

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 2(4)

**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 2(4)

Kyiv
2021

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.4.2021

УДК 7.01/.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2021. Вип. 2(4). 351 с.

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

Заступник головного редактора: *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київ, Україна)

Відповідальний секретар: *Каблова Т. Б.* (к. мист., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, 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 Сула, 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

Гняздowski А. (доктор філософії, доц., Інститут Філософії та Соціології Польської Академії наук, Варшава, Польща); *Варакута М.І.* (к. мист., доц., Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д. філос. н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Аззаріті-Фурамолі Л.* (д. філос., Телематичний Університет Пегаса, Неаполь, Італія); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна); *Послушина Й.* (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Скловської, Люблін, Польща); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *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); *Роценко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна)

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 8 від 25 жовтня 2021 р.)

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

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.], Kyiv: KMACPA, 2021. Vol.2(4). 351 p.

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

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

Managing Editor: *Kablova T.B.* (Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 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

Gniazdowski A. (PhD in Philosophy, As. Prof., Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland); *Varakuta M.I.* (PhD in Arts, As.Prof., Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Azzariti- Furamoli L.* (PhD in Philosophy, Pegaso Telematic University, Naples, Italy); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine); *Posluszna J.* (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *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); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, 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 8, October, 25, 2021)

Almanac is covered by the international databases:

Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research Bible, Scientific
Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI, National Library of Ukraine named
after V.I. Vernadsky, UlrichsWeb

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

КУЗЬМЕНКО Г.В., СТРЕЛЬЦОВА С.В. Кореляція творчої діяльності митців крізь призму синестезії.....	13
ZEMLIANSKA N.V. [ЗЕМЛЯНСЬКА Н.В.] Using pop songs in teaching English language to students majoring in music arts. Phonological aspect [Використання популярних пісень для вивчення англійської мови студентами спеціальності «Музичне мистецтво». Фонологічний аспект].....	45

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. [РОМАНЕНКОВА Ю.В.] Ювелирное искусство в современных реалиях: летопись триумфа или хроника выживания? [Ювелірне мистецтво в сучасних реаліях: літопис триумфу чи хроніка виживання?].....	60
СОМ-СЕРДЮКОВА О.М. Тенденції музейної політики ХХІ сторіччя у Норвегії.....	86
НЕСТЕРЕНКО П.В. Образи європейської художньої літератури в дзеркалі екслібрису.....	107
ФИЛИППОВА О.Н. [ФІЛІППОВА О.М.] Живописный дар Николая Сапунова и театр [Живописний хист Миколи Сапунова та театр].....	131

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ПОГРЕБНЯК Г.П. Функціонування режисерських моделей авторського кіно в культурно-мистецькому просторі міжнародних кінофестивалів.....	164
ШЕВЧЕНКО Л.О. До питання про творчу династію Шевченків в історії вітчизняного цирку мистецтві.....	189
БРАТУСЬ І.В. Спроби осмислення культурно-історичних парадигм у творчості братів Стругацьких («Спроба втечі»,	

«Важко бути богом», «Пікнік на узбіччі», «За мільярд років до кінця світу»)	205
МАКАРОВА З.М. Значення творчості Олексія Ратманського для становлення українського балету кінця ХХ століття.....	229
ГРЕК В.А. Похідні твори в хореографічному мистецтві: натхнення чи плагіат?.....	246
ШАРИКОВ Д.І. Специфіка сучасного авторського неокласичного стилю Аніко Рехвіашвілі.....	260
БЕЛЯЕВ С.А. [БЄЛЯЄВ С.А.] Морфологія фокусів [Морфологія фокусів].....	275
КИЙОВИЧ А.Ю. Універсалізм таланту Джина Келлі та вплив творчості майстра на американську культуру ХХ століття.....	312
ЛИТВИНЕНКО М.В. Гег на естраді та в клоунаді.....	330
ВІД РЕДАКЦІЇ	352

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ШТУДИИ

КУЗЬМЕНКО Г.В., СРЕЛЬЦОВА С.В. Корреляция творческой деятельности деятелей искусства сквозь призму синестезии.....	13
ЗЕМЛЯНСКАЯ Н.В. Использование популярных песен в обучении английскому языку студентов специальности «Музыкальное искусство». Фонологический аспект.....	45

ВИЗУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. Ювелирное искусство в современных реалиях: летопись триумфа или хроника выживания?.....	60
СОМ-СЕРДЮКОВА Е.Н. Тенденции музейной политики XXI столетия в Норвегии.....	86
НЕСТЕРЕНКО П.В. Образы европейской художественной литературы в зеркале экслибриса.....	107
ФИЛИППОВА О.Н. Живописный дар Николая Сапунова и театр.....	131

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ПОГРЕБНЯК Г.П. Функционирование режиссерских моделей авторского кино в культурно-художественном пространстве международных кинофестивалей.....	164
ШЕВЧЕНКО Л.А. К вопросу о творческой династии Шевченко в истории отечественного цирка	189
БРАТУСЬ И.В. Попытка осмысления культурно-исторических парадигм в творчестве братьев Стругацких («Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света»).....	206

МАКАРОВА З.М. Значение творчества Алексея Ратманского для становления украинского балета конца XX века.....	229
ГРЕК В.А. Производные произведения в хореографическом искусстве: вдохновение или плагиат?.....	246
ШАРИКОВ Д.И Специфика современного авторского неоклассического стиля Анико Рехвиашвили.....	260
БЕЛЯЕВ С.А. Морфология фокусов.....	275
КИЙОВИЧ А.Ю. Универсализм таланта Джина Келли и влияние творчества мастера на американскую культуру XX столетия.....	312
ЛИТВИНЕНКО М.В. Гег на эстраде и в клоунаде.....	330
ОТ РЕДАКЦИИ	352

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

- KUZMENKO H.V., STRELTSOVA S.V.** Correlation of creative activity of artists through the prism of synesthesia.....13
- ZEMLIANSKA N.V.** Using pop songs in teaching English language to students majoring in music arts. Phonological aspect.....45

VISUAL ART PRACTICES

- ROMANEKOVA Yu.V.** Jewellery in modern realities: a chronicle of triumph or a chronicle of survival?.....60
- SOM-SERDYUKOVA O.M.** Trends in museum policy of the 21st century in Norway.....86
- NESTERENKO P.V.** Characters of European literature in the ex-libris mirror.....107
- FILIPPOVA O.N.** The picturesque gift of Nikolai Sapunov and the theater.....131

KULTUROLOGICAL ESSAYS

- POGREBNIAK G.P.** Functioning of directing models of author cinema in the cultural and artistic space of international film festivals.....164
- SHEVCHENKO L.O.** On the question of the creative dynasty of Shevchenko in the history of the domestic circus.....189
- BRATUS I.V.** Attempt of considering of cultural and historical paradigms in the works of the Strugatsky brothers (“Escape attempt”, “Hard to be a God”, “Roadside picnic”, “One billion years to the end of the world”).....205
- MAKAROVA Z.M.** The importance of Oleksiy Ratmansky’s art for development of Ukrainian ballet at the end of the 20th century.....229
- GREK V.A.** Derivative works in choreographic art: inspiration or plagiarism?.....246

SHARYKOV D.I. Specificity of contemporary Aniko Rekhviashvili's author's neoclassic style.....	260
BELYAYEV S.A. Morphology of magic tricks.....	275
KYIOVYCH A.Yu. The universalism of Gene Kelly's talent and the influence of the master's work on the 20 th century American culture.....	312
LITVINENKO M.V. Geg in performing art and in clowning.....	330
ARTICLE REQUIREMENTS	352

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.13-44>
УДК 74+78]:159.937.7

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

Світлана Вікторівна СТРЕЛЬЦОВА,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4612-911X

КОРЕЛЯЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНЕСТЕЗІЇ

Анотація. У статті розглянуто основні взаємопов'язуючі компоненти створення художнього образу, в основу яких покладено такі поняття як «ритм», «колорит», «композиція», «художня форма». Розкрито сутність, психологічну природу та різні підходи до трактування феномену синестезії як джерела оригінальних рішень у мистецтві, специфіку міжмистецької взаємодії образотворчого мистецтва й музики. Зазначається, що синопсія (кольоровий слух) заснована на емоційно-смысловому оцінюванні тональностей, акордів чи тембрів різних музичних інструментів і навпаки, – звукових відчуттів від споглядання барв чи кольорів. Акцентується, що схильність до синестезійного сприйняття світу, зокрема синопсії, впливає на здатність сприймати й писати музику, у якій кольоровому світлу надається роль повноцінного музично-творчого компоненту.

Увага зосереджується на наявності існування прихованого спектру внутрішніх механізмів мозкової діяльності, спрямованої на формування невербального чуттєво-смыслового поля, яке виступає передумовою творчого процесу та творення художнього образу в цілому. Автори зупиняються на проблематиці обдарованості, зокрема, художньої обдарованості як її окремого, самостійного виду, що виявляється у високих досягненнях особистості в галузі художньої творчості та майстерності у певному виді мистецтва. Здійснюється систематизація фрагментарних даних щодо маловідомих граней творчості та деяких фактів біографії окремих митців, які працювали чи працюють у різних царинах мистецтва, створюючи цілісний образ твору: композиторів, професійна музична діяльність яких межувала з захопленням образотворчим мистецтвом, і художників, чий життєвий шлях було безпосередньо пов'язане з музикою, а музичні образи та музична тематика в цілому посіли вагоме місце у їхньому творчому спадку. У фокусі дослідження опиняється зв'язок мистецтва з актуальними процесами сьогодення (виникнення нових креативних індустрій, професій, які знаходяться на стику науки та мистецтва, поширення мас-медіа-технологій, які поєднують різні види мистецької та технічної діяльності та інше), що виявляється у тенденції до інтеграції Arts з наукою, математикою і технологіями, а також у впровадженні в навчально-виховний процес закладів загальної середньої освіти інноваційних підходів, спрямованих на формування творчої, активної особистості майбутніх фахівців усіх галузей діяльності.

Ключові слова: міжмистецька взаємодія, синестезія, синопсія, художня обдарованість, музика, образотворче мистецтво, інтеграція

Вступ. Дослідження деяких подій біографії та виявлення маловідомих граней творчості окремих композиторів і художників викликано тенденціями сьогодення, що відбуваються у світовому та українському суспільстві та мають безпосередній вплив на всі галузі діяльності людини ХХІ ст.

Цей факт пояснюється тим, що в умовах сучасного глобалізованого інформаційного світу здатність до творчого мислення стає одним із показників готовності особистості до новаторського розв'язання реальних проблем, розвитку власних здібностей упродовж усього життя.

Постановка проблеми. Народжені з єдиного джерела, реального життя, музика й візуальні види мистецтва впродовж багатьох тисячоліть існували синкретично – у нерозривній єдності одне з одним. Виокремлюючись із обрядів і ритуалів первісної людини, з плином часу поступово відбувалася диференціація мистецтв: розвиваючись та розгалужуючись, вони все більше набували самостійних ознак, професійні композитори і художники знаходили нові можливості й форми художнього освоєння світу, засоби відображення навколишньої дійсності.

Сьогодні музика й образотворче мистецтво безпосередньо між собою не пов'язані, спільну генезу, але між ними існують різноманітні взаємозв'язки, не завжди помітні на перший погляд. Так, поняття «рисунок», «ритм», «колерит», «композиція» як складові художньої форми, що утворюють цілісний образ в образотворчому мистецтві, маючи свої специфічні особливості, повноправно існують і в музиці. При цьому чимало термінів та понять є невід'ємними компонентами обох видів мистецтва: «мотив» як елемент музичної структури, найпростіша одиниця мелодії, і «мотив» як характерний елемент візуального зображення в образотворчому мистецтві; «сюжетно-тематична картина» як жанр живопису і «картина» як жанр фортепіанного чи симфонічного твору; «натурний етюд» і «етюд-картина» – відповідно в образотворчому мистецтві та музиці тощо.

Звертання до міжчуттєвих зв'язків та використання стилістичного прийому синестезії, за яким в одному тропі поєднуються різні, іноді далекі, асоціації, чи одне почуття описується у термінах іншого, дозволяє застосовувати метафори, проводити аналогії й давати образні характеристики як музичних, так і візуальних творів: «мелодійність лінії»,

«співзвучність кольорів», «барвиста палітра звуків», «мажорний колорит», «музичність пейзажу», «мальовничість музичного письма», «перелив найтонших тембрових відтінків» тощо. Так, характеризуючи Святослава Ріхтера як композитора, Г. Нейгауз порівнював його твори з «величними пейзажами», які видно з висоти орлиного польоту з неймовірною ясністю, відразу цілісно й у всіх деталях. А у висловлюваннях щодо вражень від виступу Ріхтера-музиканта зустрічаємо, що «звучання роялю» підкрює не лише «колеритом і фарбами, а величною одухотвореністю, часом майже абстрактністю», залишаючи слухачів наодинці з композитором та його думками [4, с.153].

Ж.-Ж. Руссо відмічав, що інтонаційна виразність мелодії в музиці подібна до рисунку в мистецтві живопису, а лінія, за М. Сар'яном, лише тоді буде «живою», якщо лунатиме, «ніби струна скрипки» – сумно чи радісно [6, с.64]. Порівнюючи поняття «колерит» і «тембр» як засоби художньої виразності живопису і музики, В. Ванслов зазначає, що колорит у живопису є «наймузичнішим елементом», а тембр у музиці, як певне «забарвлення» звуку, його специфічний відтінок, відіграє роль фарби, тим самим набуває ознак живописності, завдяки чому музика й образотворче мистецтво ніби «тягнуться назустріч одне одному» і при їх з'єднанні «колерит стає ланкою їх синтезу, точкою дотику» [2, с.125].

Згадуючи у процесі створення картини «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року» (1883-1885 рр.) свої враження від симфонії М. Римського-Корсакова «Антар» (1868 р.), зокрема її другої частини, «Солодкість помсти», видатний російський художник українського походження Ілля Рєпін зазначав, що «колерит» повинен «залучити й захопити глядача подібно акорду в музиці». Під акордом художник розумів гармонію одночасного сполучення різних за висотою звуків [2, сс. 26, 91].

В якості синоніму ритмічності, «ритмічної організації та впорядкованості твору образотворчого мистецтва» відомий графік В. Фаворський неодноразово вживає поняття

«музичність», а у своїх міркуваннях про монументальний живопис художник зазначає, що він «як і музика, змушує нас жити в певному ритмі» [2, с.113]. А за висловлюванням композитора І. Стравінського відмінностей між відчуттями, які викликають музика й архітектура, «просто не існує» [18, с.100]. Незважаючи на відмінність природи гармонії у живопису, в музиці чи архітектурі, що пояснюється різними й виключно специфічними закономірностями для кожного з цих видів мистецтва, подібні образні аналогії, хоча й мають лише загальний характер, зустрічаються доволі часто. Це пояснюється психологічними особливостями людського сприйняття, що обумовлено спорідненістю різних видів мистецтва. Можливо, саме це пояснює той факт, що для деяких музикантів образотворче мистецтво у різних його проявах, видах чи техніках стало важливою частиною життя, тому їхні твори вирізняються надзвичайною, т. зв. «невимовною мальовничістю», де мелодія та гармонія, поєднуючись із іншими елементами музичної «мови», викликають у свідомості слухачів виразні, сповнені поетичності й «чистих барв» картини, прикладом яких можуть бути симфонічні ескізи «Море» (1905 р.) й «Місячне світло» з «Бергамаської сюїти» для фортепіано (1890 р.) К. Дебюссі, симфонічна сюїта «Шехеразада» (1888 р.) М. Римського-Корсакова тощо.

Разом із цим, чимало художників та скульпторів свідомо опановували навички співу чи гри на музичних інструментах й досягли у цій справі значних успіхів, а музична тематика, втілена у візуальних образах, посіла вагоме місце у їхній творчості.

Порушене в даній статті питання з виявлення маловідомих граней творчості та деяких фактів біографії окремих художньо обдарованих митців, діяльність яких відмічена широтою інтересів і захоплень різними видами мистецтва, часто пов'язують із феноменом синестезії та її окремого випадку, синопсії, як способу особливого сприйняття навколишнього світу. В руслі останніх подій, що відбуваються в українському суспільстві й пов'язані з процесами міжкультурної

інтеграції, реформування освіти, спрямованої на опанування науки, технологій та математики через взаємодію мистецтв, тяжінням до створення нових жанрово-стилістичних моделей, засобів виразності чи форм синтезу різних видів мистецтва з метою пошуку особливих, нетривіальних інструментів впливу на ментальність сучасної людини, питання, які розглядаються у статті, сьогодні набувають особливої актуальності й викликають палкі дискусії у наукових колах філософів, культурологів, мистецтвознавців, психологів і педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідженням природи синестезії, у контексті пошуків нових механізмів художнього мислення і сприйняття, займаються російські філософи та мистецтвознавці І. Ванечкіна, Б. Галєєв, М. Зайцева, Я. Шершеневич та ін. Вони зазначають, що синестезія, як психологічне за своєю природою явище, є міжчуттєвою асоціацією, одним із проявів невербального мислення, яке формується переважно у підсвідомості [3].

Серед зарубіжних психологів, яких феномен синестезії спонукає до проведення активних наукових розвідок, слід зазначити Jörg Jewanski, Sean Day, Jamie Ward, Julia Simner's. Аналіз ранніх теорій про синестезію, зокрема, Георга Сакса (1812 р.), та її резонанс у науковому співтоваристві, дозволив їм співставити попередні наукові розвідки з результатами праць сучасних учених і запропонувати своє бачення цього явища. Дослідники розглядають синестезію як рідкісну неврологічну рису, що викликає незвичайні, часто перехресно-сенсорні переживання, наприклад, розрізнення кольорів та їх відтінків при прослуховуванні музичної композиції [25]. Продовжуючи свої дослідження в цій царині, J. Jewanski, J. Simner, S. Day, N. Rothen і J. Ward прослідковують історію дослідження природи синестезії, виявляють причини її виникнення, зокрема, чи була синестезія формою патології або альтернативним проявом інтелекту; чи є синестетичний досвід якимось особливим або, навпаки, його слід вважати яскравішим проявом більш загальної здатності людини формувати асоціації [26]. Застосування методів кластеризації і факторного аналізу даних, зібраних

шляхом анкетування великої вибірки синестетів ($N = 2925$) для визначення різних типів синестезії, дало змогу виокремити близько семи послідовних груп цього феномену, а також довести, що деякі загальні типи синестезії (дотик до дзеркала, рух слуху тощо) взагалі не потрапляють у жодну з груп [32].

Праці в галузі педагогіки, в контексті окресленої проблеми, спрямовані на дослідження іншого її аспекту. Модернізація освіти в Україні загалом та мистецької зокрема, що зумовлено розвитком нових галузей знань, виникненням нових креативних індустрій (шоу-проекти, art-практики, happening, performance, галерейний бізнес тощо) та професій, які знаходяться на стику науки та мистецтва, викликано збільшенням запитів із надання творчих послуг, поширенням мас-медіа-технологій, які поєднують різні види мистецької та технічної діяльності, – супроводжується пошуком інноваційних підходів до формування творчої, активної особистості майбутніх фахівців усіх галузей. Отже, стає очевидною тенденція креативного напрямку розбудови інноваційної економіки, що безпосередньо пов'язано з ідеєю поліхудожнього виховання молоді й упровадження Arts дисциплін, у їх інтеграції з художніми практиками у навчально-виховний процес. То ж, продовжуючи ідею Б. Юсова, який науково обґрунтував природу взаємодії мистецтв і розробив концепцію поліхудожнього виховання, питанням інтеграції та взаємодії мистецтв у процесі становлення особистості учня / студента займаються українські та російські вчені, представники мистецької педагогіки, прихильники ідеї інтеграції та використання комплексного впливу різних видів мистецтва на духовний світ особистості: Н. Коляденко, С. Конанчук, Г. Кузьменко, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Шевченко та ін., які розглядають мистецтво в якості інструменту гармонізації емоційно-почуттєвої галузі, розвитку навичок креативного мислення, активізації пізнавальної і творчої діяльності, формування художніх інтересів, ціннісних орієнтацій, цілісної художньої свідомості [9; 12; 13].

У контексті глибшого осмислення мистецтва останнім часом відбувається зростання інтересу до проблеми виявлення в художній творчості прихованих внутрішніх механізмів утворення цілісного спектру смислових відтінків, за допомогою яких відбувається формування невербального чуттєво-смислового поля, що є передумовою процесу творення художнього образу і творчого мислення. Проте це питання не було предметом пильної уваги та з певною часткою обережності потрапляло у поле зору українських авторів, воно й сьогодні здебільшого залишається поза межами культурознавчих наукових дискурсів. Виняток становлять окремі публікації дослідників у галузі педагогіки, які лише опосередковано торкаються зазначеного аспекту. Зокрема, це питання розглядається в контексті STEAM-освіти, яка сьогодні в освітньому просторі України набирає обертів. Зазначимо, що основу STEAM-підходу становить метапредметна інтеграція, яка охоплює природничі науки (Science), технології (Technology), інжиніринг (Engineering), мистецтво (Arts) та математику (Mathematics), завдяки чому в дитини формуються не лише необхідні сьогодні навички критичного мислення, наукове розуміння природи й освіченість у сучасних технологіях, але й створюються умови для усвідомлення цілісної, «поліфонічної» картини світу, що обумовлено загальністю та єдністю законів природи, цілісністю сприйняття суб'єктом навколишнього світу. Усе це в комплексі відіграє вагомую роль у формуванні ключових компетентностей фахівців нового покоління [8]. Не оминають увагою вищезазначений аспект і вчителі мистецьких дисциплін – у публікаціях розробок позаурочних виховних заходів мистецького напрямку, які сьогодні широко представлені у веб-ресурсах. То ж, в аспекті нових тенденцій сучасної освіти народжені наприкінці ХХ ст. ідеї інтеграції знаходять своє підтвердження і сьогодні.

Водночас, в епоху «інформаційної доби» набуває обертів та стає все актуальнішим пошук нових мистецьких форм, оснований на синтезі звуку й кольору, що діють на різні модальності та сприймаються певною сенсорною системою

(різними органами чуття). Така ситуація стала приводом для вивчення феномену синестезійного світосприйняття та уточнення деяких біографічних фактів окремих композиторів і художників, а також виявлення нових граней у їхній творчості, аналіз якої вказує на специфічний, інтегрований тип обдарованості цих митців, що сприяло створенню ними особливо концептуальних творів.

Мета даної статті полягає у розкритті сутності феномену синестезії та висвітленні нових пластів творчого здобутку окремих митців у галузі музики та образотворчого мистецтва, багатогранність обдарованості яких відзначається узгодженістю різних художніх форм у їхній творчості.

Зазначена мета зумовила постановку й вирішення низки завдань: дослідити явище синестезії та феномен синопсії як спосіб особливого сприйняття реальності у контексті світової та національної культури; виявити й систематизації фрагментарні дані стосовно маловідомих граней творчості окремих композиторів, професійна музична діяльність яких постійно межувала з захопленням образотворчим мистецтвом, і художників, чие життя було безпосередньо пов'язане з музикою, а музичні образи та музична тематика в цілому посіли вагоме місце у їхньому творчому спадку. Це дозволить глибше й змістовніше осягнути багатство творчої спадщини інтегрально обдарованих митців.

Виклад основного матеріалу. Взаємозближенню та взаємозбагаченню різних видів мистецтва значною мірою сприяють митці, які були наділені певними задатками і, завдяки цілеспрямованій, завзятій та наполегливій діяльності на їх основі змогли набути й розвинути спеціальні здібності до різних галузей художньої творчості. Слід зазначити, що задатки, як уроджені анатомо-фізіологічні особливості організму (будова головного мозку, органів почуттів і руху; властивості нервової системи тощо), є лише закладеними природою потенційними можливостями, передумовами розвитку тих чи інших здібностей, не визначаючи їх появу й розвиток. Але у процесі та під впливом відповідного характеру й вимог певного виду

діяльності виникають і розвиваються здібності, які, залежно від особливості вищої нервової діяльності індивіда, умов виховання й соціального середовища, поступово набувають нових якостей. То ж, у психологічних дослідженнях здібності розглядають як результат розвитку задатків і визначають як індивідуально-психологічні властивості особистості, що відрізняють одну людину від іншої; якості, від яких залежить можливість успіху в певній діяльності [19].

Спираючись на принцип успішності діяльності, у психолого-педагогічній літературі виокремлюють поняття обдарованості, яке вказує на кількісно та якісно високий рівень розвитку здібностей і трактується як системна якість психіки, що розвивається протягом життя і визначає можливість досягнення більш високих, у порівнянні з іншими, неабияких результатів в одному чи декількох видах діяльності [1]. Вроджені анатомо-фізіологічні особливості організму надають таким індивідам більше можливостей для розвитку тих чи інших спеціальних здібностей, тому, зазвичай, вони мають ширше коло інтересів, захоплень, уподобань, які виходять за межі їхньої безпосередньої праці.

Обдарованість як універсальна особистісна властивість індивіда до визначених галузей діяльності допомагає свідомо спрямовувати мислення на нові вимоги, психічно пристосуватись до нових завдань та умов життя. Художня обдарованість як окремий, самостійний вид обдарованості, що виявляється у високих досягненнях у галузі художньої творчості та майстерності у певному виді мистецтва (музика, театр, образотворче мистецтво та ін.), дозволяє легко обробляти, запам'ятовувати та зберігати інформацію, продукувати нові ідеї, вирішувати нові проблеми й досягати успіху в багатьох царинах діяльності. Художньо обдаровані особи мають чудову пам'ять, протягом тривалого часу можуть концентрувати та утримувати свою увагу на цікавій для них справі, «занурюючись» у своє заняття, при цьому вирізняються різноманітністю інтересів і мають здатність займатися кількома справами відразу. Тому природні особливості художньо обдарованих особистостей

дозволяють їм мобілізувати й цілеспрямовано розвивати свої потенційні можливості протягом усього життя, ставити перед собою нові цілі й досягати високого рівня розвитку нових спеціальних здібностей у їх інтеграції (комплексі), забезпечуючи успіх у різних царинах творчості.

Розмірковуючи про глибокі взаємозв'язки між різними видами мистецтва, прагнучи до синтезу мистецтв, пошуку аналогій музики й образотворчого мистецтва у власній творчості, литовський художник і композитор Мікалоюс Чюрльоніс зазначав: «Музика чи фарби, поезія... Важлива суть. Важлива думка. Звук – шкаралупка горіха. Думка – його ядро. Думка закладена в лінії, що проведена олівцем, і в мазку, який залишив пензель. Філософія об'єднує фарби, звуки, поетичне слово». Далі він стверджує, що звук, колір, слово для митця є лише засобами для оповіщення своєї думки [11, с.3].

Існує чимало прикладів, коли композитори, наслідуючи художників, намагаються зблизити «мовні» засоби вираження музики з художніми, при цьому музика певною мірою набуває ознак декоративності стилю, що є наслідком естетичних поглядів композиторів, їхнього світосприйняття й розуміння мистецтва загалом. Прикладів живописності в музиці та художньої обдарованості композиторів, які працювали в історичному розмаїтті епох і культур існує чимало.

Так, французький композитор і диригент Шарль Гуно, від свого батька-художника успадкував хист до малювання, а його широкі художні захоплення сприяли формуванню індивідуального стилю Гуно-композитора і знайшли своє образне втілення в музиці всесвітньо відомої опери «Фауст» (1859 р.). Музика цього твору вражає слухачів своєю «мальовничістю», проникливим ліризмом, «рельєфністю» й контрастністю образів [23].

Переосмислюючи оперу як синтез мистецтв (музичного, поетичного, візуального, драматичного) і як спосіб вираження певної філософської концепції, німецький композитор Ріхард Вагнер власноруч виконував начерки костюмів та декорацій до

багатьох своїх опер, зокрема, до опер «Летючий голландець» (1843 р.) і «Лоенгрін» (1850 р.).

Радикальне переосмислення композитором оперного жанру і створення ним нової оперної форми – «музичної драми», яку він розглядав як вищу форму мистецтва й уявляв як гармонійну єдність словесних та звукових барв стало для композитора метою усього творчого життя. Можливо, саме тому твори Р. Вагнера вирізняються не лише яскраво вираженим індивідуальним стилем, а певною програмністю й «живописністю» музичного полотна, переважно у зображенні сил природи, що, за рахунок враження безперервного руху й невідомого розвитку, значно розширило рамки музичної виразності, позначило вищий етап романтизму в музиці й заклало основу для майбутніх модерністських течій [10].

Серйозно захоплювався живописом і австрійський композитор-новатор, творець нової музичної мови ХХ ст. Арнольд Шенберг. Митець створив понад 300 картин, серед яких портрети й автопортрети, натюрморти, пейзажі, що ніби виконані впевненою рукою майстра-живописця, а також чимало творів, які мають назву «Погляд». Вперше картини А. Шенберга були представлені в Берліні (1911 р.) у рамках виставки експресіоністів, організованої об'єднанням художників «Синій вершник», засновники якої (В. Кандинський, Ф. Марк) надали високу оцінку полотнам композитора і в майбутньому підтримували його творчі пошуки. Характеризуючи художній спадок А. Шенберга, слід відзначити підвищену напруженість, експресивність, деформованість зображених образів, що було досягнуто шляхом ускладнення тональної системи, загостреністю засобів художньої виразності. Ці риси наближували творчість митця до стилю художників експресіоністів, переважно Е. Мунка. Протягом певного часу картини композитора були популярнішими за його музику, експонувалися у Відні та інших містах, іноді спільно з творами В. Кандинського. Слід зазначити, що «ламана», з притаманними для неї «гострими» стрибками мелодика творів А. Шенберга-

композитора цілком відповідає експресивності зіткнення локальних тонів у його картинах.

Неабиякі художні здібності й жагу до малювання виявив найвідоміший американський композитор і піаніст зі світовою славою Джордж Гершвін. Митець, який завдяки своїй новаторській творчості «проклав міст» між класичною та сучасною музикою і зробив вагомий вплив на формування таких стилів, як джаз і блюз, разом із цим виявляв глибоку ерудицію в галузі живопису. Його пензлю належить низка портретів, серед яких портрети композитора Арнольда Шенберга, письменника Дюбоз Хейворда, матері композитора Джерома Керна, а висловлювання композитора про творчість відомих художників вражають влучністю й образністю.

Художню обдарованість у галузі живопису виявляло чимало найвідоміших композиторів світу: Михайло Глінка, Ігор Стравинський, Святослав Ріхтер (Росія), Фридерик Шопен (Польща), Фелікс Мендельсон і Пауль Гіндеміт (Німеччина) та ін.

Так, багатогранність обдарованості Святослава Ріхтера, однієї з найвідоміших постатей радянського піанізму, виявилась ще в одній особливості цього унікального артиста – у здібності сприймати музику візуально. Як зазначають у спогадах сучасники музиканта, біля рояля С. Ріхтера завжди стояла репродукція тієї чи іншої картини, яка не була безпосередньо пов'язана з твором, що він виконував, але викликала певні асоціації. Поряд із музикою одним із захоплень майбутнього артиста з дитячих років був живопис. Знаходячись на вершині своєї артистичної кар'єри, С. Ріхтер годинами проводив час у музеях, брав уроки живопису у відомого художника Роберта Фалька. Перевагу музикант надавав пастелі і, на думку його відданої прихильниці, художниці А. Трояновської, це був рідкісний приклад гармонійного поєднання в одній особистості блискучого музиканта і художника: його краєвиди й міські пейзажі, завжди виконані по пам'яті в техніці пастелі, вирізнялися повітряністю та стрункістю колористичної палітри [5]. Обидва захоплення С. Ріхтера знайшли своє відображення у

щорічному Міжнародному фестивалі мистецтв «Грудневі вечори», який, за ініціативою музиканта, з 1981 р. проходить у Державному музеї образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна (Москва). Основна ідея фестивалю полягає у показі єдності культури через синтез образотворчих мистецтв, музики і поезії.

Захоплення музикантів образотворчим мистецтвом і досягнення у цьому виді творчості неабияких успіхів вказує на високий рівень розвитку інтегральних якостей цих особистостей, що останнім часом усе частіше попадає в поле зору дослідників різних галузей. Особливої уваги надається вивченню феномену синестезії як особливого полісенсорного способу чуттєвого пізнання й усвідомлення реальності творчою особистістю, який виявляється у тісному взаємозв'язку мислення і сприймання, є міждисциплінарною науковою категорією, що окреслює широке коло різних значень у системі психолого-педагогічних, лінгвістичних наук та мистецтвознавства, у галузі філософського знання.

Під синестезією (*лат. synaesthesia – одночасне відчуття від давньогр. σύν – зі-, спів- і αἴσθησις – відчуття*) ми розуміємо особливий полісенсорний спосіб сприйняття, при якому під впливом подразнення одного аналізатора, поряд із характерними для нього відчуттями, одночасно виникає кілька (від 2 до 5) відчуттів – не лише у чуттєвому органі, на який діє подразник, але і в іншому органі чуття, наділяючи подразники (предмети, явища, стани тощо) нетиповими якостями. Прикладом цього може бути виникнення у суб'єкта під дією звукових подразників кольорових зорових образів, літер, чисел, нот, днів тижня, проміжків часу тощо. Це явище засноване на підвищеній чутливості й здатності людини до образного мислення в чуттєвої царині. Серед критеріїв наявності синестетичних здібностей виокремлюють такі: прояв симптомів відбувається у ранньому дитинстві; ці симптоми не являються галюцинаціями, ілюзіями чи іншими явищами психологічного характеру; не є результатом уяви; не викликані наркотиками; є живими

відчуттями; виникають самі по собі, без спеціального навчання чи цілеспрямованого пошуку [22].

Дослідження питання синестезії та здатності художньо обдарованих особистостей створювати мистецькі твори й музичні композиції, що впливають один на одне, навело нас на думку про сингулярність різних видів мистецтва та відповідність між сприйняттям кольору й модуляцією звуку. Експериментально було доведено [29] здатність звуку модулювати активність у зоровій частині кори головного мозку, яка відповідає за обробку візуальної інформації, та викликати усвідомлені зорові відчуття. Це доводить, що мозок здатний забезпечити сенсорну обробку інформації і провести міцні зв'язки між слуховими та зоровими зонами, що спричиняє появу художнього образу або музичної композиції. У синестетів генетично закладена здатність із раннього віку сприймати усвідомлені візуальні ефекти під впливом звуку. «Збудниками» сенсорної модальності можуть виступати літери, цифри, слова чи звуки, які викликатимуть стійку синестезію лише в тих, у кого сформовані анатомічні шляхи прямого зв'язку між відповідними зонами синестетичних переживань.

Синестетичні здібності, властиві деяким музикантам, дають їм змогу на неусвідомленому рівні відчувати глибинні зв'язки між звуком і світлом. Це виявляється у виникненні конкретних зорово-слухових асоціацій різних тембрів, тональностей чи акордів із певним кольором, який розрізняється за світлотою й насиченістю, що безпосередньо впливає на процес творення та сприйняття синестетами музичних творів. Така здатність – синопсія або кольоровий слух (від грец. *syn* – разом і *opsis* – погляд), що заснована на емоційно-смысловому оцінюванні тональностей, акордів чи тембрів різних музичних інструментів і навпаки, – звукових відчуттів від споглядання барв чи кольорів, в історії культури була відома ще в Давній Індії та Китаї. У творчості європейських композиторів (Р. Вагнер, К. Дебюссі, О. Мессіан, М. Римський-Корсаков, О. Скрибін, К. Штокхаузен та ін.) схильність до синостезійного сприйняття світу, зокрема синопсії, вплинула на здатність

сприймати й писати музику, у якій кольоровому світлу надавалася роль повноцінного музично-творчого компоненту.

Так, угорський композитор Бела Барток, життя і творчість якого були щільно пов'язані з Україною, в опері «Замок герцога Синя Борода» (1918 р.) ототожнював своїх героїв та епізоди сюжету з певними кольорами.

Звернення до свого кольорового слуху дозволило російському композитору-новатору в галузі засобів музичної виразності Олександру Скрябіну співвіднести музику з кольором й ввести у симфонічну партитуру твору «Прометей. Поема вогня» спеціальну партію світла, гармонійним стрижнем якої став т.зв. «прометеїв акорд». Для виконання оригінальної світлової партитури композитор, разом зі своїм другом Мозером, вигадав і навіть сконструював модель нового освітлювального пристрою, що випромінює кольорове світло [27]. Перша публічна презентація симфонії О. Скрябіна у супроводі кольорового освітлення відбулася в Карнегі-Холі 20 березня 1915 р. Згідно зі звітом, опублікованим у «Нью-Йорк Таймс», за день до виступу диригент Модест Альтшулер звернувся до президента Лабораторії електричних випробувань США за допомогою в реалізації кольорової частини твору, після чого фахівець із електричного освітлення Престон С. Міллар, був призначений керівником зі збору пристрою для кольорової проекції, який згодом отримав назву «хромол». За мрією композитора, під час виконання твору цей освітлювальний пристрій мав «забарвлювати» концертну залу то одним, то іншим кольоровим світлом.

На екстравагантні експерименти в музиці надихнуло британського композитора Артура Блісса прочитання книги про колірні сполучення в геральдиці. Відсторонюючись від ідеї безпосереднього «зображення» кольорів через звукову палітру, він втілював власне бачення синтезу кольору та звуку у творі «Кольорова симфонія» (1922 р.), присвяченому диригенту Адріану Боулту. Першу частину (*Andante Maestoso*) симфонії композитор назвав «Пурпуровою», другу (*Allegro Vivace*) –

«Червоною», третю (Gently Flowing) – «Блакитною» і четверту (Moderato) – «Зеленою» [31].

Сучасний український композитор Леся Дичко серед джерел натхнення для своєї творчості вбачає образотворче мистецтво й архітектуру, які асоціюються у неї з певною музичною формою, ладом чи тональністю. Гармонія звуків, за словами композитора, перетворюється в її уяві на досить незвичайні й дивовижні художні образи, які з часом втілюються в живописних абстрактних композиціях [16]. Синестетичні здібності, даровані Л. Дичко природою, що виражені у надзвичайній чуттєвості до одночасного сприйняття й переживання візуальних та слухових образів, сприяли створенню кантати для хору і симфонічного оркестру «П'ять фантазій за картинами руських художників» (1962 р., 1972 р.), на яку композитора надихнули твори І. Левітана, І. Шишкіна, В. Сурикова, В. Васнецова. За цю «оркестрово-хорову фреску», як сама композитор характеризує свій твір, Л. Дичко отримала диплом першого ступеня на композиторському конкурсі.

Водночас, слід зазначити, що важливою частиною життя багатьох художників стала музика, яка допомагала їм зосередитися, надихала й посилювала емоційний стан митців, пробуджувала глибинні внутрішні імпульси, спонукаючи до створення нових оригінальних образів. Можливо, тому в кожному створеному ними художньому творі «живе» й «лунає» своя неповторна мелодія.

Відомий російський скульптор Сергій Коньонков зазначав, що ніколи не став би художником, якщо б із дитинства не любив музику, без якої він не може уявити свого творчого життя. Саме музика, зі слів скульптора, є «рушієм» його різця [15]. Любов до музики митець втілює у чудових скульптурних портретах композиторів Й.С. Баха, М. Мусоргського, С. Рахманінова.

Під музичний супровід творів композиторів-класиків працювали найвідоміші українські митці Митрофан Греков, Василь Кричевський, Тетяна Яблонська, Василь Забашта й інші видатні майстри.

Засновник школи українського малярства, перший ректор Української академії мистецтв Федір Кричевський, був відомим шанувальником, збирачем та знавцем українського фольклору, що допомогло йому створити яскраві й неповторні художні образи, сповнені самобутнім, суто українським колоритом.

Відомо, що деякі художники добре співали й музикували, демонструючи вправність у володінні певним музичним інструментом. Так, професор Київського художнього інституту (в 1925-1927 рр.) Володимир Татлін на початку своєї творчої кар'єри художника і дизайнера разом з російською кустарною виставкою (1914 р.) відвідав Берлін, виступаючи в якості музиканта-бандуриста.

Найвидатніший італійський майстер доби Відродження Леонардо да Вінчі, незважаючи на те, що у «суперечці мистецтв» надавав пальму першості живопису, чудово грав на лірі й, за словами Джорджо Вазарі, «божественно співав імпровізації». У тридцятирічному віці Леонардо, на запрошення герцога Міланського Людовіко Сфорца, музикував у його палаці на власно сконструйованій лютні, яка була виготовлена з кінського черепа й оправлена сріблом. До наших днів зберігаються зображення й інших музичних інструментів (колісний барабан, що відбивав ритм при його штовханні, автоматичний молоток і дзвіночок), виконаних художником [14].

Музика мала значний вплив і на творчість видатного російського художника, вихідця з родини українських козаків, Василя Сурикова. Маючи красивий сильний голос, він із дитинства співав у церковному хорі, знав чимало церковних піснеспівів та старовинних козацьких пісень, а також чудово грав на семиструнній гітарі. Навчаючись в Імператорській Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, В. Суриков водночас «поринув» у бурхливе музичне життя міста і, поряд з живописом, музика стає сенсом усього його життя. Художника захоплює звучання хоралів Й.С. Баха й органа в католицькій церкві, мелодійність блискучих вальсів Й. Штрауса й «оксамит»

голосів видатних оперних італійських співаків. Знайомство з музикою видатного німецького композитора Л. ван Бетховена, величність страждань музиканта і драматизм його творів пробуджують у художника бажання брати уроки гри на фортепіано, і в цій справі він також спромігся досягти значних успіхів. У процесі творчості митець неодноразово звертається до творчості Й.С. Баха, шукаючи в його поліфонічних творах певний «ключ» для гармонізації «звучання» своїх монументальних композицій із їх складним «багатоголоссям» і багатством колористичної палітри. Примітним є факт, що свій перший ескіз до картини «Ранок стрілецької страти» (1881 р.) В. Суриков виконав на зворотному боці останньої сторінки збірки п'єс для гітари – ідея композиційного рішення картини виникла у художника несподівано – в процесі перекладання прелюдії й фуги Й.С. Баха для свого улюбленого інструмента, а паперу під рукою не виявилося [7]. Серед творів художника витонченим ліризмом вирізняються 2 портрети гітаристів: акварель «З гітарою» (1882 р.) із зображенням замріяної й поетичної фігури молодой жінки в сірій сукні й чорній хустці – Соф'ї Кропоткіної (уродженої Шаре), сестри дружини художника, і рисунок олівцем свого друга, гітариста Федора Пелецького, в якого В. Суриков навчався майстерності виконання на гітарі (1990 р.).

Прихильник теорії взаємодії та об'єднання різних видів мистецтва, вихованець малювальної школи М. Мурашка, а з часом – засновник абстракціонізму, Василь Кандинський вважав музику невід'ємною частиною свого життя. Митець був чудово освіченим у цій галузі, добре грав на віолончелі та фортепіано, розробив власну теорію про існування аналогій між відтінками фарб і тембральним забарвленням музичних інструментів і мріяв з'єднати колір, світло, музику і сцену. Маючи синестетичні здібності й шукаючи у своїй творчості «високу гармонію» у поєднанні кольорів, що, за поглядами художника, подібна до багатой звукової гармонії симфонічних творів, В. Кандинський чимало своїх робіт на яких поєднання різноманітних колірних плям, ліній та форм утворюють

барвисту й захоплюючу дух стихію, присвятив музичній тематиці ((4 сценічних композиції: «Зелений звук», «Фіолетова завіса», «Чорний і білий», «Жовтий звук», усі – 1910-і рр.); «Імпресія III (Концерт)», 1911 р.; «Кольоровий етюд: квадрати з концентричними колами», 1913 р.; «Фуга», 1914 р., тощо).

Багатогранність творчих захоплень характеризує спадок литовського митця Мікалоюса Чюрльоніса. Його праця значною мірою сприяла взаємоближенню образотворчого мистецтва і музики, що, безперечно, пояснюється притаманною для митця синестезією, при якій характерним є одночасне переживання вражень від сприйняття явищ навколишнього світу, одержаних від кількох органів чуття. Це обумовлює певну «космічну» образність і мальовничість звукової палітри творів Чюрльоніса-композитора, а також надзвичайну чуттєвість, ліричність і музичність картин Чюрльоніса-художника, що засновано на багатстві асоціативних зв'язків із різними видами мистецтва. Обдарований «колірним» слухом, М. Чюрльоніс інтуїтивно наблизився до вагнеровської ідеї синтетичного мистецтва, а синтез музики й живопису став частиною життя, відображенням світорозуміння литовського митця. Мікалоюс Чюрльоніс залишив нащадкам дивовижну «музику на мольберті» – самобутні живописні «картини-сонати» – цикли художніх творів, що складаються з трьох або чотирьох полотен, відповідно до класичної сонатної форми в музиці: «Соната сонця», «Соната весни» (1907 р.), «Соната моря», «Соната зірок» (1908 р.) та ін.

Відомі представники сучасного мистецтва не менш від своїх попередників захоплюються обома цими видами мистецьких практик і намагаються поєднувати їх у своїй творчості. Так, для Томаса Кенера (Thomas Köner) – мультимедійного митця-новатора, який має синестетичні здібності та працює на межі звукового та візуального мистецтва, основний інтерес полягає у поєднанні візуального і слухового досвіду. Аудіо-візуальні роботи митця, створені переважно у стилі «дарк-ембієнт» (dark ambient), вирізняються статичністю звукових ландшафтів, які нагадують пустельні арктичні місця,

відмічені численними нагородами: Золота Ніка, Prix Ars Electronica (Лінц, Австрія, 2004 р.), премія Міжнародного фестивалю медіа-мистецтв «Transmediale. 05» за відео-роботу «Suburbs of the Void» (Берлін, 2005 р.) тощо.

Для одного з найвизначніших рок-музикантів сучасності, Ронні Буда (групи «The Faces», «The Jeff Beck Group», «The Rolling Stones» та ін.), малювання завжди було такою ж сильною пристрастю, як і гітара. У своєму захопленні образотворчим мистецтвом музикант також досяг значного успіху. Свого часу Р. Вуд закінчив художній коледж (Ealing Art College) і, залишаючись вірним музиці, протягом усього свого життя з захопленням створює живописні полотна, рисунки й гравюри, які виставляються у галереях усього світу. Кілька картин музиканта демонструються в Королівському театрі Друрі Лейн (London's Drury Lane Theatre) [33]. Одна з книг музиканта («The Works», 1988 р.) проілюстрована його художніми творами, а на «The South Bank Show» (британське шоу телевізійного журналу про мистецтво) у 2004 р. художній творчості рок-музиканта була присвячена ціла програма.

Цікавим фактом є те, що в цьому ж художньому коледжі (Ealing Art College) в 1960 рр. також навчалися такі відомі музиканти, як Фредді Мерк'юрі (група «Queen») і Піт Тауншенд (група «The Who») [24].

Серед сучасних українських митців в галузі візуального мистецтва, для яких музика стала вагомим частиною їхньої творчої біографії, варто виділити молодого художника-експериментатора Астіана Рея (Astian Rey). Надихаючись різними за стилем музичними композиціями (Wolfmother, B.R.M.C, Pinkfloid, Of monsters and men, Даха браха, OUM та ін.), які допомагають налаштуватися на творчий процес, митець працює в галузі сучасного живопису, скульптури й інсталяції, сміливо експериментує з формами та різноманітними матеріалами, поєднує у своїй творчості містичне знакове наповнення з реальними утилітарними речами. Невичерпна пристрасть художника до відкриття нового у візуальному мистецтві гармонійно поєднується з музикою, тому участь у

музичному колективі «M&U band» («The Mysterious and Unfamous Band») в якості музиканта-барабанщика Astian Rey вважає невід'ємною частиною своєї професійної діяльності. Більша частина авторських пісень цього колективу стилістично базується на блюзі й реггі, де ритмічний супровід відіграє основоположну роль, і це не випадково – розуміння Астіаном значущості ритму в музиці й тонке його відчуття у візуальному мистецтві надають композиціям колективу і особистій творчості митця органічності та природної невимушеності.

Висновки. Різні митці, різні творчі долі, різні особистості, – музиканти і художники, які належать до різних світових культур, маючи різні погляди на мистецтво, продовжують пошуки нових засобів виразності й відображення навколишнього світу, намагаються проводити синестетичні паралелі між зоровими та слуховими образами, зіставляти тембри музичних інструментів із фарбами чи тактильними відчуттями, жестами тощо. Все це обумовлено сучасною стратегією на зближення й інтеграцію наук і мистецтва. Технічні можливості сьогодення, цифрова техніка та новітні технології дозволяють підсилювати зорово-слухові асоціації сприйняття художніх і музичних творів, вражаючи уяву глядача впливом сучасних сценічних та мистецьких постановок. Провідним фактором синтезу виступають слухові враження, які спираються на музикальність композиції та зорові образи, що формуються на основі предметного й безпредметного кольору.

Багатогранність феномену синестезії дозволяє поглянути на деякі факти з нової точки зору, наблизитися до розкриття глибинних механізмів художнього тексту в широкому сенсі слова (вербальний письмовий текст, музичний твір чи його виконання, твори живопису, сценічні постановки). Явище синестезії, зокрема, дозволяє проаналізувати зв'язок між словом і зображенням, кольором і звуком, музикою і жестом в тому чи іншому виді мистецтва, що свідчить про спільну основу творчої свідомості.

Безумовно, незважаючи на достатню увагу, зазначена проблематика залишається остаточно не дослідженою і

протягом довгого часу викликати наукові дискусії та приваблювати вчених різних галузей наук. У подальшому ми плануємо продовжити наукові розвідки у цій царині з метою впровадження у навчальний процес нових підходів із вивчення мистецьких дисциплін та глибшого усвідомлення спільної генези різних видів мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Богоявленская Д. Рабочая концепция одаренности. Москва: Вопросы образования. 2004. N 2. Сс. 5-9.
2. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Ленинград: Художник РСФСР, 1977. 296 с.
3. Ванечкина И., Галеев Б. Цветной слух – чудо или юдо? Человек. 2000. № 4. Сс. 135-146.
4. Гаккель Л. Святослав Рихтер: «Для кого же сегодня сыграть?». Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). Сс. 152-154.
5. Дорлиак Н. Из воспоминаний. Терехов Д. Рихтер и его время. Неоконченная биография. Москва: Согласие, 2002. 464 с.
6. Карпова И. Синтез искусств – одно из ведущих направлений в эстетическом воспитании детей дошкольного возраста. Педагогическое мастерство: материалы IV Междунар. науч. конф. Москва: Буки-Веди, 2014. Сс. 63-65.
7. Кончаловская Н. Гитара Сурикова, Рассказы о музыке. Москва: Музыка, 1968. Сс. 82-86.
8. Кузьменко Г. Від STEM- до STEAM-освіти: ключові аспекти на прикладі ініціатив уряду США. Освіта та розвиток обдарованої особистості. 2020. № 4 (79). Сс. 18-24.
9. Кузьменко Г. Освітньо-творчий проєкт «Разом до прекрасного»: опановуємо образотворче мистецтво. Мистецтво та освіта. 2021. № 2 (100). Сс. 38-44.
10. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. Серия «Гений в искусстве». Москва: Алгоритм, 1997. 479 с.
11. Межелайтис Э., Савицкас А. Чюрлёнис. Москва: Искусство, 1971, 110 с.

12. Масол Л., Гайдамака О., Кузьменко Г., Лемешева Н. Мистецтво (інтегрований курс): підруч. для 7 кл. загальноосвіт. навч. закл. Київ: Видавничий дім «Освіта», 2016. 256 с.
13. Масол Л., Коваленко О., Соцька Г., Кузьменко Г. Навчальні програми для загальноосвітніх навчальних закладів: Музичне мистецтво; Образотворче мистецтво; Інтегрований курс «Мистецтво». 5-9 класи. Київ: МОН, 2013. 240 с.
14. Надолинская Т. Гармония красок и звуков. Москва: На уроках музыки о литературе и искусстве, Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2005. 191 с.
15. Никитин Ю. Музыкальная шкатулка. Москва: Музыка, 1987. 64 с.
16. Пахомова Є. Синестезія як концептуальна складова композиторського мислення Лесі Дичко. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. Сс. 168-172.
17. Савчин Г. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. Молодий вчений. 2018. № 3 (55). Сс. 263-267.
18. Стравинский И. Хроника моей жизни. Ленинград: МУЗГИЗ, 1963. 242 с.
19. Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. Способности и одаренность. Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1961, Сс. 9-20.
20. Хрущева Т. Светомузыка как многофакторное средство воспитания: сущность, история вопроса, пространство применения. Теория и практика профессионального образования. Вестник МГУКИ. 2016. 5 (73). Сс. 223-230.
21. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der Russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderbd 11. Pp. 291-360.
22. Harrison J., Baron-Cohen S. Synaesthesia: an Introduction. Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings Ed. by S. Oxford: Blackwell, 1996. Pp. 7-12.

23. Hervé L. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press, Ltd. London, England. 2001. 415 p.
24. Hodges L. How one man wove a kind of magic in Ealing. 19 July 2001.
25. Jewanski, J., Day, S., & Ward, J. A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 Journal of the History of the Neurosciences, 2009. Vol. 18 (3). Pp. 293-303.
26. Jewanski, J., Simner J., Day, S., Rothen N. & Ward, J. The “golden age” of synesthesia inquiry in the late nineteenth century (1876-1895) Journal of the History of the Neurosciences. 2019. Vol. 29 (4). Pp. 1-28.
27. Peacock K. Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation y Wayback Machine. Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology. 1988. Vol. 21. № 4. Pp. 402-403.
28. McCaffrey T., Higgins P., Morrison H., Nelligan S., Clancy A., Cheung PS., Moloney S. Exploring the role and impact of visual art groups with multiple stakeholders in recovery-oriented mental health services. Journal The Arts in Psychotherapy. 2021. Vol. 72. 101748.
29. Nair A., Brang D. Inducing synesthesia in non-synesthetes: Short-term visual deprivation facilitates auditory-evoked visual percepts. Journal Consciousness and Cognition. 2019. Vol. 70. Pp. 70-79.
30. Navarro Ram'ón L., H. Chacon-L'ópez H. The impact of musical improvisation on children's creative thinking. Journal Thinking Skills and Creativity. 2021. Vol. 40.
31. Stewart R Craggs. Arthur Bliss: music and literature. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2002. 351 p.
32. Ward, J. & Simner's J. How do Different Types of Synaesthesia Cluster Together? Implications for Causal Mechanisms, May 2021. Pp. 237-261.

33. Wood R. Wood On Canvas – Every Picture Tells a Story. Genesis Publications. 1998. 144 p.

Галина Васильевна КУЗЬМЕНКО,

кандидат педагогических наук,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

Светлана Викторовна СТРЕЛЬЦОВА,

Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина,

e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4612-911X

КОРРЕЛЯЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СИНЕСТЕЗИИ

Аннотация. В статье рассмотрены основные взаимосвязывающие компоненты создания художественного образа, в основу которых положены такие понятия, как «ритм», «колорит», композиция, художественная форма. Раскрыты сущность, психологическая природа и разные подходы к трактовке феномена синестезии как источника оригинальных решений в искусстве, специфика взаимодействия изобразительного искусства и музыки. Отмечается, что синопсия (цветной слух) основана на эмоционально-смысловой оценке тональностей, аккордов или тембров различных музыкальных инструментов и наоборот – звуковых ощущений от созерцания цветов или оттенков. Указывается, что склонность восприятия мира через синестезию, в частности, синопсию, влияет на способность воспринимать и писать

музыку, в которой цветному свету предоставляется роль полноценного музыкально-творческого компонента. Внимание акцентируется на наличии существования скрытого спектра внутренних механизмов мозговой деятельности, направленной на формирование невербального чувственно-смыслового поля, которое выступает предпосылкой творческого процесса и создания художественного образа в целом. Авторы останавливаются на проблематике одаренности, в частности, художественной одаренности как отдельном, самостоятельном её виде, что проявляется высокими достижениями личности в области художественного творчества и мастерства определенного вида искусства. Осуществляется систематизация фрагментарных данных по малоизвестным граням творчества и некоторым фактам биографии отдельных художников, которые работали или работают в различных областях искусства, создавая целостный образ произведения: композиторов, профессиональная музыкальная деятельность которых граничила с восторгом изобразительного искусства, и художников, чья жизнь была непосредственно связана с музыкой, а музыкальные образы и музыкальная тематика в целом заняли важное место в их творческом наследии. В фокусе исследования оказывается связь искусства с актуальными процессами настоящего (возникновение новых креативных индустрий, профессий, которые находятся на стыке науки и искусства, распространение масс-медиа-технологий, сочетающих различные виды художественной и технической деятельности и т.д.), которые проявляются в тенденции к интеграции Arts с наукой, математикой и технологиями, а также во внедрении в учебно-воспитательный процесс учреждений общего среднего образования инновационных подходов, направленных на формирование творческой, активной личности будущих специалистов всех отраслей деятельности.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, синестезия, синопсия, художественная одаренность, музыка, изобразительное искусство, интеграция

Halyna V. KUZMENKO,

PhD in Pedagogical Sciences,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

Svitlana V. STRELTSOVA,

Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,
ORCID ID 0000-0003-4612-911X

CORRELATION OF CREATIVE ACTIVITY OF ARTISTS THROUGH THE PRISM OF SYNESTHESIA

Abstract. The article examines the main interconnecting components of the creation of an artistic image, which are based on such concepts as rhythm, color, composition, and artistic form. The article explores psychological nature and different approaches to the interpretation of the phenomenon of synesthesia as a source of creative solutions in art. Moreover, the specifics of inter-artistic interaction of fine arts and music are revealed in the article. It is noted that synopsia (color hearing) is based on an emotional and semantic assessment of tonalities, chords, or timbres of various musical instruments and vice versa – sound sensations from contemplation of colors or shades. It is pointed out that the tendency to perceive the world through synesthesia, in particular synopsia, affects the ability to perceive and write music, in which colored light is given the role of a full-fledged musical and creative component. Attention is focused on the existence of a hidden spectrum of internal mechanisms of brain activity aimed at forming a non-verbal sensory-semantic field, which is a prerequisite for the creative process and the creation of an artistic image as a whole. The authors dwell on the problem of giftedness, in particular, artistic giftedness, as a separate independent form of it, which is manifested by the high

achievements of the individual in the field of artistic creativity and mastery of a certain type of art. They systematize fragmentary data on little-known facets of creativity and some biographical facts of individual artists who have worked or are working in various fields of art, creating a holistic image of the work: composers, whose professional musical activity bordered on the enthusiasm of the fine arts, and for artists whose life was directly related to music, musical images and musical themes took an important place in their creative heritage. The focus of the research is the connection between art and the actual processes of the present (the emergence of new creative industries, professions that are at the intersection of science and art, the spread of mass media technologies that combine various types of artistic and technical activities, etc.), which are manifested in the trend towards the integration of Arts with science, mathematics, and technology, as well as in the introduction of innovative approaches into the educational process of general secondary education institutions aimed at the formation of a creative, active personality of future specialists in all industries and fields of activity.

Key words: inter-artistic interaction, synesthesia, synopsis, artistic giftedness, music, fine arts, integration.

References:

1. Bogoyavlenskaya, D. (2004). Rabochaya koncepcziya odarennosti [Working concept of giftedness]. Moscow: Voprosy`obrazovaniya, 2, 5-9 [in Russian]
2. Vanslov, V. (1983). Izobrazitel`noe iskusstvo i muzyka [Fine arts and music]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, [in Russian]
3. Vanechkina, I., Galeev, B. (2000). Cvetnoj sluh – chudo ili yudo? [Color hearing – a miracle or a yudo?] Chelovek, 4, 135-146 [in Russian]
4. Gakkel`, L. (2016), Svyatoslav Rikhter: “Dlya kogo zhe segodnya sy`grat`?”. [Svyatoslav Richter: “For whom to play today?”]. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 1 (42), 152-154 [in Russian]
5. Dorliak, N. (2002). Iz vospominanij. Terekhov D. Rikhter i ego vremya. Neokonchennaya biografiya [From memories.

Terekhov D. Richter and his time. Unfinished biography.] Moscow: Soglasie [in Russian]

6. Karpova, I. (2014). Cintez iskusstv – odno iz vedushhikh napravlenij v èsteticheskom vospitanii detej doshkol'nogo vozrasta [The synthesis of arts is one of the leading directions in the aesthetic education of preschool children]. Pedagogicheskoe masterstvo: materialy` IV Mezhdunar. nauch. konf. Moscow: Buki-Vedi, 63-65 [in Russian]

7. Konchalovskaya, N. (1968). Gitara Surikova, Rasskazy` o muzy`ke [Surikov's Guitar, Stories about music]. Moscow: Muzyka, 82-86 [in Russian]

8. Kuzmenko, H. (2020). Vid STEM- do STEAM-osvity: kliuchovi aspekty na prykladi initsiatyv uriadu SSHA [From STEM to STEAM education: key aspects on the example of US government initiatives.] Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti, 4 (79), 18-24 [in Ukrainian]

9. Kuzmenko, H. (2021). Osvitno-tvorchyi proiekt «Razom do prekrasnoho»: opanovuiemo obrazotvorche mystetstvo [Educational and creative project “Together for the beautiful”: mastering the fine arts]. Mystetstvo ta osvita, 2 (100), 38-44 [in Ukrainian]

10. Lishtanberzhe, A. (1997). Rikhard Vagner kak poe`t i mislitel` Seriya «Genij v iskusstve».[Richard Wagner as Poet and Misler Genius in Art Series]. Moscow: Algoritm, [in Russian]

11. Mezhelajtis, E`. (1971). Saviczkas A. Chyurlyonis [Čiurlionis]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]

12. Masol, L., Haidamaka, O., Kuzmenko, H., Liemesheva, N. (2016). Mystetstvo (intehrovanyi kurs) [Art (integrated course)]: pidruch. dlja 7 kl. zahalnoosvit. navch. zakl. Kyiv: Vydavnychy dim “Osvita” [in Ukrainian]

13. Masol, L., Kovalenko, O., Sotska, H., Kuzmenko, H. (2013). Navchalni prohramy dlja zahalnoosvitnykh navchalnykh zakladiv: Muzychne mystetstvo; Obrazotvorche mystetstvo; Intehrovanyi kurs “Mystetstvo” [Curricula for secondary schools: Music; Art; Integrated course “Art”]. 5-9 klasy. Kyiv: MON [in Ukrainian]

14. Nadolinskaya, T. (2005). *Garmoniya krasok i zvukov* [Harmony of colors and sounds]. Moscow: Na urokakh muzy`ki o literature i iskusstve, Gumanitar. Izd. Czentr VLADOS [in Russian].
15. Nikitin, Yu. (1987). *Muzy`kal`naya shkatulka* [Music Box]. Moscow: Muzy`ka [in Russian]
16. Pakhomova, Ye. (2017). Synesteziia yak kontseptualna skladova kompozytorskoho myslennia Lesi Dychko [Synesthesia as a conceptual component of composition thinking of Lesya Dychko] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 168-172 [in Ukrainian]
17. Savchyn, H. (2018). Synesteziia yak pryntsyp rozvytku khudozhno-estetychnoi svidomosti [Synesthesia as a principle of development of artistic and aesthetic consciousness]. *Molodyi vchenyi*, 3 (55), 263-267 [in Ukrainian]
18. Stravinskij, I. (1963). *Hronika moej zhizni*. [Chronicle of my life] Leningrad: MUZGIZ[in Russian]
19. Teplov, B. (1961). *Problemy` individual`ny`kh razlichij. Sposobnosti i odarennost`* [Problems of individual differences. Abilities and giftedness]. Moscow: Izd-vo Akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR, 9-20 [in Russian]
20. Khrushheva, T. (2016). *Svetomuzy`ka kak mnogofaktornoe sredstvo vospitaniya: sushhnost`, istoriya voprosa, prostranstvo primeneniya. Teoriya i praktika professional`nogo obrazovaniya* [Light and music as a multifactorial means of education: essence, history of the issue, space of application. Theory and practice of vocational education]. *Vestnik MGUKI*, 5 (73), 223-230 [in Russian]
21. Hansen-Löve, A. (1983). *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der Russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, Sonderbd 11, 291-360 [in German]
22. Harrison, J., Baron-Cohen, S. (1996). *Synaesthesia: an Introduction. Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings* Ed. by S. Oxford: Blackwell, 7-12 [in English]
23. Hervé, L. (2001). *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. University of California Press. Berkeley and

Los Angeles, California. University of California Press, Ltd. London, England [in English]

24. Hodges, L. (2001). How one man wove a kind of magic in Ealing. 19 July [in English]

25. Jewanski, J., Day, S., & Ward, J. (2009). A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 *Journal of the History of the Neurosciences*, 18 (3), 293-303 [in English]

26. Jewanski, J., Simner J., Day, S., Rothen, N. & Ward, J. (2019). The “golden age” of synesthesia inquiry in the late nineteenth century (1876-1895). *Journal of the History of the Neurosciences*, 29 (4), 1-28 [in English]

27. Peacock, K. (1988). Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation y Wayback Machine. Leonardo. *Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, 21, 4, 402-403 [in English]

28. McCaffrey, T., Higgins, P., Morrison, H., Nelligan, S., Clancy, A., Cheung, PS., Moloney, S. (2021). Exploring the role and impact of visual art groups with multiple stakeholders in recovery-oriented mental health services. *Journal The Arts in Psychotherapy*, 72, 101748 [in English].

