки. Примітно, що Сол Беллоу «дозволив» побудувати Семмлеру «свою планету». Ця планета полягала у впорядкуванні свого внутрішнього світу. Саме такий висновок і робить автор – «розібратися в собі».

Висновки. Тільки вдумливе прочитання роману «Планета містера Семмлера» дозволяє виокремити проблему подолання травматичного минулого. Беллоу вдалося продемонструвати багатогранний досвід подолання негативних наслідків трагедій. Він сфокусував увагу на людині, що перетнула рубіж у 70 років. У цьому віці вже неможливо «не пережити» втрат і необхідно сформулювати своє ставлення до них. Літературний персонаж лише частково може продемонструвати нам багатогранність механізмів пам'яті, особливо травматичної.

Історико-культурний контекст створює необхідні умови для розуміння тих чи інших обставин становлення, формування, розвитку та занепаду чинників, що впливають на «довгі тіні минулого». Саме контекст заміняє собою почасти поняття «пам'яті», оскільки пам'ять людини в своїй біологічній природі принципово відрізняється від пам'яті нації, пам'яті суспільства та навіть пам'яті родини. Деякі механізми є спільними між індивідуальною і колективною пам'яттю, деякі – відмінні. Але саме контекст дозволяє більш точно дослідити самий цікавий і дієвий пласт подолання минулого у взаємодії колективних та індивідуальних спогадів. Сол Беллоу майстерно це зобразив за допомогою моделювання конструювання минулого поряд із свідомим і несвідомим аутентичним оригінальним «рухом живих спогадів». Безумовно, що ця тема ще довго буде актуальною та приваблюватиме дослідників із різних наукових галузей.

Література

1. Братусь І.В., Кузьменко Г.В. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. Київ, 2020. №1. Сс. 39-68.
2. Братусь І.В., Свердлик З.М., Гунька А.М. Значення історичної пам'яті в долі людини (на матеріалі романів «Старий» Юрія Трифонова та «Планета містера Семмлера» Сола Беллоу). Молодий вчений. 2020. №10. Сс. 449-452.
3. Бронич М.К. Сол Беллоу и Лев Толстой: уроки мастера. Вестник Вятского государственного университета, 2009. №2 (2), Сс. 174-179.
4. Механікова О. О. Жанрові особливості романів С. Беллоу. Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2012. №4. Сс. 193-199.
5. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1993. 464 с.
6. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Verlag C.H. Beck. 2006.
7. Bellow S. Mr. Sammler's Planet. Delhi: UniversalBookStall, 1970. 313 p.
8. Guttmann A., Bellow, S. Saul Bellow's Mr. Sammler. Contemporary Literature. 1973. Vol. 14(2). Pp. 157-168.
9. Marshall A. 'Without Explaining': Saul Bellow, Hannah Arendt, and Mr. Sammler's Planet. The Cambridge Quarterly. 2011. Vol. 40. Issue 2. Pp. 141-160.
10. Parini J. Mr. Sammler, Hero of Our Time. Salmagundi. 1995. Vol. 106/107. Pp.66-70.

Иван Викторович БРАТУСЬ,
кандидат филологических наук, доцент,
Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина,
e-mail: kulturolog@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО (НА
ПРИМЕРЕ РОМАНА СОЛА БЕЛЛОУ «ПЛАНЕТА
МИСТЕРА СЭММЛЕРА»)**

Аннотация. В данной статье проанализирован культурно-исторический контекст романа выдающегося американского писателя Сола Беллоу. В исследовании рассматривается вопрос преодоления травматического опыта главным героем произведения, его попытки избавиться от негативных последствий травмы на сознание и отчасти подсознание. Внимание уделяется также возрастной специфике главного героя, воспроизводятся особенности пожилых людей. Отдельно поднимается вопрос личной ответственности за правильность нравственного выбора в экстремальных жизненных условиях. Особое внимание уделяется периоду Второй мировой войны в разрезе травматических воспоминаний и неспособности человеческой психики усвоить преступную природу ужасных событий того времени. Также в фокусе исследования оказывается адаптация людей, переживших Холокост, в американском обществе в целом и в Нью-Йорке в частности. Актуальность исследования обусловлена нерешенностью многочисленных проблем исторической памяти, необходимостью углублять и расширять знания о травматической памяти и путях преодоления негативных последствий. Приводятся примеры несвободы от травматического прошлого, общего мемориального дискурса, динамики индивидуальной и коллективной памяти, морализации истории и актуализации систем против ползучего

универсального забвения. Автор останавливается на проблемах смерти, военного прошлого, Холокоста и т. п. Доказано, что в романе Сола Беллоу «Планета мистера Сэмлера» значительное место занимает анализ национальной идентичности в историко-культурном контексте XX в. Выполнен обзор основных событий биографии Артура Сэмлера с точки зрения травматической памяти, неотступно преследует главного героя. Отдельно анализируется историко-культурный контекст американской действительности II пол. XX в. в целом и «жизнь Нью-Йорка» в частности. Делается соответствующая оценка событий нью-йоркской жизни в качестве «отвлекающих факторов» в преодолении травматической памяти. Приведены концепции баланса между памятью и забвением. Предоставлены убедительные аргументы в пользу правильного конструирования прошлого с позиции жертвы, соответственно необходима консервация следов нацистских преступлений ради ослабления разрушительной силы забвения на личность жертв. Победа жертвы видится в артикуляции травмированной памяти, извлечении ее из «непрозрачного ядра» (подсознания). При этом отстаивается позиция Артура Сэмлера в борьбе против «систематической лжи».

Ключевые слова: Сол Беллоу, американская литература, война, травматическая память

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kulturolog@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

**CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT OF
OVERCOMING THE TRAUMATIC PAST (ON THE
EXAMPLE OF SAULL BELLOW'S NOVEL
“MR. SEMMLER'S PLANE”)**

Abstract. The article analyzes the cultural and historical context of the novel by the outstanding American writer Saul Bellow. The study examines the overcoming of the traumatic experience by the protagonist of the novel, his attempts to get rid of the negative effects on consciousness and partly subconsciousness. Attention is also paid to the age specifics of the main character, which reproduces the characteristics of the elderly. The article raises the issue of personal responsibility for the correctness of moral choices in extreme living conditions. Particular attention is paid to the period of World War II in the context of traumatic memories and the inability of the human psyche to assimilate the criminal nature of the terrible events of that time. The study also focuses on the adjustment of Holocaust survivors to American society in general and to New York in particular. The relevance of the study is due to the unresolved problems of historical memory, the need to deepen and expand knowledge about traumatic memory and ways to overcome the negative consequences. Examples are given of the lack of freedom from the traumatic past, the general memorial discourse, the dynamics of individual and collective memory, the moralization of history and the actualization of systems against the creeping universal oblivion. The author dwells on the problems of death, the military past, the Holocaust and the like. It is proved that in Saul Bellow's novel “The Planet of Mr. Sammler” the analysis of national identity in the historical and cultural context of the twentieth century

occupies a significant place. The main events of Arthur Sammler's biography are reviewed from the point of view of the traumatic memory that persistently haunts the main character. The historical and cultural context of American reality in the second half of the twentieth century in general and "life in New York" in particular is analyzed separately. An appropriate assessment of the events of New York life as "distractions" in overcoming traumatic memory is provided. The balance between memory and oblivion is given. Arguments in favor of attempts to construct the past from the position of a victim of Nazi crimes are presented. Victory is seen in the articulation of traumatized memory, the removal of memories from the subconscious to the consciousness. At the same time, the position of Arthur Sammler in the fight against "systematic lies" is defended.

Key words: Saul Bellow, American literature, war, traumatic memory

References

1. Bratus, I.V., Kuzmenko, H.V. (2020). Deyaki kul'turno-istorychni aspekty samoidentyfikatsiyi osobystosti «intelektualiv» u tvorakh druhoyi polovyny XX stolittya. [Some cultural and historical aspects of self-identification of the personality of "intellectuals" in the works of the second half of the twentieth century]. Art-platforma. 1, 39-68 [in Ukrainian].
2. Bratus, I., Sverdlyk, Z., Gunka, A. (2020). Znachennya istorychnoyi pam'yati v doli lyudyny (na materialy romaniv "Staryy" Yuriya Tryfonova ta "Planeta mistera Semmlera" Sola Bellou) [The significance of historical memory in human destiny (based on the novels "The Old Man" by Yuri Trifonov and "The Planet of Mr. Semmler" by Solo Bellow)]. Molodyi vchenyi, 10, 449-452 [in Ukrainian].
3. Bronich, M. (2009). Sol Bellou i Lev Tolstoy: uroki mastera [Sol Bellow and Leo Tolstoy: Lessons from a Master]. Vestnik Vyatskogo gosufartvennogo univrsiteta, 2 (2), 174-179 [in Russian].

4. Mehanikova, O. (2012). Zhanrovi osoblyvosti romaniv S.Bellou [Genre features of S. Bellow's novels]. *Mirovaya literatura na perekrest'ye kul'tur i tsivilizatsiy*, 4, 193-199 [in Russian].
5. Sartr, Zh.-P. (1993). *Nudota. Mur. Slova.* [Nausea. Wall. Words.]. Kyiv: Vid-vo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
6. Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* München: Verlag C.H. Beck [in German].
7. Bellow, S. (1979). *Mr. Sammler's Planet.* Delhi: Universal Book Stall [in English].
8. Guttmann, A., Bellow, S. (1973). Saul Bellow's *Mr. Sammler.* *Sovremennaya literatura*, 14(2), 157-168 [in English].
9. Marshall, A. (2011). 'Without Explaining': Saul Bellow, Hannah Arendt, and *Mr. Sammler's Planet*, *The Cambridge Quarterly*, 40, 2, 141-160 [in English].
10. Parini, J. (1995). *Mr. Sammler, Hero of Our Time.* *Salmagundi*, (106/107), 66-70 [in English].

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

УДК 778.534.4 (476)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.193-213>

Антонина Алексеевна КАРПИЛОВА,

кандидат искусствоведения, доцент,

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы,

Национальная академия наук Беларуси,

Минск, Беларусь,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

**ЗВУКОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ
БЕЛОРУССКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ**

Аннотация. В статье рассматриваются основные модели звуковой драматургии в современном белорусском игровом кино. Звуковая драматургия трактуется как структурно-семантическая организация внутрикадровой и закадровой формы звуковых компонентов (речи, музыки, шумов) в их разнообразных композиционно-драматургических функциях в целях создания целостного звукового и звукозрительного образа фильма. Каждый из основных звуковых компонентов обладает своими свойствами, однако их можно классифицировать по следующим признакам: функциональность, содержательность, фонизм. Для речевого и шумового компонентов характерны все основные свойства (композиционно-драматургические функции, структурно-семантическая значимость, громкостные, темповые, тембровые характеристики). Музыкальный компонент наиболее сложный по своей структуре и отличается как имманентно присущими ему характеристиками (музыкально-выразительные средства, жанрово-стилевые черты, особенности композиторской техники и др.), так и формами существования в экранном произведении. Вступая в сложное взаимодействие, все звуковые компоненты создают звуковую драматургию, которая является

частью общей драматургии фильма. Функционирование всех звуковых компонентов фильма анализируется на материале современных белорусских игровых фильмов разных жанров – детектива, психологической драмы, хоррора, байопика. В биографической ленте «Купала» создана разветвленная звуковая драматургия на основе лейтмотивности, монотематизма, полистилистики. Авторское переосмысление музыкальных источников и активная работа с цитатным материалом присутствуют в лентах «Масакра» и «Следы на воде». Отмечаются многообразные структурно-семантические и темброво-колористические функции речевого компонента, а также символическая и концептуальная роль шумовой сферы в картинах «Купала» и «В тумане». Делается вывод о том, что звуковая драматургия современного фильма выступает как система звуковых средств экранного произведения в их образно-содержательном и конструктивном единстве.

Ключевые слова: игровой кинематограф, белорусские фильмы, звуковая драматургия фильма, музыка в кино, функции речи и шумов в фильме

Введение. Кинематограф остается неотъемлемой частью общекультурного процесса XXI в. и воздействует на аудиторию всем разнообразием технологических и творческих процессов, в том числе – посредством звука. При осуществлении авторского замысла важным средством его воплощения становится интерпретация и характер звука, его особенности существования в условиях экранного текста. Звук наряду с другими художественными компонентами является одним из важнейших составляющих образного строя фильма.

Исследователи и практики кино неоднократно отмечали, что сила воздействия звука на аудиторию весьма значительна. Действительно, кинозвук не ограничивается своей прямой функцией как физического явления, а воздействует также эмоционально и семантически, направлен на выражение идеи фильма. Звук имеет большой образно-содержательный и

конструктивный потенциал в звукозрительной системе экранного произведения.

Постановка проблемы. Для современного игрового кинематографа в силу интенсивного развития его технологических средств звуковая составляющая является одним из самых сильно воздействующих, «эмоциональных» средств. Отсюда необходимость не только изучать особенности проявления звука в экранном творчестве, но и выявлять закономерности, которые способствуют этим процессам.

Звуковой период существования белорусского игрового кино составляет почти 90 лет. За это время были апробированы различные виды звукового решения и звуковой драматургии фильма. Кинематограф XXI в. позволяет обобщить некоторые тенденции в области кинозвука, его фабульно-сюжетных, композиционно-драматургических и концепционных функций. В белорусских фильмах последнего времени нашли отражение различные типологические модели звуковой драматургии, которые представляются перспективными для дальнейшего развития отечественного игрового кинематографа. Эволюция кинозвука, участие его в общем художественном процессе и представляет для нас наибольший интерес.

Анализ последних исследований и публикаций. В исследование проблемы звука в кино большой вклад внесли петербургские ученые. Так, в фундаментальной работе И. Иоффе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1938 г.) в главе «Драматургия звука в кино» рассматривается музыкальная драматургия фильма, развивающаяся в пространственно-временных координатах экранного текста. Впервые разработанное в научной литературе понятие «музыкальная драматургия фильма» впоследствии стало основой для формирования концепции звуковой драматургии фильма [6, с.624-628]. Синтезу и эволюции компонентов звукового ряда в историко-теоретическом аспекте посвящена монография С. Гуревич [2].

Важным исследованием в области изучения кинематографического звука стала изданная в 2020 г. сектором

кино и телевидения Российского института истории искусств коллективная монография «Звуковое решение фильма» под редакцией известного киноведа и музыковеда Л. Березовчук. Тематика монографии сосредоточена на специфических функциях шумов и музыки в образно-содержательной структуре фильма. Авторский коллектив данного научного труда считает, что проблемное поле, связанное с исследованиями состояния шумов, музыки и речи и их выразительных функций в конкретных фильмах, а также эволюции звуковых компонентов фильма в истории киноискусства, следует именовать «звуковым решением фильма» [5, с.6]. Его изучение представляет собой, по сути, новую область в науке о кино. В трех разделах монографии рассматриваются практические вопросы работы звукорежиссера над звуковым решением фильма, осмысливаются наиболее острые теоретические проблемы звукового решения фильма, а также исторические аспекты становления звукового кино.

Мастерство звукорежиссера как полноценное соавторство по созданию «слышимой» драматургии телевизионного произведения рассматривается в книге Н. Ефимовой «Звук в эфире» [4]. Исследователь телевидения М. Ермишева говорит о звуковой драматургии как выразительном средстве современного телевизионного документального фильма [3]. В свою очередь Н. Кононенко анализирует звуковую драматургию картин А. Тарковского в ее эволюции от фабульной обусловленности к смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур [7]. Уникальным по информационной насыщенности и научно-практической ориентированности представляется составленный О. Литвиновой каталог «Музика в кінематографі України» [8], где дана история этой отрасли от зарождения до современности через персоналии авторов музыки игровых фильмов.

Проблематике звуковой драматургии в белорусском игровом кино посвящены единичные работы, среди них работа М. Володина, посвященная исследованию звуковой драматургии белорусского игрового кино в историческом ракурсе. Автор

отмечает, что художественная эволюция звука в кино шла от типового звукового решения фильма к авторским, индивидуализированным формам звуковой драматургии [1, с.80].

Цель данной статьи состоит в определении и характеристике основных моделей звуковой драматургии белорусских игровых фильмов 2010-х гг.

Изложение основного материала. Белорусский кинематограф 2010-х гг., несмотря на сложный период «малокартинья», предложил зрителям целый ряд разножанровых фильмов с различными формами звуковой драматургии. Поясним, что звуковая драматургия понимается в данном контексте как структурно-семантическая организация внутрикадровой и закадровой форм звуковых компонентов (речи, музыки, шумов) в их разнообразных композиционно-драматургических функциях с целью создания целостного звукового и звукозрительного образа фильма.

Фильм «Масакра» (2010 г., режиссер – Андрей Кудиненко, звукорежиссер – Андрей Волков) решен в уникальном жанре «бульба-хоррор», в духе постмодернистской эстетики. Композитор Олег Ходоско выступил в данном случае как опытный кинокомпозитор. В духе необарокко решена стилистика основной оркестровой темы брутально-тяжеловесного характера. Иную образную сферу несет тема в неоромантическом ключе, соединяющая интонации Ноктюрна ля-бемоль-мажор Фредерика Шопена и арии Нормы «Casta Diva» из оперы Винченца Беллини. Ее преобразование в сторону гимнического наклонения передает внутреннее перерождение главных героев: от страха и кровавой бойни (так переводится слово «масакра»), учиненной графом-оборотнем, к пробуждению чувства любви. Общая таинственная, мрачная атмосфера действия создается средствами музыкальной драматургии конфликтного типа, многочисленных фоновых шумов, аффектированной актерской игры. В этом нельзя не заметить влияния визуально-звуковой стилистики известного

белорусского фильма «Дикая охота короля Стаха», в частности его «готического» колорита.

Долгожданным для белорусского зрителя стал фильм «Следы на воде» (2017 г., режиссер – Александр Анисимов) как образец «большого» кино с адекватным звуковым стилем. Детективная драма передана патетическими текстами, театральной манерой актерской игры, мощным звучанием симфонического оркестра, хора и солирующих инструментов. В прологе и эпилоге истории о буднях послевоенной белорусской милиции звучит по-рахманиновски полноводный разлив фортепианного соло, и в целом музыка композитора Виктора Копытько не только работает на общую идею фильма, но как бы приподнимает действие на иной уровень своей героико-пафосной интонацией, причем, в «живом», акустическом звучании. Плотная, насыщенная фоновая сфера фильма не столько «дразнит» воображение, сколько направляет и регулирует внимание, мысль и чувства зрителя, иногда несколькими акцентами обостряя значение важных диалогов и реплик. В четырех батальных сценах звук – и главным образом музыка – «утяжеляет» атмосферу происходящего и компенсирует неброскость визуального решения.

Достаточно скромны приметы звукового ландшафта – леса, болота, реки, города, хотя они вполне претендуют на роль активных участников действия. Жизнь небольшого городка отражена через звучание белорусской, польской и русской речи, через традиционные звуковые краски – гул рыночной толпы, крик петухов, кудахтанье кур, лай собак. Лишь изредка звук будит воображение: проезжающий грузовик заглушает интригующий разговор персонажей, или «хрустальная» музыка шкатулки переходит из кадра за кадр и звучит как лирическая тема любви.

Сюжет фильма, в центре которого поиск милиционерами главаря банды по кличке Фрейшюц, не мог обойтись без коннотаций на одноименную оперу Карла-Марии Вебера. Уже одно упоминание оперы «Волшебный стрелок (Фрейшюц)» – одного из самых мистических и таинственных произведений

эпохи романтизма XIX в. – настраивает на соответствующую атмосферу. Композитор органично включает в сюжет музыкальную цитату, основанную на лейттеме героини веберовского произведения Агаты и сопровождающую линию отношений лейтенанта милиции и молодой артистки.

Фильм послевоенной тематики потребовал от звукорежиссера Владимира Суходолова включения агрессивных звуков стрельбы и взрывов при сохранении естественности и органичности человеческой речи. Тем не менее своеобразным эмоциональным камертоном действия стали выразительные хроникальные кадры и песня «Еду к милой», написанная актером Николаем Рябычиным в народном духе. Именно хроника и песня, несущие документальную достоверность и лирическую интонацию, придали повествованию художественную убедительность. В целом звуковая драматургия фильма достаточно традиционная, хотя именно такие киножанры, как боевик, детектив, триллер, всегда находятся в поиске интересных звуковых решений.

Особняком в кинематографе XXI в. стоит фильм «В тумане» (2012 г.), где на новом эстетико-художественном и технологическом уровне переосмыслена модель «фильма без музыки». В этой ленте, снятой режиссером Сергеем Лозницей при участии пяти стран, белорусская составляющая представлена литературным первоисточником – повестью Василя Быкова, а также работами белорусских актеров и звукорежиссера.

Многоплановая звуковая драматургия в фильме Лозницы предполагает активное внимание реципиента, звук работает здесь на подсознательном уровне. Режиссер принципиально исключил из фоносферы музыкальный компонент, чтобы музыка не «прессинговала» зрителя и не диктовала ему реакцию на происходящие события. Тем не менее, звук не только несет смысл и эмоцию, характеризует героев, место и время действия, но и приобретает символическое содержание в надтексте картины. Режиссер вместе со звукорежиссером Владимиром Головницким буквально выстраивает звук, дополняя «черновую» запись синхронными и синтезированными голосами и шумами.

Сложнейшая фонограмма фильма включает около ста дорожек. Один звук может содержать несколько пластов – от семи до десяти, например, в звуке пули. Этот богатый, информационно насыщенный слой фильма базируется на реальных звучаниях, так как не менее 90% звука было записано на площадке с помощью многочисленных микрофонов. Но затем были три месяца работы с ним, обработки, коррекции. В результате подробные, по-быковски психологически точные описания трагических обстоятельств и человеческого состояния режиссер перевел в визуальный и звуковой регистры выразительности, в чем-то лишившись яркой актерской краски.

Звуковое пространство фильма живое, «дышащее» и в то же время сложно организованное. Такова начальная сцена, которая, по выражению режиссера, начинается как пейзаж, а заканчивается как натюрморт. Группу пленных ведут по сельской улице под гул толпы, в котором слышны приближающиеся и удаляющиеся звуки мотоцикла, лая собак, выкриков. Монотонно звучит голос старосты, читающего текст приговора. Пространство прослушивается насквозь, напоминая звуковую полифонию в фильмах Алексея Германа. Сама казнь не показана, видны только полицейские, выбивающие табуретки из-под ног осужденных. Подвижный взгляд камеры выхватывает солдат, детей, полевую кухню и наконец показывает то, что режиссер назвал «натюрмортом»: телегу с коровьими костями, рынду, похожую на виселицу, и белую овцу, ассоциирующуюся с образом жертвенного агнца. Трагедия остается за кадром, но звук смерти отчетливо слышен – это скрипят веревки, на которых раскачиваются тела повешенных.

Важнейший для звуковой драматургии шумовой пласт сам по себе представляет систему элементов. Один из них связан с техническими средствами, с транспортом (стук колес поезда, тархтение мотоцикла, мотор грузовика). Ему противостоят обыденные звуки деревенского быта (кудахтанье кур, ржание коня, мычание коровы) и приметы звукового ландшафта (вой ветра, чавканье болота, хруст веток и сухой листвы под ногами). Для съемок режиссер выбрал пересеченную местность с

холмами, озерами, хвойным и лиственным лесом. Шумы и шорохи леса очень разные, но всегда эмоционально окрашенные, что характерно и для текста Быкова.

В звуковом ландшафте особую значимость приобрели голоса птиц. Даже запись птичьего крика авторы растолковали драматургически, как разговор-спор. Специально был приглашен местный орнитолог, который определил, что вороны говорят с «литовским» акцентом. В итоге именно птицы оказались единственными свидетелями невинности главного героя. Символический смысл несет пение канарейки в кабинете зловещего Гроссмайера, которая также является невольным участником трагических событий.

Для фильма важна атмосфера времени и места действия, утра и ночи, деревенского дома и железной дороги. Она пронизана звуками антропологического свойства: вздохами, кашлем, стоном, дыханием человека с разными регистрами характеристик (прерывистое, сбивчивое, усталое, затаенное и др.). При этом авторы избегают таких банальных звуковых символов, как стук сердца или тиканье часов. Развитие шумовой сферы приводит к постепенному исчезновению урбанистических и сельских звуков, к финалу остаются тишина и звуки природы. В эту тишину вторгаются звуки шагов путевого обходчика Сущени, который перетаскивает через шоссе тела партизан Бурова и Войтика, и внезапный выстрел. Символическим воспринимается тихое скрипение дерева, которое вызывает ассоциации со стоном дрожащей «иудиной» осины.

Кинематографическая притча решена сильными звуковыми средствами, которые обогащают внешне однообразный, «усталый» по темпоритму ландшафт фильма (в 127-минутной ленте всего 72 кадра). Именно звук, воздействуя на подсознательном уровне, добавляет к портретам типовых героев выразительные обертоны. Ровный интонационный рельеф картины порой взрывается яркими акцентами – возгласом женщины на рынке или иступленным криком жены Сущени: «Куда вы его уводите?!» Произносимый персонажами текст требует напряженного вслушивания, потому что самые важные

мысли не выделены в нем интонационно и звучат в контексте жизненных реалий. «Вот вы говорите – война. Что всё бывает. Но разве за полтора года войны всё переменялось? Разве человек так скоро меняется? Чтобы до войны один, а в войну – другой?» – размышляет вслух Суцня. Мягкий тембр голоса и рефлексирующие интонации придают его речи исповедальный характер. Оказавшись в пространстве физического и метафизического тумана, «серой зоны» между реальностью и ирреальностью, где нет верха и низа, он по-своему отстаивает свою честь и достоинство, осуществляя собственную казнь.

Пример фильма «В тумане» показывает, что проблема выбора средств художественной выразительности, в том числе звуковой, становится сегодня не столько техническим, сколько философско-эстетическим вопросом. Схожий пример дает и фильм «Купала» (2019 г.), который стал значительным событием в белорусском кинематографе последних лет. Он посвящен жизни и творчеству национального литературного гения – Янки Купалы – и раскрывает судьбу поэта в историко-социальном и психологическом ключе. Судьба героя погружена в водоворот ключевых событий первой половины XX века – революций, Первой и Второй мировой войны. Параллельно с внешне-событийным пластом разворачивается драма творческой личности, талант которой не всегда «вписывается» в предложенные историей обстоятельства, не соответствует навязываемым со стороны власти требованиям. Красной нитью через весь фильм проходят сцены исповедального разговора с матерью, в одном из которых Купала признается: «После революции я ничего не написал».

Картина начинается как романтическая история мальчика, который с широко открытыми глазами и распахнутой душой впитывает впечатления от деревенской жизни, купальского праздника, первых уроков национальной истории в доме своего духовного наставника Сигизмунда Чеховича. Затем следует стремительное расширение круга жизненного и творческого опыта, знакомство с литературной средой Радошковичей, Минска, Вильно, Санкт-Петербурга, Москвы.

Камнем на сердце поэта ложатся события Курловского расстрела, революций, войн. Сложная, многофигурная композиция фильма скреплена образом рефлексирующего героя, который из романтического мечтателя превращается в трагическую личность, из автора возвышенной патриотической поэзии в сломленного жизненными обстоятельствами человека. Режиссер Владимир Янковский признается, что в картине присутствуют некоторые автобиографические черты, как это и свойственно произведениям с мощным авторским посылом. Поэтому для режиссера было важным предельно эмоциональное наполнение каждой сцены, каждого эпизода. В результате байопик обогащается чертами психологической драмы, превращаясь в своеобразный жанр «эмоциональной биографии».

Мощная психологическая подоплека действия обусловила особенности звуковой драматургии фильма, где важное значение имеют все компоненты – речевой, музыкальный и шумовой.

Присутствующее в фильме полиязычие создает интонационно-смысловую полифонию, включающую звучание белорусской, польской, русской, еврейской речи. Своеобразная модель белорусского Вавилона воссоздана на улице Минска, где мальчик с восторгом впитывает энергетику многоязычной толпы, ее говор и гул. Постепенно, по мере развития поэтического таланта формируется интонационная характеристика героя. Он говорит на нескольких языках, но в стихах, чтение которых образует особую линию в фильме, торжествует звучание «родной мовы» с ее своеобразным интонационно-ритмическим рельефом. Неслучайно латвийский актер Николай Шестак, блестяще исполнивший роль Купалы, много слушал аудиозаписи голоса поэта и попытался воспроизвести его тембровые и интонационные особенности. Даже говоря на русском языке, актер вслед за поэтом сохранил особенности произношения белорусской речи с характерным «аканьем», «цеканьем», «дзеканьем» и мягким звуком «г», который произносится с особым придыханием, – все это воспринимается в контексте

фильма как достоверный и эмоциональный элемент народной фонетики.

Музыкальная составляющая звуковой драматургии составляет внутри фильма собственную драматургию и отличается выразительной эмоциональностью наряду со структурно-смысловой и концептуальной функцией. Лейтмотивом выступает закадровое женское соло, звучащее сначала в виде колыбельной песни на стихотворение Купалы «А зязюля кукавала» в исполнении оперной певицы Анастасии Храповицкой. Постепенно женское соло трансформируется в вокализ, который звучит за кадром акапелльно или с аккомпанементом, в хоровом или инструментальном исполнении. Музыкальная тема сразу задает тон повествованию своим народным характером, выразительной мелодией в духе знаменитой песни «Купалинка». Композитор Владимир Сивицкий удивительным образом почувствовал и передал особенности и дух белорусской песенности в ее ярком и обобщенном виде. Семантика напева сохраняется на протяжении всего действия и отсылает к образам матери, детства, родины. Ближе к финалу она погружается в контекст искаженно-драматических звучаний, в «паутину» жестких диссонансов. Мысль авторов понятна: в удушающем социуме гибнет живое начало.

Жанрово-стилевой компонент музыки также важен для понимания различных смысловых пластов сюжета. Фольклорное начало, заложенное в основной теме, существует наряду с барочной и романтической стилистикой других музыкальных тем, что соотносится с непростой историей происхождения поэта. Известно, что Купала имел в своем роду шляхетские корни, однако они не были подтверждены документально. Эта социальная амбивалентность, условно говоря, двойственное крестьянско-шляхетское происхождение, порождали психологическую неустойчивость и определенную уязвимость характера. С помощью музыкально-выразительных средств как бы материализуются эти сложнейшие подсознательные процессы. Тем не менее, именно народно-песенное начало

определяет интонационный строй основного музыкально-тематического материала, который звучит за кадром как внутренний голос героя или авторский комментарий к действию. Так, в музыкальную палитру фильма органично входит звучание квартета «Astoria» с солирующей «романтической» скрипкой. С точки зрения главного героя показана и кровавая сцена Курловского расстрела в Минске 1905 г. По мере развития сюжета музыкально-тембровая палитра густеет, мрачнеет, начинают доминировать низкие, тяжелые тембры. Но музыка воспринимается не как иллюстративный компонент действия, а как важная часть звукозрительного синтеза.

Если закадровая форма музыки ассоциируется с образом героя и авторским комментарием, то внутрикадровая музыка составляет важный элемент сюжета и характеризует атмосферу эпохи и окружение Купалы. Немыслимо представить Янку Купалу вне его литературной среды, блестящих представителей белорусской культуры первых десятилетий XX в. В фильме показана целая плеяда лучших, образованнейших людей того времени, которые мощно продвигали идею национального возрождения. Имя каждого из них стало легендарным в истории белорусской культуры: братья Луцкевичи, Сергей Полуян, Вацлав Ластовский, Бронислав Эпимах-Шипило, Всеволод Игнатовский, Змитрок Бядуля, Тишка Гартный, Якуб Колас и многие другие. Коллективный портрет деятелей белорусского возрождения ярко показан в колоритных сценах минского литературного салона и виленской редакции газеты «Наша ніва», гостеприимного литовского шинка и театрального представления в Павловске, встреч и посиделок в доме Купалы. Все они пронизаны звучанием разножанровых музыкальных цитат. Ария Жермона из оперы «Травиата» Джузеппе Верди (в исполнении оперного певца Владимира Громова) звучит во время ожесточенных дискуссий минских литераторов. В Вильно – это полька начала XX века и песня композитора Людомира Роговского на текст знаменитого стихотворения Купалы «А хто там ідзе?» (в исполнении актера Евгения Казакевича). Вечеринка у дома Купалы становится развязкой в отношениях поэта с

женой Владиславой Станкевич и актрисой Павлиной Мяделкой. Драматизм ситуации подчеркнут внешне нейтральным звуковым фоном, когда гости поют популярные белорусские народные песни «Як будзеце вяночкі віць», «Ой, ляцелі гусі з броду», «Ой, сівы конь бяжыць». Усиление драматического начала продолжено в монологе Купалы: «Мы жывем у быдлячы час. Ім патрэбна стада».

Шумы в фильме поначалу выполняют фоновую функцию, обозначая отдельные приметы окружающего быта, – пение петухов, лай собак, шум ветра, крик ворон. Однако постепенно шумовой компонент наполняется более важными, смысловыми обертонами. Выразительность финальной сцены строится именно на звуковой символике. Купала, мысленно или наяву разговаривая с матерью и доверяя ей самые сокровенные мысли, внезапно обнаруживает ее исчезновение из комнаты, кресло опустело. Слышится скрип двери, герой выходит в коридор, и дверь внезапно, с резким звуком, напоминающим оглушительный выстрел, захлопывается. Купала остается в темном пространстве за дверью, жизнь закончена. Показательно, что авторы ушли от прямолинейного криминального толкования причин смерти поэта. Метафорический финал киноленты оставляет необходимое зрителю пространство для последующего размышления о судьбе творческой личности в эпоху исторических катаклизмов, об отношениях поэта с властью, об источниках становления и угасания таланта и вдохновения.

В целостной фоносфере фильма, которую создал звукорежиссер Сергей Чупров, важны эффекты звукового контраста и наплыва, производящие впечатление «смены времени». Уже в начальной сцене на лестничной площадке гостиницы «Москва» звучание стилизованного танго «Помнишь, как теплой весной» (музыка Владимира Сивецкого, автор текста и исполнитель – Александра Борисова, которая является и автором сценария фильма) сменяется жутким звуком упавшего тела Купалы. Затем следует «наплыв» инструментальной темы драматического характера, переводящей повествование в другую временную плоскость. Наложение или своеобразная «двойная

экспозиция» внутрикадрового и закадрового звучания колыбельной песни-лейтмотива мотивирует появление ретроспективных сцен-воспоминаний, где детство поэта будто окутано мечтательно-романтической звуковой «дымкой».

Фильм «Купала» показал мощный художественно-выразительный и эмоционально-смысловой потенциал звука в современном кино, всех компонентов его звуковой драматургии.

Выводы. В белорусском кинематографе XXI в. благодаря освоению новых технологий и творческому подходу авторов к художественным ресурсам кинозвука существуют разнообразные модели звуковой драматургии, в основе которых – структурно-семантические особенности звуковых компонентов. В русле современной мировой практики в биографической ленте «Купала» создана разветвленная, многотемная музыкальная драматургия; музыка звучит на протяжении большей части действия, а речевой компонент трактуется преимущественно как музыкально-акустический, несущий не только смысловую нагрузку, но и интонационно-тембровую краску. В построении музыкальной драматургии фильмов важны приемы лейтмотивности, монотематизма, полистилистики («Купала»), авторского переосмысления музыкальных источников («Масакра»), активной работы с цитатным материалом («Следы на воде»).

Речевая составляющая становится более гибкой и разнообразной по своим семантическим и темброво-колористическим функциям. Опираясь на традиции белорусского кинематографа, на опыт режиссеров, композиторов и звукооператоров «золотого» периода белорусского кино 1960 – 1980-х гг., авторы XXI в. создают разноплановые громкостные, темповые, интонационно-тембровые характеристики персонажей, с их артикуляционными, фонетическими, языковыми особенностями («Купала»). В общей драматургической канве произведения полноценное структурно-семантическое значение получает шумовой компонент, выполняя не только фоновые, но и символические функции (финал фильма «Купала»), отражая реалии окружающей среды в виде звукового

ландшафта («Следы на воде»). В двухкомпонентной звуковой драматургии с отсутствием музыки особую значимость в построении концепции произведения приобретают речевая и шумовая сферы («В тумане»).

Все звуковые компоненты в своем диалектическом взаимодействии образуют сложную многоуровневую систему – звуковую драматургию, которая, в свою очередь, вступает в сложное взаимодействие с общей драматургией фильма, образуя целостную звукозрительную драматургию. Таким образом, звуковая драматургия понимается как образный (содержание) и конструктивный (форма) принцип организации фonoсферы фильма. Среди важных особенностей звуковой драматургии отметим такие, как создание пространства кадра посредством звука, звуковой монтаж, акустический наплыв и др. По аналогии с музыкальной драматургией можно выделить такие типы звуковой драматургии, как «одно-, двух-, трех- и многоэлементная» [1, с.87]. В целом исследование звуковой драматургии фильма необходимо для эволюции экранного искусства как части аудиовизуальной культуры и дальнейшего развития нового направления в науке о кино.

Литература

1. Володин М.Е. Формирование звуковой драматургии в белорусском игровом кино. Культура. Наука. Творчество. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2014. Вып. 8. Сс. 76-80.
2. Гуревич С.Д. Динамика звука в кино. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 1992. 132 с.
3. Ермишева М. Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Москва: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2010. 28 с.
4. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. Москва: Академия медиаиндустрии, 2015. 145 с.

5. Звуковое решение фильма. Серия «Проблемы истории и теории кино». Ред.-сост. Л.Н. Березовчук. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2020. 444 с.
6. Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Избранное. Ч. 2. Культура и стиль. Москва: «РАО Говорящая книга», 2010. Сс. 306-657.
7. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
8. Литвинова О.У. Музика в кінематографі України. Каталог. Ч. I. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ: Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2009. 456 с.

Антоніна Олексіївна КАРПІЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Центр досліджень білоруської культури, мови та літератури,

Національна академія наук Білорусі,

Мінськ, Білорусь,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

ЗВУКОВА ДРАМАТУРГІЯ БІЛОРУСЬКИХ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ

Анотація. У статті розглядаються основні моделі звукової драматургії у сучасному білоруському ігровому кіно. Звукова драматургія трактується як структурно-семантична організація внутрішньокадрової і закадрової форми звукових компонентів (мови, музики, шумів) у їх різноманітних композиційно-драматургічних функціях із метою створення цілісного звукового і звукоглядного образу фільму. Кожен з основних звукових компонентів має свої властивості, проте їх можна класифікувати за такими ознаками: функціональність, змістовність, фонізм. Для мовного і шумового компонентів характерні всі основні властивості (композиційно-драматургічні

функції, структурно-семантична значимість, гучні, темпові, темброві характеристики). Музичний компонент найскладніший за своєю структурою і відрізняється як іманентно притаманними йому характеристиками (музично-виразні засоби, жанрово-стильові риси, особливості композиторської техніки та ін.), так і формами існування в екранному творі. Вступаючи в складну взаємодію, усі звукові компоненти створюють звукову драматургію, яка є частиною загальної драматургії фільму. Функціонування всіх звукових компонентів фільму аналізується на матеріалі сучасних білоруських ігрових фільмів різних жанрів – детективу, психологічної драми, хоррору, байопіку. У біографічній стрічці «Купала» створена розгалужена звукова драматургія на основі лейтмотивності, монотематизму, полістилістики. Авторське переосмислення музичних джерел і активна робота з цитатним матеріалом присутні в фільмах «Масакра» та «Сліди на воді». Відзначаються різноманітні структурно-семантичні і темброво-колористичні функції мовного компоненту, а також символічна і концептуальна роль шумової сфери в картинах «Купала» і «У тумані». Робиться висновок про те, що звукова драматургія сучасного фільму виступає як система звукових засобів екранного твору в їх образно-змістовній і конструктивній єдності.

Ключові слова: ігровий кінематограф, білоруські фільми, звукова драматургія фільму, музика в кіно, функції мови і шумів у фільмі

Antonina O. KARPILOVA,

PhD in Arts, Associate Professor,

Center for research of Belarusian culture, language and literature,

National Academy of Sciences of Belarus,

Minsk, Belarus,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

SOUND DRAMATURGY OF BELARUSIAN ART FILMS

Abstract. The article discusses the main models of sound drama in modern Belarusian feature films. Sound dramaturgy is interpreted as a structural and semantic organization of intra-frame and off-screen forms of sound components (speech, music, noise) in their various compositional and dramatic functions in order to create a complete sound and sound-visual image of the film. Each of the main sound components has its own properties, but they can be classified according to the following characteristics: functionality, content, phonism. The speech and noise components are characterized by all the main properties (compositional and dramatic functions, structural and semantic significance, loudness, tempo, timbre characteristics). The musical component is the most complex in its structure and differs both in its inherent characteristics (musical means of expression, genre-style features, features of the composer's technique, etc.) and in the forms of existence in the screen work. Entering into a complex interaction, all the sound components create a sound drama that is part of the overall drama of the film.

The functioning of all the sound components of the film is analyzed on the material of modern Belarusian feature films of different genres – detective, psychological drama, horror, biopic. In the biographical film “Kupala” an extensive sound drama is created on the basis of leitmotivism, monothematism and polystylistics. The author’s reinterpretation of musical sources and active work with quoted material are present in the tapes “Masakra” and “Footprints on the Water”. The author notes the diverse structural-semantic and

timbre-coloristic functions of the speech component, as well as the symbolic and conceptual role of the noise sphere in the paintings “Kupala” and “In the Fog”. It is concluded that the sound dramaturgy of a modern film acts as a system of sound means of the screen work in their figurative, meaningful and constructive unity.

Key words: feature cinema, Belarusian films, sound dramaturgy of the film, music in the film, functions of speech and noise in the film

References

1. Volodin, M.E. (2014). Formirovanie zvukovoj dramaturgii v belorusskom igrovom kino [The formation of the sound dramaturgy art cinema in Belarusian]. Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo. Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv, 8, 76-80 [in Russian].
2. Gurevich, S.D. (1992). Dinamika zvuka v kino [The dynamics of sound in the cinema]. Sanct-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv [in Russian].
3. Ermisheva, M.N. (2010). Zvuk kak plasticheski-smyslovoe vyrazhenie idei televizionnogo dokumental'nogo fil'ma [Sound as a plastic-semantic expression of the idea of a Television documentary]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Moscow: Institut povysheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya [in Russian].
4. Efimova, N.N. (2015). Zvuk v efire [Sound on the air]. Moscow: Akademiya mediaindustrii [in Russian].
5. Zvukovoe reshenie fil'ma (2020). [Sound design of the film]. Seriya «Problemy istorii i teorii kino». Red.-sost. L. N. Berezovchuk. Sanct-Petersburg: Lan'; Planeta muzyki [in Russian].
6. Ioffe, I.I. (2010). Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino [Synthetic study of the art and sound cinema]. Izbrannoe, 2. Kul'tura i stil'. Moscow: “RAO Govoryashchaya kniga” [in Russian].
7. Kononenko, N.G. (2011). Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma [Andrey Tarkovsky. The sounding world of the film]. Moscow: Progress-Tradiciya [in Russian].
8. Litvinova, O.U. (2009). Muzyka v kinematografi Ukrayiny [Music in the cinema of Ukraine]. Katalog. I. Avtori muziki hudozhn'o-

igrovih fil'miv, yaki stvoryuvalisya na kinostudiyah Ukrayiny. Kyiv: Nacional'na akademiya nauk Ukrayiny, Institut mystectvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi im. M.T. Ryl'skogo [in Ukrainian].

UDK 78.01(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.214-245>

Martin Lawrence VISHNICK,
independent researcher,
London, United Kingdom,
e-mail: mvish@btinternet.com,
ORCID: 0000-0001-9237-5106

**THE MORPHOLOGICAL AND AUDIATIVE
INTERCONNECTEDNESS OF SOUND: EQUIVALENCE IN A
MULTIDIMENSIONAL SOUNDSCAPE**

Abstract. Article is dedicated to the morphological and audiative interconnectedness of sound: equivalence in a multidimensional soundscape. To underline my goal of aiding guitarists, performers, composers, and researchers, the underlying purpose of this text is the development of pedagogical tools. Drawing on personal recent theoretical and practical research into the morphology of sound and audiation we will explore the notion of ‘equivalence in a multidimensional soundscape’. Correlations between the interconnectedness of sound-based morphologies emanating from extended guitar techniques, and comprehending internal realisation of the senses to hear and feel when sound is not physically present will be assessed. By outlining recent relevant texts that have made forward strides in guitar and music theory, pedagogy, and analysis we gain useful knowledge on all sounds, and listening strategies. To express an all-encompassing mental and visual image of apprehending the value of sound from a morphological and audiative perspective, three-dimensional topological diagrams will be evaluated; a development of previous two-dimensional visualisations from prior work. In regard to morphologies, topics of interest are spectromorphology, spatiomorphology, spectral quality, performance space, and performance aspects. Studying these aspects will help in the understanding of morphological value. Learning to comprehend morphologies in relation to the listening experience will

deepen all round musical abilities. We will therefore investigate audiation through encompassing deep listening, reduced listening, inherent and external qualities, psychological experience, imagination, and improvisation. The perception of spectral motions in space involve dynamic thinking and action, and as more mutual inclusivity is discovered we can start to contemplate more adventurous pedagogical tools from which future.

Key words: morphology, audiation, imagination, improvisation

Introduction. To enable the exploration of the notion of ‘equivalence in a multidimensional soundscape’ I will draw on my recent theoretical research into the *morphology* of sound and *audiation*. We can think of learning to comprehend morphologies in relation to perceiving sounds that are produced after and before we hear them, and audiative activity as internally generated musical abilities.

Correlations between the interconnectedness of the consequences when producing sound-based morphologies emanating from extended guitar techniques, and comprehending internal realisation of the senses to hear and feel when sound is not physically present will be assessed. To express an all-encompassing mental image of apprehending the value of sound from a morphological and audiative perspective, a three-dimensional topological landscape will be evaluated; a development of previous two dimensional visualisations.

There is an underlying need for new principles and methods of instruction that relate to the sounds we hear in today’s world, and how they have become embedded in musical culture. Research into music pedagogy has tended to concentrate on the standard Western pitch related systems, however, in reality we are hearing a lot more noise-oriented sounds in music production; guitar sounds definitely play a part.

Problem statement. The purpose of this paper is the need for development of pedagogical tools. To help expound my principles the text will centre around deconstructing personal recent improvisations and examining the occurrences. In so doing we can

investigate the morphological and audiative interconnectedness of sound.

Analysis of recent research works and publications. A current group of music researchers are focusing on redressing this gap in guitar music learning, and I have drawn much inspiration from their publications. In particular, “The Contemporary Guitar” by John Schneider, 1985 (revised 2015) [20], provides the reader with a very technical and thorough evaluation of the instrument’s development up to the 1970s, and the updated and modernised version brings us to more present times. In addition, “The Techniques of Guitar Playing” by Seth Josel and Tsao Ming, 2014 [13], is dedicated to the presentation and explanation of contemporary guitar techniques.

I should also mention my research books called “Sculpting Sound on the Classical Six-String Guitar”, Volume’s 1 and 2 [23]. Volume 1 presents a critique and exploration of the way extended techniques with particular sound properties are used and notated in the contemporary repertoire for the classical six-string guitar. In Volume 2, a set of practical exercises provide both instrumentalists and composers with a way to perceive, think through, and use a repertory of sounds based on developed and newly invented extended techniques.

Also of importance are a current cohort of music researchers, commentators, and theorists have delved into subjects of interest. They fall into three general categories; advances in guitar theory, pedagogical work based on the theoretical and analytical, and exploration into sound-based music.

Guitar based theoretical texts have seen notable progression recently. For example, Gilbert Biberian’s exploratory on touch “Liber, the Book of Guitar”, Volume 1, 2012 [2], and Ice B. Risteski’s “A New Foundation of Guitar Philosophy”, 2006 [17], where he writes about the need for a classical guitar philosophical pedagogy.

There are many lessons we can glean from studying research about musicians learning processes within pedagogical music research. Here we look to writings on popular music, teacher education, listening, and improvisation. Notable examples are the

pioneering texts by Lucy Green, like her 2002 book “How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education” [12], where she questions the current formal music education systems; John Finney and Chris Philpott’s “Informal learning and meta-pedagogy in initial teacher education in England”, 2010 [9], focus on how student teachers learn to use informal learning in their teaching.

When dealing with the importance of the inner musical ear, we examine Edwin Gordon’s writings; special attention has been given to his 1989 “Audiation, Music Learning Theory, Aptitude, and Creativity” [11], especially his discussions on music creativity, and the teaching of musical fulfilment potential.

As improvisation is an underlying theme here, pertinent texts were reviewed. Essential reading was Pauline Oliveros’ practical research, and here we cite her 2007 article “Improvising with Spaces, Proceedings of the 13” [16]. This qualitative study explores voice and instrument changes that occur in relationships with changing spaces; an important text for understanding spatial transformations practice. Also of significance is “Improvisation and Identity: A Qualitative Study” [18], 2007, by Matthew Sansom, as his analysis examines the psychological characteristics of improvisation.

Since the end of the last century we have seen much theoretical and analytical research work on ‘sound-based’ music. In order to gain a deeper understanding several recent seminal texts from writings on acoustic and electronic relations, pedagogy, and musical space are used.

Marko Ciciliani talks about the relevance to engage with audiative listening in “Musical Experience Beyond Audible Sound and Its Relevance for Electro-acoustic Composition”, 2016 [4]. For example, In “Understanding the Art of Sound Organization”, 2007, Leigh Landy explains the cultural significance of the concept ‘sound-based’ music [14]. Also, to gain insight into the relationships between acoustic and electronic phenomena I turned to Simon Emmerson’s article “Aural landscape: musical space”, 1998 [8]. Of further interest was the refreshing critical and analytical perspective of standard Western music in Trevor Wishart’s “On Sonic Art”, 1998 [24]. Plus the pioneering 1966 work on

experimental music in “Traité des objets musicaux” by Pierre Schaeffer [19].

For educational relationships I looked at Manuella Blackburn’s “Composing from spectromorphological vocabulary: proposed application, pedagogy and metadata”, 2009 [3], where she relates spectromorphology to pedagogical application.

Inspiration on the topic of musical space and a deeper understanding of spatial elements came from Denis Smalley’s two pieces “Spectro-morphology and Structuring Processes”, 1997 [21], and “Space-form and the acousmatic image”, 2007 [22], and Normandeau’s 2009 article “Timbre Spatialisation: The Medium is the Space” [15]. Here we can learn from their analysis of sound spectra through time and space. My usage of these publications has been to expand, develop, and affirm.

The purpose of this research work. With the goal of reaching higher levels of attainment for all musicians, I aim to provide a pedagogical resource on many aspects of contemporary music based on the conceptual thought, all aspects of sound be given equal weight within a pedagogical system focused on the interconnectedness of morphological and audiative actions.

Presentation of the main research material. The two main concepts that underpin the research into sounds are *morphologies* and *extended techniques*. Firstly, the notion of morphology is used as an experiential tool. Expressing guitar music in terms of morphologies means a spectral and structural approach. For example, a *morphology* may be described as the spectral detail of a sound through time; put another way, morphologies are sound objects that engender a spectral continuum. These two mutually inclusive aspects, a spectrum and activity through time provide a framework for understanding and experiencing music’s temporal flow. Secondly, the sonic outcome from the extended techniques I am interested in form spectra that do not follow the archetypal guitar sound convention of attack followed immediately by a stable (though slowly decaying) resonance comprising as much pitch material as possible.

In my music compositional and improvisational structures are developed through aspects that manifest as a consequence of manipulating the placement of consecutive, merged, and combined morphologies. This is tied to the relationships that occur in shaping phrases, being aware of pitch relations, and exploring dynamic levels. Musical contours of phrases are mostly derived from the archetypal or variant models; however, deviations to this are formed by the use of dynamic levels.

Learning to perform morphologies means engaging with the interrelations of sound components and resonance values during the temporal flux of the music. Improvising involves capturing and maneuvering the spectral content involving elements of freedom. Composing is the process of depicting the morphologies in order to produce a score, where the composer strives to apply methods of representation that are as precise and simple as possible. These may have ties with traditional notation when relevant, or such methods may involve graphic symbols to capture the entire duration of the sound.

To *audiate* is to use listening, in all its facets, towards creativity; recognising how auditory perception impacts on the senses, and developing a deeper awareness in regard to sonic life experiences. Models of creative thinking in music may be built from the exploration of sound through instruments, sound manipulation, and environmental elements; studying relationships between imagination and invention by linking to sounds.

In regard to morphologies, topics of interest are spectromorphology, spaciomorphology, spectral quality, performance space, and performance aspects (see Fig. 1); while deep listening, reduced listening, inherent and external qualities, psychological experience, imagination, and improvisation are the audiative areas of concern (see Fig. 2). As more mutual inclusivity is discovered we can start to contemplate more adventurous pedagogical tools, and further the notion of a four, or even five-dimensional arena, from which future nurturing of musicians may be drawn.

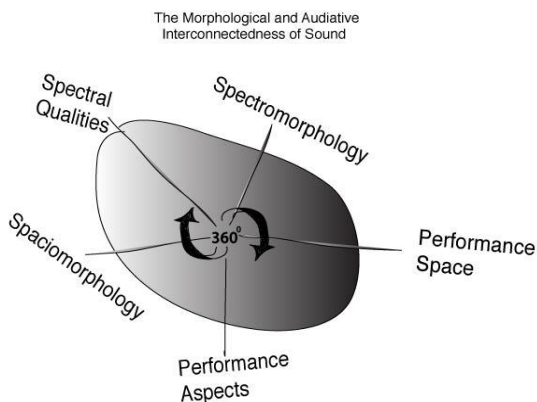


Fig. 1. Morphological Interconnectability

Morphological Interconnectability. To enable a study of the morphology of sound we need to look into the meaning behind the areas mentioned before from a sound-based perspective. Firstly I would like to convey an overview of the changing culture of music. In general, the principles of developing a musical discourse have changed since the mid 20th century, for example, the *note-based* and *sound-based* music dichotomy. And strangely enough, many modern genres incorporate much sound-based music. Landy tells us that, “*sound-based music* typically designates the art form in which the sound, that is, not the musical note, is its basic unit” [14, p.17]. Discourse have changed since the mid 20th century, for example, the *note-based* and *sound-based* music dichotomy. And strangely enough, many modern genres incorporate much sound-based music. Landy tells us that, “*sound-based music* typically designates the art form in which the sound, that is, not the musical note, is its basic unit” [14, p.17].

It is obvious that music grounded on notes is constructed on the standard Western paradigm, fixed on a grid system. Wishart calls it a “Lattice” system; however, he reminds us that “music does not have to be lattice-based at all” [24, p. 11]. Music based on sound is

rooted in timbres heard every day, and includes sounds that may fall between the standard Western notes.

This artistic route is clear to see in compositions for classical guitar; the vast majority of works that include sound-based material – and therefore incorporate extended techniques – are constructed around standard notes [23, p. 117]. Although I concentrate on creating music comprising entirely of extended techniques in my research, in reality an amalgamation of the two systems is inevitable when working in the field, especially as modern ears are accustomed to both.

Sound-based instrumental music procedures focus on creating texture from extended techniques, and strategies are built by managing tension and relaxation in unconventional ways. For example, ambiguity in textural flow is often intentional in the musical movement. Investigation into how pressure and dissipation are accomplished becomes important; the interplay between expressions of uncertainty and lucidity can manifest in various ways. In other words, an exploration into how the passage of sound events and aural expectation become projected strategies.

From a fundamental pedagogical point of view, the reason for learning to play and control extended techniques is that these sonic designs help musicians create textural motion during performance; creating textures to help aid musical outcome is why extended techniques exist in managing goals. Supporting this point, in “Free Composition” (1977) Heinrich Schenker mentions: “The goal and the course to the goal are primary. Content comes afterward: without a goal there can be no content” (p.5). In my performances, a musical event begins and instinctively I feel drawn forwards, anticipating and allowing textures to unfold.

Morphological thinking is concerned with the perception of spectral energies and shapes in space, their behaviour, motion, and growth processes, plus their relative functions in a musical context.

For the musician or listener who is not used to sound-based music the detail of morphological description may be difficult to

follow, however, there is a vast amount of work in this genre. A fundamental principle of music based on spectral morphology may be easily understood as being founded on our experience of sound apprehension. However, some extended techniques morphologies can sound remote from the source. We can see that this derivation is from a shared common base that provides a framework for individual and cultural work. Examining these links is important for all concerned and the language needs to be discovered and defined within a shared natural-cultural basis to make sense.

In order to help understand why and how the music exists, the workings of a sound-based discourse must be explained at some stage; this will also enable a means of articulating problematic reactions to particular work. This is especially important to a music that is strange to comprehend immediately to a lot of listeners, particularly since traditional instrumental and vocal gesture are often absent or not immediately apparent.

Creating musical textures that may or may not be fulfilled by internal representation can cover a wide range of associations; therefore human agency is required to create narrative interest. Furthermore, for me a narration involves at least some sort of indeterminacy to create suspense that serves the characteristic musical attributes and processes of shaping outcome. It is played out within the various aspects of stylistic improvisational convention and normative practice to serve either deterministically or teleologically, it is here that we garner significant discursive attention.

Spectromorphology. To describe the perceived sonic footprint of a sound spectrum as it manifests in time, Smalley coined the term “spectromorphology” in 1986 as a descriptive analysis of sound. It is sometimes employed in the study of electroacoustic music, especially acousmatic music. Denis Smalley talks about Spectromorphology in his chapter “Spectro-morphology and Structuring Processes”, which can be found in the “The Language of Electroacoustic Music” book of 1986 [22]. Since then there have been numerous publications relating to this term and a number of extensions by other scholars within the field of electroacoustic music. In 1997 Smalley publicised a revision of Spectromorphology

(the revision is also available in both French and Italian) in the “Organised Sound” article “Spectromorphology: explaining sound-shapes”.

His term refers to the apprehension of morphological developments in sound spectra over time, and it implies that the “spectro” cannot exist without the “morphology”: a sound has to be shaped and therefore must have sonic content.

For my musical work it is extremely useful to apply Smalley’s theoretical typological and morphological principles to the usage of extended-technique guitar morphologies; especially as motion and structuring processes are key to his theoretical system. Fundamentally Smalley defines spectromorphology thus: “An approach to sound materials and musical structures which concentrates on the spectrum of available pitches and their shaping in time” [22, p.61]. Louise Rossiter reminds us that his terminology, “has become the most widely referenced general framework for the classification of sound types and their potential musical functions”. I have yet to find a better explanation for morphological musical theory.

We can now amalgamate the standard ‘pitch’ and ‘timbre’ domain into the concept of a “spectrum”, encompassing all perceivable frequencies. It also becomes obvious that the spectral aspect is integrally connected to a temporal evolution: “spectra are perceived through time, and time is perceived as spectral motion” [22, p.65]. For me this equates to the wide-ranging field between pitch and noise. Taking mixed groupings of certain similar and different extended guitar techniques, I investigate aspects of expressing guitar music in terms of a spectral and structural approach to archetypal and variant sounds; in short, ‘guitar morphology’.

An *archetypal* morphology may be defined as an attack force followed immediately by a resonance that decreases in spectral richness as the sound decays through time. With the creation of variants, this archetypal attack/resonance model can be developed further in various ways. Although a single morphology can be regarded as a sound object in its own right, by combining

successions and combinations of morphologies musical pieces are formed.

Compositional and performative strategies can be developed to form pedagogical approaches using Smalley's spectromorphological structural functions vocabulary. Moreover, this can be seen as a methodological practice comparable to pitch-set theory or Schenkerian analysis for students. In addition, advancements of these procedures could be used as tools to aid player decision-making.

Spatiomorphology. Spatiomorphology is concerned with spatiotemporal elements, the existence of both space and time; the synchronous possession of spatial extension and temporal duration. We can think about exploring the distribution of spectra emanating from an acoustic instrument to points in a defined space using a network of speakers. This is similar to Robert Normandeau's description of the technique he called *timbre spatialisation*. He states that the spectrum of a sound may be, "recombined only virtually in the space of the concert hall" [15, p.278]. Here personal thoughts turn to the potential of managing the diffused sound spectra through the nature of its own topographical structure, and exploring the morphology of such a distribution.

Smalley tells us that the discussion of space is strongly connected with spectromorphological content: "We needed to know about spectromorphology before we were in a position to understand space" [21, p.53]. He invented the term "spatiomorphology" to conceptually highlight the special concentration on spatial properties used in his compositional process.

For me, working with the notion of spatiomorphology offers an opportunity to immerse the listener into an intimate personal soundworld. Furthermore, this concept leads to various areas of research that need to be addressed, such as developing effective frameworks for controlling timbre spatialisation, evaluating the potential scope for morphological modelling as sound shapes and spatial texture evolve, and methods of organising and directing loudspeaker configurations.

Spectral qualities. The spectral quality of a sound resides in areas of spectral space. Smalley explains: "Each piece of music will

have its upper and lower boundaries within which spectromorphologies act” [21, p.44]. Morphologies behave in various ways, for example, remain stable or evolve, flowing through ranges and frequencies with varying degrees of energy in a controlled or unpredictable manner. Also, they may proceed facilely within a narrow range of activity, or in leaps.

Smalley again: “The word ‘spectrum’ is used to refer to the internal components which make up sound, whether we actually hear these components or not” [21, p.45]. For a guitar player the design of the spectrum is directly related to all aspects of their own personal technique and level of musicianship.

Another facet of spectral quality is that we may also think about the construction of factors that influence the creation of proximal space; do the sounds have a perspective of being close or far away. Taking dynamic level as an example Smalley tells us that when we normally have, “experience of the movement of a sound from distal to proximate space (it) involves a change in the spectral resolution of the sound” [21, p. 45]. Although I may create spectra with an impression of close by or far away, the listener will hear this as some kind of movement in space. Spectral space is about controlling the perception of space and spaciousness.

Blackburn explains some of the concepts around spectromorphology by employing visual shapes and symbols. Some of the diagrams, “indicate ‘snap-shots’ of spectral space where time corresponds to the horizontal axis and frequency to the vertical. In these visualizations, shape corresponds to amplitude and timbre, while relative positioning of shapes corresponds to spectral occupancy” [3, p.2]. Although her text is very useful and enlightened, her diagrams are two-dimensional in appearance and would be of more value with a level of sophistication that showed greater dimensionality.

Performance space. It is evident that performers have an essential role in bringing the music to life by introducing gestural qualities, enhancing musical structures (micro and macro), and providing a personal interpretation. Careful consideration of the

performance space is an area that warrants looking into seriously, and therefore takes its place in Figure 1 alongside the other topics.

This is in line with Oliveros thinking in “Improvising with Spaces”, where she expounds a contemporary view of the acoustic relationships in auditoria. Oliveros says: “The relationship of spatial acoustics and the acoustics of musical instruments is a complex matter that needs more attention and investigation by all concerned” [16, p.2]. She leads the way by explaining about the importance of using the sensitivity of our hearing, voices, instruments, technology, and multi-channel systems, as well as shared experiences and perceptions to achieve acoustical explorations.

Morphologies may be transformed by carefully listening within natural spaces in various ways. For example, in her Deep Listening sessions she advocates rehearsals involving listening meditation before sounding the space. Oliveros tells us, “listening brings about new possibilities and feelings. Listening to space changes space. Changing space changes listening” [16, p.4]. Interestingly, this phenomenon Oliveros terms the ‘listening effect’. Composer and pioneer Pauline Oliveros founded the practice of “Deep Listening” in 1998. It is a way of listening in every possible way to everything possible.

Equally important is Emerson’s application of the notion of the “frame”. Described as a delineated area of interest that can be applied progressively from the largest to the smallest scale, “from a landscape (bounded by the acoustic horizon), part of which we designate an arena, within which we find a stage, upon which we frame an event” [8, p.11]. By using technology we can think about developing more subtle levels of specious sound into closer focus within the event.

Using this approach we can think about suggesting areas of perception that involve more detailed information, and an environment where we create our own stage by relocating our bodies to particular parts of the soundscape.

Performance aspects. Here we must cover technique, tone production, and style. It is physical activity that produces sound-making gestures on the guitar, a causal chain linking action to

source; morphological consequences through human agency are the result. My sense of touch, whether applying nail, fingertip or an implement becomes the supplier of energy. Smalley explains: “A gesture is therefore an *energy–motion trajectory* which excites the sounding body, creating spectromorphological life” [21, p.5]. From the perspective of performer and observing listener three elements are occurring, the visual, tactile, and aural; processes concerned with muscle pressure and relaxation, exertion, and resistance.

For me, the gesture process is bidirectional. For example, I play an extended technique on my guitar causing a resultant morphology, conversely when I listen to the morphology the human element behind is heard, caused by the gestural activity; intentional acts and emotive elements are present throughout the process, including imagination. Relatedly, Smalley says: “Everyone uses this *spectromorphological referral process* when listening to recordings of instrumental music” [21, p.5]. We listen to the music and also automatically gain a wealth of psycho-physical information by decoding the human activity behind the morphological information.

Furthermore, when listening to a recording, or not being close enough to the performer at a concert, the sounds heard may be difficult to decipher. We may be uncertain how the sounds behaviour was made. For example, we may be unsure of how the pitch trajectory was accomplished. My hope is that it will become possible for composers to create guitar music where the gestural cause–source relations are even more adventurous and imaginative. For me, this remote order of invention is a rich area for compositional and improvisational exploration.

Audiation. I am going to talk about audiative interconnectability in regard to the topics of deep and reduced listening, inherent and external qualities, psychological experience, and improvisation.

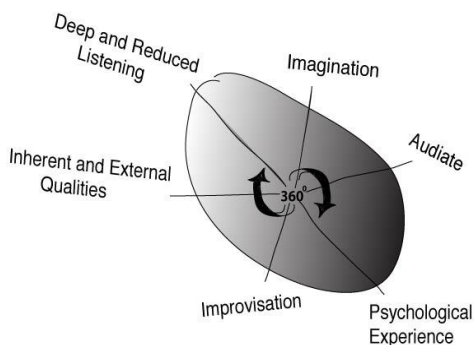


Fig. 2. Audiative Interconnectability

The point will be to work toward forming a method for aurally recognising small alterations in timbre and emphasising the importance of the whole sound when a single morphology, or groups of morphologies occur in various combinations. The aim is to develop a progressive and radical forward-thinking pedagogical audiative system that embraces a storehouse of specially selected techniques as equal in value.

Music educators are expected to teach the complex undertaking of helping pupils to be creative. Therefore, an ever-developing set of tools is essential for forward-looking pedagogical improvement, instructions that will help students to bring out and realise their inner potential. Knowing the details of a sound from one's mind, or inner ear, before physically hearing is undoubtedly extremely useful. Teaching students to hear and comprehend music rooted in the imagination is key.

According to Gordon: "Unless one can audiate what is seen in notation before he[she] produces sound on an instrument as dictated by the notation, what he(she) is reading will have only theoretical meaning for him[her]" [11, p.5]. The result is an

academic rather than a musical meaning; the player will learn a lot more about the music itself by developing a sense of the musical sounds before interpreting the notation.

This raises the notion of learning to audiate before learning to read music. I would advocate teachers using various improvisational methods and helping the student to understand creative performance; however, discussion on improvisation and creative performance methodologies is for another, maybe future paper.

An ability to audiate will inevitably engage the ability to recognise how past, present, and future impact on the senses. My belief is that studying the aspects arising from audiation will help anyone interested in sound to develop a higher sense of awareness in regard to sonic life experiences from childhood to the present. Moreover, I would encourage music lovers to engage in future personal sound experiments. For example, organise listening trips in various environmental situations.

Inherent and external qualities. The main personal focus here is on comprehending the subtle detail of existing and newly discovered classical guitar techniques. Concentrating on particular techniques, the aim is to extend awareness of sound apprehension. For instance, can we hear the minute changes inherent in these sounds through time and chart differences in the spectra?

There are two aspects to guitar morphologies, *inherent* and *external*. I will explain sound events along with their intrinsic relationships within musical pieces. However, Smalley reminds us, “a piece of music is not a closed, autonomous artefact: it does not refer only to itself but relies on relating to a range of experiences outside the context of the work” [21, p.4]. Therefore, as a cultural construct, a fundamental external basis is necessary so that the inherent can have meaning. The important point is that, “the intrinsic and extrinsic are interactive” [21, p.4].

As far as I am aware, in music for acoustic instruments there is no term that represents a link between fundamental morphological qualities and external referential sound associations. However, for *acousmatic* music an expression has been invented that describes this

connection. Acousmatic music is a form of electroacoustic music that is specifically composed for presentation using speakers, as opposed to a live performance. It stems from a compositional tradition that dates back to the introduction of *musique concrète* in the late 1940s.

Smalley uses the term *source bonding* to represent the activity of morphologies from inside the work to the sounding world outside. His definition relates to the natural tendencies of sounds sources and causes, and the relationships of sounds to each other, as they give the impression to have mutual or associated origins.

My contention is that *source bonding* should be brought into the instrumental music arena. It is present in guitar playing, and may be discovered through the various physical activities that occur in sound-making; put another way, when human agency is involved source bonding will occur.

Through cultivating methods of apprehension unhindered by preconceptions, Oliveros tell us: “One of the Deep Listener's goals is to listen to each and every sound exactly for what it is, nothing more, nothing less” [16, p.4]. The important aspect for me is to examine how *source bonding* and *extended techniques* can be applied to a pedagogical approach by discovering musical links for future teacher-performer-composer communication.

Deep listening and Reduced listening. Engaging with Oliveros “*Deep Listening*” principle we can learn to, “remove cognitive filters in order to experience deeper forms of audition” [16, p. 4]. My intention is to develop tools to describe the features of perceived sounds, and explaining how they work in the context of the music.

For an all-inclusive approach, a method for aurally recognising small changes in timbre is useful. Here we can tap into existing electroacoustic research, in particular the concept of *reduced listening*. This type of concentration occurs through focused and continual listening. For Smalley, “it is an investigative process whereby detailed spectro- morphological attributes and relationships are uncovered” [21, p.5]. In order to pay full attention on refining the detail and quality of sounds, the listener tries to suppress any distractions. Smalley again: “Reduced listening is therefore an

abstract, relatively objective process, a microscopic, intrinsic listening” [21, p.5]. Therefore, concentrating on the characteristics of the sound is essential [19].

Smalley and Oliveros concur, as they focus attention on how listening is an act of cognition; it can shape perception. This form of perceptual scrutiny is generally employed in the creative process. I believe it is important to bring this type of listening into the performer-listener and audience-listener arena. However, care must be taken to teach the importance of maintaining a balance between *reduced listening* and *deep listening* together with *inherent* and *external* threads. For example, being aware that over-analysed morphological listening may lead to detrimental effects on intrinsic-extrinsic aural observations; I sometimes want to allow the music to play on my senses and not be thinking analytically.

When we combine my thinking behind guitar morphology with inherent and external listening plus the processes of reduced and deep listening, together with Smalley’s writings on spectromorphology, we may form the basis of moving towards a pedagogical audiative system. Meaning is embedded in the musical syntax, which is directly related to the workings of the inner and outer ear, as well as the source bonding aspect. It is our job as educators to really understand these three aspects and teach them to our students, enabling an all-encompassing view of the morphology of sounds in general.

Psychological experience. The knowledge of effective contemporary guitar pedagogy has moved forward a pace in recent times. Quite a few new books have emerged. For example, Schneider’s “The Contemporary Guitar” (revised edition) traces the extraordinary rise of the instrument in concert music over the past century, and “The Techniques of Guitar Playing” by Josel and Ming provides a comprehensive survey of contemporary performance techniques on the classical guitar. Furthermore, Ice B. Ristetki remarks that, “the psychology of student development and learning has become more sophisticated in its ability to provide an intelligent and informed context for guitar teaching decision-making” [17,

p.92]. My philosophy has always been that best practice should meet the needs of each individual student.

For further development, I note that music study has tended to concentrate on theory, writing notation, and analysis. There is little research on how human gestural activity impacts on musical performance. This may be because it is customarily expected. For example, a phrase played on the guitar incorporating pitch content may sound like it sings, echoing a vocal presence. This can have a psychological as well as physical effect on the listener. Interpreting the source-bonding threads and extracting meaning is an eventual goal of this line of thinking, alongside the expressive and emotional significance of inherent and external musical qualities. Describing musical gestures through morphological value will help musicians enhance interpretive skills and listeners to identify significant behaviours.

Earlier we have seen how spectral quality is connected to spectral space and proximal space (see p.9). From a pedagogical standpoint, training and experience in listening to music can strengthen one's capability to connect and interpret the structural relevance of spatial information in many situations.

In regard to personal space and territory, psychological and sociological influences feature in performance and listening scenarios. They are key components in the perception of space as a communicational element. For example, Frank Ekeberg Henriksen comments that: "Distance, intimacy and the expansion of musical space into the listener's psychological private sphere can be a powerful means in musical expression and communication" [6, p.60]. He is talking about how spatial depth and distance are central components in defining the aspects of virtual space, where proximal articulations in spatio-musical structures can engage with psychological space and personal distance. Learning to listen deeply in a given space is an effective means of developing interpretative skill.

Imagination. Musical imagination is a vast subject. Therefore, here I will focus on making a few observations that relate

to my research, touching on morphological sound source, illusion and imagery, as well as pitch-to-noise structures.

When thinking of the millions of people who have experienced listening to guitar music, it is obvious that an underlying process of conscious and unconscious visual and aural training has occurred; it may be referred to as a culturally acquired familiarity of sounding gesture. However, in much contemporary guitar music that contains passages of extended techniques the sound-making becomes remote from the generally recognisable.

The playing of extended techniques can transform the source, the ear becomes dubious about the cause; the morphological nature takes us into the realm of the imagination. On the subject of musicians breathing life into contemporary music, which he calls *animation*, Biberian's book "Liber" is on the theme of articulation. He tells us: "a rich and daring imagination (is) of paramount and fundamental importance" [2, p.15]. All musical endeavours are both an empirical and a creative process requiring imagination and technical knowledge, and we can link this to articulation of sounds in a particular space when dealing with spatial musical elements. Connecting to the illusory nature of space Enda Bates reminds us that, "space is so much broader and harder to define than other musical parameters" [1, p.6]. We must also consider that perception of this attribute often requires fantasy.

Furthermore, by using extended techniques in musical spaces we can think about alluding to the imagination of the listener. In his recent thesis Ciciliani talks on this phenomenon in regard to the listening imagination. He says: "There is nothing mysterious about auditory imagery as it is something that is performed whenever we try to remember a piece of music" [4, p.6]. I agree with his conclusions because when we invent sounds in our imagination it involves drawing on experiences and recombining them in various ways. Moreover, the multifarious role that imagery can play links to auditory experience if the music is actually sounding or imagined. This audiative connection is important for many forms of experiences that take place in the inner ear in respect to musical understanding.

It is obvious to me that my memory and imagination are constantly adding to hearing sensations. This constant internal activity appears to mean every sound that comes along is filled with associations and meanings that accord to a given context. I associate this to using the consecutive, merged, and combined morphological structuring system mentioned earlier, creatively enabling a poetic exploration of personal imagination, where improvisation plays a significant roll.

Improvisation. Let us now build on the idea of apprehending and manipulating spectral content involving elements of freedom. As we know, in its basic form improvisation can be described as spontaneous, extemporaneous musical creation. However, we must factor in inherent patterns involved in the cultural context. For example, a dissonant complex chord may still be associated with a specific tuning type embedded in a particular familiar culture.

Extended classical guitar techniques are used frequently today in works that incorporate improvisatory elements; a variety of styles are employed. On occasion the works may include historical references. For example, “Consonancias y Redobles” (1974) by Azio Corghi is inspired by quotes from a 16th Century musician, and also has associations with my musical language ((Corghi has drawn from the work ‘El Maestro’ by Luis Milan (c. 1500-c.1561). Musical fragments are taken from *Fantasia XVI* of Book 1)). Here Corghi encourages the player to develop a wide range of interpretive freedom. For instance, his performance notes open with: “While interpreting the graphic symbols and signs, the player must realise the formal tendencies of the material with personal fantasy and improvisation” [5, p.1]. (taken from the composer’s performance notes).

Corghi incorporates passages that involve bi-tones, seeking to blend imperceptibly from one state to another. For example, he includes bi-tones that transform into mute taps. Fig.3 shows the relevant score sections.

For my pedagogical approach I encourage the developmental learning of elements of freedom within the area of structuring consecutive, merged, and combined morphologies as this will help

towards enrichment of improvisational skills. The key musical point is forging a method for expressing spectral content temporally. See *Sculpting Sound on the Classical Six-String Guitar, Volume 2*, page's 210 and 213 for further details.

Consonancias y Redoubles by Azio Corghi

The image displays a musical score for the piece 'Consonancias y Redoubles' by Azio Corghi. It features several staves and diagrams illustrating a transformation in musical technique. At the top left, a small staff shows a rhythmic pattern with a 'R/2' marking. Below this, the main score is divided into sections. The 'Bi-tones' section (labeled 'MS' and 'MD') shows a complex, dense texture of notes. A 'Transform section' (labeled 'III') shows a transition with a 'last' marking and a '(elouffé)' label. The 'Mute taps' section (labeled 'MS' and 'MD') shows a more rhythmic, percussive texture. A 'Rapid mute - pluck over soundhole' section is also indicated. The score includes various markings such as 'LH mute taps', 'RH thumb on fret XIX (barre P)', and 'last' markings. The overall structure is complex and detailed, reflecting the improvisational nature of the piece.

Fig. 3. Corghi's bi-tone to mute tap transformation in *Consonancias y Redoubles*

In the pieces written specifically for personal research, elements of freedom occur in passages where decisions need to be made about choosing fret positions, dynamic levels, placing of morphologies in the time continuum, or a mixture of the three. The player learns to start building phrases by establishing a method for making apt performance decisions.

We can now engage with an ontological meaning and the dynamics of discussing interplay in the improvisation arena. Sansom observes that through the evolution and dissolution of the tensions between the various improvisational relationships, "the music becomes representative of the dialectical and creative process central to the formation of identity" [18, p.13]. This emphasises my theory

that when creativity, music-making activities, and human interactions when elements of freedom are used simultaneously it amounts to a semiotic ordering encounter. When improvising the musician is immersed in a real-time exploration of, and investigation into, the relation between the symbolic and the aesthetic; translating into the problematic artistic areas of representative identities working on many levels, for example, expressive, poetic, emotive, indicative, and mimetic.

Sansom's study also reveals a teleological and societal importance in improvisation production. Relating to purpose and meaning that centres on the dynamics of creativity in its earliest form. He explains: "It is in the movement and interaction of continua that the production of meaning in musical communication exists, and that through these processes the subject finds degrees of definition and form" [18; 13]. We may acknowledge that characteristics are expressed through active actions that help to orientate individuality in the interactive and relational flux of events.

Conclusions. My aim here has been to present a teleological journey that will aid guitar performers, composers, and researchers. In Figure 4 we have Figure's 1 and 2 side by side forming a holistic view that enables observation into equivalence in a multidimensional soundscape more easily. The objective is to develop a pedagogical system that gives equal weight to all of the topics mentioned in Fig. 4.

In order to better reflect on personal sound perception abilities I have tried to convey the idea of a third dimension in the diagrams, designs that convey an idea of three-dimensional objects on a two-dimensional surface. For the future I can envisage development of figuration's to encompass further dimensions; one example being four-dimensional designs that appears as special visualization.

The objective for this paper has been to cover a number of aspects that relate to how morphologies and listening concatenate. I

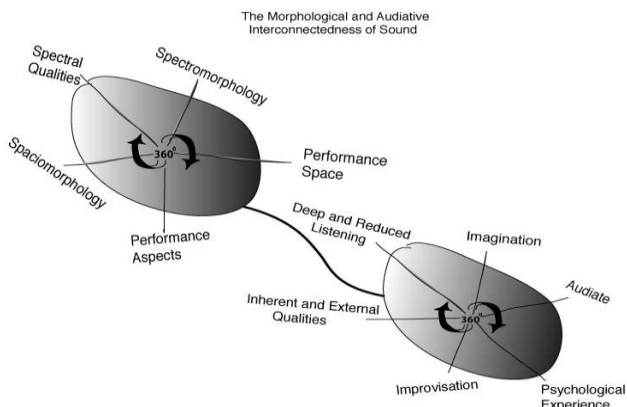


Fig. 4. Combined Morphological and Audiative Intercennnectability

have concentrated on an approach that can generate starting points for further study into creation of sound activities, and applying a vocabulary to areas of pedagogy in order to provide ideas for teaching methods and fostering an awareness of morphological functionality. My findings here will inevitably lead to further investigation into all the morphological and audiative areas mentioned above.

To further this research my intention is to use the material to produce an approach based on informal learning. Informal Learning and Pedagogy (ILP) can be traced back to Green's work *Musical Futures* on how popular musicians learn. "Musical Futures" is a project that set out to research informal learning and pedagogy in music in English secondary schools (initially funded by the Paul Hamlyn Foundation). One of the projects in Hertfordshire was researched by Lucy Green and was specifically based to her writings. The essence is in her concluding recommendations, which are: "Playing music of one's own choice, with which one identifies personally, operating both as performer and composer with like minded friends, and having fun doing it must be high priorities in the quest for increasing numbers of young people who benefit from a

music education which makes music not merely available, but meaningful, worthwhile and participatory” [12, p.216].

The key to this pedagogical system would be based towards an orientation where pupils are seen as curriculum makers. For an in-depth understanding of ILP, see Informal learning and meta-pedagogy in initial teacher education in England John Finney and Chris Philpott. The role of the tutor in this system would be one of observing and guiding with the goal of making self-directed music. Students would develop music based on own choices where they operate as performers and composers; value creation and a spirit of enjoyment will be central to being meaningful and worthwhile.

In order for a morphological approach to work, educators will have to notice the importance of the whole sound that is produced. I would advocate a paradigm shift, a move away from pitch emphasis, giving equal emphasis to the morphology of sounds, alongside spectral qualities and other factors such as style, technique, tone production, performance space, and psychological experience. The Figure's show the interconnectedness of the considerations involved. The goal is learning to comprehend all aspects of what is heard and understood when a musical sound or gesture occurs. Not only for guitar sounds, this model can be extended to all instruments and audible events in the environment.

I would like to put forward the idea that morphological musical thinking is a dynamic activity that involves perceiving spectral energies and configurations in space. Once thought about, it is a straight-forward experiential principle. As we have seen, everyone hears sounds and associates those sounds with experiences from life. This fits my core belief in musical dedication and imagination, and has helped me to develop a general philosophy that fits into my world, namely ‘the musical poetry of everyday life’.

References

1. Bates, E. (2009). The Composition and Performance of Spatial Music. Dublin: Trinity College [in English].

2. Biberian, G. (2012). *Liber, the Book of Guitar*. Cheltenham, UK: Nouranexis Publications [in English].
3. Blackburn, M. (2009). In: *Composing from spectromorphological vocabulary: proposed application, pedagogy and metadata*. UK: Novars Research Centre [in English].
4. Ciciliani, M. (2016). *Musical Experience Beyond Audible Sound and Its Relevance for Electro-acoustic Composition*. Graz/Austria: Kunstuniversität Graz Institute for Electro-Acoustic Music [in English].
5. Corgi, A. (1974). *Consonancias y Redobles*. Azio. Milano: Edizioni Suvini Zerboni [in Italian].
6. Ekeberg-Henriksen, F. (2002). *Space in Electroacoustic Music: Composition, Performance and Perception of Musical Space*. London: City University [in English].
7. Emmerson, S. (2008). *Acoustic/Electroacoustic: the Relationship with Instrumental*. *Journal of New Music Research*, 27, (1-2), 146-64 [in English].
8. Emmerson, S. (1998) *Aural landscape: musical space. Organised Sound*, 3(2), 135-40. UK: Cambridge University Press [in English].
9. Finney, J. and Philpott, C. (2010). *Informal learning and meta-pedagogy in initial teacher education in England*. UK: Cambridge University Press [in English].
10. Frengel, M. (2017). *The Unorthodox Guitar: A Guide to Alternative Performance Practice*. USA: OUP Illustrated edition [in English].
11. Gordon, E. E. (1989). *Audiation, Music Learning Theory, Aptitude, and Creativity*. *Music Education Forum on Creativity Journal*, 75-81. Suncoast Music Education Forum on Creativity [in English].
12. Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate [in English].
13. Josel, S. & Tsao, M. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Berlin: Barenreiter-Verlag [in English].
14. Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. MIT Press [in English].

15. Normandeau, R. (2009). Timbre Spatialisation: The Medium is the Space. *Organised Sound*, 14(3), 146-164. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298219808570742> [in English].
16. Oliveros, P. (2007). Improvising with Spaces, Proceedings of the 13. International Conference on Auditory Display. Arts Department Rensselaer Polytechnic Institute. Montréal [in English].
17. Risteski, I. B. (2006). A New Foundation of Guitar Philosophy. *Theoria*, 15 (2), 91-98. Chile: Universidad del Bío-Bío [in English].
18. Sansom, M. (2007). Improvisation and Identity: A Qualitative Study. *Critical Studies in Improvisation*, 3, 1. Available at: <http://epubs.surrey.ac.uk/815372/> [in English].
19. Schaeffer, P. (1966) *Traité des objets musicaux*. Published by Seuil [in English].
20. Schneider, J. (2015). *The Contemporary Guitar*. US: Rowman and Littlefield Publishers; Revised and Enlarged edition [in English].
21. Smalley, D. (1997). Spectro-morphology and Structuring Processes. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 61-93 [in English].
22. Smalley, D. (2007). Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, 12, 1. Available at: <https://www.cambridge.org/core/journals/organisedsound/article/abs/spaceform-and-the-acousmatic-image/8B80E6A25A065A3D37DA7F9568A23432#> [in English].
23. Vishnick, M. (2015). *Sculpting Sound on the Classical Six-String Guitar*, 2. US: Create Space [in English].
24. Wishart, T. (1998). *On Sonic Art*. Harwood Academic Publishers [in English].