29. Nair, A., Brang, D. (2019). Inducing synesthesia in non-synesthetes: Short-term visual deprivation facilitates auditory-evoked visual percepts. *Journal Consciousness and Cognition*, 70, 70-79 [in English]

30. Navarro Ram'ón, L., H. Chacon-L'ópez, H. (2021). The impact of musical improvisation on children's creative thinking. *Journal Thinking Skills and Creativity*, 40 [in English]

31. Stewart, R. Craggs (2002). *Arthur Bliss: music and literature*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate [in English]

32. Ward, J. & Simner's J. (2021). How do Different Types of Synaesthesia Cluster Together? Implications for Causal Mechanisms, May, 237-261 [in English]

33. Wood, R. (1998). *Wood On Canvas – Every Picture Tells a Story*. Genesis Publications [in English]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021>.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.45-59>

UDC: 7.78:784;8.81

Nataliia V. ZEMLIANSKA,

PhD in Public Administration,

Kyiv Municipal Academy of Circus
and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: n.zemlyanska@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2192-8380

USING POP SONGS IN TEACHING ENGLISH LANGUAGE TO STUDENTS MAJORING IN MUSIC ARTS. PHONOLOGICAL ASPECT

Abstract. In the process of foreign language acquisition, students can face various obstacles, which can prevent them from achieving the desired goal. English pronunciation is traditionally considered one of the most challenging issues, which require special approach and teaching techniques to tackle. Teaching English language using popular songs appears to be a very effective method as songs provide students with plethora of pronunciation patterns they can master in an effective and at the same time enjoyable way. Moreover, music influences students' feelings thus developing their emotional intelligence, ensure relaxed atmosphere in the classroom, thus motivating them to learn various aspects of English language. Another indisputable argument for using songs and music in the process of EFL/ESL teaching is that these two notions have a lot in common. Both language and music have acoustic parameters like pitch, duration, stress and intonation. Having analyzed the research works of domestic and foreign scholars and practitioners, it was concluded that popular songs can be used to practice all language skills – grammar, vocabulary, reading, listening, writing and most importantly, pronunciation skills. It is clear that inadequate phonetic interpretation of the vocal text can cause deviation from the original (authentic) content and result in total misunderstanding or spoilt

aesthetic perception of a song. In the process of mastering pronunciation with vocalists, it is necessary to take into account the peculiarities of vocal speech too. The article focuses on the methodological value of popular songs in the development of phonetic abilities in students majoring in music arts. The article also outlines the difficulties students face in the process of honing phonological skills such as certain consonant sounds and diphthongs as well as connected speech and provides the methodological approach to using songs in the classroom. It is strongly advised that language instructors carefully select the songs, taking into account many factors such as the students' level of English, age, and interests, as well as the complexity of the songs and their rhythm. It is recommended to follow a certain sequence of activities when working on the song material in order to facilitate the process of improving pronunciation of English sounds

Key words: pronunciation, popular songs, lyrics, song material, foreign language, phonetic skills, teaching techniques, methods of teaching

Introduction. There is no denial that songs is an invaluable source in teaching English language as they can be used for a variety of purposes: developing pronunciation skills, boosting vocabulary, practicing speech skills, teaching the cultural peculiarities of the country of the target language, as well as to developing grammatical skills. Indeed, songs are a means of more effective learning of vocabulary items, as they include new words, idioms, collocations and expressions and they appear in a new contextual environment, which helps to activate them. Lyrics often contain proper names, geographical names, the realities of the country of the target language, poetic words, which contributes to the development of students' sense of the language, knowledge of its stylistic features. Moreover, songs and music are effective methods of influencing students' feelings and emotions thus developing their inspiration and motivation. Another indisputable argument for using songs and music in the process of EFL/ESL teaching is that these two notions

have a lot in common. Both language and music have acoustic parameters like pitch, duration, stress and intonation.

Problem statement. Teaching English using popular songs is especially relevant when it comes to teaching students majoring in vocals because they are closely connected with music and often practice singing English songs and doing it correctly is their main priority.

Analysis of recent research and publications. The effectiveness of using songs in the process of teaching a foreign language has been described in the research works of many domestic and foreign authors, among them: Kellaris J., Cox A., Cox D., Kumaravadivelu B., Kuśnierek, A. Liddicoat A., Scarino A., Millington Neil T., Vasquez A., Hansen A., Smith P., Roseboro, A.J.S., Krashen S., Aitov V., Vygotsky L. and others. Songs and music as the valuable material for teaching foreign languages are studies from different angles in scientific literature. Stephen Krashen, for instance, is considering songs through the prism of the emotional constituent. According to Stephen Krashen, the main obstacle to learning a foreign language is an “emotional filter” – emotionally induced mental block. Emotional education filter may be due to factors such as motivation, self-confidence and anxiety [3, p. 24]. So, students with high motivation, high self-confidence and low worries are more successful in mastering a foreign language. Incorporating popular songs in the esl/efl practice significantly reduce such negative emotions as anxiety and embarrassment thus contributing to more relaxed and effective foreign language acquisition. Creation of emotionally comfortable classroom atmosphere is the main precondition for successful work. Liddicoat A.J. and Angela S. in their research emphasize the significant improvement of memory due using songs in the process of learning a foreign language. Due to its ability to involve the emotional sphere of students, song material can be used as an important medium creating a favorable psychological climate in the lesson, which opens up physiological and psychological reserves in a learner and contributes to the development of their emotional intelligence [6, p. 56]. The utter goal of foreign language acquisition is automatic understanding and use

of language patterns and this process may be facilitated when listening to music. Kuśnierek A. claimed in his research that the automated mechanism is quick, unstoppable, and occurs without the need for human intervention [5, p.43]. Songs can be helpful in the automation of the language learning process.

Other scholars like James Kellaris and Anthony Cox are doing research into the effects of music on the brain and thinking. They have proved that music is able to change the way the human brain works and make it more susceptible to learning. Music unites the activities of the right and left hemispheres of the brain, allowing them to collaborate and making learning more efficient [2, p.114]. Motivational aspects of using songs in the classroom are investigated by such researchers as Roseboro, Vasquez, Millington and others. Song lyrics that are also poetry may be highly motivating and acceptable for presenting in class. Students will perceive them as being a part of the learning process since they help create the lessons. Teachers may choose to gather and read the lyrics first, and then utilize them for a lesson later in the course, depending on the pupils to teach. If teachers have time, as Anna J. Small Roseboro advises, they can have students bring in ten-to-fifteen-second musical samples of the choruses for their chosen song lyrics and play a couple of these as instances of lyrical repetition [8, p. 18].

The purpose of this research is to substantiate the effectiveness of teaching students majoring in music arts English pronunciation with the help of popular songs, outline the difficulties students face in the process of mastering pronunciation and provide the methodological approach to using songs in the classroom.

Presentation of the main research material. It should be noted, that some questions of the use of song material in the educational process remain unexplored until now. Currently, there is no single methodological manual for teachers of a foreign language, which would contain specially selected methodological recommendations, techniques and forms, appropriate exercises, as well as a sequence of work with songs in order to achieve the formulated and set goals of teaching a foreign language at the initial stage. Meanwhile, as observations and practical studies show,

foreign songs are very attractive for students, especially those students whose major is music arts. Unfortunately, the phonological aspect of the vocal realization of the text is has not yet found full and wide coverage in linguistics and methodical literature on vocal performance. However, in our opinion, a phonological approach seems the productive to train a vocal articulation in a non-native (English) language as this approach provides the vocalists with comprehensive knowledge of English sounds, their nature and extensive practice of mastering them. It goes without saying that further research into the phonetics of vocal language is required in order to develop the relevant guidelines and scientifically grounded model for the formation of special phonetic competences in vocalists. This requires the knowledge of specialists in the field of speech and singing voice physiology, psychoacoustics and psycholinguistics.

Teaching pronunciation is one of the most important steps in terms of practical significance in terms of developing speech skills. The stable, competent pronunciation of students is a prerequisite for the rapid and thorough assimilation of language material; it contributes to the successful development of skills in speaking, listening, reading and writing [4, p.48].

Phonetics and phonology are branches of linguistics that study the sound structure of a language, which serves as a material form of language and is in a very complex relationship with the biological and social nature of a human being. Obviously, it is very important to pay special attention to the concept of “phoneme” as one of the fundamental terms of modern theoretical linguistics as this knowledge is considered the basis of high-quality pronunciation. Correct intonation, understanding of the significance of pauses, knowledge of the features and types of stress of words in a sentence, as well as correct articulation of the speech apparatus – all these inseparable elements of good pronunciation are of vital importance to the students practicing vocal.

Correct phonetic skills will allow students to correctly pronounce all the sounds of the foreign language, to master the differential signs of sounds (publicity and consistency, hardness and softness, deafness and sonority). Phonetic skills will help students

learn rhythm (alternation of stressed and unstressed syllables), logical stress of significant words, stress of auxiliary words (auxiliary verbs in negative and interrogative forms).

When mastering a foreign language pronunciation, the primary goal is to adapt the psychophysiological mechanisms of perception and production of speech according to the phonetic nature of the target language by correcting the existing and developing additional pronunciation skills. The creation of the auditory-pronunciation base is possible only thanks to the potential abilities of the human ear and the mobility of the organs of the articulatory apparatus. In this case, timely correction of the problems that have arisen is very important [7, p.135]. The main requirement for pronunciation, from a scientific point of view, is the degree of correctness of the phonetic design of speech, the degree of automation of pronunciation skills. Mastering the correct pronunciation is possible only with the correct assimilation of the phonetic base of a foreign language at the level of syllable, word stress and intonation.

It is known that the esl/efl methodology distinguishes between imitative and analytic-imitative methods of practicing the new phonetic material. The imitative method focuses on the auditory perception of speech and its imitation, rather than the conscious assimilation of the peculiarities of articulation. The analytical-imitative approach, on the other hand, combines various methods of creating new sound images, models: description and articulation, imitation, understanding. Nowadays, the analytical-imitative method is mostly used in explaining and training pronunciation.

In addition to common language skills, vocational training of musicians-vocalists involves the formation of singing skills in English. This aspect is the most challenging in foreign language training. Obviously, vocal teachers are more focused on the tasks of voice production, sound quality learning, the correct vocal position of the articulatory apparatus, singing diction and so on. Unfortunately, little attention is paid to the question of observance of English pronunciation norms. However, the problem of correct pronunciation is of pivotal importance and requires special approach

to solving it. It is clear that inadequate phonetic interpretation of the vocal text can cause deviation from the original (authentic) content and result in total misunderstanding or spoilt aesthetic perception of a song. In the process of working with pronunciation, it is necessary to take into account the peculiarities of vocal speech. Vocal or singing speech represents a different, special form of sounds of the particular language. In terms of musical beat, the vocal articulation of the word is rhythmically and pitch-organized. Language as a system of vowels and consonants, functioning in speech, receives its modification in a musical form, which has its own pronunciation norms. It is extremely important to realize that the transition to another language means a transition to a different system (phonemic and rhythmic) [1, p.12]. Articulating position of sounds, consonants and especially vowel phonemes, does not coincide with the usual movements of the articulatory apparatus in the native language. The process of working on English pronunciation using popular songs can be divided into two main aspects: vocal (correct voice formation and breathing, intonation, voice and phrasing) and pronunciation (clarity of diction). For the time being, the most widespread method of teaching the vocalists pronunciation is so-called imitation method, the essence of which is imitating different sound without deep understanding of their nature. However, some sounds in English language do not have any equivalent in Ukrainian language that is why vocalists must understand the principle of articulating these sounds, not just imitate them. For instance, Ukrainian speakers find it difficult to distinguish between the vowel sounds /i:/ and /i /, noticing no difference between “leave” and “live” or “sheep” and “ship”. As a result, these words are commonly mispronounced, which causes deviation from the content. Some English consonants are really challenging for Ukrainian speakers, for instance the nasal “-ing” sound /ɪŋ/, the “K” in “-ink” /ɪŋk/, “th” sound /θ/, which often comes out as more of an “s”, leading non-native speakers to say “sink” instead of “think”. Sounds /v/ and /w/, some interdental sounds, nasal sonant and diphthongs also cause pronunciation problems with Ukrainian vocalists and require special training exercises to master them.

The understanding of such difficulties can help to clearly organize the work with a song. At the initial stage of working on phonetics, it is necessary to pay attention to the melody of the songs, i.e. aspirated sounds, alternation of stressed and unstressed syllables and words, vowels and consonants, etc. Certain peculiarities must be considered when choosing songs to teach specific consonant, vowel, or diphthong sounds. Since Ukrainian and English languages differ in their sound ranges, students must learn to 'physically' make sounds that they do not practice in their native language. Incorrectly spoken sounds can alter the meaning of the word, consequently, influencing the emotional and contextual connotation of the whole song. A teacher can direct students' attention to specific sounds and build activities around them. Working with rhymes in a song is an effective method to teach pronunciation. One of the activities can be using gaps to substitute some of the rhymes in the song. Students listen and fill in the blanks, guided by the song. It is also possible to let students categorize the words based on their sounds. It is important to make students listen to songs several times, thereby exposing them to the sounds.

The most challenging aspect of pronunciation is connected speech, which is the natural way for native English speakers to communicate. Rather than pronouncing each word standing alone, they connect words together and highlight particular syllables. Contractions are an extreme illustration of how the English speakers link speech. Songs can help tackle this pronunciation dilemma because this form of poetry is packed with contractions that students are eager to imitate. Songs with word combinations like "I am", "I can't see", and others will be quite useful. As Vasquez, Angela, and Philip propose, such contractions will help students to practice speaking short sentences independently [9, p.51].

Another technique, which definitely bears fruits in mastering pronunciation, is memorizing the text. Moreover, this technique is especially helpful for singers because they have to learn the lyrics by heart. There are different ways of memorization, which can be successfully practiced in both in the classroom and individually. For instance, the exercise called "Chain" when each student in turn

pronounces one line of the first (second, third, etc.) verse and so on to the end, including choruses and bridges, proves to be very effective in memorizing lyrics. It is possible to offer students to complete the phrase. One student pronounces the beginning of a phrase and other students finish it in turn. A teacher's job is to monitor the process and identify errors, correct them after the task is completed. A well-known exercise "Snowball" (each subsequent student repeats the phrase of the previous one and adds his own) must be frequently practiced too in order to improve both pronunciation skills and memory. There is a plethora of similar exercises, however they should be selected in accordance with the topic of the lesson and the degree of correlation with the song itself. Obviously, the most important exercise, which ensures production of the language rather than its perception, is singing. Singing can be practiced either a cappella, without instrumental accompaniment, to the instrumental music or lip lynching. All these forms are suitable for effective practicing pronunciation. It is possible to offer various training techniques like substitution drilling (repeating a structure that substitutes few items with different vocabulary but with same form of the sentence), associating sounds with ideas (associating different sounds with some creative ideas: the vowel sound [i:] can be referred to as a 'smiling' sound.), using a phonemic chart, which helps the learners to enhance their pronunciation independently, outside the classroom, practicing tongue twisters, etc.

As far as the methods of teaching using popular songs go, it is necessary to develop a system of exercises, which will be able to achieve the educational goals. Depending on these goals (e.g. training grammar structures, facilitating communicative skills, boosting vocabulary, mastering pronunciation, etc.), a teacher can design various exercises. Among others, the following types of exercises are widely used in EFL/ESL teaching:

- finding and correcting grammar mistakes;
- transforming one verb tense into another;
- dramatizing a song;
- conveying the content of the song in your own words;

- filling the gaps with the missing words (given or not given);
- recovering a song (guessing the rhyme);
- putting the lines in the right order;
- discussing the issues raised in a song, etc.

Undoubtedly, the types and number of exercises can vary depending on the learning goals and song material itself, however in order to gain the most benefit out of using songs in the classroom, it is recommended that a teacher follow the certain sequence of working with a song. In our opinion, the following sequence is

— musical presentation of the song (students analyze and discuss musical peculiarities of the song - melody, rhythm, character, mood, tonality, etc.);

— (making sure students understand the meaning of the lyrics);

— phonetic development of the song lyrics;

— re-listening to a song - work based on text (visualization of text using video or pictures);

— reading the text of the song with further development of sounds and intonation, work based on the lyrics of the song (completing related tasks);

— learning in the process of joint performance of a song using a phonogram, staging a song, selection of additional visual materials.

Thus, introducing this lesson structure and the recommendations helps increase the efficiency of using songs significantly. However, if a language instructor wants the song to fulfill its educational functions to the fullest, it is necessary to adhere to a certain algorithm for its use. First of all, the song should be carefully selected so that it meets the following requirements:

- 1) a song must be authentic;
- 2) a song must correspond to the students' level of English;
- 3) a song must be useful in terms of practicing the particular intonation and pronunciation patterns;
- 4) a song must reflect the interest of modern students due to its authentic cultural content.

If the choice of a song does not follow these principles, potentially it cannot be very useful.

Conclusions. The usage of popular music in the process of foreign language acquisition has a number of indisputable advantages, which make this resource really valuable for all participants of the learning process. Firstly, music carries a spiritual origin and forms a positive, relaxed environment in the classroom. It also forms the aesthetic attitude of students to a foreign language culture and its features. Secondly, the use of the song allows to strengthen the motivational factor in teaching a foreign language, to increase the interest of students in the study of any material, which can contribute to the successful solution of psychological issues related to foreign language learning. Furthermore, songs assist students in improving their knowledge and production of essential pronunciation patterns since in music, as well as in speech, there are concepts such as intonation, pause, stress, tempo, pitch, aspiration, etc. Mastering pronunciation skills is of pivotal importance to those whose future profession is closely related to singing songs in English. However, it is strongly advised that language instructors carefully select the songs, taking into account many factors such as the students' level of English, age, and interests, as well as the complexity of the songs and their rhythm. The recommended stages of working on the song material are called to facilitate the process of language acquisition as well as contribute to the mastering of English pronunciation.

References:

1. Carr, P. (2016). A Glossary of Phonology. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. [in English]
2. Kellaris, J. & Cox, A. & Cox, D. (1993). "The Effect of Background Music on Ad Processing: A Contingency Explanation", 114 Journal of Marketing, October, 1993, 57 (October, 1993) [in English]
3. Krashen, S. (1982). Principles and Practice in Second Language Acquisition. California: Pergamon Press Inc. [in English].
4. Kumaravadevelu, B. (2013). Beyond Methods: Macrostrategies for Language Teaching. Washington: Yale University [in English]

5. Kuśnierek, A. (2016) The role of music and songs in teaching English vocabulary to students. *World Scientific News*, 43(1) [in English]
6. Liddicoat, A.J. & Scarino, A. (2013). *Intercultural Language Teaching and Learning*. USA: Wiley and Blackwell [in English]
7. Millington, Neil T. (2011). "Using Songs Effectively to Teach English to Young Learners". *Journal of Language Education in Asia*, 2011, 2(1), 134-141. Japan: Ritsumeikan Asia Pacific University [in English]
8. Roseboro, A.J.S. (2010). *Teaching Middle School Language Arts: Incorporating Twenty-first-Century Literacies*. UK: Rowman & Littlefield Education [in English]
9. Vasquez, A. & Hansen, A. & Smith P. (2010). *Teaching Language Arts to English Language Learners*. New York: Routledge [in English]

Наталія Вячеславівна ЗЕМЛЯНСЬКА,

кандидат наук з державного управління,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: n.zemlyanska@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2192-8380

**ВИКОРИСТАННЯ ПОПУЛЯРНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ
ВИВЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО».
ФОНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Анотація. У процесі вивчення іноземної мови студенти можуть зіткнутися з різними труднощами, які можуть перешкодити їм досягти бажаної мети. Вимова англійської мови традиційно вважається однією з найскладніших проблем, для вирішення якої потрібні особливий підхід та методи навчання. Викладання англійської мови за допомогою популярних пісень видається достатньо ефективним методом, оскільки пісні

надають студентам безліч фонологічних шаблонів, які вони можуть опанувати ефективним і водночас приємним способом. Крім того, музика впливає на почуття студентів, розвиваючи їхній емоційний інтелект, забезпечуючи невимушену атмосферу в аудиторії, мотивуючи їх таким чином вивчати різні аспекти англійської мови. Ще один незаперечний аргумент щодо використання пісень та музики у процесі вивчення іноземної мови, – це те, що ці два поняття мають багато спільного. Як і мова, музика має такі акустичні параметри, як висота звуку, тривалість, наголос та інтонація. У статті зосереджено увагу на методологічній цінності популярних пісень у розвитку фонетичних здібностей у студентів спеціальності «Музичне мистецтво». За результатами аналізу науково-дослідницьких робіт вітчизняних та зарубіжних учених і практиків автором було зроблено висновок, що популярні пісні можна використовувати для відпрацювання всіх мовних навичок – граматики, словникового запасу, читання, аудіювання, письма та, найголовніше, навиків вимови. У статті також описуються труднощі, з якими стикаються студенти у процесі оволодіння вимовою, надається методичний підхід до використання пісень на заняттях із іноземної мови.

Ключові слова: вимова, популярні пісні, тексти пісень, пісенний матеріал, іноземна мова, фонетичні навички, методи навчання

Список використаної літератури:

1. Carr, P. (2016). A Glossary of Phonology. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. [in English]
2. Kellaris, J. & Cox, A. & Cox, D. (1993). "The Effect of Background Music on Ad Processing: A Contingency Explanation", 114 Journal of Marketing, October, 1993, 57 (October, 1993) [in English]
3. Krashen, S. (1982). Principles and Practice in Second Language Acquisition. California: Pergamon Press Inc. [in English]

4. Kumaravadivelu, B. (2013). *Beyond Methods: Macrostrategies for Language Teaching*. Washington: Yale University [in English]
5. Kuśnierek, A. (2016) The role of music and songs in teaching English vocabulary to students. *World Scientific News*, 43(1) [in English]
6. Liddicoat, A.J. & Scarino, A. (2013). *Intercultural Language Teaching and Learning*. USA: Wiley and Blackwell [in English]
7. Millington, Neil T. (2011). "Using Songs Effectively to Teach English to Young Learners". *Journal of Language Education in Asia*, 2011, 2(1), 134-141. Japan: Ritsumeikan Asia Pacific University [in English]
8. Roseboro, A.J.S. (2010). *Teaching Middle School Language Arts: Incorporating Twenty-first-Century Literacies*. UK: Rowman & Littlefield Education [in English]
9. Vasquez, A. & Hansen, A. & Smith P. (2010). *Teaching Language Arts to English Language Learners*. New York: Routledge [in English]

Наталья Вячеславовна ЗЕМЛЯНСКАЯ,

кандидат наук государственного управления,

Киевская муниципальная академия

эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

e-mail: n.zemlyanska@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2192-8380

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН В
ОБУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ
СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО».
ФОНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Аннотация. В процессе изучения иностранного языка студенты обычно сталкиваются с различными трудностями, которые могут помешать им достичь желаемой цели.

Английское произношение традиционно считается одной из самых сложных проблем, для решения которой требуются особый подход и методы обучения. Обучение английскому языку с использованием популярных песен является чрезвычайно эффективным методом, поскольку песенный материал обеспечивает студентов множеством моделей произношения, которые они могут освоить эффективным и, в то же время, приятным способом. Кроме того, музыка влияет на чувства студентов, тем самым развивая их эмоциональный интеллект, обеспечивает непринужденную атмосферу в аудитории, тем самым мотивируя их изучать различные аспекты английского языка. Еще один неоспоримый аргумент в пользу использования песен и музыки в процессе обучения иностранному языку заключается в том, что эти два понятия имеют много общего. И язык, и музыка имеют акустические параметры, такие как высота звука, продолжительность, ударение и интонация. В статье акцентируется внимание на методическом значении популярных песен в развитии фонетических способностей студентов музыкального направления. По результатам анализа исследований отечественных и зарубежных ученых и практиков автором был сделан вывод, что популярные песни можно использовать для отработки всех языковых навыков – грамматики, словарного запаса, чтения, аудирования, письма и, самое главное, навыков произношения. В статье также описаны трудности, с которыми студенты сталкиваются в процессе овладения произношением, предложен методический подход к использованию песен на занятиях по иностранному языку.

Ключевые слова: произношение, популярные песни, тексты песен, песенный материал, иностранный язык, фонетические навыки, методика обучения

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.60-85>
УДК 7.739.2;745/749

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

**ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО В
СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ: ЛЕТОПИСЬ ТРИУМФА
ИЛИ ХРОНИКА ВЫЖИВАНИЯ?**

Аннотация. Основной целью статьи является попытка актуализовать вопрос классификации ювелирных изделий с учетом специфики современных реалий ювелирной отрасли. Освещен вопрос терминологизации, смыслового наполнения категорий «ювелирика», «ювелирное искусство», «ювелирный дизайн». Подчеркнуто состояние, в котором находится современный украинский ювелирный мир, намечены основные вопиющие проблемы ювелирной сферы. Анонсированы актуальные вопросы, требующие отдельного внимания и являющиеся перспективными для дальнейших изысканий: причины, приводящие к резкому снижению профессионального уровня исполнения авторских изделий в современной Украине при популярности тиражной массовой продукции; сложности в высшем профильном образовании в сфере художественного металла; особенности современной моды, диктующей спрос или его отсутствие на ювелирные изделия и популярность тех или иных стилей, материалов, техник; резкое снижение покупательной способности украинцев – ювелирные изделия относятся к предметам роскоши, которая по карману сегодня

гораздо меньшему количеству людей; реалии карантинных ограничений, оказавшие немалое влияние на снижение популярности ювелирных изделий в связи с трансформацией иерархии ценностей человека, проводящего большинство времени в изоляции. Приведены некоторые варианты существующей классификации ювелирных изделий, вкратце рассмотрены основные категории ювелирных изделий. Акцентируется проблема стирания грани между ювелирным искусством и массовой продукцией, связанного с механизацией ряда важных процессов, снижения профессионального уровня многих современных украинских мастеров, что приводит к типизации и утрате индивидуальности уникальных ювелирных изделий. Привлечено внимание к степени разработки проблемы в научной плоскости, к малому количеству комплексных фундаментальных теоретических штудий с грамотным понятийным аппаратом. Сувенирная продукция, которая обычно относится к ювелирной галантерее, оставлена за рамками внимания и анонсируется как самостоятельная тема для научного обзора.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелирный дизайн, украшение, сувенир, драгоценный металл, ювелирный камень

Вступление. Ювелирное искусство – одна из тех сфер применения творческого гения человека, которая находится в чрезвычайно сложной ситуации в современных реалиях. Ее подстерегает немало опасностей на пути к зрителю (заказчику, коллекционеру и т.п.).

Объективная оценка состояния дел в области ювелирного искусства сегодняшнего дня – явление весьма спорное. Мы наблюдаем немало позитивных симптомов развития ювелирного дизайна, ювелирных техник. На службе создателя дизайна ювелирного изделия давно уже немало компьютерных программ, позволяющих создавать эскизы будущих изделий самых разных уровней сложности, от простых до сложнейших, к услугам создателя (отметим, что мы пока

осознанно воздерживаемся от употребления категории «художник») и 3D-дизайн, 3D-печать нередко помогает в ювелирном деле – таковы реалии начала XXI в. В распоряжении создателя ювелирных новинок и немало новых материалов, преимущественно синтетического происхождения. Все это в комплексе с постоянно развивающимися технологиями производства ювелирных изделий, как и при поддержке возможностей современной рекламы, позволяет говорить о значительных темпах развития этой отрасли.

Доказательством служит и проведение ювелирных выставок на регулярной основе (основное ежегодное событие такого характера – «ЮвелирЭкспо», проходящее дважды год в Киеве даже в условиях карантинных ограничений вводимых в связи с COVID-19; весенняя выставка включает в себя и конкурс ювелирного дизайна; периодически выставки современной ювелирики проводятся в Музее исторических драгоценностей Украины).

Косвенным доказательством активизации развития отрасли можно назвать и попытки развития ювелирного дизайна в сфере художественного образования – ювелиров уже начали готовить несколько ВУЗов страны: дипломы в области ювелирного искусства защищали студенты Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Киевского университета имени Бориса Гринченко, Киевской государственной академии декоративно-прикладного искусства и дизайна имени Михаила Бойчука, Каменец-Подольского государственного педагогического университета имени Ивана Огиенко.

Еще один аспект, который подтверждает востребованность ювелирного искусства в сегодняшнем культурном пласте, – популярность занятий ювелирным дизайном в сфере шоу-бизнеса. Многие звезды эстрады пробуют себя в ювелирном бизнесе – открывают ювелирные бутики, самостоятельно занимаются ювелирным дизайном.

Постановка проблемы. Все перечисленное – аверс медали. Явные симптомы расцвета отрасли. Но есть еще и

реверс, гораздо менее популярный и пафосный. Да, выставки ювелирной продукции проводятся. Но корректнее говорить о «ЮвелирЭкспо» не как о доминирующем событии этой отрасли в стране, а фактически как о единственном. Особенно скучно выглядит одна крупная ювелирная выставка в год на фоне разнообразия в этой сфере в других странах мира: «Junwex», «Junwex. Русский стиль», «Байкальский ювелирный салон», «ЮвелирЭкспо», «Самарская жемчужина», «Лучшие украшения России 2021», «Эксклюзив 21», «Ювелирная Сибирь», «Fashion Jewellery», «Сочи ИнтерЮвелир» (Россия), «Jewellery & Gem Fair» (Гонконг), «Jewellery Salon Riadh» (Саудовская Аравия), «Galloway Antique Fairs 2021» (Великобритания), «Mineraly Bratislava 2021» (Словакия), «International Gem & Jewelry Show Denver 2021», «Parker Trade Show 2021», «International Gem & Jewelry Show Seattle 2020» (США), «Chibimart 21» (Италия), «Shanghai World Jewelry Expo 2021» (Китай), «Mineralien, Fossilien, Schmuck 2021», «Mineralis 2021» (Германия) и др.

И если до недавнего времени «ЮвелирЭкспо» проводилась на огромных площадях центра «Экспо Плаза» в Киеве, то последние пару лет она проходит уже на площадках Международного выставочного центра, что предполагает уменьшение занимаемых площадей, при этом, часть территории МВЦ занята тем, что не имеет ни малейшего отношения к ювелирной сфере, – текстилем, сувенирами, в лучшем случае – полиграфической продукцией. Около 80% всего ассортимента – тиражные изделия, рассчитанные на довольно низкую планку требований потребителя, и лишь несколько витрин занимают изделия художников, созданные или вручную, или с применением техники литья, но авторские, с интересным дизайном и имеющие высокий уровень исполнения. В этом случае речь идет об ИСКУССТВЕ, а не об АССОРТИМЕНТЕ, о СОЗДАТЕЛЯХ, а не о ПРОИЗВОДИТЕЛЯХ, т.е., к сожалению, серийная тиражная продукция затмевает, вытесняет авторский ювелирный дизайн. То же можно отметить и о ежегодном конкурсе ювелирного дизайна, проводимом в рамках выставки: с каждым годом уровень исполнения представляемых проектов,

как готовых изделий, так и эскизов, становится все ниже, как и культура презентации работ – она фактически сводится «на нет», и автор может себе позволить подать на конкурс работу, выполненную на криво вырезанном листе бумаги, без стекла и даже без паспарту, а организаторы позволяют себе это принять и вывесить на суд публики, при этом не заботясь даже о том, чтобы работа висела ровно.

До недавнего времени в Украине проводился фестиваль эмали, организуемый усилиями А. А. Бородая и его коллег, но последние несколько лет организовывать его стало все труднее, а с уходом мастера мероприятие в его прежнем формате угаšlo.

Радужные перспективы комплексной подготовки профессиональных ювелиров, специалистов в области ювелирного дизайна, к сожалению, тоже омрачились реалиями. Почти во всех упомянутых высших учебных заведениях подготовка художников-ювелиров осуществляется лишь эпизодически, в рамках других образовательных программ и специальностей. А из этого вытекает отсутствие соответствующей записи о квалификации в приложении к диплому. А в двух ВУЗах проект и вовсе был закрыт, признанный нерентабельным, поскольку решения чаще всего принимаются людьми, не имеющими профессионального отношения к специальности (а часто и к искусству в целом), имиджевый характер проекта, при котором в группе може быть 5-6 студентов с престижной, элитной квалификацией, не является аргументом для продолжения существования образовательной программы – во главу угла ставится массовый набор, привлечение финансовых потоков, что провоцирует уничтожение эксклюзивных специализаций, унификацию и полное обезличивание художественного образования. И среди первых жертв этой повальной типизации – ювелирное искусство.

Увлечение ювелирным дизайном звезд шоу-бизнеса тоже лишь с одной стороны может радовать – с точки зрения наличия интереса и спроса на это, что гарантируте жизнеспособность сферы. Но, увы, помимо интереса у

дилетантов можно констатировать нередко и ПРАВО на занятие столь нелегким делом, когда человек, имеющий диплом менеджера шоу-бизнеса или образование вокалиста, но обладающий финансовыми возможностями, считает себя вправе вступать не только в качестве владельца ювелирного бутика (что можно только приветствовать), но и выступать в ипостаси непосредственного дизайнера, автора концепции ювелирных изделий. Вот эта вседозволенность крайне опасна, поскольку дилеантизм в этой сфере губителен, не говоря уже о вкусовых параметрах, – ювелирное искусство издавна является индикатором вкуса. В любом деле важны профессионализм, наличие навыков, опыта, должного образования. А ювелирное искусство ювелирное дело – в особенности не терпят дилетантов. Есть множество талантливых самоучек, но талантливый самоучка и воинствующий дилетант – совершенно разные категории. Бытует вседозволенность в профессиональном поле, провоцирующая и безответственность за качество изделия и безнаказанность по отношению к явной бесвкусице и халтуре. Идея множества проектов «как стать 3D-дизайнером ювелирных изделий за один день» приводит к катастрофическому снижению профессионального уровня в ювелирном деле, уничтожению высокой качественной планки. К сожалению, эпоха дипломированных тик-токеров породила и ювелирных дизайнеров, не умеющих рисовать и полагающихся исключительно на знание ПК, – «все смешалось в доме Облонских».

Анализ последних исследований и публикаций. Даже теоретическая сторона постижения теории и истории ювелирного дела, ювелирного искусства часто оказывается во власти дилеантов – достаточно просто желания, чтобы вынести собственные изыскания в форме публичных лекций на тему ювелирного искусства. Редукционизм, часто обретающий форму профанации, правит бал.

Публикаций в области велирного искусства по-прежнему очень мало. Работы по теории ювелирного дела, которые можно считать грамотными и высоко

профессиональными, единичны [2; 22]. Немногочисленны, но все же появляются хорошо иллюстрированные словарно-энциклопедические издания по теории ювелирного дела, немного заполняющие лакуны [1; 5; 9; 10].

В Украине диссертационные исследования по этой проблематике можно пересчитать по пальцам, и если по истории явления есть хоть несколько работ, то по современной ювелирике их крайне мало. Исключением являются исследователи, занимающиеся историей ювелирного искусства Украины: С. Луць [11; 12; 13], автор диссертационного исследования о мастерах киевского классического ювелирного дома «Лобортас» [11], С. Довгань, автор диссертации об эмалях Украины [4], Р. Пасечник, чьи работы, информативны, хоть и не всеобъемлющи [15], Р. Шмагало [23; 24; 25], под эгидой которого вышел фундаментальный труд по истории художественного металла Украины [27]. Отдельные аспекты украинской ювелирики, часто – ее региональные особенности, освещают в своих работах М. Кравченко [6; 7; 8], С. Шафран [24], др.

Однако чаще всего в работах исследователей речь идет об определенных исторических отрезках, конкретных персоналиях или отдельных техниках. Исключений очень мало, когда можно говорить о комплексных исследованиях, а украиноязычные являются до сих пор редкостью [27]. И по-прежнему очень много вопросов, на которые авторы теоретических штудий дают весьма отличающиеся ответы, начиная с трактовки самого термина «ювелирика» и с того, что в современном пласте декоративно-прикладного искусства можно по праву относить к ювелирному искусству, а что на такое определение права не имеет, классифицируясь максимум как «hand made»: все чаще на право называться ювелирами претендуют мастера и мастерицы, занимающиеся изготовлением украшений из кожи, перьев, бусин, бисера, т.е. тем, что при классической трактовке категории «ювелирное искусство» как примеры оно не рассматривается.

Поэтому **целью** статьи послужило желание актуализовать вопросы терминологизации «ювелирики» и классификации ювелирных изделий.

Изложение основного материала. Ювелирные изделия высокого качества, созданные известными мастерами из драгоценных, дорогостоящих материалов, нередко становились объектом для копирования, порождая вереницы подделок. Копии ювелирных шедевров, изготавливаемые для экспонирования на выставках, когда подмена оригинала копией делается на законных основаниях с ознакомительной целью (уберечь оригинал от опасности быть поврежденным или похищенным), – лишь одна из причин копирования. Однако есть и иная причина, когда создается подделка произведения искусства с целью его продать. История знала случаи, когда уровень исполнения подделки был настолько высок, что она продавалась как оригинал, и даже самые прихотливые эксперты не могли зафиксировать фальсификацию.

Создавались и авторские копии ювелирных изделий, которые предназначались для заказчиков, желавших иметь такие же украшения, которые уже единожды были сделаны для, например, царственных особ. Так, например, мастера фирмы Фаберже не раз прибегали к таким способам удовлетворить капризы богатых заказчиков – изготавливая авторские копии приглянувшихся роскошных безделиц. Однако в таких изделиях всегда была оговорена хотя бы незначительная, но разница – абсолютно одинаковыми они никогда не бывали, это было исключено – оригинал существовал лишь в одном экземпляре.

Конечно, условности такого рода могут упоминаться лишь когда речь идет о ювелирных изделиях, представляющих собой произведение *искусства*. В этом контексте мы сразу сталкиваемся с вопросом, который даже на сегодняшний день является одним из наиболее сложных, спекулятивных и спорных. Что из ювелирных изделий можно относить к произведениям искусства, а что на звание таковых претендовать не вправе. На сегодняшний день ответ на этот вопрос имеет изрядную долю субъективности, поэтому однозначности во всех

рассматриваемых случаях быть не может. Экспертиза ювелирного изделия, так же, как и его оценка, базируется на множестве критериев, в которых пока главное – отсутствие единой системы. На сегодняшний день единой системы оценки ювелирного изделия, как произведения любого вида искусства, не существует. Разработаны разнообразные варианты, в которых много общего, базирующиеся преимущественно на оценке ювелирного изделия, исходя из стоимости материалов, из которых оно изготовлено, тиражности, ювелирных вставок (если они есть), затрат усилий мастера. Однако в большинстве случаев оценка ювелирного изделия применима к серийным вещам, рассчитанным на среднестатистического покупателя, для которых основное преимущество, учитываемое при ценообразовании, – возможность тиражирования. В этом случае мы уже говорим о товаре, а не о произведении искусства,

Но к вещам, созданным с высоким уровнем профессионализма, с авторским дизайном, т.е. эксклюзивным, которые можно классифицировать как произведения искусства, не серийным, производящимся массово и предназначенным для тиражирования с целью продажи по относительно невысокой цене, такие системы оценки не применимы. Берутся в расчет известность и профессионализм мастера, создавшего работу, сложность исполнения, редкость металла и камней, фактор заказчика – для кого и по какому случаю изготавливается изделие, насколько сложно его повторить в случае необходимости, сроки изготовления. Факторов, влияющих на цену, немало, и многие из них абсолютно субъективны. Невозможно, невзирая на многочисленные попытки это сделать, оценить по определенной системе изделие Лолика или Перхина, «оцифровать» степень гениальности мастера по шкале и расположив ее как один из критериев в таблице. В любом случае оценка такого рода будет профанацией, и никогда истинный ценитель произведения ювелирного искусства не согласится с принципами ее образования.

Все многообразие ювелирных чудес и классифицировать нелегко – за многие тысячи лет существования ювелирного

искусства фантазией искусников было создано множество разновидностей изделий, причисляемых ныне к сонму произведений ювелирики (кстати, этот термин тоже часто подвергается критике, поскольку идентифицируется как жаргонизм «ювелирка»). Однако на протяжении многих лет были предложены различные классификации, которыми можно пользоваться для удобства искусствоведческого анализа ювелирных изделий. Существует либо путь выбора для себя какой-то одной, наиболее полной, классификации, или же путь создания собственной, как версии уже существующей (поскольку абсолютной новизны тут уже быть не может), с акцентами на тех «узловых точках», на которые хочется обратить больше внимания.

Исходя из того, что лежит в основе классификации ювелирных изделий, выделяют разные ее варианты. Классифицируют либо по материалам, из которых создано изделие (из драг.металлов с камнями или без них, из неблагородных металлов, с камнями или без оных, из камней без применения металлов), либо по техникам изготовления, либо, и это нам кажется наиболее логичным и корректным, по предназначению ювелирного изделия. Классификацию «ювелирной галантереи» в данном контексте можем вывести за рамки нашего внимания, поскольку предметом рассмотрения является ювелирное ИСКУССТВО, а не сувенирная индустрия. При создании классификаций ювелирные изделия практически всегда рассматриваются как «ассортимент», и берется в расчёт их ценность как товара, учитываются товароведческие характеристики.

Классифицировать по техникам ювелирные изделия в данном контексте представляется не корректным, поскольку этот метод снова-таки приемлем более для «ювелирного ассортимента» современности, ибо при классификации по техникам произведений ювелирного искусства разных исторических эпох остается за рамками внимания немалый пласт изделий: не берется в расчёт то, что все техники возникали в разные исторические эпохи и, пользуясь этим

методом классификации, сложно охватить все хронологические отрезки, особенно древность, когда количество известных техник художественной обработки металла было еще довольно ограничено. Поэтому, рассматривая любой из вариантов предлагаемых классификаций, каждый раз приходится помнить о том, что большинство из них создавалось по товароведческим характеристикам, мы же попытаемся пользоваться не просто унифицированным вариантом классификации ювелирного ассортимента, а типологией, построенной на критериях искусствоведческого анализа.

Классификация по назначению тоже представляется разными авторами по-разному, унифицированных вариантов пока не предложено, всегда можно найти не только какие-то отличия, но и недостатки. Выбирая из вариантов существующих и под час не многим отличающихся друг от друга классификаций, для основы остановимся на следующей [14, с. 218].

Личные украшения
Предметы туалета
Предметы для украшения интерьера
Письменные принадлежности
Предметы для сервировки стола
Принадлежности для часов
Сувениры

Есть и варианты этой классификации, в которых группа личных украшений обозначается как «украшения для женщин», добавлена группа курительных принадлежностей. Первое в корне нельзя принять, поскольку, помимо женских, к группе личных украшений относятся, пусть и не такие многочисленные, но, весьма разнообразные, мужские. Иногда можно увидеть и некорректные пункты классификации, как, например, отнесение зеркал к предметам туалета без уточнений, тогда как, в зависимости от размеров, зеркала относят и к предметам украшения интерьера. Письменные принадлежности иногда выделяют в отдельную группу, хотя с определенной

долей условности их вполне можно рассматривать как предметы украшения интерьера, как и предметы сервировки стола или осветительные приборы, также временами выделяемые в отдельную группу. Принадлежности для часов также можно рассматривать по-разному, если не вносить уточнения сразу: если речь идет о наручных и карманных часах, тогда их можно относить к группе предметов туалета, если же о настольных, настенных и т.п. – к группе предметов украшения интерьера, и все равно позволительно не выделять их в самостоятельную группу, а рассматривать как уточнение внутри другой, более обобщенной. В свою очередь, есть группа предметов, которые редко можно встретить в классификациях ювелирных изделий как самостоятельную, но которая обязана быть выделенной отдельно в силу своей важности и масштабности, – культовая атрибутика. Самостоятельной группой вполне можно считать и символы и атрибуты власти, к которым всегда относились с должным пиететом. В силу ценности и значимости усматриваем и необходимость позиционировать отдельной группой и предметы фалеристики.

Наиболее спорной представляется позиция «сувениры» в этом варианте классификации. Под ней обычно предполагаются брелоки, значки, памятные медали и т.п. Однако однозначно относить к сувенирам, например, памятные медали тоже некорректно, их можно рассматривать скорее как примеры наградных или памятных знаков, каковые нередко представляли собой не просто «ювелирную галантерею», а произведения ювелирного искусства высочайшего уровня.

В остальном же приведенную выше классификацию вполне можно принимать за основу, внося уточнения в каждую из позиций. В качестве таких уточнений каждой из позиций можно добавить внутреннюю типологию, более узкую, которая позволит детализировать все пункты.

Таким образом, получим следующую картину:

*Личные украшения (мужские и женские):
группы украшений для ушей (серьги, клипсы);
украшения для причесок и головы (заколки, булавки,
ферроньерки, эскофьоны, тики, матапатти, тилаки, джумары,
диадемы, гребни, криналы, парюры, трессуары);
для шеи ((ривьеры, фермуары, ожерелья, цепи, бусы, бархатки,
подвески (кулоны), медальоны));
для рук (браслеты, кольца, перстни);
для ног (браслеты, кольца);
для одежды и головных уборов (аграфы, эгреты, пряжки,
банты-склаважи, фибулы, застёжки, кордельеры, подвески,
помандеры, зажимы для галстуков);
предметы туалета (пудреницы, бонбоньерки, часы – наручные
или карманные с принадлежностями для них, зеркальца,
несессеры, флаконы для ароматных жидкостей или
нюхательных солей; курительные принадлежности –
мундштуки, портсигары, табакерки, трубки);
предметы для украшения интерьера (шкатулки или ларцы, вазы
разных типов, зеркала, часы, мелкая пластика из драгоценных
металлов и камней);
предметы для сервировки стола (столовые приборы, графины,
рюмки, бокалы, солонки и т.п.);
культовые предметы (оклады икон, книг, элементы облачения
священнослужителей, церковная утварь и т.п.);
символы и атрибуты власти (короны, венцы, скипетры,
державы и т.п.);
сувениры*

К слову, шкатулки часто причисляют к предметам туалета, с чем трудно согласиться: будет корректнее их относить к интерьерным украшениям, поскольку они отделимы от костюма, но призваны органично вписываться в интерьер. Как назвать предметом туалета, фактически – элементом костюма – ларец Ядвиги Ягеллонки (рис. 1)? Вряд ли для это найдутся аргументы.

Некоторые курительные принадлежности тоже можно относить не к предметам туалета, а к предметам украшения интерьера, все зависит от специфики использования и – банально – от масштабов. Если, например, табакерку Екатерины Великой, скажем, ее любимую «Лизетту», с которой императрица редко расставалась, можно счесть за предмет туалета (рис. 2), то какой-нибудь громоздкий набор курительных приспособлений – как элемент украшения интерьера.

Что касается часов, в данном случае разночтений быть в принципе не должно, если помнить изначально об их типологии. Часы настольные, настенные, напольные, безусловно, относятся к группе интерьерных украшений, тогда как наручные или карманные, безусловно, – к группе элементов костюма, вместе с принадлежностями, которые им сопутствуют, – цепочками или роскошными шатленами, ключиками для завода часов.

Группа культовых предметов чрезвычайно обширна и многокомпонентна, более обширно ее, пожалуй, следовало бы назвать «предметы религиозной направленности», поскольку в нее входят все предметы, которые имеют непосредственное отношение как к проведению обряда, так и в целом к религиозной сфере. Полностью охарактеризовать ее в обзоре, посвященном классификации, невозможно: прежде всего, перечень подгрупп зависит от того, о каком культе идет речь, от географического признака. К этой группе можно причислить и католические или протестантские монстранцы, и православные паникадила, оклады икон или книг, нательные мощевики, крестики, ладанки, элементы украшений митр священнослужителей, раки для мощей святых, напестольные и запестольные кресты, звезды, копия и лжицы, наперсные кресты, панагии, жезлы священнослужителей; буддийские пхурба или кхантаңги; иудаистские меноры, многое другое разумеется, в случае, если они выполнены из драгоценных металлов или сплавов.



*Рис. 1. Ларец Ядвиги Ягеллонки. Мастера: П. Флетнер, Я. Баур.
Германия. 1533 г. Серебро, позолота, резьба, чеканка, полировка;
эмали, жемчуг, алмазы, рубины, сапфиры, изумруды, полудрагоценные
камни. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж,
Галерея Драгоценностей*



*Рис. 2. Табакерка «Лизетта». Мастер: И. Г. Шарф. 1780-е гг.
Германия. Золото, серебро, чеканка, роспись; алмазы, бриллианты,
изумруды эмаль. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж,
Галерея Драгоценностей*

Конечно, когда речь идет о роскошном декоре царских врат или иконостаса, это уже корректнее классифицировать как примеры художественной обработки металла, ювелирика более «компактна» и ориентирована на малые формы. Хотя иногда, рассматривая серебряные чудеса литья витиеватых барочных иконостасов, с трудом воздерживаешься от того, чтобы не отнести, скажем, царские врата с их ажуром к ювелирному искусству, поскольку это действительно тончайшие образцы высокого профессионализма. И нередко такие произведения классифицируют именно так.

Особое стоит акцентировать наличие подгруппы вотивных драгоценностей – особенно многочисленные в эпоху

Средневековья. Это были украшения, приобретающие функции церковной утвари, поскольку изготавливались по заказу и приносились людьми в качестве дара в храм Божий, чаще всего по даваемому обету. Они подвешивались под арками храмов или же над алтарем. Среди известных с древности многих типов votivных предметов наиболее характерны относящиеся к ювелирным изделиям короны. Известны votivные короны вестготских королей Реккесвинта и Свитилы VII в. из клада в Гварразаре, votивная корона мадонны делла Фонтенуова, изготовленная в Италии в к. XVI в. [19, сс. 82, 84]. Разумеется, чем богаче был даритель и чем значительнее его просьба, которой он беспокоил высшие силы, тем роскошнее и богаче был дар.

Группа символов и атрибутов власти тоже весьма многоцветна, и характеристика ее элементов так же зависит в первую очередь от географического признака и от хронологии. К ней можно отнести античные лавровые венки, скипетры, державы, короны разных типов, диадемы, тиары, царские венцы. Некоторые предметы, казалось бы, не имеют непосредственного отношения к ювелирному миру, но в силу характера этих предметов, приобретенного ими в связи со сложившимися обстоятельствами, они превратились в ювелирные шедевры. Проиллюстрировать такие примеры может, например, знаменитый «Павлиний трон». Как еще, если не ювелирным чудом, можно наречь трон, выполненный по повелению шаха Джехана в 1629 г. лучшими мастерами Индостана из серебра, золота, и тонувший в сияющей пене драгоценных камней? Классификационно это предмет мебели, который часто называют самым дорогим в мире за всю историю декоративно-прикладного искусства, однако вряд ли это прозаическое утверждение можно принять безоговорочно: этот символ роскоши Великих Моголов, переходящий из рук в руки, порождавший войны и кровопролития, был одним из наиболее роскошных ювелирных шедевров за всю историю. Даже его судьба порождает разночтения: до сих пор пишут, что либо он и его варианты (есть упоминания о двух, а иногда и трех

модификациях трона) существует и сегодня в каких-то музеях, либо затонул вместе с кораблем, перевозившим его в Европу, либо был разобран и перепродан по частям. Те, кто склонен верить в его существование и ныне на дне морском, и сейчас организуют экспедиции и ищут золотую легенду, некоторые из камней с которой украшают коронационные драгоценности одной из самых знаменитых и древних королевских семей мира – английской.

Сувенирная продукция, которая обычно относится к ювелирной галерее, выведена за рамки нашего внимания, поскольку речь идет не о промышленности и изготовлении серийных изделий, а о высокохудожественных и исторически ценных произведениях искусства. Однако этот аспект также представляет собой немалый интерес, и вполне может претендовать на роль самостоятельного объекта научного анализа.

Выводы. Среди актуальных вопросов, требующих отдельного внимания и являющихся перспективными для дальнейших изысканий, – и причины, приводящие к резкому снижению профессионального уровня исполнения авторских изделий в современной Украине при популярности тиражной массовой продукции, изготавливаемой по шаблонным эскизам в большом количестве. Помимо упомянутых сложностей в высшем профессиональном образовании, в качестве одной из причин этого процесса можно назвать особенности современной моды, ведь именно она диктует спрос или отсутствие одного на ювелирные изделия и популярность тех или иных стилей, материалов, техник. Мода начала XXI в. выдвигает фактически доминирующим стиль «casual», предпочтение отдается удобной, простой повседневной одежде, американское влияние затмевает французский шик прежних периодов, а это предполагает снижение спроса на ювелирные изделия. Несмотря на то, что модные тенденции последних лет допускают синтез ранее несочетаемого, как то джинсы и кроссовки вполне синтезируются с кольцами и обилием браслетов, но все же количество надеваемых в look такого типа украшений

минимизировано, что приводит к снижению спроса на ювелирику в целом. Немаловажным аспектом общей картины является и резкое снижение покупательной способности украинцев сегодня – ювелирные изделия относятся к предметам роскоши, которые по карману сегодня гораздо меньшему количеству людей. И наконец, реалии карантинных ограничений тоже оказали немалое влияние на снижение популярности ювелирных изделий – иерархия ценностей человека, проводящего большинство времени в изоляции, резко меняется. Это также может быть названо среди перспективных векторов анализа и дальнейшего освещения состояния ювелирного искусства современной Украины.

Список использованной литературы:

1. Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство. Москва: Арт-родник, 2005. 492 с.
2. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. Ленинград: Машиностроение, 1977. 384 с.
3. Ванюшова Р., Ванюшов Б. Ювелирные изделия. Иллюстрированный типологический словарь. Москва: Политехника, 2001. 240 с.
4. Довгань Ю. Емальєрне мистецтво в Україні: історичний досвід та сучасний стан: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. Київ, 2008. 188 с.
5. Дронова Н. Ювелирные изделия. Справочник. Энциклопедия: Классификация. Описание. Оценка. Москва: Издательский центр «Ювелир», 1996. 325 с.
6. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). Образотворче мистецтво. 2012. № 3-4. Сс. 36-37.
7. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні ХХ – початку ХХІ ст.: традиції і сучасні тенденції. Вісник Закарпатського художнього інституту. Ерделівські читання:

матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Ужгород, 15-16 травня 2010 р. Ужгород, 2010. Сс. 189-196.

8. Кравченко М. Мистецтво художньої емалі в Україні. Традиції та новачії. Мистецтвознавчий автограф. Львів: ЛНАМ, 2010. Вип. 4-5. Сс. 216-224.

9. Кроу Дж. Справочник для ювелиров. Москва: Арт-родник, 2008. 176 с.

10. Куманин И., Лившиц Б. Материалы для ювелирных изделий. Москва: Астрель, 2013. 290 с.

11. Луць С. Творчість митців КЮД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. 17.00.06. ЛАМ. Львів, 2017. 325 с.

12. Луць С. Специфика становления классического ювелирного дома «Лобортас». Дизайн. Искусство. Промышленность. 2014. №2. Сс. 107-113.

13. Луць С. Особливості традиційних та інноваційних технологій та методів у творчості класичного ювелірного дому «Лобортас». Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча. 2014. №5(119). Сс. 1073-1079.

14. Никифоров Б., Чернова В. Ювелирное искусство. Москва: Феникс, 2006. 250 с.

15. Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України ХХ-ХХІ століть. Київ: НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України», 2017. 302 с.

16. Пономарев В. Тайны золота. Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2006. 288 с.

17. Раффаэлли М. Ювелирные украшения. Искусство выбирать лучшее. Москва: ЭКСМО, 2015. 208 с.

18. Русакова А. Ювелирные изделия. Москва: Мир энциклопедий Аванта+, 2008. 184 с.

19. Сингаевский В. Самые легендарные драгоценности мира всех времен и народов. Москва: АСТ. 2014. 224 с.

20. Тойбл К. Ювелирное дело. Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1982. 200 с.

21. Устинов В. Все об украшениях. Москва: АСТ, 2001. 430 с.
22. Флеров А. Материаловедение и технология художественной обработки металлов. Москва: Изд-во «В. Шевчук», 2001. 288 с.
23. Шаталова И. Стили ювелирных украшений. Москва: «6 карат», 2004. 104 с.
24. Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. Вісник ЛНАМ. Львів: ЛНАМ, 2008. Сс. 80-102.
25. Шмагало Р. Нев'янучі квіти Станіслава Вольського. Вісник ЛНАМ. Львів: ЛНАМ, 2008. Сс. 119-124.
26. Шмагало Р. Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок. Образотворче мистецтво. 2012. № 3-4. Сс. 34-35.
27. Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. В 2-х тт. Львів: Апіорі, 2014-2015.

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,

доктор мистецтвознавства, професор,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ: ЛІТОПИС ТРИУМФУ ЧИ ХРОНІКА ВИЖИВАННЯ?

Анотація. Основною метою статті є спроба актуалізувати питання класифікації ювелірних виробів з урахуванням специфіки сучасних реалій ювелірної галузі. Висвітлено питання термінологізації, смислового наповнення категорій «ювелірика», «ювелірне мистецтво», «ювелірний дизайн». Підкреслено стан, у якому знаходиться сучасний

український ювелірний світ, намічені основні кричущі проблеми ювелірної галузі. Анонсовані актуальні питання, що потребують окремої уваги і є перспективними для подальших досліджень: причини, що призводять до різкого зниження професійного рівня виконання авторських виробів у сучасній Україні при популярності тиражної масової продукції; складності у вищій профільній освіті в галузі художнього металу; особливості сучасної моди, що диктує попит або його відсутність на ювелірні вироби і популярність тих чи інших стилів, матеріалів, технік; різке зниження купівельної спроможності українців – ювелірні вироби належать до предметів розкоші, які по кишені сьогодні набагато меншій кількості людей; реалії карантинних обмежень, що здійснили чималий вплив на зниження популярності ювелірних виробів у зв'язку з трансформацією ієрархії цінностей людини, що проводить більшість часу в ізоляції. Наведено деякі варіанти існуючої класифікації ювелірних виробів, стисло розглянуті основні категорії ювелірних виробів. Акцентовано проблему стирання межі між ювелірним мистецтвом і масовою продукцією, зв'язані з механізацією низки важливих процесів, зниженням професійного рівня багатьох сучасних українських майстрів, що призводить до типізації та втрати індивідуальності унікальних ювелірних виробів. Привернуто увагу до ступеня розробки проблеми в науковій площині, до малої кількості комплексних фундаментальних теоретичних студій із грамотним понятійним апаратом. Сувенірна продукція, яка зазвичай належить до ювелірної галантереї, залишена за межами уваги й анонсується як самостійна тема для наукового огляду.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, ювелірний дизайн, прикраса, сувенір, коштовний метал, ювелірний камінь

Yuliia V. ROMANENKOVA,

Doctor of Sciences in Arts, Professor,

Kiev Municipal Academy of Circus

and Performing Arts,

Kiev, Ukraine,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

**JEWELLERY IN MODERN REALITIES:
A CHRONICLE OF TRIUMPH
OR A CHRONICLE OF SURVIVAL?**

Abstract. The main purpose of the article is an attempt to actualize the issue of jewellery classification, taking into account the specifics of the modern realities of the jewellery industry. The issue of terminologization, semantic content of the categories “jeweller”, “jewellery art”, “jewellery design” is outlined. The state in which the modern Ukrainian jewellery world is located is emphasized, the main glaring problems of the jewellery sphere are outlined. The current issues that require special attention and are promising for further research are announced: the reasons leading to a sharp decrease in the professional level of execution of author's products in modern Ukraine with the popularity of mass-circulation products; difficulties in higher professional education in the field of artistic metal; features of modern fashion dictating the demand or lack thereof for jewellery and the popularity of certain styles, materials, techniques; a sharp decline in the purchasing power of Ukrainians – jewellery is a luxury item that a much smaller number of people can afford today; the realities of quarantine restrictions that have had a significant impact on the decline in the popularity of jewellery due to the transformation of the hierarchy of values of a person spending most of his time in isolation. Some variants of the existing classification of jewelry are given, briefly considered. the main categories of jewellery. The problem of blurring the line between jewelry art and mass production, associated with the mechanization of important processes, the decline in the professional level of many modern

Ukrainian craftsmen, which leads to the typification and waste of individually unique jewellery, is dramatized. Attention is drawn to the degree of development of the problem in the scientific plane, to a small number of complex fundamental theoretical studies with a competent conceptual apparatus. Souvenir products, which usually belong to a jewellery haberdashery, are left out of the spotlight and are announced as an independent topic for scientific review.

Key words: jewellery art, jewellery design, decoration, souvenir, precious metal, gem

References:

1. Bennet, D. & Masketti, D. (2005). Yuvelirnoye [Jewellery]. Moscow: Art-rodnik [in Russian]
2. Brepol', E. (1977). Teoriya i praktika yuvelirnogo dela [Theory and practice of jewellery]. Leningrad: Mashinostroyeniye [in Russian]
3. Vanyushova, R. & Vanyushov, B. (2001). Yuvelirnyye izdeliya. Illyustrirovannyi tipologicheskii slovar' [Jewellery. Illustrated typological dictionary]. Moscow: Politekhnik [in Russian]
4. Dovhan', Yu. (2008). Emal'yerne mystetstvo v Ukrayini: istorychnyy dosvid ta suchasnyy stan [Enamel art in Ukraine: historical experience and current state]: dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvoznavstva: 17.00.05. Kyiv. nats. un-t bud-va i arkhitekt. Kyiv [in Ukrainian]
5. Dronova, N. (1996). Yuvelirnyye izdeliya. Spravochnik. Entsiklopediya: Klassifikatsiya. Opisaniye. Otsenka [Jewellery. Directory. Encyclopedia: Classification. Description. Grade]. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Yuvelir" [in Russian]
6. Kravchenko, M. (2012). Avtors'ki khudozhni prykrasy v Ukrayini (kinets' XX – pochatok XXI st.). Obrazotvorche mystetstvo [Author's art decorations in Ukraine (late XX – early XXI century)], 3-4, 36-37 [in Ukrainian]
7. Kravchenko, M. (2010). Avtors'ki khudozhni prykrasy v Ukrayini XX – pochatku XXI st.: tradytsiyi i suchasni tendentsiyi [Author's art ornaments in Ukraine XX – early XXI century:

traditions and modern trends]. Visnyk Zakarpats'koho khudozhn'oho instytutu. Erdelivs'ki chytannya: materialy Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi. Uzhhorod, 15-16 travnya 2010, Uzhhorod, 189-196 [in Ukrainian]

8. Kravchenko, M. (2010). Mystetstvo khudozhn'oyi emali v Ukrayini. Tradytsiyi ta novatsiyi [Mystery of artistic enamel in Ukraine. Traditions and innovations]. Mystetstvoznachyy avtohrاف. 4-5, 216-224 [in Ukrainian]

9. Krou, Dzh. (2008). Spravochnik dlya yuvelirov [Reference book for jewellers]. Moscow: Art-rodnik [in Russian]

10. Kumanin, I. & Livshits, B. (2013). Materialy dlya yuvelirnykh izdeliy [Materials for jewellery]. Moscow: Astrel' [in Russian]

11. Luts', S. (2017). Tvorchist' myttsiv KYUD "Lobortas" u konteksti ukrayins'koho yuvelirnoho mystetstva kintsya XX – pochatku XXI stolittya [Creativity of artists of KYUD "Lobortas" in the context of Ukrainian jewellery art of the end of the XX – the beginning of the XXI century]: dys ... na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvovnav. 17.00.06. LAM. L'viv [in Ukrainian]

12. Luts', S. (2014). Spetsifika stanovleniya klassicheskogo yuvelirnogo doma "Lobortas" [Specificity of the formation of the classic jewellery house "Lobortas"]. Dizayn. Iskusstvo. Promyshlennost', 2, 107-113 [in Ukrainian]

13. Luts', S. (2014). Osoblyvosti tradytsiynykh ta innovatsiynykh tekhnolohiy ta metodiv u tvorchosti klasychnoho yuvelirnoho domu "Lobortas" [Features of traditional and innovative technologies and methods in the work of the classic jewelry house "Lobortas"]. Narodoznavchi zoshyty. Seriya mystetstvovnavcha, 5(119), 1073-1079 [in Ukrainian]

14. Nikiforov, B. & Chernova, V. (2006). Yuvelirnoye iskusstvo [Jewellery]. Moscow: Feniks [in Russian]

15. Pasichnyk, L. (2017). Yuvelirne mystetstvo Ukrayiny XX-XXI stolit' [Jewellery art of Ukraine of XX-XXI centuries]. Kyiv: NVP "Vydavnytstvo «"Naukova dumka" NAN Ukrayiny» [in Ukrainian]

16. Ponomarev, V. (2006). *Tayny zolota* [Secrets of gold]. Donetsk: OOO PKF "BAO" [in Russian]
17. Raffaelli, M. (2015). *Yuvelirnyye ukrasheniya. Iskustvo vybirat' luchsheye* [Jewellery. The art of choosing the best]. Moscow: EKSMO [in Russian]
18. Rusakova, A. (2008). *Yuvelirnyye izdeliya* [Jewellery]. Moscow: Mir entsiklopediy Avanta+ [in Russian]
19. Singayevskiy, V. (2014). *Samyye legendarnyye dragotsennosti mira vseh vremen i narodov* [The most legendary Jewells of the world of all times and peoples]. Moscow: AST [in Russian]
20. Toybl, K. (1982). *Yuvelirnoye delo* [Jewell crafting]. Moscow: Legkaya i pishchevaya promyshlennost' [in Russian]
21. Ustinov, V. (2001). *Vse ob ukrasheniyakh* [All about jewellery]. Moscow: AST [in Russian]
22. Flerov, A. (2001). *Materialovedeniye i tekhnologiya khudozhestvennoy obrabotki metallov* [Materials science and technology of artistic processing of metals]. Moscow: Izd-vo "V. Shevchu" [in Russian]
23. Shatalova, I. (2004). *Stili yuvelirnykh ukrasheniy* [Styles of jewellery]. Moscow: "6 karat" [in Russian]
24. Shafran, R. (2008). *Osoblyvosti profesiynoho yuvelirnogo mystetstva L'vova kintsya XX st.* [Features of professional jewellery art of Lviv in the late twentieth century]. *Visnyk L'NAM*, 80-102 [in Ukrainian]
25. Shmahalo, R. (2008). *Nev"yanuchi kvity Stanislava Vol's'koho* [Unfading flowers of Stanislav Volsky]. *Visnyk L'NAM*. L'viv: L'NAM, 119-124 [in Ukrainian]
26. Shmahalo, R. (2012). *Yuvelirne mystetstvo Ukrayiny: avtors'kyi poshuk i rynok* [Jewellery art of Ukraine: author's search and market]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3-4, 34-35 [in Ukrainian]
27. Shmahalo, R. (2014-2015). *Entsyklopediya khudozhn'oho metalu* [Encyclopedia of art metal]. V 2-kh tt. L'viv: Apriori [in Ukrainian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.86-106>

УДК.72/75:910.4

Олена Миколаївна СОМ-СЕРДЮКОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

лектор коледжу,

Сула, Норвегія,

e-mail: olenasom@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5196-545X

ТЕНДЕНЦІЇ МУЗЕЙНОЇ ПОЛІТИКИ ХХІ СТОРІЧЧЯ В НОРВЕГІЇ

Анотація. Музейна політика Норвегії ХХІ ст. має чіткі тенденції, які окреслюють вимоги суспільства та адекватно на них рефлектують. За останні двадцять років помітними є тенденції організації нових музеїв, активне будівництво музейних площ, рефункціонування старих приміщень, створення музейних об'єднань. На прикладі чотирьох музеїв, а саме: музейне об'єднання «MUST» у Ставангері, Національний музей фотографії у Хортені, музей Західного Телемарку та музей фаянсу в Еггерсунді зроблено спробу охарактеризувати основні тенденції музейної політики Норвегії ХХІ ст. Музеї щільніше стають вписаними та включеними у культурний ландшафт країни. Означено вектор розвитку музеїв як таких, що пропагують національну культуру в широкому світовому контексті. Завдання музеїв, де головними є збирання, збереження, дослідження та презентація, не втрачають своєї актуальності. Проте акценти ХХІ ст. у цій справі змінено по відношенню до ХІХ та ХХ ст. На перший план виходить дослідницька і просвітницька справи, їх популяризація у медійному просторі, організація виставок-досліджень, відкритість музеїв до культурного та соціального діалогів. Формулювання на державному рівні ідеї – музей для всіх, вимагає від музейної справи знаходити інструменти залучення широкого глядача. Музеї як активна форма дозвілля пропанують

високу естетичну якість. Презентації пам'яток приділяється надзвичайно велика увага, інтерактивна форма спілкування з глядачем є нормою. Музей із зібрання предметів поступово трансформується в напрямку презентації ідей. Дизайн експозиційного простору творить захоплюючі історії входження та спілкування з предметами культури. Досягнення техніко-технологічного розвитку впроваджуються у музейну справу головним чином для забезпечення збереження експонатів та для того, щоб фонди музеїв стали відкритими для всіх охочих у діджитальному форматі. Рівень оснащення місцевих і регіональних музеїв підвищує їх роль як об'єктів концентрації історії про культурний ландшафт кожної конкретної території.

Ключові слова: музей, тенденції розвитку, експозиція, дослідження, презентація, педагогіка, культурний ландшафт

Вступ. Презентація та освоювання історичного та культурного спадку є нагальною потребою цивілізованого світу. Місце музеїв щодалі стає вагомим у цьому процесі, їх включеність у культурний ландшафт фіксується багатьма чинниками. Музейництво Норвегії, як потужна структура, нарощує свою інтенсивність та впливовість на суспільство. Вміння реагувати на запити часу, підлаштовуватися до змін та вимог життя – це якість мобільності, яку демонструють музеї Норвегії протягом останнього періоду. Музейна політика країни у ХХІ ст. визначена тенденціями, які сконцентровані на людині, на її інтелектуальному та естетичному збагаченні, що, у свою чергу, впливає на моральний клімат у державі. Погляд на культуру, музейництво як на процес, у якому є певні стадії, та як на плідну роботу великої кількості професіоналів, створює ситуацію, коли відвідування музеїв стає суспільним процесом, а робота глядача – це праця з вирощування власних знань та емоцій. Огляд основних тенденцій музейної політики Норвегії ХХІ ст., на нашу думку, дає змогу розширити уявлення про перебіг подій у музейній справі цієї країни та зможе слугувати корисним досвідом на теренах України.

Сучасність інтенсифікує співвідношення між об'єктами, якими у даному контексті є музеї, та суб'єктами, тобто глядачами, без яких справа втрачає сенс. Звичайно, людину музей формує лише частково, тому завдання сучасної політики музеїв Норвегії полягає у вмінні реагувати на зміни естетичних та тематичних уподобань, пропонувати оновлену систему засобів техніко-технологічного забезпечення, творити комфортне середовище для зчитування та засвоювання інформації і надавати етико-естетичне виховання. Включеність музеїв у ритм життя глядача-громадянина є одним з найголовніших завдань цих інституцій.

Постановка проблеми. На перехресті історії, на якому зараз знаходиться Україна, відчувається, з одного боку, органічна потреба у змінах в принципах і підходах у музейництві, а з другого, діє жорстке правило інерції, спровоковане безжалісним політичним хамством. Тому досвід Норвегії у справі музейної політики може стати у нагоді. Бо тут працюють добре налагоджені механізми співпраці держави з музеями, які ще взаємодіють із приватним сектором економіки. Проте, щоб уникнути можливості всіляких смакових колізій, музеям повністю делеговано право експонування та інтерпретування колекцій, і, відповідно, тільки на них покладена відповідальність за якість власної продукції. Довіра професіоналам – це гарний принцип. Розуміння музею як території просвіти в реаліях Норвегії є домінуючою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед фундаментальних досліджень відмітимо працю І. Яковець «Художній музей ХХІ сторіччя» [4]. У монографії проведено комплексний аналіз світових музеїв як цілісного явища культури. Виокремлено питання еволюційних трансформацій музейного простору, мистецько-культурний аналіз проведено крізь призму дизайну. У перекладній літературі українською мовою виокремлюються книги Л. Норріс та Р. Тісдейл «Креативність у музейній практиці» [2] та Ж.М. Тобелема «Нова епоха музеїв» [3]. У спільній праці Я. Лоренца, Л. Скольника та К. Бергера «Дизайн виставок» [1] розглядаються питання

практичної допомоги в організації різних форм та систем виставок, які наразі є актуальними у світі. Серед праць норвезьких вчених ключовою є книга А. Еріксен «Музей як культуральна історія» [6]. Питання, сформульовані у спільній праці «Чи потрібна нам музейна педагогіка?» [7], не вичерпали своєї актуальності.

У нашому дослідженні корисними послужились Щорічники музеїв Ставангера [5], ґрунтовна монографія про музей Прейса – «Фотоісторія» [5]. Робота М.В. Тіна «Початки форми» [13] про абстрактну мову народного мистецтва стала у нагоді для аналізу музею Західного Телемарку. У висвітленні музею фаянсу в Егерсунді ми спиралися на каталог Т.Х. Гундерсена [8].

У дослідженні використані електронні ресурси музейного об'єднання «MUST» у Ставангері, музею Західного Телемарку, Національного музею фотографії у Хортені і музею фаянсу в Егерсунді, також інформація з загальнодержавного ресурсу – digitalmuseum.no. Важливою частиною дослідження стало відвідування означених та значної кількості інших музеїв Норвегії протягом останніх 20 років. Практичний досвід, уважне споглядання, критичне ставлення сформували позицію автора в означенні основних тенденцій розвитку музейної справи у цій країні.

Мета статті – окреслити основні тенденції музейної політики Норвегії ХХІ ст. і на конкретних прикладах їх проаналізувати; зосередитись на принципах розвитку музеїв у ХХІ сторіччі, вказавши типові ознаки; через типові ознаки виявити тенденції, які дають можливість для формування унікального обличчя музеїв; звернути увагу на методи музейництва, які допомагають формувати постійний діалог музеїв із глядачами, тобто реалізують ідею інтелектуального та естетичного виховання, що є головним прагненням музеїв Норвегії.

Виклад основного матеріалу. Історично, і це мабуть головна і визначна відмінність музеїв Норвегії та України, в цій країні політика ніколи не підпорядковувала собі культуру. І як

наслідок – зміни політичних пріоритетів держави не торкались концептуальних переформатувань у культурі. Музеї не обслуговували владу ідеологічно, а влада обслуговувала музеї пристойним фінансуванням. Це дало змогу вибудувати партнерські відносини держави та музеїв, де останнім надаються значні повноваження та, водночас, накладається відповідальність розвитку інтелектуально-естетичного громадянина. «Важливим чинником відвідування культурних локацій є, як виявилось, загальні традиції, тобто рівень освіти і, як наслідок, соціально-економічна приналежність індивідуумів» [3, с. 49] .

Музеям надана формотворча функція національної самосвідомості, яку зрощують як внутрішній стрижень норвежців. І вони люблять, пишаються, і працюють на свою країну та чітко розуміють, чому це роблять. Знання історії та національної культури тут сприймається як пошук самоідентифікації людини, що допомагає усвідомити власну причетність до спільного потоку, відчуття історію серцем. Тому роль місцевих та регіональних музеїв, де зібрані локальні історії, тут прирівнюється до значення національних, де презентована загальна історія країни. «Музеї, як головний критерій, оцінюються не об'єктами, що в них зберігаються, а ідеями, які розкриваються через конкретику експонатів» [7, с. 14]. І це є дуже важливим пунктом норвезької політики музеїв, який залишається актуальним протягом останніх тридцяти років.

Норвегія увійшла у ХХІ ст. як країна з розгалуженою та варіативною системою музеїв, які приємно вражають із точки зору якості збереження старих будівель та віртуозності нової архітектури, вишуканої естетики експозиційних площ. У цьому плані простежуються тенденції: зменшення кількості музейних предметів в експозиції; включення в експозицію простору; формування об'ємних експозицій за допомогою технічних засобів; урахування ергономічної та екологічної складової; модернізація інтер'єрів приміщень для підвищення емоційності сприйняття експозиції; формування комунікації між

відвідувачами та експозицією за допомогою інтерактивних технологій.

Музейний та виставковий простір існує та має сенс лише коли є діалог із глядачем, коли зали наповнюються відвідувачами. Робота для глядача, робота з глядачем – це пріоритетний напрямок функціонування норвезьких музеїв. Зрозуміло, щоб музей наповнювався відвідувачами і зустрічі з пам'ятками культури були не виключенням чи рідким епізодом, а константою життя, треба працювати на інтерес глядача, підтягуючи його від поверхових вражень до більш глибинних знань. Важливим компонентом є розкриття емоцій відвідувачів, досягти цього їм допомагають вміло вибудовані експозиції та натхненні екскурсії.

Плідна співпраця музеїв та шкіл, коли обов'язковою частиною освіти є освоєння матеріалів місцевих музеїв, працює на формування звички відвідувати їх. Також виставкова діяльність у музейній справі покликана створювати ситуацію, при якій було б цікаво багато разів заходити у той самий музей. І коли мова заходить про сучасний музей, то це великою мірою стосується його сучасної моделі розвитку, а не сучасного матеріалу, за фактажем наповнення експозицій. У цьому контексті у Норвегії приділяється значна увага формі експонування, що підсилює змістовну частину.

Норвегія, як країна хайтеку, вже опрацювала тенденцію, коли виставки активно наповнювались моніторами. Проте входження у зміст виставки через комп'ютерні програми – це те, від чого вже відмовляються. Комп'ютери задіюються лише як допоміжні засоби, роль яких виноситься на маргінес ефектів сприйняття. Монітори показують програму заходів у музеї і часи його роботи. А безпосередньо в експозиціях комп'ютерні технології використовуються вже як додаткові засоби відео-фото рядів та гри освітлення, яке реагує на окремого відвідувача. Це підсилює персональне ставлення та формує враження – «мій особистий музей».

Важливішим моментом музейної політики є бездоганно налагоджена система співпраці та взаємодії музеїв. І в цьому

відношенні простежується тенденція на об'єднання музеїв. У 2015 р. стартував грандіозний проект оновлення музейної структури, завершення якого планується на 2021-2023 рр. З'єднання реалізується заради концептуальної, просвітницької, виховної ідей. Модернізація – це актуальність музеїв Норвегії, і це можна сприймати як запит суспільства постмодернізму.

Проте, якщо шукати риси типового та аналізувати провідні тенденції, це краще робити на прикладі регіональних та місцевих музеїв. Бо принципи демократії та децентралізації, за якими живе суспільство останнє сторіччя, сформували систему, коли однаковий рівень забезпечення і оснащення є критерієм цінності музейної справи Норвегії. То ж, на конкретних прикладах музейного об'єднання «MUST» у Ставангері, музею Західного Телемарку, Національного музею фотографії у Хортені та музею фаянсу в Егерсунді ми й розглянемо, як працює музейна політика.

Синкретичність як важливий напрямок діяльності музеїв було сформульовано у першому музейному об'єднанні в країні, що відбулось у Ставангері 2010 р. Назвою було обрано «MUST» – «**m**useum **S**tavanger», з двох перших літер кожного з двох слів. Проте, гра слів очевидна. Must англійською мовою, якою тут володіють усі, означає «мусиш». То ж, зрозуміло, що саме must – повинен зробити кожен, хто побачить цей заклик, – відвідати музей. «”MUST” має багату колекцію давніх предметів, які розповідають різноманітні історії регіону, про його природу, культуру, мистецтво, індустрію. Це унікальний музей Норвегії з найбільш широким дисциплінарним спектром зібрання. З 1877 року музеї Ставангера увібрали в себе 150 000 об'єктів, 60 000 фотографій, 17 будівель» [10, с. 83].

Стратегія зближення різних музейних установ має представляти культурний виняток та культурне розмаїття у певній діалектичній залежності. Також це дає можливість для міждисциплінарних та кроскультурних проєктів, спрощує формальності взаємодії працівників музею, покращує логістику збереження.

Художній музей Ставангера розташований у парковій зоні. Його центральне купольне ядро – це кафе, від якого у два боки розходяться виставкові зали. Таке розташування та конструкція відповідає сучасній тенденції музеїв «між дозвіллям та розвагою» [3, с. 49]. Художній музей співпрацює з загальнодержавною програмою «Наповни шкільний рюкзак культурою». Це стало постійним місцем зустрічей професіональних митців, акторів, музикантів та письменників із школярами. Головна мета заходу – дати дітям «культурний капітал» [9]. Музеєм розроблена програма щомісячних зустрічей- екскурсій для мам з немовлятами. Розташування музею, його центральне приміщення (кафе), музейна педагогіка орієнтовані на різні вікові категорії, коловорот виставок, які засвічують вписаність Норвегії у світовий простір відкритого обміну музейними пам'ятками, створюють креативну ситуацію музейного простору. І цей простір досить активно наповнений публікою, що виправдовує всі зусилля.

«MUST» рекламує свою діяльність у масмедіа, в інтернет- сторінках, плакатами виставок на автобусних зупинках. У всіх публічних закладах міста, бібліотеках, кафе, концертному залі і, звичайно, у кожному з музеїв можна побачити вже добре знайому брошуру квадратного формату. В них дається повна інформація про всі заходи, екскурсії, лекції та концерти, які охоплюють спільне музейне поле [11]. Квадратного формату, але більші за розміром, виходять і Щорічники Музеїв Ставангера. В них можна прочитати розгорнуті аналізи найпомітніших виставок, дізнатися про знахідки та наукові відкриття музейників. Останні сторінки цих збірників присвячені статистиці надходжень, а також містять детальний фінансовий звіт за кожний рік. Відкритість фінансової діяльності музеїв, яка базується на податках громадян, є наскрізною тенденцією музейного ландшафту Норвегії.

Свою відкритість до публіки музеї Ставангера демонструють у спільному віртуальному проекті музеїв країни – digitalmuseumet.no. Кожен об'єкт представлений фотографіями у декількох ракурсах та має науковий супровід. Робота з

наповнення ведеться постійно. Доступ для користування цим ресурсом є відкритим для всіх.

А. Еріксен, аналізуючи музеї як частину культуральної історії, використовує термін «музейний ландшафт», описуючи факти створення музеїв народного побуту, які «були залежні від навколишнього середовища та пейзажів зі старими будинками» [6, с. 91]. У цьому відношенні музей Західного Телемарку в Ейдсборзі є досить показовим. Його унікальність пов'язана з повнотою та цілісністю колекції народного мистецтва та ремесл конкретного регіону, який, у силу географічної ізоляваності, зберіг яскравий локальний колорит. Типовість музею у практиках сучасної Норвегії визначає рівень техніко-технологічного оснащення експозиції. Цей музей стоїть на одинці з природою, а вся історія регіону нанизується на логіку споглядання в конкретному місці. Прихід у такий музей – це подія довгої подорожі гірськими шляхами. І цей шлях виправдовується вмінням, так би мовити, мистецтвом того, як подати матеріал. Виставковий дизайн охоплює цілу низку дисциплін, але всі виставки мають одну важливу загальну якість: вони розповідають певну історію. Мистецтво побудови історії посідає центральне місце в роботі дизайнера виставок, він створює історію за допомогою чотирьох елементів: розповідь, розповідач, шлях та контекст [1, с. 104]. Музей стає кульмінацією дороги, її сенсом, приємною зупинкою, а, пройшовши експозиційним шляхом, розумієш, наскільки світ культури сплетений у одне ціле та зі спільного. Цьому враженню сприяє контекстуальність поданого матеріалу.

Дерев'яна церква Ейдсборгу зведена у XIII ст., а у візерунках орнаменту можна відшукати дату стінопису – 1567 р. Поступово неподалік від церкви стали збирати давні споруди. Найціннішим експонатом є сарай для зберігання сіна, датований 1167 р. Це найдавніша в країні та одна з найдавніших у світі дерев'яних споруд не культового призначення, яка й зараз стоїть просто неба. У 2012 р. по діагоналі від церкви було зведено музей Західного Телемарку, який закріпив за собою всі давні споруди. Новітня архітектура музею з каменю та скла увійшла в

діалог із минулим, пам'ятками культурної спадщини, та вічним, ландшафтом. Складний профіль дахів перегукується з гірським пейзажем навкруги, а в басейні віддзеркалюється його перевернута копія. Національна музейна асоціація визнала цей комплекс кращим проектом року. У 2015 р. додався парк із макетом каналів Телемарку як важливої сторінки індустриальної історії. Так у просторі музею об'єднались культура Середньовіччя, бароко, модернізму та технологічної доби. Окрема експозиція присвячена гідроелектростанції у Токке та новітнім технологіям «чистої енергії». Музей Західного Телемарку організовано за принципом ансамблевої композиції, яка зберігає або реконструює на основі достовірних наукових даних певні соціокультурні обстановки. «У світовій музейній практиці саме ансамблеві експозиції набули найбільшого поширення, оскільки вони викликають безпосередній інтерес і надають сильну емоційну дію, їх легко сприймають відвідувачі» [4, с. 116].

Технологічне забезпечення контролю за кліматом, пожежні сигналізації, камери споглядання є максимально дискретними. Наглядачі у залах тут уже є рудиментом. Презентація матеріалу, як розповідь історії, залежить від якості технічного оснащення. Все робиться так, щоб оснащення відіграло допоміжну роль і за рахунок цього підкреслювались би експонати. Нейтральність досконалої техніки концентрує увагу на музейних експонатах. Презентація історичного матеріалу через сучасну естетику мінімалізму проявляє себе як провідна тенденція. Складні вітрини найвищого гатунку не мають віддзеркалень. Розглядаючи предмети, ви не стикаєтесь із власним відображенням на тлі експонатів. Часто у задники експозиційних майданчиків заведені дзеркала, щоб побачити предмет з усіх боків. Освітлення є приглушеним, точковим. Лавочки з'являються у всіх місцях, де є бажання присісти та детально оглянути предмети. Це той рівень психологічно проробленого комфорту, який вражає «заднім числом», коли після емоційно приємної подорожі експозицією згадуєш про всі необтяжливі нюанси зручностей, які й допомогли отримати

ефект насолоди та наповненості світом минувої краси. Так була відмічена, як неймовірний кредит довіри до глядача з боку музею, можливість посидіти на лавці XVIII ст. Розглядаючи строкаті розписи реконструйованого бароковому інтер'єру садиби, поступово починаєш розглядати, на чому саме сидиш. Провівши рукою по лавці, не важко зрозуміти, що вона давня. Ця тактильна зустріч неймовірним чином з'єднує, наближає глядача до теми презентаційної розповіді. Використання світла, звуку, кольору, запаху – це ті розширені можливості експозиційної свободи, які продукує креативна думка професіоналів, де є багато деталей, але не має нічого зайвого. Візуальна концепція експозиції має інформаційну підтримку. Це супровід до кожного тематичного блоку. Етикеток немає, є скляні скрині, у яких знаходяться аркуші з текстами норвезькою, англійською та німецькою мовами. Номер аркуша співпадає з номером вітрини. Музейні тексти можна забирати з собою, як, зрозуміло, можна і фотографувати. Це пробуджує персональну зацікавленість, можливість повернутись у спогадах і підкріпити їх інформацією. Тобто реальний музей дає шанс на продовження бути у його полі, вже полишивши його. Естетика культуральної історії вчить нас, що форма є змістом, що першоджерела похідних форм тримають зв'язок із тим, як наші пращури сприймали залежність тіла від природи, житла від ландшафту [13, с. 12]. Коли знаходиш ці наукові постулати, то подумки повертаючись у музей, розумієш глибше зміст культурного ландшафту, можливість якого відбулась як акт креативного запліднення людиною природи.

Включеність себе у формат експозиційного поля відчуваєш, коли у розділі народних музичних інструментів непомітні датчики фіксують присутність людини і починає грати музика, у домівці ремісника срібних виробів із наближенням загорається світло та рухається верстат. Відчуваєш себе бажаним у цьому просторі, і це відчуття ще раз закріплюється приємною посмішкою у музейному кафе.

Важливим для розуміння музейної ситуації у Норвегії є Національний музей фотографії – Прейс музей, у маленькому

містечку Хортен на півдні країни. Музей розташовано на колишній корабельній верфі. Музей починався з приватної колекції фотографій Лейфа Прейса, який наприкінці 1960-х рр. почав збирати дагеротипи, старі фотографії, фотоапарати, засоби технічної обробки плівок та виробництва фото. У 1976 р. він започатковує свій приватний музей фотографії. «Для багатьох фотографів музей Прейса був першою виставковою площадкою, а сам Лейф намагався фінансово підтримувати фотографів» [5, с. 13]. Бо на той час, за думкою Прейса, було багато талановитих фотографів, але норвезькі інституції були неспроможні їм допомагати. У 1990-х рр. держава викупила його збірку та в 2001 р. відкрила музей у реконструйованому приміщенні зі зміненим функціоналом. Це приклад того, як через цінність колекції приватне зібрання поступово переросло у приватний музей, а згодом перейшло в державну власність, набувши національного статусу. Враховуючи, що соціальна та економічна ситуація у Норвегії складена так, що у всіх є кошти та, найголовніше, час для відвідування музеїв, бо про фактор дозвілля, вихідних, відпусток, дбає держава, і суспільство прискіпливо пильнує за своїм правом, то ситуація з віддаленістю музеїв від великих міст не зменшує кількість відвідувачів, а, навпаки, провокує до подорожі заради музею. Так, дорога та обраний музей стають метою вихідних. А у добу COVID-19, який мороком наклав планету, норвежці, залишившись зачиненими у власній країні, великою мірою завдячуючи музеям, зі змістом та комфортом, провели у таких подорожах численні вихідні та літні відпустки 2020 та 2021 рр.

Коректність по відношенню до засновника збірки зберігає музей як важливу лінію своєї політики, назву «Прейс музей». Прейс музей розкриває мистецьку, культурну, історичну та технічну сторони фотографії. Через дослідження, подальше накопичення колекції та її збереження, музей створює основу для досвіду, знань, розуміння та враження від фотографії як артефакту історії, як соціального феномену та як естетичного та художнього виразу [12]. Фотографія об'єднує у собі цінність документу та експонату. Інформативне наповнення та

рукотворна природа аналогових фотографій робить їх важливими елементами візуальної культури. Фотографія наділена мистецькою цінністю, яка знаходиться у прямій залежності не тільки від вмінь фотографа, але й технічних засобів.

Розмову про дуальну природу фотографії як свідка історії та фіксатора сучасності веде експозиційний шлях. Знаходячись у цьому музеї, розумієш, як усе продумано для найдрібніших деталей, і, за рахунок цього, деталі розповідають про зміст та впливають на смак. Естетика простору бездоганна. Розташований на горищі колишньої верфі, під цегляним склепінням, музейний простір начебто підкорився складній формі приміщення і увібрав у себе всі його деталі. Тлом для експозиції ретро-фотокамер є цегляна стіна. Вдивляючись у складний ритм розміщення камер, помічаєш, що вони стоять теж на цеглинах. Це маленька деталь, але вона працює на велике, а саме створення цілісного образу музейної композиції. Новий підхід до цілісності як єдності науки й техніки спричинив якісну зміну підходу до формування середовища в цілому. Так під «цілим» нині розуміють музейне середовище, а під частиною цілого – засоби формування певного середовища. Такі традиційні компоненти середовища, як предметне наповнення, опорядження, інженерне та технічне обладнання в сучасному музейному середовищі трактують як засоби дизайну експозиції. «Експозиційний дизайн у музейному середовищі ХХІ ст. став тотожним дизайну середовища. Таким чином, засобами дизайну в сучасному музейному середовищі стали не тільки традиційні музейні предмети, а й засоби композиції, засоби об'ємної та просторової організації, технічні засоби та інтерактивні технології» [4, с. 115]. Цілісність сучасного середовища музею трактується як синтез багатьох формотворчих засобів. І Національний музей фотографії, Прейс музей, є блискучим прикладом тому. Фотографія, як наймасовіший акт, чи навіть щоденна звичка культури сьогодення, представлена у музейних рефлексіях. Кожному відвідувачу залишено право стати, так би мовити, частиною експозиції. Зробивши селфі в інтер'єрі, його

можна переслати на сайт музею, а з нього воно увійде у безкінечну стрічку, яка буде гортатися на великому екрані, а хто вже буде тлом, сусідом в образному перебігу, випадково обирає комп'ютер. Прейс музей, постійно працюючи з найсучаснішими технологіями, розширив свої експозиційні площі, вийшовши зі стін гарно облаштованого приміщення. Фотографії, банери стали частиною зовнішньої експозиції, вони створюють атмосферу, налаштовують на тематику самого музею та досить делікатно впливають на навколишній культурний ландшафт.

То ж, візуалізація мислення у форматі масової свідомості, як не дивно, але працює при вмілому орієнтуванні експозиційних майданчиків, на позитивне засвоєння матеріалу. Радикальність змін сприйняття як візуального зчитування інформації дає можливість музеям опрацьовувати креативні методи представлення власного начиння як візуального матеріалу.

Історія міста Егерсунд тісно пов'язана з фабрикою фаянсу, яка була заснована Йоханом Фейєром у 1847 р. та проіснувала до 1979 р. Приміщення фабрики знаходиться у самому центрі міста. Історична будівля, міцна і виразна, як приклад доби індустріалізації залишалась порожньою декілька десятиліть. У 2010 р. фабрика була рефункціонована та отримала новий імпульс до життя. Її переоснащали під торговельний центр, а частину приміщення перетворили на сучасний, прекрасно оздоблений та оснащений Музей фаянсу. Це був перший експеримент такого типу в країні. Це дало змогу зберегти оригінальний зовнішній вигляд будівлі, але, виходячи з економічної доцільності, наповнити приміщення колишньої фабрики людьми і, водночас, залишити місце для збереження пам'яті про історію виробництва та її продукції. Культурний осередок в центрі міста, музей у торговельному центрі – це прекрасна можливість та активне джерело з накопичення місцевого культурного ландшафту. Музей фаянсу в Егерсунді є частиною Народного музею Далане, який після закриття фабрики отримав архів та повну колекцію виробів. Довгий період фабрика була найбільшою в країні, її вироби

демонструють еволюцію стилів від неорококо, неокласицизму до мінімалізму. Над розробкою виробів працювало багато провідних митців та дизайнерів Норвегії, серед яких Кіті Шеланд, Андреас Улестад, Андреас Шнейдер, Теодор П. Фрієстад, Якоб Бйорхейм [8]. Високі технічні стандарти виробів у поєднанні з мистецькими ідеями форм та декору, визначили якість продукції та великий попит на неї. Дизайнерські рішення, що торкались теми норвезької самоідентифікації, були особливо популярні між двома Світовими війнами. І фаянсові вироби Егерсунду блискуче це реалізували.

Цікавим є дизайнерське рішення експозиції. Сірі вітринні блоки з фаянсовими виробами супроводжує розгорнута хронологія від 1847 до 1979 рр., у якій відправними пунктами є події на фаянсовій фабриці, а тлом чи уточнюючим камертоном часу – визначні події загальної історії. Таким чином синхронізується історія підприємства з розвитком міста, Норвегії та всього світу. Наочність графічного дизайну легко зчитується. І це чудовий спосіб через щось близьке та знайоме долучитися до загального. Безперечно, що цей музей є активним просвітницьким майданчиком, обов'язковим місцем для відвідування школярів, які потім можуть сюди приходити з батьками, після відвідувань торговельного центру.

Висновки. Життя музеїв як комунікативних та просвітницьких платформ має величезні можливості. Музеї Норвегії розвивають спільну стратегію розвитку, зокрема: вони розглядаються як живі музеї, відкриті до культурного та соціального діалогу; проходять процес об'єднання з іншими; є активними освітніми та просвітницькими майданчиками; центрами дозвілля, де після відвідування виставки приємно посидіти за горнятком кави, і де б кава була традиційною, а чашка – зразком сучасного дизайну. Розвиваючи ці тенденції, політика музеїв налаштована на те, щоб підвищуючи техніко-технологічне забезпечення, і щоб воно сприймалось як базис типового та, водночас, за рахунок креативних методів вирішення експозицій, кожний музей працював би над власним унікальним образом. Зорієнтованість на власному унікальному

матеріалі, за умов відкритих можливостей міжмузейного обміну експонатів для влаштування виставок, демонструє широкий спектр експозиційних принципів, де щоразу історія, тема, розповідь, шлях запропоновані музеями, були б неповторними.

Послідовне інвестування грошей у культуру, в музеї зокрема, формує позитивні тенденції: традицію відвідування музеїв; запит на подорожі країною, де зупинки в музеях завжди стають приємністю пізнання, виховання власного смаку та відчуттям комфорту. Мережа музеїв усе щільніше вкриває мапу Норвегії. Їх рівень утримання та засоби експонування вкотре доводять норвежцям, що вони не даремно сплачують податки і є рівними за можливостями громадянами своєї улюбленої та багатой країни, де фактори причетності до світового контексту та розвинутої національної свідомості дозволяють мати музеї на відповідному рівні. То ж, музей для всіх – це не гасло, а реальність Норвегії.

Список використаної літератури:

1. Лоренц Я., Сколник Л., Бергер К. Дизайн выставок: практическое руководство. Москва: АСТ, 2008. 256 с.
2. Норріс Л., Тісдейл Р. Креативність у музейній практиці. Київ: Музейний простір, 2017. 192 с.
3. Тобелем Ж.-М. Нова епоха музеїв. Київ: Музейний простір, 2018. 320 с.
4. Яковець І. Художній музей ХХІ століття. Черкаси: Видавець Вовчок Ольга, 2016. 464 с.
5. En fotohistorie: Preus museum samling. Oslo: Press, 2015. 468 s.
6. Eriksen A. Museum. En kulturhistorie. Oslo: PaxForlag, 2009. 250 s.
7. Floor J., Næss J-R., Vinsrygg S. Museum og samfunn: Trenger vi museums pedagogikk? Stavanger, 1988. 98 s.
8. Gundersen T. H. Egersunds Fayancefabrik. Bergen: Molvik Grafisk, 2011. 336 s.
9. Kunstmuseum i Stavanger.

URL: <http://stavangerkunstmuseum.no>

10. Museum Stavanger Årbok 2018. 128 Årgang. Stavanger, 2019. 164 s.
11. MUST – Museum Stavanger. Programm 2016-2021. Stavanger.
12. Preus museum. URL: <https://www.preusmuseum.no>
13. Tin M. B. De første formene: Folkekunstens abstrakte formspråk. Oslo: Novus forlag, 2007. 325 s.

Елена Николаевна СОМ-СЕРДЮКОВА,

кандидат искусствоведения, доцент,

лектор колледжа,

Сула, Норвегия,

e-mail: olenasom@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5196-545X

ТЕНДЕНЦИИ МУЗЕЙНОЙ ПОЛИТИКИ XXI СТОЛЕТИЯ В НОРВЕГИИ

Аннотация. В музейной политике Норвегии XXI ст. намечились четкие тенденции, которые определяются требованиями общества и умением музеев на них адекватно рефлексировать. За последние двадцать лет заметны тенденции организации новых музеев, активное строительство музейных площадок, рефункционализация старых помещений, создание музейных объединений. На примере четырех музеев, а именно: музейного объединения «MUST» в Ставангере, Национального музея фотографии в Хортене, музея Западного Телемарка и музея фаянса в Егесунде – сделана попытка охарактеризовать основные тенденции музейной политики Норвегии XXI в. Музеи становятся все более вписанными и включенными в культурный ландшафт страны. Намечен вектор развития музеев, который можно обозначить популяризацией национальной культуры в контексте мировой. Задача музеев, где главными являются собрание, хранение, исследование и презентация, не

теряет своей актуальности. Однако акценты XXI в. изменены по отношению к XIX и XX ст. На первый план выходят исследовательское и просветительское дела, их популяризация в медийном пространстве, организация выставок-исследований, открытость музеев к культурному и социальному диалогам. Стратегия государственной политики развивает идею «музей для всех», требует от музейного дела находить инструменты привлечения широкого зрителя. Музеи как активная форма досуга предлагают высокое эстетическое качество. Презентации памятников и материалов уделяется большое внимание, интерактивная форма взаимодействия со зрителем стала нормой. Музей из собрания предметов постепенно трансформируется в направлении презентации идей. Дизайн экспозиционного пространства создает захватывающие истории вхождения и общения с предметами культуры. Достижения технико-технологического развития внедряются в музейном деле главным образом для обеспечения сохранности экспонатов и для того, чтобы фонды музеев стали открытыми для всех желающих в диджитальном формате. Уровень оснащения местных и региональных музеев повышает их роль как объектов концентрации истории на культурном ландшафте каждой конкретной территории.

Ключевые слова: музей, тенденции развития, экспозиция, исследования, презентация, педагогика, культурный ландшафт

Olena M. SOM-SERDYUKOVA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Associate Professor at junior high school,
Sola, Norway,
e-mail: olenasom@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5196-545X

TRENDS IN MUSEUM POLICY OF THE XXI CENTURY IN NORWAY

Abstract. Norwegian museum policy in the 21st century has clear trends that outline requirements from society and adequately reflect on them. Over the last twenty years, there has been a noticeable trend in the organization of new museums, the active construction of museum areas, the functioning of old premises, and the creation of museum associations. Museums are becoming more inscribed and included in the cultural landscape of the country. A good example is presented in four museums: the “MUST” Museum Association in Stavanger, the National Museum of Photography in Horten, the Western Telemark Museum, and the Faience Museum in Egersund. In those museums, the attempt was to describe the main trends in museum policy in 21st century Norway. The vector of museums development was defined to promote a national culture in a broad world context. This followed the specific changes in the museum’s collections, preservations, research, and presentations that are not losing relevance. Furthermore, in this case, the emphasis of the 21st century has changed relation towards the 19th and 20th centuries. Research and educational work, their popularization in the media space, organization of research exhibitions, and openness of museums to cultural and social dialogues came to the fore. Formulating the idea at the state level – “museum for everyone” – requires the museum to search for new tools to attract a diverse audience. Museums, as an active form of leisure, end up offering high aesthetic quality. Much attention is getting paid to the presentation of materials, with its interactive form of communication with a viewer, and it becomes a new norm of art appreciation. The

museum, with its collection of objects, is gradually transformed in the presentation of ideas. The design of the exhibition space creates fascinating stories of entering and communicating with cultural objects. Technical and technological development achievements are implemented in the museum surrounding mainly to preserve exhibits and ensure that museum collections are open to all in a digital format. The level of equipment of local and regional museums increases their role as objects of concentration of history about the cultural landscape of each specific territory.

Key words: museum, cultural landscape, development tendencies, exposition, research, presentation, pedagogy

References:

1. Lorents, J., Skolnyk, L., Berher, K. (2008). Dydzain vystavok: praktycheskoe rukovodstvo [Exhibition Design: A Practical Guide]. Moskva: AST [in Russian]
2. Norris, L., Tisdeil, R. (2017). Kreatyvnist u muzeinii praktytsi. [Creativity in museum practice] Kyiv: Muzeinyi prosti [in Ukrainian]
3. Tobelem, J-M. (2018). Nova epokha muzeiv [New era of museums]. Kyiv: Muzeinyi prostir [in Ukrainian]
4. Yakovets, I. (2016). Khudozhnii muzei XXI stolittia [Art Museum of 21st century]. Cherkasy: Vydavets Vovchok Olha [in Ukrainian]
5. En fotohistorie: Preus museum samling (2015) [En fotohistorie: Preus museum samling] Oslo: Press [in Norwegian]
6. Eriksen, A. (2009). Museum. En kulturhistorie [Museum. A cultural history]. Oslo: Pax Forlag [in Norwegian]
7. Floor, J., Næss, J-R., Vinsrygg, S. (1988). Museum og samfunn: Trenger vi museums pedagogikk? [Museum and society: Do we need museum pedagogy?]. Stavanger [in Norwegian]
8. Gundersen, T. H. (2011). Egersunds Fayancefabrik. Bergen: Molvik Grafisk [in Norwegian]
9. Kunstmuseum i Stavanger. Available at: <http://stavangerkunstmuseum.no> [in English]

10. Museum Stavanger Årbok 2018. 128 Årgang. (2019). [Museum Stavanger Yearbook 2018]. Stavanger [in Norwegian]
11. MUST – Museum Stavanger. Programm 2016-2021. Stavanger [in Norwegian]
12. Preus museum. Available at: <https://www.preusmuseum.no> [in English]
13. Tin, M. B. (2007). De første formene: Folkekunstens abstrakte formspråk. [The first forms: The abstract design language of folk art]. Oslo: Novus forlag [in Norwegian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.107-131>
УДК 82:[766:097](4)''04/14''

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

ОБРАЗИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ДЗЕРКАЛІ ЕКСЛІБРИСУ

Анотація. Екслібрис є важливою складовою книжкової культури, щирим зізнанням книголюбів у його відданій любові до книги. Образно-художня сутність українського книжкового знаку приваблює своєю багатогранністю. Враховуючи, що екслібрис – це охоронний знак книжки, найулюбленішим елементом композиції досить часто слугує саме вона, бо найбільше пасує до функціонального призначення книжкового знаку. Важливим стимулом для художників і власників екслібрисів були ювілейні дати, які привертали їхню увагу до літературного процесу не лише в Україні, а й у країнах Європи. Тому значна кількість екслібрисів була представлена досягненням не лише світочів українського народу, а й геніям усього людства, письменникам і їхнім літературним героям. Окрему групу формують численні книжкові знаки, присвячені особливо шанованим Тарасу Шевченку, Миколі Гоголю, Івану Франку, Лесі Українці. Сприяли появі екслібрисів, присвяченим відомим українським письменникам і поетам, ювілейні дати, які особливо широко відзначалися у II пол. XX ст. Серед них 200-ті роковини Івана Котляревського (1969 р.), Григорія Квітки-Основ'яненка (1978 р.), 150-річчя Марка Вовчка (1984 р.),

«Русалки Дністрової» (1987 р.), 800-річчя «Слова о полку Ігоревім» (1988 р.), 150-річчя Василя Стефаника (2021 р.) тощо.

У творчості художника Георгія Малакова туристична поїздка країнами Європи мала вирішальне значення для його неперевершених ілюстрацій та екслібрисів.

«Божественна комедія» флорентійця Данте Аліг'єрі (1265-1321 рр.), «Декамерон» Джованні Бокаччо (1313-1375 рр.), герой середньовічного німецького та нідерландського фольклору Тіль Уленшпігель Шарля де Костера (1827-1879 рр.), майстри сатиричних романів Сервантес (1547-1616 рр.) і Рабле (пр. 1494-553 рр.) стали об'єктами творчості українських екслібрисистів.

Трагедія «Гамлет», яку Шекспір (1564-1616 рр.) написав у 1601 р., а надрукував у 1603 р., набула особливої популярності серед його творів. Загальновідомим став вигук «Бідний Йорик!».

Серед улюблених персонажів – і герої французького письменника та льотчика Антуана де Сент-Екзюпері (1900-1944 рр.). Особливо популярним завдяки російському колекціонеру Миколі Яценку став «Маленький принц», який став рекордсменом по кількості створених екслібрисів.

Ключові слова: європейська художня література, сатира, екслібрис, художники, колекціонери

Вступ. Чим цікавий книжковий знак? Екслібрис – передусім, є твором мистецтва, і, як і будь-який твір, це репліка людини в її діалозі зі світом, з іншими людьми, з самою собою. цьому діалозі-спілкуванні художник вважає за необхідне здолати, зняти протиріччя між свободою творчості, польотом уяви і диктатом (спротивом) матеріалу. Нарешті, книжковий знак – це своєрідний документ епохи, за яким можна вивчати естетичну й книжкову культуру, творчість художників-графіків, склад приватних бібліотек та інші цікаві й важливі явища. Особливо цікавими є сучасні книжкові знаки, створені в добу незалежної України. Вони характеризуються розкутістю думки і, що особливо цікаво, – зверненням до класики світового письменства. Адже головний предмет літератури – людина у

всій різноманітності своїх життєвих виявів. Крізь призму сприйняття письменником оточуючої дійсності література відтворює індивідуальні риси зображуваного, а художник мовою графіки створює типові – художньо узагальнені, найхарактерніші для певного соціального середовища, відповідних історичних умов, різноманітних ситуацій. У художніх образах відображується погляд автора на життя, він або стверджує, або осуджує зображуване.

Постановка проблеми. У статті зібрано та всебічно розглянуто екслібриси провідних майстрів цього жанру, присвячені видатним творам класиків європейської літератури Середньовіччя та Відродження. Серед них Данте Аліг'єрі, Джованні Бокаччо, Шарль де Костер, Франсуа Рабле, Вільям Шекспір, Мігель де Сервантес Сааведра. Активізація створення книжкових знаків із літературними образами стала можливою саме в часи незалежності, коли митці вийшли на європейський обшир, позбавившись радянського ідеологічного впливу. Переважна більшість цих екслібрисів адресована іноземним шанувальникам творчості видатних письменників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Здобуткам вітчизняних майстрів книжкового знаку присвячено небагато мистецтвознавчих робіт [1-4]. Важливою працею останніх років стало проведене наукове дослідження за темою «Український екслібрис кінця 1980-х–2010-х: традиції, трансформація новітні здобутки», яке вилилось у дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора філософії, аспірантки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури – Юлії Каменецької, яку вона успішно захистила цього року. Дисертація одна з перших робіт, де висвітлено аспект розвитку екслібрису означеного періоду на тлі європейського виставкового процесу та його позиції в Україні: жанрової, технічної трансформації та ін. Завдяки аналізу та вивченню матеріалів численних виставок екслібрису, в яких мали нагоду брати участь українські митці, можна зробити висновок, що українська графіка малих форм за майстерністю, жанровістю та технологічністю цілком відповідає світовому рівню. Міжнародні конгреси, які з інтервалом у два

роки проводить європейська асоціація FISAE, дали змогу не лише інтегрувати книжкові знаки наших авторів у світові експозиційні зали, а й перейняти досвід інших країн, надихнутись та зрозуміти традиції інших культур. Українські митці змогли на повну силу проявити свій творчий потенціал, в якому яскраво було помітно національні риси.

Мета статті – розкрити визначну роль екслібрису як нарису галереї образів із творів класиків європейської середньовічної та ренесансової літератури, комплексу духовних здобутків тогочасного суспільства.

Виклад основного матеріалу. У творчості переважної більшості майстрів українського екслібрису переважає звернення до національної символіки, адже символ – одна з могутніх підвалин культури. Проте деякі з них зверталися й до європейської класики. Найколеритнішим «європейським» митцем, без перебільшення, є заслужений художник України Георгій Малаков, чия творчість припадає на 50-70-і рр. XX ст. Надзвичайно важливою для нього стала здійснена в 1959 р. двотижнева туристська подорож до Бельгії, Голландії, Люксембургу (Бенілюкс), адже він заховався у старовину. Художник відвідав чимало міст, від зустрічі з якими залишилися яскраві враження. Серед них Амстердам, Антверпен, Брюгге, Брюсель, Гент, Люксембург, Остенде, Льєж, Роттердам, Гаага, [1, с. 19]. Бачене він замальовував в альбомах, а згодом у техніці лінориту втілював у життя. Так, серія «Бенілюкс» виконувалася протягом 1960 і частково 1961 рр. Звідси захоплення романтикою лицарських походів, яке стало поштовхом до створення середньовічних лицарських сюжетів, піратської серії, неперевершених ілюстрацій до «Декамерону» Бокаччо, «Квентіна Дорварда» Вальтера Скотта, «Роберта Брюса – короля шотландського» Лесі Українки, «Легенди про Тіля Уленшпігеля»...» Шарля де Костера. Малакову властиві були прискіпливе споглядання, героїка та добрий гумор, або все разом.

Дивовижне відчуття композиції, знання архітектури будь-якої доби, та, передусім, доби Середньовіччя, разом з

блискучим гумором знайшли своє відображення й у низці цікавих екслібрисів. Малаков був неперевершеним і у тематиці «Шерше ля фам». Героями його книжкових знаків також були гульвіси й монахи. Не дивно, що всі його графічні твори, включаючи книжкові знаки, користувалися у колекціонерів підвищеним попитом. Починаючи з одного з перших своїх екслібрисів, створеного в 1963 р., Малаков неодноразово зображував себе у вигляді веселого лицаря з палітрою і пензлем, чи за читанням книги й неодмінно з кухлем пива. Своїх друзів-книголюбів відтворив в образах піратів: із книгою за кермом штурвала в буремному морі – для військового моряка І. Єремєєва (1963 р.), з яким подорожував до країн Бенілюксу, інший зігнувся під вагою книжок над своєю головою – для В. Терна (1970 р.), ще один веселий чолов'яга сидить із кухлем пива на гарматі – для В. Духіна (1974 р.).

Не менш цікавими є мотиви з «Декамерону», наприклад, для збірки художника І. Саратовського (1968 р.). Середньовічний лицар з кинджалом у руці, який розгулює у супроводі двох веселих жінок, був створений для колекціонера М. Трухницького, та цей сюжет не давав спокою київському художнику, тому той поміняв прізвище попереднього власника під ним на своє – «В. Бокань». Ще один автоекслібрис передає атмосферу середньовічного міста з подорожуючим на коні лицарем, який заглибився у читання розкритої книги з написом «ARS» (мистецтво) і не помічає над собою двох жінок, які гостинно його запрошують (1968 р., рис. 1).

Порівняно з іншими країнами Європи в Італії міста XIV-XV ст. набули найбурхливішого розвитку. Промислова, торгова й лихварська буржуазія цих міст наживала великі багатства і могла виділити частину коштів на розвиток культури. Поряд із класом незвичайно багатой італійської буржуазії, що формувалася, в італійських містах розвивалася численна група представників розумової праці й людей, зайнятих літературою та мистецтвом. Найпомітнішою фігурою на зламі Середньовіччя і нового часу був флорентієць Данте Аліґ'єрі (1265-1321 рр.). Його «Божественна комедія», як жоден

інший твір його часу, відобразила всю ідеологію тих віків. Написана вона не латинською мовою, а тосканською говіркою, що лягла в основу національної італійської літературної мови в період приблизно з 1308 по 1321 рр. та по сьогодні є знаковим твором пізньосередньовічної та ранньоренесансової літератури й онтології світу. Як відомо, згідно з католицькою традицією загробний світ складається з пекла, куди потрапляють навіки засуджені грішники, чистилища – місцеперебування грішників, які спокутують свою провину, і раю – обителі блаженних. Данте деталізує це уявлення й описує устрій загробного світу, з графічною визначеністю фіксує всі деталі його архітекτονіки. Допоміг йому в цьому поет Вергілій, який запропонував Данте здійснити прогулянку по загробному світу. Дізнавшись, що Вергілія надіслала Беатріче, померла коханка Данте, він без вагань віддається керівництву поета.

Величний пам'ятник італійської та світової культури приваблює як італійського (Массімо Баттоллі), так і вітчизняного (Віталія Бакуменка) шанувальників творчості Данте – власників екслібрисів, про які піде мова. Всім знайомий профіль Данте, увінчаного вінком, із характерним крючкватим носом і висунутою вперед щелепою є домінуючим в офорті киянина Руслана Агірби (2002 р.) та ліноризах Миколи Неймеша з Харкова. В екслібрисі останнього для Массімо Баттоллі (2001 р.) його доповнює зображення фрагмента страждаючої людської голови на тлі чорних масивних літер «AD» (рис. 2).



Рис 1. Малаков Г. Екслібрис Г. Малакова. Лінорит. 1973 р.

У книжковому знаку, адресованому В. Бакуменку (2004 р.), голова Данте постає на тлі масивного чорного дерева, крони якого завершуються шрифтовим написом «Божественна комедія», який органічно вписується в загальне шрифтове рішення. Під деревом зображено постать Вергілія на човні, зверненого обличчям до Данте. Орест Криворучко з Чернівців в екслібрисі для Массімо Баттоллі (2002 р.), виконаному тушшю рапідографом, протиставляє світ живих і мертвих, який символізує лінійний рисунок голови Данте на білому тлі й



Рис. 2. Неймеш М. Екслібрис Маззімо Баттолла. Лінорит. 2001 р.

струнку постать Беатріче, створену білими лініями на чорному нічному тлі, яке доповнює яскрава біла зірка. Екслібрис Володимира Вишняка з Київщини, адресований Массімо Баттоллі, виконаний у техніці гравюри на пластику, яка дозволила художнику створити ліричну графічну новелу, в основі якої на передньому плані зображені постаті Данте з квіткою в руках і Беатріче. За ними, на другому плані, на тлі нічного неба жіночі постаті, які крокують із запаленими свічами в руках.

Видатним представником літератури Відродження був флорентійський письменник Джованні Бокаччо (1313-1375 рр.) знаменитий своїм «Декамероном» – збіркою новел на теми переважно флорентійського міського життя. Напевно, знаходячись під враженням від прочитаної книги Джованні Бокаччо «Декамерон», у новелах якої яскраво висвітлюється і дотепність, і веселість, і щедрість, і широта натури людей, художник Іван Федоренко з Феодосії створив десять екслібрисів, адресованих різним власникам книгозбірень, включаючи автора цих рядків. У кожному з них, виконаному в техніці лінориту, є ключове слово «Декамерон» (у книзі міститься сто оповідок, що розповіли за десять днів семеро дам і троє кавалерів). Уся серія сприймається ніби своєрідні ілюстрації до безсмертного твору, в яких передано кращі якості епохи середньовіччя – лицарство, добродетель, людяність.

Кожна національна література – це своєрідний сплав свого, місцевого, оригінального з присвоєним, чужим, перейнятим із вікових міжнародних відносин. Герой середньовічного німецького та нідерландського фольклору Тіль Уленшпігель, блазень, шукач і пройдисвіт, швидко став популярним і з'явився у перекладах французькою, англійською, нідерландською, польською і навіть латиною. У 1867 р. бельгійський письменник Шарль де Костер написав «Легенду про Уленшпігеля», в якій переніс народного героя до Фландрії часів Реформації. В Україні він відомий за книгою «Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Уленшпігеля і Ламме Гудзака у Фландрії та інших країнах» (Київ: Вища школа, 1984 р.).

Твір Шарля де Костера приваблював багатьох читачів і, зокрема, Юрія Процана з Івано-Франківська. Для голландського художника і колекціонера Йопі Пейненбурга він створив у техніці гравюри на пластику екслібрис (1998 р.), у центрі якого зобразив Тіля Уленшпігеля, верхи на вісліку, в костюмі блазня, з келихом пива в руці та арбалетом за спиною. Довкола нього художник розташував ще сім сюжетів, які розповідають про часи кривавої борні Нідерландів за незалежність (рис. 3).

Героя часто зображували з незмінними атрибутами – совою і дзеркалом. Сова ще від античних часів означала мудрість, що натякає на глибинний підтекст уленшпігелевих дотепів. Дзеркало означає критичне ставлення Тіля, який своїми жартами насправді показував людям їхні власні недоліки. Водночас, дзеркало у середньовічній культурі було ознакою дурисвіта, блазня. Отож, сову Ю. Процан зобразив у верхній частині композиції. Його земляк, Петро Прокопів, свій екслібрис посвятив Франку Дюсельєру (1997 р.), можливо, з бельгійського містечка Дамме, яке зображене в нижній частині композиції й огорнуте стрічкою з назвою міста. Над містом, в якому є могила народного жартівника, зображено крилату богиню Ніке, яка тримає розкриту книгу з написом «Till Ulenspiegel», звуками сурми сповіщає про тріумф героя. Вишукана композиція виконана в техніці гравюри на пластику в два брунатно-оливкові кольори.

Борис Романов із Северодонецька створив два екслібриси в 1997 р. для відомого не лише в бельгійському середовищі, а й в Україні, колекціонера Люка ван ден Бріля. Тут також присутні атрибути Тіля Уленшпігеля. В одному з екслібрисів колекціонер зазирає в настінне дзеркало, на якому сидить сова, а бачить у відображенні не себе, а народного героя. В іншому сюжеті, в овальній рамці дзеркала зображено постаті героїв твору, які крокують назустріч сонцю, що сходить, зверху сидить сова, яка відображається в дзеркалі. Цей знак виконаний в чотири кольори.

Аркадій Пугачевський з Києва відомий своїми багатокольоровими екслібрисами. В одному з них, для Еверта Велдхузена (гравюра на дереві в шість дошок), Тіль Уленшпігель сидить на вісліюку в одязі блазня, з дзеркалом у руці та совою на плечі. У нижній частині композиції на другому плані постають жертви інквізиції, яких із цікавістю споглядає



J. K. Joop and Peunenburg 1998

Рис. 3. Процан Ю. Екслібрис Йона Пейненбурга. Гравюра на пластику. 1998 р.

король. Цікаво, що художник застосував тиснення фольгою для імітації блискучого дзеркала.

У Середні віки та під час Ренесансу були розповсюджені романи з лицарського життя. Майстрами сатиричного роману вважаються Рабле та Сервантес. Великий французький сатирик, автор роману «Гаргантюа та Пантагрюель», Франсуа Рабле

(1494-1553 pp.) дав у своєму творі грандіозну, сповнену дотепів і сарказму сатиру на феодальне суспільство. Використовуючи форми народного лубочного роману, Рабле подав феодалів як обмежених велетнів, ненажер, п'яниць, забіяк, людей, що ведуть суто тваринне життя і яким чужі будь-які високі і розумні мотиви. Цей сатирико-філософський твір – вершина творчості письменника. У романі Рабле описує історію велетня Пантагрюеля, сина Гаргантюа: його народження, виховання та героїчні подвиги, використовуючи фантастичну, казкову основу сюжету та стилістику лицарських романів. Гумор і дотеп поєднуються в цьому творі з гуманістичними ідеями раннього Ренесансу.

Різними графічними техніками скористались художники, щоб відтворити своє бачення перипетій героїв роману Рабле. У 1994 р. відзначалося 500-річчя Франсуа Рабле, декілька з митців відгукнулися на цю подію своїми екслібрисами. Майстер вишуканих мініатюр Борис Романов із Севєродонецька на Луганщині присвятив книжковий знак французу Марселю де Канку. В його основі портрет Рабле в овальній рамці, який обрамляють квітами, привезеними на візку жінками. Під портретом лежить оголене немовля – Пантагрюель, який теж пропонує письменнику на знак вдячності квіти. Цей екслібрис художник підфарбував аквареллю, що надало йому особливої святковості.

Не менш цікавий екслібрис, адресований Люку ван ден Брілю, створив у кольоровій гравюрі на пластику киянин Аркадій Пугачевський. Він зобразив хлопчика Пантагрюеля, який сидить на земній кулі (натяк на міжнародну славу) з портретом Франсуа Рабле в руках. Свої екслібриси художник супроводжував витисненим зображенням лева (сліпе тиснення).

В екслібрисі М. Неймеша вже дорослий і вгодований Пантагрюель сидить на книжках (адже це книжковий знак) і запрошує дзвоником накривати на стіл (власник О. Міронов). Художник вправно використовує можливості лінориту, передаючи головне в композиції, раціонально демонструє співвідношення чорного й білого в гравюрі.

У техніці офорту киянин Костянтин Антюхін зобразив Гаргантюа та Пантагрюеля, що тримають на блюді з виделкою напоготові ... собор Паризької Богоматері. За ними у верхній частині композиції спостерігає з овального портрету письменник. Екслібрис адресований власнику «затишного ресторану на вулиці Св. Франциска, який щороку їздить до якоїсь іншої країни за рецептами нових екзотичних страв для своєї кухні» [4, с. 323]. Серед колекціонерів книжкових знаків Маріо де Філіппіс – рекордсмен, тому потрапив до книги рекордів Гіннеса.

Руслан Агірба в техніці кольорової гравюри на пластику (в сім дощок) розповів про епізод з третьої частини Пантагрюеля, яка побачила світ у далекому 1546 р. У ній Пантагрюель зі своїм другом Панургом впродовж усієї розповіді обговорюють із різними людьми важливе питання: чи слід Панургу одружуватися? Питання залишається невирішеним. У кінці книги герої вирушають у морську подорож шукати чарівну пляшку, що мала б раз і назавжди вирішити питання одруження. Руслан Агірба допоміг знайти цю пляшку друзям і зобразив одного з них за дегустацією корисного напою (рис. 4).

Найвідоміший англійський автор епохи Відродження, Вільям Шекспір, автор принаймні сімнадцяти комедій, десяти хронік, одинадцяти трагедій, п'яти поем і циклу зі ста п'ятидесяти чотирьох сонетів, був третім з восьми дітей у родині. Охрещений 26 квітня 1564 р., але деякі дослідники вважають, що обряд було здійснено на третій день після народження. Зберігся єдиний прижиттєвий його портрет. Саме його образ відтворив Орест Криворучко з Чернівців в унікальній техніці інкорелі, відзначивши таким чином 425 років від дня народження класика. Про це зазначено в напису на екслібрисі, виконаному в сіро-блакитній гамі й адресованому Генрі Ганлету з Люксембургу (1989 р.). Приваблює його бездоганна композиція й вишукане шрифтове рішення.

Трагедію «Гамлет» написано Шекспіром у 1601 р., а надруковано в 1603 р. Вона демонструє конфлікт між

передовими силами суспільства і силами реакції, який загострився в Європі на початку XVII ст.

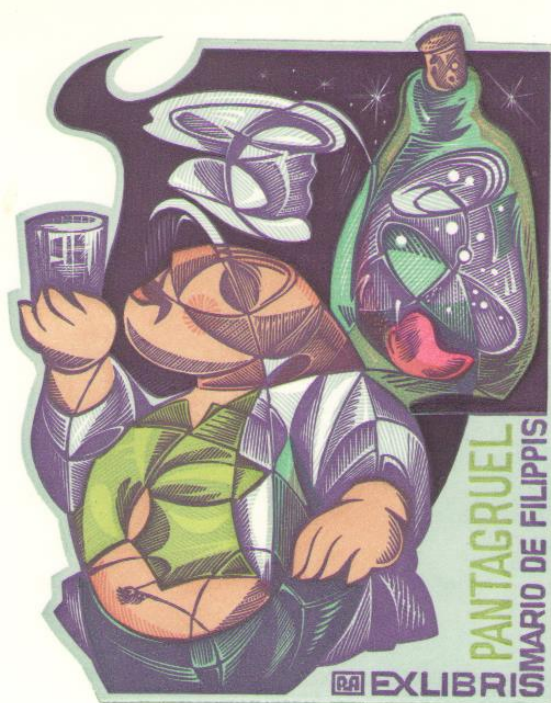


Рис. 4. Агірба Р. Екслібрис Маріо де Філіппіса. Кольорова гравюра на пластику. 1996 р.

«Гамлет» – одне з тих творінь мистецтва, в якому підсумовані всі досягнення й помилки цілого періоду розвитку людства й поставлені великі запитання майбутнього» [5, с. 18].

Загальновідома сцена, в якій Гамлет звертається з монологом до виритого могильщиком черепа королівського блазня Йорика. За часів Шекспіра блазні були неодмінною приналежністю королівських дворів. Згодом вигук «Бідний Йорик!» набув особливої популярності. Художники, починаючи з Джона Холла, який у 1773 р. написав картину з цим сюжетом,

неодноразово зверталися саме до цього епізоду з п'єси «Гамлет». Згодом ця сцена була відображена в картинах відомих художників минулого – Ежена Делакруа (Франція), Франса Хальса (Голландія). Хоча в п'єсі самого Йорика немає, присутній лише його череп, деякі художники зображували блазня «при житті».

Цікаво, що піаніст і композитор Анджей Чайковський який помер у 1982 р., заповідав свій череп Королівській шекспірівській компанії, щоб його використовували в постановках «Гамлета» як череп Йорика. У 1989 р. череп Анджея дійсно був використаний на репетиціях теле-постановки п'єси, та все ж його замінили на муляж, бо актори почувалися незатишно зі справжнім черепом у руках. Проте, в деяких постановках череп все ж брав участь. Але глядачі, які приходили подивитися постановку, відволікались від театрального дійства й були захоплені обговоренням черепа.

У 1999 р. помер актор і викладач акторської майстерності Дел Клоуз. Він також заповідав передати свій череп Театру Гудмена, щоб його використовували в постановках «Гамлета», а самого Клоуза вказували в афішах як виконавця ролі Йорика. Та, як з'ясувалося пізніше, це був череп, придбаний в медичному магазині.

Не дивно, що після сказаного вище художника М. Неймеша теж зацікавив епізод, коли Гамлет веде діалог із черепом Йорика. Він створив три екслібриси, у яких передано різні варіації цієї сцени, майстерно поєднуючи сюжет зі шрифтовими написами. Один з них належить шанувальнику легендарного поета, музиканта й актора з московського Театру на Таганці Володимира Висоцького – Вадиму Альбертіну. Біля півсотні років тому до театру прийшов новий Гамлет-бард у чорному светрі і джинсах, з гітарою в руках, який чутливо відчував серцебиття часу. З чорної вовни тоді пошили завісу й светри для всіх акторів. Метафорою долі у виставі стала завіса, як «діюча особа» вона рухалася по сцені незвичайно, вздовж і впоперек, швидко чи повільно, різко пересікаючи сцену. На тлі цієї чорної завіси постає в екслібрисі Неймеша висвітлений

поясний портрет Висоцького, перед яким розгортається вже відома сцена з могильщиком і Гамлетом із черепом у руці.

Роман Сервантеса «Дон Кіхот» – вершина іспанської художньої прози – появився на початку XVII ст. Це був час, коли феодально-католицька реакція наклала свій відбиток на все духовне життя Західної Європи а, зокрема, на творчість письменників. «Премудрий ідальго Дон Кіхот з Ламанчі», центральний образ роману іспанця Мігеля де Сервантеса Сааведра, – один із найпопулярніших героїв не лише світової літератури, а й у мистецтві екслібрису. Відомий як Лицар Сумного Образу або Лицар Левів, він обрав сам собі звучне лицарське ім'я «Дон Кіхот», витративши на це ще тиждень після того, як придумав ім'я своєму бойовому коню. В екслібрисі, виконаному в 2011 р. у техніці лінориту для автора цих рядків харківським художником Віктором Усолкіним постає образ творця твору «Дон Кіхот» (його зазначено на розкритій книзі під портретом). Він оточений, немов німбом, мережаним накрохмаленим коміром. Зображення доповнюють дати «1545-1616» та «1605-2005 рр.» – тобто до 400-річчя виходу в світ безсмертного твору Сервантеса. Світ сучасної «Донкіхотіани» широкий і різноманітний. Один із самих розповсюджених сюжетів в екслібрисах – боротьба подорожуючого лицаря з вітряками (М. Неймеш для С. Брехова, 1991 р.), його образ постає на тлі вітряка (О. Криворучко для Войтека Польчина, 1990 р.), битва Дон Кіхота і Санчо Панси зі стадами баранів і свиней (Р. Агірба для Георга Секіне з Японії, 2004 р.), письменник тримає на долоні лицаря з квіткою замість списа на коні (В. Лучко для І. Лучко, 1998 р.), Дон Кіхот та Санчо Панса в дорозі на тлі вітряка (В. Вишняк для Пауля Г. Беккера) і без вітряка (Р. Агірба для Рут Єнш з ФРН, 1995 р.), Дон Кіхот разом із Дульсінеєю, Санчо Пансою та іншими персонажами (В. Вишняк для Георга Секіне з Японії) тощо. У низці композицій важлива роль відводиться коню героя – Росінанту, якого наділено Сервантесом багатьма якостями, притаманними людині. Так, в екслібрисі В. Леоненка для Богдана Рутковця, виконаному в техніці лінориту в 2001 р., на передньому плані

«портрет» голови коня, а на другому – постать Дон Кіхота зі списом.

Не можна обійти увагою й серію з двадцяти екслібрисів, створених М. Неймешом для шанувальника Дон Кіхота Пауля Беккера, організатора музею екслібриса у ФРН, виконану в різних графічних техніках. У них художник продемонстрував багату фантазію, динамізм та експресію. Його «премудрий ідальго» читає книги, грає в шахи, воює не лише з вітряками, а й зі смертю. В одному з екслібрисів Неймеш зобразив лікаря, який пропонує хворому лицарю, що лежить у ліжку, колбу з ліками, маючи на увазі самого колекціонера поважного віку.