УДК 78.01(045)

Мартін Лоуренс ВІШНИК,
незалежний дослідник,
Лондон, Великобританія,
e-mail: mvish@btinternet.com,
ORCID: 0000-0001-9237-5106

МОРФОЛОГІЧНИЙ ТА АУДІАТИВНИЙ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЗВУКУ: ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ У БАГАТОВИМІРНОМУ ЗВУКОВОМУ ПЕЙЗАЖІ

Анотація. Стаття присвячена морфологічному та аудіативному взаємозв'язку звуку: еквівалентності в багатовимірному звуковому пейзажі. Основна мета цього тексту – розробка педагогічних інструментів допомоги гітаристам, виконавцям, композиторам і дослідникам. Спираючись на власні недавні теоретичні та практичні дослідження в галузі морфології звуку та аудіювання, ми досліджуємо поняття «еквівалентності в багатовимірному звуковому пейзажі». Будуть проаналізовані кореляції звукових морфологій, що виходять із розширених гітарних технік, і розуміння внутрішньої реалізації почуттів, щоб чути і відчувати, коли звук фізично не присутній. Описуючи останні релевантні тексти з теорії гітари і музики загалом, педагогіки та аналізи в цілому, ми отримуємо корисні знання про всі звуки і стратегії прослуховування. Щоб висловити всеохоплюючий ментальний і візуальний образ сприйняття значення звуку з морфологічної та аудіативної точки зору, будуть проаналізовані тривимірні топологічні діаграми; розвиток попередніх двовимірних візуалізацій. Що стосується морфології, то інтерес представляють такі теми, як спектроморфологія, просторова морфологія, спектральна якість, простір продуктивності та аспекти продуктивності. Дослідження цих аспектів допоможе в розумінні морфологічного значення. Навчання розумінню морфології у зв'язку з досвідом слухання поглибить усі музичні здібності. Тому досліджується аудіювання, з охопленням глибокого слухання, редукованого

слухання, внутрішніх та зовнішніх якостей, психологічного досвіду, уяви та імпровізації. Сприйняття спектральних рухів у просторі включає динамічне мислення та дії, і, коли виявляється більше взаємної інклюзивності, ми можемо почати обмірковувати більш авантюрні педагогічні інструменти, за якими – майбутнє.

Ключові слова: морфологія, аудіювання, уява, імпровізація

Література

1. Bates, E. (2009). The Composition and Performance of Spatial Music. Dublin: Trinity College.
2. Biberian, G. (2012). Liber, the Book of Guitar. Cheltenham, UK: Nouranexis Publications.
3. Blackburn, M. (2009). In: Composing from spectromorphological vocabulary: proposed application, pedagogy and metadata. UK: Novars Research Centre.
4. Ciciliani, M. (2016). Musical Experience Beyond Audible Sound and Its Relevance for Electro-acoustic Composition. Graz/Austria: Kunstuniversität Graz Institute for Electro-Acoustic Music.
5. Corghi, A. (1974). Consonancias y Redobles. Azio. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
6. Ekeberg-Henriksen, F. (2002). Space in Electroacoustic Music: Composition, Performance and Perception of Musical Space. London: City University.
7. Emmerson, S. (2008). Acoustic/Electroacoustic: the Relationship with Instrumental. Journal of New Music Research, 27, (1-2), 146-64.
8. Emmerson, S. (1998) Aural landscape: musical space. Organised Sound, 3(2), 135-40. UK: Cambridge University Press.
9. Finney, J. and Philpott, C. (2010). Informal learning and meta-pedagogy in initial teacher education in England. UK: Cambridge University Press.
10. Frengel, M. (2017). The Unorthodox Guitar: A Guide to Alternative Performance Practice. USA: OUP Illustrated edition.

11. Gordon, E. E. (1989). Audiation, Music Learning Theory, Aptitude, and Creativity. *Music Education Forum on Creativity Journal*, 75-81. Suncoast Music Education Forum on Creativity.
12. Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
13. Josel, S. & Tsao, M. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Berlin: Barenreiter-Verlag.
14. Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. MIT Press.
15. Normandeau, R. (2009). Timbre Spatialisation: The Medium is the Space. *Organised Sound*, 14(3), 146-164. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298219808570742>.
16. Oliveros, P. (2007). Improvising with Spaces, *Proceedings of the 13. International Conference on Auditory Display*. Arts Department Rensselaer Polytechnic Institute. Montréal.
17. Risteski, I. B. (2006). A New Foundation of Guitar Philosophy. *Theoria*, 15 (2), 91-98. Chile: Universidad del Bío-Bío.
18. Sansom, M. (2007). Improvisation and Identity: A Qualitative Study. *Critical Studies in Improvisation*, 3, 1. Available at: <http://epubs.surrey.ac.uk/815372/>.
19. Schaeffer, P. (1966) *Traité des objets musicaux*. Published by Seuil.
20. Schneider, J. (2015). *The Contemporary Guitar*. US: Rowman and Littlefield Publishers; Revised and Enlarged edition.
21. Smalley, D. (1997). Spectro-morphology and Structuring Processes. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 61-93.
22. Smalley, D. (2007). Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, 12, 1. Available at: <https://www.cambridge.org/core/journals/organisedsound/article/abs/spaceform-and-the-acousmatic-image/8B80E6A25A065A3D37DA7F9568A23432#>.
23. Vishnick, M. (2015). *Sculpting Sound on the Classical Six-String Guitar*, 2. US: Create Space.

24. Wishart, T. (1998). On Sonic Art. Harwood Academic Publishers.

Мартин Лоуренс ВИШНИК,
независимый исследователь,
Лондон, Великобритания,
e-mail: mvish@btinternet.com,
ORCID: 0000-0001-9237-5106

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ И АУДИАТИВНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ЗВУКА: ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ В МНОГОМЕРНОМ ЗВУКОМ ПЕЙЗАЖЕ

Аннотация. Статья посвящена морфологической и слуховой взаимосвязи звука: эквивалентности в многомерном звуковом пейзаже. Основная цель этого текста – помочь гитаристам, исполнителям, композиторам и исследователям, разработка педагогических инструментов. Опираясь на недавние личные теоретические и практические исследования морфологии звука и слуха, мы исследуем понятие «эквивалентности в многомерном звуковом ландшафте». Будут проанализированы корреляции между взаимосвязью морфологий на основе звука, возникающих из расширенных гитарных техник, и пониманием внутренней реализации чувств – слышать и чувствовать, когда звук физически отсутствует. Излагая недавние актуальные тексты, которые сделали успехи в теории гитары и музыки, педагогике и анализе, мы получаем полезные знания обо всех звуках и стратегиях слушания. Чтобы выразить всеобъемлющий мысленный и визуальный образ восприятия ценности звука с морфологической и слуховой точки зрения, будут проанализированы трехмерные топологические диаграммы; развитие предыдущих двухмерных визуализаций. Что касается морфологии, интересными темами являются спектроморфология, пространственно-морфология, спектральное качество, пространство производительности и аспекты производительности. Изучение этих аспектов поможет

понять морфологическое значение. Обучение пониманию морфологии в зависимости от опыта прослушивания углубит все музыкальные способности. Поэтому мы будем исследовать аудиацию, охватывая глубокое слушание, ограниченное слушание, внутренние и внешние качества, психологический опыт, воображение и импровизацию. Восприятие спектральных движений в пространстве включает в себя динамическое мышление и действие, и по мере того, как обнаруживается большая взаимная инклюзивность, мы можем начать размышлять о более авантюрных педагогических инструментах, за которыми – будущее.

Ключевые слова: морфология, слух, воображение, импровизация

УДК: 78.01:781.7

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.246-258>

Тетяна Борисівна КАБЛОВА,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: t.kablova@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6664-5288

ВОКАЛЬНО ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В ДИСКУРСІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ЕТОСУ КУЛЬТУРИ

Анотація. Метою даної роботи є розгляд концепції музичного етосу та обґрунтування ролі естрадного та вокального виконавства як явища для формування культурних цінностей найвищого рівня існування суспільства. Було проаналізовано значну кількість джерел, що дозволило визначити основні проблеми, що потребують вивчення, а саме вивчення естрадного мистецтва з позицій смислового навантаження щодо формування культурних цінностей. Методологія дослідження полягає у застосуванні порівняльного, історичного та логічного методів. Цей методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати певні погляди на українську популярну музику та її значення як культурний код швидкоплинних змін часу та значення цього виду мистецтва на шляху до позиції культурної цінності етосу. Встановлено, що культурний вектор вокальної та естрадної діяльності поширюється на антропологічний напрямок у контексті історичного та культурного сенсу існування суспільства, яке, в свою чергу, є носієм як колективне несвідоме в процесі сприйняття дійсності. Це дозволяє вивчати естрадно-вокальне мистецтво як втілення цінностей короткого проміжку часу і як тенденцію до визначення вокально-естрадного мистецтва як соціокультурного явища в історичному континуумі, що впливає

на формування загальнолюдського музичного етосу. Близькість до соціальних подій людського життя, а також відповідність інтерактивному існуванню міжкультурної комунікації дозволяє нам стверджувати естрадно-вокальне мистецтво як спосіб виокремлення складової музичного етосу епохи. Визначено взаємозв'язок між соціальними та історичними факторами, які суттєво впливають на формування естрадно-вокального мистецтва, що дозволяє виокремити основні віяння та характерні погляди суспільства в короткий проміжок часу. Зазначено, що саме завдяки естрадно-вокальному мистецтву структурується певне підґрунтя для формування музичного етосу культури.

Ключові слова: естрадно-вокальне мистецтво, етос, цінності культури, музика, виконавство, суспільство, епоха

Вступ. У даний час все більшої гостроти набувають дискусії про місце музики в системі мистецтв, про творчий метод і художні принципи, перспективи музичної творчості в сучасному світі. По-різному осмислюється музика і як своєрідний культурний феномен. Одні автори вважають, що музика є специфічний вид пізнання і вираження світу, вона, за словами Т. Адорно, виписує сейсмограму дійсності, інші вважають, що музика створює ілюзорний світ, який не має ніякого відношення до реальності, що музика, особливо сучасна, відсторонюється в особливу галузь від емпіричної дійсності, від будь-яких слідів реального в музичному вираженні до такої міри, що здається, ніби вона не має нічого спільного ні з яким людським змістом. Серед контекстуальної експлікації музичного мистецтва, особливої уваги заслуговує вокально-естрадне виконавство. Саме естрадне виконавство потребує сьогодні не тільки вивчення як соціально-культурної складової суспільства, а й розгляду своїх складових на рівні виконавців, композиторів, а також інших складових побуту естрадно-виконавського вектору.

Постановка проблеми. Музика постає як засіб викриття сутності буття. Саме звук несе в собі втілення матеріального та

ідеального та відображає вібрацію життя. Музика відображає творящу силу Космосу, вона є життя в його різноманітності та організації хаосу. Метафізична сила музики проявляється у вигляді музичного принципу картини сутності Світобуття та її мистецького втілення в музичних формах та об'єктах. «Музичне, з одного боку, космічне, з іншого – суб'єктивне: музичний космос, але музична і людська душа» [1, с. 6]. Тобто музика в своїх аналогах, які звучать, поєднує ірраціональність хаосу і формотворчість цілісності і можливість вищої системності гармонії. Звернення до таких можливостей музичного мистецтва знайшли виявлення в понятті музичного етосу – звернення до сутності музичного буття відповідно до культурно-історичного континууму, де викривається еволюція ціннісних орієнтирів людства в умовах нескінченного космосу. «У мистецтві етос є його духовним стрижнем, морально-психологічною платформою, на якій вибудовується образно-естетична тканина твору» [2, с.32]. Але, якщо ми говоримо про естрадне виконавство, яке існує як швидкоплинна миттєвість, як відповідь на події теперішнього часу, то ставлення до поняття етосу потребує глибшого вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для вивчення зазначеного питання слід звернутися до дослідників, чиї праці знаходять в урочищі кросаналітичних підходів до вивчення музики як невід'ємної складової культури, духовного та соціального буття особистості, до вивчення етосу як духу епохи. Такі дослідження складають основу філософської думки від античності, Середньовіччя (Платон, Піфагор, Аристотель, Боецій та ін.), потім звернення до музики як дзеркала епохи у працях Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, О. Шпенглера та гібридних працях сучасних дослідників (Є. Анчел, В. Личковах, Ю. Шабанова), що існують на стику наук та визначають культурологічний вектор музичного виконавства, що трактовано в антропологічному напрямку історико-культурного простору існування конкретного соціуму, який, у свою чергу, є носієм колективного несвідомого в процесі сприйняття музичного мистецтва. Також суттєвим внеском для розгляду саме

естрадного виконавства та його співвіднесення з етосом культури стануть праці, присвячені вокально-виконавській творчості в контексті культури (В. Антонюк, А. Арутюнова, Н. Дрожжина, І. Ісаєва, О. Колубаєв, М. Мозговий, М. Муратов).

Мета статті – охарактеризувати поняття музичного етосу епохи як відбитку соціально-духовного буття особистості, розглянути вокально-естрадну культуру в контексті поняття музичного етосу епохи.

Виклад основного матеріалу. Поняття етосу сформувалося в епоху античності (з грецьк. – звичай, характер). У різноманітних тлумачних словниках він визначається як сукупність стійких рис індивіда, що є незмінними й виявляються у характері. Французький естетик М. Дюфренн вказує на те, що Платон позначив етосом чуттєвість вищої форми, яка виникає як реакція на художній твір та перегукується з традицією морального очищення за допомогою етосу музики, що широко використовувалася в Піфагорейській школі (гармонія – музика сфер на інтервалах). Піфагорійці вірили, що все, що існує, має голос, і все, що створено, вічно співає хвалу Творцю. Людина не в змозі утримати в собі ці мелодії, тому що душа заплуталася в ілюзії матеріального існування. Коли вона звільнить себе від тягара нижчого світу, з його обмеженим чуттєвим сприйняттям, музика сфер знову зазвучить. Арістотель визначав етос як динамічну сутність людської душі, яка може бути тільки при гармонійному становленні особистості, а музика в цьому виступає як те, що за допомогою засобів музичної виразності показує духовні якості людини та космосу, відображає реальну гармонійну дійсність [3]. Тобто, саме метафізичність міститься в етосі музиці, що звучить та існує як духовний субстрат, духовна складова у музичній матеріальній формі. Ця метафізична сутність закладена в безперервному розвитку матерії, а існуюча музична форма моделює актуальний час, актуальну епоху. Виникає інтеграція людського та космічного, викривається справжній сенс людського існування. На підґрунті античного спадку формуються безпосередньо й погляди Ф. Ніцше, який

підкреслює *унікальну роль музики* в культуротворчому бутті людини: «Музика – це незалежне мистецтво, яке стоїть одноосібно від усіх інших мистецтв, вона не пропонує, подібно останнім, зліпки з феноменального (в кантівському розумінні) світу, а говорить мовою самого буття безпосередньо з безодні» [8, с.241]. Тобто у музиці немає явного осмислення знайденої істини, бо сама істина має специфічний вид. Минаючи свідомість, де існують а-ргіогі закладені ілюзії людського світосприйняття, музика, яка несе ядро, де поєднані історичні умови існування людства та сьогоденні реалії буття, прямує до підсвідомості, примушує нас «бачити більше і глибше». У своїх міркуваннях про дух культури Ніцше пов'язує *музичний етос* із тим, що музика може ставати таким відображенням реальності, де імпліцитно присутня гармонія аполлонічного і діонісійського начал. Саме в етосі музики людство відображається естетично, але не бачить себе спотвореним у реальному відображенні буття. Саме через музику, найабстрактнішу естетичну модель інформації, образно-емоційно виражену за допомогою звуків, Ніцше стверджує апріорне відображення світової гармонії. Так само етос музики знаходить вираження у Шопенгауера. Музика постає як універсальна логічна схема у мовно-інтонаційних алгоритмах, які за природою та етосом волі тотожні Космосу й змінюються трансмірно з гармонією Всесвіту, світової «волі до життя». Артур Шопенгауер доходить висновку, що ступінь метафізичної незалежності етосу музики від «світу явищ» робить можливим її існування навіть у тому випадку, якби цього «поцейбічного» світу зовсім не було [7, с.356]. Німецький філософ вбачає «паралелізм» музики та світу в адекватному відображенні волі, підкреслюючи ізоморфність в їх гармонійно-структурній організації. Історію людства О. Шпенглер подає як «сукупність величезних життєвих шляхів», як «драму, в якій бере участь низка потужних культур». У такому контексті культура постає майже однорідною субстанцією, де внутрішня єдність форм мислення і творчості поєднується з єдністю форм соціального, духовного релігійного та мистецького життя [9, с.101-128]. Ця єдністю визначається «душею», «прасимволом»

культури як ідеєю існування, що акумулює незаперечні для епохи цінності та надає їй динаміки розвитку. Цей специфічний «прасимвол» лежить в основі кожної культури. Він є реальним духом епохи, в якому закодована існуюча культура. Тобто, за О. Шпенглером, це ключ для розуміння морфології даної культури, те, що дозволяє зрозуміти унікальність кожної культури, яка забезпечується своєрідністю її душі. За своєю сутністю ці праці стали основними для наступних дослідників музичного етосу. Є. Анчел, Дж. Беккон, О. Блок, Р. Вагнер – до сьогодення ці дослідники стверджували музику як певний універсальний код епохи. Інакше кажучи, етос як втілення такого маркера епохи, який відображається в творах, сучасних цій епосі та буде необхідним для епохи майбутньої, тобто притаманний як історії в цілому, так і окремому індивіду. Єва Анчел стверджує етос як певний універсальний елемент, де поєднується історична діяльність та творча самосвідомість яка отримує прояв у музичних творах. Тобто формує те, що В. Личковах охарактеризував як творчість індивіда, яка просякається духом історизму, сама здійснює загальнолюдський «зв'язок часів» [2, с.9-11]. У такому контексті музичний твір стає парадигмою чуття, де існуючий дух музики, тобто музичний етос несе в собі не дискурсивний потенціал рефлексивної реакції, а несвідомий емоційний вираз внутрішньої сутності світу, вольової квінтесенції життя.

Музика відіграє в житті сучасної людини, без перебільшення, колосальну роль. На одному полюсі – академічна музика, на іншому – масова культура. На стику цих двох «протилежностей» – твори композиторів «третьої течії», спроба з'єднання елементів і технік т. зв. «серйозної» і «легкої» музики. У сучасному «суспільстві споживання» на одному полюсі виявляється «масова культура», тобто культура як предмет споживання, з естетикою розважальності, іншим полюсом є елітарна академічна складова. Естрадне вокальне виконавство за своєю сутністю передбачає вербальне, текстове наповнення, що забезпечує полегшення сприйняття образів,

закладених в музиці та /або тих, що є соціально-значущими в умовах свого часу.

Однією з задач в сфері естрадно-вокального виконавства стає висвітлення соціокультурної семантики існуючого покоління. Іншими словами, формування взаємодії між жанровою природою цієї галузі та емоційно-чуттєвими факторами людської культури. Йдеться про те, що естетичні параметри взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва з реципієнтом, споживачем вокального-естрадного продукту ґрунтуються на культурологічно-соціологічних чинниках, які спрямовані на зовнішнє оформлення номеру, на стиль поведінки виконавця. На цьому підґрунті постать співака стає соціально-значущою фігурою, а його виконавство визначається вже не тільки як творчий акт, а як певний вплив на формування емоційного стану, як трансляція соціальних змін у суспільстві. Це дозволяє провести паралелі між вокальним виконанням у давнину в магічних культах, де співак виявляється «корифеєм» (провідником) між світом людей і світом духів (наприклад, Орфей у давньогрецькій міфології).

Це є втілення в певних глобалізаційних універсальних моментах, серед яких емоційно-інтуїтивне втілюється на виражальні, пізнавальні та евристичні можливості музичного мистецтва, але не на загально-історичному рівні, а в більш малих пропорціях. Слід зазначити, що сьогодні відбувається складний період дух раціоналізму в культурі змінився духом утилітаризму та прагматизму [4, с.121]. При цьому спостерігається шалений зріст пошуку своєї самобутності, першочергове це відбувається саме через музичне мистецтво. Естрадно-вокальне виконавство як найдоступніше людині через свою лапідарну манеру викладення здатне забезпечити ту єдність із соціумом, яка дозволяє ідентифікувати себе як частину певного культурно-історичного прошарку. Сьогодні ми спостерігаємо за чіткими визначеннями культур: музика 1980-х рр., музика 1990-х рр. і необхідно наголосити, що йдеться саме про естрадно-вокальну музику. Проведені дослідження (соціальні опитування, бесіди, анкетування) різних за віком та

гендерної приналежності індивідуумів показали, що першочергово при згадці років виникає асоціація з політичною ситуацією та естрадно-вокальною культурою. Тут слід акцентувати увагу, що в музичному прояві співіснують нематеріальне, часове та зафіксоване у конкретній культурі формотворення, кристалічне, що імпліцитно окреслює основні етапи дискурсу соціуму: «Одноразове поєднання несумісного вкорінює в музиці її максимальну граничність у вигляді автентичного відображення Абсолюту в своєму первинному самопізнанні» [6, с.30].

Якщо в академічному мистецтві музики закладено емоційні образи того, що в принципі не може бути точним описом, точно позначено і виходить із конкретно-заданих величин, то естрадна музика здатна проілюструвати та передати всю подієвість, образи, іманентні тому чи іншому предметові або події риси, навіть швидкоплинного характеру.

Висновки. Отже, якщо ми говоримо про музичний етос як метафізичну сутність музики, де існує логічність, упорядкованість мислення та евристичність подання, то можна стверджувати, що музична культура естради виконує значення фонового простору, де й виокремлюються загально-людські цінності. На цьому тлі музичний етос відображає культурну цивілізацію суспільства, де закладено історичний ступень розвитку людства, його індустріальні наміри й можливості; першочергове, те, що народжується в середині цього суспільства, саме те, що й відображає власне естрадна музика. Можна стверджувати, що естрадно-вокальне мистецтво через його власний досвід, через історію соціально-естетичної практики як продукування сучасних образів, через рецепцію та комунікацію лежить в основі музичного етосу епохи. Вивчення естрадно-вокального мистецтва є вельми потужною базою для осягнення соціального устрою людства, вподобань, потреб та розвитку індивідуумів, що має в собі частину мистецького досвіду масового характеру негативного плану, але яке, безсумнівно, потрібно саме для формування враження загального культурного тла.

Література

1. Давыдов Ю. Освальд Шпенглер и судьба романтического мировоззрения. Проблемы романтизма. сб. 2. Москва: Искусство, 1971. 304 с.
2. Личковах В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці: Деснянська правда, 2006. 160 с.
3. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. Москва: Мысль, 1993. 960 с.
4. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... на здобуття наук. тупеня канд. мистецтвознав.. Київ, 2017. 199 с.
5. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. Мистецтво та освіта. 2003. № 4. Сс. 11-13; 2004. № 1. Сс. 19-20.
6. Шабанова Ю. Метафізическое пространство музыки. Вісник Дніпропетровського університету. 2010. №9/2. Сс. 28-33.
7. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск: ООО «Попурри», 1999. Т.2. 832 с.
8. Baugh H. Nietzsche and his music. Musical Quarterly. London, 1926. № 12. Apr. Pp. 238-247.
9. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982. 380 p.

Татьяна Борисовна КАБЛОВА,
кандидат искусствоведения, доцент,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: t.kablova@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6664-5288

ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО В ДИСКУРСЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭТОСА КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Целью данной работы является рассмотрение концепции музыкального этоса и обоснование роли эстрадно-вокального исполнительства как явления для формирования культурных ценностей высокого уровня существования общества. Проанализировано значительное количество источников, что позволило определить основные проблемы, требующие изучения, а именно – изучение эстрадного искусства с позиций смысловой нагрузки по формированию культурных ценностей. Методология исследования заключается в применении сравнительного, исторического и логического методов. Такого симбиоза в методологическом подходе позволяет раскрыть и проанализировать определенные взгляды на украинскую популярную музыку и ее значение как культурный код быстрых изменений времени и значение этого вида искусства на пути к позиции культурной ценности этоса. Установлено, что культурный вектор вокальной и эстрадной деятельности распространяется на антропологическое направление в контексте исторического и культурного смысла существования общества, которое, в свою очередь, является носителем коллективного бессознательного в процессе восприятия действительности. Это позволяет нам изучать эстрадно-вокальное искусство как воплощение ценностей короткого промежутка времени и как тенденцию к определению вокально-

эстрадного искусства как социокультурного явления в историческом континууме, влияющем на формирование общечеловеческого музыкального этоса. Близость к социальным событиям человеческой жизни, а также соответствие интерактивному существованию межкультурной коммуникации позволяет нам утверждать эстрадно-вокальное искусство, как способ выделения составляющей музыкального этоса эпохи. Определена взаимосвязь между социальными и историческими факторами, которые существенно влияют на формирование эстрадно-вокального искусства, позволяющего выделить основные веяния и характерные взгляды общества в короткий промежуток времени. Отмечено, что именно благодаря эстрадно-вокальному искусству структурируются определенные основания для формирования музыкального этоса культуры.

Ключевые слова: эстрадно-вокальное искусство, этос, ценности культуры, музыка, исполнительство, общество, эпоха

Tetiana B. KABLOVA,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: t.kablova@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6664-5288

VOCAL POP ART IN THE DISCOURSE OF FORMING OF THE MUSICAL ETHOS OF CULTURE

Abstract. The purpose of this work is to consider the concept of musical ethos, and justify the role of pop and vocal performance as a phenomenon for the formation of cultural values of the highest level of existence of society. A significant number of sources were been analyzed, which allowed to identify the main problems that need to be studied, namely the study of pop art from the standpoint of semantic load in relation to the formation of cultural values. The research methodology is to apply comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows

to reveal and analyze certain views on Ukrainian popular music and its significance as a cultural code of fleeting time changes and significance this kind of art in the way of standpoint of ethos cultural value. It is established that the cultural vector of vocal and pop activity extends to the anthropological direction in the context of the historical and cultural meaning of the existence of society, which, in turn, is the carrier as the collective unconscious in the process of perception of reality. This allows us to study pop art as the embodiment of values of a short period of time and as a tendency to define vocal art as a socio-cultural phenomenon in the historical continuum, which influences the formation of universal musical ethos. Proximity to the social events of human life, as well as compliance with the interactive existence of intercultural communication allows us to assert the pop and vocal art as a way to distinguish a component of the musical ethos of the era. This paper attempts to identify the relationship between social and historical factors that make up the value layer of culture and the formation of pop music as a phenomenon that can universalize the values of culture. It can be argued that today pop vocal music reflects the main characteristics of the era and creates universal images that are inherent in the cultural values of society. The materials of the article can be used in the study of pop music in the context of the historical development of culture.

Key words: pop and vocal art, ethos, cultural values, music, performance, society, epoch

References

1. Davydov, Y. (1971). *Osva'd Shpenhler s sud'ba romantycheskogo mirovizzreniya. Problemy romantizma*. [Oswald Spengler and lots of romantic philosophy. Problems of Romanticism] sb. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Lychkovah, V. (2006). *Dyvosad kul'tury: Vybrani staty z estetyky, kul'turolohiyi, filosofiyi mystetstva*. [Divosad culture: Selected articles on aesthetics, culture, philosophy of art]. Chernigov: Desnyanska truth [in Ukrainian].

3. Losev, A. (1993). Ocherki antichnoho simvolizma i mifologii. [Essays on ancient symbolism and mythology]. Moscow: Mysl [in Russian].
4. Samaia, T. (2017). Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttia Ukrayiny drugoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Vocal art of pop as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of the XX – early XXI century]: dys. ... na zfobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvovnav. Kyiv [in Ukrainian].
5. Sapozhnik, O. (2003; 2004). Populyarna estradna muzyka v Ukrayini: istor. Ekskurs [Popular variety music in Ukraine: a historical excursion]. Mystetstvo ta osvita, 4, 11-13; 1. 19-20 [in Ukrainian].
6. Shabanova, YU. (2010). Metafizychnye prostir muzyky. [Metaphysical space of music]. Visnyk Dnipropetrovs'kogo Universitetu, 9 / 2, 28-33 [in Ukrainian].
7. Shopenhauér, A. (1999). Mir kak volya i predstavlenie [The world as will and representation]. Minsk: TOV "Popurry", 2 [in Russian].
8. Baugh, H. (1926). Nietzsche and his music. Musical Quarterly. London, 12, Apr., 238-247 [in English].
9. Dahlhaus, C. (1982). Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion [in German].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

УДК 7.75.03/72.04:75

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.259-293>

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,

доктор мистецтвознавства, професор,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтва,

Київ, Україна,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

**ФЕНОМЕН МАНЬЄРИЗМУ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ
XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ.: ДО ПИТАННЯ ПРО
ПОХОДЖЕННЯ СТИЛЮ**

Анотація. Дефініція «маньєризм» трактується в мистецтвознавстві по-різному, має різні тлумачення, відмінні за смисловим наповненням, від вузькоспроямваних до розширювальних. Систематизованих спроб експлікації до сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві, на жаль, дуже мало. Бібліографія з художньої культури Європи к. XV – I пол. XVII ст. доволі багата, бо це матеріал, дуже плідний як для мистецтвознавчих, так і для культурологічних, філософських досліджень. Не дивлячись на те, що французьке, італійське та іспанське мистецтво цієї доби багаторазово ставало предметом уваги науковців, у переважній більшості випадків аналізувався корпус матеріалу доби Відродження. Але проблема маньєризму в художній культурі означеної доби ставилася в дослідженнях вкрай рідко, і більшою мірою це лише окремі статті. Доба, що йшла за Ренесансом і передувала бароко, – хронологічний відрізок, який є дуже значним для розуміння природи, характеру стильової тканини в мистецькому процесі наступних епох, принципу процесу стильоутворення взагалі, що без осягнення маньєризму неможливо. Цей мистецький феномен пережив своє

друге народження в українській науці зовсім недавно, коли йому судилося бути відкритим глядачеві знову, оскільки з'явилися дослідники, які почали вивчати творчість маньєристів, забутих впродовж кількох століть. Але категорія «маньєризм» у працях вітчизняних науковців до сьогодні не була висвітлена в усіх можливих і необхідних аспектах, що і пояснює необхідність її поглибленого аналізу. Дефініція «маньєризм» пропонується дослідниками переважно як означення стилю або течії у художній культурі XVI ст. Але навіть хронологічні межі даного стильового феномену окреслити чітко неможливо, бо їх визначення перебуває в залежності від географічних меж аналізованого феномену. І далі трактування терміну «маньєризм» зазвичай не поширювалося, тоді як насправді він може бути застосований і до інших мистецьких явищ різних художньо-історичних епох, до кризових етапів майже кожної з них.

Ключові слова: маньєризм, Ренесанс, італійський вплив, синтез традицій, криза світогляду

Вступ. Згідно з найпоширенішою версією, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві та породжує примат емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовними рамками: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. (коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе).

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі взірці [28, р.315]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка «втомленість стилю», еkleктизм [28, р. 15]. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тиціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля, чи малюнок Рафаеля, а кольори – А. да Корреджо [28, р.315]. Оскільки такий ідеал (а це були б найкращі в світі роботи, як писав Дж.П. Ломаццо)

створити ніхто не був здатен, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза «маньєристичної думки» співпадала з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Дж.-Б. Арменіні (1587 р.), Дж. П. Ломаццо (1590 р.), Ф. Цуккарі (1607 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю.

Постановка проблеми. Італія того часу була якнайкращим тлом для зростання кризового мистецтва доби зламу – реформаційний дух розпочав потрібні для краху дії, а Тридентський собор завершив їх – були обмежені свобода думки, змінилося ставлення до мистецтва [26], що немов підтвердило, що Савонарола був правий, коли закликав до знищення мистецьких творів як зайвих проявів розкоші. Тридентський собор став злим генієм для мистецтва, при чому, не тільки для іспанського, де його вплив був найвідчутнішим, а навіть для італійського, що, здавалося б, уже мало досвід вільного дихання.

Проте італійський маньєризм – поняття не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічного аспекту. На деформування ідеалів Ренесансу багато що впливало – від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, а не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж, дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манірне мистецтво», останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають передусім у мірі витонченості та передачі форм. Маньєризм, як і згодом буде романтизм, – це стан духу, світосприйняття творчої особистості, готовий виникнути щоразу тієї миті, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи

світосприйняття. Поняття кризовості в даному випадку не несе на собі відбитку занепадності, скоріше, це ознака інакомислення. Про це слід пам'ятати, коли зустрічається негативна поверхова оцінка маньєризму як культурного явища. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність пояснюються багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю творчих авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному шарі майстрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво XVI ст. донедавна переважно аналізували в контексті ренесансового спадку, класифікуючи як пізньоренесансове і наділяючи занепадницькими, кризовими рисами, аналізуючи причини згасання Ренесансу на прикладі творчості майстрів, що передрікли своїм світобаченням бароко [9; 13]. Лише кілька десятиріч тому в західноєвропейській мистецтвознавчій літературі почали з'являтися праці, де маньєризм посів гідне місце в історії мистецтва, а оцінка стала невиваженою [4; 21; 29]. Багато в чому це стало можливим завдяки художні виставкам, які почали проводитися ще в 1930-і рр. Але полеміка щодо ролі маньєризму та його оціночних характеристик точиться і дотепер.

Праць загального характеру, навіть у західній мистецтвознавчій науці, що б висвітлювали проблеми генези стилю, етапи та причини його трансформації, вкрай мало і нині. В. Фрідлендер поставив одну з найактуальніших проблем у своїй роботі, яку досліджують і нині, – питання маньєристичних і антиманьєристичних рис у мистецтві стилю на його батьківщині, тобто, інакше кажучи, сформулював проблему боротьби течій в італійському мистецтві XVI ст., якою займався і радянський мистецтвознавець Б. Віппер [8], – йому належить одна з найфундаментальніших робіт із цього питання, правда, дуже багато з викладених там положень на сьогодні підлягають переоцінці. Окремі розділи в своїх працях присвятили проблемі маньєризму О. Бенеш [4], Г. Вельфлін [7], М. Дворжак [11], Е. Панофський [18].

Е. Панофський одним з перших сформулював до того лише стихійно виникаючу думку про повторюваність тих чи інших процесів у мистецтві, виклавши основні положення цієї теорії в праці «Ренессанс и Ренессансы в искусстве Запада», на жаль, не завершений [18]. Проблеми тривалості маньєризму вчений не ставив, не простежуючи його позачасовість, але намітив цей принцип на прикладі Відродження.

М. Дворжак у своїй роботі, присвяченій італійському Ренесансу [11], теж немало уваги приділив і XVI ст., як і А. Шастель, чия праця з історії італійського мистецтва містить цілий розділ, присвячений маньєризму [30]. У 1998 р., через три роки після попереднього видання, було перевидано його працю «L'Art Italien», де окрема частина висвітлює мистецтво доби маньєризму.

Дуже вагомим є внесок Г. Вельфліна у вивчення проблеми стильоутворення в XVI ст., а значить, – і формування маньєризму. В його ранню роботу «Ренессанс и барокко», що була написана ще в 1890-і рр. і має немало спірних положень, включено розділ «Причины изменения стиля» (стор. 134-183), де саме і поставлено проблеми стильоутворення, розглянуто причини зміни стилів, введено поняття «постренесанс», протиставлено бароко античності та Відродженню, тоді як цей стиль зазвичай розглядається як логічне продовження Ренесансу. Але праця Вельфліна має суттєві недоліки, основний з яких можна сформулювати як незавершеність думки й відсутність доказів, що йому не раз ставили у провину критики, – дослідник ставив проблему, але не пропонував методів її вирішення, тобто це праця сформульованих питань, але майже без відповідей на них. Прихильники іконологічного методу часто закидали автору редукціоністський підхід до проблем, його «формальна школа» була відсунута на дальній план мистецтвознавства засновниками іконологічного методу – Е. Панофським, Ф. Закслем, А. Варбургом, які вважали, що не можна відсікати досліджуваний твір мистецтва від культурологічного шару інформації, в надрах якого цей твір існує, бо це однобічний аналіз.

Значно поглиблює розуміння проблем стилю праця О. Бенеша «Искусство Северного Возрождения» [4]. Деякі розділи роботи присвячені і проблематиці маньєризму. Інструментарій іконологічного методу дослідника дозволяє комплексно проаналізувати художню ситуацію в окремих державах, висвітлити світоглядну основу стилю, окреслити основні протиріччя доби, природу конфліктів, приділити увагу як рушійним силам, так і гальмуючим факторам мистецького процесу.

Питання місця маньєризму у світовому процесі ставив і А. Хаузер у своїй праці «Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art» [33], що вже в назві заклав основне зерно проблеми та окреслив її сутність і спірність.

Окремо слід виділити працю англійського вченого К. Кларка «Нагота в искусстве» [12], в якій дослідник неодноразово звертається до маньєристичного спадку. Оскільки Кларк досліджує еволюцію ставлення до людського тіла впродовж багатьох віків, він, звичайно, не міг оминати і добу маньєризму, яка за мірою захоплення чуттєвою красою оголеного людського тіла, мабуть, перевершила навіть Ренесанс, подала феномен тілесної краси значно чуттєвіше. Завдяки цьому оцінювання Кларком маньєристичного спадку в цій галузі варті серйозної уваги.

Окремими локальними варіантами стилю дослідники займалися дещо частіше, впродовж двох останніх третин XX ст. з'явилися праці, присвячені німецькому, нідерландському, французькому варіантам стилю. Італійський маньєризм не оминув увагою Дж. К. Арган у своїй двотомній «Истории итальянского искусства» [1], присвятивши йому кілька статей. Провідні стилістичні характеристики живопису маньєризму ґрунтовно проаналізували Ж. Бускет, М. Харасті Такач [26]. Починаючи з 1980-х рр., частіше виходять друком, у тому числі – й у російських перекладах – праці, присвячені мистецтву рисунку доби маньєризму, а саме – флорентійському (К. Монбейг-Гогеиль) [17], римському (Дж. Гере) [10], французькому (С. Беген) [3]. Звісно, бібліографія щодо окремих

персоналій стилю у будь-якому з його локальних варіантів, значно ширша, ніж із загальних питань стильоутворення та трансформації стилю.

Питанням нідерландського варіанту стилю приділив увагу польський дослідник Я. Бялостоцький у своїй статті «Проблема маньєризма и нидерландская пейзажная живопись», надрукованій у 1987 р. [6].

Маньєризм на теренах Франції вивчався, мабуть, чи не найґрунтовніше, хоча міра його дослідження і дотепер не цілком задовільна. В 1930-і рр. загальну проблематику стилю почав розробляти в своїх роботах Ш. Стерлінг. Йому належить низка фундаментальних праць, присвячених переважно французькому мистецтву XVI ст., але він приділяв увагу й італійському художньому матеріалу цього періоду. Стерлінг працював як над дослідженнями проблем стилю, так займався й атрибуцією, уточненням датування окремих творів

А Ж. Адемар, що теж залишив немало праць про погано відомих французьких придворних майстрів, став автором кількох досліджень, присвячених Школі Фонтенбло, мистецтво якої, як основний шар матеріалу французького маньєризму, взагалі висвітлювали дуже рідко. Французький варіант мистецтва маньєризму серйозно штудіював і Е. Блант, чії роботи, присвячені XVI ст., публікувалися більшою мірою в 1950-і-1970-і рр.

Вагомий внесок у дослідження мистецтва XVI ст. вніс А. Шастель. Його праці, що виходили друком з 1950-х рр., – це глибинний аналіз цілого корпусу проблем, які лежать у площині XVI ст. Хоча переважна більшість його праць мали предметом дослідження французький матеріал, він став і особистістю, що висвітлила первинний варіант маньєризму, італійський, з якого починався процес поліфуркації стилю, розповсюдження його Європою.

Питанням передумов виникнення французького національного варіанту стилю, школи Фонтенбло як його ядра опікувалися французи С. Беген, Л. Дім'є, що і на сьогодні, мабуть, залишаються найсерйознішими та найавторитетнішими

фахівцями в цій царині, австрійський дослідник Е. Панофський, серед численних праць якого є і присвячена галереї замку Фонтенбло [35].

Праці Л. Дім'є почали з'являтися ще у 1890-х рр., і перевидаються до наших днів, переважно французькою, рідше – англійською чи німецькою мовами, що свідчить про те, що дослідження французького локального варіанту маньєризму почалося в західноєвропейській науці ще наприкінці XIX ст., тоді як для російські дослідники значення цього феномену почали відкриватися для себе тільки біля трьох десятиліть тому, а українське мистецтвознавство, на жаль, не висвітлювало його і сьогодні. Дім'є пригорнув увагу до кількох майже невідомих майстрів, чия творчість заклала підвалини мистецтва як Першої (Н. дель Аббате, Ф. Пріматіччо), так і Другої (Т. Дюбрей) шкіл Фонтенбло, звернувшись також і до галереї замку Фонтенбло як до початку оновлення французького мистецтва XVI ст.

Відомою дослідницею французького мистецтва XVI ст., зокрема стилю Фонтенбло, є С. Беген. У період з 1950-х рр. нею було написано немало праць про мистецький процес Франції у цілому, досліджено творчий доробок погано відомих митців, передусім – Другої школи Фонтенбло, фактично саме Беген підняла завісу над Другою школою Фонтенбло, що вивчена гірше за Першу і дотепер.

Заслуга відродження, власне відкриття через кілька сотень років одного з найменш досліджених митців, улюбленого художника Катерини де Медичі Антуана Карона, творця історичного жанру у французькому мистецтві XVI ст., належить Ж. Ерманну [31]. А. Карон і сьогодні не дуже добре відомий навіть у Франції, Ерманн присвятив значну увагу саме тим роботам, які лише приписуються йому з певною часткою сумнівів, виділив їх в окрему групу, провів серйозні дослідження кожної, намагаючись або довести або спростувати авторство Карона.

Переважна більшість згаданих учених, що досліджували французьке мистецтво XVI ст., часто спиралися на праці А. Феліб'єна, архітектора, теоретика архітектури, історіографа

ще XVII ст., що залишив дуже цінні нотатки, які могли б дозволити відшукувати коріння історіографії проблеми маньєризму ще в XVII ст.