Однією з крупних колекцій екслібрисів, які різнобічно відображали мотиви роману Сервантеса і життєві ситуації, які асоціюються з його змістом, володів відомий португальський колекціонер Артур Маріо да Мота Міранда. За його сприяння у 1964 р. Асоціацією португальського екслібриса була видана книга «Дон Кіхот» у мистецтві екслібриса». У цьому бібліофільському виданні, надрукованому накладом у 215 екземплярів, пронумерованих і підписаних автором, відтворено понад сто тридцять книжкових знаків, виконаних у техніках ксилографії, лінориту, офорту. Відомі й інші зібрання.

У 1977 р. угорський художник і мистецтвознавець у галузі прикладної графіки Дьєрдь Пока завершив монографічну роботу «Образи Дон Кіхота в малій графіці». На сторінках цього оригінального дослідження надається аналітичний опис понад двохсот мініатюр, виконаних ста двадцятьма художниками з вісімнадцяти країн світу з донкіхотівською тематикою, на базі особистого зібрання екслібрисів [2, с. 13].

У 2013 р. не стало відомого російського колекціонера, професійного штурмана цивільної авіації Миколи Яценка. У нього була пристрасть до творчості французького письменника й льотчика Антуана де Сент-Екзюпері (1900-1944 рр.), який не повернувся з бойового вилету. Колекціонер у радянські часи очолював Клуб книголюбів «Прометей» в Ульяновську, згодом став членом Правління асоціації друзів Франції і Президентом Міжнародного клубу друзів Сент-Екзюпері. Світову славу

принесла йому «Екслібрисна Екзюперіана» серед художників і колекціонерів. Він зібрав найбільшу в світі колекцію матеріалів про Сент-Екзюпері (це визнали навіть родичі французького письменника, з якими Микола Ілліч переписувався багато років). Справедливо вважаючи, що екслібрис – це концентрована ідея літературного твору, з зацікавленістю й наполегливістю поповнював своє зібрання мініатюр, розширюючи географію спілкування з художниками. Цікаво, що перший екслібрис для М. Яценка виконав у 1973 р. київський художник Володимир Масик, який був у відрядженні в Ульяновську й відвідав збирача. У створенні «Екзюперіани» взяли участь сто тридцять вісім художників з багатьох країн. Серед авторів і друзів М. Яценка був Микола Бондаренко з Сумщини, Олександр Мікловда з Києва, Орест Криворучко з Чернівців, Володимир Ломака з Сум та ще багато інших художників. У них зображувався французький льотчик, герої його безсмертного твору «Маленький принц» та інших. Колекціонер друкував каталоги виставок, у 2011 р. вийшла в світ сорок друга частина каталогу, де було презентовано 2000-й екслібрис Екзюперіани. В ньому були представлені роботи понад двохсот художників із усього світу. Навіть після смерті Миколи Ілліча продовжували надходити листи з новими екслібрисами. Нині колекція знаходиться у вдови колекціонера [3, с. 29-34].

До свого семидесятиріччя автор цього дослідження був відзначений чудовим екслібрисом під назвою «Мій Екзюпері» (2019 р.). У ньому харківський художник Володимир Порічанський зобразив розкішну троянду, біля якої порастає Маленький Принц, а з космічної темряви їм світять зірки й яскраве сонце. В центрі квітки він розташував емблему Українського екслібрисного клубу, який очолюється автором цих рядків, з її початкових літер «УЕК» та розкритої книжки й державного символу – тризуба (рис. 5).

Висновки. Активізація звернень українських майстрів екслібрису до образів європейської художньої літератури стало можливим лише за доби незалежності, після падіння т.зв.

«залізної завіси». Про це яскраво свідчать дати виконання книжкових знаків. Художники перестали обмежувати себе ходінням по колу й бути заідеологізованими під егідою тодішнього Добровільного товариства любителів книги СРСР, яке підпорядкувало собі й екслібрисну нішу. В ті часи широко пропагувався т. зв. радянський екслібрис, у якому домінували теми великого жовтня, брехливої історії першої у світі соціалістичної держави, натхненної праці й бойових подвигів радянських людей, фальшивої боротьби за мир і прогрес, тощо. За останні тридцять років відбулися значні зміни у світогляді багатьох художників, вони стали вільними в обранні сюжетів, значно розширили свій світогляд. Досить часто їхніми замовниками стають іноземні шанувальники творчості відомих майстрів слова Середньовіччя, що свідчить про визнання у світі нашої художньої майстерності.

Список використаної літератури:

1. Белічко Ю. Георгій Малаков. Київ: Мистецтво, 1974. 96 с.
2. Добкин Я. «Дон Кихот» в прикнижной графике. Российский экслибрисный журнал. 2008. Вып. 8. С. 9-20.
3. Папета Л. Неминиатюрное собрание миниатюр. Российский экслибрисный журнал. 2014. Вып. 17. С. 29-34.
4. Романенкова Ю. Італійський Пантагрюель книжкового знаку. Мистецтвознавство України. 2015. № 4. С. 321-325.
5. Шекспир В. Пьесы, сонеты. Киев: Мистецтво, 1976. 486 с.



Рис. 5. Порічанський В. Екслібрис Петра Нестеренка.
Туш, перо. 2019 р.

Петр Владимирович НЕСТЕРЕНКО,
кандидат искусствоведения, доцент,
Национальная академия изобразительного искусства и
архитектуры,
Киев, Украина,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

ОБРАЗЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЗЕРКАЛЕ ЭКСЛИБРИСА

Аннотация. Эклибрис является важной составляющей книжной культуры. Искренним признанием книголюбца в его самоотверженной любви к книге. Образно-художественная сущность украинского книжного знака привлекает своей многогранностью. Учитывая, что экслибрис – это охранный знак книги, наиболее любимым элементом композиции достаточно часто служит именно она, ибо больше всего подходит к функциональному назначению книжного знака. Важным стимулом для художников и владельцев экслибрисов были юбилейные даты, которые привлекали их внимание к литературному процессу не только в Украине, но и в странах Европы. Поэтому значительное количество экслибрисов было посвящено достижениям не только светил украинского народа, но и гениев всего человечества, писателям и их литературным героям. Отдельную группу формируют многочисленные знаки, посвященные особо уважаемым Тарасу Шевченко, Николаю Гоголю, Ивану Франко, Лесе Украинке. Способствовали появлению экслибрисов, посвященных известным украинским поэтам и писателям, юбилейные даты, которые особенно интенсивно отмечались во II пол. XX в. Среди них 200-я годовщина Ивана Котляревского (1969 г.), Григория Квитки-Основьяненко (1978 г.), 150-летие Марко Вовчок (1984 г.), «Русалки Днестровой» (1987 г.), 800-летие «Слова о полку

Игоре́ве» (1988 г.), 150-летие Василия Стефаника (2021 г.) и другие.

Самым колоритным «европейским» художником был, без преувеличения, заслуженный художник Украины Георгий Малаков, чье творчество относится к 50-70-м гг. XX в. Туристическая поездка по станам Европы имела в его творчестве решающее значение для непревзойденных иллюстраций и не менее интересных экслибрисов.

«Божественная комедия» флорентийца Данте Алигьери (1265-1321 гг.), «Декамерон» Джованни Бокаччо (1313-1375 гг.), герой средневекового немецкого и нидерландского фольклора Тиль Уленшпигель Шарля де Костера (1827-1879 гг.), мастера сатирических романов Сервантес (1547-1616 гг.) и Рабле (ок.1494-1553 гг.) стали объектами творчества украинских экслибрисистов.

Трагедия «Гамлет», которую Шекспир (1564-1616 гг.) написал в 1601 г., а напечатал в 1603 г., обрела особую популярность среди его произведений. Общеизвестным стало восклицание «Бедный Йорик!».

Среди любимых персонажей – и герои французского писателя и летчика Антуана де Сент-Экзюпери (1900-1944 гг.). Особенной популярностью благодаря российскому коллекционеру Николаю Яценко стал пользоваться «Маленький принц», который стал рекордсменом по количеству созданных экслибрисов.

Ключевые слова: европейская художественная литература, сатира, экслибрис, художники, коллекционеры

Petro V. NESTERENKO,

PhD in Arts, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

CHARACTERS OF EUROPEAN LITERATURE IN THE EX-LIBRIS MIRROR

Abstract. Ex-libris is an important component of book culture, a sincere confession of a book lover in his devoted love of books. The figurative and artistic essence of the Ukrainian book mark attracts with its versatility. Given that the book plate is a trademark of the book, the most favorite element of the composition is often it, because it best fits the functional purpose of the book plate. An important stimulus for artists and owners of book plates were anniversaries, which drew their attention to the literary process not only in Ukraine but also in European countries. Hence, a significant number of ex-libris was represented by the achievements not only of the luminaries of the Ukrainian people, but also of the geniuses of mankind, writers and their literary heroes. A separate group is formed by numerous book signs dedicated to the most respected Taras Shevchenko, Mykola Gogol, Ivan Franko, Lesya Ukrayinka. Anniversaries, which were especially widely celebrated in the second half of the 20th century, contributed to the appearance of book plates dedicated to famous Ukrainian writers and poets. Among them are the 200th anniversary of Ivan Kotlyarevsky (1969), Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko (1978), the 150th anniversary of Mark Vovchok (1984), "Mermaids of the Dniester" (1987), the 800th anniversary of "Words about Igor's Regiment" (1988), the 150th anniversary of Vasyl Stefanyk (2021), etc.

A tourist trip to European countries was crucial for his unsurpassed illustrations and book plates for the work of the artist Georgy Malakov.

The “Divine Comedy” by the Florentine Dante Alighieri (1265-1321), the Decameron by Giovanni Boccaccio (1313-1375), the hero of Medieval German and Dutch folklore Thiel Uhlenspiegel by Charles de Coster (1827-1879), and the masters of satire novels Cervantes (1547-1616) and Rabelais (circa 1494-1553) became objects of creative work of Ukrainian ex-librists. The tragedy “Hamlet”, written by Shakespeare (1564-1616) in 1601 and published in 1603, became especially popular among his works. The exclamation “Poor Yorik!” became well-known.

Among the favorite characters and heroes of the French writer and pilot Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). “Little Prince” became especially popular thanks to the Russian collector Nikolai Yatsenko, who became a record holder in the number of ex-libris created.

Key words: European literature, satire, book plate, artists, collectors

References:

1. Belichko, Yu. (1974). Heorhii Malakov [Heorhii Malakov]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
2. Dobkin, Ya. (2008). «Don Kikhot» v priknizhnoy grafike [“Don Quixote” in the pre-book graphic arts]. Rossiyskiy ekslibrisnyy zhurnal. 8, 9-20 [in Russian]
3. Papeta, L. (2014). Neminiatyurnoye sobraniye miniatur [Not miniature collection of miniatures]. Rossiyskiy ekslibrisnyy zhurnal. 17, 29-34 [in Russian]
4. Romanenkova, Yu. (2015). Italiyskiy Pantahriuel knyzhkovoho znaku [Italian Pantahriuel of book plate]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy. 4, 321-325 [in Ukrainian]
5. Shekspir, V. (1976). Pyesy, Sonety [Plays, sonnets]. Kiev: Mystetstvo [in Russian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.131-163>

УДК 7.03; 7:001.12

Ольга Николаевна ФИЛИПОВА,
заведующая архивом, Политехнический музей,
Москва, Россия,
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-8933-1214

ЖИВОПИСНЫЙ ДАР НИКОЛАЯ САПУНОВА И ТЕАТР

Аннотация. Студия на Поварской (Театр-студия на Поварской), возникшая при Московском Художественном театре, была создана в мае 1905 г. усилиями одного из его руководителей, К.С. Станиславским, и актером В.Э. Мейерхольдом. Н.Н. Сапунов, как нельзя более, был уместен в новой Студии, которая нравилась ему своими постановочными идеями и планами, намеченным репертуаром, в котором главная роль отводилась драматургам – неоромантикам и символистам, поисками новых форм для его сценического осуществления, стремлением к созданию новых принципов театрального искусства. После закрытия студии в октябре того же года, В.Э. Мейерхольд получил приглашение от В.Ф. Комиссаржевской работать в ее театре, который стал центром притяжения новых сил русской культуры. Это предложение было принято режиссером. В.Ф. Комиссаржевскую и В.Э. Мейерхольда объединяло огромное желание прекратить со сценическим бытовизмом и натурализмом, обрести новые театральные формы. Такому мастеру, как В.Э. Мейерхольд, обладавшему удивительным даром зрительно-пластического видения спектакля, нужна была на сцене выразительность настоящей живописи. В театр В.Ф. Комиссаржевской он привлек молодых художников, Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина, Б.И. Анисфельда, и не принадлежавшего к этому кругу, но близкого им,

В.И. Денисова. Талантливые живописцы, эти молодые мастера были неопытны в вопросах сценической техники, разрешения пространственных задач. Но это и не требовалось В.Э. Мейерхольду. Он освободил декораторов от кропотливой и тщательной работы с макетом и ориентировал их на решение спектакля в чисто живописном плане. В мейерхольдовский период, который длился с 1906 по 1907 гг., в театре В.Ф. Комиссаржевской ведущими художниками были неразлучные друзья Н.Н. Сапунов и С.Ю. Судейкин – ученики К.А. Коровина. В их сценической живописи возникали образы символистской поэтики с ее недосказанностью, туманными грезами и призрачной мечтательностью. Она становилась невесомой, воздушно легкой либо декоративно острой, возбуждающей, построенной на неожиданных сочетаниях изысканных колористических созвучий цвета. В данной публикации автор, основываясь на изучении архивных и библиографических источников, анализирует живопись Н.Н. Сапунова, которая поражает своей удивительной красотой и гармонией, неизбыточной декоративной фантазией. Мастер был способен, уйдя от натуры, преображать все видимое, – природу, предметы, – в мир красоты, волнующей, манящей, одушевленной и порою таинственной. Прослеживается творческий путь Н.Н. Сапунова, в таланте которого с его неисчерпаемой декоративностью В.Э. Мейерхольд распознал еще одну особенность дарования мастера – острую ироничность гротескного видения.

Ключевые слова: мастерская, живописное дарование, пейзаж, этюд, журнал, автобиография, символизм, модерн, выставки, театральные декорации и костюмы

Вступление. Неотъемлемой частью культурной жизни России рубежа XIX-XX вв. стали имена В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, В. Мейерхольда, В. Комиссаржевской, а также М. Метерлинка, Г. Ибсена, Р. Вагнера. Дополнением к этой картине могут служить

появлявшиеся друг за другом толстые символистские журналы – «Весы» (1904-1909 гг.), «Искусство» (1905 г.), «Золотое Руно» (1906-1909 гг.), активно пропагандирующие символистский метод творчества, многообразная деятельность «Мира искусства», ориентированная на широкие контакты с Западом, и эпатажные выступления «Голубой Розы» [5, с. 16]. Это было время, когда менялось все и вся – художественное мышление, эстетические принципы, система художественного образования, когда искусство формировало в себе сознание главной движущей силы общества.

Николай Николаевич Сапунов оказался в эпицентре этих перемен. Он был их участником. Его чуткая, одаренная натура остро воспринимала происходящее, складывалась под его воздействием и влиянием, но при этом все это сразу же приобретало его собственные черты, наделялось его энергетикой и преобразовывалось в яркое индивидуальное явление, носившее имя «Н.Н. Сапунов». Творческие истоки Н.Н. Сапунова – это пленэрная живопись И.И. Левитана, импрессионизм К.А. Коровина. Далее он развивался по пути, предначертанному закономерностями развития живописи начала XX в. Он стал постимпрессионистом, приобщился отчасти к символизму, модерну, экспрессионизму. Но его путь обладал своеобразием, присущим русской культуре, духовному, психическому складу народа, его художественного дара. Творческие склонности связали Н.Н. Сапунова со многими его сверстниками и соучениками по Училищу живописи, ваяния и зодчества в одну творческую группу, создавшую художественное направление «Голубая роза», в организации которой Н.Н. Сапунов принял самое деятельное участие [8, с. 175].

Постановка проблемы. Театр, творчество в котором было связано с такими крупными режиссерами-новаторами, как В.Э. Мейерхольд и Ф.Ф. Комиссаржевский, очень сильно привлекал Н.Н. Сапунова. Творческая деятельность в сфере театрально-декорационной живописи, даже при исполнении чужого замысла, позволяла выразиться его живописному дару,

реализовать художнический темперамент, размахнувшись на больших плоскостях. К тому же работа декоратора давала средства к существованию. Все это Н.Н. Сапунову обещала связь с возникшим весной 1905 г. «Театром трагедий», организованным артистом Художественно-Общедоступного театра Н.Н. Вашкевичем, который видел смысл своей постановочной деятельности в воплощении душевной красоты человека и утверждении его способности к духовному преображению с помощью искусства [8, с. 37]. Во всем этом была совершенно очевидна переключка с идеями синестезии французских символистов, утверждавших родство звука, цвета, запаха.

Этими идеями были освещены творческие усилия в одной из первых лирических символистских драм К.Д. Бальмонта «Три расцвета» (1904 г.), которую оформлял Н.Н. Сапунов [8, с. 37].

Анализ последних исследований и публикаций.

Жизни и творчеству Н.Н. Сапунова посвящено много исследований. Он и сам вел дневники, которые не были опубликованы. Так, Д.З. Коган, автор книги «Николай Николаевич Сапунов: 1880-1912», ссылается на тетрадь Н.Н. Сапунова с черновиками писем к В.Э. Мейерхольду, Ф.Ф. Комиссаржевскому, М.А. Кузмину и другим лицам, которая сейчас хранится в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи и датируется примерно 1907 г. [8, с. 139]. Слова из тетради Н.Н. Сапунова: «... театральная декорация только тогда хороша, когда она передает дух и стиль известного драматического произведения... и чем лучше сливается декорация с драматическим произведением, тем сильнее, конечно, выигрывает вся постановка. Словом, автор, режиссер и живописец должны говорить одним языком. Это, кажется, так просто, но, к сожалению, почти никто этого не понимает. Мне кажется, что уже проходит то время, когда декорации были приятным фоном», – были очень созвучны мыслям и высказываниям об искусстве театра

Ф.Ф. Комиссаржевского, с которым Н.Н. Сапунов не прерывал отношений очень долгие годы [8, с. 139]. Идея гармонии искусств в спектакле, захватившая Ф.Ф. Комиссаржевского и Н.Н. Сапунова, имела прочные национальные традиции. Она начала формироваться на домашней сцене С.И. Мамонтова, а затем получила выражение в его Частной опере. Там складывались такие идеи, в частности, в творческом сознании К.А. Коровина, с которым непосредственно сотрудничал Н.Н. Сапунов, от которого он мог ими заразиться. Константин Алексеевич относился внимательно и участливо к своим ученикам, помогал им встать на ноги, быть самостоятельными художниками во всех областях живописного искусства. Об этом мы можем подробно прочитать в его письмах, документах, воспоминаниях: «Константин Коровин. Жизнь и творчество» [10].

Нельзя снова не отметить, говоря о Н.Н. Сапунове, большого вклада в изучение его творчества, сделанного Д.З. Коган, по материалам которой посмертно в 1998 г. была издана ее последняя книга о художнике, явившаяся первой монографией о Н.Н. Сапунове (начало подготовки этой книги к изданию было положено еще в 1993 г.). Исследовательница провела большую работу по сбору произведений и анализу творческого наследия художника. Однако в силу ряда обстоятельств упомянутое издание ни полиграфически, ни по уровню научной обработки материала не соответствует масштабу личности художника и не может дать достаточного представления о живописном мастерстве Н.Н. Сапунова, вследствие чего не полностью решает задачи исследования его творчества. Книга И.М. Гофман «Николай Сапунов» – это первый подход к систематизации обширного, несмотря на краткость деятельности, творческого наследия Н.Н. Сапунова [5, с. 11]. Оно было весьма разбросано, и помимо большого числа экспонировавшихся на выставках произведений, хранящихся в музеях и известных частных коллекциях, имеется множество неучтенных эскизов и набросков. Впервые в данном издании публикуется личный

архив художника, в котором содержатся его заметки об искусстве, черновики писем, замыслы различных тем и множество рисунков натурного и подготовительного характера. В книгу были также включены материалы сборника воспоминаний современников о художнике и посвящений ему. Сборник явился откликом на трагическую гибель Н.Н. Сапунова в 1912 г., вышел в 1916 г. и отныне стал библиографической редкостью.

Цель данной публикации – раскрыть редкий живописный дар Николая Сапунова как театрального художника и декоратора, сформированного эпохой, проанализировать его работы.

Изложение основного материалы. Николай Николаевич Сапунов родился 17 декабря 1880 г. в Москве, на Шаболовке, в небогатой купеческой семье. Сапуновы жили в доме, окруженном большим садом. Его отец имел свечной завод, где отливались вручную престольные свечи, которые затем раскрашивались, украшались лепным орнаментом, причем яркие цвета окраски усиливались обильной позолотой.

Помимо завода, источником дохода для семьи Сапуновых служили и обширные оранжереи, где выращивались цветы для продажи. Конечно же, красочные впечатления не могли не оставить следа в душе ребенка. Видимо, и у маленького Николая, и у его брата Клавдия желание стать художниками появилось очень рано. Во всяком случае, оба они со временем поступили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Николай подал прошение туда в 1893 г., а в 1898 г. в Училище руководить пейзажным классом пришел И.И. Левитан, и Н.Н. Сапунов поступил в его мастерскую. Выдающееся живописное дарование Н.Н. Сапунова проявилось очень рано. Уже в 1900 г. он получил официальное признание, когда его пейзаж «Зима» (1900 г.) был принят на XXVIII передвижной выставке (сейчас этот пейзаж находится в Государственной Третьяковской галерее) [6, с. 1] (рис. 1). Картина, изображающая Нарышкинский сквер на Страстной (ныне Пушкинской) площади в Москве, была встречена с

одобрением не только передвижниками, еще сохранявшими в те годы господствующее положение в русской живописи, но и представителями недавно возникшего течения «Мир искусства» [6, с.1]. Об успехе Н.Н. Сапунова у молодой школы говорит то обстоятельство, что его «Зима» была воспроизведена в журнале «Мир искусства» за 1900 г. (№ 9-10, с.114) [6, с. 1].

Написанный в серо-серебристой гамме, хорошо передающей состояние природы, этот пейзаж невольно напоминает известное произведение К.А. Коровина, входившего в основное ядро общества художников «Мир искусства» – «Зимой» (1894 г.) [11, с. 4]. Колористические находки К.А. Коровина, который с 1901 г. вместе с В.А. Серовым начал вести в Московском училище живописи, ваяния и зодчества портретно-жанровую мастерскую, были ему особенно близки. Только в отличие от работы К.А. Коровина, пейзаж Н.Н. Сапунова был довольно большим по размеру, что выдает желание, видимо, внушенное ему И.И. Левитаном, написать именно картину, а не этюд.



*Рис. 1. Сапунов Н.Н. «Зима». 1900 г. Холст, масло. 122 х 77см.
Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия*

Однако, несмотря на большие размеры, подлинной картинности в произведении явно не получилось. Но в «Зиме» Н.Н. Сапунова все же сказались некоторые особенности живописи художника, которые разовьются впоследствии, – это стремление выдвигать изображаемое на ближний план, подчеркивание плоскости холста [11, с. 5]. Следует отметить, что и у К.А. Коровина в его упомянутом зимнем пейзаже все было сосредоточено на ближнем плане, но он не был замкнут строениями так, как у Н.Н. Сапунова. Будучи еще студентом, Н.Н. Сапунов, по рекомендации И.И. Левитана, стал работать в декорационных мастерских Московского Художественного театра у художника и сценографа В.А. Симова (именно в данный период разорился и вскоре умер отец художника, и вся семья оказалась в очень затруднительном положении). В.А. Симов осуществлял почти все постановки театра, но работа в мастерских не могла устроить Н.Н. Сапунова. Здесь он был всего лишь исполнителем чужих замыслов. В 1901 г. Н.Н. Сапунов весной окончил Училище живописи, ваяния и зодчества с получением серебряной медали и званием неклассного художника. Именно там с 1902 г. он решает продолжить свое художественное образование. Именно в мастерской В.А. Серова и К.А. Коровина произошло и его сближение с товарищами по училищу: А.А. Араповым, В.В. Каревым, П.В. Кузнецовым, А.Т. Матвеевым, К.С. Петровым-Водкиным, М.С. Сарьяном, С.Ю. Судейкиным, Н.П. Ульяновым, П.С. Уткиным, Н.П. Феофилактовым (о чем впоследствии писал в своей автобиографии П.В. Кузнецов)» [11, с. 5].

Многие из этих художников затем составят вместе с Н.Н. Сапуновым основу выставок «Алая роза» и «Голубая роза» [11, с.5]. В 1901-1903 гг. Н.Н. Сапунов вместе с П.В. Кузнецовым работал подмастерьем в мастерских Большого театра под руководством К.А. Коровина, который дал им возможность осуществить самостоятельно в 1902 г. оформление «Валькирии» Рихарда Вагнера [11, с. 5].

Как вспоминал потом П.В. Кузнецов, постановка очень удалась: «Константин Алексеевич ходил довольный на спектакле, а мы были бесконечно благодарны ему за его отеческую заботу о нас» [10, с.268]. На рубеже 1900-х гг. произошло еще одно очень важное событие в жизни Н.Н. Сапунова – он познакомился с С.И. Мамонтовым. Возможно, что это произошло не без участия П.В. Кузнецова. Можно только предположить, что настоящее сближение Сапунова и Мамонтова относится к началу 1900-х гг., к периоду, когда, уже будучи разоренным, Савва Иванович, тем не менее, основал в 1896 г. в Москве за Бутырской заставой керамический завод «Абрамцево» и пробовал создать оперу в Каретном ряду в Эрмитаже [11, с.5]. Случилось ли это до или после двухмесячной поездки Н.Н. Сапунова в Италию в 1902 г. вместе с товарищами по училищу, будущим архитектором В.М. Маятом и художником М.А. Демьяновым (они побывали в Риме, Флоренции, Пизе и после многочисленных перипетий, связанных, в основном, с безденежьем, вернулись на родину), пока неизвестно. Судя по анкете-биографии Н.Н. Сапунова, составленной для Государственной Академии художественных наук по воспоминаниям К.В. Кандаурова, П.В. Кузнецова, А.А. Арапова и М.А. Кузмина, в Италии пробудилась любовь Н.Н. Сапунова к Боттичелли и Мантенье. А также к примитивам и к миниатюре. Итальянские впечатления, безусловно, дали о себе знать в эскизе декорации к опере Кристофа Виллибальда Глюка «Орфей», шедшей в театре «Эрмитаж» в сезон 1902-1903 г. [11, с. 6] (рис. 2).



*Рис. 2. Сапунов Н.Н. Эскиз декорации к опере К.В. Глюка «Орфей».
Начало 1900-х гг. Холст, масло. 50,5 x 81,5 см.*

*Государственный центральный театральный музей
имени А.А. Бахрушина. Москва, Россия*

О них напоминает, в частности, и мраморный жертвенник, и классический портик в центре композиции, и вытянутая по пропорциям фигура в античной одежде. Здесь уже налицо и символическое начало, проявляющееся в туманной, дематериализованной атмосфере, и стиль модерн, выдающий себя в уплощенности форм. Характерной особенностью зрелого Н.Н. Сапунова станет трагическое мироощущение. От него он будет уходить в мир мечты или сказки, поэзию которой художник впервые раскрыл в декорациях к опере «Гензель и Гретель» Энгельберта Гумпердинка [11, с. 7] (рис. 3).

Эта опера шла в сезоне 1902-1903 г. в театре Эрмитаж, как и «Орфей» Глюка [11, с. 7]. Работы Н.Н. Сапунова, именуемые эскизами декораций к опере «Гензель и Гретель», датируются его биографом Е.О. Гунстом 1904 г. [11, с. 7]. Но, если это действительно так, то можно считать, что уже в это

время художник пишет свои театральные произведения не до, а после спектакля.

На самом деле это не эскизы декораций, а картины, в которых «мы всегда видим не просто место действия, а его определенный момент действия и в большинстве случаев кульминационный» [11, с. 7]. В работах нас поражает прежде всего удивительная слаженность тонов, возможно, что это тоже результат влияния К.А. Коровина. Однако мозаичность мазков вместе с романтичностью общего настроения вызывает в памяти образы М.А. Врубеля, который, кстати сказать, в 1895 г. оформлял эту оперу на сцене Частной оперы С.И. Мамонтова. Но живописное напряжение, свойственное искусству М.А. Врубеля, сменяется у Н.Н. Сапунова легкой невесомостью



*Рис 3. Сапунов Н.Н. Эскиз декорации к опере Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». Начало 1900-х гг. Бумага, темпера. 64 х 77,3 см.
Государственный центральный театральный музей
имени А.А. Бахрушина. Москва, Россия*

бархатистой фактуры, создающейся клеевой темперой, – техникой, которая будет особенно любима художником.

В данном случае она помогает создать образы, исполненные гармонической лиричности. Вместе с тем фантастичность сказочного мира, момент некоторой недосказанности этих театральных работ говорит о близости Н.Н. Сапунова к символизму. В тоже время тяготение к определенной плоскостности пластического решения говорит об использовании стилистики модерна, который наиболее соответствовал передаче символистских настроений.

Помимо работы в театре для С.И. Мамонтова, Н.Н. Сапунов трудился у него и на Гончарном заводе за Бутырской заставой. Именно там было выполнено майоликовое панно для дома М.В. Сокол (1901-1902 гг.), в котором Н.Н. Сапунов изобразил летящего над пучиной вод сокола, тем самым намекая на фамилию владелицы здания, созданного по проекту видного представителя модерна, архитектора И.П. Машкова.

Н.Н. Сапунов удачно выбрал голубые и синие тона для неба, особенно хорошо смотревшиеся в ясные дни. Панно придавало зданию нарядный характер и благодаря декоративности цвета подчеркивало некую сказочность в, казалось бы, прозаическом сооружении – доходном доме. Историк архитектуры М.В. Нащокина связывает с именем Н.Н. Сапунова и изразец, хранящийся в собрании Московского государственного университета инженерной экологии (1900-е гг.). Здесь изображен растительный мотив – деревья над водой, заросли камыша и листья кувшинок, излюбленный для символизма и модерна, намекающий о тайнах подводного мира. Красив золотистый тон этого изразца, словно передающий золото солнечного летнего дня. Весной 1905 г. возник «Театр трагедий», организованный артистом Художественно-Общедоступного театра Н.Н. Вашкевичем [8, с. 37]. Связь с ним давала средства к существованию Н.Н. Сапунова как декоратора. Оформление «Трех расцветов» К.Д. Бальмонта представляет нам их автора увлеченным экспериментатором в

области стиля модерн и достойным участником борьбы за его становление и укоренение в России [8, с. 37]. Хотя его произведения не выразили эту стилистику в достаточно определенной форме, а лишь подступали к ней (вернее, следовало бы их определить как примеры *предмодерна*), они примечательны для характеристики начала творческого пути Н.Н. Сапунова. В мае 1905 г. усилиями одного из руководителей Московского Художественного театра, К.С. Станиславского, и актера В.Э. Мейерхольда была создана студия на Поварской. В поисках новых театральных форм К.С. Станиславский задумал превратить свою студию в экспериментальную мастерскую.

Он привлек к работе в ней молодежь – В.Э. Мейерхольда, Н.Н. Сапунова и начинавшего тогда свою театральную деятельность художника С.Ю. Судейкина, которого называли наследником и преемником Н.Н. Сапунова. Постановщики применили здесь новый прием: вместо обычных трех стен на сцене был только один задний занавес, на фоне которого и разворачивалось действие.

Новизна декораций Н.Н. Сапунова и С.Ю. Судейкина заключалась также и в том, что они отказались от обычных эскизов, по которым помощники художника выполняют декорации (они сами писали их). Однако новаторские приемы молодых энтузиастов показались К.С. Станиславскому чересчур рискованными, и постановка пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля» (год создания этой пьесы для театра марионеток – 1894 г.) так и не была показана публике [6, с. 2]. По-видимому, в том, что постановка не состоялась, были виноваты все же не художники, как это принято считать. В.Я. Брюсов писал о постановке «Смерти Тентажиля»: «В общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни, но все же я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали...» [8, с. 43]. Уже к этому времени Н.Н. Сапунов превращается в оригинального мастера, которому были доступны разные области изобразительного искусства. Однако в

1903-1904 учебном году он подал прошение в Совет преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества с просьбой продлить его пребывание там на год. Видимо, эта просьба была связана с нежеланием проходить после окончания училища военную службу, и, когда ему было отказано, но предложено написать картину для получения звания классного художника, он внезапно уехал в Петербург и поступил там в Академию художеств, в мастерскую А.А. Киселева (1904-1911 гг.), у которого ему, по сути, уже нечему было учиться. Поэтому вскоре Н.Н. Сапунов оформил отпуск и снова уехал в Москву, где его ждало участие в театральной жизни второй столицы. Представителем молодого художественного течения внутри символизма и модерна, которое было верно обозначено художником Б.Л. Липкиным, как «эмоционализм», основанный на возможностях цвета, передающего тонкие душевные движения, как и музыка, Н.Н. Сапунов осознавал себя после выступления в 1905 г. в Московском товариществе художников вместе с П.В. Кузнецовым, В.Д. Милиоти, С.Ю. Судейкиным, П.С. Уткиным и другими [11, с. 15]. Между 1905 и 1908 гг. Н.Н. Сапунов создает несколько картин, которые привлекают к нему большое внимание.

Художник увлекается воссозданием далекого прошлого: он пишет ряд полотен, на которых изображает ночные празднества, маскарады в старинных парках. Под высокими деревьями гуляют или танцуют нарядные дамы и кавалеры, сквозь ночной сумрак светятся разноцветные бумажные фонарики, все подернуто легкой прозрачной дымкой («Маскарад», 1907 г., Государственная Третьяковская галерея; «Ночной праздник», 1907 г., собрание А.Л. Мясникова) [6, с. 1] (рис. 4).

Для выставки и одноименного объединения «Голубая роза» (1907 р.) Н.Н. Сапунов выполнил обложку каталога, изобразив на ней нежно-голубой цветок, символ недостижимой, но прекрасной мечты, навеянный и образом романтика Новалиса, и стихотворением К.Д. Бальмонта, в котором голубая

роза оказывается созданной из «блистающих вод», и потому ею невозможно завладеть [11, с. 15]. Возможно, что подобная роза чудится в струях фонтана, поставленного по центру композиции в представленной на выставке картины Н.Н. Сапунова «Маскарад» (1907 г.) [11, с. 15]. Его обступают участники праздника. Их очертания неясны, они словно бы окутаны туманной пеленой (влияние В.Э. Борисова-Мусатова в этом приеме было очень очевидно) и тем самым видоизменены настолько, что нежные пятна их одежд были подобны звукам, льющимся в сумраке ночного парка.

Гирлянда огней, идущая параллельно толпе, – негромкие аккорды, как бы оживляющие гамму, как и фигурка в красном. Момент театрализации явно присутствует и в другой картине, бывшей на выставке «Голубая роза», – это «Балет» (1906 г.), где перед зрителем и сцена, и театральная ложа слева [11, с. 16] (рис. 5). В этой работе музыкальное начало подчеркнуто ритмами танцоров, хрупкость фигур которых уподобляет изображенное чему-то нереальному.

Своим изяществом и тонкой поэтичностью эти полотна напоминают картины Ватто. Вместе с тем в них сказывается увлеченность прошлым, которая овладела в те времена художниками из группы «Мир искусства» – К.А. Сомовым, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинским и другими [6, с. 1]. В этих картинах Н.Н. Сапунова сказывается и еще одна присущая ему черта – сильное увлечение театром.

Действие разворачивается, как на подмостках, хотя композиция построена пространственно, здесь дана обычная перспектива. Среди других работ Н.Н. Сапунова, представленных на выставке «Голубая роза», был и натюрморт «Розы», и работы на тему «Балаганчика», в оформлении которого В.Э. Мейерхольду и Н.Н. Сапунову удалось словно воедино сплавить все художественные особенности поэтики пьесы [11, с. 16].



*Рис. 4. Сапунов Н.Н. «Маскарад». 1907 г. Холст, масло. 93 х 64 см.
Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия*

Декорации к пьесе А.А. Блока «Балаганчик» явились следующим этапом в театральном творчестве Н.Н. Сапунова [6, с. 2]. Пьеса отражает глубокий кризис, который переживал в то время поэт. Разочаровавшись в символизме и в присущей этому течению мистике, А.А. Блок дает гротескное изображение собрания мистиков. Причем, оказывается, что мистики – это всего лишь манекены, в то время как персонажи, обычно воспринимаемые как вымышленные, условные театральные герои (Пьеро, Коломбина), наделены реальными человеческими чувствами. Пьеса давала художнику обильный материал для гротескного изображения жизни, и Н.Н. Сапунов создал зрелище, глубоко раскрывающее замысел поэта. На сцене была воздвигнута вторая сцена – с выступающей впереди суфлерской будкой; тем самым подчеркивалось, что все, что видит зритель, – лишь балаганчик, да и сама жизнь – такой же балаганчик, все в ней двойственно, все противоречиво, все мечты – призрачны и



*Рис. 5. Сапунов Н.Н. «Балет». 1906 г. Холст, масло. 102х69 см.
Государственная Третьяковская галерея Москва, Россия*

неосуществимы, и, следовательно, нельзя относиться к жизни иначе, как с глубокой иронией. Постановка имела огромный успех. Следует отметить, что в этой постановке Н.Н. Сапунов впервые обращается к современной русской жизни: действие происходит в провинциальном городке, в комнате с простенькими аляповатыми обоями и самой обыденной мебелью, и, тем самым, подчеркивается контраст между заседающими, мысли которых направлены в потусторонний мир, и окружающей их мещанской обстановкой. Гротеск тут достигает крайней, преднамеренно подчеркнутой, остроты. Картина «Мистическое собрание. На сюжет лирической драмы

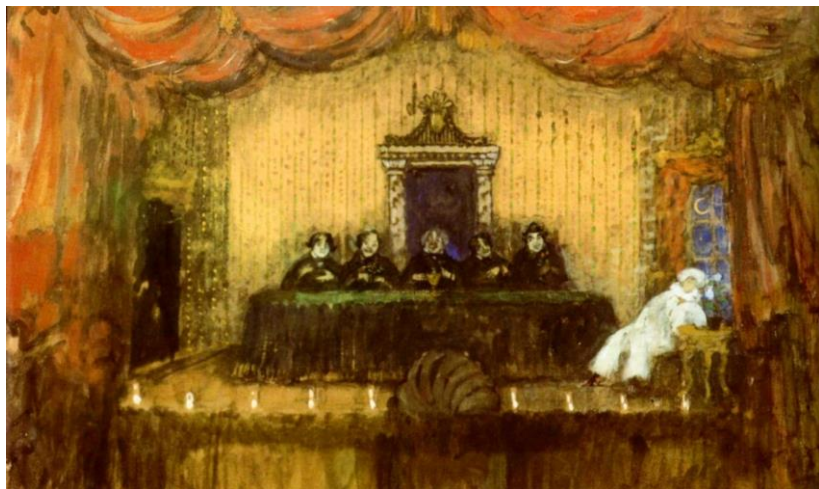


Рис. 6. Сапунов Н.Н. «Мистическое собрание. На сюжет лирической драмы А.А. Блока «Балаганчик»». 1907 г. Бумага, гуашь, бронза, золото, серебро, уголь. 42х 84 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

А.А. Блока «Балаганчик»» (1907 г., Государственная Третьяковская галерея) принадлежит к числу самых совершенных созданий живописца [6, с.2] (рис. 6). Большой успех Н.Н. Сапунова как театрального художника был связан с постановкой В.Э. Мейерхольдом пьесы Ибсена «Гедда Габлер» в 1906 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге [6, с.2]. Зрители были поражены своеобразием и великолепием созданной Н.Н. Сапуновым обстановки. Однако ее необычность и художественная изысканность дали повод для упреков, что внешнее оформление спектакля идет вразрез с замыслом драматурга. Героиня пьесы Ибсена страдает от мещанской ограниченности, царящей вокруг нее, а на сцене зритель видел отнюдь не мещанскую затхлость, отчего протест Гедды становится малоубедительным. В работе «Ряженные» (1908 г.) видны лица ряженных, которые заглядывают в окно комнаты и пугают в ней женщину и мальчика (вполне возможно, что это произведение было создано по драме А.А. Блока, т.к. в

последние годы художник и поэт много дружили, но упоминаний об этом в источниках не было найдено) [11, с.17] (рис. 7).

Здесь цвета уже не заряжены внутренним светом, как в работах, выставленных на выставке «Голубая роза» [11, с. 17]. Зеленоватые и красно-оранжевые одежды ряженных сталкиваются в каком-то зловещем контрасте, нарушая теплую охристо-коричневатую атмосферу интерьера, цвета которых аккумулируются в одежде дамы и мальчика.



Рис. 7. Сапунов Н.Н. «Ряженные». 1908 г. Картон, бумага верже, гуашь, тушь, графитный карандаш, 36,5 X 27,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

В этой работе есть некоторое предвестие трагического в восприятии жизни, как кошмара, экспрессионизма. И

композиция акварели с веерообразным построением фигур вносит тревожную динамику в образ.

Нельзя не отметить, что в настроении этой работы есть нечто общее с произведением М.В. Добужинского «Окно парикмахерской» (1906 г.), где гримасы жизни олицетворяются тоже лицами, сатанински-уродливыми, и манекенами, как бы ожившими ночью при свете уличного фонаря, мимо которых спешит пройти прохожий [11, с.17] (рис. 8).

Помимо работы «Ряженные», важно также отметить серию «Балаганов» и «Каруселей», начатую художником в 1908 г. [11, с.17]. Лирическая тема раскрывалась и в живописной картине «Балаган», написанной в 1909 г., которая позволяет нам воссоздать оформление первого акта мейерхольдовской постановки. С 1910 г. Н.Н. Сапунов связал свою деятельность с Домом интермедий в Петербурге, став одним из его учредителей вместе с В.Э. Мейерхольдом и Н.В. Кузминым. Для Дома интермедий, основанного в 1910 г. в Петербурге по инициативе В.Э. Мейерхольда, Н.Н. Сапунов создал несколько декораций, в частности для двухактной пантомимы по А. Шницлеру «Шарф Коломбины» и для пасторали М.А. Кузмина «Голландка Лиза» (к «Голландке Лизе» – в соавторстве со своим другом художником, графиком, живописцем – А.А. Араповым) [6, с. 2] (рис. 9-10).

Вскоре обе пьесы были запечатлены Н.Н. Сапуновым в станковых картинах, одна из которых – «Шарф Коломбины» – сейчас хранится в Театральном музее имени А.А. Бахрушина, а другая – «Голландка Лиза» – в Государственной Третьяковской галерее [6, с. 2].

В.Э. Мейерхольд и Н.Н. Сапунов трактовали «Шарф Коломбины», как трагический гротеск [6, с.2]. Приводим содержание пьесы, без знания которого трудно понять изображенное на картине. В день своей свадьбы с Арлекином легкомысленная Коломбина встречается с влюбленным в нее Пьеро и продолжает коварно уверять его в своей любви. Пьеро предлагает ей умереть вместе и первым принимает яд. Коломбина в ужасе убегает и присоединяется к друзьям,

собравшимся на свадебный вечер. Начинается бал: пары кружатся в жутком танце, музыка подчеркивает зловещий характер происходящего. За окнами мелькает белое домино Пьеро. Коломбина не выдерживает и бежит к нему. Арлекин настигает ее возле мертвого соперника и убеждается, что Коломбина ему изменяла. Разгневанный, он уходит и запирает за собой дверь, оставив Коломбину наедине с мертвецом; девушка тщетно пытается вырваться.

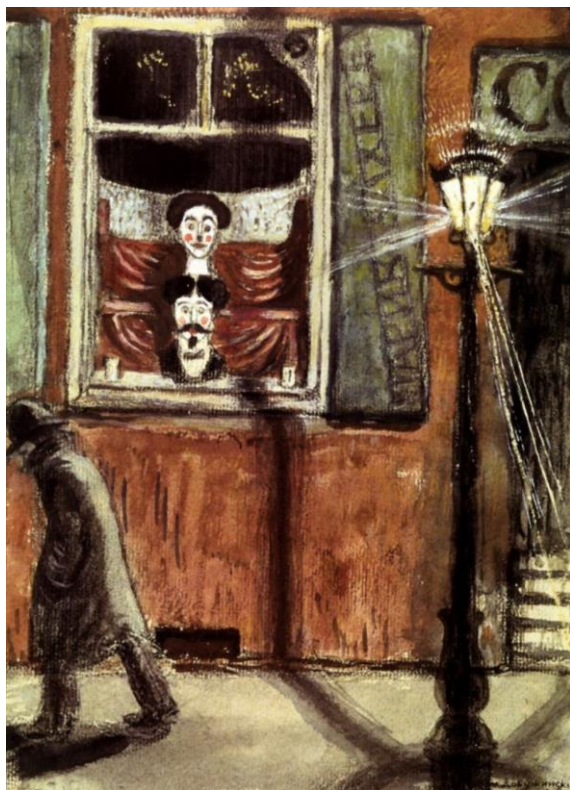


Рис. 8. Добужинский М.В. «Окно парикмахерской». 1906 г. Гуашь, акварель, уголь. 29,7х21,7 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

Потрясенная случившимся, она выпивает остатки яда и падает мертвая возле Пьеро. Картина изображает тот момент, когда Арлекин, заметив исчезновение Коломбины, гневно выражает свое неудовольствие. Несмотря на трагическую ситуацию, свадебное веселье внешне продолжается – дирижер также неистово размахивает палочкой, музыканты старательно играют, а слуга-арапчонок обносит гостей фруктами. Но за всем этим чувствуется веяние смерти.



Рис. 9. Сапунов Н.Н. «Гостиница “Зеленый бык”». Эскиз декорации к постановке пасторали М.А. Кузмина «Голландка Лиза». 1910 г. Картон, темпера, 103х 73 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия

Трагизм происходящего особенно подчеркивается нелепостью окружающей обстановки и причудливостью персонажей. Н.Н. Сапунов добивается в этом особой остроты и трагичности. Гротеском иного рода, гротеском мягким,

добродушным и веселым веет от другой картины – «Голландка Лиза» [6, с. 3]. Эта одноактная пастораль М.А. Кузмина написана в духе наивных старинных комедий. Лиза, дочь трактирщика, просватана за крестьянского паренька Луку.



Рис 10. Сапунов Н.Н. «Шарф Коломбины». На сюжет рассказа А. Шницлера, в инсценировке В.Э. Мейерхольда». 1910 г. Картон, темпера. 107 х 73,5 см. Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина. Москва, Россия

Но вот в деревню к ним является, столичный артист-танцор, которого крестьяне принимают за вельможу. Лиза ему приглянулась, и сама она очарована его изяществом и танцами. Однако истинная любовь берет вверх, и Лиза остается верна своему жениху. Н.Н. Сапунов представил момент танца Лизы и незнакомца. В глубине виден замок, ветряные мельницы, курчавые деревья, справа – трактир «Зеленый бык» [6, с. 3]. Отец Лизы и ее жених, сидящие в густой тени, наблюдают, как Лиза танцует с «вельможей» [6, с. 3]. Облик кавалера полон выработанного, профессионального изящества, чего нельзя

сказать о его толстоногой партнерше, хотя она и мила своей угловатой девичьей грацией. Обращает на себя внимание еще одна особенность театральных картин Н.Н. Сапунова – все они были обрамлены. Тем самым художник намеренно подчеркивает, что изображенное им – не реальная вещь, а театральное зрелище. В начале 1911 г., когда закрылся Дом интермедий, Н.Н. Сапунов решил работать с Ф.Ф. Комиссаржевским в театре К.Н. Незлобина в Москве. Его быт по-прежнему не был налажен. В Москве он жил у А.А. Арапова в доме инженера путей сообщения Петра Николаевича Перцова, но часто отъезжал в свою мастерскую в Петербург, а то и работал в мастерских своих товарищей.

Но больше всего он был увлечен замыслом Ф.Ф. Комиссаржевского создать на основе комедии-балета в пяти актах «Мещанина во дворянстве» или «Мещанина-дворянина» (1911 г., театр К.Н. Незлобина, Москва) Мольера «балет в шести выходах, сопровождаемый комедией», как это значилось еще в подзаголовке XVII в. [11, с. 39].

Современники по достоинству оценили «Мещанина-дворянина», так он был назван постановщиками [11, с. 39]. И, конечно же, его успеху сопутствовали декорации и костюмы Н.Н. Сапунова. Существуют пять работ, созданных художником по этому спектаклю. Особенно хороши «Комната господина Журдена, Бал и Турецкая церемония» (все – 1911 г.) [11, с. 39]. В первом произведении Н.Н. Сапунов заставляет помещение экранами, сводит мебель до минимума, оставляя только около Журдена стул, похожий на трон.

Изысканные сине-голубые тона оттеняют до нелепости пышные оранжевые краски в костюме главного персонажа, усиленные еще зелеными букетами и красным камзолом слуги. Снова мастер использует в интерьере свое любимое сочетание синего с желтым, заставляя оба цвета звучать удивительно насыщенно, синий же при этом сообщает всему воздушность. В работе «Бал», напротив, преобладают красные тона в ковре на полу и в простенках между колоннами ротонды-зала [11, с. 39]. Здесь, кстати, больше, чем в других декорациях, сохранена

конструкция сцены. И совершенно бесподобна по цветовым ритмам была «Турецкая церемония», где все фигуры организованы в симметричные группы, а в центре устремлен в небо фонтан, перекликающийся с облаками и своими динамичными струями словно усиливающий энергию танцующих персонажей [11, с. 39]. В сотрудничестве с Ф.Ф. Комиссаржевским Н.Н. Сапунов увлеченно работал и над костюмами, причем, Ф.Ф. Комиссаржевский подсказывал ему строение костюма XVII в., а Н.Н. Сапунов придавал каждому персонажу необходимую характерность, утрировал в целях выразительности цветовую характеристику, жест. Успех «Мещанина-дворянина» вдохновил художника на оформление в том же театре «Принцессы Турандот» (1912 г., театр К.Н. Незлобина) [11, с. 39]. Но художник успел выполнить только костюмы и эскизы занавеса и задника.

Спектакль был готов через три месяца после гибели Н.Н. Сапунова, и вся декорационная работа осуществлялась А.А. Араповым. Однако эскизы костюмов были очень выразительны. Достаточно взглянуть на два варианта костюма «Принцессы Турандот», чтобы убедиться, как цветом с преобладанием черного и лилового в первом эскизе и голубым с желтым – во втором художник добивается яркой зрелищности [11, с. 40].

Причем, наряду с персонажами комедии дель арте в пьесе фигурировали китайские и турецкие персонажи. Н.Н. Сапунов специально изучал материальную культуру Востока, но смело преображал формы, стараясь избежать эклектичности, сделать сказку сказкой, где возможны совмещения стран и эпох. Однако в отсутствие Н.Н. Сапунова спектакль оказался лишенным цельности. Вот, что писал по этому поводу сам А.Н. Бенуа: «Н.Н. Сапунов был очень большим талантом и очень горячим художником, обожавшим свое дело и знавшим его глубоко... Столько красочности подлинной, радующей, стихийной в декорациях и костюмах и такое отсутствие ее в актерах! Получается что-то хромое и жалкое. Предпочтительнее, пожалуй, при малодаровитых

актерах и плохие постановки. Тогда бы и смеялись больше» [11, с. 40].

Н.Н. Сапунов был всегда полон увлекательных замыслов. Весной 1912 г. он принимал участие в организации нового театра в Териоках, для которого мечтал написать декорации к «Грозе» А.Н. Островского [6, с. 4]. Известно, что он намеревался летом того же года поехать в Париж, по-видимому, в надежде получить постановку в русской антрепризе С.П. Дягилева. Но его замыслам не суждено было сбыться. 14 (27) июня 1912 г. в белую ночь Н.Н. Сапунов с небольшой компанией молодежи отправился кататься на лодке около Териок, под Петербургом. От неловкого движения одного из участников поездки лодка перевернулась и Н.Н. Сапунов, не умевший плавать, стал тонуть. Спасти его, к сожалению, не удалось. Трагическая гибель Н.Н. Сапунова, одного из интересных русских художников предреволюционной поры, глубокой скорбью отозвалась в сердцах всех, кому было дорого родное искусство. А.Н. Бенуа писал в те дни: «Смерть похитила чудесного нашего живописца Н.Н. Сапунова, самого подлинного колориста среди русских художников, волшебника, заставлявшего краски звучать и петь в чарующей музыкальности» [6, с. 4]. До настоящего времени живопись Н.Н. Сапунова привлекает своей красотой и изысканностью.

Выводы. Таким образом, осуществляя на сцене вместе с другими творцами спектакля синтез искусств, к которому стремилась художественная общественность на рубеже XIX и XX вв., Н.Н. Сапунов прекрасно понимал, что на подмостках сцены этот синтез не долговечен, что он существует, пока идет спектакль, и таким образом попытался увековечить то, что являлось плодом его совместной работы с режиссером и актерами. Преданность театру особенно окрепла благодаря совместной работе художника с В.Э. Мейерхольдом и Ф.Ф. Комиссаржевским, новаторские идеи которых находили у него горячий отклик. Редкий живописный дар в Н.Н. Сапунове раскрылся с наибольшей полнотой в его театральных работах, осуществленных вместе с В.Э. Мейерхольдом, а также в его

пейзажах и этюдах. Его блистательные по живописи и яркой театральности декорации и костюмы для «Мещанина-дворянина» Мольера и «Принцессы Турандот» в постановках Ф.Ф. Комиссаржевского в Петербурге и в Москве существенно не выявляют новых черт его творчества, которое безвременно оборвалось в связи с его смертью в 1912 году [13, с. 292]. Анализ творчества крупнейших режиссеров-новаторов, Ф.Ф. Комиссаржевского, В.Э. Мейерхольда и К.С. Станиславского, с которыми Н.Н. Сапунов плодотворно сотрудничал, а также их главных помощников, может послужить перспективами дальнейших исследований в данном направлении. Именно они стремились распространить гротеск на суть театра вообще, но эта суть была уловлена весьма проникательно. Ведь и К.С. Станиславского, принципиально чуждого гротескной методологии (несмотря на старания его последователей приписать ему гротеск), постоянно мучил вопрос о природной двойственности актерского творчества и пресловутое «я – не я» волновало его ничуть не меньше, чем В.Э. Мейерхольда, находясь на стороне которого легко было поставить знак равенства не только между модерном и гротеском, но и между модерном и театром.

Список использованной литературы:

1. Автобиографии, списки произведений П.В. Кузнецова и выставок с его участием [1934]-1967 гг. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 27.
2. Алпатов М.В. Николай Николаевич Сапунов [1880-1912]. Москва: Искусство, 1965. 48 с.
3. Бальмонт К.Д. Голубая роза. Стихотворения; Вступ. ст., с. 3-20, и сост. Л. Озерова; Худож. В. Серебряков]. Москва: Художественная литература, 1990. Сс. 152-153.
4. Бенуа А.Н. Художественные итоги. Ежегодник газеты «Речь» на 1913 г. Санкт-Петербург, 1913. Сс. 409-417.
5. Гофман И.М. Николай Сапунов = Nikolai Sapunov: монография. Москва: Новости, 2003. 481 с.

6. Гунст Е.А. Сапунов Н.Н. (вступ. ст.). Москва: Изобразительное искусство, 1974. 4 с.
7. Давыдова М.В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX века. Москва: Наука, 1974. 188 с.
8. Коган Д.З. Николай Николаевич Сапунов: 1880-1912. Москва: Искусство, 1998. 188 с.
9. Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр: Мемуары, дневники, письма. Москва: Искусство, 1999. 277 с.
10. Константин Коровин: жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. Сост. книги, авт. моногр. очерка Н.М. Молева. Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 563 с.
11. Николай Сапунов: Альбом. Москва: Белый город, 2002. 47 с.
12. Обри Бердслей (Окончание) (Н. Сапунов. Зима. Передвижная выставка). Мир искусства. 1900. №9-10. С. 114.
13. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. Москва: Искусство, 1970. 410 с.
14. Сапунов Н.Н. Письма [черновики] к В.Э. Мейерхольду, Ф.Ф. Комиссаржевскому, М.А. Кузмину и другим лицам: тетрадь 1907 года. ОР ГТГ. Ф. 98. Ед. хр. 127. Л. 21 об.
15. Филиппова О.Н. Натюрморт в творчестве Николая Сапунова. Искусство Евразии. 2019. №1(12). Сс. 26-39.
16. Филиппова О.Н. Творчество Н.Н. Сапунова/ Ломоносовские чтения. Актуальные вопросы фундаментальных и прикладных исследований: сб. ст. VI Международной научно-практической конференции (15 апреля 2021 года). Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2021. Сс. 195-202.

Ольга Миколаївна Філіппова,
завідуюча архівом, Політехнічний музей,
Москва, Росія,
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-8933-1214

ЖИВОПИСНИЙ ДАР МИКОЛИ САПУНОВА І ТЕАТР

Анотація. Студія на Поварській (Театр-студія на Поварській), що виникла при Московському Художньому театрі, була створена в травні 1905 р. зусиллями одного з його керівників, К.С. Станіславського, і актором В.Е. Мейерхольдом. М.М. Сапунов, як не можна більше, був доречний у новій студії, яка подобалася йому своїми постановочними ідеями і планами, наміченим репертуаром, в якому головна роль відводилася драматургам – неоромантикам і символістам, пошуками нових форм для його сценічного здійснення, прагненням до створення нових принципів театрального мистецтва. Після закриття студії у жовтні того ж року, В.Е. Мейерхольд отримав запрошення від В.Ф. Комісаржевської працювати в її театрі, який став центром тяжіння нових сил російської культури. Ця пропозиція була прийнята режисером. В.Ф. Комісаржевську та В.Е. Мейерхольда об'єднувало величезне бажання припинити зі сценічним побутовізмом і натуралізмом, знайти нові театральні форми. Такому майстру, як В.Е. Мейерхольд, що володів дивовижним даром зорово-пластичного бачення вистави, потрібна була на сцені виразність справжнього живопису. У театр В.Ф. Комісаржевської він залучив молодих художників, М.М. Сапунова, С. Ю. Судейкіна, Б.І. Анісфельда, що не належав до цього кола, але був близький йому, В.І. Денисова. Талановиті живописці, ці молоді майстри були недосвідчені в питаннях сценічної техніки, вирішення просторових завдань. Але це і не було потрібно В.Е. Мейерхольду. Він звільнив декораторів від кропіткої і ретельної роботи з макетом і орієнтував їх на вирішення вистави

в чисто живописному плані. У мейерхольдовській період, який тривав з 1906 по 1907-і рр., у театрі В.Ф. Коміссаржевської провідними художниками були нерозлучні друзі М.М. Сапунов і С.Ю. Судейкін – учні К.О. Коровіна. В їх сценічному живописі виникали образи символістської поетики з її недомовленістю, туманними мріями і примарною мрійливістю. Вона ставала невагомою, повітряно легкою або декоративно гострою, збудливою, побудованою на несподіваних поєднаннях вишуканих колористичних співзвуч кольору. У даній публікації автор, ґрунтуючись на вивченні архівних і бібліографічних джерел, аналізує живопис М.М. Сапунова, який вражає своєю дивовижною красою і гармонією, непозбивною декоративною фантазією. Майстер був здатний, пішовши від натури, перетворювати все видиме, – природу, предмети, – на світ краси, хвилюючої, привабливої, одухотвореної і часом таємничої. Простежується творчий шлях М.М. Сапунова, в таланті якого з його невичерпною декоративністю В.Е. Мейерхольд розпізнав ще одну особливість обдарування майстра – гостру іронічність гротескного бачення.

Ключові слова: майстерня, живописне обдарування, пейзаж, етюд, журнал, автобіографія, символізм, модерн, виставки, театральні декорації та костюми

Olga N. FILIPPOVA,

Head of the Department of the Polytechnic Museum,
Moscow, Russia,
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-8933-1214

THE PICTURESQUE GIFT OF NIKOLAI SAPUNOV AND THE THEATER

Abstract. The Studio on Povarskaya (Studio Theater on Povarskaya), which originated at the Moscow Art Theater, was created in May 1905 by the efforts of one of its leaders, K.S. Stanislavsky, and actor V.E. Meyerhold. N.N. Sapunov was

appropriate in the new Studio, most of all, which he liked for its staged ideas and plans, the planned repertoire, in which the main role was assigned to playwrights – neo-romantics and symbolists, the search for new forms for its stage implementation, the desire to create new principles of theatrical art.

After the studio closed in October of the same year, V.E. Meyerhold received an invitation from V.F. Komissarzhevskaya to work in her theater, which became the center of attraction of new forces of Russian culture. This proposal was accepted by the director. V.F. Komissarzhevskaya and V.E. Meyerhold were united by a great desire to get rid of stage everyday life and naturalism, to find new theatrical forms. Such a master as V.E. Meyerhold, who had an amazing gift of visual and plastic vision of the performance, needed the expressiveness of real painting on the stage. He attracted young artists to the theater of V.F. Komissarzhevskaya, N.N. Sapunov, S.Y. Sudeikin, B.I. Anisfeld, and V.I. Denisov, who did not belong to this circle, but was close to them. Talented painters, these young masters were inexperienced in matters of stage technique, solving spatial problems. But this was not required by V.E. Meyerhold. He freed the decorators from painstaking and careful work with the layout and guided them to solve the performance in a purely pictorial plan. During the Meyerhold period in the theater of V.F. Komissarzhevskaya, which lasted from 1906 to 1907, the leading artists were inseparable friends N.N. Sapunov and S.Y. Sudeikin as an students of K.A. Korovin. In their stage painting, images of symbolist poetics appeared with its understatement, foggy dreams and ghostly dreaminess. It became weightless, airily light or decoratively sharp, exciting, built on unexpected combinations of exquisite coloristic consonances of color. In this publication, the author, as a result of studying archival and bibliographic sources, analyzes the painting of N.N. Sapunov, which impresses with its amazing beauty and harmony, inescapable decorative fantasy. The master was able, having left nature, to transform everything visible: nature, objects-into a world of beauty, exciting, alluring, animated and sometimes mysterious. The author traces the creative path of

N.N. Sapunov, in whose talent, with its inexhaustible decorativeness, V.E. Meyerhold recognized another feature of the master's talent – the acute irony of grotesque vision.

Key words: Workshop, a picturesque talent, landscape, etude, journal, autobiography, symbolism, modern, exhibitions, theater sets and costumes

References:

1. Avtobiografii, spiski proizvedenij P.V. Kuznetsova i vystavok s ego uchastiem [1934]-1967 gg. [Autobiographies, lists of works by P.V. Kuznetsov and exhibitions with his participation [1934]-1967 gg.]. RGALI. F. 2714. Op. 1. Ed. hr. 93. L. 27 [in Russian]
2. Alpatov, M.V. (1965). Nikolaj Nikolaevich Sapunov [1880-1912] [Nikolai Nikolaevich Sapunov [1880-1912]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
3. Bal'mont, K.D. (1990). Golubaja roza. Stihotvorenija [Blue Rose. Poems], Moscow: Hudozhestvennaja literature [in Russian]
4. Benua, A.N. (1913). Hudozhestvennyye itogi [Artistic results]. Ezhegodnik gazety «Rech'», 409-417 [in Russian]
5. Gofman, I.M. (2003). Nikolaj Sapunov = Nikolai Sapunov: monografija [Nikolai Sapunov = Nikolai Sapunov: monograph], Moscow: Novosti [in Russian]
6. Gunst, E.A. (1974). Sapunov N. N. [Sapunov N. B.] (vstup. st.). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian]
7. Davydova, M.V. (1974). Ocherki istorii russkogo teatral'no-dekoratsionnogo iskusstva XVIII – nachala XX veka [Essays on the history of Russian theatrical and decorative art of the XVIII – of the early of the XX century]. Moscow: Nauka [in Russian]
8. Kogan, D.Z. (1998). Nikolaj Nikolaevich Sapunov: 1880-1912 [Nikolai Nikolaevich Sapunov: 1880-1912]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
9. Komissarzhevskij, F.F. (1999). Ja i teatr: Memuary, dnevniki, pis'ma [Me and the theater: Memoirs, diaries, letters]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]

10. Moleva, N.N. (1963). Konstantin Korovin: zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya [Konstantin Korovin: life and creative work. Letters. Documents. Memories], Moscow: Publishing House of the Academy of Arts of the USSR [in Russian]
11. Kiselev, M. (2002). Nikolaj Sapunov: Al'bom [Nikolay Sapunov: Album]. Moscow: Belyj gorod [in Russian]
12. Obri Berdslej (okonchanie) (N. Sapunov. Zima. Peredvizhnaja vystavka) [Aubrey Beardsley (Ending) (N. Sapunov. Winter. Traveling exhibition)] (1900). Mir iskusstva, 9-10, 114 [in Russian]
13. Pozharskaja, M.N. (1970). Russkoe teatral'no – dekoratsionnoe iskusstvo kontsa XIX – nachala XX veka [Russian theatrical and decorative art of the late XIX – of the early of the XX century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
14. Sapunov, N.N. Pis'ma [chernoviki] k V.`E. Mejerhol'du, F.F. Komissarzhevskomu, M.A. Kuzminu i drugim litsam: tetrad' 1907 goda [Letters [drafts] to V.E. Meyerhold, F.F. Komissarzhevsky, M.A. Kuzmin and others: a notebook of 1907]. OR GTG. F. 98. Ed. hr. 127. L. 21 vol. [in Russian]
15. Filippova, O.N. (2019). Natjurmort v tvorchestve Nikolaja Sapunova [Still-life in the works of Nikolai Sapunov]. Iskusstvo Evrazii, №1(12), 26-39 [in Russian]
16. Filippova, O.N. (2021). Tvorchestvo N.N. Sapunova [The creative work of N.N. Sapunov]. Lomonosovskie chtenija. Aktual'nye voprosy fundamental'nyh i prikladnyh issledovanij: sbornik statej VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15 aprelja, 195-202 [in Russian]

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.164-188>

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

**ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКИХ МОДЕЛЕЙ
АВТОРСЬКОГО КІНО В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРІ МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛІВ**

Анотація. У статті розглядаються міжнародні кінофестивалі, які мають значний соціально-економічний потенціал і є потужною складовою культурно-мистецького життя. Показано, що прикметою нинішніх міжнародних кінофестивалів є поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а також посилення авторського начала, що відображає життєвий досвід, характер світосприйняття та світовідтворення режисера-постановника – творця власної кіномоделі. Обґрунтовано спроможність ведення міжкультурного діалогу засобами авторського кіно. Визначається місце українських авторських фільмів у міжнародному фестивальному просторі. Простежується процес входження вітчизняного авторського кінематографа в міжнародний фестивальний простір з метою розповсюдження інформації про системні зміни в законодавстві щодо підтримки кіноіндустрії; маніфестації специфічної художньо-естетичної та морально-етичної спрямованості українського кіномистецтва; демонстрації рівня професійної підготовки кінематографістів; представлення фільмової продукції

представникам міжнародної дистриб'юції; налагодження кроскультурних зв'язків; зміцнення кінематографічного іміджу України. Встановлено, що нагородження українських кіномитців призами престижних міжнародних кінофестивалів свідчить про спроможність вітчизняних майстрів, утверджуючи національні пріоритети та висвітлюючи значимі загальнолюдські проблеми, спілкуватись із міжнародною спільнотою зрозумілою кінематографічною мовою.