Радянське мистецтвознавство почало висвітлювати проблематику маньєризму значно пізніше за зарубіжне. «Естетика відчаю» не була притаманна науці тих часів, тому маньєризм почали відкривати тільки з 1970-х рр., «реабілітація» пройшла в 2 етапи: спочатку констатували його існування, і лише згодом феномен почали потроху піддавати переоцінці.

Етапна праця в процесі оцінки маньєризму для радянської науки – видання Б. Віппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» [8]. Автор дослідив проблему співіснування різних течій у мистецтві Чинквеченто, виокремлення маньєристичних віянь, риси маньєризму у творчості його окремих представників, присвятивши Мікеланджело як проміжній ланці між стильовими явищами окремий розділ.

Одна з праць, яка містить глибокий філософсько-естетичний аналіз художнього життя XVI ст., – книга О. Лосева «Эстетика Возрождения» [13]. У ній є характеристика не лише італійської філософської та естетичної думки зазначеної доби, але й постає специфіка деяких північних варіантів системи світобачення (окремо подано північні модифікації естетики. Дослідник вводить термін, під яким розуміє саме пізню фазу Відродження, нарікаючи його «модифікованим Ренесансом» [13, с.460]), подає окремим підрозділом типологію естетики ренесансової доби, аналізує як філософську основу, так і художній метод маньєризму окремо, наголошуючи і на значенні готичних ремінісценцій, і на (подекуди) поєднанні пізнього маньєризму з раннім бароко. Окремо виводиться дилема «Пізнє Відродження-маньєризм», висвітлюється питання культурно-історичного значення маньєризму. Одна з основних проблем, поставлених у роботі, співіснування пізньої фази Відродження та маньєристичної стадії розвитку художньої культури на деяких територіях, ще потребує вирішення. Не можна оминати увагою розділ книги О. Лосева, присвячений «позахудожнім

сферам культури XV-XVI ст.» [216, с.557-599]. Окремо висвітлюється період розпаду ренесансової естетики у Франції, тоді як німецька «хвиля» аналізувалася в попередньому розділі. Подається аналіз ролі релігії, науки в суспільно-політичному житті, що є важливим компонентом власне філософського аналізу системи світосприйняття досліджуваної доби.

Філософсько-естетичну основу первинного, італійського маньєризму, його теоретичне підґрунтя неодноразово висвітлювала у своїх студіях доктор мистецтвознавства М. Свідерська, у творчому доробку якої немало праць, присвячених мистецтву Італії, переважно XVII ст. Тому її роботи можуть значно допомогти зрозуміти, осягти витoki нової художньої теорії і попереднього, XVI ст. Фундаментальна праця цієї дослідниці «Искусство Италии XVII века» [13] присвячена розвитку італійського мистецтва початку Нового часу. Вона має кілька розділів, які дають досить повну уяву про картину художнього життя Італії у період, який передував Сеїченто. М. Свідерська, як і значна частина авторів, які хоча б оглядово зверталися до аналізу проблематики маньєризму, трактує стиль як явище, що сформувалося на базі розпаду художньої єдності Ренесансу. Вона виносить йому той самий однозначний вирок, який вже був даний, наприклад, Б. Віппером у праці «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века». Праці Свідерської позбавлені відбитку радянської ідеології, її погляд на феномен є незамутненим. Але вона також звинувачує маньєристів у розпаді цілісності світобачення, в тому, що «факти не склалися в систему...» [13, с.42], відсутності зв'язку між окремим і загальним... [13, с.43], і т.п. У самому аналізі закладено протиріччя, без якого дослідити XVI ст., що називають «добою суперечностей», неможливо. Віддаючи належне мислителям, теоретикам маньєризму, всебічно висвітлюючи його художню теорію, дослідниця все одно роздвигляється стиль як підґрунтя для Сеїченто, яке лише закладає базу для наступної доби академізму. Тому стиль знову ж потребує деякої реабілітації. Позбавити оцінку маньєристичної картини світу, системи світобачення тавра

негативності, другорядності можна тільки в тому випадку, коли його ядро (як теоретичне – філософська думка, нове розуміння естетичних модифікацій, до яких зверталася попередня художня доба, так і практичне – творчий доробок майстрів слова, митців просторових мистецтв) не подається в якісному порівнянні з ренесансовою системою, а сприймається як самоцінне, аналізуючись, тим не менш, у загальному контексті. Безумовно, давати аналіз одного стилю ізольовано від інших, з якими він міцно пов'язаний, неможливо, але і ставити його в залежність від попередніх і наступних, порівнюючи за шкалою якості, також не можна – це заздалегідь означатиме загибель стилю у свідомості його дослідників. До проблематики маньєризму, хоча і не так глибинно, зверталася М. Свідерська і в кількох окремих статтях.

Інші національні варіанти мистецького життя Відродження та маньєризму висвітлювалися в радянському та пострадянському мистецтвознавстві ще рідше, тут і досі спостерігається зяюча лакуна. Ще в I пол. XX ст. у праці О. Бенуа «История живописи всех времен и народов» [5] були представлені італійські, фламандські, німецькі майстри, творчість яких аналізувалася в загальному контексті зазначеної доби.

Дуже корисним для розуміння, усвідомлення світоглядних засад маньєризму є праці О. Якімовича. Вчений, публікації якого присвячені передусім художнього процесу XX ст., до мистецтва будь-якої доби підходить, демонструючи власну думку, є автором цікавих робіт і про творчість майстрів XVII-XIX ст. А в даному контексті слід згадати його ґрунтовну вступну статтю до роботи Г. Вельфліна «Ренессанс и барокко» [7]. О. Якімович не лише вказує основні недоліки та позитивні аспекти роботи Вельфліна, але робить серйозний, фундаментальний екскурс у проблему, поставлену ще молодим мистецтвознавцем, подає її історіографію, наводить головні переваги як іконологічного, так і іконографічного методів мистецтвознавчої науки, розкриває їх сутність, переконливо формулює власну позицію щодо методу аналізу вивчення

історії мистецтва взагалі, розкриває сутність питання стильоутворення, межі стилів, природи стилю як такого, вкотре акцентує неможливість існування чіткого переходу від одного стилю до іншого взагалі.

У 1973 р. з'явилася робота Н. Петрусевич «Искусство Франции XV-XVI вв.» [19], де в розділі про XVI ст. аналізується і феномен школи Фонтенбло, хоча і досить поверхово. У 1987 р. Л. Баткін випустив свою статтю «Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин» [2]. Окремі розділи, присвячені мистецтву XVI ст., у яких висвітлені деякі питання маньєристичного мистецтва, є в праці Т. Вороніної, Н. Мальцевої, В. Стародубової [9]. Французьке XVI ст. кілька разів ставало предметом досліджень Н. Мальцевої [14-15], чії праці, щоправда, нерідко грішать неточностями – зустрічаються некоректні атрибуції творів мистецтва, які слід з'ясовувати, або некоректні вказівки на місце зберігання тих чи інших творів. Але, все ж, ці праці немало значать для вивчення художньої культури Франції того часу, бо в радянській мистецтвознавчій науці їх було замало.

Серед вагомих і досі рідких праць з проблематики стилю в його різних національних модифікаціях – роботи Л. Тананаєвої, надруковані в 1980-і-1990-і рр. Дослідниця, чие коло наукових інтересів є дуже широким, від польського модерну до кубінського мистецтва XX ст., створила єдину на сьогодні в радянському і пострадянському мистецтвознавстві серйозну працю з глибоким аналізом феномену рудольфінського мистецтва [25], присвятивши ще й окремі статті специфіці локальних варіантів стилю на теренах Східної Європи [24].

Лише впродовж останніх років ситуація з дослідженням маньєризму почала потроху поліпшуватися, хоча комплексних праць із цієї проблематики не існує й досі.

Художня культура маньєризму і до сьогодні рідко стає предметом уваги науковців пострадянського простору, це дуже складний для вивчення матеріал у силу цілої низки причин. Зарубіжні науковці набагато раніше змогли оцінити важливість

феномену маньєризму для кількох галузей знань (у першу чергу – для мистецтвознавства й естетики).

Доба Ренесансу і частково маньєризму ставали в центрі уваги і кількох українських авторів досліджень останніх років. Але, на жаль, знову змушено констатуємо, що власне мистецтвознавчих робіт серед цих штудій майже немає. Цю добу аналізували в своїх працях переважно філософи й історики (В. Бичко, Н. Вернигора, В. Дятлов), а мистецтвознавчі штудії до сьогодні є вкрай рідкими, зокрема, локальним варіантам мистецтва XVI ст. були присвячені кандидатські дисертації Т. Смирнової та авторки даної статті [20]), та низка статей останніх років у наукових виданнях [19-21 ;34].

Але мистецтвознавцями було створено вкрай мало досліджень на цю тему – перехідна епоха, кризова фаза художнього стилю предметом дослідження мистецтвознавців стає не часто.

Тому **мета статті** – актуалізація питання про генезу маньєризму в мистецькому полі Європи XVI ст.

Виклад основного матеріалу. Згідно з найпоширенішим тлумаченням стилю, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві та породжує примат емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовними рамками: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. (коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе).

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі взірці [28, р. 315]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка «втомленість стилю», еkleктизм. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тіціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля, чи малюнок Рафаеля, а кольори – А. да Корреджо. Оскільки такий ідеал (а це були б найкращі в світі роботи, як писав Дж.П. Ломаццо) створити ніхто не був здатен, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза

«маньєристичної думки» співпадала з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Дж.-Б. Армєніні (1587 р.), Дж. П. Ломаццо (1590 р.), Ф. Цуккарі (1607 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю.

Італія того часу була якнайкращим тлом для зростання кризового мистецтва доби зламу – реформаційний дух розпочав потрібні для краху дії, а Тридентський собор завершив їх – були обмежені свобода думки, змінилося ставлення до мистецтва, що немов підтвердило, що Савонарола був правий, коли закликав до знищення мистецьких творів як зайвих проявів розкоші. Тридентський собор став злим генієм для мистецтва, при чому, не тільки для іспанського, де його вплив був найвідчутнішим, а навіть для італійського, що, здавалося б, уже мало досвід вільного дихання.

Проте італійський маньєризм – поняття не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічного аспекту. На деформування ідеалів Ренесансу впливало багато що – від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, а не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж, дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манірне мистецтво», останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають передусім у мірі витонченості та передачі форм. Маньєризм, як і згодом буде романтизм, – це стан духу, світосприйняття творчої особистості, готовий виникнути щоразу тієї миті, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи світосприйняття. Поняття кризовості в даному випадку не несе на собі відбитку занепадості, скоріше, це ознака інакомислення. Про це слід пам'ятати, коли зустрічається негативна поверхова

оцінка маньєризму як культурного явища. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність пояснюються багато в чому втратою величчя, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю творчих авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному шарі майстрів. Найзначнішими центрами маньєризму з часом стануть Болонья і Парма. Стиль замкнеться на собі самому, мистецтво буде тяжіти до світу ілюзій. Майстрам був притаманний трагізм, народжений передчуттям кінця цивілізації, хіліастичні настрої. Впродовж досить тривалого часу ескапізм буде характерною рисою світогляду художника.

Ще одне з численних протиріч стилю у тому, що багатьох художників не можна вважати маньєристами «чистої води». Наприклад, до маньєристів не можна цілком віднести Фра Бартоломео, хоча його мистецтво і засновується на історичних передумовах Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля. Те ж можна сказати і про А. дель Сарто, хоча його живопис називають одним з визначальних факторів розвитку маньєризму. У нього знаходять усі 3 складових елементи живопису: рафаелівський (архітектурний), що встановлює зв'язок між образним простором картини та реальним простором глядача; мікеланджелівський (скульптурний), що подає образ у його пластичній або об'ємно-просторовій конкретності; леонардівський (власне живописний), пов'язаний зі світло-повітряним середовищем та колоритом. До поняття прекрасного художник йде шляхом розуму, тоді як, наприклад, А. да Корреджо прагне досягти його шляхом уяви чи емоційної напруги.

У Венеції маньєризм сягнув свого апогею у середині сторіччя. Сюди стікаються численні майстри, що привозять сформовані в Римі, Тоскані та Емілії культурні традиції. Б. Амманаті, Дж. Вазарі, Ф. Сальвіаті, Я. Сансовіно, С. Серліо, Дж. да Удіне знайомлять Венецію з історичним досвідом маньєризму. Тобто стиль не був «стоячою водою» навіть усередині Італії, не кажучи вже про його пізніше поширення за її межі. Виникає синкретичний ідеал художника, до якого

відтоді будуть прагнути всі майстри, і якому не судиться втілитися в життя: це живописець, який спромігся б накласти кольори Тіціана на рисунок Мікеланджело. Якщо маньєристичні шукання П. Бордоне, Б. Веронезе, А. Ск'явоне називають лише половинчастими, то в середині сторіччя спостерігається відхід від чисто формального уявлення про зв'язок між рисунком і кольором, більш високий рівень розуміння мистецтва, його процесів і цілей.

Розвиток маньєризму на теренах Центральної Італії – це період упорядкування та розповсюдження нової культури, найхарактернішим представником якої став живописець, архітектор і теоретик Дж. Вазарі. У пізній, римський період маньєризму спостерігається все частіший відхід від традицій Мікеланджело, який називають поступовим згасанням ренесансового ідеалу. Бажання художника перетворити оточуючий його світ було продиктоване відчуттям незадоволення, розбрату в його мікрокосмі, розгубленістю та відчуттям безсилля перед новою епоєю, що насувається. Звідси й розчарування, те, називають «розщепленням свідомості» та «трагічною розгубленістю» [8, с.16]. Але ж, за цим етапом іде інший, характерний деякою стабілізацією, хоча й посилюється значення церковних догматів, що згасло на деякий час.

Саме в цей час, у 40-і – 60-і рр. XVI ст., поряд із Флоренцією та Римом починають відігравати все більш значну роль Феррара, Парма, Мантуя. Кризові явища спостерігалися як у мистецтві, у художній культурі в цілому, так і (передусім) у природничих науках, відкриття в галузі яких і призвели до розщеплення свідомості, почали руйнувати церковну та світську ієрархію. «Дух сумнівів», як називають реформаційний рух, насувався з Півночі [26, с.5], там ситуація складалася специфічніше через особливий вплив саме релігійного аспекту, але мистецтво Італії в першу чергу зазнало кризи. Маньєристичне мистецтво, як і ренесансове, мало на меті створення, вірніше, відтворення краси. Але уявлення про неї уже було зовсім іншим. Логічні, прості, раціональні, гармонійні уявлення Відродження вже не вписувались у модель мислення

майстра доби маньєризму, він тяжів до «виразу краси настільки вичурно та перебільшено, що це вже скоріше не краса, а нереальне видіння» [26, с.12]. Усе, що лише заклав Ренесанс, було гіпертрофовано, а потім і відринуте маньєристами. Вони проявляли підвищену цікавість не стільки до краси, скільки до потворного, що, мабуть, було однією з відмітних рис їх доктрини. Ренесанс з його ідеалами краси цього не знав, це стало можливим тільки для маньєристичного мистецтва, якому притаманне і тяжіння до анаморфоз, якими так уславився Дж. Арчімбольдо. Ідеали краси Ренесансу були побудовані на симетрії, спокої та урівноваженості. Маньєристичне уявлення про красу антагоністичне цьому. Пізніє «століття протиріч», тобто XVI ст., – це сторіччя діонісійської краси, як зазначає У. Еко, нічної краси, що приводить у сум'яття, бентежить, хвилює. Ще Фома Аквінат писав, що для створення краси потрібні симетрія та пропорційність, а зрілий Чінквеченто саме цього і не має, тому можна спостерігати в цей час тяжіння до того, що ми називаємо потворним, до антитези прекрасному. І все частіше спостерігається не спроба художника виправити природу та зобразити прекрасним те, що вона створила потворним, у чому пізніше І. Кант вбачатиме перевагу прекрасного мистецтва, а навпаки – потворне буде гіпертрофуватися, ускладнюватися, тим самим урівноважуючи кватрочентистське «чисте», без доповнень, а тому неприродне прекрасне. Поки ще краса потворного не буде визнана, як зазначає У. Еко, це прозріння здійсниться тільки з приходом романтизму та посиляться у сучасних культуротворчих процесах, коли маньєризм пережив друге народження, – його постійно порівнювали з сюрреалізмом, в якому віднайшли багато паралелей із маньєристичною доктриною. У. Еко назвав маньєризм подоланням і поглибленням Ренесансу, що дуже точно відображає його прагнення. Оскільки краса, згідно з уявленнями про ідеал доби Ренесансу, будувалася на принципах симетрії та пропорційності, вона могла сприяти тільки народженню типізованих образів, отже, для ренесансового мистецтва притаманні типізація ідеального, уніфікація

красивого. Проте маньєризм був схильний до дисонансів, протиріч заради самих протиріч і приголомшливих парадоксів [26, с.13], тому й ідеали в маньєристичній доктрині категорично відрізняються від зведених до «загального знаменника» ідеалів Відродження. Маньєризм тяжіє до потворного, а значить, уява маньєриста народжує контрастні, неврівноважені, асиметричні образи, як за внутрішнім станом, так часто і зовні. Тому вони індивідуальні, кожен прекрасний образ Ренесансу – це шаблон, уніфікована краса, а образ маньєристичної доби – унікальний, неповторно дивний. Хоча гуманістичні уявлення про людину сприяли становленню творчого індивідуалізму Ренесансу, але, все ж, порівняно з маньєристичною добою Відродження ще було спроможне на таку міру індивідуалізації. Навіть те, що маньєристи створювали красивим (за їх шкалою уявлень про красу), було індивідуальним, несло на собі відбиток комплексу стилістичних рис доби: чи то «Мадонна з довгою шиєю» Парміджаніно (пр. 1524 р.), яка могла вийти тільки з-під пезля маньєриста, чи його ж «Автопортрет в опуклому дзеркалі» (1534 р., рис. 1), що навмисно гіпертрофує усі риси. Власне, «Автопортрет у опуклому дзеркалі» – це візуалізований маніфест маньєризму: все, що бачить художник, перебільшується, гіпертрофується, підкреслюється, ефект сприйняття помножується на 2, якщо не на 3, поглиблюється, посилюється. Це автопортрет внутрішнього стану епохи, його «лаокоонічний твір». Відчай і порожнеча не могли ужитися з естетикою краси, все більше проявляється цікавість до відхилень від норми, до потворного і примхливого, оригінального, що притягувало своєю нестандартністю. Бачення художників теж стає часто незвичним, те, що у випадку І. Босха або М. Грюневальда сприймалося ще як поодинокий прояв, віднині стає більш звичним – адже саме маньєризм породив Дж. Арчімбольдо з його анаморфозами. Оскільки сила духу, творча сила – явище безтілесне, художня задача полягає в тому,

щоб знайти для неї пластичну форму, а еквівалентом у жодному

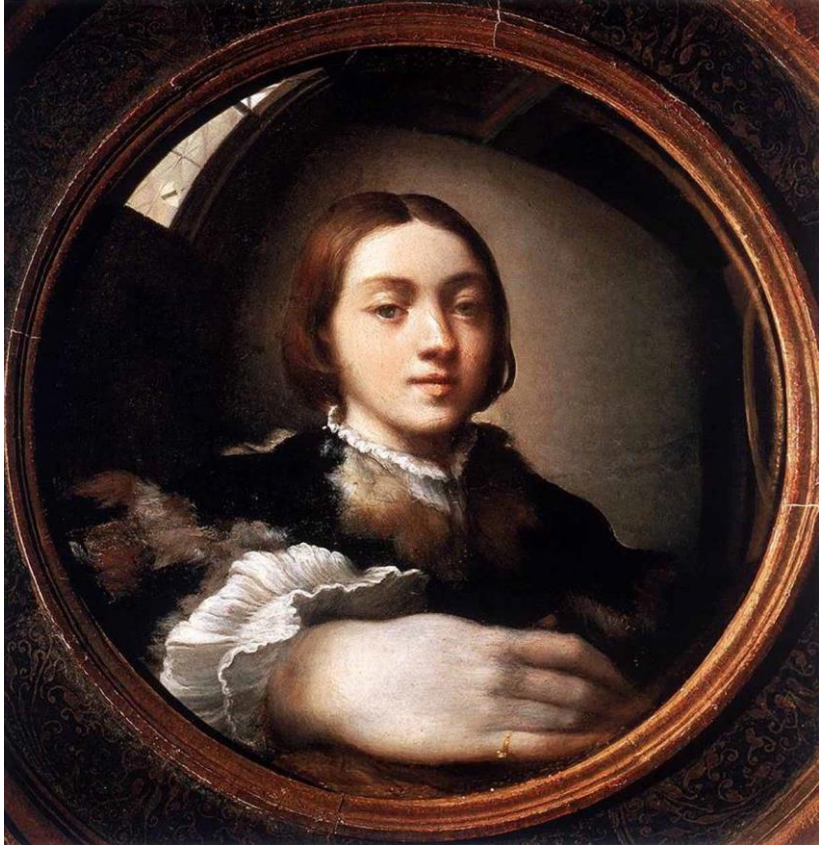


Рис. 1. Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». 1534 р.

разі не може бути тіло потворне або знесилене, навпаки, енергійне, дієве тіло. Думка настільки проста, що, здавалося б, постулат не підлягає обговоренню: це фактично формулювання місця краси людського образу в мистецтві Чінквеченто, краси гармонійної, аполлонічної. Але, водночас, можна на багатьох прикладах і заперечити дане твердження. Дієвість, гармонійність, сила краси притаманна тільки образам, народженим фантазією майстрів початку XVI ст., але ніяк не

його середини і другої половини. В цей час все відбувалося з точністю «до навпаки». Ідеал, створений Мікеланджело та Тіціаном доби розквіту, як раз підпадає під таку характеристику. Але навіть ті ж Буонарроті та Вечелліо їх Altersstil'ю – це абсолютно інші ціннісні орієнтири та інші уявлення про красу. Де у героїв Тіціана періоду Altersstil сильне та енергійне тіло? Пізній Тіціан – це маньєризм «чистої води», це агонія «Св. Себастьяна» та відчай «Кари Марсія» (1570-і рр.). Де у пізнього Мікеланджело сила й енергія? Altersstil учителя Дж. Вазарі – це спустошення та млявість пізньої «П'єти». І те, й інше значно насиченіше емоційно, ці порожнеча та вихолощення відчуттів значно симптоматичніші за дзвінке завзяття монотонно-золотого Кватроченто, але, все ж, це інша краса, енергії і дієвості тут уже немає. Хіба не безсилі та внутрішньо порожні тіла на картинах А. Бронзіно, Дж. Вазарі, Я. Понтормо, Ф. Пріматіччо, Дж. Романо, Россо? Адже це й є зріле XVI ст. Тому, хоча кожен історик мистецтва має право на власну оцінку явища, така оцінка маньєризму видається дещо упередженою і застарілою, її автор немов не прослідкував за історіографією стилю і забув про те, що ера тих, хто таврував маньєризм, уже в минулому.

У зв'язку з серйозною переоцінкою цього явища в художній культурі Європи, підґрунтям для чого стали численні художні виставки, присвячені мистецтву маньєризму, вже не коректно заявляти про те, що маньєризм як немов спільна для всіх художників мова існує тільки в головах істориків мистецтва – занадто багато таких «фантазерів» довелося б нарахувати. Так для самих маньєристів мистецтво як таке й існувало лише у фантазії, внутрішній рисунок та invenzione – яскравий приклад цьому. Поняття ідеї майстри зрілого маньєризму замінюють поняттям прекрасної манери. Але це не означає, що візуалізація цієї естетичної доктрини не має права на існування та виокремлення як самоцінне явище. Продовжувати ж його таврувати та ставити під сумнів його самоцінність як стилю з урахуванням нинішньої історіографії – досить однобічна позиція. По суті, маньєризм «воскрес» уже в

XX ст., яке за своєю природою, так би мовити, «за структурою свого ДНК» дуже подібне до XVI ст. Характер мистецтва цього періоду був історично запрограмований ще й великою кількістю втрат століття, власне, це взагалі сторіччя втрат, тому і художнє бачення має бути відмінним від ренесансового. Наприклад, 1551 р. став роком смерті нідерландця А. Ізенбранта та італійця Д. Беккафумі, німці Л. Кранах (Старший) та А. Хіршфогель і француз Ф. Рабле померли в 1553 р., 1564 р. приніс Європі відразу 3 непоправні втрати – в Англії помер У. Шекспір, в Італії не стало Мікеланджело, а Швейцарія втратила Ж. Кальвіна. 1566 р. забрав на батьківщині маньєризму двох з його найяскравіших представників – Д. да Вольтерру та Т. Цуккарі, на землі «королівства Лілей» – Л. Лабе та Нострадамуса. У 1569 р. зі смертю П. Брейгеля (Старшого) змарніли Нідерланди, Франція втратила двох видатних політиків – Ф. де Коліньї та Л. де Конде, в 1570 р. італійська творча арена була позбавлена відразу Ф. Пріматіччо та Я. Сансовіно, а в 1571 р. – Н. дель Аббате та Б. Челліні... 1572 р. уніс у французів Ф. Клуе, а в італійців – А. Бронзіно, 1574 р. поховав для Італії одного з апологетів маньєризму – Дж. Вазарі, в Нідерландах стало не вистачати Г. Еворта, в 1575 р. там же не стало Я. Массейса, у Франції – К. де Ліон. 1578 р. став останнім для француза П. Леско та італійця Дж. Кловіо, 1580 р. – для португальця Л. Камоенса та італійця А. Палладіо, 1585 р. заспокоїв бунтівний дух французького поета П. де Ронсара та італійського маньєриста Л. Камб'язо, Дж. П. Ломаццо, Я. Бассано та О. ді Лассо осиротили Італію, а М. Монтень – Францію у 1592 р. Наступного року Іспанія втратила Х. Ерреру, а Італія – навіженство Дж. Арчімбольдо... Л. Маренціо разом з А. Кароном залишили цей світ 1599 р., один в Італії інший – у Франції... Таких рокових для культури дат можна привести немало. Ось Європа і занурилася в жалобу, одночасно впадаючи у гріх відчаю. Звісно, будь-яке сторіччя пересипане втратами, але XVI ст. принесло занадто відчутні для культурної тканини удари, втрачене неможливо було відновити, да й люди цього сторіччя були значно чутливішими до цього, ніж творчі

особистості фланкуючих Чінквеченто епох, і така гіперчутливість проявиться у них знову лише в ХХ ст., а до тих пір на якийсь час їх емоційна тканина огрубне.

Серед найхарактерніших рис первинного, тобто італійського, маньєризму, – схильність майстрів до вичурної орнаментики та витягнутих, видовжених постатей із демонстративно порушеними пропорціями, тяжіння до незвичних ракурсів, штучно ускладнених композицій, театральних, неприродних постав персонажів. Це зовнішня, зображувальна атрибутика маньєризму, частина його арсеналу перейде і в наступні сторіччя, коли на заміну прийде гіперманьєризм. Саме ці риси і ставлять у провину прихильникам манієра, звинувачуючи їх у відході від реальності, природності, віддаленні від гармонії природи. Але саме це і є інструменти, які дозволили маньєризму стати антитезою Ренесансу. Маньєристами буквально «по пунктах» заперечувалися та скидалися постулати розміреного Відродження: примхливість візерунків заміняє лаконічність орнаменту Ренесансу, видовженість гіпертрофованих до хворобливості постатей протиставляється могутній кремезності образів, створених «за лекалами» раннього та зрілого Мікеланджело, вивереності продуманих композицій Відродження протистоять найскладніші, не позбавлені позерства композиційні вузли Я. Понтормо або А. Аллорі, тобто зрілого ХVІ ст. Якщо Ренесанс пропонував у якості нового ідеалу кремезну, внутрішньо яросну силу постаті Давида, то маньєризм протиставляв їй аристократичну блідість ефемерних образів Парміджаніно й А. дель Сарто. «Мадонна з довгою шиєю» пензля першого або «Жертвоприношення Авраама» (пр. 1527 р.) другого – кращі докази цього. Аристократичність – також атрибут маньєризму. Він куртуазний, відсторонений, гордовитий і рафінований за своєю природою, простакуватих, грубих, приземлених образів він не знав. Замість гучного тягара мужикуватих образів Буонарроті він пропонує хворобливу крихкість персонажів Ф. Пріматіччо і Я. Понтормо. Навіть фігурки немовляти Ісуса

завжди витягнуті, худорляві, з крихітними долонями і ступнями замість масивних, реальних карапузів Леонардо.

Палітра маньєристичного живопису нерідко демонструє деяку холоднувату змертвілість цього мистецтва – це ірраціональність, своєрідне ставлення до світла й тіні, прозорість кольорів, що особливо відчутно у сценах «Зняття з хреста», наприклад, у Я. Понтормо (1523-1525 рр.).

Особливе художнє бачення, здатність трансформувати образ у власній свідомості та пропонувати глядачу те, що не має нічого спільного з тим, як сприймає той самий образ сам глядач, – талант, відмірений італійським маньєристом великою порцією. Один тільки Дж. Арчімбольдо невтомно доводив це кожною роботою. Да і Парміджаніно намагався пригорнути увагу незвичними ракурсами – чого вартий лише «Автопортрет в опуклому дзеркалі». Витонченість фантазії маньєристів виявляла відверту протигагу ясному мисленню кватрочентистів. Майстри, як і раніше, зверталися до спадщини своїх великих попередників, при чому, частенько робили це настільки підлесливо, що можна говорити про запозичення, навіть не про цитати. Таке «споживче», злегка безпардонне ставлення до зразків теж стало однією з відмінних рис цього мистецтва – немов художники вважали, що їх преклоніння перед великими дає їм право варіювати вже знайдені рішення, перш, ніж вони знайшли свої. Так, наприклад, Парміджаніно віддав данину Леонардо, практично скопіювавши його «Іоанна Хрестителя» у своєму «Видінні св. Ієроніма» (1527 р., рис. 2). Втім, чи варто звинувачувати маньєриста, чия творча мова передбачала такі методи, суворо судити за це запозичення, якщо сам апологет класицизму Н. Пуссен був грішний тим самим, при чому, відносно того ж іконографічного рішення. Північний маньєризм, у свою чергу, буде наслідувати вже самим епігонам, максимально віддалившись від першоджерела.



Рис. 2. Парміджаніно. «Видіння св. Ієроніма». 1527 р.

Спочатку в Італії в оновленому ренесансовим духом мистецтві царював релігійний жанр. Але вже з середини сторіччя починають домінувати світські сюжети, і мистецтво стає світським, придворним. Але є ще одна особливість маньєристичного італійського мистецтва, яка не зможе виявитися в північноєвропейському маньєризмі, враховуючи силу релігійного аспекту, особливо в Іспанії або Німеччині. Це його гіпертрофована еротичність, дуже плідний ґрунт для якої створила популярність міфологічних сюжетів того часу. Жоден інший стиль, жодна інша епоха не породжували настільки «плотського» мистецтва. Безліч міфологічних персонажів італійських майстрів буквально дихають еротизмом, мотив як повної, так і напівприкритої наготи стає одним із найпоширеніших. Цього не змогли уникнути навіть біблійні сюжети – одним з найпопулярніших ще з періоду Ренесансу став сюжет «Лот із дочками». Венера і Купідон, Зевс і Даная, Зевс і Антіопа, Персей і Андромеда, вакханалії, алегорії були пройняті неприхованим, тому не святенницьким, але граційним і вишуканим, ваблячим еротизмом. Тому часто звертаються і до історії Клеопатри, сюжету викрадення сабіянок. Такі спокусливі персонажі, чужі соромливості, але не позбавлені кокетування, інколи близькі до стану екстазу, виходили з-під пензля Тіціана («Вакханалія», пр. 1518 р.; «Мешканці острова Андрос», пр. 1518-1519 рр.; «Вакх і Аріадна», 1522-1523 рр.; «Венера Урбінська», 1538 р.; «Даная», 1545-1546 рр.; «Венера і кавалер, що грає на органі», 2 варіанти, пр. 1550 р.; «Венера й Адоніс», 1553 р.; «Венера з дзеркалом», 1555 р.; «Актеон, що підглядає за Діаною, яка купається», 1556-1559 рр.; «Діана та Каллісто», 1556-1559 рр.; «Венера і кавалер, що грає на лютні», 1560 р.; «Викрадення Європи», 1559-1562 рр.; «Німфа і пастух», 1570-і рр.), А. да Корреджо («Юпітер і Антіопа», 1528 р.), «Венера, Меркурій і Амур» (1522 р.), «Даная» (1531-1532 рр.), «Алегорія»), А. Бронзіно, Россіо і Я. Понтормо, Я. Тінторетто («Даная», 1580 р., «Вакх та Аріадна», 1578 р.) і П. Веронезе («Венера і Марс, зв'язані Амуром», 1570-і рр.; «Венера й

Адоніс», 1580 р.; «Викрадення Європи», пр. 1580 р.; «Венера та Марс», остання третина XVI ст.). Нічого спільного з натхненністю і гармонією вишукана млюсність цих образів не має, тому з'явитися раніше за маньєризм вони не могли.

Майстри Іспанії, Німеччини, Нідерландів так само часто зверталися до аналогічних сюжетів, але їм внутрішній нерв наготи передавати не вдавалося, вони зберігали лише зовнішні контури, оскільки цей мотив був для них абсолютно незвичним. Тому їх оголені персонажі сприймалися по-дитячому наївно, тоді як витончені італійці мали великий досвід поводження з цим мотивом. Виняток становили лише французи, мабуть, найбільш сприйнятливі до плотського боку краси, що вміли передавати негласливий шарм оголених постатей («Діана з Ане» Ж. Гужона, сер. XVI ст.), «Eva prima Pandora» Ж. Кузена (пр. 1550 р., рис. 3),

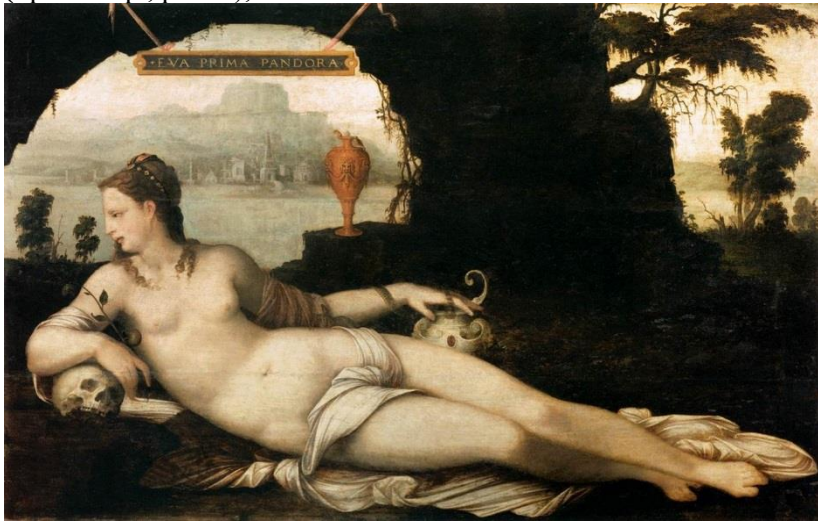


Рис. 3. Кузен Ж. Ст. «Eva prima Pandora». Пр. 1550 р.

але не настільки відвертий, як у італійських художників.

Висновки. По суті маньєризм, розпочавшись із туги за величчю, що пішла, у своїй зрілій фазі став помстою тій самій

досконалості за її неповторність, маньєристичне мистецтво стало дуже мстивим, усвідомлено відкидаючи те, чого не могло досягти. Спокійний песимізм сумуючих, рефлексуючих учнів переріс в активну, усвідомлену агресію відкидання. У результаті знедоленим став сам Ренесанс у всій його потужності, учні зробили жест відторгнення спадщині вчителів. Звільнившись від тиску авторитетів, в який перейшло сліпе шанування, мистецтво маньєризму стало нещадне до них, скидаючи з п'єдесталу, на який само ж і звело. Раби ідеалів епохи титанів дали собі свободу від преклоніння, вирішивши відмовити своєму мистецтву в статусі «п'єдестального». Це хворобливе, утомлене, а тому нервове, спустошене, але зовсім не порожнє мистецтво. А боротьба творця з самим собою, спочатку зі своїм безсиллям, потім – з підслесливим служінням ідеалам, з атмосферою втрат, – усе це не могло не привести до втоми. Вона підкосила вже Мікеланджело, чий *Altersstil* по праву називають «чистим» маньєризмом, а «Страшний суд» – квінтесенцією маньєристичних і релігійних переконан. А *Stilwandlung* самого маньєризму дійсно вихолощений, досить порожній, декоративний, його інструментарій, заснований на повторенні себе, міг служити в основному для декору церков і палаців. Сила витекла з мистецтва крапля за краплею, як краплями вона витікала з м'явого тіла Христа в будь-якій «П'єті». Маньєризм зробив глибокий реверанс Ренесансу і круто повернувся на підборах.

Література

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. Москва: Радуга, 1990. Т. 2. 239 с.
2. Баткин Л. Фиренцуола и маньєризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин». Советское искусствознание. –1987. Вып. 22. Сс. 183-225.
3. Беген С. Французский рисунок XVI века. Москва: Изобразительное искусство, 1984. 96 с.

4. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Москва: Искусство, 1973. 222 с.
5. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. Санкт-Петербург: Издательский дом «Нева», 2004. Т. 4. 448 с.
6. Бялостокский Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись. Советское искусствознание. 1987. Вып. 22. Сс. 168-182.
7. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.
8. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. Москва: Изд-во АН СССР, 1956. 370 с.
9. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции. Москва: Искусство, 1994. 144 с.
10. Гере Дж. Римский маньеризм. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.
11. Дворжак М. История итальянского искусства: в 2 т. Москва: Искусство, 1978. Т. 2. 394 с.
12. Кларк К. Нагота в искусстве. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 480 с.
13. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1998. 751 с.
14. Мальцева Н. Клуэ. Москва: Искусство, 1963. 64 с.
15. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
16. Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 96 с.
17. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 544 с.
18. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков. Ленинград: Искусство, 1973. 224 с.
19. Романенкова Ю. Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля. Cogito. Альманах истории идей. Вып. 1. 2006. Сс. 249-262.

20. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника. Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. 2009. № 1. Сс. 137-146.
21. Романенкова Ю. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньеризма по Европе. Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. 2005. № 1(2). Сс. 170-176.
22. Свидерская М. Искусство Италии XVII века. Москва: Искусство, 1999. 174 с.
23. Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века. Советское искусствознание. 1987. Вип. 22. Сс. 123-167.
24. Тананаева Л. Рудольфинцы. Москва: Наука, 1996. 238 с.
25. Харасти Такач М. Живопись маньеризма. Будапешт : Корвина, 1975. 34 с.
26. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris: Gonthier-Seghers, 1960. 256 p.
27. Châstel A. The sack of Rome. Princeton: Princeton university press, 1983. 321 p.
28. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600. Genève: Skira, 1968. 405 p.
29. Châstel A. L'Art Italien. Paris: Flammarion, 1995. 637 p.
30. Ehrmann J. Antoine Caron. Paris : Flammarion, 1986. 229 p.
31. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. Paris: Musée du Louvre, 2005. 120 p.
32. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art: 2 vol. London, 1965. 348 p.
33. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François^{1er} a Fontainebleau. Paris : Gérard Monfort, 1992. 96 p.
34. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H., Streltsova S. Art during the Reign of Rudolf II as Quintessence of Leading Mannerism Trend at Prague Art Center. Journal of History Culture and Art Research. 2020. №9(2). Pp.395-407.

Юлия Викторовна РОМАНЕНКОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

**ФЕНОМЕН МАНЬЕРИЗМА В ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ
XVI – НАЧАЛА XVII ВВ.: К ВОПРОСУ О
ПРОИСХОЖДЕНИИ СТИЛЯ**

Аннотация. Дефиниция «маньеризм» трактуется в искусствоведении по-разному, имеет различные толкования, отличающиеся по смысловому наполнению, от узконаправленных до расширительных. Систематизированных попыток экспликации до сих пор в отечественном искусствоведении, к сожалению, очень мало. Библиография по художественной культуре Европы к. XV – II пол. XVII вв. довольно богата, потому что это материал, очень плодотворный как для искусствоведческих, так и для культурологических, философских исследований. Несмотря на то, что французское, итальянское и испанское искусство этого периода многократно становилось предметом внимания ученых, в подавляющем большинстве случаев анализировался корпус материала эпохи Возрождения. Но проблема маньеризма в художественной культуре обозначенной эпохи ставилась в исследованиях крайне редко, и в большей степени это лишь отдельные статьи. Эпоха, шедшая з Ренессансом и предшествовавшая барокко, – хронологический отрезок, который является очень значительным для понимания природы, характера стилевой ткани в художественном процессе последующих эпох, принципа процесса стилиеобпазования в целом, что без постижения маньеризма невозможно. Этот художественный феномен пережил свое второе рождение в украинской науке совсем недавно, когда ему суждено быть открытым зрителю снова,

поскольку появились исследователи, которые начали изучать творчество маньеристов, забытых в течение нескольких веков. Но категория «маньеризм» в трудах отечественных ученых до сих пор не была освещена во всех возможных и необходимых аспектах, что и объясняет необходимость ее углубленного анализа. Дефиниция «маньеризм» предлагается исследователями преимущественно как определение стиля или течения в художественной культуре XVI в. Но даже хронологические рамки данного стилевого феномена определить четко невозможно, так как их определение находится в зависимости от географических границ рассматриваемого феномена. И далее трактовки термина «маньеризм» обычно не распространялось, тогда как на самом деле он может быть применен и к другим художественным явлениям различных художественно-исторических эпох, к кризисным этапам почти каждой из них.

Ключевые слова: маньеризм, Ренессанс, итальянское влияние, синтез традиций, кризис мировоззрения

Julia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

THE PHENOMENON OF MANNERISM IN THE ART OF EUROPE OF THE XVI-EARLY XVII CENTURIES: ON THE QUESTION OF THE STYLE ORIGIN

Abstract. The definition “Mannerism” is interpreted in art history in different ways, has different interpretations, different in meaning, from narrowly focused to expansive. Unfortunately, there are still very few systematic attempts at explication in Ukrainian art history. The bibliography on the artistic culture of Europe in the XV-I half of the XVII centuries is quite rich, because it is a very fruitful

material for both art criticism and cultural and philosophical research. Despite the fact that the French, Italian and Spanish art of this era repeatedly became the subject of attention of scientists, in the vast majority of cases, the corpus of Renaissance material was analyzed. But the problem of mannerism in the artistic culture of this era was rarely raised in research, and to a greater extent these are only individual articles. The epoch following the Renaissance and preceding the Baroque is a chronological segment that is very significant for understanding the nature, the nature of the stylistic fabric in the artistic process of subsequent epochs, the principle of the process of style formation in general, which is impossible without understanding Mannerism. This artistic phenomenon experienced its rebirth in Ukrainian science quite recently, when it was destined to be opened to the viewer again, as researchers appeared who began to study the work of Mannerists, forgotten for several centuries. But the category of “Mannerism” in the works of Ukrainian scientists has not yet been covered in all possible and necessary aspects, which explains the need for its in-depth analysis. The definition of “Mannerism” is proposed by researchers mainly as a designation of a style or trend in the artistic culture of the XVI century. But even the chronological framework of this stylistic phenomenon can not be clearly delineated, because their definition depends on the geographical boundaries of the phenomenon under consideration. And then the interpretation of the term “Mannerism” usually did not extend, although in fact it is applicable to other artistic phenomena of various artistic and historical epochs, to the crisis stages of almost each of them.

Key words: Mannerism, Renaissance, Italian influence, synthesis of traditions, crisis of worldview

References

1. Argan, Dzh. K. (1990). Istoriya ital'yanskogo iskusstva [History of Italian Art]: in 2 vol. 2. Moscow: Raduga, 1990 [in Russian].
2. Batkin, L. (1987). Firentsuola i man'yerizm. Krizis renessansnogo ideala v traktate “Chel'so, ili o krasotakh zhenshchin”

[Firenzuola and Mannerism. The crisis of the Renaissance ideal in the treatise "Chelso, or about the beauties of women"]. Sovetskoye iskusstvoznaniye, 22, 183-225 [in Russian].

3. Begen, S. (1984). Frantsuzskiy risunok XVI veka [French drawing of the 16th century]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo [in Russian].

4. Benesh, O. (1973). Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya [Art of the Northern Renaissance]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

5. Benua, A. (2004). Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov [The history of painting of all times and peoples]: v 5 t. Sanct-Petersburg: Izdatel'skiy dom "Neva". T. 4 [in Russian].

6. Byalostotskiy, YA. (1987). Problema man'yerizma i niderlandskaya peyzazhnaya zhivopis' [The problem of mannerism and the Dutch landscape painting]. Sovetskoye iskusstvoznaniye, 22 [in Russian].

7. Vel'flin, G. (2004). Renessans i barokko [Renaissance and Baroque]. Sanct-Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].

8. Vipiper, B. (1956). Bor'ba techeniy v ital'yanskom iskusstve XVI veka [Struggle of currents in the Italian art of the XVI century]. Moscow: Izd-vo AN SSSR [in Russian].

9. Voronina, T., Mal'tseva, N., Starodubova, V. (1994). Iskusstvo Vozrozhdeniya v Niderlandakh, Frantsii [Art of the Renaissance in the Netherlands, France]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Gere, Dzh. (1985). Rimskiy man'yerizm [Roman mannerism]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo [in Russian].

11. Dvorzhak, M. (1978). Istoriya ital'yanskogo iskusstva [History of Italian art]: v 2 t. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

12. Klark, K. (2004). Nagota v iskusstve [Nudity in art]. Sanct-Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].

13. Losev, A. (1998). Estetika Vozrozhdeniya [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Mysl' [in Russian].

14. Mal'tseva, N. (1963). Klue [Clouet]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

15. Mal'tseva, N. (1978). Frantsuzskiy karandashnyy portret XVI veka [French pencil portrait of the 16th century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
16. Monbeyg-Gogel', K. (1983). Florentiyskiy man'yerizm [Florentine Mannerism]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo [in Russian].
17. Panofskiy, E. (2006). Renessans i "renessansy" v iskusstve Zapada [Renaissance and "Renaissances" in the art of the West]. Sankct-Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
18. Petrusevich, N. (1973). Iskusstvo Frantsii XV – XVI vekov [Art of France XV - XVI centuries]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
19. Romanenkova, YU. (2006). Krugovorot man'yerizma v Yevrope: osnovnyye napravleniya diffuzii stilya [The circulation of Mannerism in Europe: the main directions of diffusion of style]. Cogito. Al'manakh istorii idey, 1, 249-262 [in Russian].
20. Romanenkova, YU. (2009). Man'eristicheskaya konstanta tvorcheskoho protsessa khudozhnika [Mannerist constant of the artist's creative process]. Visnyk Kharkivs'koyi Derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 1, 137-146 [in Ukrainian].
21. Romanenkova, YU. Mesto frantsuzskoho varyanta stilya v «tryumfal'nom shestvyi» man'eryzma po Evrope. Visnyk NAU. Filosofiya. Kul'turolohiya. 2005. № 1(2). Ss. 170-176 [in Russian].
22. Sviderskaya, M. (1999). Iskusstvo Italii XVII veka [Art of Italy of the 17th century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
23. Tananayeva, L. (1987). Nekotoryye kontseptsii man'yerizma i izucheniye iskusstva Vostochnoy Yevropy kontsa XVI i XVII veka [Some concepts of mannerism and the study of the art of Eastern Europe at the end of the 16th and 17th centuries]. Sovetskoye iskusstvoznaniye, 22, 123-167 [in Russian].
24. Tananayeva, L. (1996). Rudol'fintsy [Rudolfins]. Moscow: Nauka [in Russian].
25. Kharasti Takach, M. (1975). Zhivopis' man'yerizma [Mannerism paintin]. Budapesht: Korvina [in Russian].
26. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris: Gonthier-Seghers, 1960. 256 p.

27. Châstel A. The sack of Rome. Princeton: Princeton university press, 1983. 321 p.
28. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600. Genève: Skira, 1968. 405 p.
29. Châstel A. L'Art Italien. Paris: Flammarion, 1995. 637 p. Ehrmann J. Antoine Caron. Paris : Flammarion, 1986. 229 p.
30. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. Paris : Musée du Louvre, 2005. 120 p.
31. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art: 2 vol. London, 1965. 348 p.
32. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François^{1er} a Fontainebleau. Paris : Gérard Monfort, 1992. 96 p.
33. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, H., Streltsova, S. (2020). Art during the Reign of Rudolf II as Quintessence of Leading Mannerism Trend at Prague Art Center. Journal of History Culture and Art Research, 9(2), 395-407.

УДК 72:7.01

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.294-324>

Юлия Юрьевна ЗАХАРИНА,

доктор искусствоведения, доцент,

учреждение образования «Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка»,

Минск, Беларусь,

e-mail: juliaminsk@yandex.by,

ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В АРХИТЕКТУРЕ В КОНТЕКСТЕ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Аннотация. В статье впервые в искусствоведении сквозь призму природы искусства, культурно-исторической ситуации и вариативности дешифровки смысловых кодов раскрывается понятие «художественный образ в архитектуре» (архитектурный образ). Экскурс в историю гуманитарной мысли (античная и немецкая классическая философия, публицистика и искусствознание XIX в., история и теория искусства, художественная критика XX – начала XXI в.) позволил вычленить основополагающие концепты категории «художественный образ», среди которых – преемственность явлений и элементов предметно-пространственной среды на уровне архетипов, отражение мировосприятия и мироздания в форме кодированной информации, объективация художественной идеи, ментальная и эпохальная предопределенность интерпретации модели мира, толкование реальности в контексте социокультурной ситуации, контекстуальность экзистенции. Художественный образ (архитектурный образ) включает в своем содержании метаданные о человеке и обществе, социальных убеждениях и предпочтениях, ценностях, господствующих в конкретный культурно-исторический период. Посредством метафизической

взаимосвязи с архетипом художественный образ в архитектуре выражает истинность суждений (сообщений) о сущности объектов, явлений, ситуаций окружающего мира (реального или виртуального). Художественный образ (архитектурный образ) объективно отражает картину мира и являет собой синтетическую категорию искусства, репрезентующую в своем содержании единство трех интерпретационных аспектов: как феномена культуры общества определенной эпохи, в котором средствами символизации воплощены культурно-исторические смыслы; как явления культурно-исторического, сущность которого предопределена ходом эволюции, запросами и потребностями социума, уровнем научно-технического развития цивилизации, мыслимое в единстве возможного и действительного; как способа, формы и продукта освоения и отражения действительности.

Ключевые слова: художественный образ в архитектуре (архитектурный образ), природа искусства, архетип, архетипичность, художественный замысел, художественная идея, картина мира, «дух времени», «дух места».

Введение. Художественный образ – фундаментальное понятие искусствоведения, атрибутивная характеристика произведения искусства, раскрывающая собственно его сущность в единстве содержательного и формального аспектов. Художественный образ рождается на основе реализации художественного замысла и выражает художественную идею в совокупности эмоционального и рационального начал интерпретации картины мира. Как категория искусства, художественный образ обладает сущностными характеристиками художественного произведения, служащими признаками преломления в творчестве выделенной автором проблемы. Художественный образ в ментальной форме включает в себе информацию о социокультурной ситуации временного этапа (эпохи), об отношении общества к проблемам бытия. Наконец, в художественном образе претворяется в жизнь идея, выходящая за пределы пространственно-временных

границ познания реальности, т.е. фантазия, мысль, не соотносящаяся с объективной действительностью, но допустимая сознанием для воплощения в мнимом будущем или вымышленном мире.

Постановка проблемы. В разных видах искусства художественный образ имеет свою специфику репрезентации замысла, что обуславливает особенности интерпретации его реципиентом – чтецом. В силу своей изобразительной природы живопись, скульптура, графика наглядно (хотя отнюдь не всегда повествовательно и открыто) выражают как поставленную проблему, так и отношение к ней творца. В архитектуре наглядность также имеет место, но она не создает условий прочтения образа одномоментно, соотнеся его с узнаваемым архетипом. Художественный образ в архитектуре или архитектурный образ (во многих исследованиях, посвященных интерпретации художественного образа в архитектуре, используется термин «архитектурный образ». В данной статье эти понятия используются как синонимичные – Ю.З.) имеет метафизическую природу взаимосвязей с архетипом (одним или несколькими), раскрыть которую представляется возможным лишь апеллируя к множеству объектов, предметов, явлений окружающего мира. В трактовке идей архитектура оперирует такими средствами, как объемно-пространственная композиция, форма, конструкция и др., которые в совокупности задают особый тон – способ творческого выражения общественных взглядов, интересов. Этот способ обобщения замысла, образного раскрытия мысли, в отличие от живописи, например, основывается не на моделировании предмета или объекта действительности (или группы объектов) в виртуальном пространстве, а на конструировании функционально заданной модели (т. е. объекта) в реальной среде. Тем не менее, независимо от основополагающих концептов, из которых складывается образная картина мира, во всех видах искусства выделяются общие закономерности репрезентации замысла/идеи. Это актуализирует проблему интерпретации художественного образа в искусстве в целом. В контексте

информационной эпохи с постоянно обновляющимися формами репрезентации образов и расширением содержания искусства проблема толкования художественного образа обостряется.

Анализ последних исследований и публикаций. К проблеме художественного образа (образности) произведений искусства обращались мыслители разных эпох, постепенно обновляя содержание термина, впервые употребленное античными мыслителями в контексте природы искусства. В трактатах Платона, Плотина, Аристотеля художественный образ интерпретировался как отражение объективного мира [1; 13-14; 22]. Позже немецкая классическая философия расширила понимание художественного образа, дополнив содержание термина индивидуальным толкованием предметно-пространственной среды. В научных трудах Г.В.Ф. Гегеля утвердилась мысль не только о «подражании» художниками природным формам, но и об их эмоциональной оценке [7]. В контексте отражения явлений природного мира раскрывал сущность художественного образа И.В. Гете [8]. Фундаментальное обоснование художественного образа как категории искусства дал В.Г. Белинский, выделив его качественные признаки: целостность, индивидуальность, объективность [3-4]. О соотношении художественного образа с эпохой высказывали свои суждения философы, художники, архитекторы, отмечая, что время является одним из факторов его явленности [3-4]. Французские искусствоведы XX в. обратились к трактовке сущности художественного образа в контексте «духа времени» и «духа места» [23-24; 26]. Во многих исследованиях к. XX – нач. XXI вв. обоснование получила мысль об исторической преемственности художественных образов как критерии национальной идентичности [24; 27; 35]. Критический анализ проблем бытийности художественного образа в индустриальную эпоху стал предметом исследований мастеров искусства XX в. [15; 32]. В противоречие осуждениям сторонниками классики техницизма как характерной черты образности искусства выступили приверженцы индустриального прогресса, поставив конструктивность образа

во главу его сущности [19; 34; 36]. В ХХІ в. концептуальное осмысление «художественного образа» как категории, понятия, способа выражения ценностно-оценочного отношения к окружающему миру получило многовекторную направленность. Это позволило вычлениить структурные, семантические, ментальные, семиотические характеристики художественных образов и установить взаимосвязь с их архетипами.

Цель статьи. Целью исследования является раскрытие сущности понятия «художественный образ в архитектуре» (архитектурный образ) сквозь призму природы искусства, культурно-исторической ситуации и вариативности дешифровки смысловых кодов.

Изложение основного материала. Проблема интерпретации художественного образа на основе выражения заключенных в его содержании и транслируемых смыслов получила научное осмысление с эпохи античности. Апеллируя к проблемам мироустройства, древнегреческие и древнеримские мыслители трактовали образ в искусстве как средство познания человека, общества, вселенной. В творческом импульсе мастеров, дающем толчок к созданию прекрасного, они усматривали силу и логику познания реальности. Проводя параллели между образным выражением мироощущений в искусстве и окружающей действительностью, античные мудрецы выявляли сходство процессов и вещей, имеющих место в реальности (объективной или мнимой) и в искусстве.

Рассуждая о сущности художественных образов, мыслители античной эпохи исходили из постулата о преемственности в развитии даже не подобных на первый взгляд явлений. Их суждения опирались на выявление взаимосвязей с архетипами, широкий спектр которых включал как мифологические образы/персонажи (идеалистическая трактовка), так и материальные формы, созданные природой или человеком (материалистическая трактовка). Так, Демокрит и Плиний заключали, что постройке жилищ человек научился у ласточек. А Квинтилиан соотносил совершенство искусства с умением творцов заимствовать формы и их выражение в

природе [2, с.8]. На тождественность образов искусства и образов природного мира указывал Плотин, заключая, что «искусство не просто изображает видимое, но и восходит к основам природы» [13, с.537].

В концепции Аристотеля проблема архетипичности образов искусства получила более широкое осмысление. Будучи по своим убеждениям дуалистом в толковании проблем бытия, древнегреческий философ утверждал, что «красота природы, красота человеческого искусства и красота богов являются одним и тем же» [14, с. 399]. Материальность форм мироздания и духовный мир представлялись мыслителю возможными для сравнения сферами экзистенции. Он не только допускал схожесть разнородных явлений, но и теоретически осмысливал подобие феноменов мироздания. В рассуждениях об искусстве как явлении Аристотель заключал, что «появляется искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы» [1, с.65]. Согласно его воззрениям, исполненные гармонии и соразмерности художественные образы рождаются тогда, когда «искусство собирает воедино то, что в природе существует в разном виде» [22, с.92]. Аристотель усматривал в художественных образах ментальный продукт, а также мастерское преломление взглядов творцов на окружающий мир в искусстве.

Теоретически обоснованные взгляды античных мыслителей получили поддержку в учениях представителей немецкой классической философии. Убежденный в искренности порожденных природой и художественным творчеством явлений и вещей (предметно-пространственной среды в целом, – Ю.З.), Г.В.Ф. Гегель утверждал, что «главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать образцы природы в том виде, в каком они действительно существуют» [7, с.115]. «Чувства, склонности и страсти», выступающие основой образного мышления, составляют содержание искусства [7, с.119]. Согласно Гегелю,

суть художественных образов толковалась как эмоциональное отражение объективно существующего природного мира.

Рассуждение о схожести природных форм и образов искусства имели место в трактатах И.В. Гёте. Обращаясь к проблеме сущностных основ образного толкования мира в искусстве, Гёте указывал на целостность, единство в художественной интерпретации событий, фактов, явлений. Закljučая, что «всякая прекрасная целостность в искусстве есть малый отпечаток наивысшей красоты природы в целом» [8, с.89], он поддерживал суждения античных философов об архетипичности образов искусства в природных формах. Будучи творцом и ценителем прекрасного, Гете опирался не только на учения мыслителей прошлого, но и на собственный творческий опыт. Он переживал искусство сложного периода, в котором нашлось место пафосности классицизма, мистичности романтизма, а также суровой правде реализма. В вариативности образных форм, порожденных движением холодного рассудка или бурных эмоций, он выделил доминирующее начало, свойственное художественным образам, явленным разной природой.

О целостности художественного образа рассуждал русский литературный критик и публицист XIX в. В.Г. Белинский. Указывая на целостность как свойство художественного образа, Белинский при этом подчеркивал его индивидуальный характер. В индивидуальном в отличие от общего, на его взгляд, и заключалась уникальность образа как явления.

«Искусство, – утверждал Белинский, – есть мышление в образах» [4, с.3]. Сущность искусства представлялась русскому публицисту как «непосредственное созерцание истины» [4, с.196]. Мыслитель считал, что искусство объективно отражает мир посредством образов.

Рассуждения Белинского об эстетике искусства основывались на выявлении взаимосвязи художественной формы и содержания, выраженной в образе. Его постулат о том, что «основным свойством художественной формы является то,

что она объективирует идею, содержание» [4, с.96], отразил новое толкование художественно-образной сущности искусства. Абстрагируясь от формы как первоначала в прочтении художественного образа, Белинский утверждал, что «содержание в искусстве не всегда то, что можно с первого взгляда определить; оно не есть воззрение или определенный взгляд на жизнь, не начало или система каких-либо верований и убеждений... содержание есть нечто высшее, из чего вытекают все верования, убеждения и начала; содержание есть миросозерцание» [4, с.76-77]. Очевидно, мыслитель уповал на полисемантику явления художественного образа.

Смысловая многовекторность художественного образа, порождающая поливариантность его трактовок, выделились как отдельный аспект анализа с XIX в., что было обусловлено сложившейся в художественной культуре ситуацией. В этот период (II пол. XIX – нач. XX вв.) в искусстве получает развитие экспериментаторская практика. Художественное творчество характеризуется многоплановостью образного строя, смысловых нитей и их выражения средствами формы. В этот период зарождаются и набирают силу авангардные течения, представители которых демонстрируют новый уровень творческого мышления. Художественные образы (будь то архитектура или изобразительное искусство) трансформируются под влиянием времени. Время (эпоха) выделяется как один из главных факторов эволюции художественных образов (О. Шпенглер [12, с.64], В.В. Кандинский [10, с.10] и др.).

В интерпретации художественного образа имеет место пространственно-временная континуальность. Архетип, к которому обращается мастер в процессе создания художественного произведения, может находиться далеко за пределами своего времени и/или региона. В воссоздании картины мира в конкретную культурно-историческую эпоху посредством образов художник обобщает представления разных народов, разных исторических периодов о являемых проблемах бытия. Имея в основе эпистемологический характер, художественный образ вбирает в себя метаданные о

мироздании, аккумулируя информацию многих поколений о мироустройстве, закономерностях процессов бытия и законах природы.

Образы искусства рождаются в условиях мировоззрения эпохи и региона, т. е. ***художественный образ есть явление культурно-историческое***. Художественный или архитектурный образ всегда является отражением мироощущений человека/социума, эстетических идеалов и норм конкретного культурно-исторического периода [23-24; 26]. Художественный образ отражает «дух времени» и «дух места». При этом в образной интерпретации художником событий, сюжетов, фактов реального или фантазийного мира содержится оценка происходящего. Автор художественного произведения выражает согласие или несогласие с воссозданным событием, таким образом изначально придавая позитивную или негативную окраску выражению художественной идеи. Но сам по себе сюжет художественного произведения, репрезентуемый в образности, или художественный образ, создаваемый творцом, выступает знаковым в культурно-исторической эволюции государства, народа, нации.

Художественный образ отражает ментальные метаданные народа, государства, в контексте которого он создается. Анализируя роль национальных традиций в рождении архитектурных образов (художественных образов архитектуры), В.Г. Бельгаев отмечает, что «устойчивые традиции вырабатывают в художественном сознании народа определенный круг ассоциаций, критерии оценки архитектуры, определенное чувство пространства, ритма, – все, что составляет своеобразие образного решения» [22, с.14]. Архетипичность, присущая художественному образу, предопределяется национальными традициями. В результате образ являет вне сознательного решения творца ментально предопределенную интерпретацию модели мира [24; 27; 35].

Художественный образ определенной эпохи выступает своего рода маркером поэтапного развития культуры. Рождение образа происходит в соответствии с запросами и потребностями

общества, уровнем научно-технического развития цивилизации/государства. В образе получают отражение как практические результаты деятельности общества, так и неосуществленные, но возможные в данный временной период.

Художественный образ представляет исполненный иносказаний текст, содержащий метаданные о культурно-исторической ситуации времени, пространства и раскрывающий картину мира в ее объективном представлении, а также отражающий ценностные установки общества. Кодированные в художественных образах культурно-исторические смыслы и ценностные ориентации социума предполагают архетипичность репрезентации идей, выступающих ключами познания модели бытия на конкретном темпоральном отрезке.

Художественный образ, в большинстве своем, имеет множество прообразов, среди которых есть основополагающий (один или несколько) и продуцированные (вторичные). Полемизируя с наследием прошлых эпох или ведя тактичный диалог, художественный образ, в большинстве случаев, компромиссно принимает одну из содержательных линий своего предшественника. Поэтому даже контрастные по своему художественному выражению стили сохраняют принцип образного строя, сложившийся в прошлом и апробированный временем. Трехчастная композиция главного фасада готического собора (с выделением нижней части – портала, средней – с «галереей Королей» и окном-«розой», верхней – завершение башен) и трехчастная структура его портала, символизирующие триединство Бога, в новой интерпретации возрождается в композиции дворцов классицизма (доминирующая центральная часть и две боковые). Так, казалось бы, противодействующие начала образа (по Ф. Ницше, «дионисийское» в готике и «аполлоническое» – в классицизме [17]) получают преемственность. Т. е. вновь рожденный образ оставляет в своем выражении «след истории».

Посредством многочисленных намеков, трансформаций исходных замыслов художественный образ возрождает или сохраняет поликультурные смыслы. Образ аккумулирует в

своем содержании плюрализм смыслов. Но в свое время (на том историческом отрезке, когда он остается современным для социума) художественный образ выражает наиболее явно соотносимое с эпохой общественное отношение к проблемам бытия, формируемое в контексте принятых социальных и духовных ценностей. Те критерии красоты, нравственности, пользы, комфорта и т. п., которые воспевали народы древних цивилизаций и культур, оказываются необъективными для средневековых культур и Нового времени, утрачивают свою силу в индустриальном и постиндустриальном обществе.

В условиях индустриальной культуры искусство вынуждено было искать новые формы и способы презентации образов. Известные сюжеты, темы (в архитектуре – композиции определенных типов сооружений) и отшлифованная веками их классическая трактовка не соответствовали «духу времени». Анализируя сложившуюся на рубеже XIX-XX вв. ситуацию, итальянский зодчий А. Сант-Элиа отмечал: «Архитектура отказывается от традиций. Она невольно начинается заново» [15, с.165]. Такого же мнения придерживался и французский архитектор Ле Корбюзье, который утверждал, что в эстетике зодчества заложена необходимость порядка, «в поисках новой архитектуры мы оказались в сфере простоты» [32].

Общество, выросшее на платформе промышленной культуры, требовало достойных художественных произведений и образов. Постепенно расширялось содержание искусства, а вместе с ним, и мир образов. Художественные образы становились все более отдаленными от реальной действительности, наполнялись новыми формами иносказаний. Претерпевала изменения и их трактовка. В сюрреалистических и абстрактных композициях (изобразительное искусство) архетипичность образов маскировалась за формальным началом. Форма стала превалировать над содержанием в выражении художественной идеи и создании образности произведения.

Прообразы модернистского искусства лежали за пределами художественного творчества. Художники

моделировали мнимую картину мира, выражая особым языком свое отношение к действительности. Круг проблем человека индустриальной и постиндустриальной культур, в которых имела место дегуманизация общества и искусства (Х. Ортега-и-Гассет [18, с.513]), стал очерчиваться новыми способами. Выразительность языка искусства все больше заострялась. Но архетипы художественных образов утрачивали связь непосредственно с искусством; образ отсылал то к предметности материального мира, то к духовной сфере мироздания. Вместе с тем, набирала силу и противоположная тенденция: иносказание становилось столь мощным, что порождало многозначность интерпретаций образа.

В то же время в искусстве XX в. отмечалось возрастание мировоззренческого начала. Наука и техника, воспринимаемая обществом как средство моделирования новой реальности, определяла систему взглядов и убеждений социума. Анализируя проблемы художественной культуры XX в., И.Л. Маца справедливо отмечал, что «авангардизм XX века является подлинным выразителем современности – бурной эры точных наук и техники» [16, с.82]. А французский зодчий О. Перре, отдающий предпочтение железобетонным конструкциям, сформулировал постулат, звучащий как призыв к инновационной для эпохи деятельности: «Техника – не тормоз, а стимулятор архитектуры» [35, с.207]. Об отражении мировоззрения индустриального общества рассуждал и американский архитектор Ф.Л. Райт, утверждая, что «будущее архитектуры зависит от нового понимания реальности...» [19, с.242]. Техника открыла новые возможности формирования художественных образов в архитектуре [34; 36].

В XXI в. совокупность художественных образов испытала влияние цифровых технологий. Информационная эпоха открыла постиндустриальному обществу новое видение красоты. Эстетика среды стала моделироваться с применением (в большей или меньшей степени) IT-технологий. Среда стала восприниматься как интерактивное пространство – открытое к коммуникационному, динамичное, многоплановое.

Многоплановыми, вариативными стали и художественные образы.

В контексте динамично меняющейся картины мира подверглось новому толкованию содержание художественного образа. Образ стал трактоваться не только как форма и результат отражения действительности, способ ее познания, но также как феномен и продукт творческого процесса (В.И. Филиппова [21]), модель бытия (Т.Ю. Серикова [20]), «пересечение предметного и смысловых рядов» (Е.Б. Борисова [6, с.21]), «ментальный репрезентатор в сознании человека внутренних переживаний, чувств, эмоций или объектов внешнего мира» (Н.Ю. Гончарова [9, с.35]) и др. Расширение представлений о специфике анализа существования художественного образа, выявления его экзистенциального начала создало условия привлечения разных методологических подходов, которые применялись в исследовательской практике не только гуманитарных наук. Это создало предпосылки многогранного и разностороннего раскрытия природы, сущности, характера экзистенции художественного образа и прочтения реципиентами, выявления структурных компонентов в совокупности целого.

Современный теоретик архитектуры А. Пикон, интерпретируя архитектуру как «одушевленную материю», раскрыл концепцию материальности художественной формы, основанную на взаимодействии концептов «конструкция», «пропорция», «орнамент», «выражение» или «прием». Утверждая, что «текст не может исчерпать сущность архитектуры» [37, с.40], Пикон отклонился от вопросов эстетики зодчества, отошел от анализа образности архитектуры. Поэтому в его трактовке смыслообразующих основ архитектуры первенство было отдано конструктивным приемам.

Если принять во внимание архитектуру как таковую, лишенную взаимовлияний иных видов искусств (будь то монументальная пластика или мозаика, фреска или витраж), то главенствующими в образной интерпретации художественной идеи выступают архитектурная форма, тектоника и композиция.

Именно они определяют ритмические закономерности организации пространства, взаимоподчинение всех элементов с акцентированием одного или нескольких в числе многих, выражают логику или алогичность структуры.

При этом архитектурная форма, лишенная своего прикладного значения (макет, модель), утрачивает ценность. Образ теряется, растворяется, нивелируются его истинные качества. Они не являются для созерцания в действительности, оставаясь лишь прерогативой мышления, т. е. мыслятся. Как замысел творца рождается в его воображении, так и архитектурная форма вне функциональности предстает воображаемым продуктом.

Маловыразительная архитектурная форма создает условие смещения акцентов образного выражения идеи на тектоническую структуру или композицию. Даже «обрастая» изобразительными элементами – изящно «сотканными» ажурными узорами, пышной лепниной с вычурными завитками растительного характера, мозаичными полихромными вставками, – она сама по себе не выражает образа. Здесь образ формируют вторичные – каннотативные элементы, в кругу которых архитектура занимает центральное место, выступая базой взаимодействия пространственных искусств.

Выразительная же архитектурная форма не требует иных мощных средств передачи художественной идеи. Она прочитывается в силуэте, пластичных очертаниях или гранях объемов здания, сооружения, линиях, из которых «вырастает» объект.

Образ вечности, запечатленный в форме пирамиды как одного из наиболее устойчивых геометрических тел, воссоздавался еще мастерами древних цивилизаций (гробницы в Гизе, Египет, XXVI-XXIII вв. до н. э.; гробницы нубийского некрополя в Мероэ, царство Куш, VIII-VII вв. до н. э.). На протяжении многовековой истории он возрождался зодчими в разных интерпретациях – от храмов в честь верховных богов (зиккурат в Уре, Месопотамия, XXI в. до н. э.; пирамида Кукулькана в Чичен-Ице, Мексика, XI в.) до небоскребов

(небоскреб Пирамида в Иерусалиме, арх. Д. Либескинд, И. Леви, проект 2015 г.). Сомодостаточный образ недвижимой горы, символизируемый геометрическим телом пирамиды, был порожден увиденной и заимствованной в природе формой.

Образ в искусстве является способом фиксации как идеалистических установок времени, так и материализованных взглядов, идей. Заключенный в изобразительную или же выразительную форму, образ запечатлевает на века видение творцом типичных для общества определенного исторического периода ситуаций, проблем, из совокупности которых складывается повествование. Т. е., ***художественный образ есть способ, форма и продукт освоения и отражения действительности.***

Принимая во внимание тот факт, что каждая эпоха обладает своими, особенными характеристиками, выражающими отличие от предшествующих и последующих эпох, от культур иных народов того же времени, которые складываются из специфики быта, социально-ценностных, нравственных и эстетических ориентиров общества, художественный образ можно трактовать как зеркало социокультурной ситуации времени.

Художественный образ поэтизирует картину мира (не в значении лирических текстов, а как знаково-символическое сложение текстов о проблемах бытия). Сродни поэзии, образы архитектуры и искусства в целом возвышают проблемы бытия, истолковывая их иносказательно. Художественные образы являют собой зашифрованный текст, в котором символы и знаки (различного рода и уровня иносказания, – Ю.З.) выступают «аттракторами, стимулирующими появление нового порядка и понимания», – считают современные исследователи образов искусства Ф.Р. Уэсли и К. Фолк [40].

Художественный образ являет собой наглядную модель абстрактного содержания в форме символизации, которая характеризует собственно эвристические аспекты – интуицию, представление, фантазию и т.д. Художественный образ отсылает чтеца к тому культурному пространству, которое

реинкарнируется в художественном произведении. Поэтому в дешифровке художественных образов актуализируются понятия «духа времени» и «духа места».

Трактовка исполненных иносказаний текстов, «написанных» зодчими, художниками определенной эпохи, является задачей текстолога, в роли которого выступает интерпретатор – чтец. Посредством текстологического анализа в художественных образах выявляются завуалированные, скрытые за материей произведения искусства смыслы, основные и дополнительные лейтмотивы, служащие выражением главной идеи. Представлены они могут быть как формой (формальной композицией), принимающей на себя основную смысловую нагрузку, так и особыми средствами выразительности, которыми умело оперирует художник. Но независимо от превалирования тех или иных лексических единиц языка искусства, которые вводит в оборот автор художественного произведения, образ предстает в реалиях времени и пространства лишь в совокупности средств выразительности.

Социальные ориентиры, которым следуют творцы, претворяя в жизнь свои оригинальные замыслы, являются векторами преобразований в системе жизнедеятельности общества. Отраженные в образах произведений искусства, они выступают индикатором аксиологических установок времени, региона, определенного социального слоя/группы [25; 29; 33]. Причем, в системе господствующих ценностей имеют место не только художественные и культурные, но и научные, технические, духовные (ментальные, религиозные) и др.

По своей природе художественному образу присущ полилингвизм. Причем, язык каждого творца в каждую культурно-историческую эпоху (период) имеет свои особенности, отраженные в средствах выразительности (лексике), формах повествования, вариантах и уровнях иносказаний, применяемых автором (коллективом творцов) для раскрытия художественной идеи. Одна и та же тема или идея может быть выражена в искусстве в целом и в архитектуре в частности множеством способов. Одно и то же образное

содержание художественного произведения доносится до реципиента в различных версиях.

Ликование победы, например, звучит в образах древнеримских триумфальных арок и триумфальных колонн, выделяющихся своим масштабом на фоне сложившейся исторической застройки и/или «очищенных» площадей (триумфальная арка Константина в Риме, 312-315 гг.). В постройках неоклассицизма, приверженцы которого возрождали традиции зодчества Древнего Рима, та же идея выражается уже не средствами архитектурной формы (порой, подобной), а пластическим декором, символизирующем лавры успехов (застройка по проспекту Независимости в Минске, 1940-1950-е гг.). Современная же архитектура использует если не весь арсенал доступных выразительных средств, то по крайней мере их широкую палитру, не опровергая известные модели интерпретации художественной идеи, но отдавая предпочтение инновационным. Идея фурора, славы, героизма передается в современном зодчестве как самой архитектурной формой (возможной для претворения в жизнь с помощью современных технологий), так и деталями композиции, каждая из которых принимает на себя весомую семантическую нагрузку. Такими деталями могут быть как функциональные элементы композиции (отдельные объемы), так и имитированные формы, и «рисунки» (видимые разломы в стене зданий, лучи салюта и т. д.), создающие иллюзию несуществующего (здания Еврейского музея в Берлине, 1989-1999 гг., арх. Д. Либескинд; Белорусского Государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске, 2010-2013 гг., арх. В.В. Крамаренко, В.Д. Никитин, А.И. Гришан).

Но все эти видимые формы и детали не ограничивают выражение образности. Метафоры, аллегории и иные виды иносказаний не всегда прочитываются с первого взгляда. Чтобы познать образ во всех проявлениях, необходимо читать художественный текст в контексте среды, времени и пространства, соотнося замысел творца с острыми проблемами социума той эпохи, в которую он рождался. Лишенный

контекста образ, трактуемый вне темпоральных границ, региона и среды, теряет смысловые ориентиры.

Метаданные о социальных проблемах, отраженные в видении зодчего, художника, дизайнера, раскрывают во многих случаях образное содержание художественного произведения в большей степени, чем атрибутивные характеристики искусства, из которых складывается международный художественный язык. Именно в них содержится информация о способах осмысления, характере толкования феноменальных явлений, свойственных менталитету определенного народа, нации [30; 38-39].

В зависимости от замысла творца, уровня подготовленности реципиента к восприятию, корреляции менталитета автора художественного произведения и чтеца его замысла, художественного языка, с помощью которого выражается главная мысль произведения искусства (высказывание), прочтение художественного текста может приобретать различные оттенки толкования. В архитектуре даже освещение может оказывать существенное влияние на восприятие образа. Как справедливо отмечает зодчий Р. Мейер, «свет дает возможность понимать и читать пространство» [40, с.580]. Здание или сооружение, освещенное в дневное и вечернее время (соответственно, естественным или искусственным светом), приобретает разные образные характеристики. Проектируя Купольный парк (стадион «ЮКИ») в Одате (Япония), зодчий Т. Ито, например, стремился адаптировать форму эллипса, которую соотносил с половиной яйца, под функциональные потребности спортивного сооружения (для бейсбола). Построенное сооружение японцы называли «вершиной горы, занесенной снегом», а европейцы – морской раковины. При этом как жители азиатской, так и европейской части континента отметили, что в вечернее время при подсветке интерьера стадион напоминает НЛО [31, с.404].

На восприятия образа архитектурного объекта (художественного образа в архитектуре) влияние оказывает и ракурс созерцания, и степень динамики реципиента в процессе знакомства с постройкой. Следует принять во внимание тот

факт, что при статичном восприятии зданий (особенно современных) не всегда в полной степени оценивается средовой контекст. А при интенсивном движении на автотранспорте сам образ может «растворяться» в подобной ему материальной среде.

В прочтении художественных образов в архитектуре имеет место дискурсивный аспект. Т. е. художественный текст, интерпретируемый творцом, всегда соотносится с контекстом – региональным, эпохальным, средовым. Контекстуальность направляет чтеца в русло мировоззренческих аспектов, социальных и духовных ценностей человечества, принимаемых на определенном отрезке времени в конкретном государстве (цивилизации) и/или у народа. Контекст задает условия экзистенции образа.

В процессе коммуникации с произведением искусства между чтецом и творением мастера устанавливается взаимосвязь. Она может быть кратковременной (при беглом прочтении художественного текста) или долговременной (при условии погружения чтеца в мнимый образный мир).

Уровень «контактирования» с художественным произведением во многом определяет объективность дешифровки художественной идеи в художественном тексте. На пропедевтическом уровне (первичное знакомство с художественным произведением, архитектурным объектом) образ воспринимается лишь эмоционально. В восприятии рождается отвлеченная от времени, пространства и среды «картинка», не дающая всеобъемлющего представления/понимания художественной идеи. Но это «общение» реципиента с художественным произведением во многом определяет принятие или непринятие образа сознанием. Поэтому медийное художественное произведение (т.е. обладающее информативностью, броскостью формальной композиции) воспринимается и принимается или не принимается чтецом быстрее, чем классическое. Выразительность формы здесь является доминирующим фактором прочтения текста. Следовательно, современные

формы художественного творчества являются в большей степени доступными для восприятия.

Однако эмоциональность восприятия художественного произведения реципиентом в большинстве случаев не удовлетворяет требованиям дешифровки образа. Скрытые в художественных образах смыслы декодируются при сопоставлении с известными чтецу образцами, будь то исторические архетипы или творения той же эпохи, в которую создавалось произведение искусства.

Архетипичность всегда заключает в себе определенное знание о сути вещи. И это знание уже само по себе являет отчасти истинность художественного образа. Какой бы предмет, объект или явление не выступало в качестве архетипа, он имеет символическую трактовку. В контексте репрезентации картины мира архетип также предстает как образ. Как и вновь рожденный образ, первообраз предполагает иносказательное сообщение. Художественный образ именно на текстуальной основе имеет прочную связь с архетипом. Исключение представляют художественные произведения, созданные в рекламных целях (Э. Уорхол, «Банка супа Campbell, 1962 г.; дом-«корзина», штат Огайо, США, 1997 г., арх. Н. Георгиевщина) или имеющие шуточный характер (дом-«собака» в Коттанвуде, штат Айдахо, США, 2004 г., арх. Д. Салливан, Ф. Конклин).

Художественный образ предстает как феноменальное явление культуры. По своей природе образ трансцендентален. Рождение образа происходит бессознательно. Та импульсивность, которая подталкивает творца к созданию произведения, является ведущей бессознательной деятельностью в противоположность ведомой сознанием деятельности. Непознанная образная природа направляет мастера в русло творчества. Над сознательными действиями властвует доопытное бессознательное. Художественные произведения, созданные вне опытной усведомленности автора, в большей степени искренни, чем творения, созданные по образцу.

Феномен образа в искусстве раскрывается через переживания реципиента. Запечатленные в материальной (архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), слуховой (музыка) или визуализированной сценической (театр, кино, хореография, цирк) форме категориальные моменты, в совокупности которых выявляется идея, воспринимаются чтецом подсознательно. Первичная оценка увиденного/услышанного/прочтенного далека от осознания замысла художественного произведения. Она носит рефлекторный характер и не предполагает дешифровки смысловых кодов. На пропедевтическом уровне образ оценивается лишь эмпирически, то есть опытным путем. Но именно эмоциональная сфера человека позволяет достичь отклика на произведение искусства, который не может быть описан на основе логических суждений. Эмоциональный отклик на образ или же его принятие/непринятие есть феноменальное явление, отражающее духовную сферу индивида.

Художественно-образная интерпретация имеет вариативный характер. В зависимости от идеи, вкладываемой автором художественного произведения, подхода чтеца, моно- или полисемантики образа, соотнесения смыслов с прообразом и/или выражением проблем времени меняется трактовка образа вплоть до кардинально противоположной. Но поскольку художественный образ по своей природе эмоционален, искусство не отрицает, а, наоборот, предполагает многовекторность интерпретации смыслов.

Ценностно-оценочные суждения интерпретатора художественного образа всегда предусматривают наличие субъективности. Объективная трактовка рождается во взаимосвязи всех возможных вариантов раскрытия художественной идеи. Образ как полисемантический и полисемиотический субстракт художественного произведения требует в дешифровке аксиологических кодов – ценностных ключей к познанию отраженной реальности – учета многогранности смыслов.

Выводы. Художественный образ являет реинкарнацию архетипа в новых реалиях. Но, возрождая уже известные истории искусства художественные идеи, сам образ не представляется копией архетипа. Ибо образ есть порождение своего времени. И в его содержании хотя и сохраняются архетипичные идеи, овеянные мифом, они обретают новые трактовки, пополняются новыми смыслами.

Художественный образ – универсальная категория искусства, отражающая в своем содержании картину мира и заключающая ключи к познанию воссоздаваемой в произведении искусства культурно-исторической ситуации. Образ являет собой собирательную контекстуальную единицу освоения и выражения смыслов объективной реальности в трансцендентальной, знаково-символической и архетипичной форме. Художественный образ аккумулирует и репрезентует в единичном объекте (художественном произведении) метаданные о человеке и обществе, социальных убеждениях и предпочтениях, ценностях, господствующих в конкретную культурно-историческую эпоху.

Художественный образ (архитектурный образ) есть категория синтетическая, несущая в своем содержании единство трех интерпретационных аспектов: 1) как феномен культуры общества определенной эпохи, в котором средствами символизации воплощены культурно-исторические смыслы; 2) как культурно-историческое явление, сущность которого предопределена ходом эволюции, запросами и потребностями социума, уровнем научно-технического развития цивилизации, мыслимое в единстве возможного и действительного; 3) как способ, форма и продукт освоения и отражения действительности, осознаваемые в контексте среды, пространства и времени.

Результаты исследования архитектурного образа в контексте сущностных характеристик искусства могут быть экстраполированы на дальнейшее научно-теоретическое осмысление образности в разных видах художественного творчества и открывают перспективу формирования целостного

представления о художественном образе в его современной трактовке.