Доведено, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє затребуваність вітчизняного авторського кіно в сучасному культурному просторі, поступове формування брендів «українське кіно», «українське авторське кіно», створення в потенційних партнерів упізнаваного позитивного образу України. Доведено, що значний успіх Фестивалів українського кіно в різних країнах світу свідчить про те, що вітчизняні авторські фільми виступають потужним каналом комунікації, складником культурної дипломатії, дієвим інструментом культурної політики України, сприяючи творенню її іміджу як кінематографічної країни та інтеграції у світовий культурний простір.

Ключові слова: автор-режисер, авторський кінематограф, авторська режисерська модель, інтелектуальне кіно, кінофестиваль, кроскультурні відносини

Вступ. Близько 90 років (від часу створення у 1932 р. найстарішого нині міжнародного кіноогляду у Венеції) міжнародні кінофестивалі, виступаючи засобом поширення інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні (коли за кілька днів можна побачити панораму життя в різних країнах світу), слугують підтвердженням того, що кожна держава сама обирає та презентує певну функціональну значущість того, що відбувається в межах її культурної політики як сукупності принципів, механізмів, заходів, спрямованих на створення умов для повноцінного культурного розвитку суспільства на максимально можливе забезпечення основної ролі культури в розвитку самореалізації сутнісних сил людини, гуманізацію

суспільства, забезпечення культурних потреб громадян, а ще тієї специфічної царини публічного політичного процесу, що має віддзеркалювати основні принципи й цінності в культурному житті на міждержавному, національному та місцевому рівнях [8, с. 203].

Нагадаємо, що вказаний вище кіноогляд у Венеції відбувся в межах XVIII Венеційського бієнале мистецтв (художньої виставки, що заснована 1895 р. та проходить раз на два роки – «Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica») з метою як широкої популяризації італійських кінотворів (презентованих із усіх регіонів країни в одному місці), так і розвитку туристичної індустрії та готельного бізнесу, крім того, захід «мав виразні ознаки геополітичного проекту, про що свідчила потужна підтримка, надана йому фашистським урядом Італії» [12, с. 97].

Тогочасний Венеційський фестиваль (який, за іншою версією, зініціював генеральний секретар бієнале Антоніо Маріані) відкрили на острові Лідо 6 серпня 1932 р фільмом режисера Рубена Мамуляна «Доктор Джекіл і містер Хайд». Безперечно, означений кінофорум відбувся за підтримки впливових осіб, передусім, бізнесмена й політика, графа Джузеппе Вольпі ді Місурата, який був ще і його першим президентом, а серед гостей свята кіно – переважно аристократичної публіки – були здебільшого друзі та приятелі графа, для яких влаштували розкішні бали, костюмовані прийоми, маскарadi тощо. Показово, що серед кінотворів, представлених на першому Венеційському кінофестивалі (що нині є одним з провідних кінофорумів світового рівня), був і фільм українського режисера О. Довженка «Земля», якому надали свідоцтво про участь, оскільки на той час на такому заході ще не присуджували нагород.

Нині твори вітчизняних кінорежисерів, що наразі лише формують українську модель авторського кіно, активно долучаються до міжкультурного простору кінофорумів, адже стрімкий розвиток міжнародного фестивального руху передусім пов'язаний із тим фактом, що досить велика кількість фільмів

(зокрема авторських), вироблених у всьому світі, які становлять певну художньо-мистецьку цінність, не завжди економічно рентабельні й не потрапляють у комерційний прокат, тоді як саме кінофестиваль і стає взаємовигідною (принаймні кінематографістам і публіці) нагодою продемонструвати й подивитись такий кінопродукт.

Постановка проблеми. Сьогодні, виступаючи одним із найпродуктивніших способів презентації як особистості постановника, так і просування кінопродукції, міжнародні кінофоруми є унікальною можливістю показати режисерові свої «фільми широкому колу» як публіки, так і кінематографістів, що прискіпливо оцінюють рівень (як творчий, так і технологічний) фаховості митця, концептуальність його ідей, вартісність філософських меседжів, морально-етичних, естетичних, світоглядних установок. Адже «отримані призи, що для багатьох є просто сатисфакцією, задоволенням певних амбіцій, насправді» спроможні рухати митця далі [15, с. 21]. Таку можливість намагаються використати й українські кінематографісти, презентуючи в міжкультурному просторі передусім авторські фільми і роблячи досить успішні спроби сформувати національний бренд «українське кіно», «українське авторське кіно», якість якого як україностверджувального поступово зростає і дозволяє кіномитцям повноправно вливатись у світовий кінопроцес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фестивальна діяльності, роль кінооглядів у налагодженні кроскультурних зв'язків, а також участь у кінофорумах режисерів-авторів (як митців з індивідуально-особистісним баченням і відтворенням екранними засобами картини світу, прагненням до новаторства форми, підвищеної складності кінотексту, намаганням поглибити зміст образів, зосередитись на стилістичних прийомах, здатністю вести оповідь неординарною кіномовою) висвітлюється в значній кількості досліджень, зокрема в роботах таких теоретиків і практиків екранних мистецтв, як: Л. Бабушка, К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Я. Грановська, Д. Зубенко, П. Жессагі,

Л. Журавльова, А. Кедбері, О. Кирилова, Т. Клерк, А. Крисальна, О. Овчарук, Б. Периль, О. Першко, А. Плахов, О. Роднянський ін.

Відзначимо, що історико-культурологічні та художньо-естетичні аспекти кінофестивалю як чітко налагодженої системи творчих змагань та презентації в ній національного авторського кіно проаналізовано в дослідженнях Я. Грановської «Кінофестиваль як соціокультурний феномен», «Кінофестиваль як кроскультурний проект». Своєю чергою О. Овчарук у роботі «Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект» переконливо доводить, що кінофестивалі виступають важливим складником «культурної дипломатії», котра є «одним із визначальних факторів, що сприяє забезпеченню державних інтересів», з одного боку, будучи продуктом, з іншого – своєрідним «механізмом забезпечення функціонування зовнішньополітичних інструментів, оскільки, її не просто застосовують на всіх рівнях – вона має унікальну здатність формувати думку світової громадськості щодо культури певної держави, її національних культурних традицій і загалом культурних стратегій розвитку» [13, с. 67]. У статті «Кінофестиваль в контексті функціональності мистецтва» Т. Кохан виявляє специфіку фестивального руху як мистецького явища та визначає особливе місце українських, зокрема, авторських фільмів. Тоді як особливості міжнародного кінофоруму як організаційно-художньої форми демонстрації, оцінки та розгортання творчих пошуків сучасного кінематографа, його основні форми, напрями і принципи функціонування Б. Периль окреслює в праці «Фестивальна практика: досвід case-study».

Метою статті є узагальнення здобутків українських режисерів-авторів у міжнародному фестивальному просторі та визначення міжкультурного потенціалу фільмів, що представляють українську модель авторського кіно.

Виклад основного матеріалу. У, так би мовити, віковій категорії кінофестивалів Каннський (нині найбільший у світі кінофестиваль) посідає третє місце, адже точкою відліку

історії цього кінофоруму служить 1936 р., коли представники демократичних сил західноєвропейських країн, відвідавши Венеціанський кіноогляд, були обурені впливом фашистських урядів Італії та Німеччини як на конкурсний добір фільмів, так і рішення журі. То ж, міністр освіти Франції Жан Зай ініціював проведення альтернативного міжнародного кінофестивалю в Каннах, підготовка якого розтягнулась майже на три роки, а прем'єра була призначена (за головуванням у журі визначного кіновинахідника Луї Люм'єра) на 1 вересня 1939 р. Проте фестиваль, метою якого було сприяння розвитку кіномистецтва й духу співробітництва між країнами-кіновиробниками (і який мав би тривати ще 20 днів) попри гучне відкриття, так і не відбувся – на заваді тому стала Друга Світова війна. На повну силу фестиваль став функціонувати лише сім років потому, відкрившись 20 вересня 1946 р. документальним радянським фільмом «Берлін» Ю. Райзмана, проте ця подія відбувалась ще не в Палаці фестивалів (який буде введений в експлуатацію тільки 1949 р.), а в приміщенні одного з розкішних каннських казино. Прикметно, що відновленню кінофоруму в Каннах (попри складну економічну ситуацію й кризу у французькій кіноіндустрії) сприяла, в першу чергу, ініціатива самого приморського міста, мотивована прагненням «розвиватися як курорт», чому сприяв би приїзд знаменитостей із усього світу, необхідністю переконати, що «можна відпочивати не лише в Сен-Тропе та Ніцці» [11].

Серед кіноробіт, демонстрованих на тодішньому післявоєнному міжнародному кінофорумі в Каннах, були фільми «Рим, відкрите місто» Р. Росселліні, «Погана слава» А. Хічкока, а також фільми радянського виробництва – «Великий перелом» Ф. Ермлера (що здобув головний приз), «Людина 217» М. Ромма, «Кам'яна квітка» О. Птушка, «Салют, Москва» С. Юткевича. Примітно, що регулярними кінофорумами у Каннах стають тільки з 1952 р., коли час проведення їх зміщується з осені на весну, що уможливорює показ більшої кількості кінострічок, раніше, ніж вони опиняються на інших кінофестивалях, а ще слугує своєрідним «розігрівом»

туристичного сезону. То ж, відмітимо, що за досить короткий відрізок часу Каннський фестиваль став однією з найважливіших культурних подій Європи, а згодом – і світу і, являючись найбільшим кінофорумом світового рівня, й донині викликає жвавий інтерес основних представників кінобізнесу та журналістів із різних країн.

Нині стрімкий розвиток міжнародного фестивального руху, передусім, пов'язаний із тим фактом, що досить велика кількість фільмів (зокрема *авторських*), вироблених у всьому світі, що представляють певну художньо-мистецьку цінність, не завжди економічно рентабельні й не потрапляють у комерційний прокат – тоді як кінофестиваль саме і стає взаємовигідною (принаймні кінематографістам і публіці) нагодою продемонструвати і подивитись такий кінематографічний продукт. При цьому, на переконання А. Плахова, фестивалі дійсно тривалий час існували у формі доволі елітарної інституції, проте вже наприкінці ХХ ст. стали досить швидко змінюватись. Так, приміром, з'явився кінофорум у Торонто, орієнтований як на широку міську аудиторію, так і на ринок, тоді як Берлінський і порівняно новий Роттердамський також переорієнтувались на міського глядача. Своєю чергою навіть виключно професійний Каннський кінофорум (що дав старт кращим представникам авторського кіно – П. Альмадовару, М. Антоніоні, А. Вайді, К. Зануссі, О. Іоселіані, Т. Кетано І. та Д. Коенам, Д. Кроненбергу, Е. Кустуріці, Д. Лінчу, Р. Поланскі, А. Рене, М. Скорсезе, К. Тарантіно, А. Тарковському, Л. фон Трієру, Ф. Трюффо, Ф. Фелліні, ін.) почав демонструвати комерційну кінопродукцію, щоб створити ажіотаж, привабити публіку, підняти рейтинг. При цьому, зі слів колишнього президента Жиліа Жакоба (що, очолюючи престижний фільмовий огляд з 1976 р., понад тридцять років, зумів провести його крізь складний перехідний час «від модернізму до постмодернізму і його згасання») вже наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. на кінофестиваль стали запрошувати Шерон Стоун і Катрін Денёв, щоб завітала публіка, яка би разом подивилась і роботи Мануеля де Олівейри чи то

Олександра Сокурова, адже масова культура давно стала частиною фестивального організму, серцем якого первісно було мистецтво [14]. В одному з інтерв'ю Ж. Жакоб (серед нововведень якого на Каннському кінофорумі з'явилась і друга за значимістю після основного конкурсу програма «Особливий погляд» – «Un Certain Regard», що гарантує призерові підтримку у французькому кінопрокаті, і програма підтримки короткометражних (до 60 хвилин) робіт молодих авторів «Cinefondation», з метою стимулювання підготовки молодого покоління кінематографістів), зізнався, що для нього (попри розбіжність думок щодо Канну як столиці гламуру) *кіноавтор*, постаючи художником, режисером, творцем, завжди залишався головним на кіноогляді. У зв'язку з цим і виникла ідея до 60-ліття вказаного кінофестивалю 2007 р. віддати шану визначним режисерам-авторам, що в різні часи брали в ньому участь, надавши можливість кожному зняти короткий фільм, який би згодом був демонстрований на кінофорумі у присутності усіх кіноавторів. Виступивши продюсером проекту, Жакоб (діяльність якого, як і час, минули наприкінці ХХ ст., коли остаточно пішов у небуття класичний кінематограф [14]), разом з 36 режисерами (серед них: Вім Ведерс, Жан-П'єр та Люк Дардени, Алехандро Гонсалес Іньярриту, Акі Каурісмякі, Такесі Кетано, Ітан та Джоел Коени, Девід Кроненберг, Клод Лелуш, Девід Лінч, Кен Лоуч, Мануель де Олівейра, Роман Поланські, Ларс Фон Трієр, ін.), що погодились взяти участь у присвяченому пам'яті Федеріко Фелліні альманаху «У кожного своє кіно, або Як завмирає серце, коли гасне світло і починається сеанс», довго шукали тему, яка б об'єднала різних авторів. Такою стала тема кінотеатру, а, точніше, напівзруйнованого й напівпорожнього кінозалу (як своєрідного образу тривоги за долю кіно як мистецтва), адже саме в такому стані нині знаходяться переглядові зали, в яких демонструються *авторські* фільми [16].

Дозволимо собі нагадати, що авторським кінематографом називатимемо такий, в якому репрезентована постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі

своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній; особистість, здатна представити власну кінематографічну світо модель; спонукати глядача, проникаючи в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність. Водночас авторський кінематограф є конгломератом розмаїтих у філософському, художньо-естетичному, морально-етичному, національно-етнічному розумінні моделей, кожна з яких є певним образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів та сформувалась у різний час та під впливом несхожих обставин. Важливо відмітити, що авторське кіно, на відміну від комерційного (жанрового), не має розважальної мети, його основним завданням є зміна уявлення та ставлення людини до дійсності, формування спроможності бачення суспільнозначимих проблем та спонукання до прагнення змінити реальність навколо себе. Разом з тим, ведучи мову про *кінематографічну світо модель*, зазначимо, що *фільм як модель* проходить уявну стадію задуму і її вербальне втілення в кіносценарії і постає матеріально реалізованою кінематографічною системою, яка, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про досліджуваний мистецький об'єкт. Своєю чергою ***авторська (режисерська) кінематографічна світо модель*** – це засіб, форма пізнання світу режисером, відтворення ним картини світу (з акцентуванням на його індивідуально-особистісному сприйнятті) за допомогою кіномови, основним структурним елементом якої є кадр. У режисерській моделі авторського кіно суб'єктом моделювання виступає особистість режисера, який демонструє своє світо відношення у художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр. При цьому, кінодійсність підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних.

Парадоксально, але нинішній, наразі кризовий, стан українського кіновиробництва ((попри деякі незначні (як для такої затратної галузі), позитивні зрушення, починаючи з 2017 р.)), вщент зруйнований кінопрокат – усе це сприяло не лише прориву вітчизняних кіноавторів у міжнародний фестивальний простір, а з’яви на престижних кінофорумах класу «А», що дало можливість для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів – працювати далі, отримуючи для цього не тільки фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди» [15, с. 21].

Розмірковуючи над проблемою презентації режисерських моделей українського авторського кіно в міжнародному просторі й здатності українських митців до міжкультурного діалогу, відзначимо, що пишатися, особливо в останні десятиріччя, є чим і ким, зокрема кінороботами (що й складають авторську кіномодель) Сергія Лозниці.

У фільмі С. Лозниці «Майдан» (вже сама назва якого красномовно вказує не тільки на місце, але й час дії) світова прем’єра якого (разом із фільмом М. Слабошпицького «Плем’я») відбулась у травні 2014 р. на 67-му міжнародному фестивалі у Канні – «головним героєм стає збірний образ українського народу, який змінив хід історії» [4]. Характерно, що С. Лозниця, приїхавши до Києва у пошуку локацій для майбутнього проекту «Бабин Яр», випадково опинився у вирі революційних подій на Майдані. То ж, надовго відклавши роботу над згаданим проектом і залишаючись вірним документалістиці, він прийняв рішення фільмувати (у формі епічного оповідання) реальні події (стежачи за якими не міг передбачити, чим усе може закінчитись, а звідси й двогодинна тривалість), триматись осторонь яких для режисера-автора суперечило його громадянській позиції. Хоч на думку української мистецтвознавиці О. Волошенюк, складається враження, що автор від самого «початку знав, що він буде знімати і яким чином він буде знімати» [2]. Слідуючи, зі слів самого постановника, «за народом», «його кращими представниками», він зрозумів, що йому цікаві конкретні люди, які знаходилися у вирі 90-денних подій (ключового перелому в

яких на екрані свідомо не показано), їх дії, вчинки, то ж, і був обраний спосіб тривалого спостереження «за всіма і всім», що допоміг авторові «триматися відстороненим». Ймовірно, тому, дотримуючись основних засад монтажного кінематографу у створенні фундаментальної за формою кінооповіді з її багатоплановою дією, режисерові довелося ставити статичну камеру (чим неодноразово дорікали митцеві) таким чином, щоби «вона фіксувала багатофігурні композиції, в яких – на кількох планах і рівнях – діють маси людей», а народ виступає головним героєм (що розширювало погляд на події) у ретельно створених закінчених гармонійних (не розімкнутих, не розірваних) композиціях [9].

Відомо, що міжнародні кінофоруми, виступаючи засобом розповсюдження інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні, викликають значний інтерес громадськості, тоді як кожна країна сама наголошує на функціональній значущості того, що відбувається. Таким виявився інтерес як глядачів, так і представників світових ЗМІ, до подій на Майдані (а, отже, й стрічок, що висвітлювали їх) в Україні 2014 р. на Каннському кінофестивалі, де, окрім фільму С. Лозниці, була презентована ще низка картин на дану тематику (як то «Небесна сотня», «Чорна книга Майдану», «Київ. Війна на Інститутській», «Жінки Майдану», ін.), що, сприйняті публікою на високому емоційному рівні (як, власне, емоційним «Майдан» був і для самого режисера), викликали справжній ажіотаж, що змусило організаторів Українського павільйону розширювати його межі (об'єднавшись з Азербайджанським), щоб розмістити всіх бажаючих. Тоді як з ініціатииви Жерома Паяра, очільника «Le Marche du film du Festival de Cannes», того року для українських кінематографістів «вперше в практиці Каннського кіноринку сума оренди» павільйону була зменшена з 17,6 тисяч євро вдвічі [9].

Створивши фільм «Майдан» у найкоротші терміни за фінансової підтримки нідерландської компанії «Atoms & Void», С. Лозниця презентував кінороботу не лише в офіційній програмі Каннського кінофоруму, а й на кінофестивалі

документального кіно «Astra Film Sibiu» IFF в Румунії (де, окрім здобуття Гран-прі, в спеціальній програмі «Фокус фестивалю» було демонстровано ще три ранні стрічки режисера), МКФ у Єрусалимі, Лондоні, IX Міжнародному кінофестивалі з прав людини у Нюрнберзі («Nuremberg International Human Rights Film Festival») (отримавши головну нагороду у номінації «Найкращий фільм»), у Гельсінкі, Буенос-Айресі, Лісабоні, Батумі. Така висока оцінка вказаного фільму видається нам не випадковою, адже сучасне неігрове українське кіно не з'явилося нізвідки, а неухильно розвивало кращі традиції та творчі здобутки класичного вітчизняного кінематографу, що завжди високо поціновувався у світі. Варто згадати хоча би той, по суті, визначний факт, що кінострічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», фільмована далекого 1929 р., була названа першою в оприлюдненому 2014 р. Британським кіноінститутом чи не найавторитетнішому кінорейтингу, тоді як, за версією впливового британського часопису «Sight & Sound» (куди номінувалося більше 1000 кіноробіт, створених протягом усієї історії кіно), саме дозвуківна українська картина була названа кращою в неігровому секторі [17].

Надзвичайно важливо, що показ «Майдану» (прем'єра в Україні якого відбулась на Одеському МКФ), стався не лише за кордоном (як то у Польщі, Нідерландах, США), але й (у дистриб'юції компанії «Arthouse Traffic») у сорока дев'яти кінозалах України, ставши чи не першим за багато років вітчизняним ігровим фільмом, що викликав значний інтерес публіки й широко демонструвався в прокаті, адже, зрештою, фільм був створений передусім для українського глядача.

Про інтерес до українського авторського кіно, і, зокрема, до робіт С. Лозниці, свідчить той факт, що і наступний фільм режисера, «Лагідна» (кіноадаптація одноіменного оповідання Ф. Достоевського), створений за підтримки від фонду «Eurimages», у копродукції Франції, Німеччини, Нідерландів, Латвії та Литви (без офіційної державної підтримки з боку України, проте, за фінансового сприяння вітчизняної компанії

«Solar Media Entertainment» – SME), тим не менш, був включений в офіційну конкурсну програму 70-го Каннського кінофоруму (де й відбулась його прем'єра 2017 р.) як робота саме українського автора-режисера. Примітно, як для авторського почерку, що ніби то «звичайну» притчеву історію про приниження та насильство, про викриття найогидніших людських якостей, митець зумів розповісти, застосовуючи таку ж, на перший погляд, «звичайну» «реалістичну», майже документальну за стилем, візуальну мову, що надало оповіді жахливого відчуття повсякденної випадковості й присутності зла, шокуючої правди у толерантності до брехні, байдужості, злочинного мовчання [18].

Створивши авторський фільм не для широкого глядача, що, проживши насичену фестивальну історію, увійшов за версією авторитетного британського видання «The Guardian» до списку тридцяти восьми кращих фільмів 2018 р., був включений до т. зв. лонг-листа Європейської кіноакадемії («European Film Academy»), потрапив до номінантів на премію Азіатсько-Тихоокеанської кіноакадемії («Asia Pacific Screen Awards»), став володарем української національної кінопремії «Золота дзига» та, попри неоднозначність в оцінках критиків, знайшов своїх шанувальників серед публіки (зокрема, й демонстрований у форматі домашнього відео завдяки бельгійській компанії «Imagine», що випустила фільм у DVD-форматі та VOD на платформі «iTunes»), С. Лозниця довів, передусім, на міжнародному рівні, потужність і живучість традицій режисерської школи українського авторського кіно. Ймовірно, саме тому його наступний фільм «Донбас» про воєнні події на Сході країни (як і попередній фільм, підтриманий фондом «Eurimages» і створений за державної підтримки у співпраці з кінематографістами Румунії, Франції, Нідерландів та Німеччини, де виробником від України виступила компанія «Arthouse Traffic») був включений до офіційного конкурсу другої за значимістю програми «Особливий погляд» наступного 71-го Каннського кіноогляду 2018 р. і, здається, не випадково

демонстрований саме 9 травня, отримав нагороду в номінації «За найкращу режисуру».

На наше переконання, той міжнародний (та власне й внутрідержавний) скандал, який намагався дещо передчасно вчинити на початку XXI ст. Ю. Ілленко, продукуючи фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (презентованого, нагадаємо, на Берлінському МКФ) уповні вдалося реалізувати С. Лозниці з «Донбасом». Адже такого шаленого шквалу абсолютно полярних відгуків про кінострічку (подану Українським Оскарівським Комітетом як національного претендента від України номінантом на здобуття премії Американської кіноакадемії «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою») представників як іноземних, так і українських видань, репрезентантів російської дипломатії (що саме і демонструє жвавий інтерес до кінороботи) режисерові годі було й очікувати. Адже, як вважає А. Долін, дана картина саме й присвячена «мас-медіа, соціальним мережам та іншим посередникам, які обретають війну на шоу», що само по собі робить «Донбас» неможливим парадоксом, оскільки картина – про те, що не може і не повинно перетворюватися на «просто кіно» [5].

Звинувачення постановника фільму, який, сказати б, остаточно вийшов у площину ігрового кіно, хоч і почерпнув матеріал з хронікально-документальних роликів, демонстрованих на сепаратистських телеканалах (в «антихудожності», «фрагментарності», «хаотичності», «фейковості», «невиправданій гротесковості», «умовності», «надмірній відвертості», «некомпліментарності», «однозначності й водночас недосказаності у відображенні воєнних подій», «спрощеності», «русофобії», «розпалюванні міжнаціональної ворожнечі», «нейтральній документальності» й, разом з тим, «гіперреалістичності», «антигуманності», «жорстокості», «незатишності», «безіменності, некрасивості й ряженості героїв, схожих на біомасу», та навіть неправомірному використанні як непрофесійних, так і професійних виконавців (на кшталт коміків трупи «Маски-шоу» тощо), тільки розпалили інтерес до «Донбасу» організаторів

низки міжнародних кінофорумів й увінчали режисера-автора нагородами. Отримавши Гран-прі на XV, організованому Інститутом культури і мистецтв, Фестивалі європейського кіно в іспанській Севільї («Festival de Cine Europeo de Sevilla»); здобувши головний приз – «Золотий павич» за найкращий фільм на Індійському міжнародному кінофорумі в Гоа («International Film Festival of India»), одному з найголовніших акредитованих Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів (FIAPF) кінооглядів Азії; виборовши спеціальну відзнаку журі за кращу режисуру – «Срібна піраміда» Каїрського МКФ («Cairo International Film Festival»); демонстрований на МКФ у Карлових Варах, Мюнхені, Єрусалимі, Мельбурні, Торонто фільм, зрештою, дістався й IX Одеського кінофоруму, де й відбулась його українська прем'єра як призера міжнародних кінооглядів у програмі «Фестиваль фестивалів».

Проте, у контексті сказаного з прикрістю слід констатувати, що увінчана численними нагородами стрічка «Донбас» (зокрема й Національною кінопремією «Золота дзига» та Національною премією кінокритиків «Кіноколо») у візуальному авторстві О. Муту, стрічка, що здобула широкий міжнародний розголос, мала досить широку закордонну дистриб'юцію, в Україні, як це не парадоксально, вийшла в обмежений прокат в ОДНОМУ київському кінотеатрі «Жовтень», у результаті чого на рахунки «Держкіно» було перераховано лише 1 477,04 гривень при затраченій державою сумі фінансування 16 736 300 гривень. Пізніше зацікавленим глядачам (хоча лише в кількох українських містах – Дніпрі, Львові, Маріуполі, Одесі, Харкові, Чернівцях) таки вдалось побачити стрічку, озвучену російською мовою та ще й з англійськими субтитрами в межах фестивалю «Нове Німецьке кіно», організованого компанією «Arthouse Traffic». Озвучення українською мовою також викликало низку суперечок навколо фільму, оскільки відповідно до законодавчих норм створення копродукції (де є частка державного фінансування), фільмовий продукт відповідно набуває національного статусу, що регламентовано Статтею 3 (абзац шістнадцятий із змінами,

внесеними згідно із Законом N 1909-VI (1909-17) від 18 лютого 2010 р.), коли таким вважається фільм, створений суб'єктами кінематографії України, виробництво якого здійснено в Україні, та авторське право чи право власності на який цілком або частково належить суб'єктам кінематографії України, а також основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена *українською* мовою. А крім того, за мотивованим рішенням Ради з державної підтримки кінематографії, на підставі звернення суб'єкта кінематографії, якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати десять відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою» [7]. То ж, озвучений відповідно до законодавства України державною мовою (так би мовити, «для годиться») фільм, який сам режисер назвав «трагіфарсом», створеним за принципом шокової «кінотерапії» (у чомусь запозиченої у у стрічці Л. Бунюеля «Привид свободи»), в прокаті все одно демонструвався російською, ніби підтверджуючи свій трагіфарсовий статус. В одному з інтерв'ю С. Лозниця (який все ж позиціонується, принаймні в кіносвіті, як український режисер) назвав український дубляж «Донбасу» досить дивним, оскільки всі в Україні чудово розуміють російську мову, то ж, він начебто і не заперечує звучання української та й будь-якої іншої мови, що у репліках передає мелодіку голосу. Як виявляється, на переконання автора, демонстрація в Україні національного фільму іноземною мовою не є проблемою, оскільки, на тій території, про яку йдеться, дійсно розмовляють російською (що доступна всім мешканцям нашої країни), якою і знімалась стрічка [6]. Розмисли постановника підтримує І. Грабович, який переконаний, що озвучення фільму українською мовою надає фільмові зайвих елементів відчуження й виглядає «невдалим» із погляду цілковитої руйнації первісного звуку в його шумах, синхронних

репліках. У статті «Все буде Донбас?» критик вказує, що «майже цілковита відсутність шумів (за винятком надто гучних звуків на кшталт вибухів) робить картину фактично стерильною у звуковому плані», так само, як і «почищені» діалоги, з яких або прибрано майже всю лайку або замінено м'якішими висловами, що дає своєрідний ефект стерильності й не лише шкодить фільмові, а й оголює моторошну соціальну механіку, яка стоїть за всім цим. Автор переконаний, що коли йдеться про вербальність «Донбасу», основна її сутність знаходиться «не у словах, які в картині всуціль брехливі, а в діях, які ті слова прикривають, тоді як наявність оригінальних слів у всій їхній колоритній первісності роблять стрічку смішнішою, ніж вона того потребує». Зрештою І. Грабович доходить висновку, що «показана реальність страшна, як не крути, неповторні словесні інтонації тільки її пом'якшують, певним чином примиряють із побаченим» [3].

То ж, коли йдеться про демонстрацію визнаного в світі національного фільму в системі кіноіндустрії України, слід дослухатись до думки О. Роднянського, який вважає, що індустрія кіно – це те, що функціонує самостійно, поза допомогою держави, яка має виступати найважливішим *законодавчим регулятором, стимулом розвитку*, але не більше. На переконання кінопідприємця, кошти потрібно видавати не обов'язково на кіновиробництво. Краще, аби це були гранти на створення системи прокату, на стимулювання кінотеатрів, що «фокусуються не на атракціонному кіно, а створюють паралельну систему прокату якісного незалежного кіно», компенсуючи витрати, які понесли б кінотеатри, які не демонструють блокбастери Голлівуду [1].

Висновки. Узагальнюючи здобутки українських режисерів у фестивальному русі (на прикладі фільмів Сергія Лозниці, що складають його режисерську авторську модель), ми обґрунтовуємо спроможність ведення міжкультурного діалогу засобами авторського кіно. Нами встановлено, що нагородження українських кіномитців призами престижних кінофестивалів (зокрема у Каннах) свідчить про спроможність вітчизняних

майстрів, утверджуючи національні пріоритети та висвітлюючи значимі загальнолюдські проблеми, спілкуватись із міжнародною спільнотою зрозумілою кінематографічною мовою. Ми обґрунтовуємо та доводимо, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє затребуваність авторського кіно в сучасному міжкультурному просторі та є свідченням формування брендів «українське кіно», «українське авторське кіно», створення в потенційних партнерів пізнаваного позитивного образу України.

Список використаної літератури:

1. Александр Роднянский: «Работа продюсера – это брак с автором». URL: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/>
2. Волошенюк О. Кінорепрезентації Майдану: реабілітація фізичних реальностей.
URL: <http://medialiteracy.org.ua/kinoreprezentatsiyi-majdanu-reabilitatsiya-fizychnyh-realnostej/>
3. Грабович І. Все буде Донбас?
URL: <https://detector.media/kritika/article/141309/2018-09-27/>
4. Документальна стрічка «Майдан» Сергія Лозниці виходить в український прокат у липні.
URL: <https://www.tv.zt.ua/index.php/ru/302-dajdzhest-novostej-tv-rynka-1-16-marta-284>
5. Долин А. «Донбасс» Сергея Лозницы: театр военных действий и абсурда. На Каннском фестивале показали фильм о жизни в ДНР и ЛНР
URL: <https://meduza.io/feature/2018/05/09/donbass-sergeya-loznitsy-teatr-voennyh-deystviy-i-absurda>
6. Донбас – місце, де розпадається ритуал. Сергій Лозниця про свою нову картину і війну на Сході
URL: <https://nv.ua/radio/forperspectiveshow/donbas-mistse-de-rozpadajetsja-ritual-serhij-loznitsja-pro-svoju-novu-kartinu-i-vijnu-na-skhodi-2506960.html>
7. Закон України «Про кінематографію».
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text>

8. Карлова В.В. Культурна політика. Філософія: словник-довідник. За ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККиМ, 2011. Сс. 203-204.
9. Лозница С. «Майдан»: «Думать, что такой фильм может изменить ситуацию – это иллюзия
URL: <https://platforma.org.ua/magazine/text-sq/experience/sergei-loznitsa/>
10. «Майдан» Сергея Лозницы: Канн – Одесса – мир.
URL: <http://www.mk.mk.ua/rubric/culture/2014/07/19/15703/>
11. Макаров Ю. Творити український бренд.
URL: <https://tyzhden.ua/Publication/2505>
12. Новікова Л. Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів V Міжн. наук.-практич. конф., 30.04.2020 р. Київ, 2020. Сс. 97-99.
13. Овчарук О. Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. Сс. 67-68.
14. Плахов А. «Кинофестивали не вымрут. Они изменятся».
URL: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plahov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya>
15. Роднянський О. Три вектори. Кіно-коло. 1997. № 1. Сс. 21-22.
16. Тыркин С. Президент Каннского кинофестиваля Жиль Жакоб: «Тарантино мне отказал, а братьев Кознов я все же уломал». URL: <https://www.crimea.kp.ru/daily/24071.4/309006/>
17. Український кінопрорив.
URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf
18. A Gentle Creature. Krotkaya. URL: https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/a-gentle-creature.9360

Галина Петровна ПОГРЕБНЯК,
доктор искусствоведения, доцент,
Национальная академия
руководящих кадров культуры и искусств,
Киев, Украина,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

Аннотация. В статье рассматриваются международные кинофестивали, имеющие значительный социально-экономический потенциал и являющиеся мощной составляющей культурной жизни. Показано, что приметой нынешних международных кинофестивалей является возобновление тенденции острого критического взгляда на мир, а также усиление авторского начала, отражает жизненный опыт, характер мировосприятия и мировоспроизведения режиссера-постановщика – создателя собственной киномодели. Обоснована способность ведения межкультурного диалога средствами авторского кино. Определяется место украинских авторских фильмов в международном фестивальном пространстве. Прослеживается процесс вхождения отечественного авторского кинематографа в международное фестивальное пространство с целью распространения информации о системных изменениях в законодательстве по поддержке киноиндустрии; манифестации специфической художественно-эстетической и морально-этической направленности украинского киноискусства; демонстрации уровня профессиональной подготовки кинематографистов; представления фильмовой продукции представителям международной дистрибуции; налаживание кросс-связей; укрепление кинематографического имиджа Украины. Установлено, что награждение украинских кинематографистов призами престижных международных кинофестивалей свидетельствует о способности отечественных мастеров, утверждая национальные приоритеты и освещая значимые

общечеловеческие проблемы, общаться с международным сообществом на понятном кинематографическом языке.

Доказано, что успех украинских фильмов на международных кинофорумах демонстрирует востребованность отечественного авторского кино в современном культурном пространстве, постепенное формирование брендов «украинское кино», «украинское авторское кино», создание у потенциальных партнеров узнаваемого положительного образа Украины. Доказано, что значительный успех Фестивалей украинского кино в разных странах мира свидетельствует о том, что отечественные авторские фильмы выступают мощным каналом коммуникации, частью культурной дипломатии, действенным инструментом культурной политики Украины, способствуя созданию ее имиджа как кинематографической страны и интеграции в мировое культурное пространство.

Ключевые слова: автор-режиссер, авторский кинематограф, авторская режиссерская модель, интеллектуальное кино, кинофестиваль, кросс-культурные связи

Galyna P. POGREBNIAK,
DSc in Arts, Associate Professor,
National Academy of
Management of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

FUNCTIONING OF DIRECTING MODELS OF AUTHOR CINEMA IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF INTERNATIONAL FILM FESTIVALS

Abstract. The article considers international film festivals, which have significant socio-economic potential and are a powerful component of cultural and artistic life. It is shown that the hallmark of current international film festivals is the resumption of the trend of sharp critical view of the world, as well as strengthening the author's

principle, which reflects life experience, the nature of worldview and world reproduction of the director – creator of his own film model. The ability to conduct intercultural dialogue by means of auteur cinema is substantiated. The place of Ukrainian auteur films in the international festival space is determined. The process of entry of domestic auteur cinema into the international festival space is traced in order to disseminate information about systemic changes in the legislation on the support of the film industry; manifestations of specific artistic-aesthetic and moral-ethical orientation of Ukrainian cinematography; demonstrations of the level of professional training of cinematographers; presentation of film products to representatives of international distribution; establishing cross-cultural ties; strengthening the cinematic image of Ukraine. It has been established that awarding Ukrainian filmmakers with prizes at prestigious international film festivals testifies to the ability of domestic masters, affirming national priorities and highlighting important universal problems, to communicate with the international community in an understandable cinematic language.

It is proved that the success of Ukrainian films at international film forums demonstrates the demand for domestic auteur cinema in the modern cultural space, the gradual formation of brands “Ukrainian cinema”, “Ukrainian auteur cinema”, the creation of potential partners recognizable positive image of Ukraine. It is proved that the significant success of Ukrainian Film Festivals in different countries of the world shows that domestic films are a powerful channel of communication, a component of cultural diplomacy, an effective tool of cultural policy of Ukraine, contributing to its image as a cinematic country and integration into the world cultural space.

Key words: author-director, author's cinema, author's director's model, intellectual cinema, film festival, cross-cultural relations

References:

1. Aleksandr Rodnyanskij (2016): “Rabota prodyusera – ehto brak s avtorom” [Alexander Rodnyanskiy: “The work of a producer

- is a marriage with an author”]. Available at: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/> [in Russian]
2. Volosheniuk, O. (2014). Kinoreprezentatsii Maidanu: reabilitatsiia fizychnykh realnostei [Film representations of the Maidan: rehabilitation of physical realities]. Available at: <http://medialiteracy.org.ua/kinoreprezentatsiyi-majdanu-reabilitatsiya-fizychnyh-realnostej> [in Ukrainian]
3. Hrabovych, I. (2018). Vse bude Donbas? [Everything will be Donbass?]. Available at: <https://detector.media/kritika/article/141309/2018-09-27/> [in Ukrainian]
4. Dokumentalna strichka “Maidan” Serhiia Loznytsi vykhodyt v ukrainskyi prokat u lypni [Serhiy Loznytsia's documentary “Maidan” will be released in Ukraine in July]. Available at: <https://www.tv.zt.ua/index.php/ru/302-dajdzhest-novostej-tv-rynka-1-16-marta-284> [in Ukrainian]
5. Dolin, A. (2018). “DonbasS” Sergeya Loznicy: teatr voennykh dejstvij i absurda. Na Kannskom festivale pokazali fil'm o zhizni v DNR i LNR [“Donbass” by Sergei Loznitsa: theater of military operations and absurdity. A film about life in the DPR and LPR was shown at the Cannes Film Festival]. Available at: <https://meduza.io/feature/2018/05/09/donbass-sergeya-loznitsy-teatr-voennyh-deystviy-i-absurda> [in Russian]
6. Donbas – mistse, de rozpadaietsia rytual. Serhii Loznytsia pro svoiu novu kartynu i viinu na Skhodi [Donbass is a place where the ritual breaks down. Sergei Loznitsa about his new picture and the war in the East]. Available at: <https://nv.ua/radio/forperspectiveshow/donbas-mistse-de-rozpadajetsja-ritual-serhij-loznitsja-pro-svoju-novu-kartynu-i-vijnu-na-skhodi-2506960.html> [in Ukrainian]
7. Zakon Ukrainy “Pro kinematohrafiu” [Law of Ukraine ‘On Cinematography’]. Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian]
8. Karlova, V.V. (2011). Kulturna polityka [Cultural policy]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Za red.: I. F. Nadolnoho, I. I.

Pylypenka, V.H. Chernetsia. Kyiv: NAKKKiM, 203-204 [in Ukrainian]

9. Loznytsa, S. “Maidan”: “Dumat, chto takoi fylm mozhetyzmenyt sytuatsyiu – ehto ylliuzyia [Maidan: “To think that such a film can change the situation is an illusion]. Available at: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/sergei-loznitsa/> [in Russian]

10. “Majdan” Cergeya Loznicy: Kanny – Odessa – mir [“Maidan” by Sergei Loznitsa: Cannes – Odessa – the world]. Available at: <http://www.mk.mk.ua/rubric/culture/2014/07/19/15703/> [in Russian]

11. Makarov, Yu. Tvoryty ukrainskyi brend [Create a Ukrainian brand]. Available at: <https://tyzhden.ua/Publication/2505> [in Ukrainian]

12. Novikova, L. (2020). Politychnyi aspekt diialnosti mizhnarodnykh kinofestyvaliv [Political aspect of international film festivals]. Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: zb. materialiv V Mizhn. nauk.-praktych. konf., 30.04.2020. Kyiv, 97-99 [in Ukrainian]

13. Ovcharuk, O. (2019). Kulturna dyplomatiia: teoretychnyi ta prykladnyi aspekt [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspect]. Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovopraktychne partnerstvo: materialy mizhn. sympoziumu, Kyiv, 6 chervnia 2019. Kyiv: NAKKKiM, 67-68 [in Ukrainian]

14. Plahov, A. “Kinofestivali ne vymrut. Oni izmenyatsya” [“Film festivals will not die out. They will change”]. Available at: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plahov-kinofestivali-ne-vymrut-oni-izmenyatsya> [in Russian]

15. Rodnianskyi, O. (1997). Try vektory [Three vectors]. Kino-kolo, 1, 21-22 [in Ukrainian]

16. Tyrkin, S. Prezident Kannskogo kinofestivalya Zhil' Zhakob: “Tarantino mne otkazal, a brat'ev Koehnova vse zhe ulomaL” [President of the Cannes Film Festival Gilles Jacob: “Tarantino refused me, but I still persuaded the Coen brothers”]. Available at: <https://www.crimea.kp.ru/daily/24071.4/309006/> [in Russian]

17. Ukrainskyi kinoproryv [Ukrainian film breakthrough]. Available at:
https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematik_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf [in Ukrainian]
18. A Gentle Creature. Krotkaya. Available at:
https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/a-gentle-creature.9360 [in English]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.189-204>

УДК 7.791.83

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

ДО ПИТАННЯ ПРО ТВОРЧУ ДИНАСТІЮ ШЕВЧЕНКІВ В ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО ЦИРКУ

Анотація. Стаття має на меті актуалізувати питання значення творчих династій в історії українського циркового мистецтва, від етапу його існування у складі радянського цирку, найсильнішого у світі, до сьогодення, коли пишеться літопис сучасного вітчизняного цирку. Підкреслюється слабка ступінь дослідженості цього феномену в українському науковому просторі, наводяться провідні джерела інформації, які допомагають висвітлити питання. Дано стислий екскурс в історію становлення українського цирку, головні вектори його роботи, причини надзвичайної популярності та великого попиту в радянський період, загально проаналізовано його «золоту добу», пов'язану з активною гастрольною діяльністю. Виокремлено феномен циркової родини як один з фундаментальних при формуванні характеру, специфіки циркового мистецтва, особливо в жанрі дресури при роботі з хижакими, де на першому місці стоять взаємодовіра та надійність партнерів, які мають роботу, пов'язану з постійним ризиком для життя. Акцентуються основні риси, що є стилеутворюючими при народженні нових атракціонів, унікальних трюків. Підкреслено місце творчості циркового подружжя Шевченків в історії радянського та українського

цирку, висвітлюються головні програми, унікальні трюки, що увійшли в історію світового цирку, зроблено акцент на ролі конкретних персоналій у творчих біографіях артистів подружжя Шевченків (Б. Едер). Описано історію виникнення окремих складних трюків центрального атракціону тандему дресирувальників («Дресировані левиці»), шлях від початку роботи з хижаками до всесвітньо відомого номеру, аналогів якому до цього часу немає в жодній країні світу. Окремо акцентовано різні вектори творчого шляху кожного з дресирувальників: акробатику у Л.Ш., роботу В.Ш. у кінематографії (його амплуа як актора режисера, каскадера), співробітництво з легендарними режисерами. Стаття має характер нарису з елементами мемуаристики, побудована на матеріалах спогадів, інтерв'ю, рецензій на відомі циркові атракціони, програми за участі творчого тандему В. та Л. Шевченків

Ключові слова: циркове мистецтво, творча династія, дресирувальник, атракціон, хижак, трюк

Вступ. Розквіт Радянського цирку припав на повоєнні роки. Він став можливим завдяки системному підходу до організації його роботи, професійній підготовці артистів, розвитку мережі стаціонарних цирків, організації діяльності циркового конвеєра. Одним із напрямків його розвитку було створення національних циркових колективів. Хоча, справедливості заради, треба сказати, що цей процес супроводжувався бурхливими творчими суперечками. Потрібно було, щоб на арені зазвучало українське слово, щоб заграли сила, спритність і відвага, лихі танці і музичність українців. Наївно було б припускати, що новий український цирк з'явиться чимось абсолютно відмінним від усього, що до цих пір демонструвалося на арені. Та й ніхто не ставив такого завдання. Але українські циркові артисти прагнули створити номери, які б і формою, і змістом відображали в якійсь мірі культуру українського народу. З'явився, наприклад, оригінальний номер «Гуцульські акробати», абсолютно не схожий на звичайний

груповий акробатичний номер. У чисто жартівливому ключі вирішений номер жонглерів Філіпенків. Одну з комічних ролей грав К. Мусін, який увійшов у програму Українського цирку і значно збагатив її. Гідними партнерами Мусіна виступали коміки В. Байда і П. Копит. Працювали гуцульські жонглери-антиподисти Микитюки, буковинський наїзник Рогальський, танцівник на дроті Гвоздьов...

Постановка проблеми. У великих і цікавих творчих шуканнях народилася перша програма Українського цирку, названа «День народження». Прем'єра відбулася в Києві 23 липня 1956 р. До програми увійшли артисти різних жанрів: повітряні гімнасти Криленки, музичні ексцентрики і жонглери Філіпенки, пластичний етюд у виконанні Лисиненка, антиподисти Микитюки, «Музична кухня» артистів Алексеєнко, танцювально-акробатичний ансамбль «Гуцульські акробати» під керівництвом В. Максимова, повітряний апракціон «Мертва петля» Н. Сорокіної і П. Маяцького, «Ведмежі забави» А. Подчернікова, акробати-вольтижери В. Фоменко, М. Таланкіна, С. Белов, кінно-спортивний номер Рогальського, музичні ексцентрики А. Аронов і В. Байда. У програмі були також номери, що представляють жанр клоунади: коверні клоуни К. Мусін, В. Байда і П. Копит, клоунада по назвою «Анонім» (артисти В. Байда, А. Зуб, П. Копит, С. Корячко), звучали гумор і сатира (артисти П. Водолага і Ф. Пригожий). Після успішного виступу колективу в Києві почалися його гастролі по країні.

У 1960 р. колектив успішно виступав в Москві, де в той час проходила Декада української культури й мистецтва. Були в програмі і нові виконавці, серед них: Ельвіра Косяченко, майбутня заслужена артистка України, кінно-спортивний номер «Запорізькі козаки». Великим успіхом користувався номер музичних ексцентриків Олени і Бориса Грінє. Завершував виступ Українського циркового колективу в Москві атракціон Маяцького «Куля сміливості».

Склад колективу змінювався, доводилося ставати на репетиційний період. У пресі навіть з'являлися повідомлення,

що колектив припинив свої виступи. Але після перерви гастролі незмінно поновлювалися. Київський цирк цілком прийняв на себе турботи про художньому і професійному стані колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія вітчизняного цирку – царина і досі мало висвітлена. Існує чимало інтерв'ю, в тому числі – з автором даної статті (Л.Ш.), розпорошених публікацій у періодиці, в першу чергу – доволі давніх, 1960-80-х рр., тобто «золотої доби» радянського цирку. Було кілька дослідників, чиї праці заклали підвалини радянського циркознавства [1-4; 7], деякі з них немало писали і про український цирк, як К. Ганешин, перу якого належить багато очерків про цирковий світ, окремі програми, артистів, у тому числі – подружжя Шевченків [1-4]. Але в товстому шарі цієї інформації майже немає наукових розробок, перші спроби почали з'являтися тільки останніми роками. Серед авторів теоретичних штудій зараз і самі артисти цирку, які є безцінним джерелом інформації для читачів. Багато в чому доводиться спиратися на крупниці інформації, систематизуючи їх, – спогади, інтерв'ю, буклети, програми виступів, то ж, не науково-популярний жанр джерел.

Мета даного нарису – актуалізувати роль творчої династії Шевченків в українському цирковому просторі, що автор намагається зробити, спираючись на публікації журналістів та мистецтвознавців минулих років, багато в чому вибудовані на інтерв'ю, які давалися самим цирковим тандемом В. та Л. Шевченків.

Виклад основного матеріалу. Робота в «передвижках», гастролі, невлаштований побут диктують певні особливості життя циркових родин. Циркова сім'я має на увазі партнерство не тільки в житті, але й на арені. У кожного є своє місце в цирковій ієрархії. Ніхто не залишається без справи. Часто циркова сім'я – це партнери за номером, один допомагає іншому в роботі, бере на себе якісь обов'язки в колективі. Ніхто не прийде ззовні і не зробить того, що буде потрібно в конкретний момент, – чи то догляд за тваринами, чи налагодження костюмів, продаж квитків, робота в уніформі, приготування їжі.

Діти – не виняток. Народжених у циркових сім'ях, за традицією, називають «опілочниками». До слова, тирса вже йде в історію, витісняється сучасними покриттями, але подекуди ще використовуються, наприклад, у Монте-Карло, де кінні номери демонструються за всіма правилами циркових традицій – на тирсі.

«Опілочники» – діти особливі, завжди з батьками – на репетиціях, під час вистав, у гущі побутових проблем, а щойно тільки підрастають – починають, у міру сил і кмітливості, допомагати. Знаючи дивовижний магнетизм цирку, не дивно, що більшість із «опілочників» іде по стопах батьків.

Історія циркової династії Шевченків почалася майже сто років тому. Засновник династії, Дмитро Терентійович Шевченко, був серед корифеїв радянського цирку. Його можна віднести до плеяди людей, які створювали, зберігали і передавали наступним поколінням циркові традиції.

Але сімейна історія Шевченків була неординарною. Першою дружиною Дмитра Терентійовича була рідна сестра матері Володимира Шевченка, Ніна, у них був син Валентин. Потім подружжя розлучилося, і Дмитро одружився зі старшою сестрою, що і стала матір'ю Володимира. Коли Олександра вийшла заміж за Шевченка, Ніна поїхала і від образи залишила Валентина сестрі та колишньому чоловікові. Володі тоді було років п'ять. Дмитро Терентійович став для нього справжнім батьком, дав хлопцю «путівку в життя».

Сім'я, дитячі роки автора цієї розвідки (Л.Ш.) зовсім не були схожі на дитинство Володимира Дмитровича. Ні про який цирк у роздумах про майбутнє мова не йшла, подібність доль була хіба що в тому, що характери обох гартувалися у важкі повоєнні роки. З малих років (Л.Ш.) хотіла бути лікарем. Дитинство фактично пройшло серед медиків, бо мама і бабуса все життя пропрацювали в психлікарні. Тому була одна мета – медицина.

Дід (Л.Ш.) мав польсько-російське коріння, все життя прожив у Даугавпілсі, будував мости й дороги, був підрядником, у 75 років працював виконробом на будівництві.

Батько був завжди при посадах, брат батька, Семенов, був Героєм Радянського Союзу, загинув під час війни. У двох тіток чоловіки були партійцями – військовими, полковниками, фронтовиками, потім один дядько став директором заводу, інший – адвокатом. Мати під час війни працювала у шпиталі, в Канаші, в Чувашії, куди привезли пораненого батька. Там батько і освічився мамі в коханні, коли його везли на операцію. Після одужання батька комісували з військової служби, і вони так і залишилися в Канаші. І донька (Л.Ш.) народилася в Чувашії, звідки дитину відвезли до Прибалтики, а вже звідти мати втекла з дитиною до Львова, де жили бабуса і тітка, мамина сестра. У тітки чоловік теж був військовим льотчиком. Так у два роки (Л.Ш.) опинилася у Львові. У школі почала займатися спортом, художньою гімнастикою. Тоді існувало спортивне товариство «Локомотив». І коли в школі відбирали 8-річних дівчаток до секції, тренер, Любов Василівна Гальмо, колишня балерина, яка присвятила все своє життя дітям, знайшла (Л.Ш.), почалися зайняття. Вона викладала в інституті фізкультури, а в «Локомотиві» вела секцію. Потім був спортивний інтернат, але на іншому кінці міста, і на два роки тренер передала (Л.Ш.) в інше спортивне товариство. Інтернат вважався одним із кращих у Союзі.

Зайняття спортом принесли свої плоди. У 17 років (Л.Ш.) зібралася і поїхала до батька в Даугавпілс, але в ньому не було ніяких можливостей займатися спортом, була лише одна секція спортивної гімнастики. Далі був вступ до московського циркового училища, несподіваний і випадковий за вибором. Навчання в училищі та життя в Москві захопили цілком, усе було нове, незвичайне, цікаве: спорт, громадська робота, все, до чого звикла за роки навчання в інтернаті та у школі, тут було ще яскравіше, цікавіше. Було чимало пропозицій і від гімнастів, і від акробатів, які шукали собі партнерок для номерів.

Компанії того часу були досить дисидентськими, дуже любили Висоцького. Серед знайомих згодом бути члени родини академіка Ландо, потім – Параджанов.

Під Москвою, у Люберцях, під час виступів у шапіто (Л.Ш.) вперше побачила клітини з хижакими, поринула в закулісне життя пересування. Тоді ж вперше увійшла в клітку з чотирма левенятами-самочками. У 1966 р. Шевченки, вже будучи подружжям, подали сценарій-заявку на власний атракціон. Було створено маленьку циркову виставу, в якому поєднано повітряну гімнастику, акробатику і дресуру. Конкуренція тоді була величезна: 19 атракціонів із хижакими по країні. Потрібно було робити що-небудь нове. Так з 1967 р. з'явився атракціон із дресированими левицями, що згодом став легендарним.

У 1967 р. Володимир і Людмила Шевченки отримали призначення в Український цирковий колектив. Київський цирк входив у число кращих радянських цирків. А самостійну роботу вони почали в 1968 р. в Уфі. Там не було стаціонарного цирку, тільки шапіто, перша і остання така спроба у тандему дресировальників (за винятком однієї спроби в Болоньї).

Л.Ш. погодилася разом із чоловіком (В.Ш.) брати участь в атракціоні з левами. Це була не просто демонстрація трюків із тваринами, а справжня циркова вистава. До Шевченків ніхто нічого подібного не робив. (Л.Ш.) літала на трапеції над «килимом» із левиць, потім тримала кільце, через яке стрибали 200-кілограмові кішки. Людмила втілювала м'якість, ліричність, і під цей образ для підбиралися неї трюкові комбінації. Наприклад, погладити левицю або лягти їй на спину. Залишався ще один фактор – фактор хижого звіра. Коли актори тільки почали разом репетирувати з тваринами, чоловік дуже боявся першої травми актриси, не знав, як тендітна жінка на це відреагує. Від цього взагалі залежала вся подальша доля тандему. Але жінка повела себе досить мужньо – заштопана, відлежалася в лікарні, і робота продовжилася. Здібності артистів дозволили зробити вельми оригінальний атракціон: під час вистави показували й акробатичні номери, причому, тварини в них теж були задіяні. Спочатку було 5 левиць у програмі, потім – 12. Пізніше до левів додалися і тигри: 18 хижаків у клітці одночасно!

У «Союзцирку» атракціонів із хижими тваринами було багато. Зазвичай артист отримував звірів, якщо зумів їх вибити, років біля 40. «Союздержцирк» був гігантською структурою, у країні було близько 60 цирків, усе це поділялося на певні сектори. У центральній працювали кращі, у Сибіру, на Уралі були слабші артисти, на Далекому Сході, у Середній Азії теж, далі за ієрархією йшли пересувні цирки, шапіто, теж трьох категорій. Прекрасні цирки були у великих містах, особливо – у столичних: Ленінграді, Мінську, Києві, Москві, Пермі, Омську, в яких гастролювали і закордонні програми.

На той час було близько 20 «кліток»: ще працювали Борисов, Бугримов, Назарова, Рубан, Федотов, у яких були дуже відомі номери. Бугримов почав «робити клітку» Денисову, якому купили тигрів.

І Шевченки знову почали робити новий атракціон із хижаків. В.Ш. набрав своїх тварин, у нього на другому курсі навчання вже були 3 своїх левиці.

У 1967 р подружжя працювало в Іжевську, у старому цирку. Самі робили реквізит, варили піраміди для атракціону. Всі левиці були дорослі – одній було 4 роки, найменші були «дворічки», малюків не брали, щоб не ростити. За півроку зробили практично весь атракціон. Завдання було придумувати трюки, щоб не бути схожими ні на кого. Припустимо, дресирувальниця лежить на левиці, а інша левиця стрибає через них, потім повітря, кільце – актриса у підтримці, а левиці стрибають у кільце. На початку актриса виходила в клітку в темряві, бралася за трапецію, піднімалася, в цей час дресирувальник випускав левиць, вибудовував, жінка у «п'ятах» опускалася, картинка висвічувалася «пушками». Навіть початок був незвичайний, актрису опускали, потім піднімали, вона сходила, звірі розбіглися, і починалася робота. Піраміда була в середині, актриса лізла на канат і спускалася на левів у шпагат. (В.Ш.) сконструював спеціальний велосипед, придумав прийоми, якими можна змусити звіра крутити педалі. І домігся, що левиця влаштовується на спеціальному сидінні, передні лапи кладе на кермо, задні ставить на педалі, натискає на них, і

велосипед зі звіром рухається по манежу. І ще була підкидна дошка в клітці з левами. Зазвичай за допомогою такої дошки акробати роблять різні стрибки. Два виконавці стрибають на дошку з тумби, а їх партнер злітає і демонструє сальто або пірует. У Шевченка цей акробатичний трюк проробляють людина і звір. Левиця по команді стрибає з тумби на піднятий кінець дошки і підкидає дресирувальника, який виконує в польоті сальто.

У програмі виступу був унікальний момент – танець дресирувальника та левиці. (В.Ш.) танцює з нею танго: піднімає левицю на задні лапи і дає їй покласти передні собі на плечі. І ось уже звучить знайома всім мелодія. Під неї і рухається по манежу танцююча пара. Потім (Л.Ш.) робить вправи на кор-де-парель – вертикальному канаті. Коли артистка спускається вниз, три левиці підставляють їй свої спини, і вона виконує на цій живій опорі шпагат. А завершивши трюк, актриса боком сідає на одного зі звірів – секунду перепочити. Були і складніші трюки: Володимир рухається по буму вниз головою, чіпляючись носками за петлі (трюк «муха»). Над ним по колоді по дерев'яних пляшках обережно ступає левиця. Рухи людини і хижака синхронні. У таких незвичайних трюках дресирувальник і звір виступають на рівних, тут немає командувача і виконуючого накази. А якщо виникають конфлікти, то вирішуються вони не силою, не загрозою покарання.

Знавці цирку можуть нагадати, що за кордоном і зараз у клітках із хижакими виступали танцівниці, а над клітками – повітряні гімнастки. Але в цих випадках танцівниць і гімнасток ніяк не назвеш партнерами звірів. Найчастіше ці виступи подаються так: немов беззахисна дівчина серед лютих тигрів, гімнастка виконує ризиковані трюки, якщо зірветься – їй буде непереливки...

В атракціоні Шевченків зовсім інше. Коли витончена Людмила проробляє вправу на вертикальному канаті, левиці беруть участь в її трюку. Артистка стрімко зісковзує вниз, і три левиці підставляють їй свої руді спини; вона виконує на них шпагат. Володимир у красивому стрибку зустрічається в повітрі

з левицею – так би мовити, перехресний політ звіра й людини. До речі, і раніше шукали нові риси взаємовідносин людини і звіра. В одному випадку тигра кокетливо гладили – і виявилось, з ним можна обходитися, як з великою кішкою. В іншому - дресирувальниця забиралася з левом на маленький майданчик гойдалки, і звір ставав ніби учасником розваг людини. І з'ясувалося, що до царя звірів можна ставитися мало не зі зневагою, носити його на плечах, як горжетку.

Але не робили хижаків співучасником трюків. Цим шляхом і пішли Шевченки. Новий характер стосунків дресирувальників і звірів вони знайшли в злитті жанрів дресури з акробатикою та гімнастикою. Зараз майстри манежу в пошуках нового часто об'єднують жанри. Можна бачити, наприклад, номер жонглера, в якому основний трюк – еквілібрування, або акробатів, які перенесли свої виступи під купол. Об'єднання жанрів зазвичай надає номеру свіжість, оригінальність. Це ми бачимо і у Шевченків.

Новий атракціон Шевченків курирував Борис Опанасович Едер, дресирувальник зі світовим ім'ям, що дав дуже багато цінних порад.

То була робота двох акторів – просто ходити в клітці вони не могли, бо глядачеві це не цікаво. А Едер, який приймав новий атракціон, бачив набагато більше, ніж звичайний глядач. Він знав ціну трюку і легкості руху в манежі, і, напевно, відчував потенціал молодого тандему. Під його поглядом і відбувся новий дует дресирувальників і новий атракціон. Це була унікальна людина, великий дресирувальник. Усі атракціони з хижакими, з ведмедями, з птахами, все, що було в Радянському Союзі, починалося з нього. Коли в «Держцирку» Дуров кинув клич прибрати з арени всіх іноземців і запустити радянських акторів, з'явилися Гладильщиков, Рубан. Борису Опанасовичу доручили прийняти у Карла Зембаха атракціон з левами (держава викупила хижаків і відступати було нікуди), а він до цього в клітку жодного разу в житті не входив. Через місяць Едер уже виступав із левами самотійно. Борис Опанасович брав тварин (леопардів, тигрів, пум, левів,

ведмедів), робив номери й віддавав їх. Серед його вихованців було чимало прославлених дресирувальників – Федотов, Іванов з ведмедями-канатаходцями, Вальтер Запашний. Він був дійсно унікальним дресирувальником, працював навіть із птахами. Звірів добре знав, відчував. Останній раз Шевченки з ним зустрілися в 1969 р. на гастролях.

Клітка стала для подружжя не тільки місцем роботи. Вона задавала тон в житті, вчила й виховувала. Піклуватися один про одного і прикривати в складних ситуаціях – це норма для людей, які щодня ризикують життям. Професіонали завжди чітко знають – щонайменша помилка одного може коштувати іншому життя. Актори довіряли один одному, і ця довіра була багато разів випробувана в житті. В.Ш. намагався все небезпечно робити сам, прикривав дружину собою від звірів, не підпускав до них. Взагалі, у нього було сильно розвинене почуття відповідальності за оточуючих його людей. У клітці спочатку він не давав дружині працювати з тваринами, оберігав. Але вона при кожному зручному випадку брала ініціативу в свої руки.

В.Ш. за межами манежу був досить обережною людиною, але щоб якось вирішувати матеріальні проблеми, знайшов досить екстремальний спосіб заробляти, який теж був пов'язаний із ризиком для життя: на «Мосфільмі» працював каскадером – знімався в трюках та епізодах стрічок «Гіперболоїд інженера Гаріна», «Війна і мир», ін.

Людина в клітці з хижакими завжди оточена ореолом романтики. Юнаки, дівчата іноді спалахують бажанням вийти на яскраво освітлений манеж, оточений сталевими ґратами, і безстрашно керувати левами або тиграми. І вони задають питання: а як стати дресирувальником хижаків? Відповідь одна: треба стати артистом, а потім пробувати свої сили в дресурі [2].

Напружена творча робота молодих дресирувальників, новаторський підхід, незвичайні трюки – все це викликало жвавий інтерес глядачів. Такого вони точно ніколи раніше не бачили. [2].