Литература

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1976. 550 с.
2. Архитектура античного мира. Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. Москва: Акад. арх. СССР, 1940. 519 с.
3. Белинский В. Г. Идея искусства. Письмо В. Н. Гоголю. Взгляды на русскую литературу 1847 г. Москва: Высшая школа, 1947. 103 с.
4. Белинский В. Г. Избранные эстетические работы: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1986. 559 с.
5. Бельгаев В. Г. О роли национальных традиций в современной архитектуре. Архитектура: краткое содержание докладов секции к XXX науч. конф. ЛИСИ, Ленинград, 31 янв. – 5 фев. 1972 г. Сс. 12-14.
6. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 37. Филология. Искусствоведение. 2009. № 35 (173). Сс. 20-26.
7. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Наука, 1999. 621 с.
8. Гете И.В. Об искусстве. Москва: Искусство, 1975. 623 с.
9. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ». Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 3 (2). Сс. 33-37.
10. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Москва: Архимед, 1992. 107 с.
11. Лаврецкий А. Эстетика Белинского. Москва: Изд-во АН СССР, 1959. 371 с.
12. Лазарев В.Н. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. Москва: Изд-во А.Г. Миронова, 1922. 153 с.
13. Лосев А.Ф. История античной эстетики: поздний эллинизм. Москва: Искусство, 1980. 766 с.

14. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Москва: Искусство, 1975. 776 с.
15. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX-XX век. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. А. В. Иконников [и др.]. Москва: Искусство, 1972. 590 с.
16. Маца И.Л. Проблемы художественной культуры XX века. Москва: Искусство, 1969. 208 с.
17. Ницше Ф. Рождение трагедии. Сост. и ред. А. А. Россиус. Москва: AD MARGINEM, 2001. 736 с.
18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Москва: Радуга, 1991. 638 с.
19. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. Москва: Госстройиздат, 1960. 248 с.
20. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствознании. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 4. Сс. 95-98.
21. Филиппова В.И. Художественный образ как продукт творческого процесса. Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 1. Сс. 1-5.
22. Ханин Д.М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. Москва: Наука, 1986. 173 с.
23. Chabard P. Actualités livres: Alan Colquhoun. L'architecture moderne (2006). L'architecture d'aujourd'hui. 2007. № 369. Pp. 4-6.
24. Chelkoff G. L'espace public, modes sensibles. Paris, 1992. 98 p.
25. Choay F., Merlin P. A propos de la morphologie urbaine. Paris: Institut d'Urbanisme, 1986. 69 p.
26. Delétré J.J., Thibaud J. P. Une approche qualitative de l'éclairage public. Grenoble: Cresson, 1990. 127 p.
27. Dorfles G. L'intervallo perduto, traduit de l'italien par M.T. Ketterer. Paris: Librairie des Méridiens, 1984. 196 p.
28. Entendre les espaces publics. G. Chelkoff [et al.]. Grenoble: Cresson, 1998. 74 p.
29. Formes urbaines: de l'îlot à la barre. J. Castex, J.C. Depaule, P. Panerai. Paris: Dunod, 1977. 114 p.

30. Goffman E. Les cadres de l'expérience, traduit de l'américain par I. Joseph. Paris: Ed. de Minuit, 1991. 88 p.
31. Jodidio P. 100 contemporary architects. Cologne: Taschen, 2008. 848 p.
32. Le Corbusier. Urbanisme, Arthaud. Paris, 1925. 88 p.
33. Loyer F. Forme et paysage des villes. Université Paris: Paris, 1990. 28 p.
34. Nouvel J. Mit grober Geste greifen seine Bauten nach dem Himmel: Der Franzose entwirft Hightech-Architektur voller Optimismus und Poesie. Art-magazin. 2000. № 3. Pp. 12-23.
35. Perec G. Espèces d'espaces. Paris: Ed. Galilée, 1985. 104 p.
36. Peter M. Bode. Integratives Wohnen fur Alt und Jung in Ingolstadt. Art-magazin. 2000. № 3. P. 129.
37. Picon A. La matérialité de l'architecture. Marseille: Parenthèses, 2018. 142 p.
38. Simmel G. "Le pont et la porte, La tragédie de la culture et autres essais, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel". Paris: Ed. Rivages, 1988. 28 p.
39. Simmel G. Venise. Philosophie de la modernité. Paris: Payot, 1989. Pp. 271-277.
40. Westley F. R., Folke C. Iconic images, symbols, and archetypes: their function in art and science. Ecology and Society. 2018. № 23(4):31

Юлія Юрїївна ЗАХАРІНА,

доктор мистецтвознавства, доцент,
заклад освіти «Білоруський державний педагогічний університет
імені Максима Танка»,
Мінськ, Білорусь,
e-mail: juliaminsk@yandex.by,
ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В АРХІТЕКТУРІ В КОНТЕКСТІ СУТНОСТІ МИСТЕЦТВА: СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Анотація. У статті вперше в мистецтвознавстві крізь призму природи мистецтва, культурно-історичної ситуації та варіативності дешифрування смислових кодів розкривається поняття «художній образ в архітектурі» (архітектурний образ). Екскурс в історію гуманітарної думки (антична й німецька класична філософія, публіцистика й мистецтвознавство XIX ст., історія та теорія мистецтва, художня критика XX-початку XXI ст.) дозволив виокремити основоположні концепти категорії «художній образ», серед яких – спадкоємність явищ та елементів предметно-просторового середовища на рівні архетипів, відображення світосприйняття і світобудови у формі кодованої інформації, об'єктивація художньої ідеї, ментальна і епохальна зумовленість інтерпретації моделі світу, тлумачення реальності в контексті соціокультурної ситуації, контекстуальність екзистенції. Художній образ (архітектурний образ) містить у своєму змісті метадані про людину і суспільство, соціальні переконання і переваги, цінності, панівних в конкретний культурно-історичний період. За допомогою метафізичного взаємозв'язку з архетипом художній образ в архітектурі висловлює істинність суджень (повідомлень) про сутність об'єктів, явищ, ситуацій навколишнього світу (реального або віртуального). Художній образ (архітектурний образ) об'єктивно відображає картину світу і являє собою синтетичну категорію мистецтва, репрезентуючу в своєму змісті єдність трьох інтерпретаційних аспектів: як феномену культури

суспільства певної епохи, в якому засобами символізації втілені культурно-історичні смисли; як явища культурно-історичного, сутність якого зумовлена ходом еволюції, запитами і потребами соціуму, рівнем науково-технічного розвитку цивілізації, мислиме в єдності можливого і дійсного; як способу, форми і продукту освоєння і відображення дійсності.

Ключові слова: художній образ в архітектурі (архітектурний образ), природа мистецтва, архетип, архетиповість, художній задум, художня ідея, картина світу, «дух часу», «дух місця»

Yuliya Y. ZAKHARYNA,

Doctor of Science in Arts, Associate Professor,
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank,
Minsk, Belarus,

e-mail: juliaminsk@yandex.by,
ORCID ID: 0000-0001-9342-8679

ARTISTIC IMAGE IN ARCHITECTURE IN THE CONTEXT OF THE ESSENCE OF ART: MODERN INTERPRETATION

Abstract. For the first time in art history, the article reveals the concept of “artistic image in architecture” (architectural image) through the prism of the nature of art, the cultural and historical situation and the variability of deciphering semantic codes. An review into the history of humanitarian thought (ancient and German classical philosophy, journalism and art history of the XIX century, history and theory of art, art criticism of the XX – early XXI century) allowed us to identify the fundamental concepts of the category “artistic image”, among which – continuity of phenomena and elements of the subject-spatial environment at the level of archetypes, reflection of world perception and the universe in the form of encoded information, objectification of an artistic idea, mental and epochal predetermination of interpretation of the world model, interpretation of reality in the context of a socio-cultural situation, contextuality of existence. An artistic image (architectural

image) contains metadata about a person and society, social beliefs and preferences, and values prevailing in a particular cultural and historical period. Through the metaphysical relationship with the archetype, the artistic image in architecture expresses the truth of judgments (messages) about the essence of objects, phenomena and situations in the surrounding world (real or virtual). An artistic image (architectural image) objectively reflects the picture of the world and is a synthetic category of art that represents in its content the unity of three interpretative aspects: as a phenomenon of the culture of a society of a certain era, in which cultural and historical meanings are embodied by means of symbolization; as a cultural and historical event, the essence of which is predetermined by the course of evolution, the demands and needs of society, the level of scientific and technical development of civilization, conceivable in the unity of the possible and actual; as a method, form and product of mastering and reflecting reality.

Key words: artistic image in architecture (architectural image), nature of art, archetype, archetypality, artistic intent, artistic idea, world picture, “spirit of time”, “spirit of place”

References

1. Aristotel' (1976). Sochineniya [Essays]: Moskva: Mysl', 4 volumes. Moscow: Mysl', 1 [in Russian].
2. Arhitektura antichnogo mira (1940) [Ancient architecture]. Moscow: Acad. arch. SSSR [in Russian].
3. Belinsky, V. (1947). [Ideya iskusstva. Pis'mo V. N. Gogolyu. Vzglyady na russkuyu literaturu 1847 g [The idea of art. Letter To V. N. Gogol. Views on Russian literature 1847]. Moscow: Vyschaya shkola [in Russian].
4. Belinsky, V. (1986). Izbrannye esteticheskie raboty [Selected aesthetic works]. 2 volumes. Moscow: Iskusstvo, 1. [in Russian].
5. Bel'gaev, V. (1972). O roli nacional'nyh tradicij v sovremennoj arhitekture [On the role of national traditions in modern architecture]. In the collection Architecture: summary of reports of the section to the XXX scientific conf. LISI, 12-14. Leningrad: LISI [in Russian].

6. Borisova, E. (2009). O sodержanii ponyatij «hudozhestvennyj obraz» i “obraznost” v literaturovedenii i lingvistike [On the content of the concepts of “artistic image” and “imagery” in literary studies and linguistics]. Bulletin of the Chelyabinsk state University, 37. Philology. Art history, 35/173: 20-26 [in Russian].
7. Hegel, G.W.F. (1999). Lektcii po estetike [Lectures on aesthetics]. 2 v. Saint-Petersburg: Nauka, 1 [in Russian].
8. Goethe, J. (1975). Ob iskusstve [About art]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Goncharova, N. (2012). Obshcheteoreticheskie osnovy izucheniya ponyatiya “obraz” [General theoretical foundations of studying the concept of “image”]. Vestnik Vyatckogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 3/2: 33-37 [in Russian].
10. Kandinsky, V. (1992). O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]. Moscow: Arhimed [in Russian].
11. Lavretsky, A. (1959). Estetika Belinskogo [Belinsky's Aesthetics]. Moscow: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
12. Lazarev, V. (1922) Osval'd SHpengler i ego vzglyady na iskusstvo [Oswald Spengler and his views on art]. Moscow: Izd-vo A. G. Mironova [in Russian].
13. Losev, A. (1975). Istoriya antichnoj estetiki: pozdnij ellinizm [History of ancient aesthetics: late Hellenism]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
14. Losev, A. (1975). Istoriya antichnoj estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika [History of ancient aesthetics. Aristotle and the late classics]. Moscow: Iskusstvo [In Russian].
15. Mastera arhitektury ob arhitekture. Zarubezhnaya arhitektura. Konec XIX–XX vek. Izbrannye otryvki iz pisem, statej, vystuplenij i traktatov [Masters of architecture about architecture. Foreign architecture. The end of the XIX–XX century. Selected excerpts from letters, articles, speeches, and treatises]. Ikonnikov, A., comp. and ed. (1972). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

16. Matza, I. (1969). Problemy hudozhestvennoj kul'tury XX veka [Problems of artistic culture of the XX century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
17. Nietzsche, F. (2001). Rozhdenie tragedii [Birth of tragedy]. Comp. and ed. Andrey Rossius. Moscow: AD MARGINEM [in Russian].
18. Ortega y Gasset, J. (1991). Degumanizaciya iskusstva i drugie raboty [Dehumanization of art and other works]. Comp. I. Terteryan and N. Matyash. Moscow: Raduga [in Russian].
19. Right, F. L. (1960). Budushchee arhitektury [The future of architecture]. Arkady Goldstein. Moscow: Gosstroizdat. "Rus. Ed.:" [in Russian].
20. Serikova, T. (2010). Problema hudozhestvennogo obraza v iskusstvoznanii [The problem of the artistic image in art studies]. Vestnik Chelyabinskoy gosudartvennoy akadeii kultury i iskusstv, 4? 95-98 [in Russian].
21. Filippova, V. (2008). Hudozhestvennyj obraz kak produkt tvorcheskogo processa [Artistic image as a product of the creative process]. Bulletin of Chelyabinsk state University, 1, 1-5 [in Russian].
22. Khanin, D. (1986). Iskusstvo kak deyatel'nost' v estetike [Aristotelya Art as activity in Aristotle's aesthetics]. Moscow: Nauka [in Russian].
23. Chabard, P. (2007). "Actualités livres: Alan Colquhoun. L'architecture moderne (2006)". L'architecture d'aujourd'hui, 369, 4-6 [in French].
24. Chelkoff, G. (1992). L'espace public, modes sensibles. Paris [in French].
25. Choay, F., Merlin, P. (1986). A propos de la morphologie urbaine. Paris: Institut d'Urbanisme [in French].
26. Delétré, J. J. (1990). Une approche qualitative de l'éclairage public. Grenoble: Cresson [in French].
27. Dorfles, G. (1984). L'intervalle perdu, traduit de l'italien par M.T. Ketterer. Paris: Librairie des Méridiens [in French].
28. Entendre les espaces publics (1998). Ed. by Chelkoff, G. Grenoble: Cresson [in French].

29. Formes urbaines: de l'îlot à la barre (1977). Paris: Dunod. Comp. by Castex, J., J.C. Depaule, et P. Panerai [in French].
30. Goffman, E. (1991). Les cadres de l'expérience, traduit de l'américain par I. Joseph. Paris: Ed. de Minuit [in French].
31. Jodidio, PH. (2008). 100 contemporary architects. Cologne: Taschen [in English].
32. Le Corbusier (1925). Urbanisme, Arthaud. Paris [in French].
33. Loyer, F. (1990). Forme et paysage des villes. Université Paris. Paris [in French].
34. Nouvel, J. (2000). Mit grober Geste greifen seine Bauten nach dem Himmel: Der Franzose entwirft Hightech-Architektur voller Optimismus und Poesie. Art-magazin,. 3: 12-23 [in German].
35. Perec, G. (1985). Espèces d'espaces. Paris: Ed. Galilée [in French].
36. Peter, M.B. (2000). Integratives Wohnen fur Alt und Jung in Ingolstadt. Art-magazin, 3: 129 [in German].
37. Picon, A. (2018). La matérialité de l'architecture. Marseille: Parenthèses [in French].
38. Simmel, G. (1988). Le pont et la porte, La tragédie de la culture et autres essais, traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel. Paris: Ed. Rivages [in French].
39. Simmel, G. (1989). Venise. Philosophie de la modernité. Paris: Payot [in French].
40. Westley, F.R., and Folke, C. (2018). Iconic images, symbols, and archetypes: their function in art and science. Ecology and Society, 23, 31 [in English].

УДК 746.3(477)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.325-345>

Анастасія Віталіївна ВАРИВОНЧИК,

доктор мистецтвознавства, доцент,

Київський Національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: varivonchik@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-4455-1109

УКРАЇНЬСКА ВИШИВКА В ОДЯЗІ 70-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. Стаття присвячена малодослідженій проблемі у вітчизняній науці, пов'язаній із промисловим виробництвом одягу та застосуванням української вишивки. Значний внесок у розвиток традиційного українського одягу та декорування вносили художники-модельєри Київського Будинку моделей одягу, якій розпочав свою діяльність у 1944 р. Завдяки художникам у важких умовах розроблялися сучасні на той час моделі за мотивами українського традиційного одягу. Вбрання створювалося на виробництвах легкої промисловості та «Укрхудожпрому».

Зазначається, що українська вишивка була невід'ємною частиною українського одягу, а згодом, і промисловості. У Києві в червні 1970 р. Всесоюзним інститутом асортименту виробів Міністерства легкої промисловості УРСР було проведено художньо-технічну раду для огляду виробів, що презентували молодіжну моду. Учасники художньо-технічної ради розглянули моделі, запропоновані 34 швейними підприємствами та 6 Будинками моделей України. Проведення цього заходу надало можливість впровадити модні тенденції десятиріччя у життя.

Художники Київського Будинку моделей одягу (КБМО) активно запроваджували та використовували традиційні національні елементи вбрання, поєднуючи тенденції сучасної

моди того часу. Аналізуючи стан використання вишивки традиційного українського крою в сучасному одязі 70-х рр. XX ст. у КБМО, можемо відзначити, що в молодіжному одязі художники-модельєри застосовували традиційний крій, вишивку, декор, за мотивами національного костюму усіх регіонів України. Змінювалися моделі подовжених жіночих суконь із вовняних тканин, у дівочих комплектах із бязі переважав сорочечний крій із комірцем «стійка» та короткими рукавами. Підтримувалися напрямки крою у довжині блуз до талії, із вживанням народних мотивів української вишивки. Прямі й розширені спідниці донизу підкреслювали талію і призбирувалися на гумці чи поясі. Пальта створювалися на основі крою української свитки за прямим силуетом, втачними рукавами, каптур переходив у комір із китицями та так само оздоблювався за мотивами елементів народної української вишивки, що виконувалася тамбурним швом чорними, червоними, жовтими й зеленими кольорами.

Високий рівень моделювання одягу демонстрували промислові виробництва. Джерелом натхнення для фахівців українських виробництв легкої промисловості та «Укрхудожпрому» слугували покази мод, що влаштовувалися Будинками моделей двічі на рік. Виконання виробництвами тематичних і композиційно довершених творчих проєктів спрямовувало й узгоджувало діяльність швейної, текстильної, трикотажної промисловості. Організація праці на усіх етапах виробництва підкреслює актуальність означеної проблеми, що обумовленна потребою збереження української автентичності, дослідження та висвітлення особливостей створення сучасних виробів із напрямку художніх промислів, таких як художня вишивка, яка є одним із найдавніших різновидів народної творчості.

Ключові слова: одяг, сукня, блуза, вишивка, мода, художники-модельєри, промисловість

Вступ. II пол. XX ст. в Україні відзначалася значними змінами у побуті, культурі, багатьох галузях промисловості. Не

стали винятком і виробництва «Укрхудожпром», які належали до Міністерства місцевої промисловості, працюючи в напрямку відродження, підтримки кращих традицій українського народу. Асортимент одягу масового виробництва, який випускали на промислових підприємствах, виготовляли з найменшими витратами, знижуючи собівартість продукції, таким чином зменшуючи ціну товару. Швидкий випуск продукції призводив до стандартизації та уніфікації товару, що істотно, негативно впливало на попит споживача.

Постановка проблеми. Таким чином набуває актуальності проблема яка ставала у «круговерті» конфліктів інтересу та винайдення виходу при спаду художньої цінності виробів, їх якості та відповідності вартості товару. При цьому важливу роль відігравали Будинки моделей одягу, де вбачалося покращення модного асортименту товарів легкої промисловості у великих містах, областях України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фундаментальні дослідження української традиційної народної вишивки здійснили Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, орнаментуку в українській вишивці відстежує М. Селівачов, символіку – Є. Причепій, техніки і способи виконання швів – Г. Гаврилова, Г. Цибульова. Першоджерела досліджували М. Білан, Н. Данилевська, Т. Ніколаєва, Г. Стельмашук, Н. Стефюк, К. Сусак, М. Ткач, та ін.

Мета статті полягає в аналізі українського вишитого одягу, що розроблявся в Будинках моделей та запроваджувався виробництвами легкої промисловості і концерном «Укрхудожпром» у 70-х рр. ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Київський Будинок моделей одягу (КБМО) розпочав своє існування з модельно-конструкторського цеху швейної фабрики у 1944 р. «Наслідування народних традицій у моделюванні тогочасного одягу несподіваним чином посприяла тодішня хвиля боротьби «з космополітизмом та низькопоклонством перед Заходом»» [1, с.43]. Українські художники-модельєри з одягу поверталися до яскравості та декорування традиційного українського вбрання.

У 1970-х рр. до складу Київського Будинку моделей одягу (КБМО) входили: експериментальна лабораторія, виробничі приміщення, цехи, які поєднували пошив і вишивку, та зал для демонстрації одягу. До роботи залучалися молоді фахівці, освічені художники-модельєри, творча діяльність яких скеровувалася на тогочасному сучасному моделюванні за напрямком, який засновувався на вивченні вітчизняних українських традицій. Загальна атмосфера у країні зазначалася вагомим впливом професійної творчості на народне мистецтво. Колектив Будинку моделей налагодив творчо-виробничу співпрацю з колегами у Київському шовковому комбінаті, Дунаєвецькій суконній фабриці, Дарницькому комбінаті, Херсонському бавовняному комбінаті. Результати цієї співпраці викликали широку зацікавленість споживачів: пальта в стилі української свитки, група моделей літньої сукні з нових бавовняних картатих тканин, а також із традиційних ситців. Використовуючи елементи національного костюму в молодіжному одязі для відпочинку, художники вдало застосовували декор, покрій, наводячи легкі, ненав'язливі аналоги. В моделях подовжених суконь із тонких вовняних тканин вдало поєднувались елементи сучасної на той час моди. Високий рівень моделювання в умовах промислового виробництва демонстрував невеликий колектив художників-конструкторів Київського об'єднання «Україна» [8, с.144].

У червні 1970 р. у Києві відбувалася художньо-технічна рада, організована Всесоюзним інститутом асортименту виробів Міністерства легкої промисловості УРСР. На порядку денному був огляд моделей одягу для підлітків і молоді. Рекомендації цього форуму істотно позначилися на тенденціях того десятиліття, насамперед моди. Учасники художньо-технічної ради розглянули моделі, запропоновані 34 швейними підприємствами і 6 будинками моделей України [9, с.58].

Вперше на кілька років майже незмінними залишалися 3 силуети – прямий, напівприлеглий, приталений. Водночас відбувалися чіткі розмежування одягу – для «дорослих», молоді та підлітків. Одяг для останніх категорій вирізнявся кроєм,

формою, кольором, довжиною виробів, змінювалися прийоми моделювання: художники пропонували юнакам та дівчатам нові, нетрадиційні форми – комплекти, які складалися з кількох частин: (комплект для дівчат – блуза, спідниця, штани, жилет, пальто).

Заходи зі «стабілізації» моди мали складний характер. По-перше, прагнення до безперервних новацій у одязі не вписувалися в досить одноманітну картину світу, характерну для ідеології «комунізму радянського зразку». По-друге, і це було головне, – легка промисловість зупинилася на старій техніці та технології; не була спроможна цілком задовольнити попит на одяг усталеного зразку, наздогнати «примхи» та «забаганки», які є природним еством моди.

Якщо «молодіжна» мода передбачала різноманітні комплекти та ансамблі спортивного характеру, то мода «тридцятилітніх» – стриманіша, елегантніша, з вишуканими силуетними формами спереду та напівприлеглою спинкою. Лінія талії залишалася на природному місті. Рукави жіночих суконь та костюмів – довгі, лише зрідка до ліктя, за формою – реглан, реглан-погон. Коміри великі або типу «стійка» чи «стійка» з заокругленими та подовженими «кінцями». Вирізи – різноманітні: довгі, вузькі, «каре», овальні [12, с.49].

В. Григор'єва розробила модель сукні за мотивами традиційної української сорочки: приталений силует, застібка на спині; довжина виробу нижче коліна, комір – стійка під шию, рукав довгий із двома складами по окату, завужений до низу.

Попереду вздовж усього виробу та по низу – орнаментальна смуга: білим по білому – мереживо, виконане технікою «мережка з настилом». По контуру мотиви «окантовано» нитками червоного кольору (рис.1).

Чоловічий одяг підкреслював стриманість чоловічого образу, класично-елегантний стиль, який поступово пом'якшується декоративністю сорочок, краваток, шийних хусток. Художники-модельєри пропонують чоловікам три провідних силуети – прямий, напівприлеглий та приталений.

Для усіх цих силуетів характерні широкий крій плечей, природна лінія талії [5, с.45].



*Рис. 1. Модель із застосуванням художньої вишивки.
Розроблено КБМО, 1971 р. Автор: В. Григор'єва*

Мода 1971 р. рекомендувала дещо коротші піджаки з подовженими широкими лацканами та вузьким прямим рукавом. Застібки – однобортні та двобортні. Різнобарвні (картаті, смугасті, вибивні) сорочки, які щільно облягають фігуру – пропонувались на будень. До свят художники-модельєри пропонували чоловікам сорочки або з ефектних мереживних тканин, або оздоблені вишивкою [11, с.50].

У моді 1972-74 рр. виявляється потяг до вишуканості, колориту і розмаїття деталей, завдяки чому виникає враження новизни [6, с. 56]. Насамперед це стосується рукавів. Мода пропонує їх велике різноманіття: від вишивного з наповненою округлістю до реглана, напівреглана, суцільнокроєного та «кімоно» [10, с. 54]. Також у комплектах підтримувалися «сучасні» на ту пору напрямки крою з застосуванням народних мотивів української вишивки. Дівочі комплекти з бязі білого кольору нагадують сорочечний крій із комірцем «стійка» та коротким рукавом. Довжина блузи до талії, мотиви традиційної української вишивки чергуються з невеличкими квітами червоного кольору. За тим самим кроєм виконуються і приталені плаття довжиною вище колін, у декорі яких застосовується машинна вишивка квітів на манжетах рукавів і талії. Комір та манжети по краю підкреслені стрічкою червоного кольору (рис. 2).



*Рис. 2. Модель із застосуванням художньої вишивки.
Розроблено КБМО, 1973 р. Автор: Л. Авдєєва*

У святковому вбранні рукави стають об'ємнішими, а форми манжетів різноманітнішими. Рукави часто-густо призбируються біля зап'ястя «на рулік», гумку або закінчуються оборкою, рюшами, воланами. Коміри також представлені у широкому асортименті: т. зв. англійські «стійки», що м'яко спадають на плечі, відкладні, за методом чоловічої сорочки. У блузах часто зустрічаються коміри, які переходять у краватку або бант, що м'яко зав'язується біля горловини. Популярні у 1973 р. т. зв. «матроські» коміри. Вирізи горловини невеликі – овальний або V-подібної форми. У вечірніх сукнях модні глибокі декольте на спині. Набули поширення найрізноманітніші форми «кокетки» – від накладних «відльотних» до прямих вшивних, підкреслених декоративним рядком, овальних, а іноді – призбраних у нижній частині. «Кокетками» оформлюються і спідниці. Їх прикрашають стрічкою, гудзиками, кишнями. Часто від «кокеток» починаються складки та плісе. Привертає увагу те, що в 1973 р. стають модними жіночі штани з манжетами різної ширини [13, с.46]. Мода 1973-74 рр. також пропонує вишивку.

Вишивкою прикрашають як повсякденний одяг, так і святковий, оформлюють нею лінію пояса, манжети на коротких та довгих рукавах, обрамлюють стрічку по краям рукавів та на подолі виробів [180 с.46]. Мода 1975-76 рр. не дуже різниться від попередніх, разом із тим, національний стиль у виготовленні одягу опановує нову галузь – художники-модельєри пропонують повсякденне вбрання для школярів і дошкільнят – практичні і «веселі» моделі.

Поєднання у них різних матеріалів, нові цікаві композиції характеризуються новизною ліній, сміливими нетрадиційними рішеннями [7, с.43]. Розробляються експериментальні ескізи одягу, засновані на поєднанні «сучасних» на ту пору напрямків крою з мотивами української народної вишивки (рис. 3).



Рис. 3. Ескізи одягу з застосуванням сучасних напрямків крою за народними мотивами української вишивки. КБМО, 1975 р.

Автор: О. Нефьодова

З'являються моделі тунік із довгими та до ліктя рукавами за народними мотивами. Декорування розташовується на рукавах та виконується тамбурним швом на промислових тамбурних машинах, які дають можливість швидко робити заповнення на пальтових тканинах, туніках без ґудзиків, які закриваються «в запах», тримаючись зав'язаним паском-«крученкою» з круглими бонбонами. Край туніки декорований традиційним обметувальним швом (рис. 4).

У широкому спектрі пропонується виготовлення домашнього вбрання. Халати та легкі плаття під шию без коміра, довжиною нижче коліна, підв'язувались паском. Вишивка-мережка розміщувалась на плечах та пазусі. Підтримуючий шов розташовувався по рельєфу переду виробу та виконувався технікою «гладь».



Рис. 4. Моделі сучасних типів крою із застосуванням художньої вишивки. КБМО, 1975 р. Автор: Л. Єрмоленко

Народний одяг надихає художника-модельєра на виготовлення сучасного одягу в національному стилі. Тогочасний «сучасний» одяг лишається комплектним, багаточасовим. М'якість, легка звуженість, можливість обрати залежно від смаків і бажань – ось основні риси моди 1976 р. Комплекти зі світлого і гладкофарбованого шовку: сукні і жилети, прикрашені аплікацією, оздоблення моделі, виконані зі світлої шовкової тканини; комбіновані сукні з двох матеріалів, костюми, блузи з легкого шовку та спідниці з цупкої тканини; шовкові сукні з рисунком «у пшениці»; сукні-костюми з лляної тканини, оздобленні вишивкою [7, с.43].

У 1976 р. О. Нефьодова пропонує модель жіночої сорочки з розширеними по низу рукавами, край яких оздоблений червоними або синіми вишитими смугами. На пазухах та голівках рукавів рушниковим швом вишиті букети квітів. Колір

вишивки червоний або блакитний із вкрапленням чорного, що також характерний для полтавських рушників. Блуза може бути підв'язана паском-«крученкою» з китицями. Вишивка зазнає змін, а краса українського рушника переноситься на одяг (рис. 5).



*Рис. 5-6. Моделі з застосуванням української художньої вишивки.
Розроблено КБМО, 1976 р. Автор: О. Нефьодова*

Літня жіноча блуза без комірця, призібрана гумкою на талії, з рукавом «ліхтарик» до ліктя, прикрашена елементами квітів блакитного й синього кольору, які нагадують квіти українських рушників і розміщуються на рукавах та попереду виробу (рис. 6).

Модельєри 1978 р. пропонують легкі лляні плаття з коротким цільнокросним рукавом без коміра, горловина зав'язується «кутасиком». Вишивка розташовується по краю рукава широкою смугою, а по краю горловини і на пазусі – вузькими смугами. Орнамент вишитий у техніці «хрестик» нитками червоно-чорного кольору, своєрідний новий варіант сорочечної вишивки. Плаття підв'язане паском-«крученка» з китицями (рис. 7).

Легкі дівочі літні сарафани з льону мали часто довжину нижче колін. Рельєф переду, що переходить у розріз з лівого боку, оздоблений вишивкою. До сарафана додається широкий тканий пасок із малюнком чорного, червоного, жовтого та білого кольорів, що імітує вишивку, характерну для західних областей України (рис. 8). Також пропонуються літні жіночі сарафани, довжина яких вище колін. Спереду, над грудьми – широка орнаментальна смуга, яка повторюється на рівні стегон. Геометричні смуги вишиті по косій у техніці «гладь» червоними та чорними нитками. До сарафанів додаються невеличкі жіночі сумочки з льону, оброблені геометричним орнаментом, також виконаним у техніці «гладь» (рис. 9).

Мода осені та зими 1977-78 рр. видалась різноманітною і складною. Для силуетів характерні низькі пройми, суцільнокроєні рукави, велика кількість збірок, м'якість драпірувань. З деталей виділялися підрізи та кокетки різних форм на ліфі та спинці, з-під яких виходили дрібні збірки або складки. Спідниці – прямі й розширені донизу, призбируються в талії на гумку, пояс. Певна м'якість помітна також і в оздобленні рукавів – зручні занижені пройми, суцільно кроєні і кімоно, рукави «реглан», більш об'ємні, по лінії низу вони часто призбируються на гумку, манжету або трохи вище перехоплюються хлястиком. Кишені – різноманітних форм, але перевага віддається прорізним, будь-якої конфігурації, відстроченим подвійним рядком, що робить їх схожими на накладні. Коміри домінували м'які. Найпопулярнішим лишається комір «апаш». Дуже поширені були «відлоги».

У швейних виробх широко застосовувалися декоративні рядки, широкі, часто подвійні на всіх конструктивних і декоративних лініях. Увагу привертають високі шліци (моделі прямого силуету), що, крім утилітарної функції, виконують і певну декоративну роль. Шліци оформлювали стрічкою, декорованою застібкою, контрастними окантуваннями [2, с.25].



*Рис. 7-9. Моделі з застосуванням української художньої вишивки.
Розроблено КБМО, 1977 р. Автор: Л. Павлова*

У час підготовки до осінньо-зимового періоду виконувались вироби з вовняних тканин. Вони практичні і гігієнічні для повсякденного вбрання, але особливо ефектні в народній сукні, оздобленій вишивками, мереживом, тасьмою, шнуром. У досліджуваній період модною була сукня прямого силуету зі шліцею у бічному шві спідниці, ліф м'який із суцільнокроєними рукавами до ліктя, оздоблення – мережево в тон тканини, розташоване вздовж плечових швів по центру погруддя і навкруги вирізу горловини. Поширеними були також сукні прямого силуету, на високій кокетці; комір – «стійка», плече – подовжене, рукави – $7/8$, трохи розширені до низу, оздоблені вишивкою.

Розроблялися також моделі з вовняних тканин за зразками українського народного вбрання: з об'ємними рукавами, низько ушитими до ліктя, сукня тримається на поясі і зав'язується по лінії талії оздоблення – врізні мережива і тасьма [4, с.64]. За основу крою пальто білого кольору була взята українська свита: прямий силует, вточний рукав, комір, що переходить у каптур із китицею; оздоблений елементами мотивів народної української вишивки, виконаний тамбурним швом червоними, чорними, зеленими і жовтими кольорами (рис. 10).

У тогочасному асортименті було широко представлено спортивні, класичні та елегантні пальта-накидки, пелерини. Пелерини і сьогодні приваблюють своєю вишуканістю: комір «стійка», подовжені погони, що підкреслюють лінію плеча. Пелерини пропонувалися в комплекті зі штанами-гольф з тієї ж тканини; прорізи для рук оформлені фігурними листочками (елемент моди тих часів), відкладний комір, що м'яко драпірується. Моделі виконувались із нового модного строкатого тканого матеріалу [4, с.64].



*Рис. 10. Модель із застосуванням української художньої вишивки.
Розроблено КБМО, 1977 р.*

Автор: Г. Мепен, автор вишивки: О. Ірискіна

У моді 1979 р. актуальними вважалися блузи вільної форми. На квадратній кокетці з суцільнокроєними рукавами, прямої форми з рукавами «реглан», пряма з вільними рукавами «реглан». Усі ці речі прикрашались вишивкою, тасьмами, торочками. Модною залишаються фольклорна тематика: блуза з легкого і пластичного крепдешину, який приваблював багатством колористичного оформлення, а також комплекти за традиціями крою народного вбрання [3, с.15].

Висновки. Підсумовуючи аналіз мистецтва виготовлення вбрання 1970-х рр., можна стверджувати, що в його основу покладено знання народного костюму, забезпечене вітчизняними етнографами. Систематизований ними історичний матеріал знайшов застосування в роботах художників-модельєрів. У традиційних сорочках приваблюють конструктивно-декоративні прийоми народного моделювання, але принципи формоутворення та орнаментатії часом розглядалися ізольовано, відтак механічно привносились у сучасний одяг без урахування його призначення і функцій. Цих недоліків позбавлені кращі роботи вітчизняних модельєрів 70-х років ХХ ст.

Література

1. Авдєєва Л. Краса і мода: весна – літо. Київ: Реклама, 1973. 75 с.
2. Авдєєва Л. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1977. 25 с.
3. Авдєєва Л. Краса і мода: весна – літо. Київ: Реклама, 1979. 15 с.
4. Дубовіс О. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1978. 64 с.
5. Забанова Т. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1971. 45 с.
6. Забанова Т. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1974. 56 с.
7. Забанова Т. Краса і мода: осінь – зима. Київ: Реклама, 1975. 43 с.
8. Козлова Т. Художественное проектирование костюма. Москва: Легпромбытиздат, 1982. 144 с.
9. Костіна Г. Краса і мода. Київ: Реклама, 1971. 58 с.
10. Лисенко В. Краса і мода: весна – літо. Київ: Реклама, 1972. 54 с.
11. Модели одежды: [альбом]. Киевское производственное объединение швейной промышленности Украины; Дом моделей. Киев: Реклама, 1969. 75 с.

12. Мудрик Т. Краса і мода: весна – літо. Київ: Реклама, 1970. 60 с.

Анастасія Витальевна ВАРИВОНЧИК,

доктор искусствоведения, доцент,
Киевский Национальный университет культуры и искусств,
Киев, Украина,
e-mail: varivonchik@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-4455-1109

УКРАИНСКАЯ ВЫШИВКА В ОДЕЖДЕ 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена малоизученной проблеме в отечественной науке, связанной с промышленным производством одежды и применением украинской вышивки. Значительный вклад в развитие традиционной украинской одежды и декорирования вносили художники-модельеры Киевского Дома моделей одежды, которой начал свою деятельность в 1944 г. Благодаря художникам в тяжелых условиях разрабатывались современные на то время модели по мотивам украинской традиционной одежды. Наряды создавались на производствах легкой промышленности и «Укрхудожпрома».

Отмечается, что украинская вышивка была неотъемлемой частью украинской одежды, а со временем, и промышленности. В Киеве в июне 1970 г. Всесоюзным институтом ассортимента изделий Министерства легкой промышленности УССР был проведен художественно-технический совет для осмотра изделий, которые презентовали молодежную моду. Участники художественно-технического совета рассмотрели модели, предложенные 34 швейными предприятиями и 6 Домами моделей Украины. Проведение этого мероприятия позволило внедрить модные тенденции десятилетия в жизнь.

Художники Киевского Дома моделей одежды (КБМО) активно вводили и использовали традиционные национальные элементы одежды, сочетая тенденции современной моды того времени. Анализируя использование вышивки и традиционного украинского кроя в современной одежде 70-х гг. XX в. в КБМО, можем отметить, что в молодежной одежде художники-модельеры использовали традиционный крой, вышивку, декор, по мотивам национальных костюмов всех регионов Украины. Менялись модели удлиненных женских платьев из шерстяных тканей, в девичьих комплектах из бязи преобладал сорочечный крой с воротничком «стойка» и короткими рукавами. Поддерживались направления кроя в длине блузок до талии, с употреблением народных мотивов украинской вышивки. Прямые и расширенные юбки до низа подчеркивали талию и собирались на резинку или пояс. Пальто создавали на основе кроя украинской свитки по прямому силуэту с вточными рукавами, капюшон переходил в воротник с кистями и так же декорировался по мотивам элементов народной украинской вышивки, которая выполнялась тамбурным швом черными, красными, желтыми и зелеными цветами.

Высокий уровень моделирования одежды демонстрировали промышленные производства. Источником вдохновения для специалистов украинских производств легкой промышленности и «Укрхудожпрома» служили показы мод, которые проводились Домами моделей дважды в год. Выполнение производствами тематических и композиционно завершенных творческих проектов направляло и согласовывало деятельность швейной, текстильной, трикотажной промышленности. Организация труда на всех этапах производства подчеркивает актуальность определения проблемы, обусловлена необходимостью сохранения украинской аутентичности, исследования и популяризации особенностей создания современных изделий в области художественных промыслов, таких как художественная вышивка, которая является одним из древнейших видов народного творчества.

Ключевые слова: одежда, платье, блузка, вышивка, мода, художники-модельеры, промышленность

Anastasia V. VARYVONCHYK,
DSc in Arts, Associated Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: varivonchik@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-4455-1109

UKRAINIAN EMBROIDERY IN CLOTHES OF THE 70S OF THE XX CENTURY

Abstract. The article is dedicated to a bad-studied problem in domestic science related to the industrial production of clothing and the use of Ukrainian embroidery. A significant contribution to the development of traditional Ukrainian clothing and decoration was made by fashion designers of the Kyiv House of Fashion Models (KHFM), which began its activity in 1944. Thanks to specialist artists, in difficult conditions, modern models of that time were developed based on Ukrainian traditional clothing. The outfits were created in the light industry and “Ukrkhudozhprom”.

It is noted that Ukrainian embroidery was an integral part of Ukrainian clothing, and, over time, industry. In Kyiv, in June 1970, the All-Union Institute of Assortment of Products of the Ministry of Light Industry of the Ukrainian SSR held an artistic and technical council to inspect youth fashion. The members of the Artistic and Technical Council reviewed the models proposed by 34 sewing enterprises and 6 Model Houses of Ukraine. The holding of this event made it possible to introduce the fashion trends of the decade in life.

The artists of the Kyiv House of Fashion Models actively introduced and used traditional national clothing elements, combining elements of modern fashion of the time. Analyzing the state of embroidery and the use of traditional Ukrainian cut in

modern clothes of the 70s of the twentieth century in KHFM, we can note that in youth clothes, fashion designers used traditional cut, embroidery, decor, similar to the national costumes of all regions of Ukraine. Models of elongated women's dresses made of woolen fabrics changed, in girls' coarse calico sets a shirt cut with a stand-up collar and short sleeves prevailed. The directions of the cut were maintained in the length of the blouses to the waist, with the use of folk motifs of Ukrainian embroidery. Straight and extended skirts to the bottom emphasized the waist and were gathered on an elastic band, belt or bodice. The coat was created on the basis of the cut of the Ukrainian scrolls in a straight silhouette with set-in sleeves, the hood passed into a collar with tassels and was also decorated based on elements of Ukrainian folk embroidery, which was carried out with a chain stitch in black, red, yellow and green colors.

Industrial production demonstrated a high level of fashion design. Fashion shows, which were held by Model Houses twice a year, served as a source of inspiration for specialists of Ukrainian light industry enterprises and Ukrkhudozhprom. The implementation of thematic and compositionally completed creative projects by the enterprises guided and coordinated the activities of the garment, textile, knitwear industry. The organization of labor at all stages of production emphasizes the relevance of defining the problem, due to the need to preserve Ukrainian authenticity, research and popularize the features of creating modern products in the direction of artistic crafts, such as artistic embroidery, which is the oldest type of folk art.

Key words: clothing, dress, blouse, embroidery, fashion, fashion designers, industry

References

1. Avdieieva, L. (1973). *Krasa i moda: vesna – lito* [Beauty and fashion: spring – summer]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
2. Avdieieva, L. (1977). *Krasa i moda: osin' – zyma*. [Beauty and fashion: autumn – winter] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].