Висновки. У 1980 р. Володимир Шевченко почав формувати новий, молодіжний склад Українського колективу. Цей колектив став кращим національним колективом у «Союздержцирк». В афіші з'явилися нові імена, на кшталт еквілібристів під керівництвом заслуженого артиста України Анатолія Стеценка, чий номер називався «Літаючі Перші». Виступали в складі українського циркового колективу гімнасти і на т. зв. потрійному турніку з десятима перекладами. Керував групою гімнастів заслужений артист України Ігор Бессараб. На потрійному турніку артисти виконували не лише складні сольні трюки, а й групові, коли чотири, шість або сім чоловік одночасно, часто синхронно або в суворо визначеній послідовності, перелітали з поперечини на поперечину, міняючись місцями і створюючи складний композиційний малюнок польоту.

У підготовці та оновленні програм українського колективу брали участь директор і художній керівник Київського цирку, народний артист Української РСР Борис Заєць, балетмейстер і режисер, заслужений діяч мистецтв Української РСР Олександр Зайцев, талановиті літератори, художники і композитори. Виступи колективу проходили в багатьох містах Білорусії, Грузії, Вірменії, Латвії, Росії, Узбекистану. Український колектив припинив своє існування після розвалу Радянського Союзу, в 1996 р.

І почалася сторінка самостійного сегменту історії циркового мистецтва, в якій феномен «Шевченко», як і раніше, посідає одне з провідних місць.

Список використаної літератури:

1. Ганешин К. Цена легкости. Советская эстрада и цирк. 1974. № 4.
2. Ганешин К. В перекрестном прыжке. Советская эстрада и цирк. 1968. № 12.
3. Ганешин К. Трудные и радостные будни. Советская эстрада и цирк, 1983. № 10 (313). Сс. 25-27.

4. Ганешин К. Режиссёр нужен всем. Советская эстрада и цирк. 1968. №1.
5. Дмитриев Ю. Советский цирк сегодня: очерки. Искусство, 1968. Сс. 65-72.
6. Маяцкий П. Прошло два года. Советский цирк. 1958. № 6.
7. Рыбаков М. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев: Атика, 2006. 304 с.
8. Шевченко Л. Дресура тварин: зародження явища, стадії еволюції та актуальні проблеми сьогодення. Арт-платформа. 2021. Вип. 1(3). Сс. 107-122.
9. Шнеер А., Славский Р. Украинский цирковой коллектив. Цирк. Маленькая энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1979. 337 с.

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

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ ДИНАСТИИ ШЕВЧЕНКО В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЦИРКА

Аннотация. Статья имеет целью актуализировать вопрос значения творческих династий в истории украинского циркового искусства, от этапа его существования в составе советского цирка, сильнейшего в мире, до сегодняшнего дня, когда пишется летопись современного отечественного цирка. Подчеркивается слабая степень изученности этого феномена в украинском научном пространстве, приводятся ведущие источники информации, которые помогают осветить вопрос. Даны краткий экскурс в историю становления украинского

цирка, главные векторы его работы, причины чрезвычайной популярности и большого спроса в советский период, в общем проанализирован его «золотой век», связанный с активной гастрольной деятельностью. Выделен феномен цирковой семьи как один из фундаментальных при формировании характера, специфики циркового искусства, особенно в жанре дрессуры при работе с хищниками, где на первом месте стоят взаимное доверие и надежность партнеров, имеющих работу, связанную с постоянным риском для жизни. Подчеркнуто место творчества цирковой супружеской пары Шевченко в истории советского и украинского цирка, освещаются главные программы, уникальные трюки, вошедшие в историю мирового цирка, сделан акцент на роли конкретных персоналий в творческих биографиях артистов, супругов Шевченко (Б. Эдер). Описана история возникновения отдельных сложных трюков центрального аттракциона тандема дрессировщиков («Дрессированные львицы»), путь от начала работы с хищниками к всемирно известному номеру, аналогов которому до сих пор нет ни в одной стране мира. Отдельно акцентированы разные векторы творческого пути каждого из дрессировщиков: акробатика у Л.Ш., работа В.Ш. в кинематографе (его амплуа как актера, режиссера, каскадера), сотрудничество с легендарными режиссерами. Статья носит характер очерка с элементами мемуаристики, построена на материалах воспоминаний, интервью, рецензий на известные цирковые атракционы, программы с участием творческого тандема В. и Л. Шевченко

Ключевые слова: цирковое искусство, творческая династия, дрессировщик, аттракцион, хищник, трюк

LYUDMYLA O. SHEVCHENKO,

National Artist of Ukraine, National Artist of USSR,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: shevchenko@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-1161-5951

**ON THE QUESTION OF THE CREATIVE DYNASTY OF
SHEVCHENKO IN THE HISTORY
OF THE DOMESTIC CIRCUS**

Abstract. The article aims to actualize the issue of the importance of creative dynasties in the history of Ukrainian circus art, from the stage of its existence as part of the Soviet circus, the strongest in the world, to the present day, when the chronicle of the modern national circus is being written. The low degree of knowledge of this phenomenon in the Ukrainian scientific space is emphasized, leading sources of information are given that help to highlight the issue. A brief excursion into the history of the formation of the Ukrainian circus, the main vectors of its work, the reasons for the extreme popularity and great demand in the Soviet period are given, in general, its “golden age” associated with active touring activities is analyzed. The phenomenon of the circus family is highlighted as one of the fundamental in the formation of the character, the specifics of circus art, especially in the genre of training when working with predators, where in the first place is the mutual trust and reliability of partners who have a job associated with a risk to life. The place of creativity of the Shevchenko circus couple in the history of the Soviet and Ukrainian circus is emphasized, the main programs, unique tricks that have entered the history of the world circus are highlighted, an emphasis is placed on the role of specific personalities in the creative biographies of the artists, the Shevchenko spouses (B. Eder). The history of the emergence of individual complex tricks of the central attraction of the tandem of animal trainers (“Trained lionesses”) is described, the path from the beginning of work with predators to the world-famous

number, which has no analogues in any country in the world. Separately, the different vectors of the creative path of each of the trainers are emphasized: acrobatics by L. Sh., The work of V. Sh. in cinema (his role as an actor, director, stuntman), collaboration with legendary directors. The article is in the nature of an essay with elements of memoirism, based on materials from memoirs, interviews, reviews of famous circus aractions, programs with the participation of the creative tandem of V. and L. Shevchenko

Key words: circus art, creative dynasty, trainer, attraction, predator, trick

Refereces:

1. Ganeshin, K. (1974). Tsena legkosti [The price of lightness]. Sovetskaya estrada i tsirk, 4 [in Russian]
2. Ganeshin, K. (1968). V perekrestnom pryzhke [In the cross jump]. Sovetskaya estrada i tsirk, 12 [in Russian]
3. Ganeshin, K. (1983). Trudnyye i radostnyye budni [Difficult and joyful everyday life]. Sovetskaya estrada i tsirk, 10 (313), 25-27 [in Russian]
4. Ganeshin, K. (1968). Rezhissor nuzhen всем [Everybody needs a director]. Sovetskaya estrada i tsirk, 1 [in Russian]
5. Dmitriyev, Yu (1968). Sovetskiy tsirk segodnya: ocherki [Soviet circus today: essays]. Iskustvo, 65-72 [in Russian]
6. Mayatsky, P. (1958). Proshlo dva goda [Two years have passed]. Sovetskiy tsirk, 6 [in Russian]
7. Rybakov, M. (2006). Kievskiy tsirk: lyudi, sobytiya, sud'by. Kiev: Atika [in Russian]
8. Shevchenko, L. (2021). Dresura tvaryn: zarodzhennya yavyshcha, stadiyi evolyutsiyi ta aktual'ni problemy s'ohodennya [Animal training: the origin of the phenomenon, stages of evolution and nowadays]. Art-platforma, 1(3),107-122 [in Ukrainian]
9. Shneyer, A. & Slavskiy, R. (1979). Ukrainskiy tsirkovoy kollektiv [Ukrainian circus collective]. Tsirk. Malen'kaya entsiklopediya. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.205-228>

УДК 821(47+67)-312.9.09:17.023.36

СПРОБИ ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ПАРАДИГМ У ТВОРЧОСТІ БРАТІВ СТРУГАЦЬКИХ («СПРОБА ВТЕЧІ», «ВАЖКО БУТИ БОГОМ», «ПІКНІК НА УЗБІЧЧІ», «ЗА МІЛЬЯРД РОКІВ ДО КІНЦЯ СВІТУ»)

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: i.bbratus@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

Анотація. У статті ми намагаємося продемонструвати осмислення зміни культурно-історичних парадигм у творчості братів Стругацьких. Здійснено аналіз основних творів письменників: «Спроба втечі», «Важко бути богом», «Пікнік на узбіччі», «За мільярд років до кінця світу» з точки зору переосмислення парадигм мислення. Доводиться, що кожна нова доба спричиняє нові фактори сприйняття дійсності. У статті робиться акцент на здатність братів Стругацьких передбачати майбутні зміни в суспільстві. Окрім цього, належне місце в дослідженні відводиться механізмам мотиваційного пошуку, що розкривалися в моделях ймовірного розвитку людства. Аналізуються елементи радянської дійсності, що додатково додають паралелізму творам письменників. Розглянуто фактори закріплення різноманітних елементів мислення в чітку структуру суспільного життя. Особливу увагу ми приділяємо «правді життя», що могла бути продемонстрована братами Стругацькими лише частково (цензурні обмеження). Нами введено в текст статті уривки з автобіографічних творів Сергія Довлатова – за допомогою цих цитат створюється більш повна картина радянської дійсності. Ця реальність дозволяє будувати умовні конструкти

майбутнього, аналізувати сьогодення та здійснювати історичну ретроспекцію минулого. Фокус дослідження дозволяє нам відстежити відтінки зародження свободи у пізньому «застой», що було викликано поглибленням системної кризи СРСР. Брати Стругацькі плідно працювали в царині з'ясування «внутрішньої мотивації радянської людини». Ці розвідки знаходили живий відгук у радянському суспільстві – їх творчість носила напівдемократичний формат, що за умов авторитаризму дуже цінувалося. Саме завдяки такому «статусу» письменникам вдалося залишити твори прийнятними для офіційного друку в СРСР та продемонструвати в них проблеми суспільства. В своїй творчій еволюції брати Стругацькі відійшли від вульгарного соціологізаторства перших своїх творів і здійснили справжній психологічних прорив в осмисленні людського буття, що почасти не втрачає актуальності і в описуваному ними ХХІ ст. При цьому дійсність у Стругацьких часто балансує на межі абсурду, що дозволяло їм більш глибоко відстежити механізми «долі».

Ключові слова: Борис Стругацький, Аркадій Стругацький, фантастика, парадигма мислення, радянська література, майбутнє

Вступ. У мистецтві ХХ ст. ми часто можемо спостерігати відчуття «загубленості». Автори замислилися про складність і непередбачуваність культурно-історичної парадигми розвитку суспільства, про закони «формування дійсності». Але сукупно зростаюча маса знань людей про дійсність не принесла визначеності та спокою – паралельно зростала недовіра до «справжності» цих знань, виникали сумніви у здатності осмислити існування. Письменники тонко передавали інтелектуальний пошук суспільства, поділяли біль недосконалості життя та намагалися віднайти якісь орієнтири в мороці буття.

Постановка проблеми. Саме ХХ ст. було надзвичайне багате на негативний досвід, що трансформувався у специфічний літературний доробок. Відповідно до позиції

авторів змінювалися культурно-історичні парадигми – письменники осмислювали різні шари розвитку минулого, сучасності та прогнозували майбуття. Творчість братів Стругацьких становлять собою концентрований літературний всесвіт, що ввібрав у себе думки, очікування та проблеми людей другої половини ХХ ст.

Мета статті – розглянути актуальну проблему зміни культурно-історичних парадигм на матеріалі деяких повістей братів Стругацьких.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники неодноразово зверталися до творчості братів Стругацьких. Проблеми, що поставили письменники-фантасти, й досі залишаються актуальними. Деякі аспекти їхнього доробку отримують «нове життя» в сучасних реаліях. Частина дослідників зосереджується на комплексі теоретичних літературознавчих проблем. Наприклад, Поліна Володимирівна Королькова розмежовує літературну казку та фентезі. Її дослідження [7] вносять ясність у складні питання жанрової класифікації подібної літератури: «Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. романтичне ставлення до науки в суспільстві стало змінюватися на насторожено-песимістичне, бо результати науково-технічної революції принесли не тільки блага, але і проблеми (екологічні, соціальні, морально-етичні). Все це не могло не позначитися на формуванні світогляду братів Стругацьких, їхньому ставленні до науки, яке виразилося в їх творчості і відбилося на художній концептосфері письменників» [9, сс. 92-93].

Деякі дослідники (Д. Антонець) звертають увагу на соціальні та політичні аспекти творчості братів Стругацьких: «Аспект протистояння людини й суспільства в даному творі є ключовим для повісті Стругацьких і не тільки формує її хронотоп, але й виконує змістотворну функцію. Головний персонаж повісті представляється індивідуалістом у ситуації тоталітаризму. В останній сцені він розуміє, що він – маленька частина людства, і його поламане життя всім байдуже, бажання, загадане для самого себе, нічого не змінить ... » [1, с. 244].

Нами також був здійснений аналіз різних аспектів творчості письменників. Зокрема ми дослідили протидію системи та антисистеми в їх творчості [2] та фактори відображення свободи та несвободи [3].

Цікавими є спроби дослідників осмислити творчість Стругацьких дослідниками в порівнянні з іншими письменниками [4] та розгляд їх «соціальної метафізики» [8]. Мета статті – проаналізувати чотири твори братів Стругацьких у широкому культурно-історичному контексті.

Виклад основного матеріалу. Творчість братів Стругацьких мала надзвичайну популярність у СРСР. Ця популярність почасти збереглися й сьогодні. Ми могли спостерігати, як із плином часу значна частка їх літературного доробку дивовижним чином перейшла від розважальної пригодницької літератури до рівня майже пророчих творів. Безумовно, що всесвітньовідомі твори Євгена Замятіна, Джорджа Орвелла (George Orwell) та Олдса Хакслі (Aldous Huxley) мають значно більший розголос у світовій спільноті, надзвичайно широко популяризуються та досліджуються в порівнянні з роботами братів Стругацьких. Та ми можемо спостерігати, що пригодницька складова і почасти виконання ідеологічного замовлення не закламутили чіткі контури культурно-історичних парадигм творів Стругацьких. Створенні в II пол. XX ст., ці твори відтворювали очікування від майбутнього та узагальнювали наявний історичний досвід. Уважне прочитання дозволяє виокремити історико-культурні парадигми, що поступово змінюються з розвитком суспільства. Зазвичай нам може заважати наявна в творах комуністична романтика, але вона здебільшого мала свого адресата в особі «юного читача», що сприймав подібні ходульні кліше часткою масивної державної пропаганди. Та й ця «романтика комуністів» здебільшого проглядається в «Спробі втечі» та «Важко бути богом», а в «Пікніку на узбіччі» та «За мільярд років до кінця світу» вже цілком аполітичні твори. В останньому з них радянська система вже продемонстрована без особливого пієтету – на подібні «фарби» вплинув і особистий досвід

письменників (Бориса Стругацького допитували по «дисидентській лінії»).

Повість «Спроба втечі» написана в 1962 р. У тому самому році вона була надрукована у видавництві «Молода гвардія». Звичайно, що в повісті ми можемо спостерігати творчу манеру та проблематику «ранніх Стругацьких». Та частина з оптимістичних матеріалів уже знаходиться в незримому тяжінні до філософського осмислення приречення та складності, що пізніше набули вираження в творчості письменників. Але орієнтація на читача передусім охоплювала пригодницький спектр, головні герої були носіями «духу епохи» і їхня реакція на «зло» містила в собі природний стан «морального кодексу радянської людини». При цьому брати Стругацькі вміло виписали в творі чотири культурно-історичні парадигми, що «зіткнулися» на Саулї.

Перша парадигма була синтезована з сучасного письменникам уявлення про майбутнє, друга – це парадигма тоталітарної держави часів Другої світової війни, третя – аналог Середньовіччя. Четверта структура найзагадковіша – це концепція Мандрівників (рос. – Странников). Деякі критики закидали, що подібне нагромадження структур може призвести до плутанини і розмиття ідеї твору. Почасти молоді Стругацькі сміливо йшли на подібні експерименти – вони не боялися складнощів. У плутаних парадигмах вони намагалися вирішити свою глобальну проблему – втечі від фальші придуманих майбутніх «позитивів» без пояснення мотивації переродження людини в «досконалого комунара».

Спочатку письменникам було достатньо створити в перших творах блискучі прообрази «Світу Полудня» – перемога комунізму та «вирішення всіх проблем». Автори і читачі вдовольнялися «гарними картинками», цікавими пригодами в космічному антуражі тощо. Але «правда життя» вимагала відійти від фанерних бутафорських образів, оскільки залишалася проблема «бракуючої ланки» – як недосконалі люди перетворюються на досконалих? Чи взагалі це можливо? Звичайно, що «дешевий прийом» із часом уже не працював

(мовляв, mine 50-100-500 років і ми станемо «краще»). Часом неможливо пояснити саме «якісні зміни», оскільки саме вони становлять собою «найбільшу проблему».

Та боротьба «за правду» в радянських умовах повинна була захована під пласти відволікаючих художніх нашарувань – цензура пильно слідкувала за творчістю Стругацьких, як тільки вони почали відходити від шаблонних уявлень про «оптимістичну радянську дійсність» у майбутньому (та й паралелі з сучасними письменникам реаліями СРСР також «враховувалися»). Складність (а часто – неможливість) «пошуків правди» так влучно висловив Сергій Довлатов: «Як відомо, в наших газетах тільки друкарські помилки правдиві» [6, с. 205].

Головною «знахідкою» повісті «Спроба втечі» стала багатопланова картина передбачення парадигми людського існування. Багатоплановість повісті забезпечувала різні рівні розуміння – молодші школярі читали її як суто пригодницьку, старші – як пригодницьку з елементами важливого «іспиту на людяність», який вони починали розуміти (оскільки вже більш чітко уявляли складність морального вибору). Більш вдумливі читачі могли «побачити» в повісті паралелі з радянською реальністю (Саул навіть мав тікати з «радянського концтабору», але автори зупинилися на «німецькому»). Ще перспективнішою виявилася «гілка Мандрівників» – потужної незрозумілої вищої сили, що своїми діями чи то спрямовує, чи то байдужа до долі людства (Всесвіту). Саме в цій парадигмі Стругацькі дали можливість «розігратися» фантазії читачів – ніяких «відповідей» вони не запропонували. Така «політика непояснення» значно збагатила твір – хоча в декого вона могла викликати роздратування, оскільки в радянські часи було прийняти всьому «надавати оцінку і пояснення». Та детермінізм, як відомо, тільки посилював (згідно «ефекту кобри») бажання людей побачити/почути «невідоме».

У межах нашої статті ми можемо виділити у «Спробі втечі» культурно-історичну парадигму «радянської лінії». Ця лінія представлена в творі «сучасним» (авторам) і «майбутнім»

(малоймовірним внаслідок розвалу тридцять років тому СРСР, 2250 р.). Хоча повість починається «реаліями» ХХІІІ ст., у ній легко вгадуються відгомони середини ХХ ст. – «класичний сусід» «дядя Саша» (такі образи сусідів були знайомі з повсякденного побуту, особливо за умов комунальної квартири чи дачного кооперативу). Яскравим взірцем такого «дяді» є «дядя Юра» з радянської телевізійної повісті «День за днем» (1971 р.). Автори серіалу дуже «вгадали» з подібними образами – їм прийшло біля 300 000 листів! Безумовно, що Стругацькі також могли отримати «бонуси» від експлуатації «звичайної радянської людини». Та подібна парадигма тільки створювала емоційний «зацеп» тогочасного читача. Образ «сусіда» виписувався з тогочасних реалій – мало в кого був чи залишався батько (голодовки, війни, репресії тощо).

Стругацькі ніби прокидали місток між теперішнім і майбутнім: «– Все, – сказав Вадим. – Немає більше вашого скальпеля. Зате «колібрі» у вас тепер заряджений. Годин на тридцять безперервного ходу. Сусід пішов навколо гелікоптера, безцільно чіпаючи його за різні частини. Вадим засміявся і повернувся до столу. Він доїдав другий бутерброд і допивав другу склянку кислого молока, коли клацнув замок інформатора і тихий, спокійний голос сказав: – Викликів і відвідин не було. Антон, йдучи в місто, бажає доброго ранку і пропонує негайно після сніданку почати відмову від усього земного. В інститут надійшло дев'ять нових завдань...» [10, сс. 8-9]. Але подібні «картинки» виконували ще й функцію підсилення контрасту з «ворожим світом». Безконфліктний світ містив потенціал у будь-який момент перетворитися на жахливу пустелю – моральну і фізичну. Зустріч із жорстокістю, трупами, вбивствами, експлуатацією тощо потребувала від людей «табірної кмітливості», яку мав Саул Респін. Тільки така людина виявилася здатна реально протидіяти злу і «злу» розуміло тільки подібну «мову». Стругацькі могли спостерігати у своєму реальному житті таких людей – після смерті Сталіна мільйони повернулися «з таборів», із поселень. Ці люди мали

вже іншу формацію мислення, вони нічого не боялися та сміливо могли відстоювати свою думку.

Саул Репнін почувався себе ніяково в «майбутньому». Він звик до «іншого життя». Почасти зрозуміти невідповідність «зеківського інтелігента» з сучасниками може допомогти творчість Юрія Домбровського – його особистий досвід бринить у кожному рядку. Освічені та високоінтелектуальні люди, потрапивши в реалії в'язниць і таборів, поверталися доволі своєрідними – вони поєднували «нові» жорстокі якості з залишками «колишнього» культурного нашарування. Все це підкріплялося силою незламного духу, відчайдушністю, недовірою та обачністю. Коротко стан Саула Репніна можна описати віршем Юрія Домбровського (особливо його останньою частиною, своєрідною алюзією на 66 сонет Шекспіра):

Меня убить хотели эти суки,
Но я принес с рабочего двора
Два новых наостренных топора.
По всем законам лагерной науки
Пришел, врубил и сел на дровосек;
Сижу, гляжу на них веселым волком:
«Ну что, прошу! Хоть прямо, хоть проселком...»
– Домбровский, – говорят, –
ты ж умный человек,
Ты здесь один, а нас тут... Посмотри же!
– Не слышу, – говорю, –
пожалуйста, поближе!
Не принимают, сволочи, игры.
Стоят поодаль, финками сверкая,
И знают: это смерть сидит в дверях сарая,
Высокая, безмолвная, худая,
Сидит и молча держит топоры!
Как вдруг отходит от толпы Чеграш,
Идет и колыхается от злобы:
– Так не отдашь топор мне?
– Не отдашь!
– Ну, сам возьму!

– Возьми!
– Возьму!
– Попробуй!

Он в ноги мне кидается, и тут,
Мгновенно перескакивая через,
Я топором валю скуластый череп,
И – поминайте, как его зовут!
Его столкнул, на дровосек сел снова:
«Один дошел, теперь прошу второго!»
И вот таким я возвратился в мир,
Который так причудливо раскрыт.
Гляжу на вас, на тонких женщин ваших,
На гениев в трактире, на трактир,
На молчаливое седое зло,
На мелкое добро грошовой сути,
На то, как пьют, как заседают, крутят,
И думаю: как мне не повезло!

Відповідно, в самій назві твору «Спроба втечі», а особливо в його фіналі, подана основна концепція неможливості змінити парадигму існування, вийти за межі людської природи силами самої людини. Люди приносять всюди свої «проблеми», що тільки множаться «спробами втечі». Нескінченний потік машин «нуль-перекидки», що залишили Мандрівники, знаходиться «по той бік добра та зла». І ці механізми спричиняють страждання деяким, здивування іншим, і ніхто не може дати їм ради. Саул Репнін марно намагається зупинити цей потік – для нього це тільки емоційна розрядка, що не має жодного впливу на реальність.

Але «Спроба втечі» все ж тільки намічає проблеми зміни культурно-історичних парадигм. Це викликано тим, що в ній все ж сильніший «пригодницький дух».

Більш чітко протидію парадигм і їх взаємодії ми бачимо в повісті «Важко бути богом». Вона побачила світ у 1964 р. На відміну від попереднього твору, парадигми «Важко бути богом» перебувають у діалектичній єдності. Не випадковий фінал

повіді – добро та зло дивовижно перепилося в особі Антона. Стругацьким було не важко вловити «подвійність» радянської культурно-історичної парадигми. Власне, вони були сучасниками багатьох подій, що накладали «свій відбиток» на «хомо советікус». Більш вільний у своїх судженнях Довлатов на еміграції вже міг вільно надрукувати художньо-публіцистичну характеристику знаних «комунарів»: «...Раз високий і огрядний Олексій Толстой ішов із видавничого коридору. Назустріч бігла моя тітка. Худенька і невисока, вона з розгону вдарилася Толстому головою в живіт. – Ого! – сказав Толстой, потираючи живіт. – А якби тут знаходилося око?! .. Тітка знала безліч смішних історій. Потім, самотійно, я дізнався, що Бориса Корнілова розстріляли. Що Зоценко прославив рабську табірну працю. Що Олексій Толстой був негідником і лицеміром. Що Ольга Форш запропонувала вести літочислення з моменту, коли народився якийсь Джугашвілі (Сталін). Що Леонов спекулював килимами в евакуації. Що Віра Інбер вимагала страти свого двоюрідного брата (Троцького). Що допитливий Павленко ходив дивитися, як допитують Мандельштама. Що Юрій Олеша зрадив свого друга Шостаковича. Що письменник Мірошніченко бив дружину велосипедним насосом ... І багато іншого. Тітка ж пам'ятала, в основному, смішні історії. Я її не звинувачую. Наша пам'ять вибіркова, як урна» [6, с. 194].

Саме проблему «прихованої сутності» ми можемо вважати ключовою для трактування неможливості автоматичного зміщення чи заміни парадигми. Не витримувала в першу чергу тонко організована психіка – вона ставала нездатна «перетравити» невідповідності між «бажаним і дійсним». У повісті «Важко бути богом» наводяться «приклади» того, що «комунари божеволіють»: «Десять років тому Стефан Орловський, він же дон Капада, командир роти арбалетників його імператорської величності, під час публічних тортурів вісімнадцяти Есторських відьом наказав своїм солдатам відкрити вогонь по катам, зарубав імперського суддю і двох судових приставів і був піднятий на списи палацовою охороною. Корчачись у передсмертній муці, він кричав: “Ви ж люди! Бийте

їх, бийте!» – але мало хто чув його за ревом натовпу: «Вогню! Ще вогню!» Приблизно в той же час в іншій півкулі Карл Розенблум, один з найбільших знавців селянських воєн в Німеччині і Франції, він же торговець вовною Пані-Па, підняв повстання муріських селян, штурмом взяв два міста і був убитий стрілою в потилицю, намагаючись припинити грабежі. ...А незадовго до прибуття Румати чудово законспірований один-конфідент кайсанского тирана (Джеремі Тафнат, фахівець із історії земельних реформ) раптом ні з того ні з сього справив палацовий переворот, узурпував владу, протягом двох місяців намагався впровадити Золотий Вік, вперто не відповідаючи на люті запити сусідів і Землі, заслужив славу божевільного, щасливо уникнув восьми замахів, був, нарешті, викрадений аварійною командою співробітників Інституту і на підводному човні переправлений на острівну базу біля Південного полюсу...» [10, сс. 133-134].

Подібні «зриви» почасти запрограмували й «збій програми» самого Антона – «парадигма зла» перемогла в його душі. Стругацькі зуміли органічно виписати сутність проблеми – відсутність реальних важелів трансформації особистості на позитивних засадах. Певна надія покладалася на радянську соціальну інженерію – на освіту, армію, «колектив» тощо. Вважалося, що десятиліття «радянської школи» здатні будуть із часом сформувати «правильну людину». Але вже в роки написання повісті подібні надії розвіювалися. При віддаленні від Другої світової війни ступінь оптимізму зменшувався, вже через декілька років вийде «Обмін» Юрія Трифонова, де буде чітко продемонстровано значну перевагу пройдисвітів у радянських реаліях. Чому ж перемога у Другій світовій війні додавала спочатку так багато оптимізму? Після таких випробувань люди раділи всім ознакам «мирного життя», а також вірили, що, переживши таку колосальну кризу, людство вже не повторить подібних помилок і буде тільки розвивати добро.

Протягом 1971 р. брати Стругацькі створили одну зі своїх найвідоміших повістей – «Пікнік на узбіччі». Частково це

ще твір із структурними елементами «класової системи». Водорозділ між «нашими» і «чужими» закладений у тканину твору, але «наші» лише присутні у вигляді знеособлених штампів (позитивний Кирило Панов повинен за задумом авторів викликати симпатію, але він все ж епізодичний, плоско виписаний персонаж). А ось «чужі» вже містять у собі всі психологічні ознаки дискурсу переосмислення усталеної життєвої парадигми. В більш широкому ракурсі «Пікнік на узбіччі» переходить у загальнолюдську дискусію про призначення людини, про складність віднайдення сенсу життя. В повісті «радянська парадигма» вже виглядає доволі «штучним шаблоном», що не має жодного живого зв'язку з реальним життям. На початку сімдесятих років дискусія між «Заходом і Сходом» уже загубила свою гостроту. Процес «ідеологічного розкладання» радянського суспільства набув незворотніх темпів.

Ці процеси відбувалися поступово, Стругацькі їх просто опосередковано відтворювали в своїх творах. Динаміка розпаду і розладу набула в 70-их рр. XX ст. загрозливих для СРСР величин (хоча про «фінал імперії зла» в найближчому майбутньому не мріяли навіть її щирі вороги). Саме прибічники радянського режиму вже бачили зміну парадигм. Зокрема, наприкінці 70-х рр. XX ст. це стало причиною самогубства одного зі «стовпів» радянської філософії, «останнього прибічника марксизму, що в це вірив щиро» («Ільєнков був останнім, хто всерйоз і з талантом намагався вдихнути у філософію марксизму нове життя, підвищити його конкурентоспроможність у боротьбі ідей. Але й він, як можна тепер констатувати, зазнав поразки. Наприкінці життя його вплив на молодь почав падати, число учнів скорочуватися і, як мені здається, він усе гостріше відчував свою філософську самотність. Це, можливо, і стало головною причиною його особистої трагедії» [12, с. 277]) – Ільєнкова Евальда Васильовича: «У передостанній понеділок свого життя на цьому семінарі виступив з доповіддю Евальд Ільєнков. Зал, як зазвичай, був повний ... Скажу лише, що опонент Евальда був

свого часу його відданим другом і, як говорили мені старі співробітники Інституту філософії, ходив за ним як прив'язаний... Його неординарні і сміливі ідеї трошили у філософії і психології панівний у їх офіційно схвалених підставах вульгарний матеріалізм. Правда, з виходом в широкі простори напівмістичних одкровень ... В азарті полум'яної промови своєї він вигукнув: «Та я за один абзац Бердяєва віддам весь ваш марксизм-ленінізм!». Зал відповів йому зливою оплесків. – Пізно! Безнадійно пізно! Ви ж чули, як вони аплодували цьому плутанику?! Додому до себе, незважаючи на давню домовленість і начебто необхідність продовжити розмову, він нас не пустив, відговорившись розладом і втомою» [12, сс. 72-73].

Бачимо, що люди вже не так боялися висловлювати свої думки, тяжіли до оновлення структури та наповнення суспільного життя в СРСР. Але визнати ці зміни «офіційно» заважала та саме ідеологічна зацикленість на «непорушності». При цьому замовлення на «цькування капіталізму» набуло в «Пікніку на узбіччі» не просто соціального звучання – брати Стругацькі бачили, що він дійсно має безліч внутрішніх проблем. Без принципового оновлення людської природи неможливе автоматичне засвоєння нових життєвих реалій – зруйнований соціалізм може замінити капіталізм, але люди залишаються такими саме людьми з тяжінням до різних полюсів добра та зла. Це продукує химери і часто просто «утилізує значну масу населення». В «Пікніку на узбіччі» показана «утилізація» активної молоді, що в гонитві за вдачею знаходить лише смерть і каліцтво. Вони зосередили свою увагу на подоланні «звір'ячої природи» людини, довели важливість правильного «морального вибору».

«Доба див» у творчості Стругацьких змінилася «добою правильного вибору». Дива вже перестали бути магнітом уваги – мертві оживали та артефакти змінювали закони фізики. Але ці «дива» ніяк не впливали на моральний стан людей – вони залишалися такими саме «загубленими». Більш того – мутації дітей сталкерів стали прямим наслідком «Зони», що теж є

своєрідним «дивом». Але це «диво» завдавало чималої деструкції людській психіці та руйнувало і так хиткі сподівання на більш-менш надійний «родинний прихисток».

Несподіваний для радянської літератури і фінал повісті – звернення до Бога, озвучування загального щастя. Ця «перемога» моралі була досягнута шляхом катарсису. Стругацькі ніби «нащупали шлях» оновлення – через страждання людина мала очиститися та «все зайве» відпадало. Ніби смерть, біль і страждання залишали в людині справжнє зерно, а гонитва за матеріальними благами та цинізм лише затримували «оновлення». Редріку Шухарту знадобилися роки для досягнення стану справді «хорошої людини», яка йде на шляху до очищення. Та Стругацькі реалісти – подібний шлях підходить лише для тих, хто ще зберіг у собі частину «добра», бо вони контрастують із «повністю гнилими людьми». «Гнилі» персонажі вважаються безперспективними в будь-яких варіаціях. Навіть смерть їх дітей розглядається елементом справедливості за загублені ними життя. Подібні складні мотиваційні конструкції було можливо описати лише у «псевдозахідній» реальності, де штучно «очищений» радянський рівень свідомості був інтегрований у рамках «міжнародного проекту».

У 1976 р. у журналі «Знание-сила» була надрукована науково-фантастична повість «За мільярд років до кінця світу». В цьому творі відкривається нова культурно-історична парадигма, що звичайно містить у собі унікальний код життєвого досвіду письменників у царині осягнення «долі людини і долі світу». Дія повісті відбувається в добу глибокого застою в Ленінграді. Відповідно до теми нашої публікації, радянська культурно-історична парадигма доповнена в повісті «невидимою силою», що тяжіє над дослідниками і змушує їх припинити ті чи інші напрямки своєї діяльності. Внутрішнє напруження твору досягається динамікою морального вибору, намаганням зберегти особистість в екстремальних випробуваннях. Стресотійкі «радянські вчені» по-різному відреагували на «попередження», губилися в багатоманітній

природі загрози, що не вписувалася в «класичну» усталену модель буття.

Парадигма «застою» була доволі точно зображена у повісті. Звичайно письменники уникали прямих висловів щодо «партійної еліти». Такі «вольності» могли собі дозволити тільки ті, хто перебував за межами СРСР. Сергій Довлатов легко та іронічно критикував партійну верхівку (при цьому обігруючи це в специфічній творчій манері) – епізод про собаку, що отримала за свій вчинок «надзвичайний» подарунок: «Вдень їй принесли з буфету ЦК чотириста грамів шийної вирізки. Випадок унікальний. Може бути, вперше партійні пільги торкнулися гідного об'єкта...» [6, с.243]. Для Стругацьких «продовольча тема» також слугувала маркером «становища в радянському суспільстві». Їжа була своєрідним фетишем, що демонстрував «вміння жити». Звичайні люди мали обмежені можливості «вдовольнити свої гастрономічні потреби», а верхівка та їхня «свита» розкошувала зі «спецрозподільників».

Відповідно, у повісті «За мільярд років до кінця світу» письменники вміло продемонстрували цей перекіс радянської системи. Коробка з їжею зі стола замовлень у повісті відіграє роль «емоційної бомби». Сьогодні ми це можемо розуміти тільки з багажем знань про умови життя в тогочасному СРСР. Навіть місце дії – Ленінград – не зменшує, а ще й збільшує відчуття непорядкованості радянського побуту. «Північна столиця» аж ніяк не має захисту від дефіциту. Парадигма радянського «виживання» змістилася в ті часи з фізичного виживання в бік урізноманітнення їжі. Але механізми цього урізноманітнення були фантастичні. Саме ці концепти почали закладати в застійному СРСР підвалини майбутньої зміни еліт – інтелігенція вже демонструвала чіткі ознаки «вимирання». Це дуже точно підмітив Юрій Трифонов у циклі своїх «московських повістей». Поза дефіцитом лишалися герої повісті «За мільярд років до кінця світу» Філіп Вечеровський (мав доступ до закордонних товарів і поїздок) та Арнольд Снеговий (вчений у званні полковника, отримував забезпечення через «спецрозподілення»). Та Вечеровський виглядає «останнім із

могікан», його доля в кінці повісті непередбачувана. У Трифонова «лук'янови» витісняють «дмитрієвих», ловкачі перемагають книголюбів і романтиків. При цьому Ленінград додає ще одну площину осмислення етапів розвитку радянського суспільства. Ленінградська блокада була одним із чинників, що вплинула на свідомість Стругацьких, сформувала їх ставлення до багатьох сфер життя. У спогадах Борис та Аркадій Стругацькі згадували, як випробування голодом загартувало їх родину, надало своєрідне ставлення до «подій реальності».

«Зустріч з владою» у Стругацьких обігрується з не меншим запалом – «владою» виступає екзотичний слідчий. Він краде у вченого пляшку коньяку, що ставить Малявіна в тупик. Астрофізик не може «розкрити код» каральної системи, не бачить ніяких реальних важелів взаємодії з нею. Будь-який крок видавався абсурдним за своєю формою та змістом. Зосередитись «радянській людині» заважає й печерний страх перед представниками силових структур, думка про те, що будь-яка «людина у формі» може назавжди змінити твоє життя (здебільшого не в кращий бік). Подібні роздуми були і в Сергія Довлатова:

«Мені згадується така історія. Йшли ми з приятелем з лазні. зупиняє нас міліціонер. Ми насторожилися, запитуємо:

– У чому справа?

А він каже:

– Ви не пам'ятаєте, коли були видані «Чотки» Ахматової?

– У тисяча дев'ятсот чотирнадцятому році. Видавництво «Гіперборей», Санкт-Петербург.

– Дякую. Можете йти.

– Куди? – запитуємо.

– Куди хочете, – відповідає. – Ви вільні...

Мене вразила тоді суміш буденності і божевілья. І в цей раз приблизно таке ж відчуття». [6, с.248]

Подібні письменницькі пошуки привели Довлатова до цікавої думки: «То ж, єдина зброя в боротьбі проти радянської держави – абсурд...» [6, с.259]. Брати Стругацькі не виступали

«борцями з режимом», вони просто намагалися чесно попередити людей про вади суспільства, намагалися покращити стан «своїї батьківщини».

А проблеми в застійному СРСР продовжували накопичуватися – лубок не міг приховати внутрішню деструкцію радянської держави: «Дитяча смертність почала зростати в 1971 р., а тривалість життя чоловіків почала падати в 1965 р. Цього року тривалість життя чоловіків у СРСР відставала від американських показників лише на 2,5 роки, а тривалість життя радянських жінок практично зрівнялася з американською. Але вже в 1980 р. відставання від США за тривалістю життя досягло 8,5 років у чоловіків і 4,3 років у жінок. Це супроводжувалося і збільшенням споживання алкоголю. У 1960-х споживання алкоголю майже подвоїлася – з 4,6 до 8,3 л на душу населення на рік. До кінця 1970-х цей показник перевищив 10 л...» [5].

Стругацькі спробували «вгадати» структуру історико-культурної парадигми СРСР. Оптимізм їх перших творів змінився розумінням «кому проблем», що так і не знайшли вирішення. Частковим «вирішенням» стало припинення існування СРСР. Та «довгі тіні минулого» й досі тісно переплетені з нашим сьогоденням і сягають зримого майбутнього.

Висновки. Історико-культурний контекст дозволяє побачити справжню глибину проблематику творчого доробку братів Стругацьких. Безумовно, що не всі ідеї можуть бути витлумачені дослідниками і читачами у тому вигляді, що закладені авторами. Та Стругацькі здійснили «заділ на майбутнє» – вони зуміли закласти у тканину своїх творів надзвичайний потенціал інтелектуального багатства, що зумів здолати грубе соціологізаторство та й досі привертає до себе увагу. Саме цей творчий потенціал дозволяє сьогодні вповні проаналізувати різноманітні комбінації інтеграції, асиміляції, боротьби, інкорпорації різних культурно-історичних парадигм мислення. Подібне «моделювання» існувало не тільки для «розважальної складової», але й містило в собі інтелектуально-

філософську позицію Аркадія та Бориса Стругацьких, дозволяло їм донести до вдумливого читача свої мрії, роздуми та острахи перед «битвами майбутнього». Чи зможе добро «виграти»? Який інструментарій наявний у людства для здолання негативного досвіду та побудови «світлого майбутнього»? Наукова фантастика ніби дозволяла любі «фокуси», та письменники здебільшого відкинули грубу механіку фальсифікації та підміни морально-психологічних законів. Вони продемонстрували конфлікт парадигм мислення в різних «світах» і часто залишали відкритим питання спроможності людини віднайти дієві чинники позитивного осмислення дійсності, часто залишали головних героїв у розпачі. Саме ці якості дозволили залишити живу природи творчості Стругацьких. Ми певні, що в майбутньому їх доробок принесе ще більше знахідок.

Список використаної літератури:

1. Антонец В.А. Культурный смысл противостояния человека и тоталитарного общества. Ярославский педагогический вестник. 2012. №3 Сс. 243-245.
2. Братусь І.В. Протидія системи й антисистеми в повісті братів Стругацьких «Равлик на схилі». Українські культурологічні студії. 2021. №8. Сс. 5-9.
3. Братусь І.В., Свердлик З.М., Гунька А.М. Свобода та несвобода в повісті братів Стругацьких «За мільярд років до кінця світу». Молодий вчений. 2021 № 93. Сс. 226-230.
4. Бурцев Г.В., Казаков А.А. Интертекстуальный контекст рецепции Р. Д. Брэдли в творчестве братьев А.Н. и Б.Н. Стругацких (литературная традиция Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки). Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2020. № 14. Сс. 19-29.
5. Гуриев С., Цывинский О. Ностальгировать по СССР не стоит.
URL:<https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2009/10/13/nostalgirovat-po-sssr-ne-stoit>

6. Довлатов С. Собрание прозы в четырех томах. Т. 2. Сергей Довлатов. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус. 2017. 416 с.
7. Королькова П.В. К вопросу о разграничении фэнтези и литературной волшебной сказки. Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 1. Сс. 59-66.
8. Микешин М.И. Социальная метафизика братьев Стругацких. Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №4. Сс. 243-253.
9. Обвинцева О.В., Обвинцева Т.О. Репрезентация концепта наука в повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Вестник Томского государственного педагогического университета. 2021. № 4. Сс. 91-99.
10. Стругацкий А., Стругацкий Б. Попытка к бегству. Трудно быть богом. Хищные вещи века. Москва: Текст, 1992. 415 с.
11. Тельпов Р.Е. Художественные функции имен собственных в повести братьев Стругацких «Улитка на склоне». Мир науки, культуры, образования. 2008. №1. Сс. 64-66.
12. Эвальд Васильевич Ильенков в воспоминаниях. Москва, РГГУ, 2004. 309 с.

Иван Викторович БРАТУСЬ,
кандидат филологических наук, доцент,
Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина,
e-mail: i.bbratus@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**ПОПЫТКА ОСМЫСЛЕНИЯ КУЛЬТУРНО-
ИСТОРИЧЕСКИХ ПАРАДИГМ В ТВОРЧЕСТВЕ БРАТЬЕВ
СТРУГАЦКИХ («ПОПЫТКА К БЕГСТВУ», «ТРУДНО
БЫТЬ БОГОМ», «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ», «ЗА
МИЛЛИАРД ЛЕТ ДО КОНЦА СВЕТА»)**

Аннотация. В статье мы осуществили попытку продемонстрировать осмысление изменения культурно-исторических парадигм в творчестве братьев Стругацких. Произведен анализ основных произведений писателей: «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света» с точки зрения переосмысления парадигм мышления. Доказывается, что каждая новая эпоха вызывает новые факторы восприятия действительности. В статье делается акцент на способность братьев Стругацких предвидеть будущие изменения в обществе. Кроме этого, должное место в исследовании отводится механизмам мотивационного поиска, раскрывавшимся в моделях вероятного развития человечества. Анализируются элементы советской действительности, которые добавляют параллелизма произведениям писателей. Рассмотрены факторы закрепления различных элементов мышления в четкую структуру общественной жизни. Особое внимание мы уделяем «правде жизни», которая могла быть продемонстрирована братьями Стругацкими лишь частично (цензурные ограничения). Нами введены в текст статьи отрывки из автобиографических произведений Сергея Довлатова – с помощью этих цитат создается более полная картина советской действительности. Эта реальность позволяет строить условные

конструкты будущего, анализировать настоящее и осуществлять историческую ретроспекцию прошлого. Фокус исследования позволяет нам отследить оттенки зарождения свободы в эпоху позднего «застоя», что было вызвано углублением системного кризиса в СССР. Братья Стругацкие плодотворно работали в области выяснения «внутренней мотивации советского человека». Эти исследования находили живой отклик в советском обществе – творчество писателей носило полудемократический формат, что в условиях авторитаризма очень ценилось. Именно благодаря такому «статусу» писателям удалось оставить произведения приемлемыми для официальной печати в СССР и продемонстрировать в них проблемы общества. В своей творческой эволюции братья Стругацкие отошли от вульгарного социологизаторства первых своих произведений и совершили настоящий психологических прорыв в осмыслении человеческого бытия, который отчасти не теряет актуальности и в описываемом ими XXI веке. При этом действительность у Стругацких часто балансирует на грани абсурда, что позволяло им более глубоко отследить механизмы «судьбы».

Ключевые слова: Борис Стругацкий, Аркадий Стругацкий, фантастика, парадигма мышления, советская литература, будущее

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: i.bratus@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

**ATTEMPT OF CONSIDERIG OF CULTURAL AND
HISTORICAL PARADIGMS IN THE WORKS OF THE
STRUGATSKY BROTHERS («ESCAPE ATTEMPT», «HARD
TO BE A GOD», «ROADSIDE PICNIC», «ONE BILLION
YEARS TO THE END OF THE WORLD»)**

Abstract. In the article, we made an attempt to demonstrate the understanding of the change in cultural and historical paradigms in the work of the Strugatsky brothers. The analysis of the main works of the writers: “Attempt to escape”, “It is difficult to be a god”, “Roadside picnic”, “A billion years before the end of the world” from the point of view of rethinking the paradigms of thinking. It is proved that each new era brings about new factors of perception of reality. The article focuses on the ability of the Strugatsky brothers to foresee future changes in society. In addition, a due place in the study is given to the mechanisms of motivational search, revealed in the models of the probable development of mankind. The elements of Soviet reality are analyzed, which add parallelism to the works of writers. The factors of consolidation of various elements of thinking in a clear structure of social life are considered. We pay special attention to the “truth of life”, which could only be partially demonstrated by the Strugatsky brothers (censorship restrictions). We have introduced excerpts from the autobiographical works of Sergei Dovlatov into the text of the article - with the help of these quotes, a more complete picture of Soviet reality is created. This reality allows us to build conditional constructs of the future, analyze the present and carry out a historical retrospection of the past. The focus of the research allows us to trace the shades of the emergence of freedom in the era of late

“stagnation”, which was caused by the deepening of the systemic crisis in the USSR. The Strugatsky brothers worked fruitfully in the field of clarifying the “internal motivation of the Soviet man”. These studies found a lively response in Soviet society – the creativity of the writers was of a semi-democratic format, which was highly valued under the conditions of authoritarianism. It was thanks to this “status” that the writers managed to keep their works acceptable for the official press in the USSR and demonstrate in them the problems of society. In their creative evolution, the Strugatsky brothers moved away from the vulgar sociologization of their first works and made a real psychological breakthrough in understanding human existence, which partly does not lose its relevance in the 21st century they are describing. At the same time, the Strugatskys' reality often balances on the brink of absurdity, which allowed them to trace more deeply the mechanisms of “fate”.

Key words: Boris Strugatsky, Arkady Strugatsky, fiction, paradigm of thinking, Soviet literature, the future

References:

1. Antonets, V.A. (2012). Kul'turnyy smysl protyvoostoyaniya cheloveka y totalyarnoho obshchestva [The cultural meaning of the confrontation between man and totalitarian society]. Yaroslavskyy pedahohycheskyy vestnyk, 1, 3, 243-245 [in Russian]
2. Bratus, I.V. (2021). Protydiya systemy y antysystemy v povisti brativ Struhats'kykh “Ravlyk na skhyli” [Counteraction of the system of antisystems in the life of the Strugatsky brothers “Sail on the slope”]. Ukrayinski kulturologichni studiyi, 8, 5-9 [in Ukrainian]
3. Bratus I.V. & Sverdlik Z.M. & Gun'ka A.M. (2021). Svoboda ta nesvoboda v povisti brativ Struhats'kykh “Za mil'yard rokiv do kintsya svitu” [Freedom and lack of freedom in the life of the Strugatsky brothers “For the billions of years until the end of the day”]. Molodiy Vchenii, 5, 226-230 [in Ukrainian]
4. Burtsev G. & Kazakov, A. (2020). Yntertekstual'nyy kontekst retseptsyy R. D. Brédbery v tvorchestve brat'ev A.N. i B.N. Struhatskykh (lyteraturnaya tradytsyya F.M. Dostoevskoho i

- F. Kafka) [Intertextual context of RD Bradbury's reception in the works of brothers A.N. and B.N. Strugatsky (literary tradition of F.M. Dostoevsky and F. Kafka)]. *Nauka o cheloveke: humanyarnye yssledovanyya*, 1, 19-29 [in Russian]
5. Guriev, S. & Tsyvinsky, O. Nostal'hyrovat' po SSSR ne stoyt [Nostalgic for the USSR is not worth]. Available at: <https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2009/10/13/nostalgirovat-po-sssr-ne-stoit> [in Russian]
6. Dovlatov, S. (2017). *Sobraniye prozy v chetyrekh tomakh. T. 2. Sergey Dovlatov* [Collected prose in four volumes. V. 2, Sergey Dovlatov]. Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian]
7. Korolkova, P.V. (2011). K voprosu o raz-hranychenyy féntezy y lyteraturnoy volshebnoy skazky [To the question of the delimitation of fantasy and literary fairy tale]. *Vestnyk Moskovskoho unyversyteta. Seryya 9. Fylolohyya*, 1, 59-66 [in Russian].
8. Mikeshein, M.I. (2015). Sotsyal'naya metafyzyka brat'ev Struhatskykh [Social metaphysics of the Strugatsky brothers]. *Vestnyk LHU ym. A.S. Pushkina*, 243-253 [in Russian]
9. Obvintseva, O.V. & Obvintseva, T.O. (2021). Reprezentatsyya kontsepta nauka v povesty Arkadya y Borysa Struhatskykh "Pyknyk na obochyne". [Representation of the concept of science in the story of Arkady and Boris Strugatsky "Roadside Picnic"]. *Vestnyk Tomskoho hosudarstvennogo pedahohycheskoho unyversyteta*, 4, 91-99 [in Russian]
10. Strugatsky, A. & Strugatsky, B. (1992). Popytka k behstvu. Trudno byt' bohom. Khyshchnye veshchy veka [Attempt to escape. It's hard to be a god. Predatory things of the century] [in Russian]
11. Telpov, R.E. (2008). Khudozhestvennyye funktsyy ymen sobstvennykh v povesty brat'ev Struhatskykh "Ulytka na sklone". [Artistic functions of proper names in the story of the Strugatsky brothers "The snail on the slope"]. *Myr nauky, kul'tury, obrazovanyya*, 1, 64-66 [in Russian]
12. Éval'd Vasyľ'evych Yl'enkov v vospomynanyakh (2004) [Evald Vasilievich Ilyenkov in memoirs] [in Russian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.229-245>
УДК 792.82:792.071.2(477) «199»

Зоя Михайлівна МАКАРОВА,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-2814-931X

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО ДЛЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті досліджено київський період творчості танцівника і балетмейстера О. Ратманського. Встановлено, що впродовж 1986-1997 рр. (із перервами) сценічна діяльність хореографа була пов'язана з роботою столичних балетних труп (Київського НАТОБ ім. Т. Шевченка, Театру класичного балету та Державного театру опери і балету для дітей та юнацтва). З'ясовано, що на сцені Національної опери України артист виконав понад двадцять провідних партій у виставах класичного репертуару («Спляча красуня», «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Попелюшка», «Марна пересторога», «Жізель», «Чіполліно», «Баядерка», «Дон Кіхот», «Сильфіда»), брав участь у всеукраїнських та міжнародних балетних змаганнях (Донецьк, 1987 р.; Москва, 1992 р.), активно гастролював у складі трупи, залучався до спільних українсько-канадських проєктів. Із Києвом були пов'язані перші балетмейстерські експерименти О. Ратманського («Дуети-буфф № 1, 2», «Гавот», «Сильфіди-88», «Поцілунок феї», «Візок тата Жуньє, або Пікнік» тощо), згодом розвинуті і з успіхом представлені на сценах провідних музичних театрів світу (Маріїнський театр, Санкт-Петербург; Большой театр, Москва; Королівський театр Данії, Копенгаген; Американський балетний театр, Нью-Йорк тощо). На жаль, у Києві талановитий

хореограф не зацікавив театральне середовище власною оригінальною творчістю і був змушений шукати роботу за кордоном. Отже, з кінця 1990-х рр. у долі О. Ратманського настав новий етап його творчого життя, пов'язаний із західним балетним театром. Останнє стало для артиста потужним стимулом для подальшого мистецького розвитку.

Київський період творчості О. Ратманського мав безпосередній вплив не тільки на становлення виконавської майстерності видатного танцівника та на формування балетмейстерського стилю одного з найвидатніших майстрів балетного театру сучасності, а також вплинув на розвиток українського балету кінця ХХ ст. та сьогодення.

Ключові слова: Олексій Ратманський, український балетний театр, сучасний танець, балетмейстерське мистецтво

Вступ. 1990-ті рр. в історії українського балетного театру стали часом сміливих творчих експериментів, коли у площину академічної хореографії увірвалося різноманіття жанрів і стилів західних танцювальних культур. Подібні мистецькі зрушення насамперед пов'язувалися з проголошенням незалежності України і, як наслідок, – зникненням директивних обмежень та суворих заборон часів СРСР.

Постановка проблеми. Постмодерністські напрями по-різному виражалися у творчості українських балетмейстерів-новаторів: опанування модерну більшою мірою відбувалося шляхом запозичення, цитування і навіть використання оригіналів, меншою – створення власних експериментальних хореографічних творів. До когорти балетмейстерів, які шукали нових шляхів мистецького вираження, належала постать відомого нині постановника – Олексія Йосиповича Ратманського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій довів, що різноманітні аспекти творчої діяльності О. Ратманського неодноразово обговорювалися вітчизняними та зарубіжними театрознавцями. Так, у 1990-х рр. сценічні досягнення

хореографа в Україні та поза її межами висвітлювалися у рецензіях О. Борисенко [1, с. 12], М. Варзацької [2, с. 16-17], К. Гусарева [3], Н. Зубаревої [5-8], Е. Шумілової [15, с. 3-4]. Перелічені автори першими звернули увагу на неординарність балетмейстерського мислення О. Ратманського, висвітлили переваги й недоліки його постановчих експериментів, проаналізували виконавське амплуа у балетах академічної спадщини та виставах-модерн.

Інтерес до творчості О. Ратманського у дослідницькому середовищі в Україні активно зріс після того, як балетмейстер очолив кілька найвідоміших у світі балетних колективів: 2004 р. – трупу Большого театру (Москва, РФ) та 2009 р. – Американського балетного театру (Нью-Йорк, США). Зокрема, продовж 2014-2016 рр. у мистецтвознавчому колі з'явилися публікації М. Погорілої, в яких дослідницею було проаналізовано постановку О. Ратманського «Старі, що вивалюються», в якій він поєднав прийоми абсурду з елементами балетного мистецтва [11, с. 178-186]; висвітлено композиційні особливості окремих балетів та хореографічних мініатюр («Поцілунок феї», «Візок тата Жуньє, або Пікнік»), створених балетмейстером у період його перебування в Києві [12, с. 98-104]; досліджено переосмислення О. Ратманським редакцій балетів минулого шляхом використання оригінальних знахідок театральної режисури [14, с. 49-56]; визначено роль і місце класичного танцю в творчості постановника [13, с. 57-63]. Важливий внесок у вивчення балетмейстерських здобутків О. Ратманського зроблено З. Макаровою. Зокрема, нею було проведено порівняльний аналіз хореографічних редакцій балету Д. Шостаковича «Світлий струмок», створених Ф. Лопуховим 1935 р. та О. Ратманським 2003 р. [9, с. 406-410]; розглянуто структурні й композиційні особливості балетних реконструкцій, здійснених О. Ратманським на музику П. Чайковського («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро»); визначено оригінальні ознаки режисерського підходу хореографа у роботі над сюжетом, характерами і мотиваціями танцювальних персонажів [10, с. 159-165].

Метою дослідження стало вивчення творчого доробку О. Ратманського, пов'язаного з його виконавською та балетмейстерською діяльністю на сценах музичних театрів Києва у 1990-х рр.

Виклад основного матеріалу. Волею долі витoki творчого життя Олексія Ратманського були пов'язані з Україною та містом на Дніпрі – Києвом. Незважаючи на те, що народився майбутній майстер балетної сцени 1968 р. у Ленінграді, до десяти років він жив із родиною в Києві, адже батько працював науковим співробітником Аерокосмічного інституту при Київському авіаційному інституті.

З чотирирічного віку О. Ратманський почав займатися танцями і досить рано проявив хореографічні здібності. Педагоги порадили віддати талановитого хлопця професійно навчатися балету. У 1978 р. О. Ратманський вступив до Московського державного хореографічного училища, де займався в А. Маркєєвої, П. Пестова, А. Силантьєва, Є. Фарманянц. У Москві О. Ратманському пощастило навчатися разом із майбутніми майстрами балетної сцени – Ю. Бурлакою, В. Малаховим, Г. Яніним та іншими майбутніми прем'єрами, які у студентські роки стали учасниками його перших балетмейстерських експериментів (1983 р. О. Ратманський поставив концертний номер «Учень чарівника» на музику П. Дюка).

Одразу по закінченні хореографічного училища, в 1986 р., О. Ратманський повернувся до Києва і був прийнятий до балетної трупі Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (далі по тексту – ДАТОБ, із 1992 р. – НАТОБ), де, минаючи звичайний для початківців кардебалетний досвід, одразу був залучений до підготовки провідних партій класичного репертуару в балетах: «Спляча красуня», «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Попелюшка», «Марна пересторога», «Жізель», «Чіполліно», «Баядерка», «Дон Кіхот», «Сильфіда» тощо.

Вдалий початок стимулював подальшу роботу танцівника. Він пригадував, що в перший сезон вивчив одразу

до п'ятнадцяти нових партій і мав ролі майже в усіх виставах театру. У наступні роки готував лише одну-дві ролі в сезон, проте мав більше часу для удосконалення сценічних образів [2, с. 16]. Балетознавець Н. Зубарева, яка спостерігала за О. Ратманським у період його роботи на сцені Національної опери України, так характеризувала виконавський стиль танцівника: «Його манера не несе в собі бравати, в ній зовсім відсутній епатаж, артист вміє тонко обходити загострені, двозначні мотиви. Танець Ратманського – світлий і чистий. І це присутнє в усьому – починаючи від зовнішнього образу, демонстрації “школи”, інтерпретації, гри, і закінчуючи глибинними запасами і підтекстами “зерен” ролі» [8].

Варто наголосити, що виконавський талант О. Ратманського розцвів і заявив про себе у повний голос завдяки підтримці досвідчених педагогів Київського НАТОБ ім. Т. Шевченка: два роки танцівник працював із І. Лукашовою, потім – із А. Лагодою. Про своїх наставниць хореограф пригадував: «Іраїда Лукашова – це тонкий фахівець-репетитор. Пристрасна і захоплена, Лукашова була людиною настрою. Коли вона спалахувала, працювати з нею ставало надзвичайно цікаво. Коли ж вона лишила театр, я перейшов до Алли Лагоди. Творчий контакт із нею мені був дуже корисним у сенсі оволодіння технікою “напору” на сцені <...>. Вона мене навчила сміливо “йти” на публіку, не боятися сцени, допомогла розкритися у повній мірі» [6].

Паралельно з виконавською діяльністю О. Ратманський брав активну участь у балетних змаганнях (І премія, Всеукраїнський конкурс артистів балету в Донецьку, 1987 р.); пробував себе на балетмейстерському терені – поставив концертні номери «Дуети-буфф № 1, 2», «Гавот», «Сильфіди-88». Н. Зубарева пригадувала, що тривалий час найпривабливішою композиційною формою для О. Ратманського-балетмейстера була, «сяюча усмішкою, ясна і лаконічна», хореографічна мініатюра. «Муза Олексія винахідлива і дотепна, – писала балетознавець. – Здавалося, автор боїться втомити глядача, набриднути йому. Балетні

замальовки сприймалися як яскраві картинки, блискучий феєрверк» [4].

Окрім ролей у Київському НАТОБ ім. Т. Шевченка О. Ратманський виконував провідні партії у постановках Театру класичного балету під керівництвом Валерія Ковтуна («Сильфіда», «Аполлон Мусагет», «Тарантела»). Постановка «Аполлона Мусагета» відбулася завдяки спеціальному дозволу на відтворення хореографії Д. Баланчина, отриманому В. Ковтуном від президента Фонду Д. Баланчина у США – Б. Хорган. Опановуючи новий музичний і хореографічний «текст», О. Ратманський вперше набув досвіду роботи з безсюжетним балетом, де основною змістовною лінією вистави став момент народження Аполлона та звеличання його Музами. Класична основа танцю в балеті була сповнена незвичних ракурсів, поз та рухів, які видозмінювали академічні канони. Про участь у виставі «Аполлон-Мусагет» О. Ратманський згадував: «Для мене це було справжньою подією. “Аполлон-Мусагет” Баланчина – вражаюча річ. Незвичайне образне мислення, чудова хореографія – я танцював з величезною насолодою» [2, с. 16].

Участь у неокласичному репертуарі примусила танцівника по-новому поглянути на академічну спадщину та її місце в репертуарі вітчизняних театрів. О. Ратманський зрозумів, що старовинні балети, дійсно, мають високу естетичну цінність, але не виражають сучасних ідей, думок, не відповідають сучасній естетиці. Саме у Києві в О. Ратманського зародилася стратегія щодо покращення ситуації в українському балеті. «Коли знайомишся з досягненнями сучасного зарубіжного балету, переконуєшся, що ми безнадійно відстали», – коментував О. Ратманський якість балетних постановок на початку 1990-х рр. не лише в Україні, а й на всьому пост-радянському просторі [2, с. 16].

Поліпшення становища він вбачав у реалізації наступних заходів: по-перше, зверненні до репертуару митців, творчість яких визначила розвиток світового балету у ХХ ст. – Д. Баланчина, С. Лифаря, В. Ніжинського, Б. Ніжинської; по-

друге, у зменшенні гастрольних поїздок до однієї-двох на рік, що не заважало б творчому процесу в театрі. «Театральний сезон ми повинні використовувати, насамперед, для роботи над новими постановками. Адже, один новий балет за три роки – це просто обурливо!» [2, с. 18].

Цікавою стала думка О. Ратманського щодо якості класичного репертуару: він вважав, що академічні шедеври варто показувати в редакціях ленінградських балетмейстерів, які найбільше зберегли чистоту й академізм усталених балетних шедеврів.

1991 р. О. Ратманського було запрошено до участі в канадсько-українській трупі «Національний балет Квебеку», який прагнув поєднати можливість виконання класичного і модерного репертуару. Ідея організації такого колективу виникла тоді, коли у педагога-репетитора І. Лукашової стажувалася канадська балерина Мелані Павлів. Саме вона запропонувала українським артистам спільні виступи в Канаді з метою творчого взаємозбагачення танцівників різних балетних шкіл. Канаду представляли шестеро солістів, Україну – троє: Олексій Ратманський, Тетяна Боровик та Анатолій Козлов. Над підготовкою програми працювали Іраїда Лукашова та монреальський балетмейстер Андре Фрап'єр. До репертуару трупи увійшли концертні номери: «Бахті» (хореографія Мориса Бежара), «Романтичне па-де-де» (постановка Валерія Ковтуна), «Сімбіоз» (хореографія Жана Гранд Метре) тощо.

У 1992 р. О. Ратманський здобув I премію, золоту медаль і спеціальний приз ім. В. Ніжинського на Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Дягілева у Москві. У змагальній програмі він виконав «Видіння Троянди» в хореографії М. Фокіна та «Тарантелу» Д. Баланчина. У тому ж році О. Ратманського було запрошено на посаду прем'єра до Королівського балету Вінніпега (Канада). Тут до репертуару танцівника увійшли ролі з постановок відомих західноєвропейських хореографів: Ф. Аштона, Д. Баланчина, Р. ван Данцига, Дж. Ноймайєра, Т. Тарп, Е. Тюдора та інших хореографів. Опановуючи цікавий для нього репертуар,

О. Ратманський не поривав своїх творчих зв'язків із Києвом. І вже в 1994 р. на I Міжнародному конкурсі балету ім. Сержа Лифаря в Києві він отримав II премію в номінації «балетмейстерське мистецтво» (поділив її з С. Бобровим; перше місце присуджене не було). Під час конкурсного змагання ним було представлено два хореографічних номери, поставлені вперше в Канаді: «Збиті вершки» на музику Й. Штрауса та «Романтичний дует» Н. Рота.