3. Avdieieva, L. (1979). Krasa i moda: vesna – lito [Beauty and fashion: spring – summer] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
4. Dubovis, Ye. (1978). Krasa i moda: osin' – zyma. [Beauty and fashion: autumn – winter] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
5. Zabanova, T. (1971). Krasa i moda: osin' – zyma. [Beauty and fashion: autumn – winter] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
6. Zabanova, T. (1974). Krasa i moda: osin' – zyma. [Beauty and fashion: autumn – winter] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
7. Zabanova, T. (1975). Krasa i moda: osin' – zyma. [Beauty and fashion: autumn – winter] Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
8. Kozlova, T. (1982). Xudozhestvennoe proektirovanie kostyuma [Artistic costume design] Moscow: Legprombytizdat [in Russian].
9. Kostina, G. (1971). Krasa i moda [Beauty and fashion]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
10. Lysenko, V. (1972). Krasa i moda: vesna – lito [Beauty and fashion: spring – summer]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
11. Modeli odezhdy [Clothes models]: [al'bom] (1969). Kievskoe proizvodstvennoe ob"edinenie shvejnoj promyshlennosti Ukrayiny [Kyiv production association of the garment industry of Ukraine]. Dom modelej [House of Models]. Kyiv: Reklama [in Russian].
12. Mudryk, T. (1970). Krasa i moda: vesna – lito [Beauty and fashion: spring – summer]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].

УДК: 74+76/766

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.346-360>

Вероніка Іванівна ЗАЙЦЕВА,

кандидат мистецтвознавства,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-1160-1760

**НЕОФОЛЬКЛОРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ
ВАЛЕНТИНА ГОРДІЙЧУКА
ТА АНАТОЛІЯ ТОКАРЕВА**

Анотація. Досліджуючи та аналізуючи художню спадщину українських графіків II пол. XX ст., можемо зазначити, що творчі пошуки в галузі книжкового оформлення 1970-х–1980-х рр. були наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім прикрашателством і поверховим декоративізмом, позбавленим глибокого змісту. Українські майстри книжкової графіки Валентин Гордійчук і Анатолій Токарев своїми роботами спростовували тенденції певного занепаду візуальної мови цього періоду, після злету мистецтва книги 1950-х–1960-х рр. Київські художники Валентин Гордійчук і Анатолій Токарев ставали на шлях оновлення, органічно-цілісного вирішення всіх елементів оформлення книги. Зокрема, вони вважали за потрібне переосмислити «Енеїду» І. П. Котляревського, активний колір і драматичну атмосферу, де пафос героїзму й усереднені образи починають поступатися думці про поему як глибший за змістом твір. Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного) та мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий). Наукова новизна роботи полягає у дослідженні неофольклорних особливостей ілюстрування Валентина Гордійчука і Анатолія

Токарева. Важливо підкреслити, що ілюстраторам України 1970-х–1980-х рр. було властиво зосереджуватися на духовно-культурних та пластичних засадах історичної малярської спадщини. Можна зазначити, що традиції доби бароко тісно переплітаються в цих ілюстраціях з національними народними мотивами. Тому надзвичайно плідним об'єктом дослідження є роботи майстрів книжкової графіки в новій художній трактовці літературних образів Івана Котляревського.

Ключові слова: дослідження, культура, книга, мистецтво, ілюстрація, художники, книжкова графіка, український етнографізм

Вступ. Сьогодні надзвичайної ваги набуває питання про відродження й збереження національно-культурних цінностей, сформованих упродовж століть через втілення графічних робіт сучасних талановитих митців. Процес національного відродження актуалізує дослідження мистецької спадщини українських графіків, які оформлювали твори класиків української літератури, зокрема, твори Івана Котляревського. В своїх ілюстраціях вони застосовували стилістику та засоби образотворчої виразності, що характерні для українського «примітивного» народного мистецтва.

Постановка проблеми. Друга половина 1980-х рр., із проголошенням принципів перебудови і демократизації суспільства, появою перших паростків творчої свободи, позначилась змінами у творчому житті українських художників, і, перш за все, реакція на зміни проявилася у творах майстрів графічного мистецтва, художників книги. У цьому сенсі важливо простежити художню інтерпретацію літературних образів Івана Котляревського у художній трактовці Валентина Гордійчука і Анатолія Токарева, що є предметом дослідження й розкриває зміст та джерело відповідних мистецьких тенденцій у культурно-історичному просторі України зазначеного періоду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед робіт, присвячених українській книжковій графіці, особливе місце посідають праці Леоніда Владича. Він чи не першим із

мистецтвознавців помітив, зрозумів графіків нової генерації саме як художників книги і сміливих реформаторів книжкового мистецтва. Так, у праці Л. Владича «Мовою графіки» [3] проаналізовано, як змінювались художні смаки та стилі у оформленні літературних творів у різні соціо-культурні періоди. Відомий український мистецтвознавець Ольга Петрова в своїй статті «Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років ХХ сторіччя» зауважує, що чимало художників-графіків зверталися у своїй творчості до «народної картини» зламу ХVІІІ та ХІХ ст. Автор визначає наслідування та спорідненість художніх прийомів майстрів народних фольклорних традицій представниками академічної школи [11].

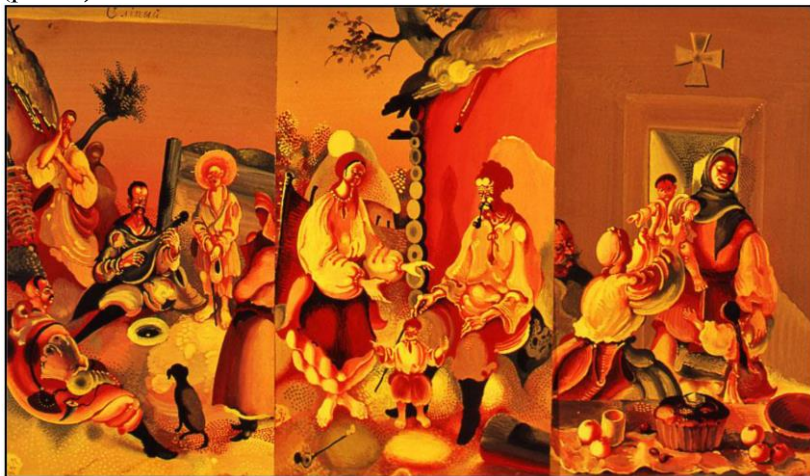
Серед останніх загальних праць найгрунтовніше українська графіка представлена у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006) [4]. Так, у розділі «Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років» висвітлені основні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва. Зокрема, у публікації-есе «Після соцреалізму» Олесі Авраменко окреслено загальний стан українського мистецтва з 1992 р. – періоду української незалежності [1]. Зокрема, докладніше книжкова графіка ІІ пол. ХХ ст. досліджена у статті «Книжкова графіка» Оксани Ламонової [10].

Втім, дослідження творчого доробку українських майстрів книжкової графіки України 1970-х–1980-х рр. потребує більш повного дослідження.

Мета статті полягає у дослідженні аспектів неофольклорних традицій ілюстрування на прикладі творчості Валентина Гордійчука та Анатолія Токарева щодо художнього трактування літературних образів Івана Котляревського.

Виклад основного матеріалу. Серед художників 1980-х рр., які глибоко усвідомлювали природу народної сміхової культури, заслуговує на увагу постать Валентина Олександровича Гордійчука. Художник-графік і живописець народився в м. Києві (1947 р.н.). Закінчив Київський Державний художній інститут у 1972 р. (викладачі – Василь Касіян, Василь Чебаник). Валентин Гордійчук від 1972 р. працює у галузі

книжкової та станкової графіки, бере участь у всеукраїнських і зарубіжних виставках. У своїх графічних аркушах митець торкається національних акцентів графіки постмодернізму, сповідуючи пластичну мову національної української міфології. У його експресивних ілюстраціях до творів відомих українських та зарубіжних письменників (Тараса Шевченка, Івана Котляревського, Жан-Поль Сартра, Марселя Пруста, Йоганна-Вольфганга фон Гете) відображено метафоричний світ, насичений алегоричними гротескно-іронічними образами (рис. 1).



*Рис. 1. Гордійчук В. Ілюстрації до поеми
Т. Шевченка «Наймичка». 1989 р.*

Індивідуальна манера В. Гордійчука, одного з найцікавіших ілюстраторів української класичної літератури 1980-х рр., сформувалася під впливом народного «примітиву». Манера художника експресивна, вона передає напругу пристрастей, яскравих емоцій. Свою зображальну стилістику він свідомо протиставляє рафінованій графіці.

Відомий український мистецтвознавець Ольга Петрова в своїй статті «Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років XX сторіччя» зауважує, що «графічний почерк цього

художника чимало містить у собі від стилю анонімів-творців народної картини кінця XVIII-XIX ст. В. Гордійчуку цікаві будь-які нестандартні форми втілення. У народному “примітиві” чаїться несподівана свіжість, нас полонить порушення всяких норм і при цьому переконливість художніх прийомів. Народному майстрові ці якості завжди компенсували відсутність академічного вишколу». [11, с. 61-68]. Дійсно, не можна не погодитись із цими зауваженнями, розглядаючи експресивну творчу манеру Гордійчука. В його композиціях вітчутна генетична спорідненість із народною безпосередністю «художників-примітивістів».

Ілюстрації до «Енеїди» В. Гордійчук створив у 1985 р. Довгу підготовку до цієї роботи він розпочав фольклорними натюрмортами, малюючи предмети козацького побуту, вивчаючи традиції, закладаючи надійне підґрунтя, аби у подальшому вільно працювати над ілюструванням «Енеїди». Поема, побудована в традиціях бурлеску і сатири, проникнута оптимізмом, що взагалі є характерним для українського фольклору. В «Енеїді» І. Котляревському вдалося гротескове відтворення насичених, яскравих, життєствердних образів. Це чудово відчув, зрозумів і втілив у своїх ілюстраціях В. Гордійчук. Сміливо вводячи експресивність, порушуючи пропорції фігур, збагачуючи свою зображальну мову графічними прийомами народної сатири та портрету, у цій ілюстративній серії В. Гордійчук створює образи персонажів, сповнених властивого українському народу життєлюбного духу [11]. Автор зображує «Енеїду» в її напрузі, суперечностях і своєрідній агресивності. Його ілюстрації не звернені до звичних для інтерпретаторів «Енеїди» понять героїзму чи войовничості, навіть комізм поеми набуває виразно сатиричних ознак (рис. 2-5).

Важливо підкреслити, що ілюстраторам України 1970-х–1980-х рр. було властиво зосереджуватися на духовно-культурних та пластичних засадах історичної малярської спадщини. Традиції живопису доби бароко виявляються опосередковано, новаторство тісно переплітається з традиціями.

Говорячи про книжкову графіку цієї доби, треба відзначити низку робіт, що, хоч і не потрапили в жодне видання, але мають

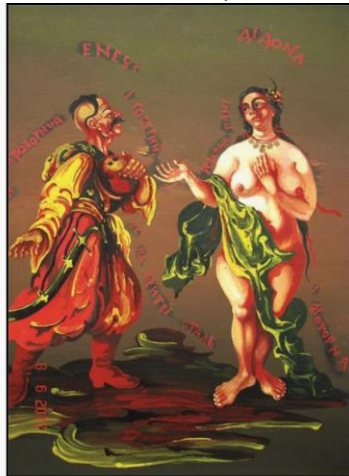
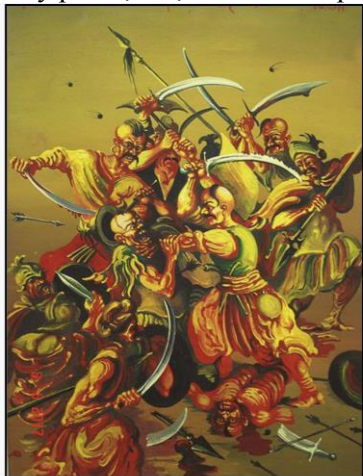


Рис. 2-5. Гордійчук В. Ілюстрації до поеми «Енеїда»
І. Котляревського. 1985 р.

значну мистецьку вартість і не раз експонувались на художніх виставках. Слушним це буде й стосовно великого циклу майстерно виконаних, сповнених драматичної напруги і схвильованості кольорових ліногравюр до «Енеїди» І. Котляревського Анатолія Андрійовича Токарева, які художник створив у 1986 р.

Митець народився у Києві 1946 р., у 1970 р закінчив Київський Державний художній інститут, де вчився у Миколи Дерегуса, Тетяни Яблонської. Митець працює в галузі живопису та графіки, основні твори: «Українське бароко» (1986 р.), «Українські народні думи та пісні» (1990 р.), «Вертеп» (1990 р.), «Королівське полювання» (1999 р.). З 1977 р. він є членом Співки художників України. Бере участь у республіканських і всесоюзних (з 1970 р.), а також міжнародних (з 1973 р.) виставках. Його роботи зберігаються в Національному художньому музеї України, Музеї книги і друкарства України,

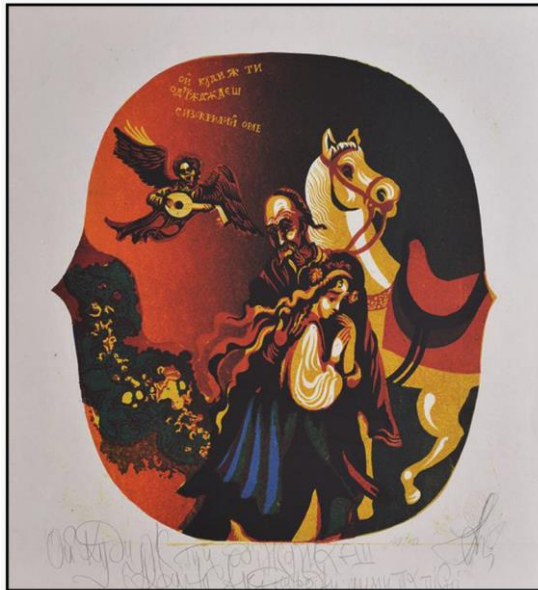


Рис. 6. Токарев А. «Ой куди ж ти од'їжджаєш» Українські народні думи». 1989 р.

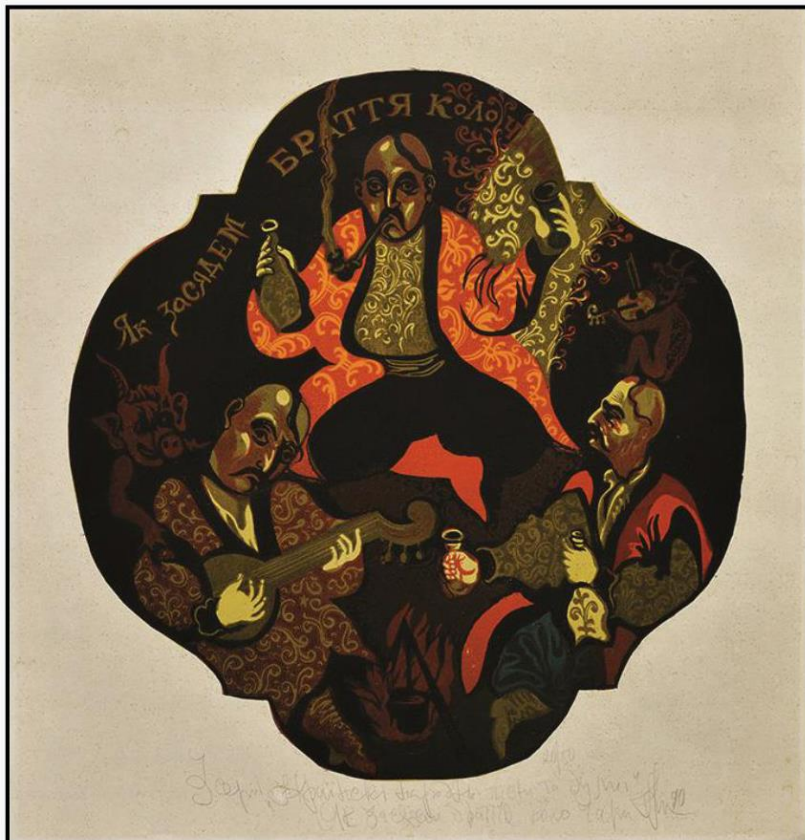


Рис. 7. Токарев А. «Як засядем браття коло чари», із серії «Українські народні пісні і думи». 1990 р.

Луганському художньому музеї та приватних колекціях Європи (рис. 6-7). Митець живе і працює у Києві. Художні чесноти серії ілюстрацій А. Токарева до поеми «Енеїда» включають, безсумнівно, крім високого рівня історичної компетенції та майстерності виконання малюнків, також безперечний пізнавальний потенціал його творів. Адже, знайомлячись із ними, глядач отримує достовірну інформацію про традиції та

побутову культуру України. У персонажах ілюстрацій зустрічаємо численні відсилання до народних легенд, зокрема про козака Мамая, поруч зі спрощеною реконструкцією вбрання козацької знаті, вочевидь узятих із тогочасних портретів. Лінорити стилізовані під українське бароко – динамічні лінії, нестабільна композиція, коричнево-брунатно-золотаві кольори, щільно заповнений простір у круглому декоративному обрамленні, як у книжковій мініатюрі. Замкнутий простір уособлює земні колізії, тоді як боги (переважно жіночі образи) можуть розривати згори обмеження рамки [5]. Використовуючи складну техніку багат шарового лінориту, художник демонструє неабияку майстерність у довершеності ліній різьблення та вишуканості у поєднанні кольорів (рис. 8-9).

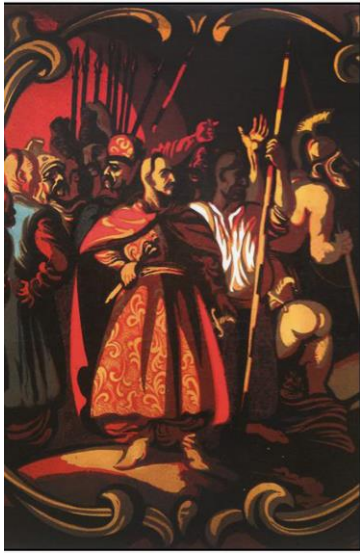


Рис. 8-9. Токарев А. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського. 1986 р.

У цій роботі А. Токарев репрезентує по-справжньому сучасне розуміння тексту, творче використання традицій національного

мистецтва, високу культуру, тонкий смак та своєрідну художню мову.

В око впадає деяка перевантаженість ілюстрацій різноманітною зброєю, оскільки художник буквально сприймає козацький епос, а «Енеїду» – як ілюстрацію української історії, вираженої у постійній боротьбі, де історія та літературний твір перебувають максимально близько. Автор знайшов свій шлях, що дозволив йому уникнути стилізаторства. Ніби заглядаючи через психологічний екран із сьогодення у минулі часи, художник допускає той ступінь гротеску і іронії, який породжує до цього минулого не тугу, а дяку і пошану. Художник засобами гротеску створив яскраві, емоційно насичені життєлюбні образи, що завжди були притаманні українському народу. На жаль, цей цикл ілюстрацій так і не був опублікований [5].

Висновки. Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що формування духовно-культурних аспектів в оформленні книги спиралися на животворні традиції народного мистецтва. При всій різноманітності творчих індивідуальностей, майстри української книги Валентин Гордійчук і Анатолій Токарев майстерно впроваджують у своїх ілюстраціях національний колорит, що базується на духовно-культурному та пластичному ґрунті історичної малярської спадщини. Мовою фарб та образів ці українські художники передають відчуття духовного багатства, героїчного минулого України. Зокрема, зробивши акцент на бароковій складовій «Енеїди» І. Котляревського, вони вшанували народні традиції, широко використовуючи український етнографізм. Їх твори відзначаються глибоким переосмисленням художньої форми, в яких філософський підтекст домінує над поверховою декоративністю. Це пояснює емоційний і смисловий зв'язок національного колориту ілюстрацій у контексті поступу художньої культури України.

Література

1. Авраменко О. Після соцреалізму. Нова Генерація, 1992. Сс. 32-34.
2. Белічко Н. Книжкова графіка 50-70-х років ХХ століття. Рукописна та книжкова спадщина України, 2003. Вип. 8. Сс. 126-141.
3. Владич Л. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
4. Історія українського мистецтва: у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
5. Зайцева В. Художня інтерпретація літературних образів Івана Котляревського у культурно-історичному контексті кінця ХІХ – початку ХХІ століть. Дис... на здобуття наук. ступеня канд мистецтвознав., 2019. 180 с.
6. Криволапов М. Анатолій Базилевич. Київ: Мистецтво, 1976. 96 с.
7. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику ХХ століття. Київ: ІПСМ, 2006. 227 с.
8. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2003. 128 с.
9. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття: монографія. Київ: Грані-Т, 2011. 184с.
10. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. «Мистецька мапа України. Київ». Проект Музею сучасного мистецтва України: Каталог. Київ, 2015. Сс. 246-247.
11. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років ХХ сторіччя. Магістеріум. Випуск п'ятий. Культурологія. Київ: Стилос, 2000. Сс. 61-68.
12. Популярная художественная энциклопедия. Под ред. В.М. Полевого. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 476 с.

Вероника Ивановна ЗАЙЦЕВА,
кандидат искусствоведения,
Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина,
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1160-1760

НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ВАЛЕНТИНА ГОРДИЙЧУКА И АНАТОЛИЯ ТОКАРЕВА

Аннотация. Исследуя и анализируя художественное наследие украинских графиков II пол. XX в., можем отметить, что творческие поиски в области книжного оформления 1970-х-1980-х гг. были следствием сознательной борьбы художников с внешним украшательством и поверхностным декоративизмом, лишенным глубокого смысла. Украинские мастера книжной графики Валентин Гордейчук и Анатолий Токарев своими работами опровергали тенденции определенного упадка визуального языка этого периода, после взлета искусства книги 1950-х–1960-х гг. Киевские художники Валентин Гордейчук и Анатолий Токарев становились на путь обновления, органично-целостного решения всех элементов оформления книги. В частности, они считают необходимым переосмыслить «Энеиду» Котляревского, сделав акцент на барочной тематике, широко используя украинский этнографизм, активный цвет и драматическую атмосферу, где пафос героизма и усредненные образы начинают уступать мысли о поэме о как глубоком по содержанию произведении. Методология исследования заключается в применении общенаучных методов (анализа и синтеза, индукции и дедукции, единства исторического и логического) и искусствоведческих методов (компаративный, типологический, описательный). Научная новизна работы заключается в исследовании неофольклорных особенностей иллюстрирования Валентина Гордийчука и Анатолия Токарева. Важно подчеркнуть, что иллюстраторам Украины 1970-х-1980-х гг. было свойственно сосредотачиваться на духовно-

культурных и пластических основах исторического художественного наследия. Можно отметить, что традиции эпохи барокко тесно переплетаются в этих иллюстрациях с национальными народными мотивами. Поэтому чрезвычайно плодотворным объектом исследования являются работы мастеров книжной графики в новой художественной трактовке литературных образов Ивана Котляревского.

Ключевые слова: исследования, культура, книга, искусство, иллюстрация, художники, книжная графика, украинский этнографизм

Veronika I. ZAITSEVA,
PhD in Arts,
Kyiv Borys Grinchenko University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1160-1760

**NEO-FOLK FEATURES OF CREATIVITY
VALENTYN GORDIYCHUK AND ANATOLIY TOKAREV**

Abstract. Exploring and analyzing the artistic heritage of Ukrainian graphic artists of the second half of the twentieth century, we can note that creative searches in the field of book design in the 1970s-1980s were the result of a conscious struggle of artists with external embellishment and superficial decorative character devoid of deep meaning. Ukrainian masters of book graphics Valentyn Gordeychuk and Anatoly Tokarev with their works refuted the tendencies of a certain decline in the visual language of this period, after the rise of book art in the 1950s-1960s. Kyiv artists Valentyn Gordeychuk and Anatoly Tokarev took the path of renewal, an organic and holistic solution of all design elements of the book. In particular, they consider it necessary to rethink Kotlyarevsky's "Eneida", focusing on baroque themes, making extensive use of Ukrainian ethnographic features, active color and a dramatic atmosphere, where the pathos of heroism and averaged images begin

to give way to thinking about the poem as a work of deep content. The research methodology consists in the application of general scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, the unity of the historical and logical) and art history methods (comparative, typological, descriptive). The scientific novelty of the work lies in the study of the neo-folklore features of illustration by Valentin Gordiychuk and Anatoly Tokarev. It is important to emphasize that Ukrainian illustrators of the 1970s-1980s tended to focus on the spiritual, cultural and plastic foundations of the historical artistic heritage. It can be noted that the traditions of the Baroque era are closely intertwined in these illustrations with national folk motives. Therefore, an extremely fruitful object of research is the work of the masters of book graphics in a new artistic interpretation of literary images by Ivan Kotlyarevsky.

Key words: research, culture, book, art, illustration, artists, book graphics, Ukrainian ethnography

References

1. Avramenko, O. (1992). Pislia sociarealismu [After Socialist Realism]. Nova Generacia, 32-34 [in Ukrainian].
2. Belichko, N. (2003). Knyzhkova grafika 50-70h rokiv XX stolittia [Book graphics of the 50-70s of the XX century], 8, 126-141. [in Ukrainian].
3. Vladich, L. (1967). Movoyu grafiky [In the language of graphic arts]. Kyiv: Mystetsvo [in Ukrainian].
4. Istoriya ukrayinskogo mystectva: 5 t. (2007). [History of Ukrainian Art: 5 v.] Kyiv: M. T. Rylsky IMFe, 5 [in Ukrainian].
5. Zaitseva, V. (2019). Hudozhnia interpretatsiya literaturnyh obraziv Ivana Kotliarevskogo v kuturno-istorychnomu konteksti kintsyia XIX – pochatku XXI stolit. Dysio na zdobuttya nauk. stupenya kanf. mystetstvozn. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kryvolapov, M. (1976). Anatolii Bazylevych [Anatolii Bazilevich]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Kryvolapov, M. (2006). Pro mystetsvo ta hudozhnyu krytyku XX stolittia [About art and artistic criticism of the twentieth century]. Kyiv: IPSM [in Ukrainian].

8. Lagutenko, O. (2003). Ukrayinska grafika pershoyi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphic arts of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
9. Lagytenko, O. (2011). Ukrayinska grafika XX stolittia [Ukrainian graphic arts of the XXth century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
10. Lamonova, O. (2000). Shlyakhy ukrayinskoyi grafiky II-yi polovyny XX stolittia. "Mystecka mapa Ukrainy. Kyiv" [Ways of Ukrainian graphic art of the second half of the twentieth century. Fine art [in Ukrainian].
11. Populyarnaya hudozhestvennaya entsiklopediya [Popular artistic encyclopedia]. Ed. V. M. Polevoy (1986). Moscow: Sovetskaya Encyklopediya [in Russian].
12. Shpakov, A. (1973). Hydoznik i kniga [Artist and book]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 7.75(045)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.361-370>

Людмила Павлівна ГОРБАТЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Харків, Україна,
e-mail: ludmilagor07@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5156-0898

АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНИЙ ЖИВОПИС ЯК САМОБУТНІЙ НАПРЯМ НЕФІГУРАТИВНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття є спробою визначення нового напрямку абстрактного живопису ХХІ ст. із метою виявлення характерних особливостей у виконанні і сприйнятті асоціативно-образних колірних композицій. У ході роботи розглянуто основні етапи становлення та розвитку асоціативно-образного живопису. Проведено порівняльний аналіз асоціативно-образних колірних композицій і творів мистецтва оп-арту, які спираються на особливості візуального сприйняття. Порівняльний аналіз цих напрямів виявляє принципи відмінності, що полягають у відсутності у творах оп-арту художнього образу в гонитві за спецефектами ілюзорного сприйняття. Мистецтво оп-арту навмисно руйнує цілісність сприйняття дійсності, порушуючи психічну рівновагу глядача, в той час як асоціативно-образний живопис створює єдність образу, використовуючи універсальні закони весвіту. Асоціативний художній образ створюється завдяки закономірній взаємодії двох енергетичних потоків, які символізують предмет - фон на рівні підсвідомості. Розвиток кольору може йти або в бік висвітлення, або в бік затемнення. Семантично перехід кольору в білий або чорний знаменує смерть кольору, повернення до витоків. Вихід за межі кольору означає в разі білого – перехід до вічного буття, а в разі чорного

– до вічного небуття. При розробці художнього образу в асоціативно-образних композиціях використовуються рух кольору до ахроматики відповідно до задуму твору.

У результаті дослідження визначено закономірності створення асоціативно-образних колірних композицій як самостійних творів нефігуративного мистецтва, які будуються за універсальними законами гармонії, де дотримуються принцип дискретності, принцип безперервності, принцип полярності, принцип ритму, принцип «золотого перетину», принцип ієрархії, принцип єдності та цілісності. У підсумку, всі задіяні при побудові асоціативно-образних колірних композицій принципи та закономірності працюють на створення самобутнього асоціативного художнього образу. Асоціативно-образні колірні композиції можуть успішно використовуватися в різних галузях дизайну й існувати як самостійні художні твори. Таким чином, асоціативно-образний живопис можна розглядати як самостійний напрям нефігуративного образотворчого мистецтва.

Ключові слова: асоціативно-образна композиція, нефігуративне мистецтво, абстрактний живопис, оп-арт

Вступ. Сучасному образотворчому мистецтву притаманна різноманітність форм і напрямів розвитку, зумовлена, з одного боку, кризою техногенного суспільства, а з іншого – пошуком виходу зі становища, яке загрожує існуванню людства і планети. Звідси різновиди абстракціонізму, що з переляку намагаються зламати та понівечити існуючі форми, зруйнувати світ і полягти під його уламками, або сюрреалізм обіруч із символізмом, що намагаються затулити очі та розкрити підсвідомість, щоб сховатися там від жаху сьогодення, або гештальт, арт-терапія та медитативний живопис, що знаходяться у пошуках шляху до світлого майбутнього.

Постановка проблеми. Головне завдання мистецтва взагалі, зокрема живопису, полягає у створенні художнього образу. Тому в дослідженні зроблена спроба визначити, яким чином створюється художній образ у асоціативно-образному

живописі (АОЖ). Для цього необхідно розглянути, як втілюються основні закономірності творення у асоціативно-образних композиціях (АОК).

Аналіз досліджень і публікацій. На перший погляд, АОК візуально схожі на твори оп-арту. Проте, порівняльний аналіз цих напрямів виявляє принципові відмінності, що полягають у відсутності в творах оп-арту художнього образу в гонитві за спецефектами ілюзорного сприйняття. Мистецтво оп-арту, що було започатковано в експериментальних творах митця В. Вазарелі [5], навмисно руйнує цілісність сприйняття дійсності, порушуючи психічну рівновагу глядача, в той час, як АОЖ створює єдність образу, використовуючи універсальні закони всесвіту [2]. Дослідження В. Кравця [3] підтверджують наявність єдиних законів гармонії у творах мистецтва, архітектури та природи. АОК базуються на семантичному значенні кольору як інформаційного різновиду енергії, який певним чином діє на глядача практично незалежно від його усвідомлення, згідно ствердження М. Серова [4]. Кількість барв кольорового ключа для АОК визначається відповідно до закону Д. Мілера [3].

Мета статті – розглянути асоціативно-образний живопис як самобутній напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. У ході дослідження були поставлені наступні завдання: зробити огляд історії виникнення АОЖ, провести порівняльний аналіз АОК та оп-арту, розглянути особливості побудови художнього образу в АОЖ.

Виклад основного матеріалу. Одним із напрямків сучасного мистецтва є оп-арт, започаткований Віктором Вазарелі [5] наприкінці ХХ ст. Оптичне мистецтво використовує зорові ілюзії, спираючись на особливості візуального сприйняття. Ці ілюзії спрацьовують на рівні примітивних фізіологічних реакцій, які не залежать ні від культури особистості, ні від індивідуальної свідомості чи переконань та смаків. Мистецькі твори оп-арту блокують свідому інтерпретацію, руйнують системну цілісність сприйняття,

розташовуючи однотипні прості елементи протиприродним чином, що призводить до виникнення різноманітних ілюзій.

На відміну від оптичного мистецтва асоціативно-образний живопис, навпаки, створює цілісний асоціативний художній образ, хоча базується на схожих геометрично-модульних конструкціях. Якщо оп-арт свідомо розриває ритми руху форми та кольору, то АОЖ організовує єдність ритму руху кольору у просторі.

Асоціативно-образні композиції – твори образотворчого нефігуративного мистецтва, виконані з дотриманням законів і принципів побудови художнього образу, композиції та колориту, властивих творам академічного живопису. В основу АОК покладений художній образ (задум), під цей задум підбирається т. зв. «кольоровий ключ» із декількох кольорів (відповідно до закону Мілера) [4] згідно з їх семантичним значенням [1], далі організовується зустрічний рух кольорів зі зміною параметрів світлотності та насиченості, що дозволяє створити два композиційних центри: світлотональний центр та кольоровий акцент. Розвиток кольору може йти або в бік висвітлення, або в бік затемнення аж до повного нівелювання. Семантично перехід кольору в білий або чорний означає смерть, повернення до витоків: у випадку білого – до вічного існування, у випадку чорного – до вічного небуття. При розробці художнього образу в АОК використовується відповідний рух кольору до ахроматики.

АОК виникли як творче завдання з дисципліни «кольорознавство» для студентів Харківського художньо-промислового інституту (зараз – Харківська державна академія дизайну і мистецтв) наприкінці 90-х рр. минулого сторіччя. Розробив це завдання доцент кафедри живопису Олександр Олександрович Безруков із метою практичної реалізації законів взаємодії кольору у художній композиції. Згодом, АОК перетворились із учбових завдань на самостійні творчі роботи. Перша виставка АОК О.О. Безрукова та його учнів відбулася у 1998 рр. у приміщенні Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, а наступного року виставка під

назвою «Музика кольору» з успіхом пройшла у приміщенні Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського. Там відбулася й остання виставка «Музика кольору» під керівництвом О.О. Безрукова у 2006 р., де були представлені роботи напряму АОЖ. Учні та послідовники Олександра Олександровича продовжили творчу справу вчителя. У 2011 р. у виставковій залі ХДАДМ відбулася виставка студентських творчих робіт «Музика кольору», а у 2012 р. – виставка, присвячена пам'яті О.О. Безрукова, за участю студентів та послідовників майстра. З 2014 р. у ХДАДМ започаткований проект «Метаморфози кольору», де щорічно проводяться виставки творчих студентських АОК. У 2017 р. за підтримкою німецько-української асоціації культурно-просвітнього центру «Будинок Нюрнбергу» відбулася перша виставка асоціативно-образного живопису автора даної розвідки «Метаморфози кольору», де були експоновані і дві роботи основоположника АОЖ Олександра Безрукова. Виставка мала гучний успіх, після чого у 2018-2019 рр. пройшла серія виставок АОК автора в «Будинку художника» ХНСХУ, Харківському художньому музеї, Пархомівському художньому музеї ім. П.Ф. Луньова, у художній галереї «Мистецтво Слобожанщини», у палаці дозвілля «Скіфія» та виставка АОЖ Олександра Іванова у Художній галереї ім. Генріха Семирадського. У 2019 р. АОЖ вийшов за межі країни – АОК авторки демонструвалися на міжнародній художній виставці «Пінакотек» у виставковій залі Спілки Архітекторів Вірменії. Твори АОЖ завжди викликали зацікавленість, емоційний відгук та захоплення у глядача, а також інтерес мистецтвознавців. Таким чином, АОЖ пройшов апробацію глядацькою аудиторією і заслужив позитивну оцінку критики. Хоча, на перший погляд, мистецтвознавці проводили паралелі між АОЖ та оп-артом, але існують істотні відмінності між цими напрямками, які стосуються, передусім, цілей та завдань, що стоять перед авторами. Зберігаючи динамічність, притаманну творам оп-арту, АОЖ націлений на створення цілісного гармонійного художнього образу, завдяки дотриманню фундаментальних

законів та принципів світобудови [3], таких як: принцип дискретності, принцип безперервності, принцип полярності, принцип ритму, принцип «золотого перетину», принцип ієрархії, принцип єдності і цілісності [2].

Структурною основою АОК є модульна сітка, при побудові якої можуть бути використані прийоми створення об'ємно-просторових конструкцій, при чому обов'язково зберігається можливість вільного безперервного руху кожного заданого кольору згідно з визначеною траєкторією, де покроково змінюються параметри світлоти та насиченості. Окрім лінійних ритмів модульної сітки вводяться зустрічні ритми за світлотональністю та інтенсивністю кольору, що дозволяє виявити динаміку або статичну рівновагу композиції. Гармонізація взаємодії кольорів у композиції досягається за допомогою вибору типу кольорової організації та використання домінантного кольору. Використання перерахованих технічних засобів забезпечує цілісність композиції та сприйняття художнього образу.

Висновки. Усі задіяні при побудові асоціативно-образних кольірних композицій принципи й закономірності працюють на створення самобутнього асоціативного художнього образу. Асоціативно-образні кольірні композиції можуть успішно використовуватися в різних галузях дизайну й існувати як самостійні художні твори.

Література

1. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних кольірних композицій. АРТ-платформа. 2020. Вип.1. Сс. 238-248.
2. Кравец В.И. Колористическое формообразование в архитектуре. Харків: Вища шк. Изд-во при Харьк. ун-те. 1987. 132 с.
3. Миллер Д. Магическое число семь, плюс или минус два: инженерная психология. Москва: Прогресс, 1964. 238 с.
4. Серов Н. Символика цвета. Санкт-Петербург: Издательство: Страта, 2019. 196 с.

5. Хольцхай М. Виктор Вазарели, 1906-1997. Чистое видение: Москва: Арт-Родник; Koeln: TASCHEN, 2006. 96 с.

Людмила Павловна ГОРБАТЕНКО,

кандидат искусствоведения, доцент,

Харьковская государственная академия дизайна и искусств,

Харьков, Украина,

e-mail: ludmilagor07@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5156-0898

АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК САМОБЫТНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ НЕФИГУРАТИВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья является попыткой определения нового направления в абстрактной живописи XXI в. с целью выявления отличительных особенностей в выполнении и восприятии ассоциативно-образных цветовых композиций. В ходе работы рассмотрены основные этапы становления и развития ассоциативно-образной живописи. Проведён сравнительный анализ ассоциативно-образных цветовых композиций и произведений искусства оп-арта, которые опираются на особенности визуального восприятия. Сравнительный анализ этих направлений обнаруживает принципиальные различия, которые заключаются в отсутствии в произведениях оп-арта художественного образа в погоне за спецэффектами иллюзорного восприятия. Искусство оп-арта намеренно разрушает целостность восприятия действительности, нарушая психическое равновесие зрителя, в то время как ассоциативно-образная живопись создаёт единство образа, используя универсальные законы вселенной.

Ассоциативный художественный образ создаётся благодаря закономерному взаимодействию двух энергетических потоков, символизирующих предмет – фон на уровне подсознания. Развитие цвета может идти либо в сторону высветления, либо в сторону затемнения. Семантически переход

цвета в белый или чёрный знаменует смерть цвета, возвращение к истокам. Выход к пределам означает в случае белого – переход к вечному бытию, а в случае чёрного – к вечному небытию. При разработке художественного образа в ассоциативно-образных композициях используется движение цвета к ахроматике в соответствии с замыслом произведения.

В результате исследования определены закономерности создания ассоциативно-образных цветовых композиций как самостоятельных произведений нефигуративного искусства, которые строятся по универсальным законам гармонии, где соблюдаются принцип дискретности, принцип непрерывности, принцип полярности, принцип ритма, принцип «золотого сечения», принцип иерархии, принцип единства и целостности. В итоге, все задействованные при построении ассоциативно-образных цветовых композиций принципы и закономерности работают на создание самобытного ассоциативного художественного образа. Ассоциативно-образные цветовые композиции могут успешно использоваться в различных сферах дизайна и существовать как самостоятельные художественные произведения. Таким образом, ассоциативно-образную живопись можно рассматривать как самостоятельное направление нефигуративного изобразительного искусства.

Ключевые слова: ассоциативно-образная композиция, нефигуративное искусство, абстрактная живопись, оп-арт

Liudmyla P. GORBATENKO,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine,
e-mail: ludmilagor07@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5156-0898

ASSOCIATIVE AND METAPHORICAL PAINTING AS A SPECIFIC STYLE OF NON-FIGURATIVE VISUAL ARTS

Abstract. This article is intended to determine a new style in the 21st century abstract painting and distinguish particular features of the creation and perception of associative and metaphorical color compositions. The article focuses on the main stages of formation and development of non-figurative art in painting, along with the comparative review of associative and metaphorical color compositions and optical artworks, which are based on the particularity of visual perception. The comparative review of these two styles shows us the significant difference. Optical artworks usually do not contain any art image because their focus is on the special effects of delusive perception. Optical art intentionally destroys the integrity of reality perception, causing mental disbalance in viewers. While associative and metaphorical color compositions create the image cohesion, using the laws of the Universe.

An associative art image is created due to the natural interaction of two energy flow, namely, the flow of an object color and the background color flow.

The color could become lighter or darker in the process of its development. The change of color to black or white semantically means its death, a return to the origins. If we talk about white color it means a transition to eternal existence, and if we talk about black color it means eternal non-existence. According to the concept of an artwork, the color shift to achromatic can be used to create an art image in associative and metaphorical color compositions. The conducted research shows us some patterns used in creating associative and metaphorical color compositions as specific works of

non-figurative art, in particular the universal law of harmony and principles of discreteness, continuity, polarity, rhythm, golden ratio, hierarchy, unity and integrity.

All these laws and principles are aimed to create a distinctive associative art image in non-figurative painting. Associative and metaphorical color compositions can be successfully used in different design areas and exist as specific works of art. Thus, associative and metaphorical painting could be considered as a specific style of non-figurative art.

Key words: associative and metaphorical color composition, non-figurative art, abstract painting, optical art

References

1. Gorbatenko, L.P. (2020). Pryncypy pobudovy asociatyvno-obraznyh kolinnyh kompozycij [Principles of motivation for associative color compositions]. ART-platforma,1, 238-248 [in Ukrainian].
2. Kravec, V.I. (1987). Koloristicheskoe formoobrazovanie v arhitekture [Color shaping in architecture]. Kharkiv: Vyshcha shk. Izd-vo pri Har'k. un-te [in Russian].
3. Miller, D. (1964). Magicheskoe chislo sem', pljus ili minus dva: inzhenernaja psihologija [The magic number seven, plus or minus two: engineering psychology]. Moscow: Progress [in Russian].
4. Serov, N.V. (2019). Simvolika cveta [Color symbolism]. Saint-Petersburg: Strata [in Russian].
5. Hol'chaj, M. (2006). Viktor Vazareli, 1906-1997. Chistoe videnie [Victor Vasarely, 1906-1997. Clear vision]. Moscow: Art-Rodnik; Koeln: TASCHEN [in Russian].

УДК 7.03; 7:001.12

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.371-395>

Ольга Николаевна ФИЛИПОВА,

Политехнический музей,

Москва, Россия,

e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,

ORCID: 0000-0002-8933-1214

ТВОРЧЕСТВО ЛЬВА БАКСТА КАК ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕКОРАТОРА

Аннотация. Лев Самуилович Бакст (1866-1924 гг.) снискал еще прижизненную славу, редкую на то время. Никто из художников, его соотечественников, в то время не пользовался за рубежом таким успехом и популярностью. Париж и Лондон, Монте-Карло и Нью-Йорк были покорены утонченной пластикой и пряной роскошью бакстовских костюмов и декораций. К славе его вознесла театральная работа – оформление Русских сезонов С.П. Дягилева в Париже. Между тем, работа на Дягилева оставляла в тени театральную работу Бакста на конкурентов Сергея Павловича. А ведь самыми крупными заказчиками были «три грации» Л.С. Бакста – Анна Павлова, Ида Рубинштейн, Мария Кузнецова. Музы и заказчицы, прославленные своим талантом и красотой, вдохновляли художника на создание ярчайших произведений. Перед Первой мировой войной Бакст был, без преувеличения, в числе самых знаменитых художников мира, ему не было нужды вступать в группировки для продвижения своих произведений. Л.С. Бакст выставлялся в крупнейших музеях по обе стороны Атлантики, включая Лувр и Художественный институт Чикаго. Национальные собрания Франции закупали произведения мастера еще до его выставок. В Европе и Америке выходили прекрасные альбомы, посвященные его творчеству, о которых другие художники могли только мечтать. В возрасте 40 лет Л.С. Бакст был удостоен высшей награды Франции – Ордена

Почетного Легиона. Крупные коллекционеры Европы буквально охотились за произведениями Бакста, который не искал контактов с галереями. Спустя сто лет судьба сыграла с Л.С. Бакстом злую шутку: в книгах о русском Париже его имени нет, как и в исследованиях, посвященных стилистическим течениям французского искусства, в книгах и в каталогах выставок, посвященных «Русскому балету» Дягилева, больше всего пишут о художниках парижской школы, пришедших ему на смену. Цель данной публикации – раскрыть многообразие театральной работы Бакста, проследить творческий путь мастера, проанализировать его лучшие эскизы декораций и костюмов.

Ключевые слова: творчество Льва Бакста, театр, иллюстрации к детским книгам, репортерские рисунки для журналов, друзья-коллеги по «Миру искусства», работа над спектаклями и концертными номерами, балет, оформители, влияние на особенности хореографии, эскизы декораций и костюмов

Введение. Рубеж XIX и XX вв. – чрезвычайно сложное и противоречивое время. В искусстве эта пора отмечена поисками нового большого стиля, способного решить художественные задачи эпохи, найти необходимую гармонию искусства и жизни. Стремлением к этому единству пронизана деятельность многих художественных групп и отдельных мастеров модерна в Европе и в России. В поисках возможного синтеза искусств признается главенствующая роль архитектуры. Выполняются многочисленные проекты монументально-декоративных росписей. Значительное место отводится и вопросам художественной промышленности – области, выдвинутой усилиями мастеров «нового стиля» в число ведущих [5, с.5]. В это время расцветают театрально-декорационное искусство и книжное оформление. Без театрального декоратора Л.С. Бакста трудно представить себе не только русский Серебряный век, но и всю мировую художественную культуру начала XX ст. в целом. Он принадлежал к числу тех, кто составил основу

организации «Мира искусства», сформировавшейся в 1890-е гг. в Петербурге, объединившей под знаменем новых эстетических веяний молодые творческие силы России и много сделавшей для сближения русского и западноевропейского искусства [7, с.7].

Постановка проблемы. Подобно многим коллегам по «Миру искусства», Л.С. Бакст был многообразно одарен [9, с. 7]. Начитанный, искренне увлеченный искусством, добрый, умевший дружить, он органично вошел в кружок «невских пиквикианцев», участникам которого было суждено стать ядром художественного объединения «Мир искусства» [9, с.7]. Разносторонний художник, прославленный театральным декоратор, он стал одним из самых интересных деятелей модерна [5, с. 5].

Анализ последних исследований и публикаций. Жизни и творчеству Л.С. Бакста посвящено множество исследований на разных языках мира и воспоминаний. Попытку осмыслить особенности его дарования сделал еще А.Н. Бенуа в своей «Истории русской живописи в XIX веке» 1902 г. и продолжил через несколько лет в следующем фундаментальном труде – «Русская школа живописи» 1904 г. [2; 3]. К творчеству Бакста А.Н. Бенуа будет возвращаться на протяжении многих десятилетий вплоть до уже цитированных, написанных на склоне лет, воспоминаний. Таким образом, при дружеских отношениях между двумя мирискусниками, прерываемыми серьезными размолвками, при возникавшем порой чувстве соперничества и ревности, наиболее объективным критиком Л.С. Бакста остается А.Н. Бенуа. Но, первым его биографом, который полностью описал жизненный и творческий путь деятеля, все же стал балетовед, сторонник классического танца, не принимавший многого в хореографии М.М. Фокина и В. Нижинского и покоренный талантом Л.С. Бакста, Андрей Яковлевич Левинсон. За два года до смерти художника, в 1922 г., вышла его роскошная монография на немецком языке, вскоре продублированная на французском и английском [7]. Отдавая должное эмоциональности текста, отразившей мировосприятие художника, уникальному подбору

иллюстраций, нельзя не сказать о фактических неточностях, порой порождаемых фантазиями самого Л.С. Бакста. С научной точки зрения содержательнее итоговой монографии оказываются статьи А.Я. Левинсона, где у него, наряду с восторженными отзывами, возникают, как и у некоторых других критиков, ноты, выражающие настороженность от гегемонии на сцене живописи, растворением в ней театрального действия.

С предисловием А.Я. Левинсона появилось еще одно, посвященное Л.С. Баксту монументальное издание, – альбом эскизов декораций и костюмов к последней большой театральной работе мастера – балету П.И. Чайковского «Спящая красавица» [7, с.12]. Л.С. Бакста не стало 27 декабря 1924 г. В Советском Союзе на его смерть в конце 1924 – начале 1925 гг. откликнулся ряд газет. И после этого специальных публикаций о нем не было в течение нескольких десятилетий. В 1975 г. Ленинградским отделением издательства «Искусство» была опубликована монография И.Н. Пружан, непосредственно посвященная Баксту [13]. Она легла в основу трех альбомов, выпущенных на английском, французском и немецком языках издательством «Аврора» [7, с.17]. И.Н. Пружан изучила многочисленные архивные материалы, среди них был фонд Л.С. Бакста, переданный в Государственную Третьяковскую галерею его сыном, художником французского театра и кино Андреем Львовичем Бакстом, и фонд А.Н. Бенуа, хранящийся в Государственном Русском музее. Труды И.Н. Пружан позволили следующим поколениям искусствоведов внести существенные дополнения и уточнения. После некоторого перерыва в 2000-е гг. появляются новые публикации, посвященные малоизученным фактам биографии художника, отдельным сторонам и проблемам его творчества.

Цель данной публикации – осветить творчество Л.С. Бакста как театрального декоратора, показать его влияние на модели одежды, оформление интерьера, становление художественного стиля начала XX в.в целом.

Изложение основного материала. Лев Самойлович Бакст (Розенберг) родился 27 апреля 1866 г. в городе Гродно в

мелкобуржуазной семье, вскоре переехавшей в Петербург. У восприимчивого, впечатлительного мальчика рано проявилась склонность к искусству, прежде всего – к театру, в который он постоянно играл с младшими сестрами и братом. Способности к рисованию обнаружились в старших классах гимназии. Новая страсть захватила настолько сильно, что родители обратились за советом к М.М. Антокольскому, который, познакомившись с рисунками Л.С. Бакста, рекомендовал ему поступить в Академию художеств. Первая попытка оказалась неудачной, однако подготовительные занятия с художником И.Л. Аскназием дали результаты, и в 1883 г. юноша стал студентом Академии художеств. Четырехлетнее обучение в ней заложило основы мастерства, но творческой натуре была чужда атмосфера казенного учебного заведения, переживавшего тогда явно не лучшие дни. Не удалось ученику достигнуть взаимопонимания и с единственным в то время выдающимся педагогом, П.П. Чистяковым, у которого он занимался в натурном классе. Самым светлым воспоминанием академических лет осталось знакомство с В.А. Серовым, который был всего годом старше Бакста, но в Академию художеств поступил еще в 1880 г. Их сближение произошло, по-видимому, за несколько месяцев до того, как весной 1885 г. В.А. Серов расстался с Академией художеств. Это знакомство, перешедшее затем в дружбу, было едва ли не более важным для развития Л.С. Бакста как художника, чем академический курс. Молодые люди часто работали в одной мастерской, подолгу беседовали об искусстве. Разочарованный Л.С. Бакст покинул Академию художеств в 1887 г., считая себя жертвой предрассудков и академического предубеждения. В конце 1880-х – начале 1890-х гг. он много работает над иллюстрациями к детским книгам для издательств А.А. Холмушина и А.Ф. Девриена, над репортерскими рисунками для журналов «Художник» и «Петербургская жизнь» [6, с.7]. Хотя, конечно, эта работа давала не только средства к существованию, возможность помогать семье, попавшей после смерти отца в трудное материальное положение, но и способствовала

совершенствованию профессиональных навыков. Весной 1890 г. двадцатичетырехлетний художник познакомился с семьей Бенуа, сначала с модным акварелистом Альбертом Николаевичем, а затем с его младшим братом Александром: «... у Шуры появился раз молодой человек, рыженький, кудрявый, с близорукими, добрыми глазами и по-детски наивной улыбкой. Он очень скоро сдружился с нами и стал необходимым участником нашего кружка...» [6, с.8].

Основу кружка составили одноклассники А.Н. Бенуа, только что закончившего гимназию К.И. Мая: Д.В. Философов, В.Ф. Нувель, К.А. Сомов, к которым почти одновременно с Л.С. Бакстом присоединились А.П. Нурок, С.П. Дягилев и Е.Е. Лансере. Все они были одержимы искусством в его различных проявлениях: литературой, музыкой, театром, архитектурой, живописью. В доме отца А.Н. Бенуа, известного архитектора Н.А. Бенуа, наполненном картинами, гравюрами, книгами по искусству, построенном неподалеку от выдающегося создания эпохи барокко, Никольского Морского собора, и собирался кружок, ставший колыбелью «Мира искусства» [6, с.8]. Горячие обсуждения академических и передвижных выставок, премьер «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы» в Мариинском театре, гастролей Мейнингенской труппы сочетались с веселыми розыгрышами, мальчишескими забавами [6, с.8]. «Невские пиквикианцы», как они любили себя именовать, были еще очень молоды, но и в дальнейшем они сохраняют праздничное отношение к любимому делу, склонность к шутке, неприязнь к внешнему наукообразию и стесняющим схемам [6, с.9].

Важно отметить, что А.Н. Бенуа и его друзья-коллеги часто привлекались к работе над спектаклями и концертными номерами. Влюбленные в балет с детства, они стремились быть не только оформителями, но и по-своему влиять на особенности хореографии. Именно Л.С. Бакст, первым среди художников «Мира искусства», обратил свой взгляд вглубь веков: за ампиrom и классицизмом ему виделся их прообраз – античность [6, с.33]. Большие возможности проявить себя в этом плане

возникли у Л.С. Бакста в связи с постановкой: «Ипполита» Еврипида (1902 г.) и «Эдипа в Колоне» Софокла (1904 г.) в Александрийском театре, а также последнего акта: «Антигоны» Софокла (1904 г.) для дебюта Иды Рубинштейн в частной антрепризе [6, с.33].

В период работы над «Эдипом в Колоне» возникла настоятельная потребность самому побывать в Греции, но помешали бытовые обстоятельства – пришлось ограничиться этюдами, написанными в 1903-1904 гг. во французских Альпах, и рисунками, выполненными в Риме [6, с.33]. Несмотря на ряд великолепных находок, стилистического единства, о котором мечтали мирискусники, Л.С. Баксту в оформлении античных трагедий достигнуть так и не удалось. Натурный материал не во всем вязался с археологическим, появились и неоправданные исторические неточности, как, например, соединение в декорации к «Ипполиту» архаических статуй с классической архитектурой [6, с.34]. Сказывалось и отсутствие достаточного профессионального опыта работы для сцены в решении пространственно-планировочных задач, далеко не во всем исполнение декораций в материале получилось адекватным эскизам. Наиболее полно реализовались новаторские устремления Л.С. Бакста в костюмах, образность, цветовая и графическая выразительность которых во многом помогли и режиссеру, и актерам преодолеть поверхностную, банальную трактовку античности, распространенную на императорской сцене. Однако, Бакст искал в античности и иное, гармоническое начало. В 1906 г. он создал для только что открытого театра В.Ф. Комиссаржевской эскиз занавеса с изображением «Элизиума» – так древние греки называли райские поля, где, по их представлениям, обитали блаженные, избранные богами для вечного счастья [1, с.29] (рис. 1).

Чуть позже художник переработал эскиз в декоративное панно в смешанной технике (гуашь и акварель), представленное им в 1907 г. на выставке «Союза русских художников» и ныне хранящееся в Государственной Третьяковской галерее.

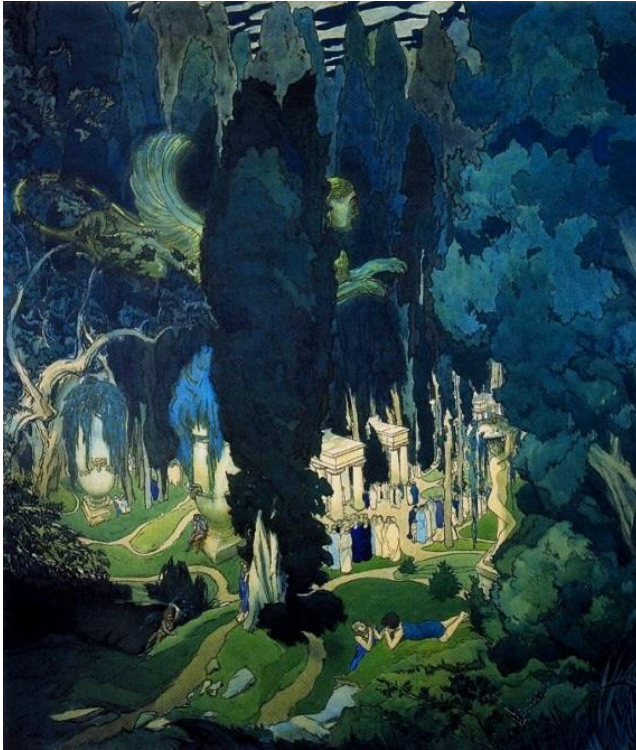


Рис. 1. Бакст Л.С. «Элизиум». Декоративное панно. 1906 г. Бумага на холсте, акварель, гуашь. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

Через несколько месяцев после окончания «Элизиума», в мае 1907 г., Л.С. Бакст и В.А. Серов отправятся в путешествие, о котором Л.С. Бакст позднее расскажет в своей книге «Серов и я в Греции», изданной в 1923 г. [6, с.35]. Знаменательным для Л.С. Бакста и его друзей-мирискусников стало их сотрудничество с балетмейстером-реформатором М.М. Фокиным, начавшееся в 1907 г. в Петербурге постановкой по сценарию А.Н. Бенуа и в его декорациях и костюмах «Павильона Армиды» и блестяще развернувшееся в дягилевской антрепризе при создании таких шедевров, как «Половецкие

пляски», «Шехерезада», «Нарцисс и Эхо», «Жар-птица», «Петрушка» [6, с.45] (рис. 2-6).



Рис. 2. Бакст Л.С. Эскиз декорации к балету «Шехерезада» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. 1910 г. Бумага, акварель, гуашь, золото. Музей декоративных искусств. Париж, Франция

Талант Л.С. Бакста, смелого и изысканного декоратора, виртуоза «прекрасной линии», великолепно чувствовавшего пластику человеческого тела, грацию движений, был предназначен именно для балета [6, с. 46]. Мастер, которого называли «кораблем» одного из ярчайших явлений художественной культуры начала XX в., «Русских сезонов» на сценах Парижа, Берлина, Лондона, Нью-Йорка и других столиц, не только работал над эскизами декораций и костюмов, но и, подобно А.Н. Бенуа, писал сценарии, принимал участие в разработке хореографии и в течение нескольких лет выполнял обязанности художественного директора антрепризы [6, с.46].



Рис. 3. Бакст Л.С. «Одалиска». Эскиз костюма к балету «Шехерезада» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. 1910 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, золото. Частное собрание

Грандиозный успех, с которым Л.С. Баксту не приходилось раньше сталкиваться и который вообще редко выпадает на долю театрального декоратора, принесла уже постановка балета «Клеопатра» (1909 г.), восторженно встреченная французской публикой, несмотря на слабость драматургической основы и эклектичность музыки, произвольно собранной из произведений русских композиторов [6, с.46].



Рис. 4. Бакст Л.С. «Беотийки». Эскиз костюмов к балету Н.Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо». 1911 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, золото, серебро. Частное собрание

Декорация, изображавшая зал египетского храма с огромными базальтовыми фигурами фараонов по бокам и розовой колоннадой портика в глубине, за которым виднелись голубые воды Нила, характером живописно-пластического решения пространства напоминала прежние декорации Бакста к

античным трагедиям, но отличалась от них большей ритмической и цветовой цельностью и, главное, слитностью со сценическим действием. При анализе работы Л.С. Бакста в театре обычно выделяют несколько тематических циклов, прежде всего – восточный. Ориентализм проявился в творчестве многих западных и русских художников конца XIX – начала XX вв., таких несхожих, как П. Гоген и М.А. Врубель, А. Матисс и Н.К. Рерих.



Рис. 5. Бакст Л.С. «Беотиец». Эскиз костюма к балету Н.Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо». 1911 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, золото. Частное собрание

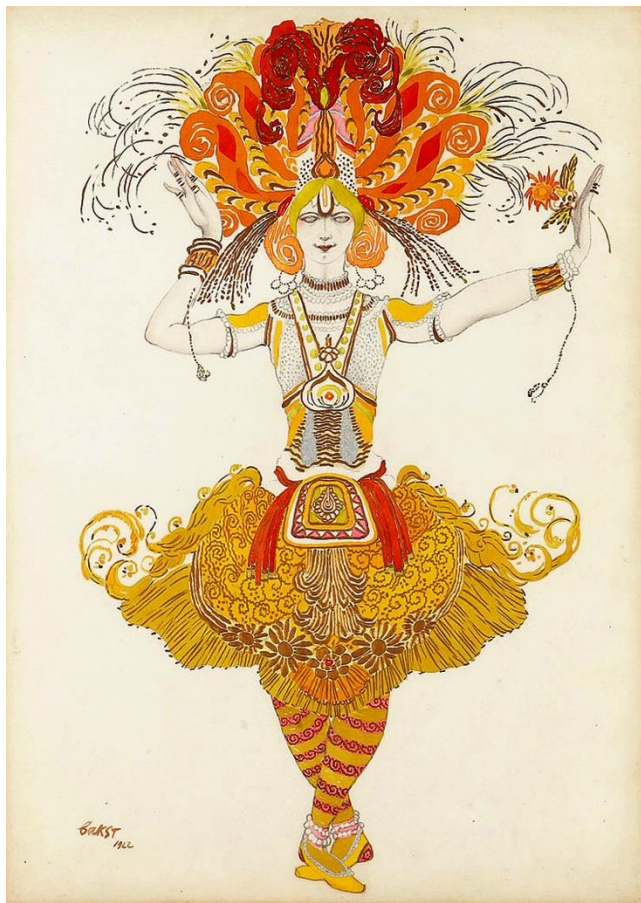


Рис. 6. Бакст Л.С. «Жар-птица». Эскиз костюма к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». Вариант. 1910 г. Бумага, гуашь, золото. Частное собрание

На Востоке, веками сохранявшем самобытный уклад, европейские мастера издавна искали убежища от прозы современной им цивилизации. Л.С. Бакст знал Восток не понаслышке. Чувствуя к нему внутреннее притяжение, он внимательно знакомился с ним во время поездок в 1890-е гг. в

северную Африку и путешествия в 1907 г. в Грецию, географически и исторически связанную с Востоком, со скрупулезностью исследователя изучал его в библиотеках и в музеях, однако в своих произведениях стремился, «освободившись от пут археологии, хронологии, быта, передать музыку изображаемого» [6, с.51]. В восприятии и трактовке Востока Бакст шел от романтических традиций, по-своему интерпретируя мотивы Э. Делакруа и Ж. Энгра. В ориентальный цикл Л.С. Бакста вошли эскизы декораций и костюмов к балетам «Шахерезада» (1911 г.), «Пери» (1911 г., неосуществленная постановка), «Синий бог» (1912 г.), «Тамара» (1912 г.), «Восточная фантазия» (1913 г.), «Индийская любовь» (1913 г.) [6, с.52] (рис. 7-8).

Основной составляющей Востока для Л.С. Бакста стала «Шахерезада», одноактный балет на музыку Н.А. Римского-Корсакова, поставленный во втором сезоне. Подобно М.М. Фокину, которому, по его собственному признанию, «впервые полностью удалось осуществить свой принцип изложения действия», Л.С. Бакст мог бы сказать, что он впервые здесь полностью осуществил свой принцип оформления спектакля, воплощающего союз танца, музыки, живописи [6, с.52]. Он впитал здесь в себя всю декоративную красочность Востока. В основе палитры его «Шахерезады» при всей сложности оттенков лежат цвета, характерные для персидской миниатюры [6, с.54].

Но восточные влияния мастер соединил с освоением опыта европейского искусства от Тициана и Веронезе, от полотен, с которых он делал наброски и которыми особенно увлекся во время пребывания летом 1909 г. в Венеции, до французских фовистов.



Рис.7. Бакст Л.С. «Пери». Эскиз костюма к балету П. Дюка «Пери». 1911 г. Бумага на картоне, графитный карандаш, гуашь, акварель, золото. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Нью-Йорк, США

В этом же сезоне, Л.С. Бакст, наряду с «Шехерезадой», оформляет постановку «Карнавала» Р. Шумана, а три года спустя выполняет эскизы костюмов к «Бабочкам», явившимся второй частью балета, декорацию для которой создал

М.В. Добужинский [6, с. 60]. Использование романтической музыки, ориентация на изобразительные мотивы позднего ампира и бидермайера открывали широкий простор для мирискуснической стилизации.

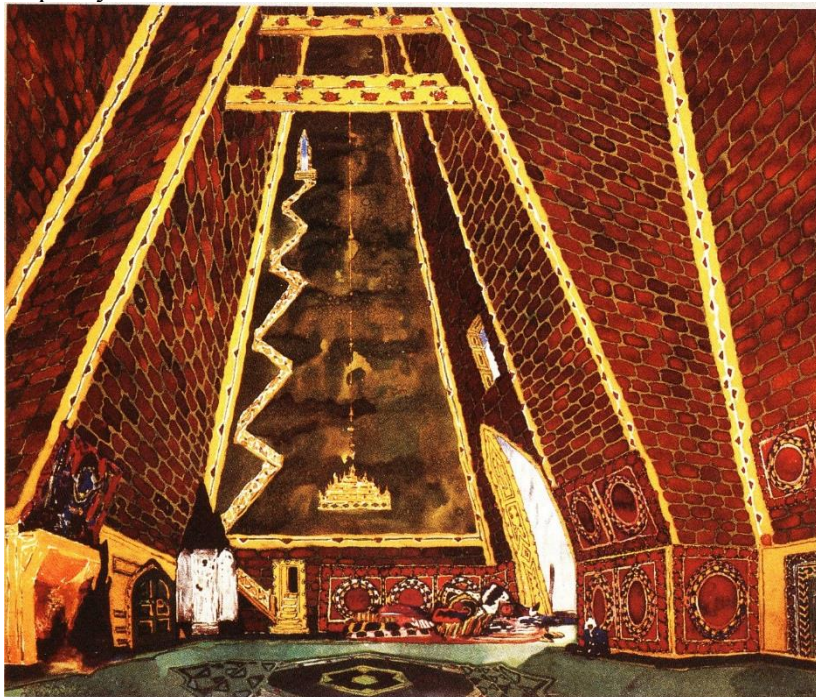


Рис. 8. Бакст Л.С. Эскиз декорации к балету «Тамара» на музыку М.А. Балакирева. 1912 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь, золото. Музей декоративных искусств. Париж, Франция

Развивая линию петербургской постановки: «Фей кукол», а также станковых и книжно-графических ретроспективных композиций, Л.С. Бакст с особым блеском обыгрывает остроту силуэтов и декоративность цветовых сочетаний мужского и женского костюма 1830-1840-х гг. [6, с.61].

Цветные фраки с развивающимися фалдами, высокие цилиндры, свободно повязанные банты, накинутые на плечи шали, капоры с лентами, колоколообразные юбки, украшенные кружевами и воланами, приобретают неповторимую выразительность. Художник оказал большую помощь балетмейстеру в обыгрывании классического танца как средства стилистической характеристики эпохи, ее персонажей. В отличие от костюмов к «Шехерезаде», с их размашистой экспрессией, изящная графика костюмов к «Карнавалу» и «Бабочкам» говорит о совсем ином характере движений, иных ритмах, воскрешает, по словам М.М. Фокина, «условно-жеманную грацию, повышенную чувствительность века меланхолических грез» [6, с.61]. Вскоре после премьеры «Призрака розы», хореографической миниатюры, поставленной в 1911 г. в третьем сезоне на музыку веберовского «Приглашения к вальсу», была осуществлена по сценарию и в оформлении Л.С. Бакста постановка балета Н.Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо» [6, с.62]. Художник, судя по всему, никогда не расставался с античными образами. В том же 1911 г. он закончил работу над двумя близкими по характеру пластического решения спектаклями «Русских сезонов» – эскизами декоративных панно на сюжет повести Лонга «Дафнис и Хлоя», а в следующем, 1912 г., для дягилевской антрепризы выполнил эскизы декораций и костюмов к одноименному балету М. Равеля и к балету К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», а также к трагедии «Елена Спартанская» для труппы Иды Рубинштейн [6, с.65]. Античный цикл складывался и развивался рядом с восточным, часто с ним соприкасаясь: ведь Л.С. Бакст всегда предпочитал чистоте зрелой классики ранний архаический, или, наоборот, поздний эллинистический варианты античности. В новых постановках он продолжает начатую еще на Александринской сцене полемику с традиционными представлениями о беломраморной Греции. Личные впечатления от этой страны, пейзажные этюды и архитектурные зарисовки становятся вескими аргументами, с помощью которых Л.С. Бакст защищает от критиков.

Материалы поездки 1907 г. придали созданным образам убедительность.

В работе над балетом И.Ф. Стравинского «Жар-птица» пришлось непосредственно соприкоснуться двум выдающимся художникам театра: Л.С. Баксту и А.Я. Головину [6, с.66]. Оформление А.Я. Головина дополнили бакстовские костюмы двух персонажей – самой Жар-птицы и царевны Ненаглядной Красы. Каждого из действующих лиц художник изображает в наиболее характерном для него движении – бегущим, крадущимся, приседающим, играющим на музыкальном инструменте и др. Иногда на одном листе в смелом ритмическом противопоставлении возникают две фигуры. Сложные ракурсы, суммируя впечатление от нескольких точек зрения, передают ощущение протяженности движения во времени. Части тел изображаются в контрапостном расположении в нескольких пространственных планах, нередко с изменением реальных пропорций: одной фигуре принадлежат субтильная талия и ноги с сильными икрами и ступнями или узкие плечи и крупная голова, массивность полного тела подчеркивается крошечными кистями рук и мысками туфель. В динамический поток включаются драпировки. Шарфы, покрывала, пронизанные бурным круговым ритмом или плавно взлетевшие и поникшие, усиливают порыв ветра или создают фигуре противовес. Но истинным шедевром мастера стал небольшой рисунок, выполненный в 1912 г. и запечатлевший героя балета «Послеполуденный отдых фавна» [6, с.68]. Спектакль был поставлен исполнителем главной роли – Вацлавом Нижинским, который, продолжая и углубляя начатую еще М.М. Фокиным реформу академического балета, в то же время противопоставил изобразительной хореографии предшественника новую условность танцевального языка. В образе, созданном Бакстом, мы видим реальный облик Нижинского, в котором современники отмечали мужественную силу сложения, детскую усмешку и женственную вкрадчивость жестов. Бог лесов и полей Фавн изображен томным, разморенным зноем юношей с козлиными ушами и рогами в

золотых кудрявых волосах. Он сидит боком, подогнув колени, в мечтательной дреме, закрыв раскосые глаза, тянется руками к грозди винограда.

1909-1914-е гг. – это период наибольшей творческой активности Л.С. Бакста. За это время для «Русских сезонов», труппы Иды Рубинштейн и других антреприз он оформил более двадцати балетных, оперных и драматических постановок, не считая выполнения эскизов отдельных костюмов для спектаклей, над которыми работал вместе с другими художниками [6, с.70]. После гастролей дягилевской антрепризы и труппы Анны Павловой, для которой он оформил балет «Восточная фантазия», слава Л.С. Бакста распространилась по всей Европе, проникла в Южную и Северную Америку [6, с.70]. Персональные выставки художника прошли в Париже, Лондоне, Берлине, Стокгольме, Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Чикаго. Еще в 1911 г. Общество декоративных искусств во Франции избрало его вице-президентом жюри, в 1914 г. его избрали действительным членом Академии художества, а в 1924 г. он был награжден орденом Почетного легиона.

Хочется понять, чем же все-таки объясняется слава Л.С. Бакста? Автор книги об нем, советский и российский искусствовед С.В. Голынец, объясняет ее действительно ярким талантом мастера и, конечно, тем, как он им пользовался. Вряд ли есть художник, равнодушный к успеху у публики, но для Бакста именно успех часто становился движущей силой. Но мастер не namного пережил свою славу. До конца жизни (умер художник в Париже 27 декабря 1924 г.) он продолжал работать в различных областях творчества. Несомненный успех грандиозной постановки «Спящей красавицы» П.И. Чайковского в 1916 г. для труппы Анны Павловой, гастролировавшей в США, а в 1921 г. – для дягилевской антрепризы, осуществившей постановку в Лондоне, столь редкой в те годы, все же был далек от былых триумфов Л.С. Бакста [6, с.74]. Первая посмертная выставка Л.С. Бакста открылась в Париже в ноябре 1925 г. в помещении

художественной галереи Шарпантье. На ней экспонировалось 325 работ.

За этой выставкой последовали многие другие. Многочисленными эскизами было представлено театральное творчество Л.С. Бакста на «Дягилевской выставке», устроенной в 1954 г. в Эдинбурге и в Лондоне [13, с.208]. В 2016 г. исполнилось 150 лет со дня рождения Л.С. Бакста, более трех десятилетий на родине и за границей творившего во славу русского искусства. Были проведены выставки в крупнейших музеях России: Государственном Русском музее и Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина – это первая полная ретроспектива творчества Л.С. Бакста в России. Она сопровождалась научным иллюстрированным каталогом, в котором было опубликовано более 400 произведений мастера.

Выводы. Таким образом, тяготение к новейшим направлениям искусства в какой-то степени выделяет Л.С. Бакста среди других «мирискусников», творчество которых отмечено подчеркнутым ретроспективизмом [5, с.111]. Однако, по сравнению с коллегами, он свободнее подходит к стилям прошлого, смелее утрируя их, подчиняя цветовым и линейным ритмам своей эпохи, вкусам современников, тех, кого он с такой меткостью запечатлел в живописных и графических портретах. Л.С. Бакст был на несколько лет старше друзей по «Миру искусства» и потому в большей мере соприкоснулся с позднеакадемическими и передвижническими тенденциями [7, с.7]. Он искал самостоятельный путь дольше, чем К.А. Сомов и А.Н. Бенуа, но, найдя его, оказался чуток к новейшим направлениям и русского, и западноевропейского искусства, хотя воспринял, прежде всего, их декоративную сторону. Анализ творчества друзей Л.С. Бакста, К.А. Сомова, А.Н. Бенуа и их ближайших соратников, может послужить перспективами дальнейших исследований в данном направлении. Именно в их среде сформировалось своеобразное художественное течение, за которым в искусствоведении издавна закрепилось наименование: «Мир искусства» [11, с.18].

Литература

1. Бакст. Художественная галерея. 2008. №187. Сс. 3-31.
2. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке: [ч. 1-2]. Санкт-Петербург: Знание, 1901-1902. 2 ч.
3. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. Санкт-Петербург: издание Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1904. 10 т.
4. Беспалова Е.Р. Бакст в Париже. Москва: БуксМАрт, 2016. 255 с.
5. Борисовская Н.А. Лев Бакст. Москва: Искусство, 1979. 119 с.
6. Голынец С.В. Л.С. Бакст: 1866-1924. Ленинград: Художник РСФСР, 1981. 80 с.
7. Голынец С.В. Лев Самойлович Бакст. Москва: БуксМАрт, 2017. 408 с.
8. Лев Бакст = Leon Bakst: к 150-летию со дня рождения: [каталог выставки, 8 июня – 4 сентября 2016. Сост. кат.: Д.Э. Боулт и др.]. Москва: ABCdesign, 2016. 350 с.: ил.
9. Льву Баксту 150 лет. Владимир Круглов. Лев Бакст, 1866-1924: [каталог-альбом]. Рус. музей. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2016. Сс. 7-29.
10. Мастера рисунка и живописи: оригинальное издание под редакцией Фламиньо Гвальдони. Москва: КР Медиа: Skira Centauria, 2018-2019. №37: Лев Бакст. 2018.
11. Петров В.Н. Мир искусства. Изобразительное искусство в школе. 2003. №3. Сс. 13-27.
12. Платонова Н. Этот прекрасный и яростный мир театра: к 150-летию со дня рождения Льва Бакста. Юный художник. 2016. №9. Сс. 18-23.
13. Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Ленинград: Искусство, 1975. 232 с.
14. Филиппова О.Н. Творчество Л.С. Бакста (1866-1924) – многогранного художника. Молодий вчений. 2019. №8(72). Сс. 188-197.
15. Levinson A. Léon Bakst. Berlin: Wasmuth, [ca. 1922]. 233 s.

Ольга Миколаївна ФІЛІПОВА,
Політехнічний музей,
Москва, Росія,
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-8933-1214

ТВОРЧИСТЬ ЛЬВА БАКСТА ЯК ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕКОРАТОРА

Анотація. Лев Самуїлович Бакст (1866-1924 рр.) здобув ще прижиттєву славу, рідкісну на той час. Ніхто з художників, його співвітчизників, тоді не користувався за кордоном таким успіхом і популярністю. Париж і Лондон, Монте-Карло і Нью-Йорк були підкорені витонченою пластикою і пряною розкішшю бакстівських костюмів і декорацій. До слави його піднесла театральна робота – оформлення «Російських сезонів» С. П. Дягілєва в Парижі. Тим часом, робота на Дягілєва залишала в тіні театральну роботу Бакста на Сергія Павловича. Але ж найзначнішими замовниками були «три грації» Л. С. Бакста – Анна Павлова, Іда Рубінштейн, Марія Кузнецова. Музи і замовниці, прославлені своїм талантом і красою, надихали художника на створення найяскравіших творів. Перед Першою світовою війною Бакст був, без перебільшення, в числі найзнаменитіших художників світу, йому не було потреби вступати в угруповання для просування своїх творів. Л.С. Бакст виставлявся в найбільших музеях по обидві сторони Атлантики, включаючи Лувр і художній інститут Чикаго. Національні зібрання Франції закуповували твори майстра ще до його виставок. У Європі та Америці виходили прекрасні альбоми, присвячені його творчості, про які інші художники могли тільки мріяти. У віці 40 років Л.С. Бакст був удостоєний вищої нагороди Франції – Ордена Почесного Легіону. Великі колекціонери Європи буквально полювали на твори Бакста, який не шукав контактів із галереями. Сто років потому доля зіграла з Л.С. Бакстом злий жарт: у книгах про російський Париж його імені немає, як і в дослідженнях, присвячених

стилістичним течіям французького мистецтва, в книгах і в каталогах виставок, присвячених «російському балету» Дягілева більше пишуть про художників паризької школи, які прийшли йому на зміну. Мета даної публікації – розкрити різноманіття театральної роботи Бакста, простежити творчий шлях майстра, проаналізувати його кращі ескізи декорацій і костюмів.

Ключові слова: творчість Льва Бакста, театр, ілюстрації до дитячих книг, репортерські малюнки для журналів, друзі-колеги по «Миру искусства», робота над виставами та концертними номерами, балет, оформлювачі, вплив на особливості хореографії, ескізи декорацій і костюмів

Olga N. FILIPPOVA,
Polytechnic Museum,
Moscow, Russia,
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-8933-1214

THE CREATIVE WORK OF LEV BAKST AS AN THEATER DECORATOR

Abstract. Lev S. Bakst (1866-1924) experienced a rare lifetime of fame. None of the artists, his compatriots, at that time enjoyed such success and popularity abroad. Paris and London, Monte-Carlo and New York were captivated by the subtle plasticity and spicy luxury of Bakst's costumes and sets. His theatrical work-the design of S.P. Diaghilev's Russian seasons in Paris-brought him to fame. Meanwhile, the work on S.P. Diaghilev left in the shadow of L.S. Bakst's theatrical work on Sergey Pavlovich's competitors. But the biggest customers were the “three graces” of L.S. Bakst – Anna Pavlova, Ida Rubinstein, Maria Kuznetsova. Muses and customers, famous for their talent and beauty, inspired the artist to create the brightest works. Before the First world war, L.S. Bakst was, without exaggeration, the most famous artist in the world. He was so high above everyone else that he didn't need to join groups to promote his works. L.S. Bakst has exhibited in major museums on both sides of

the Atlantic, including the Louvre and the Art Institute of Chicago. The national assemblies of France bought the master's works even before his exhibitions. In Europe and America, beautiful albums dedicated to his work were released, which other artists could only dream of. At the age of 40, L.S. Bakst was awarded the highest award of France – the Legion of Honor. Major collectors in Europe literally hunted for the works of L.S. Bakst, who did not seek contacts with galleries. A hundred years later, fate played a cruel joke on L.S. Bakst. When he was alive, he towered over everyone, and now he doesn't get anywhere. It is not in the books about Russian Paris either. It is not present in the studies devoted to the stylistic trends of French Art. L.S. Bakst is even pushed from his territory-scenography: in books and in exhibition catalogues dedicated to: “Russian Ballet” by S.P. Diaghilev, most of all they write about the artists of the Paris school who came to replace him. In this publication, the author, as a result of studying bibliographic sources about L.S. Bakst, reveals the fullness and diversity of his theatrical work. The creative path of the master is carefully traced, his best sketches of scenery and costumes are analyzed.

Key words: the creative work of Leon Bakst, theater, illustrations for children's books, reporter's drawings for magazines, friends and colleagues in the «World of Art», work on performances and concert numbers, ballet, designers influence on the features of choreography, sketches of sets and costumes

References

1. Bakst (2008). [Bakst]. Hudozhestvennaja galereja, 187 [in Russian].
2. Benua, A.N. (1901-1902). Istorija russkoj zhivopisi v XIX veke [History of Russian painting]: [ch. 1-2]. Sanct-Petersburg: Znanie, 2 ch. [in Russian].
3. Benua, A.N. (1904). Russkaja shkola zhivopisi [Russian school of painting]. Sanct-Petersburg: izdanie T-va R. Golike i A. Vil'borg, 10 t. [in Russian].
4. Bespalova, E.R. (2016). Bakst v Parizhe [Bakst in Paris]. Moskow: BuksMArt [in Russian].

5. Borisovskaja, N.A. (1979). Lev Bakst [Lev Bakst]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Golynets, S.V. (1981). L.S. Bakst: 1866-1924 [L.S. Bakst: 1866-1924]. Leningrad: Hudozhnik RSFSR [in Russian].
7. Golynets, S.V. (2017). Lev Samojlovich Bakst [Lev S. Bakst]. Moscow: BuksMArt [in Russian].
8. Lev Bakst = Leon Bakst: k 150-letiju so dnja rozhdenija (2016): [Leon Bakst: on the 150th anniversary of his birth]. [katalog vystavki, 8 ijunja – 4 sentjabrja 2016. Sost. kat.: D.`E. Boul't i dr.]. Moscow: ABCdesign [in Russian].
9. L'vu Bakstu 150 let (2016). Vladimir Kruglov. Lev Bakst, 1866-1924: [katalog-al'bom] [Lev Bakst s 150 year old]. Rus. muzej. Sanct-Petersburg: Palace Editions [in Russian].
10. Mastera risunka i zhivopisi (2018) [Masters of drawing and painting]: original'noe izdanie pod redaktsiej Flaminio Gval'doni. Moscow: KR Media: Skira Centauria, 37: Lev Bakst [in Russian].
11. Petrov, V.N. (2003). Mir iskusstva [World of Art]. Izobrazitel'noe iskusstvo v shkole, 3, 13-27 [in Russian].
12. Platonova, N. (2016). `Etot prekrasnyj i jarostnyj mir teatra: k 150-letiju so dnja rozhdenija L'va Baksta [This beautiful and furious world of theater: is dedicated to the 150th anniversary of the birth of Lev Bakst]. Junyj hudozhnik, 9, 18-23 [in Russian].
13. Pruzhan, I.N. (1975). Lev Samojlovich Bakst [Lev S. Bakst]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
14. Filippova, O.N. (2019). Tvorchestvo L.S. Baksta (1866-1924) – mnogogrannogo hudozhnika [Creative work of Bakst – a multi-faceted artist]. Molodyi vchenyi, №8(72), 188-197 [in Russian].
15. Levinson, A. (1922). Léon Bakst. Berlin: Wasmuth [in German].

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською, російською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефона, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **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, яким присвячується означена стаття;
- **формулювання мети статті;**
- **виклад основного матеріалу** дослідження;

- **ВИСНОВКИ** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за стилем АРА. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоциткування.

Приклад оформлення: Жирондо Д. История мирового цирка. Москва: Искусство, 1984. 545 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References). Зразок оформлення: Jirondo, D. (1984). Istoria mirovogo tsirka [History of the world circus]. Moscow: Iskusstvo [in Russian];

- обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків); робочі мови – українська, російська, англійська, польська, французька;
- текст подається у текстовому редакторі MS Word OC Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По правому краю:

Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., рос. та англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., рос. та англ. мовами);
- Місце роботи (укр., рос. та англ. мовами);

По центру:

- Назва статті (укр., рос. та англ. мовами);

По ширині:

- Анотація українською мовою;
- Анотація російською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова російською мовою (7-10 слів);

- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності. Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 10.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2021 р.

Випуск 1(3)

Підп. до друку 26.05.2021 р.

Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. 17,35. Ум.-друк. арк. 23,27. Наклад 300 прим.

Зам. № 2056

Видавничий дім Дмитра Бураго

ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»

Свідоцтво про внесення до державного реєстру

ДК № 4558 від 05.06.2013 р.

04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41

Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;

e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua

Київ
2021

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(3)

Kyiv
2021