Перемога у конкурсі дозволила О. Ратманському здійснити на сцені головного театру української столиці постановку одноактного алегоричного балету на чотири сцени «Поцілунок феї» (муз. І. Стравінського) за мотивами казки Г.-Х. Андерсена «Люддяниця». Поетичну виставу балетмейстер здійснив разом із диригентами В. Кожухарем і А. Власенком, канадським сценографом П. Дегла. Оригінальна хореографічна мова, ансамблеві композиції, побудовані поза класичним каноном, дозволили потужно розкрити художню виразність артистів, задіяних О. Ратманським у виставі (С. Бондур, Т. Боровик, Г. Денисенко, Т. Кушнірова, С. Такіта тощо).

У середовищі критиків «Поцілунок феї» отримав різнополярні відгуки. Наприклад, визнаний фахівець із історії вітчизняного театру Ю. Станішевський зазначив, що О. Ратманському бракувало винахідливості та розуміння драматургії музики І. Стравінського. Здавалося, що постановник шукає свій власний почерк, але для цього Стравінський – не найкращий матеріал. Отже, на думку Ю. Станішевського, балет сприймався досить посередньо [3]. Існували й інші відгуки. «“Поцілунок феї” в редакції О. Ратманського, – писав свідок художньої події К. Гусарев, – підтвердив легкість, із якою він об'єднує класику і модерн танець, побутову пластику і сміливість, втілює це різнобарв'я в сюжетних лініях вистави. Звідси просто дивовижна багатоплановість, обсяг загальної композиції та багатьох окремих сцен» [3].

Разом із тим, К. Гусарев так само наголошував на певних недоліках постановника. На його думку, творам О. Ратманського не вистачало образності. «Поцілунку феї» була

притаманна певна недовомленість, яка сковувала глядацьку аудиторію неспроможністю визначитися якою «мовою» вистава втілена. «Заглиблюючись в експеримент із власною естетикою, – зазначав К. Гусарев, – Ратманський абсолютно позбавлений пієти (милосердя) до глядача. Глядач сприймає видовище (балет) як злиття зорового та музичного ряду, де останній немов би наповнює пластичну мелодію змістом <...>. І саме постановнику вирішувати, які виразні засоби використати для цього. Проте у Ратманського мелодія руху просто не звучить» [3]. Рецензент радив балетмейстеру бути демократичнішим у власних творчих прагненнях, щоб експериментальна робота не лишалася цікавою тільки вузькому колу «обраних» глядачів. У результаті, вистава «Поцілунок Феї» протрималася в репертуарі театру лише один сезон і більше не відновлювалася (згодом О. Ратманський створив другу редакцію цього балету, яка посіла гідне місце в репертуарі Маріїнського театру Санкт-Петербурга).

Варто наголосити, що у II пол. 1990-х рр. О. Ратманський, залишаючись у складі трупі Київського НАТОБ ім. Т. Шевченка, був змушений майже постійно працювати за кордоном. Увагу танцівника привернули не лише комфортніші умови роботи, а й ширші можливості для творчості. У січні 1995 р. відбувся творчий вечір майстра сцени – єдиний за два театральних сезони (за спогадами Н. Зубаревої, афіши балетмейстеру приходилося замовляти за власний рахунок і самому розклеювати їх у місті), а за увесь цей період артист виходив на сцену Національної опери лічені рази. Вже згадувана мистецтвознавець Н. Зубарева з жалем зазначала: «Час довів, що всі сподівання марні: Ратманському працювати в Києві не давали, не дають і, як виявляється, не збираються давати. Головний балетмейстер Національної опери Анатолій Шекера висловив свою думку коротко і ясно: “Театр може обійтися без вас...”» [8]. Сам О. Ратманський в інтерв'ю українському часопису «Дзеркало тижня» (1998 р., 4 грудня) наголосив, що не тримає зла на людей, які примусили його

залишити Київський НАТОБ ім. Т. Шевченка, адже завдяки їх діям його життя змінилося на краще [7].

1997 р. О. Ратманського було запрошено до Королівського Данського балету у Копенгагені, де йому довелося виконувати головні партії у балетах, як належали авторству А. Бурнонвіля. Крім того, репертуар театру сприяв розширенню артистичного досвіду О. Ратманського за рахунок ролей із хореографічних композицій у постановці М. Бежара, К. О'Дея, М. Ека, І. Кіліана, П. Мартінса, С. Уелша та інших.

Танцюючи за кордоном, О. Ратманський згадував і про Київ. 20 квітня 1997 р. в рамках VI Міжнародного фестивалю «Мистецьке Березілля – 97» на сцені Державного музичного театру для дітей і юнацтва відбулася прем'єра його балету «Візочок тата Жюньє, або Пікник» на музику творів Р. Штрауса (симфонічні інтермедії з «Кавалера троянд» та «Інтермецо»). Виставу було створено за мотивами однойменної картини (1908 р.) французького художника-примітивіста Анрі Руссо, яка відтворювала родину Жюньє під час прогулянки.

«Вистава вийшла простою, легкою, несподіваною, сповненою доброго гумору, грайливого настрою», – зазначала дослідниця М. Погоріла [12, с. 102]. За її змістом, членів сім'ї та їхні сосунки було представлено одразу у двох площинах: уві сні та в реальному житті. Балетмейстеру вдалося органічно поєднати вишукану акторську гру танцівників (С. Бондур, А. Вдовиченко, А. Гайовий, К. Гордійчук, І. Гордійчук, М. Грабовенко, Ю. Клименко, С. Луценко, О. Льовушкін, Г. Світличенко, тощо) та різні танцювальні техніки (класика, модерн, вільна пластика). Цікавим композиційним рішенням стало використання артистами оркестрової ями, яка виконувала роль ставка.

Висновки. Впродовж 1986-1997 рр. (з перервами) життя і творчість танцівника і балетмейстера О. Ратманського були пов'язані з роботою столичних театрів (Київського НАТОБ ім. т. Шевченка, Київського державного музичного театру для дітей і юнацтва, Театру класичного балету). На сцені Національної опери артист виконав понад двадцять провідних

партій у виставах класичного репертуару, брав участь у всеукраїнських та міжнародних балетних змаганнях, активно гастролював у складі столичної трупи, залучався до спільних українсько-канадських проєктів. Із Києвом були пов'язані перші балетмейстерські експерименти О. Ратманського, згодом розвинуті і з успіхом представлені на сценах провідних музичних театрів світу. На жаль, київське театральне середовище не зрозуміло й не зацікавилася оригінальною творчістю талановитого хореографа. Отже, з кінця 1990-х рр. у долі О. Ратманського настав новий етап його творчого життя, пов'язаний із західним балетним театром. Останнє стало для нього потужним стимулом для подальшого мистецького розвитку.

Список використаної літератури:

1. Борисенко О. У Санкт-Петербурзі вітають киянина. Театрально-концертний Київ. 1998. № 10. С. 12.
2. Варзацька М. «Я б удався до радикальних дій...» Театрально-концертний Київ. 1991. № 6. Сс. 16-17.
3. Гусарев К. «Поцелуй феи». Всегда ли он фатален? Зеркало недели. 1995. 24 февраля
URL: https://zn.ua/ART/potseluy_fei_vsegda_li_on_fatalen.html
4. Зубарева Н. Алексей Ратманский: Новая волна для старого Большого. *Зеркало недели*. 2003. 10 октября.
URL: https://zn.ua/SOCIUM/aleksey_ratmanskiy_novaya_volna_dlya_starogo_bolshogo.html
5. Зубарева Н. Алексей Ратманский: «Удача – дама непостоянная». *День*. 1998. 22 декабря.
URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/aleksey-ratmanskiy-udacha-dama-nepostoyannaya>
6. Зубарева Н. Жизнь, наполненная танцем. *Зеркало недели*. 1996. 5 января.
URL: https://zn.ua/ART/zhizn_napolnennaya_tantsem.html
7. Зубарева Н. Имеем – не бережем, теряем – плачем. *Зеркало недели*. 1998. 4 декабря.

8. URL:https://zn.ua/ART/имеем_не_бережем_теряем_плачем.html
9. Зубарева Н. Лелеют таланты. Зеркало недели. 1997. 18 апреля. URL: https://zn.ua/ART/leleyut_talanty
10. Макарова З. Балет Дмитра Шостаковича «Світлий струмок» у редакціях Федора Лопухова та Олексія Ратманського: хореографічні трансформації. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. Сс. 406-410.
11. Макарова З. Балети класичної спадщини М. Петіпа – П. Чайковського у балетмейстерській інтерпретації Олексія Ратманського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 22. Сс. 159-165.
12. Погоріла М. Абсурдистські тенденції в балеті Олексія Ратманського «Старі, що виваляються». Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. Сс. 178-186.
13. Погоріла М. Творчість Олексія Ратманського в контексті українського балетного театру початку 90-х років XX століття. Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського. 2015. № 3. Сс. 98-104.
14. Погоріла М. Трансформація класичного танцю в одноактних балетах Олексія Ратманського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 18. Сс. 57-63.
15. Погоріла М. Хореографічне переосмислення Олексієм Ратманським відомих зразків балетного театру. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. Сс. 49-56.
16. Шумилова Е. Пластичні мотиви Олексія Ратманського. Театрально-концертний Київ. 1997. № 4. Сс. 3-4.

Зоя Михайловна МАКАРОВА,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-2814-931X

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСЕЯ РАТМАНСКОГО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ УКРАИНСКОГО БАЛЕТА КОНЦА XX ВЕКА

Аннотация. В статье исследован киевский период творчества танцовщика и балетмейстера А. Ратманского. Установлено, что в течение 1986-1997 гг. (с перерывами) сценическая деятельность хореографа была связана с работой столичных балетных труп (Киевского НАТОБ им. Т. Шевченко, Театра классического балета, Государственного музыкального театра для детей и юношества). Отмечено, что на сцене Национальной оперы Украины артист исполнил более двадцати ведущих партий в спектаклях классического репертуара («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Золушка», «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Чиполлино», «Баядерка», «Дон Кихот», «Сильфида»), участвовал во всеукраинских и международных балетных конкурсах (Донецк, 1987 г.; Москва, 1992 г.), активно гастролитировал в составе столичной труппы, был связан с украинско-канадскими хореографическими проектами. В Киеве А. Ратманский осуществил свои первые балетмейстерские эксперименты («Дуэты-буфф № 1, 2», «Гавот», «Сильфиды-88», «Поцелуй феи», «Повозка папы Жунье, или Пикник»), впоследствии развитые и с успехом представленные на сценах ведущих музыкальных театров мира (Мариинский театр, Санкт-Петербург; Большой театр, Москва; Королевский театр Дании, Копенгаген; Американский балетный театр, Нью-Йорк и др.). К сожалению, в Киеве талантливый хореограф не заинтересовал театральную среду собственным оригинальным творчеством и был вынужден искать работу за

рубежом. Таким образом, с конца 1990-х гг. в судьбе А. Ратманского наступил новый этап его творческой жизни, связанный с западным балетным театром. Последнее стало для артиста мощным стимулом для дальнейшего творческого развития.

Киевский период творчества А. Ратманского имел непосредственное влияние не только на становление исполнительского мастерства выдающегося танцовщика и на формирование балетмейстерского стиля одного из величайших мастеров балетного театра современности, он также повлиял на развитие украинского балета конца XX в. и современности.

Ключевые слова: Алексей Ратманский, украинский балетный театр, современный танец, балетмейстерское искусство

Zoia M. MAKAROVA,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: zoya.m.makarova@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-2814-931X

THE IMPORTANCE OF OLEKSIY RATMANSKY'S ART FOR DEVELOPMENT OF UKRAINIAN BALLET AT THE END OF THE XX CENTURY

Abstract. This article investigates the Kyiv work period of a dancer and a ballet master Oleksiy Ratmansky. By the will of fate, beginnings of the creative life of Oleksiy Ratmansky were related with Ukraine and city on river Dnipo – Kyiv. Future master of stage was born in Leningrad, but up to the age of ten years lived together with his family in Kyiv, because his father worked at Aerospace Institute of Kyiv Aviation Institute. After graduation of Moscow State Choreography School, O.Ratmansky returned to Kyiv and was hired by ballet troupe of Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine. It was found that stage activity of the choreographer in 1986-1997 related to activities of metropolitan

ballet troupes (Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine, Classical Ballet Theatre, State Opera and Ballet Theatre for Children and Youth). Also it was discovered that the artist played more than twenty roles in classical performances ("The Sleeping Beauty", "Swan Lake", "The Nutcracker", "Cinderella", "La fille mal gardée", "Giselle", "Chipollino", "La Bayadère", "Don Quixote", "La Sylphide"), participated in Ukrainian and international dance contests (Donetsk, 1987; Moscow, 1992), actively toured with a troupe, was involved in Ukrainian-Canadian projects. First ballet experiments of Oleksiy Ratmansky were connected with Kyiv ("Duetto buffo №1, 2", "Gavotte", "Les Sylphides-88", "Junier's Cart or Picnic etc"), and then were developed and presented on stages of leading musical theatres of the world (Mariinsky Theatre, Bolshoi Theatre, Royal Danish Theatre, American Ballet Theatre etc). Unfortunately, art society wasn't interested in the artist's original art, and he was forced to seek job overseas. So, in the late 1990s a new phase in Oleksiy Ratmansky's career, connected with West ballet, began. That was a powerful stimulus for a professional growth of the artist.

The Kyiv period of Oleksiy Ratmansky's work had a direct influence not only on the formation of the performing skills of the outstanding dancer and on the formation of the choreographer's style of one of the most outstanding masters of modern ballet theater, but also influenced on the development of Ukrainian ballet in the late XX century and present time.

Key words: Oleksiy Ratmansky, Ukrainian ballet, modern dance, ballet master art

References:

1. Borysenko, O. (1998). U Sankt-Peterburzi vitayut' kyyanyna [Kyivan is greeted in St. Petersburg]. Teatral'no-kontsertnyy Kyiv, 10, 12 [in Ukrainian]
2. Varzatska, M. (1991). "YA b udavsyia do radykal'nykh diy..." ["I would resort to radical actions..."]. Teatral'no-kontsertnyy Kyiv, 6. 16–17 [in Ukrainian]
3. Gusarev, K. (1995). "Potseluy fei". Vsegda li on fatalen?

[“Fairy Kiss”. Is he always fatal?]. Zerkalo nedeli. 24.02.1995. Available at:

https://zn.ua/ART/potseluy_fei_vsegda_li_on_fatalen.html

[in Russian]

4. Zubareva, N. (2003). Aleksey Ratmanskii: Novaya volna dlya starogo Bol'shogo [Alexey Ratmanskii: A New Wave for the Old Bolshoi]. Zerkalo nedeli. 10.10.2003. Available at: https://zn.ua/SOCIUM/aleksey_ratmanskii_novaya_volna_dlya_starogo_bolshogo.html [in Russian]

5. Zubareva, N. (1998). Aleksey Ratmanskii: “Udacha – dama nepostoyannaya” [Alexey Ratmanskii: “Luck is a fickle lady”]. Den'. 22.12.1998. Available at:

<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/aleksey-ratmanskii-udacha-dama-nepostoyannaya> [in Russian]

6. Zubareva, N. (1996). Zhizn', napolnennaya tantsem [A life filled with dance]. Zerkalo nedeli. 05.01.1996. Available at: https://zn.ua/ART/zhizn_napolnennaya_tantsem.html [in Russian]

7. Zubareva, N. (1998). Imeyem – ne berezhem, teryayem – plachem [We have - we do not take care, we lose – we cry]. Zerkalo nedeli. 04.12.1998. Available at:

https://zn.ua/ART/imeem_ne_berezhem_teryaem_plachem.html [in Russian]

8. Zubareva, N. (1997). Leleyut talanty [Cherish talents]. Zerkalo nedeli. 18.04.1997. Available at: https://zn.ua/ART/leleyut_talanty [in Russian]

9. Makarova, Z. (2018). Balet Dmytra Shostakovycha «Svitlyy strumok» u redaktsiyakh Fedora Lopukhova ta Oleksiya Ratmans'koho: khoreohrafichni transformatsiyi [Dmytro Shostakovych ballet “The Bright Stream” in Fedir Lopukhov and Oleksii Ratmanskii versions: choreographic transformation]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 3, 406-410 [in Ukrainian]

10. Makarova, Z. (2016). Balety klasychnoyi spadshchyny M. Petipa – P. Chaykovs'koho u baletmeysters'kiy interpretatsiyi Oleksiya Ratmans'koho [Ballets of M. Petipa – P. Tchaikovsky

classical heritage in Oleksii Ratmanskyyi ballet-master adaptations]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, 22, 159-165 [in Ukrainian]

11. Pohorila, M. (2015). Absurdysts'ki tendentsiyyi v baleti Oleksiya Ratmans'koho "Stari, shcho vyvalyuyut'sya" [Absurdist tendencies in ballet performance "The Old People Falling Out" by Oleksiy Ratmanskyy]. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya: mystetstvoznavstvo*, 16, 1, 178-186 [in Ukrainian]

12. Pohorila, M. (2015). Tvorchist Oleksiya Ratmanskoho v konteksti ukrayinskoho baletnoho teatru pochatku 90-kh rokiv XX stolittya [Creativity of Oleksiy Ratmanskyyi in the context of Ukrainian ballet theater of the early 90s of the 20 century]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. Chaykovskoho*, 3, 98-104 [in Ukrainian]

13. Pohorila, M. (2016). Transformatsiya klasychnoho tantsyu v jednoaktnykh baletakh Oleksiya Ratmanskoho [Transformation of classical dance in one-act ballets by Oleksiy Ratmanskyyi]. *Naukovyy visnyk Kyyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. Karpenka-Karoho*, 18, 57-63 [in Ukrainian]

14. Pohorila, M. (2014). Khoreorafichne pereosmyslennya Oleksiyem Ratmans'kym vidomykh zrazkiv baletnoho teatru [Choreographic rethinking of Alexei Ratmanskyy's famous examples of ballet theater]. *Naukovyy visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. Karpenka-Karoho*, 15, 49-56 [in Ukrainian]

15. Shumylova, E. (1997). Plastychni motyvy Oleksiya Ratmans'koho [Plastic motifs of Alexei Ratmanskyyi]. *Teatral'no-kontsertnyy Kyiv*, 4, 3-4. [in Ukrainian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.246-259>
УДК 7.793.3(045)

Володимир Анатолійович ГРЕК,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: v.hrek@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8622-3082

ПОХІДНІ ТВОРИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: НАТХНЕННЯ ЧИ ПЛАГІАТ?

Анотація. Створення хореографічних творів – багатогранний процес, в якому основними джерелами успіху є майстерність хореографа, можливості виконавців та натхнення, без якого даний процес не дає належного результату. В такому процесі важливо відчувати межу, щоб авторський продукт, натхненний певними творами, не був копією або похідним твором з ознаками копіювання чи плагіату. Саме тоді постає питання недоброчесних запозичень та порушення авторського права в галузі хореографії. Сценічні майданчики конкурсів та фестивалів із хореографічного мистецтва все більше рясніють постановками з ознаками плагіату, і все частіше постає питання привласнення або копіювання чужих хореографічних творів без дозволу автора. Інтернет-платформи наповнені величезною кількістю цікавих постановок, які викликають бажання створити щось подібне, тому після їх перегляду часто відбувається процес наслідування, копіювання, запозичення певних частин композиції, а деколи і цілісної композиційної структури. Часто копіюються постановки з телевізійних проєктів, які відомі не тільки в Україні, а й за кордонами нашої держави. Випадки плагіату в хореографії фіксуються не лише на території України, а й за її межами, що визначає актуальність цього питання на міжнародному рівні. Такі дії у професійній галузі не тільки

призводять до активізації уваги до проблеми плагіату, а й потребують конкретного алгоритму протидії таким вчинкам.

Стаття присвячена проблемі плагіату в хореографії. У роботі зазначені причини та описані наслідки використання чужого хореографічного матеріалу, розглянуто його невдалу часткову компіляцію та повне копіювання, внаслідок чого порушуються авторські права, а чужі роботи привласнюються. Визначено ознаки плагіату та похідних творів у хореографії на прикладі деяких компонентів танцю або прийомів композиційного рішення. Зосереджено увагу на прикладах апропріації, фактів плагіату та використання чужого хореографічного твору або його складової без згоди автора в розрізі конкурсної та фестивальної діяльності в Україні.

Ключові слова: плагіат у хореографії, похідний твір, авторське право, хореографічне мистецтво, конкурси, фестивалі

Вступ. На сьогодні хореографія є унікальним видом мистецтва, де присутній величезний діапазон взаємодії між автором та глядачем. Контактність мистецтва танцю збагачує духовно та формує риси сприйняття індивідуальності художника через втілення його думок, ідей, образів. Потік, у якому перебуває автор, формує своєрідний унікальний простір, що так само надихає на створення чогось, що матиме вплив на інших людей і підштовхне їх до власних роздумів та надихне, викличе бажання відійти від шаблонного мислення і створити креативний авторський продукт. Але часто такий процес відбувається без натхнення, і тоді постає питання: «Яким чином створити хореографічний твір чи композицію, на чому базуватися й від чого відштовхуватися, щоб розпочати постановочний процес?»

Постановка проблеми. Вдале втілення задуму творів хореографічного мистецтва залежить від професіоналізму автора, його естетичного смаку, світосприйняття та індивідуальних можливостей. Широкий спектр інструментів, за допомогою яких народжується хореографічний твір, формує його індивідуальну траєкторію, створює авторську

самоідентичність та неповторність. Проте в сучасному світі існує безліч різних прийомів утілення творів мистецтва, в тому числі з використанням напрацювань інших митців, де нерідко такі похідні твори видаються за авторські з формулюванням «Я надихався цією роботою!». Така проблема все частіше зустрічається на сценічних, конкурсних та фестивальних майданчиках України й дедалі більше обговорюється фахівцями-практиками, тому важливо порушити це питання і в розрізі наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання плагіату та недоброчесних запозичень у наукових роботах досліджували, зокрема, Ірина Петренко у своїй праці «Питання виявлення плагіату літературного твору», де розглядається історичний аспект виникнення та поширення плагіату як одного з порушень авторських прав [6, с. 11].

Марина Міщенко у статті «Плагіат як невід’ємна складова залучення людини до екранного простору» визначає поняття плагіату у галузі культури та мистецтва, а також взаємозв’язок збільшення його масштабів, інтенсифікації з надмірним споживанням людиною екранної продукції [4, с. 132]. Віра Токарева у своєму дослідженні «Сумлінне використання та похідні твори у сучасному мистецтві» аналізує правові аспекти створення похідних творів, право на перероблення та використання оригіналів у творчості сучасних художників [7, с. 121].

Інна Поліщук досліджує питання підробок та піратства творів мистецтва у своїй роботі «Сучасний стан наукового дослідження підробок та піратства творів мистецтва» [5, с. 275].

Мета статті – визначити ознаки плагіату та похідних творів у хореографії, проаналізувати стан плагіату в хореографічному мистецтві на прикладі використання чужого твору без згоди автора в розрізі конкурсної та фестивальної діяльності в Україні.

Виклад основного матеріалу. Сучасний стан розвитку хореографічного мистецтва представлений широким спектром використання технік, прийомів, композиційних рішень у

балетмейстерській діяльності, що формують індивідуальний мистецький почерк автора та знаходять відбиток у його хореографічних творах. Велика кількість конкурсів та фестивалів створюють унікальну можливість для презентації таких авторських робіт. Але водночас під час їх проведення виникають питання щодо несанкціонованого використання твору чи його складових та привласнення їх без дозволу автора. Порушники нерідко опиняються у центрі скандалу, а їхні незаконні дії призводять до дискваліфікації. Відповідно до п. в) ст. 50 Закону України «Про авторське право та суміжні права» плагіат визначається як оприлюднення (опублікування), повністю або частково, чужого твору під іменем особи, яка не є автором цього твору [2].

Апропріація (привласнення) як явище все частіше зустрічається і в мистецтві, зокрема хореографічному, тому постає питання щодо виявлення ознак плагіату та створення похідних творів у хореографії. Похідним твором мистецтва, відповідно до чинного Закону України № 3792-XI, вважається твір, що є творчою переробкою іншого існуючого твору без завдання шкоди його охороні (анотація, адаптація, аранжування, обробка фольклору, інша переробка твору) чи його творчим перекладом іншою мовою [1].

Процес постановки хореографічного номеру є складним, і протікає у кожного митця досить індивідуально. Ідея, тема, образи можуть створюватися самостійно або базуватися на літературних творах чи витворах мистецтва. Часом джерелом натхнення слугує кінематограф, але основою є самостійність сценічного рішення як ознаки авторства і приналежності створеного мистецького продукту конкретній особі. Твори мистецтва, що вже існують, та реалізовані хореографічні композиції можуть бути джерелом натхнення. Але де проходить межа між натхненням і плагіатом?

Творчий процес супроводжується особливим станом людини, спрямованим на пошук мотивації, і – як наслідок – певних дій, що викликають натхнення. Але чи можна стверджувати, що лише цього стану достатньо і що натхнення

не потребує додаткової стимуляції? І ось тут на допомогу приходить діджиталізація хореографічного мистецтва і вільний доступ до нього у соціальних мережах. Після перегляду робіт, що вже існують, на рівні підсвідомості можна легко сприйняти побачене як власне і визнати його самостійним рішенням, оскільки процес практичного створення складових танцю передбачає тілесну роботу і відчуття внутрішньої зосередженості на постановочному процесі.

Трапляються випадки, коли готову композицію не просто використовують як наочний відеоматеріал, а частково копіюють, запозичуючи деякі фрагменти лексичного наповнення чи композиційних рішень. Але справжнім фактом плагіату в хореографії є цілком перенесена на інший колектив композиція, без згоди автора, що є яскравим прикладом порушення авторського права постановника. Не краща ситуація і з використанням навчально-тренувальних комбінацій, які застосовуються в освітньому, навчальному процесі. Маючи доступ до такого відеоматеріалу в соціальних мережах чи на платформах із відкритим доступом, хореографи часто не просто застосовують такий матеріал як навчальний, а, невдало компілюючи, включають до хореографічних композицій як текстову основу танцю, що не має при цьому ніякої змістовності та відповідності.

Аналізуючи особливості композиційного рішення у хореографії, можна визначити її основні компоненти: музична основа хореографічного твору, хореографічний текст (пластичні мотиви танцю), композиційна побудова номеру, художнє оформлення номеру, сценічне вбрання, костюм.

Використання музичної основи для композиції теж порушує питання авторства, оскільки переважна більшість музичних композицій, які обирають для постановки хореографічних творів, мають автора.

«Музичні твори, до числа яких належать, перш за все, пісні, що є найціннішими об'єктами авторського права, складають основний контент розповсюдження в інформаційно-комунікаційній мережі, а також за допомогою інших

комунікаційних технологій нематеріальних результатів інтелектуальної діяльності, авторські права на які хоча й охороняються чинним законодавством, але в умовах відсутності ефективних механізмів контролю використання таких об'єктів виникає загроза масового порушення зазначених прав відповідних суб'єктів» [3, с. 91].

На жаль, тенденція до використання музичних основ для хореографічних композицій не завжди підкріплена правом використання авторського твору. Це питання наразі жваво обговорюється в мистецькому середовищі. Але, враховуючи складність процесу й морально-етичні цінності, важливим і потрібним було б зазначати прізвище автора обраної музичної основи як факт визнання авторського права на використаний музичний твір.

Претендувати на авторство конкретного руху в танці майже неможливо, але визначення послідовності рухів у комбінаторному поєднанні, підкріплене інтонаційними рішеннями постановника, формує певну авторську концепцію і, відповідно, може претендувати на авторство, закріплене за конкретною особою. Відповідно, послідовність композиційного рішення, малюнків танцю, мізансцен та їхнє пластичне відтворення в сценічному просторі теж формують поняття індивідуальної траєкторії втілення творчого задуму та його реалізації. Ще однією з ознак, яку можна віднести до плагіату в хореографії, є художнє оформлення номеру, зокрема копіювання сценічного костюму, враховуючи дизайн, деталі сценічного вбрання та його кольорову гаму.

Високохудожні твори часто стають жертвами плагіату, все більше піддаються копіюванню, формують створення похідних творів, які мають ознаки плагіату і можуть зустрічатися на сценічних майданчиках під час публічної демонстрації. Це питання неодноразово порушувалося фахівцями-практиками в нашій країні і викликало шквал емоцій.

Твори з ознаками плагіату можна побачити на сценічних майданчиках в Україні під час проведення конкурсів та фестивалів. Зокрема на фестивалі хореографічного мистецтва у

Херсоні була спроба оприлюднити одну з таких робіт. Під час перегляду конкурсних номерів члени журі виявили порушення авторського права роботи, яка мала пряму приналежність до телепроєкту «Танцюють усі». Постановка Тетяни Денисової була перенесена на виконавців колективу з м. Запоріжжя. В оцінювальних листах та відповідно до поданої заявки було зазначено, що робота має автора, але дозволу на використання цієї роботи не було. Члени суддівської колегії вирішили не оцінювати цю роботу як таку, що може претендувати на призове місце, враховуючи той факт, що в критеріях оцінювання є розділ «Оригінальність балетмейстерського рішення». Таким чином, відсутність чіткого пункту про порушення авторських прав та використання матеріалу без згоди автора в положенні конкурсу змусили членів журі прийняти рішення відмовити в оцінюванні роботи, яка була знята з відео, перенесена на учасників колективу і продемонстрована без згоди його автора.

Приклад порушення авторських прав у хореографії наводить художній керівник хореографічної студії «Fors», викладачка кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв Тетяна Винокурова: Виконуючи функції голови журі на фестивалі-конкурсі хореографічного мистецтва, вона дискваліфікувала колектив за те, що той представляв на конкурсному перегляді хореографічну композицію, поставлену Тетяною Винокуровою студентам кафедри хореографічного мистецтва спеціально для участі у фестивалі в Іспанії. Оскільки відео цієї постановки було завантажено в соціальні мережі і перебувало у вільному доступі для перегляду, відразу було визнано факт незаконного перенесення його на інший колектив без згоди автора. Організаційний комітет відреагував на ситуацію, і, відповідно до рекомендацій Тетяни Винокурової, було прийняте рішення про дискваліфікацію колективу за порушення авторського права.

Факти порушення авторського права під час конкурсів та фестивалів хореографічного мистецтва в Україні наводить і художня керівниця та засновниця «Totem Dance Group»,

викладачка сучасного танцю, віце-президентка Асоціації «Платформа сучасного танцю України», членкиня журі численних міжнародних та всеукраїнських конкурсів із хореографічного мистецтва Крістіна Шишкарьова. Вона вважає, що плагіат став звичним явищем у царині хореографії. Величезна кількість порушень авторського права, яка фіксується на фестивалях і конкурсах в Україні, говорить про відсутність професійної етики та професіоналізму хореографів узагалі. Копіюються, запозичуються або навіть повністю відтворюються хореографія та цілі постановки не лише українських хореографів, а й колег з інших країн, що дає право стверджувати про порушення авторства вже на міжнародному рівні. Вільний доступ до робіт, викладених у соціальних мережах, не є приводом для використання їх на власний розсуд, і тим паче — для привласнення на публіці.

На одному з конкурсів, куди К. Шишкарьова була запрошена як членкиня журі, один із колективів цілком використав музичну основу та хореографію з відомого мюзиклу «Барон Мюнхаузен». Його виступ викликав шалені оплески. Проте оцінка Кристини аж ніяк не співпала з реакцією зали, що змусило її взяти слово і пояснити причини своїх висновків. Найцікавіше те, що керівники колективу свої дії пояснювали тим, що вони використали матеріал із диска, який придбали раніше. Сенсу дискутувати далі суддя не бачила, хоча зразковому колективу було 15 років...[8].

Висновки. Підбиваючи підсумки, ми маємо підстави стверджувати про наявність плагіату та використання чужого хореографічного твору чи його складової без згоди автора на прикладах конкурсної та фестивальної діяльності в Україні. Ефективним засобом запобігання порушенню авторських прав на таких заходах є дискваліфікація учасників, які привласнюють чужі роботи та видають їх за свої. Проте, перш ніж зафіксувати факт плагіату й визначити приналежність твору певному автору, важливо детально дослідити це питання, спираючись на конкретні факти та докази. Такі випадки непоодинокі, тому постає питання про створення спеціального пункту в

положеннях про конкурси і фестивалі, де б чітко визначалася відповідальність і описувалися можливі наслідки для порушника авторських прав при виявленні ознак плагіату.

Констатація цих фактів окреслює коло проблемних питань, пов'язаних із порушенням авторських прав та недоброчесних запозичень і боротьби з цим явищем. Не зважаючи на безумовну необхідність захисту власних творчих доробок у хореографічному мистецтві, необхідні подальші дослідження проблематики питання не лише з юридичної, а й з практичної точки зору, створення чітких покрокових інструкцій при оформленні свідоцтва про реєстрацію авторських прав на хореографічний твір, що захистить хореографів від копіювання та присвоєння їхніх робіт. Натхнення повинне залишатись інструментом для створення унікальних, оригінальних авторських робіт, а не об'єктом порушення прав інтелектуальної власності. Це питання широко обговорюється у професійному середовищі, воно дотичне до галузі конкурсної та фестивальної діяльності, потребує розроблення конкретного алгоритму дій задля запобігання порушень авторських прав у хореографії та мистецькій царині загалом.

Список використаної літератури:

1. Закон України № 3792-XI.
URL: <https://ips.ligazakon.net/document/TM005263>
2. Закон України Про авторське право і суміжні права.
Розділ V. Стаття 50.
URL: <http://www.intellect.ua/ukr/copyright/law/laws/copyright/V/50>
3. Кривенко М. До питання захисту авторських прав на музичні твори в мережі інтернет. Национальный юридический журнал: теория и практика. 2017. Сс. 90-92.
4. Міщенко М. Плагіат як невід'ємна складова залучення людини до екранного простору. Культурологічна думка. 2018. № 13. Сс. 132-137.
5. Поліщук І. Сучасний стан наукового дослідження підробок та піратства творів мистецтва. Український

мистецтвознавчий дискурс: колективна монографія. НАКККІМ. Рига: Izdevniecība «Baltija Publishing». 2020. Сс. 278-291.

6. Петренко І. Питання виявлення плагіату літературного твору. Теорія і практика інтелектуальної власності. 2009. Вип. 4. Сс. 11-17.

7. Токарева В. Сумлінне використання та похідні твори у сучасному мистецтві. Цивільне право і цивільний процес; сімейне право; міжнародне приватне право. — Т. 31 (70), ч. 1, № 2. 2020. С. 121.

8. Шишкарьова К.

URL: <https://totemdancegroup.com.ua/kristina-shishkareva-plagiat-stal-ochen-obychnym-yavleniem-v-srede-xoreografii-26-06-12/>

Владимир Анатольевич ГРЕК,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: v.hrek@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8622-3082

ПРОИЗВОДНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: ВДОХНОВЕНИЕ ИЛИ ПЛАГИАТ?

Аннотация. Создание хореографических произведений – многогранный процесс, в котором основными источниками успеха являются мастерство хореографа, возможности исполнителя и вдохновение, без которого данный процесс не дает должного результата. В таком процессе важно чувствовать грань, чтобы авторский продукт, вдохновленный определенными произведениями, не был копией или производным произведением с признаками копирования или плагиата. Именно тогда возникает вопрос нечестных заимствований и нарушения авторского права в сфере хореографического искусства. Сценические площадки конкурсов и фестивалей хореографического искусства все

больше пестрят постановками с признаками плагиата, и все чаще возникает вопрос присвоения или копирования чужих хореографических произведений без разрешения автора. Интернет-платформы наполнены огромным количеством интересных постановок, которые вызывают желание создать что-то подобное, поэтому после их просмотра часто происходит процесс подражания, копирования, заимствования определенных частей композиции, а порой и целостной композиционной структуры. Часто копируются постановки из телевизионных проектов, которые известны не только в Украине, но и за рубежами нашей страны. Случаи плагиата в хореографии фиксируются не только на территории Украины, но и за ее пределами, что определяет актуальность этого вопроса на международном уровне. Такие действия в профессиональной сфере не только приводят к активизации внимания к проблеме плагиата, но и требуют конкретного алгоритма действий для противодействия таким поступкам.

Статья посвящена проблеме плагиата в хореографии. В работе указаны причины и описаны последствия использования чужого хореографического материала, рассмотрена его частичная компиляция или полное копирование, вследствие чего нарушаются авторские права, а чужие работы присваиваются. Определены признаки плагиата и производных произведений в хореографии, на примере некоторых компонентов танца или приемов композиционного решения. Сосредоточено внимание на примерах апроприации, фактов наличия плагиата и использования чужого хореографического произведения или его составляющей без согласия автора в конкурсной и фестивальной деятельности в Украине.

Ключевые слова: плагиат в хореографии, производное произведение, авторское право, хореографическое искусство, конкурсы, фестивали

Volodymyr A. GREK,
Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.hrek@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8622-3082

DERIVATIVE WORKS IN CHOREOGRAPHIC ART: INSPIRATION OR PLAGIARISM?

Abstract. Creation of choreographic works is a multifaceted process in which the main sources of success are the skills of the choreographer, the ability of the performer and inspiration, that is needed to get the desired result. In this process, it is important to feel the edge so that your own product, inspired by certain works, will not become a copy or a derivative work that will show signs of copying or plagiarism. It is then that the question of dishonest borrowing and copyright infringement in the field of choreographic art arises. Stages of competitions and festivals in choreographic art are increasingly replete with productions having signs of plagiarism and increasingly raise the issue of misappropriation or copying of other people's choreographic works without the permission of the author. Internet platforms are filled with a huge number of interesting productions that make you want to create something similar, so when you watch them, there is often a process of imitation, copying, borrowing certain parts of the composition, and sometimes the whole compositional structure. Productions from television projects, which are known not only in Ukraine but also abroad, are often copied. Cases of plagiarism in choreography are recorded not only in Ukraine but also abroad, which determines the relevance of this issue at the international level. Such actions in the professional sphere not only lead to increased attention to the problem of plagiarism, but also require a specific algorithm of actions to combat such acts.

The article is dedicated to the problems of plagiarism in choreography. The work outlines the causal consequences of using

someone else's choreographic material, its partial compilation or full copying, which in turn leads to copyright infringement and the appropriation of other people's works, presenting them as their own. The signs of plagiarism and derivative works in choreography are determined on the example of some components of dance, or methods of compositional solution. Attention is focused on examples of appropriation, facts of plagiarism and the use of someone else's choreographic work or its component without the consent of the author in the context of competitive and festival activities in Ukraine.

Key words: plagiarism in choreography, derivative work, copyright, choreographic art, contests, festivals

References:

1. Zakon Ukrainy № 3792-XI [Law of Ukraine № 3792-XI] Available at: <https://ips.ligazakon.net/document/TM005263> [in Ukrainian]
2. Zakon Ukrainy Pro avtors'ke pravo i sumizhni prava. Rozdil V. Stattja 50 [Law of Ukraine on Copyright and Related Rights. Part V. Article 50] URL: <http://www.intellect.ua/ukr/copyright/law/laws/copyright/V/50> [in Ukrainian]
3. Kryvenko, M. (2017). Do pytannja zahystu avtors'kyh prav na muzychni tvory v merezhi internet [On the protection of copyright of musical works in the Internet]. Natsional'nyy yuridicheskiy zhurnal: teoriya i praktika. 2017, 90-92 [in Ukrainian]
4. Mischenko, M. (2018). Plagiat jak nevid'jemna skladova zaluchennja ljudyny do ekrannogo prostoru. [Plagiarism as an integral part of human involvement in the screen space] Kul'turologichna dumka, 13, 132-137 [in Ukrainian]
5. Polischuk, I. (2020). Suchasnyj stan naukovogo doslidzhennja pidrobok ta piratstva tvoriv mystectva. Ukrainy'kyj mystectvoznachyj dyskurs: kolektyvna monografija. NAKKKIM. — Ryga: Izdevniecība "Baltija Publishing" [The current state of scientific research of counterfeits and piracy of works of art.

Ukrainian art criticism discourse: a collective monograph], 278-291 [in Ukrainian]

6. Petrenko, I. (2009). Pytannja vyjavlennja plagiatu literaturnogo tvor. Teorija i praktyka intelektual'noji vlasnosti [The issue of detecting plagiarism of a literary work], 4, 11-17 [in Ukrainian]

7. Tokareva, V. (2020). Sumlinne vykorystannja ta pohidni tvory u suchasnomu mystectvi. Cyvil'ne pravo i cyvil'nyj proces; simejne pravo; mizhnarodne pryvatne parvo [Conscientious use and derivative works in contemporary art. Civil law and civil proceedings; family law; international private law], 2, 121 [in Ukrainian]

8. Shyshkarova, K. Available at: <https://totemdancegroup.com.ua/kristina-shishkareva-plagiat-stal-ochen-obychnym-yavleniem-v-srede-xoreografii-26-06-12/> [in Russian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.260-274>

УДК: 792.8:792.82+791.83

Денис Ігорович ШАРИКОВ,
кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,
ORCID ID 0000-0002-3757-5559

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО АВТОРСЬКОГО НЕОКЛАСИЧНОГО СТИЛЮ АНІКО РЕХВІАШВІЛІ

Анотація. У статті проаналізовано специфіку неокласичних постановок Аніко Рехвіашвілі. Мета дослідження полягає в системному аналізі балетмейстерської роботи. Проаналізовано специфічні риси авторського стилю вітчизняної неокласики, а також розкриті форми побудови хореографічних постановок Аніко Рехвіашвілі. Представлено аналіз робіт попередників із дотичною проблематикою у галузі неокласичного балету, специфіка форм, технік, жанрів. Визначено характеристики та зміст архітектоніки хореографічних мініатюр, великих форм – однодійних балетів автора. Зроблено акцент на тому, що сучасна вітчизняна неокласика активно взаємодіє з новітніми формально-технічними засобами танцювальних технік – модерну, джазу та стріт-формами. Чітке знання власної неокласичної школи та її видатних зразків, а також знайомство з комбінаціями та рухами надають можливість сучасній хореографічній молоді опановувати вітчизняне надбання та гідно презентувати його на фестивалях та конкурсах

Ключові слова: неокласика, балет, формально-технічні засоби, танцювальна техніка, contemporary dance, модерн-танець, стріт-танець, джаз-танець

Вступ. У статті визначено аналіз балетних творів авторського неокласичного стилю на вітчизняній основі, специфічних рис неокласичних постановок Аніко Рехвіашвілі.

Постановка проблеми. Неокласичний балет посідає у сучасному хореографічному мистецтві домінуюче місце порівняно з іншими стилями, напрямками завдяки різноманітності видів сучасної танцювальної техніки – contemporary dance, модерн-танець, стріт-танець, джаз-танець, джаз-фольк танець, розмаїттю акробатичних та гімнастичних трюків, новітніх хореографічних вправ і комбінацій. Специфіка репрезентації художнього образу на вітчизняному тлі з унікальною авторською самобутністю Аніко Рехвіашвілі, а також професійне та чітке виконання її виконавцями танцювальної техніки вдало репрезентує хореографічний номер та балетне дійство. Стил Аніко Рехвіашвілі став унікальним передусім завдяки апробації у постійно діючому авторському театрі «Сузір'я Аніко».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняні напрацювання в галузі циркознавства та балетознавства є поки доволі скудними, галузь перебуває в стадії становлення і розвитку.

Основні вектори представлені теоретичними студіями таких дослідників, як І. Антіпова [1], Д. Бернадська [2], М. Гватеріні [3], Н. Кабачок [4], А.Рехвіашвілі [5], Д. Шарикова [6; 7]. Більшість теоретичних доробок має дуже низьку якість, і проблема майже не розглядалась сучасними мистецтвознавцями, досліджувана персоналія лише фрагментарно згадується у статтях учнів Аніко Рехвіашвілі.

Мета дослідження полягає в системному аналізі хореографічних творів Аніко Рехвіашвілі, її новацій у сучасній вітчизняній неокласиці.

Виклад основного матеріалу. Аніко Рехвіашвілі – балетмейстер, режисер, що народилась у Києві в 1963 р. Після навчання у кількох студіях класичного балету і студії народного танцю при Національному академічному ансамблі танцю України імені Павла Вірського (викладач класичного танцю –

І. Андрєєв) у 1990 р. закінчила Київський інститут культури імені Олександра Корнійчука. Її викладачами були: з народно-сценічного танцю – Євген Зайцев; з мистецтва балетмейстера – Микола Трегубов. З 1991 р. до останніх днів життя Аніко Рехвіашвілі працювала у КНУКіМ (із 1996 р. очолила кафедру), з 2001 р. була балетмейстером-постановником Київської національної опери імені Тараса Шевченка, з 2012 р. – її художнім керівником [9].

Після навчання Аніко Рехвіашвілі почала активну професійну балетмейстерську діяльність: постановки для солістів Національної опери України, для драматичних театрів Києва, для кіно та різноманітних шоу. Поступово зі збільшенням творчого досвіду зростав і авторитет Аніко як балетмейстера-постановника та режисера. Діапазон її творчих можливостей дуже великий – від сучасної хореографії (модерн-танець, фолк-модерн-джаз танець) до класичної (неокласичні балети, мініатюри, неокласичні концерти).

Аніко співпрацювала з видатними київськими співаками: народною артисткою України Ніною Матвієнко (стилізовані фольклорні концерти), народним артистом України Олександром Пономарьовим (розважальні популярні концерти та шоу), а також активна і плідна співпраця з вітчизняним композитором Георгієм Черненком, художнім керівником ансамблю ударних інструментів «Ars Nova», з яким було поставлено спочатку квартет, а згодом ансамблеву композицію «Tremolo», яка найчастіше йшла на сцені під назвою оригіналу «Festive» [8].

У грудні 1995 р. було створено перший професійний колектив сучасної хореографії – театр хореографічних мініатюр «Сузір'я Аніко» (з 1996 р. – театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», з 2003 р. – «Балет Аніко»). У червні 1996 р. цей колектив представив свою першу неокласичну балетну програму в хореографічних мініатюрах та ансамблевих композиціях. Художнім керівником і балетмейстером-постановником театру була лауреат міжнародних конкурсів балету (1996 р.), заслужена артистка України (1997 р.), доцент

(1998 р.), Народна артистка України (2005 р.), професор хореографії (2008 р.) Аніко Юріївна Рехвіашвілі [5].

У лютому 1997 р. трупа показала нову редакцію балету «Болеро» Моріса Равеля, а в травні 1998 р., у співпраці з солістами Національної опери України Євгеном Кайгородовим, Яною Гладких, Максимом Мотковим – балет «Пори року» на музику Антоніо Вівальді. У листопаді 2001 р. Аніко Рехвіашвілі здійснила постановку неокласичного балету «Віденський вальс» на музику Йоганна Штрауса-батька, Рихарда Штрауса, Йоганна Штрауса-сина, в листопаді 2006 р. – постмодерного балету «Даніела» на музику Михайла Чембержи.

У липні 1996 р. у Київському державному інституті культури (з 1999 р. – Київський національний університет культури і мистецтв) уперше в Україні Аніко Рехвіашвілі сприяла відкриттю кафедри сучасної хореографії, яку вона очолювала з 1996 р. до останніх днів життя, поєднуючи роботу завідувача кафедри і балетмейстера-постановника, художнього керівника Національної опери України імені Тараса Шевченка.

За ініціативою Аніко Рехвіашвілі на кафедрі почали викладати її колеги та учні які працювали в театрі сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», а також запрошені хореографи-викладачі – заслужені артисти України Сергій Афанасьєв, Людмила Вишотравка, Ганна Коновалова, Зоя Макарова, Людмила Хоцянівська. На початку існування кафедри впродовж 1996-1999 рр., там працював відомий хореограф і постановник, директор компанії «А-6» Андрій Єрьомін (викладав популярний танець). Протягом 1996-1998 рр. співпрацювали з колективом брати Роман і В'ячеслав Жовницькі (викладали теп-данс), у 1996-2002 рр. на кафедрі працювала кандидат педагогічних наук, доцент Тетяна Чурпіта (викладала класичний танець), нині працюють доценти Ольга Білаш, Людмила Лазарчук.

Завдяки починанням Аніко Юріївни студенти кафедри опановували сучасні методики хореографії та синтезованої форми, методику викладання класичного, характерного, народно-сценічного, бального танцю, історико-побутовий та дуетно-сценічний танець, методику викладання популярних

форм і хіп-хоп танець, методику викладання *contemporary dance* та модерн-джаз-танцю, імпровізацію і контактну імпровізацію, мистецтво балетмейстера, режисуру балету, зразки класичної хореографії.

У червні 1996 р. завдяки мисткині виникає «Італійський альбом» – одноактний балет на музику Джованні П'єро Ревербері, Антоніо Вівальді. Прем'єра відбулась у Національному театрі російської драми імені Лесі Українки. Програма «Італійського альбому», за аналогією музичного супроводу італійських композиторів, уперше у світі стала своєрідним авторським рішенням репрезентації «жіночої неокласичної техніки», не в пуантах чи балетках, а саме у балетних туфлях на маленьких підборах, що визначило танцювальну авторську лексику «*terre-à-terre*».

Балетна програма за специфікою, динамікою та стилістикою є синтезом імпресіонізму з експресіонізмом на неокласичній основі. Одноактний балет складався з ансамблевих танців і хореографічних мініатюр, а також окремого «балету в балеті», за аналогією літературної форми «роману в романі» (наприклад, як у Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита»). Балет складається з танцювальних композицій, які були дивно художньо оформлені.

У костюмах наявна стилізація і синтез костюмів доби ампіру початку XIX ст., народних слов'янських костюмів XIII ст., бальних (чоловічих) кінця XX ст., модерн-танцю (Марти Грем) II половини XX ст. Зокрема, балет представлений ансамблевою композицією «Фантазія», мініатюрами «Дві троянди», «Чарівниця», «Три голоси», «Ще мить», «Вигук», «Гра з тінню», ансамблевими композиціями «Жарт», «Метелик», «Марення», одноактним балетом «Рондо» [7, сс. 208-215].

Слід додати, що і пошив, художнє оформлення костюмів здебільшого належить Аніко Рехвіашвілі та Людмилі Хоцянівській. Особливо це стосується художнього оформлення і прикрас жіночих костюмів, їхніх унікальних фасонів, лінії крою,

довжини суконь, конструкції ліфів, а також добору тканини й кольорів.

У театрі працювало чимало цікавих виконавців: Андрій Білоус (нині – соліст Львівської національної опери імені Соломії Крушельницької), Назар Боцій (нині – соліст Познанського театру балету, Польща), Дмитро Карауц, Євген Кодаш, Сергій Коновалов, Роман Лук'янченко, Олександр Майбенко (директор і викладач «Dance Life school»), Заслужена артистка України Зоя Макарова, Олександр Маншилін (артист швейцарської балетної трупи Моріса Бежара «Бале де Лозан»), Сергій Осадчук (соліст Національного академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського), Євген Світлиця (нині – соліст Львівської національної опери імені Соломії Крушельницької), Василь Стрелковський, Євген Чернов, Сергій Шахно (нині – балетмейстер-постановник циркового шоу в Діжоні, Франція), Олег Чиш.

Січень 1997 р. приніс публіці «Болеро» на музику Моріса Равеля, одноактний балет. У травні 1998 р. виник одноактний балет «Пори року» на музику Антоніо Вівальді (Національна опера України імені Тараса Шевченка, заслужені артисти України Яна Гладких, Євген Кайгородов, Максим Мотков).

У 1997-2000 рр. були поставлено ансамблеві композиції «Festive (Tremolo)» на музику Георгія Черненка; «Зірка» (червень 1997 р.), «Фея ночі», «Передчуття» на музику Джованні П'єро Ревербері (жовтень – грудень 1998 р.); «Ave Maria» на музику Джуліо Качині (квітень 1999 р.); «Місячне коло чи Новий день» на музику Георгія Черненка (квітень 2000 р.).

З 1998-2000 рр. солісти Національної опери України імені Тараса Шевченка, Яна Гладких, Євген Кайгородов порадували глядача в «Масці» на музику Жоржа Бізе, Родіона Щедрина, «Пульсі» на музику Георгія Черненка, «Pas de deux» (неокласичному) на музику Джоаккіно Россіні; Заслужену артистку України Тетяну Голякову та Артема Доцишина публіка побачила у «Страху» на музику Пітера Габріеля;

Народну артистку України Олену Філіп'єву та Заслуженого артиста України Максима Моткова – у «Танго» на музику Астора П'яццолі, «Серенаді» на музику Генрі Перселла; Народну артистку України Ганну Кушнаркову та Олександра Шаповалова – у «Чотирьох поцілунках» на музику Яна Сібеліуса; Народну артистку України Олену Філіп'єву та заслуженого артиста України Вадима Буртана – у «Сказаних думках» на музику Жана Мішеля Жарра.

Для Великого театру в Росії було створено одноактний балет, на музику Херардо Енрана Родрігеса «Душа» (солісти – Народні артисти Росії Ілзе Лієпа та Марк Перетокін) [9].

З 2012 р. Аніко Рехвіашвілі стає головним балетмейстером-постановником, а з 2014 р. її переводять на художнє керівництво балетною трупю Національної опери України імені Тараса Шевченка. У 2015 р. вона презентувала нові постановки неокласичних балетів «Дафніс і Хлоя», «Дама з камеліями».

Важливим є те, що Аніко Рехвіашвілі була не заполітизованим балетмейстером і художником. «А як Ви ставитеся до балетного або оперного спектаклю на тему «Майдану»? – спитали її якось в інтерв'ю. – «Дуже погано ставлюся. Ми ж говоримо про людський біль взагалі. І навіть у Шекспіра король Лір – узагальнений образ. Через ситуацію. Але він не документальний. У мене, до речі, були серйозні душевні метання за часів Майдану – я кілька разів хотіла припинити репетиції «Дами з камеліями». Який балет, коли гинуть люди?! Чи не розуміла, навіщо він потрібен. Ще й «доброзичливці» старалися. Мовляв, у країні АТО, а вони ставлять спектакль про повію... (А хіба ж наша постановка про це?) Потім зрозуміла – життя триває. І корисним своїй країні можна бути, роблячи свою роботу чесно, щиро, професійно!» [8]

Протягом 90-х років ХХ ст. Аніко поставила хореографію для драматичних п'єс «Полонений тобою», «Брехня», «Я вам потрібен, панове» для Театру драми та комедії на Лівому березі; «Чарівні черевички» для Театру юного глядача (Київ).

Декорації на сцені не використовували, все залежало від певного специфічного освітлення, зовнішній вигляд сцени був чорним – куліси, «задник». Часто застосовували контражури в освітленні, що додавало певну ілюзорність і таємність того, що відбувається. Хоча у балеті «Пори року» «задник» є світлим і підсвічується ззаду.

Цікавими неокласичними балетними мініатюрами можна визнати «Дві троянди», «Три голоси», «Вигук», «Гра з тінню» з елементами імпресіонізму (дунканізму і фокінізму). «Дві троянди» створюють асоціацію сильного аромату червоної троянди та витонченого аромату білої як втілення тепла, емоційної натури, і холодної, стриманої натури. Незважаючи на те, що образи троянд є асоціативними, вони чітко втілюють жіночі характери.

«Три голоси» створюють враження звучання різних за характером голосів людської душі: смутку, радості, спокою.

«Гра з тінню» розкриває рефлексії хореографа на внутрішнє «я», коли реальність та ірреальність зливаються. У хореографії наявна пластична імпровізація і неокласична техніка контемпорарі данс «*terre-à-terre*» [3].

Неокласичну мініатюру з експресіоністською тематикою та авторськими елементами модерн-танцю (лексика, техніка – *contraction, drop*) у балеті представлено у мініатюрі «Вигук» – вкрай емоційно. Вона є виразним відтворенням стану і постановника, й артистів, крик душі, психологічний надриг, нервові збудження та роздратованість. Техніка побудована на виразних засобах модерн-танцю, диско, контемпорарі данс [6, сс. 80-81].

«Пори року» – абстрактно-асоціативний неокласичний балет. У балеті розкривається психологія стосунків між чоловіком і жінкою, що асоціюються з порами року в душі людини. Сюжет побудовано на конфлікті фатальної неможливості. У гармонійні стосунки Весни й Літа вносить розлад, інтригу Зима. Літо зраджує Весні через постійні спроби привернути до себе увагу Зими. Осінь у постійному бігу і залицаннях до Зими, але так само постійно зневажена нею.

Танцювальними прелюдіями, грос-фатерами (gross fatter), є ансамблевий танець (danse d'ensemble), що психологічно насичує і розкриває абстрактно-асоціативні форми балету. Хореографія в балеті побудована на танцсимфонії. Кожен рух, варіація, комбінація, дуєт, pas d'ensemble відтворюють композицію, музичний зміст і характер музики Вівальді. Костюми головних виконавців індивідуалізовані: Зима блакитна, Весна рожева, Літо салатове, Осінь теракотова. Костюми ансамблю чорні. Техніка балету побудована на академічних зразках класичного, дуєтно-сценічного, стилізації історико-побутового танцю і техніці контемпорарі данс.

«Віденський вальс» – сюжетний неокласичний балет (авторський варіант балету «Блакитний Дунай»). Сюжет створено на романтичній історії з життя відомого австрійського композитора Йоганна Штрауса-сина. У балеті всі компоненти й аспекти хореодраматичного багатоактного балету: характерні (тірольські, баварські) танці, танцювальна пантоміма, пересувні декорації, ballet d'action, pas-de-deux. Костюми солістів та ансамблю точно відповідають добі кінця XIX ст. Хореографію обрано за принципом танцсимфонії, досить чітко висвітлено складні стосунки між головними героями. У балеті також наявні абстрактно-асоціативні образи.

Техніка балету побудована на неокласичних прийомах, балетних формах Європи та Америки II половини XX ст. Комбінації мають складну лексику як чоловічого, так і жіночого танцю. Танець насичений великими стрибками, port-de-bras-sambre, дрібною технікою рухів, широкою амплітудою руху. Балетна вистава для хореографа є своєрідним філософським та психологічним роздумом, навіть індивідуальним аналізом взаємовідносин людей кінця XIX ст. [9].

Впродовж 1999-2004 рр. Аніко Рехвіашвілі змінила і доповнила репертуар театру, залучивши до програми постановки з Національної опери України імені Тараса Шевченка, а також зовсім нові ансамблеві композиції та хореографічні мініатюри. Артистичний склад театру часто

змінювався протягом 1997-2005 рр., що стосувалось переважно чоловічого сегменту.

Таким чином, починаючи з 1999 р., оновлена програма театру одержала назву «Ненаписаний альбом». Художниками з костюмів протягом всього існування колективу були Аніко Рехвіашвілі та Людмила Хоцянівська. Вони були і дизайнерами всіх костюмів, і вишивальницями.

Також хотілося б відзначити ансамблеву композицію «Місячне коло чи Новий день» на музику Георгія Черненка («New Day»). Як казкові персонажі, ніби ельфи, плывуть і рухаються по колу в темряві герої, заливаючи простір холодним місячним сяйвом, починаючи новий день.

Цікава хореографічна мініатюра «Бузок прощання» на музику Джованні П'єро Ревербері («Attimi Di Magia»). У бузковому саду розійшлись двоє. Він прийшов до неї, але вона холодно йому відмовляє, хоча певний час приймає його залицання.

«Фантазія» за стилістикою нагадує неокласичний танець, стилізацію та елементи історико-побутового «придворного» танцю. У постановці дев'ять учасників. Виконавці-жінки вбрані у червоні сукні у стилістиці доби «ампіру» початку XIX ст., у червоні черевики на підборах; чоловіки – у червоні блузи з пишною волановою краваткою та в червоні брюки, у червоні сценічні черевики.

Висновки. Отже, можна констатувати, що авторський неокласичний балетний стиль Аніко Рехвіашвілі в жанрово-стилістичному аспекті побудований за сюжетним і абстрактно-асоціативним принципами; використано стилістичні прийоми та візуальні характеристики імпресіонізму й експресіонізму, а також джазу, модерну. Художнє оформлення балету орієнтовано на «баланчинівський принцип» – у балеті не має складних декорацій та спеціальних костюмних атрибутів. По-перше, неокласична балетна техніка в черевиках на підборах, а це можливо лише в характерних танцях в академічному балеті чи в народно-сценічному танці. По-друге, використання сучасних костюмів – прозора сітка і штани у чоловіків і у жінок,

а також застосування стилізованих костюмів часів бароко, ампіру, романтизму. В костюмах виконавців наявні темні кольори. У дуетних мініатюрах здебільшого притаманне домінування жіночих персонажів над чоловічими, за принципом «жінка слабка, але вона завжди права». Завдяки спеціальному освітленню світло і тінь створюють психологічний настрій та допомагають зрозуміти емоційний стан виконавців. У символічному аспекті комбінації мають дуже сильне емоційне навантаження, що переважно виявилось у вільній експресивній роботі корпусу та рук із поєднанням класичного і модерн-джаз-танцю (contraction, різноманітні швидкі скидання корпусу, позиції та положення кистей, стоп). Найчастіше використовують tombé-soutenu (підсікання) з яскраво виражальними закидами в руках і корпусом, «баланчинівський принцип» – колоподібне port-de-bras. Для підсилення динаміки часто використовують tour-chainé з правої та лівої ноги з переходом у I та IV arabesque; часто застосовують pas-coupi для переходів і перебудови в танці. У формально-технічному аспекті виконуються форми балету з ансамблевих танців і хореографічних мініатюр, поєднаних тематикою, стилістикою чи кольоровою гамою; застосовують форми й техніки класичного, історико-побутового, дуетно-сценічного, характерного танцю в експресивних мініатюрах та ансамблевих танцях, найчастіше додається режисерський прийом «психологічної атаки на глядача».

Список використаної літератури:

1. Антіпова І. Аніко Рехвіашвілі: Я вибудовую емоції. Майдан зірок. 1998. № 19. Сс. 5-8.
2. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.
3. Гваттерини М. Азбука балета. Москва: БММ АО, 2001. 240 с.
4. Кабачок Н. Феномен неокласики в хореографічній культурі XX ст. (на досвіді Дж. Баланчина) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Харків, 2013. 18 с.

5. Рехвіашвілі А. Мистецтво балетмейстера: навч. посібник. Київ: КНУКіМ, 2008. 199 с.
6. Шариков Д. Стилістика і форма репрезентації авторського неокласичного театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: тези IV міжнарод наук.-практ. конф. (Дрогобич, 24 квітня 2015 р.). Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка, 2015. Сс. 80-81.
7. Шариков Д. До проблеми становлення української сучасної хореографії від естрадного танцю до театру «Сузір'я Аніко». «Мистецтвознавчі записки». 2011. № 20. Сс. 208-215.

References:

1. Antipova, I. (1998). Aniko Rekhviashvili: Ya vybudovuiu emotsii [I build emotions]. Maydan zirok, 5-8 [in Ukrainian]
2. Bernadska, D. (2005). Fenomen syntezy mystetstv v suchasniy ukrainskiy stsenichniy khoreohrafiyi [The phenomenon of the synthesis of arts in modern Ukrainian performing choreography]. avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian]
3. Hvatteryny, M. (2001). Azbuka baleta [ABC of ballet]. Moscow: BMM AO [in Russian]
4. Kabachok N. (2013). Fenomen neoklasyky v khoreohrafichniy kulturi KhKh st. (na dosvidi Dzh. Balanchyna) [The phenomenon of neoclassicism in the choreographic culture of the twentieth century. (on the experience of J. Balanchine)]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 26.00.01. Kharkiv [in Ukrainian]
5. Rekhviashvili, A. (2008). Mystetstvo baletmeistera [The art of the choreographer]: navch. posibnyk. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian]
6. Sharykov, D. (2015). Stylistyka i forma reprezentatsii avtorskoho neoklasychnoho teatru suchasnoi khoreohrafiyi "Suziria Aniko" [The stylistics and form of representation of the author's neoclassical theater of modern choreography "Suziria Aniko"]. Tezy IV mizhnarod nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 24 kvitnya 2015 r.). Drohobych: DDPu imeni Ivana Franka, 80-81 [in Ukrainian].

7. Sharykov, D. (2011). Do problemy stanovlennia ukrainskoi suchasnoi khoreohrafiï vid estradnoho tantsiu do teatru “Suziria Aniko” [To the problem of the formation of Ukrainian modern choreography as a variety of dance to the theater “Suziria Aniko”]. Mystetstvoznavchi zapysky, 20, 208-215 [in Ukrainian]

Денис Игоревич ШАРИКОВ,
кандидат искусствоведения,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,
ORCID ID 0000-0002-3757-5559

**СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОГО АВТОРСКОГО
НЕОКЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ АНИКО
РЕХВИАШВИЛИ**

Аннотация. В статье проанализирована специфика неоклассических постановок Анико Рехвиашвили. Цель исследования заключается в системном анализе стиля и балетмейстерской работы. Проанализированы специфические черты авторского стиля отечественной неоклассики, а также раскрыты формы построения хореографических постановок Анико Рехвиашвили. Представлен анализ работ предшественников со «стыковой» проблематикой в неоклассическом балете, специфика форм, техник, жанров. Определены характеристики и содержание архитектуры хореографических миниатюр, больших форм – одноактных балетов автора. Сделан акцент на том, что современная отечественная неоклассика активно взаимодействует с новейшими формально-техническими средствами танцевальных техник – модерна, джаза и стрит-формами. Знание собственной неоклассической школы и ее выдающихся образцов, а также знакомство с комбинациями и движениями предоставляют возможность современной хореографической молодежи

овладевать отечественным достоянием и достойно представить его на фестивалях и конкурсах

Ключевые слова: неоклассика, балет, формально-технические средства, танцевальная техника, contemporary dance, современный танец, стрит-танец, джаз-танец

Denys I. SHARYKOV,

PhD in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,

ORCID ID 0000-0002-3757-5559

SPECIFICITY OF CONTEMPORARY ANIKO REKHVIASHVILI'S AUTHOR'S NEOCLASSIC STYLE

Abstract. The article analyzes the specificity of Aniko Rekhviashvili's neoclassical performances. The aim of the research is to systematically analyze the style and choreographer's work. Analyzed the specific features of the author's style domestic neoclassicism, as well as the forms of building choreographic performances by Aniko Rekhviashvili. The analysis of the work of predecessors with tangential problems in neoclassical ballet, their specificity of forms, techniques, genres is presented. The characteristics and content of the architectonics of choreographic miniatures, large forms – one-act ballets of the author are determined. The emphasis is made on the fact that contemporary domestic neoclassicism actively interacts with the latest formal and technical means of dance techniques – modern, neoclassical, jazz and street forms. Knowledge of own neoclassical school and outstanding OF samples, as well as familiarity with combinations and movements provide an opportunity for modern choreographic youth to acquire the national heritage and adequately present it at festivals and competitions. The author's neoclassical ballet style of Aniko Rekhviashvili in the genre-stylistic aspect is built according to the plot and abstract-associative principles; used stylistic techniques

and visual characteristics of impressionism and expressionism, as well as jazz, modern. The decoration of the ballet is focused on the “Balanchine principle” – there are no complicated decorations and special costume attributes in the ballet. Firstly, the neoclassical ballet technique in high-heeled shoes, and this is possible only in character dances in academic ballet or folk stage dance. Secondly, the use of modern costumes – transparent mesh and trousers for men and women, as well as the use of stylized costumes from the times of baroque, empire, romanticism. The costumes of the performers have dark colors. In duet miniatures, female dominance over men is generally inherent, according to the principle that a woman is weak, but she is always right. Thanks to special lighting, light and shadow create a psychological mood and help to understand the emotional state of the performers

Key words: neoclassicism, ballet, formal and technical means, dance technique, contemporary dance, contemporary dance, street dance, jazz dance

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.275-311>

УДК: 7.791.83;793.8

Сергей Анатольевич БЕЛЯЕВ,
независимый исследователь,
Харьков, Украина,
e-mail: grandisguillotine@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-9381-3323

МОРФОЛОГИЯ ФОКУСОВ

Аннотация. В статье рассматривается возможность структурно-типологического описания фокусов по их постоянным структурным элементам, отношения этих элементов друг к другу и к целому. Дается анализ разложения на составные части фокусов, производящих основные зрелищные эффекты. Отдельное внимание уделяется соответствию выделенных элементов историко-культурной традиции сравнительно- типологического метода исследования. Исследуется вероятностный генезис фокусов. Статья демонстрирует практическое применение структуралистского и историко-культурного методов, предложенных В.Я. Проппом. Материал предназначен для разработки теории фокусов, устранения существующих в ней пробелов. На основе фрагментарных исторических источников методом моделирования культурно- исторических процессов предлагается вероятностная версия возникновения фокусов. Оценивая современное социальное положение фокусов как устойчиво некриминальное и отсутствие каких-либо исторических фактов об их зарождении как криминальных практик в статье не проводится анализ альтернативной версии возникновения фокусов. С позиций структурализма делается попытка выявления структурных закономерностей фокусов. Выделяются и описываются характерные особенности магии, прежде всего её структура и процесс. Магия рассматривается как единство мифологических верований и ритуальных практик

(мифо-ритуал). Особое внимание автором уделяется статусу мага как приоритетной составляющей магии. На основе изучения магии автор приходит к следующему выводу: наработанные магией приёмы и техники поддержания статуса мага, обозначаемые как профанные практики, лишённые сакральной содержательности, в период упадка магии отделившись от неё, образовали секулярное культурное явление, которое трансформировалось в культурный феномен, называемый сегодня фокусами. Подтверждением такой версии автор видит в сохранении в фокусах до наших дней смысловых компонент – мифем, магической ритуальной формы и атрибутики. Исследуя динамику культурно-исторических процессов с позиций формализма, автор описывает другой феномен производный от мифа – сказку. Автор утверждает, что полагаемая общность происхождения фокусов и сказки позволяет применять методы исследования сказок к исследованию фокусов. Использован метод исследования волшебных сказок, введённый В.Я. Проппом. Руководствуясь им, автор проводит структурный анализ фокусов, ставя целью установить закономерности их строения. Статья приводит подробное описание анализа поступков действующих лиц и событий фокусов, разделенных по группам соответственно производимому зрелищному эффекту. В процессе исследования в каждом фокусе удалось установить повторяющиеся однообразные устойчивые элементы и придать им специфическое для жанра фокусов содержание. Количество персонажей во всех исследованных фокусах также было одинаковым. Обобщение результатов анализа показало структурное единообразие самых разных фокусов, что позволило автору сделать обоснованный вывод о структурном единообразии фокусов и установить структуралистскую дефиницию фокуса. Важным в данном исследовании является сохранение традиционных общепринятых межжанровых названий выделенных элементов, что удерживает теорию фокусов в рамках общекультурных понятий. Установление единообразия структуры фокусов и изготовление фокусных

«карт Проппа» позволяет с уверенностью предполагать их практическое применение.

Ключевые слова: фокусы, магия, В.Я. Пропп, функции, морфология, Дж. Родари, карты Проппа

Вступление. Жанр фокусов характерен тем, что к нему не выработано какого-либо определённого научного подхода. Работы, которые бы обосновывали исторический, формалистский, структуралистский или какой-либо другой подход к фокусам отсутствуют. Предложенный Владимиром Яковлевичем Проппом структурно-типологический метод исследования волшебных сказок позволяет представить любое повествование как структуру, образованную набором определенных элементов. Понимание фокуса как повествования, изложенного посредством демонстрации фокусного трюка, допускает применение метода В.Я. Проппа в исследовании фокусов. При исследовании генезиса фокусов отсутствие достаточного количества достоверных исторических фактов для их обобщённого анализа вынуждает использовать вероятностные предположения. Указанное должно определять сделанные в статье выводы редукционными презумпциями.

Постановка проблемы. Обращаясь к жанру фокусов, автор ставил перед собой следующие задачи: разработать вероятностную теорию истории зарождения фокусов; используя известные данные о магии и народной сказке, выдвинуть вероятные основания об исторических корнях фокусов. Моделировать исторические условия возникновения фокусов; установить место фокусов в общем культурно-историческом контексте человеческой цивилизации; ввести дефиницию «морфология фокусов»; установить методику определения структуры фокусов; представить конструкцию каждого отдельного фокуса в виде набора единообразных повторяющихся постоянных элементов; использовать выявленную структуру фокусов как положительное основание для подтверждения обоснованности выдвинутой вероятностной

теории их генезиса; прогнозировать возможность практического применения полученных в исследовании результатов.

Анализ последних исследований и публикаций. При написании статьи исследовались источники, посвященные истории и теории фокусов. Изученные издания и публикации позволили определить общую тенденцию современного развития теории жанра фокусов, направленную на выявление его устойчивых структурных моделей. А. Карташкин описывает единую схему представления фокусов, разделяя его на процесс демонстрации зрелищного эффекта и процесс реализации секрета выполнения трюка, выделяет опорные узлы (фазы) показа фокуса [7, сс.13-139]. С. Каштелян рассматривает демонстрацию фокуса как исполнение эстрадного номера, определяя его структурными элементами завязку, развитие, кульминацию и финал [8, р.4]. П. Айдаров структурирует фокусы по демонстрируемым внешним эффектам [1, сс. 26-31], вводит классификацию номеров с музыкальным сопровождением [1, сс. 32-41]. В. Свечников разделяет основу иллюзионизма на составные части: сценическое мастерство; специальные психологические приёмы; технические средства и приемы достижения магических эффектов [22, с. 15]. Перечисленные авторы описывают закономерности внешних форм фокусов. Работ, посвященных выявлению внутренней структуры фокусов, практически нет. Отсутствие такой теоретической базы привело к принятию мнения П. Айдарова о том, что «нельзя создать теорию иллюзионного жанра, не выходя за пределы его рамок» [1, с. 4]. Также учитывалась и позиция А. Вадимова и М. Триваса относительно подчиненности фокусов единым общекультурным закономерностям: «иллюзионное искусство не может равняться с литературой, театром, изобразительным искусством по содержательности, по емкости выразительных средств, тем не менее, закономерности, общие для всех искусств, выразились и в нём» [2, с. 3]. Невыработанность собственной теории фокусов и приведенные суждения П. Айдарова, А. Вадимова и М. Триваса позволили заимствовать для исследования

структуры фокусов научный подход Владимира Яковлевича Проппа и его последователей, применённый к исследованию волшебных сказок. Большое значение для принятия решения об использовании научного подхода В.Я. Проппа для изучения фокусов сыграл вывод А. Дандеса о том, что научный подход В.Я. Проппа применим не только для исследования волшебных сказок и других форм фольклора, но также должен быть полезен при анализе структуры литературной формы (например, романы и пьесы), комикса, кино- и телевизионного сюжета и т.д.: «Propp's analysis should be useful in analyzing the structure of literary forms (such as novels and plays), comic strips, motionpicture and television plots, and the like» [3, pp. 14-15]. Практические успехи использования метода В.Я. Проппа в современных кинематографе, театре, литературе, компьютерных и ролевых играх, квестах, астрологии также учитывались при написании статьи. Издания и публикации, посвящённые фокусам, содержат достаточно ограниченный перечень исторически достоверных фактов об их истории, недостаточный для обобщающих выводов – «историография предмета сравнительно невелика» [2, с. 3]. Другой особенностью литературы, посвященной теории фокусов, является уклонение от выявления генезиса фокусов, хотя некоторые источники и указывают, что «мы вынуждены касаться попутно и магии, и спиритизма, и некоторых религиозных обрядов, неразрывно связанных с фокусами и иллюзиями. Умалчивать о них так же невозможно, как в истории театра – о мистериях, а в изобразительном искусстве – об античной вазовой росписи» [2, с. 3]. Такую цитату возможно расценивать как указание на предполагаемую связь фокусов с магией и религиозными обрядами. Скудность исторического фактажа об истории фокусов вынужденно обращает отдельных авторов к методу исторического моделирования: «Много лет назад магия как бы разделилась на два принципиально различных направления: одно из них относит магию к оккультным наукам со всеми присущими оккультизму аксессуарами, другое провозгласило развлекательный характер магии и с тех пор продолжает развиваться, как синтетический

вид искусства – иллюзионизм или сценическая магия» [23, с. 8]. Опираясь на данные источники, автор в статье принимает недостаточность подтвержденных исторических фактов и признает, что подход исторического моделирования в виде построения вероятностных теорий о нахождении корней фокусов в магии и религии является сегодня единственно доступным методом их (фокусов) научного исследования.

Цель статьи можно обозначить как исследование происхождения фокусов и их структуры. Для достижения поставленных целей используется метод моделирования культурно-исторических процессов, культурно-исторический метод, формализм и структурализм как методологическую основу исследования. Среди целей данной штудии и изучение генезиса фокусов, выделение ролевого состава и постоянных элементов их структуры, определив их специфическое жанровое содержание.

Изложение основного материала. В настоящее время классическим определением магии является формулировка Б.К. Малиновского: «Магия – практическое искусство в сфере сакрального, состоящее из действий, которые являются только средствами достижения цели, ожидаемой как их следствие» [17, с. 22]. Такое определение является наиболее исчерпывающим и указывает на следующее. Магия сакральна. К сакральному относится все, что связывает человека с потусторонним, мистическим. Сакральность характеризуется обрядовостью, ритуальностью действий. Акты магии имеют свой ритуал, свою культовость. Магия – практическая реализация магического мышления, т.е. веры в то, что символические магические акты могут воздействовать на окружающий мир. Магия действенна. Магические акты направлены на воздействие на тайные невидимые силы и связи, которыми наполнен окружающий мир. Действия мага предполагаются равнозначными реальному физическому воздействию на окружающий мир.

Магические действия направлены на достижение конкретной цели сверхъестественным путем посредством воздействия мага на мистические силы. Исполнение магических

техник требует особой подготовки, умений и знаний, значит, магия является искусством.

От религии магию принято отделять по ряду признаков. Магия основана на представлении, что окружающая действительность наполнена невидимыми мистическими связями, которые можно подчинять и на которые возможно воздействовать. Религия исходит из доктрины, что миром правят всесильные Боги, которых можно лишь просить.

Человек не имеет постоянной связи с мистическими силами и контактирует с ними посредством действий мага. Религиозный человек имеет постоянную личную связь с Богами и имеет возможность самостоятельно обращаться к ним посредством молитвы.

Магия индивидуалистична и призвана выполнять конкретно поставленные задачи. Их исполнение ставится в зависимость от профессионализма мага, его умения воздействовать на мистические силы и подчинять их своей воле. Религия ставит абстрактные цели. Их выполнение зависит от воли Богов и их соблаговоления.

Д.Д. Фрэнгер определил три стадии духовного развития человечества: магия, религия, наука (триада Фрэнгера). На ранних стадиях развития люди верили в возможность изменять окружающий мир при помощи магических актов. Затем господствующей стала идея о том, что мир подчиняется Богам. На современном этапе преобладает вера в то, что мир управляется материалистическими законами.

Каждой стадии духовного развития соответствовал свой тип мышления: магический, религиозный, научный (материалистический). Каждый новый тип мышления заменял предыдущий, сохраняя его элементы.

Религия и наука не могут исчерпывающе объяснить полноту окружающей реальности. Поэтому в ситуациях, характеризующихся недостатком теологических или научных знаний, человек оборачивается к магии. Это позволяет преодолеть страх неопределенности перед окружающей

действительностью, внушает убеждение о возможности влиять на неё посредством символических ритуалов.

Магическое мышление – это убеждение человека о возможности влиять на окружающую действительность посредством магических актов.

Обычно магическое мышление проявляется в условиях, когда человек не может воздействовать на окружающую действительность, прибегнув к молитве или используя научные познания. В таких обстоятельствах человек, пребывая в состоянии тревоги и неуверенности и испытывая потребность в психологической защите, прибегает к магии. Отстранение от собственного религиозного или научного мышления в таких случаях является временным – магическое мышление сосуществует с религиозным и научным типом мышления и проявляется лишь в обозначенных условиях.

Магическое мышление следует рассматривать как защитный механизм личности, который позволяет переживать стрессовые ситуации и потери, позволяет победить страх неопределенности, снизить уровень напряжения, тревоги и беспокойства. Магическое мышление позволяет стабилизировать психику и нормализовать состояние личности.

Основная функция магии – регуляция душевного состояния человека. Магия есть нераздельное единство мифологических верований и ритуальных практик.

Миф и ритуал являются основными элементами магии (мифо-ритуал). Миф зародился как попытка объяснить окружающий мир. Ритуал возник позже как попытка подчинить этот мир. Миф первичен по отношению к ритуалу.

Миф обосновывает существование ритуала, объясняет его, описывает магическую силу, которая реализуется в магическом обряде, не являясь частью ритуала. Он стоит вне ритуала. Миф есть повествование о магической силе, которая проявила себя в некотором событии. Он фиксирует магическое таинство повествуя о событии, через которое проявилась магическая сила. Миф порождается реальным или воображаемым фактом проявления магической силы. Основная

функция мифа – придавать ритуальным действиям магический смысл.

Ритуал – это совокупность символических действий, при помощи которых происходит овладение магической силой и воздействие на какой-либо объект. Ритуал можно назвать инсценировкой мифа.

Магическое действие – это сверхъестественное воздействие на какой-либо объект. Магические действия относятся к практической деятельности (хозяйственная, метеорологическая, промысловая, ратная и т.п.) и состояниям человека (любовь, болезнь, смерть и т.п.), и направлены на достижение конкретно поставленных целей. Магические действия различают по степени сложности, целевому назначению, способу передачи магической силы. Магическое действие состоит из четырех структурных компонентов: субъекта, объекта, процесса магии и потребителя магии. Субъектом магического действия выступает сам маг. Объектом магических действий является то, на что они направлены. Процесс магии – это строго регламентированная обрядовая система действий, при помощи которых осуществляется воздействие на объект. Потребителем магии определяют нуждающегося в магических воздействиях. Потребитель может одновременно являться объектом магических действий, например, человек, обратившийся к магу за помощью в излечении от болезни, одновременно выступает и потребителем, и объектом, на который производится магическое воздействие.

Основные функции ритуала – символизация и легитимация мифа, воспроизведение его значений. Форма, содержание и последовательность каждого ритуала неизменны и наследуемы. Магические действия характеризуются таинственностью, сверхъестественностью, могущественностью, иррациональностью.

В магических практиках статус мага всегда имел более важное значение чем ритуальные техники.

Маг (шаман, мольфар, колдун, ведун и т.п.) позиционировался как человек, обладающий особым даром

сверхъестественного воздействия на окружающий мир посредством тайных техник и знаний. Свой статус, ритуальные техники и знания маг получал в порядке инициации и посвящения. Статус мага обеспечивался мифами, легендами, сказаниями и поддерживался репутацией всех его предшественников. Хотя вера в способности мага носила иррациональный характер, она требовала практического подтверждения, особенно в случаях, когда магические действия не имели результативных последствий. Для поддержания собственного статуса маг должен был совершать действия, которые бы демонстрировали явный и непосредственный результат. Следует предположить, что магия наработала достаточный арсенал приемов, с помощью которых маг имел возможность наглядно продемонстрировать свой дар сверхъестественного воздействия. Такие приемы выполняли сугубо прикладные задачи поддержания личной репутации мага и позволяли создавать иллюзию нарушения привычных физических свойств явлений и предметов. Для окружающих результаты применения таких приемов выглядели как сверхъестественное воздействие на действительность. Маг же практиковал эти приемы именно как профанные прикладные техники, отделяя их от других магических действий. Для мага эти приемы были лишены внутренней сакральной содержательности и являлись заведомой имитацией магии. Имитация магии не должна была быть явной для окружающих, поэтому демонстрация таких приемов вынужденно сохраняла обрядовость магических ритуалов.

Совокупность приемов, имитирующих магию с целью поддержания личного статуса мага, сформировало основы того, что сегодня принято называть фокусами. Возникновение таких приемов было обусловлено практической необходимостью магии. В квартете структурных компонентов ритуала вера в способности мага имеет более важное значение, чем обряд, объект или потребитель магического воздействия. Внушение о сверхспособностях мага, оказываемое мифами, легендами, сказаниями, требовало подтверждения наглядной

визуализацией. Имитирующие магию приемы не описывались мифами и не являлись частью ритуалов, находясь вне мифоритуала. Они существовали как практическое дополнение к магии, как презентационный инструмент, призванный подтверждать статус магов. От мифов такие приемы заимствовали их структурные элементы – мифологические факты, смысловые компоненты, свернутые до одного слова или знака – мифемы, от ритуалов – внешнюю форму.

Мифемы в этих приемах натурализировались до обыденных профанных понятий, таких как «появление», «исчезновение», «превращение», «проникновение», «левитация», «восстановление» и других. Демонстрация мифем при помощи имитирующих магию приемов воспроизводила форму магического обряда. Предположительно, при переходе к религиозным верованиям приемы, имитирующие магию, отделились от неё и обособились в самостоятельные практики. Часть таких приемов была заимствована религиями с утилитарными целями – подтвердить всемогущество богов. Другая часть стала существовать самостоятельно, как отдельное искусство, удовлетворяющее потребности людей в развлечениях. Отделение от магии, вероятнее всего, произошло на самых ранних стадиях перехода от магии к религии. Немногочисленные дошедшие до нашего времени письменные источники утверждают, что данные приемы существовали как отдельное секулярное (не предьявляющее связей со сверхъестественным) искусство уже во времена Раннего царства (примерно 2900 г. до н.э.) и практиковались простолюдинами, не связанными с профессиональным отправлением культов (по тексту четвертого сказания «Westcar Papyrus»). Отделившись от магических духовных практик, такие приемы сохранили структурные элементы мифов, атрибутику и обрядовость магических ритуалов, а также способы передачи тайных знаний.

Все мифы имеют единую структуру сюжета – содержат в себе мономиф (путешествие героя). Общий шаблон мономифа содержит три стадии: из мира повседневного герой отправляется в мир сверхъестественного, там он проходит испытания и

одерживает победу, и герой возвращается в обыденный мир обретая дары. Этапы мономифа (путешествие героя) подразделялись на семнадцать сегментов (по Д. Кэмпбеллу). Затем перечень этапов мономифа был модернизирован, и их количество было сокращено до двенадцати (по К. Воглеру).

Отдельные мифы, сохраняя этапы мономифа, могут фокусироваться лишь на некоторых сегментах и не содержать все семнадцать или двенадцать частей.

По своей форме каждый миф является трехстадийным, двенадцати- или семнадцатистапным мономифом. Единая композиционная структура всех мифов воспроизводится в разнообразных мифических сюжетах. Приемы, имитирующие магию, традиционно соответствуют ей по своей форме. Сюжет в номере фокусника представляет собой мономиф.

Номер фокусника обуславливает два путешествия. Путешествие персонажа внутри сюжета и путешествие зрителя. Это не сложно понять на следующем примере. Классический номер «Распиливание человека» повествует о девушке (ассистентка), которая была отлучена из обычного мира и помещена в таинственное пространство (ящик), прошла чудесные испытания (распиливание) и вернулась невредимой (дар) в реальный мир (*Путешествие персонажа*).

Номер фокусника демонстрирует мономиф, сюжетное содержание которого вызывает у зрителя интеллектуальное включение, обеспечивающее зрителю собственное *ментальное* путешествие героя. Покинув повседневность, зритель посещает магический мир, иллюзию которого создает фокусник, противоборствует попыткам фокусника повлиять на его мировоззрение, а затем возвращается назад, познав значимость и границы своего миропонимания. Зритель проходит все три стадии путешествия героя, обретая дары, обогащает себя опытом столкновения с мистифицированной реальностью, получает навык противостояния его нынешнего научного мировоззрения с магическим, испытывает положительные эмоциональные переживания от полученного развлечения – балансирования между страхом перед потусторонним миром и

надеждой на него в случае сложных жизненных ситуаций (*Путешествие зрителя*).

Концепция мономифа, открытая Д. Кэмбеллом, в дальнейшем была модернизирована К. Воглером и популярно изложена в «Практическом руководстве по многоликому герою», после чего стала использоваться как практическая технология для написания историй и сценариев в самых разных жанрах. По схеме мономифа стали создаваться литературные произведения, киносценарии, сценарии компьютерных игр, квестов, рекламных и политических проектов.

Развитие и усложнение социальной структуры первобытного общества вызвали необходимость в утверждении норм общественного поведения. Потребовался назидательный источник, который содержал бы описания стандартов взаимоотношений, давал бы понятия о добре и зле, хорошем и плохом, правильном и неправильном и т.п. Такой источник не должен был отягощаться ритуальными условностями и должен был свободно воспроизводиться между всеми членами общества. Существовавший на то время миф, выполнявший эзотерические функции, был десакрализован, деритуализован, дегероизован и трансформирован в особое повествование — сказку. Сказка не заместила мифы, а стала сосуществовать с ними, выступая средством нравственного воспитания.

В сказках отсутствует сакральная информация мифов, мифические герои заменены обыкновенными людьми, достоверность мифа уступает место выдумке, личная судьба героя обретает приоритетность, носителями сверхъестественных способностей становятся бытовые предметы, животные, вымышленные персонажи (сапоги, шапка, вода, клубок ниток, скатерть, перо, ступа, тарелка и яблоко, конь, щука, «золотая» рыбка, трехглавый змей и т.п.).

В процессе трансформации мифа в сказку в неё были перенесены мифемы, низведенные до сугубо бытового, потребительского содержания (скрыться, сделавшись невидимым; перенестись в другое место; увеличить скорость передвижения; указать дорогу; видеть то, что находится далеко;

накормить; оживить; омолодить; обрести невосприимчивым к огню или кипятку и т.п.). В сказках персонаж обращается за помощью к бытовым предметам, животным, вымышленным персонажам, которые наделены чудодейственными способностями. Сверхъестественные проявления в сказках получили название волшебства. Сказки, в которых события разрешаются при помощи волшебства, относят к «волшебным сказкам».

Все волшебные сказки при разнообразии их содержания имеют однотипное строение и имеют 7 действующих лиц с предписанной им 31 функцией.

Функция – это основное сюжетное событие или поступок действующего лица, определяемые с точки зрения его значимости для хода действия. Функции образуют основные составные части сказки. Название функции представляет собой сокращенное и обобщенное обозначение действия в форме существительного (отлучка, подвох, борьба, запрет, вредительство, победа и т. п.). Исполняемые действующими лицами функции в их последовательности составляют единый композиционный стержень сказки и движут сюжет.

Большинство функций в волшебных сказках бинарно оппозиционны (парно альтернативны, парно противоположны): недовольство – ликвидация недовольства; запрещение – нарушение запрета; борьба – победа; задача – решение и т.д. Последовательность функций во всех волшебных сказках всегда линейна и одинакова.

Отдельные волшебные сказки могут содержать и менее 31 функции. Они состоят из постоянных и переменных элементов. К постоянным, устойчивым элементам относятся функции действующих лиц и набор ролей, к переменным элементам относят количество и способы исполнения функций, мотивировки и атрибуты персонажей, а также стиль изложения.

Количество ролей, соотнесенных с выполняемыми функциями в волшебных сказках всегда неизменно. Таких ролей 7: герой, царевна или ее отец, отправитель, даритель, помощник,

антагонист (вредитель), ложный герой. Выполнять эти роли могут самые различные персонажи. Замена одного персонажа на другого не изменяет структуру сказки, сюжет и ее окончание. Каждому персонажу может быть предписана одна или несколько функций. Персонажем может быть не только человек, но и животное или предмет.

«[Волшебные] Сказки обладают одной особенностью: составные части одной сказки без всякого изменения могут быть перенесены в другую... Возьмем мотив «змей похищает дочь царя». Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменён Кошчем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом» [18, сс. 9,14].

Сюжеты всех волшебных сказок повествуют о преодолении потери или недостачи, при помощи чудесных средств, или волшебных помощников.

Американский фольклорист Алан Дандес в предисловии к англоязычному изданию «Морфология сказки» В.Я. Проппа прямо указывает, что согласно его исследованиям, методика В.Я. Проппа может использоваться для анализа структуры не только волшебных сказок. Такой подход позволяет по методике В.Я. Проппа провести системный анализ составных элементов и фокусов также.

По В.Я. Проппу, «волшебная сказка в своих морфологических основах представляет собой миф» [18, с. 67]. Миф в единстве с ритуальными практиками (мифо-ритуал) является магией. Фокусы как приемы, имитирующие магию, традиционно соответствуют ей по форме. Это позволяет предположить, что также, как и волшебные сказки, фокусы имеют однотипное строение и представляют собой набор функций, распределенных между персонажами.

Подтверждение данной гипотезы проводилось методом анализа сюжетных событий и поступков действующих лиц фокусов. Фокусы были распределены по их основным базовым эффектам. Название функций было заимствовано из метода В.Я. Проппа. Определение функций адаптировано к жанру фокусов соответственно с его спецификой. Назначение функций в фокусах является традиционным.

В жанре фокусов «волшебным средством» определяется то, посредством чего фокусник демонстрирует свои «сверхъестественные свойства антагониста». «Волшебным средством» в фокусах могут быть человек, животные, предметы.

Функция «предписание и запрет» в фокусах является привнесенной. Стандартные, для данного общества и времени, мировоззренческие представления о закономерностях, явлениях и процессах окружающей действительности существуют вне фокусов и перенимаются фокусами в виде «предписаний и запретов». Заимствованные «предписания и запреты» используются в фокусах для создания иллюзии их опровержения. «Предписанием и запретом» могут быть физические законы, причинности, вероятности, возможности, пределы интеллектуальных и физических способностей и другое. Функция «предписание и запрет» устанавливает исходное положение, нарушение которого движет сюжет.

Функция «нарушение предписания или запрета» проявляет фокусника как антагониста, который нарушает предписания или запреты. Назначение этой функции – развить сюжет нарушением «предписания и запрета».

Под «отлучкой» в жанре фокусов следует понимать сокрытие от зрителя части сценического пространства. Задача этой функции – нарушить первоначальные обстоятельства трюка, создав локальное сценическое пространство, скрывающее механизм «магических» действий фокусника.

Под «вредительством» подразумевается любое нанесение ущерба, который следует исправить. «Вредительством» может являться демонстрация нанесения телесного повреждения, разрушение, сжигание, разрывание

предметов, принудительное удержание (связывание, заковывание в цепи, заключение в ограниченный объем, воду и др.) и тому подобное. «Недостача» – это демонстрация отсутствия, которое подлежит заполнению. Недостача может проявляться в самых разнообразных формах. Суть функций «вредительство» и «недостача» сходна – формировать движение сюжета к их устранению, что предоставляет возможность объединить их в одну универсальную функцию «вредительство или недостача». Цель этой функции – создать ключевое событие сюжета, которое обеспечит его развитие (ввести в сюжет событие, которое подлежит исправлению).

Функция «вредительство или недостача ликвидируются» обозначает ликвидацию вредительства или недостачи. Эта функция обеспечивает развязку сюжета, придает ему логическую завершенность.

Функция «сверхъестественные свойства антагониста» понимается как создание фокусником представления о его возможности демонстрировать явления, которые противоречат законам материального мира и воспринимаются зрителем как невозможные. Эта функция определяет общее направление сюжета и поддерживается другими функциями, подтверждающими способность фокусника нарушив запрет, нанеся вредительство или продемонстрировав недостачу исправить их используя свои сверхъестественные способности.

Эффект «появление» рассмотрим на примере «Дождя монет из воздуха» («Сон бедняка»).

«Предписание или запрет» означает, что никакой объект не может возникнуть без материалистического обоснования.

Функции фокусника: «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (фокусник накрывает платком держатель монет с монетами (монетницу); фокусник скрывает монету различными приемами пальмировки); «вредительство или недостача» – продемонстрировать недостачу (фокусник демонстрирует пустое ведро и руки); «нарушение предписания или запрета» – объекты (монеты) появляются без материалистического

обоснования; «сверхъестественные свойства антагониста» – продемонстрировать возникновение объектов из ничего (фокусник многократно материализует монету из воздуха); «вредительство или недостача ликвидируется» – продемонстрировать ликвидацию недостачи (фокусник показывает монету, появляющуюся в руке и горсть монет появившуюся в ведерке).

«Волшебным средством» в этом номере являются монеты. Посредством монет фокусник выполняет функции – «нарушение предписания или запрета», «сверхъестественные свойства антагониста», «вредительство или недостача ликвидируется».

В качестве «волшебного средства» в номерах «появление» могут быть задействованы самые разнообразные объекты: люди, животные, различные предметы (карты, вертолеты, монеты, платки, «волшебные палочки», автомобили, бутылки, жидкости, цветы, трости, свечи). «Отлучка» может производиться путем: загораживания ладонью, другими частями тела фокусника; накрытия крышкой, тканью, полым цилиндром; единичных действий, скорость которых ниже порога чувствительности зрения человека (появляющиеся трости, свечи, карты); ослепления вспышкой; загораживания проекционным экраном или дымовой завесой. «Вредительство или недостача» – когда подтверждение отсутствия (недостачи) объекта может производиться разными действиями: акцентированием внимания мимикой, жестами, вербально; демонстрацией пустых локаций или объемов; помещением объектов в другие объекты; раскрытием элементов конструкций; разбором конструкций на составные части. «Вредительство или недостача ликвидируется» – значит, что появление объекта может производиться мгновенно или длиться во времени; объект может появляться в открытом пространстве, под прикрытием или в специальной конструкции. Продемонстрировать «сверхъестественные свойства антагониста» и «нарушение предписания или запрета» возможно при помощи различных технологий: используя

ложные формы, каркасы, имитирующие объект; применяя тянущую механику, пружинные системы, катапульты; практикуя объекты с раскладывающейся конструкцией; задействуя вращающиеся и качающиеся панели, секретные серванты; дополняя объекты составными частям; оперируя приемами престижизитации; эксплуатируя различной конструкции коробки, ящики, контейнера, сообщающиеся емкости, сосуды с избыточным давлением, сосуды с отделением внутреннего давления от атмосферного; декорируя объект материалом совпадающим по цвету с задником сцены. Приведенный перечень примеров является иллюстративным и не представляется исчерпывающим.

Эффект «исчезновение» попробуем рассмотреть на примере «Исчезающей женщины» (метод Буатье / де Кольта).

«Предписание или запрет»: никакой объект не может перестать существовать, исчезнуть, пропасть, стать недоступным к ощущениям без материалистического обоснования.

Функции фокусника: «вредительство или недостача ликвидируется» – демонстрировать отсутствие недостачи (фокусник показывает ассистентку, которую затем усаживает в кресло); «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (спрятать от обзора зрителей ассистентку, усаженную в кресло, накрыв её покрывалом); «вредительство или недостача» – продемонстрировать недостачу (фокусник, сдернув покрывало, демонстрирует исчезновение ассистентки); «нарушение предписания или запрета» – объект может исчезнуть без объяснимых причин; «сверхъестественные свойства антагониста» – продемонстрировать действия, приводящие к необъяснимому исчезновению объекта (фокусник демонстрирует исчезновение ассистентки, которое не имеет материалистического обоснования).

Функции ассистентки: являться «волшебным средством» (помощником) для антагониста – фокусника. Посредством и при содействии ассистентки фокусник выполняет функции

«вредительство или недостача ликвидируется», «вредительство или недостача», «отлучка», «нарушение предписания или запрета», «сверхъестественные свойства антагониста».

В номерах «исчезновение» функция «вредительство или недостача ликвидируется» заключается в первоначальной демонстрации зрителю «волшебного средства». В качестве «волшебного средства» в номерах «исчезновение» могут быть задействованы самые разнообразные объекты: человек, животное, различные предметы (клетка с голубями, стакан, железнодорожный вагон, платок, «волшебная палочка», бутылка, статуя, монета, шар, жидкость). «Отлучка» может производиться путем: накрытия или декорирования тканью; загораживания ладонью, другими частями тела фокусника; помещения в пакет, рамку, мешочек, различные конструкции; оборачивания бумагой или газетой; единичных действий, скорость которых ниже порога чувствительности зрения человека (складывающиеся трости, свечи); ослепления вспышкой; загораживания проекционным экраном; осыпания блестками; окутывания дымом. «Вредительство или недостача»: исчезновение объекта может производиться мгновенно или длиться во времени; объект может исчезнуть в открытом пространстве, под прикрытием или в специальной конструкции. Продемонстрировать «сверхъестественные свойства антагониста» и «нарушение предписания или запрета» возможно самыми разнообразными техниками: использованием каркаса, имитирующего форму объекта; разделением объекта на составные части; применением тянущей механики; практикуя объекты со складывающейся конструкцией; задействованием вращающихся панелей, секретных сервантов и отделений; дополнением объекта составными частями; маскировкой материалом, совпадающим по цвету с задником сцены; приемами притворения; помещением в наплечник, коробку, ящик, специальную конструкцию; устройством сообщающихся сосудов. Приведенный перечень примеров так же является иллюстративным и не представляется исчерпывающим.

Эффект «превращение» проанализируем на примере «Фабрики денег» (метод Робера Удэна).

«Предписание или запрет»: объект может значительно изменить свой вид, свойства, объем, состояние или трансформироваться в иной объект исключительно вследствие причинного материального воздействия.

Функции фокусника: «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (фокусник скрывает от зрителя листок белой бумаги между вращающимися валиками); «вредительство или недостача» – продемонстрировать недостачу (фокусник вращает валики – листок белой бумаги исчезает между ними); «вредительство или недостача ликвидируется» – продемонстрировать ликвидацию недостачи (продолжая вращать валики фокусник ликвидирует утрату белого листка бумаги его трансформацией в банкноту); «нарушение предписания или запрета» – объект может трансформироваться в иной объект без причинного материального воздействия; «сверхъестественные свойства антагониста» – продемонстрировать материалистически необоснованную трансформацию объекта (фокусник демонстрирует сверхъестественную способность превращать листок бумаги в банкноту).

«Волшебными средствами» в этом номере являются листок чистой белой бумаги и банкнота. Посредством листка фокусник производит его «исчезновение», а посредством банкноты ее «появление». Используя «волшебные средства», фокусник выполняет функции «вредительство или недостача», «отлучка», «вредительство или недостача ликвидируется», «нарушение предписания или запрета», «сверхъестественные свойства антагониста».

В качестве «волшебного средства» в номерах «превращение» используются люди, животные, предметы (шарики, платки, платья и костюмы, гири, ножи, монеты, карты, жидкости, бутылки, фужеры). «Отлучка» в номерах «превращение» производится так же, как и в номерах «исчезновение». Продемонстрировать функции «вредительство

или недостача ликвидируется», «сверхъестественные свойства антагониста» и «нарушение предписания или запрета» возможно при помощи различных технологий, применяемых в номерах «появление». В номерах «превращение» используется также специфические для этой группы трюков технологии, например, изменение гравитационных свойств объекта достигается использованием электрических магнитов, а изменение агрегатного состояния объекта использованием химических реактивов. Приведенный перечень примеров тоже является иллюстративным и не представляется исчерпывающим.

Эффект «восстановление» изучим на примере «Распиливания человека» (способ Хораса Гольдина).

«Предписание или запрет»: ничто уничтоженное или целое, разъединенное на элементы, не может быть полностью восстановлено в первоначальном виде.

Функции фокусника: «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (спрятать от обзора зрителей ассистентку уложив её в ящик); «нарушение предписания или запрета» – возможно распилить живую ассистентку и восстановить её в первоначальном виде; «вредительство или недостача» – продемонстрировать процесс нанесения ущерба и сам ущерб (фокусник распилывает ассистентку, уложенную в ящик, и раздвигает его половины); «сверхъестественные свойства антагониста» – продемонстрировать сверхъестественное (разъединенные части ассистентки не утратили физиологические функции; продемонстрировать сверхъестественную способность распилить и восстановить ассистентку без видимых последствий для неё); «вредительство или недостача ликвидируется» – продемонстрировать «восстановление» (фокусник демонстрирует невредимую ассистентку в ее первоначальном виде).

Функции ассистентки: являться «волшебным средством» (помощником) для антагониста – фокусника. Посредством и при содействии ассистентки фокусник выполняет функции «отлучка», «нарушение предписания или запрета»,

«вредительство или недостача», «сверхъестественные свойства антагониста», «вредительство или недостача ликвидируется», «восстановление».

В качестве «волшебного средства» в номерах «восстановление» могут быть задействованы самые разнообразные объекты: человек, животное, газета, смартфон, бумажная салфетка, веревка, афиша, шнурок, лента, платок, ювелирное украшение. Фокусник может «нарушать предписание или запрет» и причинять «вредительство или недостачу» разрывая, разрезая, сжигая (прожигая), разбивая, распиливая, прокалывая перечисленные предметы. «Отлучка» может производиться: путем укрытия в сомкнутых ладонях, утаивания в кулаке или между пальцами; помещения в мешочек, коробку, ящик, пакет. Продемонстрировать «сверхъестественные свойства антагониста», «ликвидацию вредительства или ущерба», «восстановление» «волшебного средства» возможно самыми разнообразными техниками: созданием видимости вредительства или ущерба, созданием видимости восстановления, подменой предмета до или после его повреждения или разрушения, маскировкой повреждений. Приведенный и в данном случае перечень примеров является иллюстративным и не представляется исчерпывающим.

Проследим эффект «проникновение» на примере «Шелка сквозь зеркало» (метод Микаме).

«Предписание или запрет»: невозможно проникновение объекта сквозь другой объект без нарушения целостности одного из них.

Функции фокусника: «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (скрыть от обзора отверстие в зеркале, закрыв его ладонью и шелковым платком; спрятать часть шелкового платка, разместив его сзади рамки через отверстие в зеркале; скрыть отверстие в зеркале после прохождения шелка, закрыв его ладонью и сместив второй рукой зеркало внутри рамки); «нарушение предписания или запрета» – возможно проникновение объекта сквозь другой объект без нарушения их целостности; «вредительство или

недостача» – продемонстрировать процесс нанесения ущерба и сам ущерб (фокусник демонстрирует проницаемость изотропной структуры зеркала – оно утрачивает цельность, твердость, однородность в месте прохода шелкового платка); «ликвидация вредительства или ущерба» – после прохождения платка сквозь зеркало структура зеркала становится первоначально-неизменной; «сверхъестественные свойства антагониста» – показать возможность проникновения объекта сквозь другой объект без нарушения целостности препятствия (фокусник показывает цельное зеркало и платок).

«Волшебными средствами» в этом номере являются зеркало (препятствие) и шелковый платок (проникающий объект). Посредством «волшебных средств» фокусник выполняет функции – «нарушение предписания или запрета», «вредительство или недостача», «ликвидация вредительства или недостачи», «сверхъестественные свойства антагониста».

В качестве «волшебных средств» в номерах «проникновение» задействуют: человека и лучковую пилу; монету и сигарету; человека и стальной лист или зеркало; банкноту и карандаш; человека и канат или цепь; стекло и иглу; человека и шпагу; стальные кольца; человека и второго человека; веревку и стальное кольцо; ножницы или нож и пиджак; цилиндр, надетый на руку, или воздушный шар, помещенный в цилиндр и свечу; игральную карту и футболку. «Отлучка» может производиться путем маскировки рукой, панелями, створками конструкций, проникающим объектом. Фокусник может «нарушать предписание или запрет» и причинять «вредительство или недостачу», протыкая, разъединяя, разрезая волшебное средство, пролезая сквозь него, демонстрируя проникновение объектов сквозь препятствие. Продемонстрировать «сверхъестественные свойства антагониста», «ликвидацию вредительства или ущерба», «проникновение» «волшебного средства» сквозь препятствие возможно самыми разнообразными техниками: обходом препятствия; созданием конструктивно разъединяющихся объектов; созданием видимости проникновения приемами

престижизитации; созданием видимости восстановления препятствия; использования дополнительных конструктивных элементов к объектам; маскировкой или подменой поврежденных объекта, устройством замаскированных проходов в объектах. В данном случае приведенный перечень примеров является также иллюстративным и не представляется исчерпывающим.

Эффект «левитация» представим на примере «Левитации над столом» (метод Оливье Герниона).

«Предписание или запрет»: преодоление притяжения Земли возможно только при воздействии физических сил, которые компенсируют силу тяжести.

Функции фокусника: «отлучка» – отлучить «волшебное средство» от общего сценического пространства (фокусник оборачивает ассистентку в ткань); «нарушение предписания или запрета» – объект может преодолеть гравитацию без воздействия физических сил и парить в пространстве без контакта с другими объектами; «вредительство или недостача» – продемонстрировать утрату воздействия притяжения Земли на объект (фокусник демонстрирует постепенную утрату воздействия гравитации на ассистентку и ее парение над столом); «сверхъестественные свойства антагониста» – продемонстрировать сверхъестественную способность левитировать объекты; «вредительство или недостача ликвидируется» – продемонстрировать возврат воздействия гравитации на объект (фокусник демонстрирует постепенный возврат воздействия на ассистентку притяжения Земли – ассистентка плавно опускается на стол, затем сходит со стола).

«Волшебным средством» в этом номере являются ассистентка. Посредством неё фокусник выполняет функции – «нарушение предписания или запрета», «вредительство или недостача», «ликвидация вредительства или недостачи», «сверхъестественные свойства антагониста».

«Волшебными средствами» в номерах «левитация» могут быть люди, шары, сигареты, «волшебные палочки», трости, карты, фужеры. «Отлучка» может производиться накрытием тканью, помещением в короб или иные конструкции,

сокрытием в ладонях. «Нарушение предписания или запрета» может проявляться в парении объекта, его зависании, видимости постепенного изменения силы притяжения (воздействия гравитации) проявляющееся в подъеме и опускании объекта. Продемонстрировать «вредительство или недостачу», «ликвидацию вредительства или ущерба», «сверхъестественные свойства антагониста» позволяют: маскируемые стационарные, съемные, устанавливаемые или подвижные рычаги; сверхтонкие невидимые или маскируемые нити; препарированные объекты; потоки воздуха, направляемые под давлением.

Анализ сюжетных событий фокусов показал однотипность их строения. Несмотря на различие эффектов, в исследуемых фокусах было выявлено семь функций: «волшебное средство», «предписание или запрет», «отлучка», «нарушение предписания или запрета», «вредительство или недостача», «вредительство или недостача ликвидируются», «сверхъестественные силы антагониста». Четыре функции бинарно оппозиционны: «предписание или запрет» – «нарушение предписания или запрета»; «вредительство или недостача» – «вредительство или недостача ликвидируются». Парные функции всегда соотносимы – способ ликвидации «вредительства или недостачи» определяется содержанием «вредительства или недостачи», а форма «нарушения предписания или запрета» определяется формой самого «предписания или запрета».

В некоторых фокусах могут отсутствовать отдельные функции (например, функция «отлучка», что определяется особенностями техники исполнения).

Функции могут повторяться в одном фокусе. «Волшебных средств» может быть одно или несколько. Фокусник выполняет шесть функций: «предписание или запрет», «отлучка», «нарушение предписания или запрета», «вредительство или недостача», «вредительство или недостача ликвидируются», «сверхъестественные силы антагониста».

Ассистирующий фокуснику человек, используемое животное или предмет(ы) наделены единственной функцией –

быть «волшебным средством» при помощи и посредством которого фокусник выполняет свои функции.

Сценических ролей, соотнесенных с выполняемыми функциями в фокусах, всегда две – фокусник-антагонист и помощник-«волшебное средство». Количество сценических ролей в фокусах всегда неизменно.

Проведенный анализ позволяет рассматривать фокус как цельную структуру, состоящую из комбинации семи функций, распределенных между двумя действующими лицами. Выделенные функции являются устойчивыми, постоянными элементами каждого фокуса, независимо от того, какой эффект воспроизводится.

К переменным элементам фокуса относят количество и способы исполнения функций, мотивировки и атрибуты действующих лиц.

Зритель является героем (протагонистом) и внесценическим персонажем. В любом трюке функции зрителя неизменны: «отлучка» – зритель ментально покидает повседневность; «борьба» – зритель противоборствует попыткам фокусника повлиять на его мировоззрение; «победа» – зритель тем или иным способом преодолевает когнитивный диссонанс между его материалистическим и теизмическим (вера в чудо, в сверхъестественное) мировосприятием; «возвращение» – преодолев когнитивный диссонанс зритель возвращается к обыденному мировосприятию. Выполнение фокусником-антагонистом при содействии «волшебного средства» предписанных ему функций обеспечивает зрителю возможность пройти все три стадии его ментального путешествия – путешествия героя (мономифа).

Вопрос отнесения к «волшебным средствам» приспособлений для воспроизведения эффектов трюков в настоящее время является дискуссионным. Такая неопределенность не вносит логического противоречия в предложенную презумпцию конструкции фокусов.

В. Я. Пропп прямо указывал, что его исследованию подлежали исключительно народные, фольклорные волшебные

сказки. Однако в дальнейшем выяснилось, что область применения его выводов возможно распространить на любую повествовательную историю.

Автор «Приключения Чиполлино» и «Волшебного голоса Джельсомино», сказочник, журналист и детский писатель Джованни Франческо Родари, более известный у нас под именем Джанни Родари, предложил использовать теорию В.Я. Проппа не только для анализа уже имеющихся произведений, но и для их создания. Дж. Родари модернизировал функции В.Я. Проппа, сократил их до двадцати и занес наименование каждой функций на отдельную карточку, изготовив т. н. «карты Проппа». На основе «карт Проппа» Дж. Родари предложил метод создания новых сюжетов, который заключается в комбинировании «карт Проппа» в различных вариантах и количествах. Такой метод показал, что на основе «карт Проппа» возможно создавать бесчисленное количество сюжетов. Сам Дж. Родари сравнивал «карты Проппа» с нотами, используя которые можно сочинять сколько угодно мелодий.

В дальнейшем текстовые «карты Проппа» были представлены в виде карточек, на которых каждая функция была визуализирована универсальным схематическим изображением. Затем были изготовлены наборы кубиков с графическими символами карт Проппа. В настоящее время «карты Проппа» переведены в цифровой формат и используются для синтеза сказок при помощи искусственного интеллекта.

Метод Родари является универсальным и применяется для создания сюжетов в различных жанрах. Этот метод допускает модернизацию и изменение наименований функций в зависимости от жанра, комбинирование их в любой последовательности, пропуск одних и повторение других функций. Метод создания сюжетов Дж. Родари был проверен на практике и признан продуктивным.

Выводы. Исследование магии позволяет выдвинуть вероятностное предположение об общем генезисе фокусов и волшебной сказки. Анализ сюжетных событий и поступков

действующих лиц фокусов, демонстрирующих различные зрелищные эффекты, дал возможность выявить в них наличие обязательных однообразных постоянных элементов. Инвариантность значения каждого выделенного элемента для воспроизведения фокуса позволила обозначить их как «функции», аналогичные «функциям», выделенным В.Я. Проппом в волшебных сказках. Результаты исследования позволили дать структуралистское определение фокуса: «Морфологически фокус является двух ролевой структурой, состоящей из семи функций, посредством которой воспроизводится мономиф (путешествие героя) для внесценического персонажа». Приведенное определение фокуса следует рассматривать, как редуктивный вывод и полагать презумпцией при создании сюжетных номеров фокусника. Данный подход позволяет сделать вывод о том, что общий генезис и подобность морфологического строения волшебной сказки и фокусов позволяют использовать практические современные способы и приемы конструирования сказочных сюжетов для создания сюжетов номеров фокусников.

Список использованной литературы:

1. Айдаров П. Иллюзионист и его номер. Иллюзионный жанр как искусство. Екатеринбург: Rideró, 2021. 335 с.
2. Вадимов А., Тривас М. «От магов древности до иллюзионистов наших дней. Москва: «Искусство», 1966. 82 с.
3. Джеймс В. Многообразие религиозного опыта. Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 1993. 418 с.
4. Едошина И. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры. Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т.1. Вып. 3. Сс. 79-81.
5. Заславская А. Методические рекомендации по построению циркового номера. Челябинск: Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Центр внешкольной работы г. Челябинска», 2019. 12 с.

6. Зоменов М. Концепты шаманизма: семиотико-компаративистский подход. Санкт-Петербург: Санкт Петербургское философское общество, 2010. 222 с.
7. Карташкин А. Фокусы. Занимательная энциклопедия. Москва: «Издательский дом «Искатель», 1997. 544 с.
8. Карташкин А. Цветы сквозь асфальт.
URL:<http://magicpedia.ru/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/tabid/533/articleType/ArticleView/articleId/631/--.aspx>
9. Клюкина Л. Мифема и мифологема: практики использования понятия в современной отечественной философии культуры. Санкт-Петербург: Международный журнал исследователей культуры, 2018. Сс. 197-208.
10. Красников А. Методология классического религиоведения. Благовещенск: Библиотека журнала «Религиоведение», 2004. 148 с.
11. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Киев: «Terra Incognita», 2020. 416 с.
12. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: «Педагогика-пресс», 1994. 607 с.
13. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Москва: «Республика», 1994. 384 с.
14. Леви-Строс К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа. Москва: Зарубежные исследования по семиотике фольклора, 1985. Сс. 121-152.
15. Лубский В., Лубская М. История религий. Учебник. Киев: Центр учебной литературы, 2004. 696 с.
16. Малиновский Б. Магия, наука и религия. Москва: Рефл-бук, 1998. 304 с.
17. Пропп В. Морфология волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 1998. 512 с.
18. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва: издательская группа «Азбука-Аттикус», 2020. 544 с.
19. Плахова О. Отражение естественной среды обитания человека в сказочной картине мира.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-estestvennoy-sredy-obitaniya-cheloveka-v-skazochnoy-kartine-mira/viewer>

20. Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. Москва: Прогресс, 1990. 192 с.
21. Романов К. Магические действия в структуре традиционной психологической культуры мордовского народа. Финно-угорский мир. 2017. №1. Сс. 116-123.
22. Свечников В. Теория и практика сценической магии. Саратов: Саратовский государственный технический университет, 1998. 301 с.
23. Смиренский В. Формула тайны. Модели сюжетных структур и нарративного интеллекта. Дискурс, речь, речевая деятельность. Москва: ИНИОН РАН, 2000. Сс. 181-211.
24. Тайлор Э. Первобытная культура. Москва: Госссоцэкониздат, 1939. 567 с.
25. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Новые плоды. Москва: Академический проект, 2019. 407 с.
26. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. Москва: Политиздат, 1986. 832 с.
27. Фрейд З. Тотем и табу. Харьков: Фолио, 2009. 110 с.
28. Фромм Э. Психоанализ и религия. Сумерки богов. Москва: Политиздат, 1990. 398 с.

Сергій Анатолійович БЄЛЯЄВ,

незалежний дослідник,

Харків, Україна,

e-mail: grandisguillotine@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-9381-3323

МОРФОЛОГІЯ ФОКУСІВ

Анотація. У статті розглядається можливість структурно-типологічного опису фокусів за їх постійними структурними елементами, відношення цих елементів один до одного і до цілого. Дається аналіз розкладання на складові частини фокусів, які демонструють основні видовищні ефекти. Окрема увага приділяється відповідності виділених елементів історико-культурної традиції порівняльно-типологічному

методу дослідження. Досліджується імовірнісна генеза фокусів. Стаття демонструє практичне застосування структуралістського та історико-культурного методів, запропонованих В.Я. Проппом. Матеріал призначений для розробки теорії фокусів, усунення існуючих у ній прогалин. На основі фрагментарних історичних джерел методом моделювання культурно-історичних процесів пропонується імовірнісна версія виникнення фокусів. Оцінюючи сучасний соціальний стан фокусів, як стійко некримінального і відсутність будь-яких історичних фактів про зародження фокусів, як кримінальних практик в статті не проводиться аналіз альтернативної версії виникнення фокусів. З позицій структуралізму робиться спроба виявлення структурних закономірностей фокусів. Виділяються та описуються характерні особливості магії, перш за все, її структура і процес. У статті магія розглядається як єдність міфологічних вірувань і ритуальних практик (міфо-ритуал). Особливу увагу автор приділяє статусу мага як пріоритетної складової магії. На основі вивчення магії автор приходить до наступного висновку: напрацьовані магією прийоми і техніки підтримки статусу мага, що позначаються як профанні практики, позбавлені сакральної змістовності, в період занепаду магії відокремившись від неї, утворили секулярне культурне явище, яке трансформувалося в культурний феномен, названий сьогодні фокусами. Підтвердження такої версії автор бачить у збереженні у фокусах до наших днів сенсорних компонент – міфем, магічної ритуальної форми й атрибутики. Досліджуючи динаміку культурно-історичних процесів із позицій формалізму, автор описує інший феномен, похідний від міфу, – казку. Автор стверджує, що акцентування спільності походження фокусів і казки дозволяє застосовувати методи дослідження казок до дослідження фокусів. Використано метод дослідження чарівних казок, введений В.Я. Проппом. Керуючись ним, автор проводить структурний аналіз фокусів, маючи на меті встановити закономірності їх будови. Стаття наводить докладний опис аналізу вчинків дійових осіб і подій фокусів, розділених по групах відповідно до видовищного ефекту, що демонструється.

У процесі дослідження в кожному фокусі вдалося встановити повторювані одноманітні стійкі елементи й надати їм специфічний для жанру фокусів зміст. Кількість персонажів у всіх досліджених фокусах також була однаковою. Узагальнення результатів аналізу показало структурну однаковість різних фокусів, що дозволило автору зробити обґрунтований висновок про структурну подібність усіх фокусів і встановити структуралістську дефініцію фокусу. Важливим у даному дослідженні є збереження традиційних загальноприйнятих міжжанрових назв виділених елементів, що утримує теорію фокусів у рамках загальнокультурних понять. Встановлення подібності структури фокусів і виготовлення фокусних «карт Проппа» дозволяє з упевненістю припускати їх практичне застосування.

Ключові слова: фокуси, магія, В.Я. Пропп, функції, морфологія, Дж. Родарі, карти Проппа

Sergey A. BELYAYEV,
independent researcher,
Khar'kov, Ukraine,
e-mail: grandisguillotine@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-9381-3323

MORPHOLOGY OF MAGIC TRICKS

Abstract. It is considered in the article the possibility of a structural-typological description of magic tricks by their permanent structural elements, the relation of these elements to one another and to the whole. An analysis of the decomposition into component parts of magic tricks producing the main spectacular effects is given. Special attention is paid to the correspondence of the dedicated elements of the historical and cultural tradition of the comparative typological method of research. The probabilistic genesis of juggle is researched. The article demonstrates the practical application of the structuralist and historical-cultural methods proposed by V.Ya. Propp. The article is intended to form the theory of juggles, to

eliminate the gaps existing in it. On the basis of fragmentary historical sources by the modeling cultural-historical processes method, a probabilistic version of the occurrence of juggle is proposed. Assessing the current social position of juggles as steadily non-criminal and the absence of any historical facts about the origin of juggles, as criminal practices, the article does not analyze an alternative version of the occurrence of juggles. From the standpoint of structuralism, an attempt to identify the structural patterns of juggle is made. The characteristic features of magic, especially its structure and process, are highlighted and described. In this article, magic is considered as a unity of mythological beliefs and ritual practices (mytho-ritual). Special attention is paid by the author to the status of the magician as a priority component of magic. Based on the study of magic, the author comes to the following conclusion: applied by magic, the techniques for maintaining the status of a magician, designated as profane practices devoid of sacred meaningfulness, separated from it during the decline of magic, formed a secular cultural phenomenon that was transformed into a cultural phenomenon called today juggles. The author sees confirmation of this version in the preservation of the semantic components in the juggles to this day – mythemes, magical ritual form and paraphernalia. Exploring the dynamics of cultural and historical processes from the standpoint of formalism, the author describes another phenomenon derived from myth – a fairy tale. The author claims that the presumed commonality of the juggles and fairy tales origin makes it possible to apply the methods of studying fairy tales to the study of tricks. The research method of fairy tales introduced by V.Ya. Propp in modern culture is recognized over genre. Based on this, the author conducts a structural analysis of foci using the method of V.Ya. Propp, aiming to establish the patterns of their structure. The article provides a detailed description of the action analysis of the characters and the juggles events, divided into groups according to the spectacular effect produced. In the research process in each focus, it was possible to establish repetitive uniform stable elements and give them a content specific to the genre of focuses. The number of characters in all the studied focuses was also

the same. The analysis result generalization showed the structural uniformity of a wide variety of foci, which allowed the author to draw an informed conclusion about the structural uniformity of foci and establish a structuralistic definition of focus. In this study important is the preservation of the traditional generally accepted intergenre names of the selected elements, which keeps the focuses theory within the framework of general cultural notions. According to common practice, the stable elements highlighted in juggle were visualized. Images are given in the annex to the article. The establishment of the juggles structure uniformity and the production of focal “Propp cards” allows us to confidently assume their practical application.

Key words: magic tricks, V.Ya. Propp, functions, morphology, G. Rodari, Propp cards

References:

1. Ajdarov, P. (2021). Illyuzionist i ego nomer. Illyuzionnyj zhanr kak iskusstvo [The illusionist and his act. Illusion genre as art]. Ekaterinburg: Rideró [in Russian]
2. Vadimov, A. & Trivas, M. (1966). Ot magov drevnosti do illyuzionistov nashih dnei [From ancient sorcerers to modern day illusionists]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
3. Dzhejms, V. (1993). Mnogoobrazie religioznogo opyta [Variety of religious experiences]. Sanct-Petersburg: Andreev i synov'ya [in Russian]
4. Edoshina, I. (2009). Mif, mifologema, mifema v kontekste deyatel'nostnogo podhoda k fenomenam kul'tury [Myth, mythologeme, miteme in the context of an activity approach to cultural phenomena]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [in Russian]
5. Zaslavskaya, A. (2019). Metodicheskie rekomendacii po postroeniyu cirkovogo nomera [Methodological recommendations for the construction of a circus number]. Chelyabinsk: Municipal'noe byudzhethnoe uchrezhdenie dopolnitel'nogo obrazovaniya “Centr vneshkol'noj raboty g. CHelyabinska” [in Russian]

6. Zomonov, M. (2010). *Koncepty shamanizma: semiotiko-komparativistskij podhod* [Concepts of shamanism: semiotic-comparative approach]. Sanct-Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo [in Russian]
7. Kartashkin, A. (1997). *Fokusy. Zanimatel'naya enciklopediya* [Magic tricks. Entertaining encyclopedia]. Moscow: Izdatel'skij dom "Iskatel" [in Russian]
8. Kartashkin, A. (2013). *Cvety skvoz' asfal't* [Flowers through the asphalt]
URL:<http://magicpedia.ru/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/tabid/533/articleType/ArticleView/articleId/631/--.aspx>
[in Russian]
9. Kempbell, D. (2020). *Tysyachelikij geroj* [The Hero with a Thousand Faces]. Kiev: Terra Incognita [in Ukrainian]
10. Klyukina, L. (2018). *Mifema i mifologema: praktiki ispol'zovaniya ponyatiya v sovremennoj otechestvennoj filosofii kul'tury* [Mypheme and mythologeme: the practice of using the concept in modern Russian philosophy of culture]. Sanct-Petersburg: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovatelej kul'tury [in Russian]
11. Krasnikov, A. (2004). *Metodologiya klassicheskogo religiovedeniya* [Methodology of classical religious studies]. Blagoveshchensk: Biblioteka zhurnala "Religiovedenie" [in Russian]
12. Levi-Bryul', L. (1994). *Sverh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive]. Moscow: Pedagogika-press [in Russian]
13. Levi-Stross, K. (1994). *Pervobytnoe myshlenie* [Primal thinking]. Moscow: Respublika [in Russian]
14. Levi-Stros, K. (1985). *Struktura i forma. Razmyshleniya nad odnoj rabotoj Vladimira Proppa* [Structure and form. Reflections on one work of Vladimir Propp]. Moscow: Zarubezhnye issledovaniya po semiotike fol'klora [in Russian]
15. Lubskij, V. & Lubskaya, M. (2004). *Istoriya religij* [History of religion]. Kiev: Centr uchebnoj literatury [in Ukrainian]
16. Malinovskij, B. (1998). *Magiya, nauka i religiya* [Magic, science and religion]. Moscow: Refl-buk [in Russian]

17. Propp, V. (1998). Morfologiya volshebnoj skazki [Morphology of the Folktale]. Moscow: Labirint [in Russian]
18. Propp, V. (2020) «storicheskie korni volshebnoj skazki [The historical roots of the fairy tale]. Moscow: izdatel'skaya gruppa "Azбуka-Attikus" [in Russian]
19. Plahova, O. (2011). Otrazhenie estestvennoj sredy obitaniya cheloveka v skazochnoj kartine mira [Reflection of the natural habitat of man in the fabulous picture of the world]. Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta [in Russian]
20. Rodari, D. (1990). Grammatika fantazii. Vvedenie v iskusstvo pridumyvaniya istorij [Fantasy grammar. An introduction to the art of making stories]. Moscow: Progress [in Russian]
21. Romanov, K. (2017). Magicheskie dejstviya v strukture tradicionnoj psihologicheskoj kul'tury mordovskogo naroda [Magical actions in the structure of the traditional psychological culture of the Mordovian people]. Finno-ugorskij mir, 1, 116-123 [in Russian]
22. Svechnikov, V. (1998). Teoriya i praktika scenicheskoy magii [Theory and Practice of Stage Magic]. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj tekhnicheskij universitet [in Russian]
23. Smirenskij, V. (2011). Formula tajny. Modeli syuzhetnyh struktur i narrativnogo intellekta [The formula of the mystery. Models of plot structures and narrative intelligence]. Diskurs, rech', rechevaya deyatel'nost'. Moscow: Inion Ran, 181-211 [in Russian]
24. Tajlor, E. (1939). Pervobytnaya kul'tura [Primitive culture]. Moscow: Gossocekonizdat [in Russian]
25. Frezer, Dzh. (2019). Zolotaya vetv'. Novye plody [The Golden Bough. New fetus]. Moscow: Akademicheskij proekt [in Russian]
26. Frezer, Dzh. (1986). Zolotaya vetv': issledovanie magii i religii [The Golden Bough: a study of magic and Religion]. Moscow: Politizdat [in Russian]
27. Frejd, Z. (2009). Totem i tabu [Totem and taboo]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian]
28. Fromm, E. (1990). Psihoanaliz i religiya [Psychoanalysis and Religion]. Moscow: Politizdat [in Russian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.312-329>
УДК 7.07 (045)

Антоній Юлійович КИЙОВИЧ,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: tonny431@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-0412-0133

УНІВЕРСАЛІЗМ ТАЛАНТУ ДЖИНА КЕЛЛІ ТА ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА НА АМЕРИКАНСЬКУ КУЛЬТУРУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація: Стаття присвячується життю та творчості всесвітньо відомого американсько-ірландського танцюриста, актора, співака, режисера, кінопродюсера та хореографа Джина Келлі – володаря Національної медалі США в галузі мистецтва, почесного «Оскара», двох премій «Золотий глобус» та ще трьох десятків нагород, призів та премій. У роботі розглянуті особливості епохи, в якій жив та творив Джин Келлі, подані важливі факти з його біографії, досліджено унікальний синтез його різноманітних здібностей, розкриті численні грані його таланту. Відтак, з'ясована художня цінність мистецького доробку Джина Келлі та визначено його вплив на американську культуру ХХ ст.

Ключові слова: Джин Келлі, актор, танцюрист, хореограф, режисер, життєпис, мюзикл, спадщина, визнання

Вступ. «Мистецтво ... полягає в тому, щоб розвивати традиції. А розрив з традиціями мистецтво вбиває...». Цей вислів належить видатній особистості сучасності – Андрію Кончаловському (Міхалкову) – радянському, американському та російському кіноактору, режисеру театру і кіно, сценаристу, продюсеру, президенту кіноакадемії «Ніка» [4].

Технічний прогрес та естетична тенденція постмодернізму суттєво змінили природу мистецтва. Істина та цінності стали відносними, а традиції – недоцільними. Більше того, зруйнувалися усі стереотипи, зокрема і пієтет: повага, шанобливе ставлення до авторитетів, професіоналів.

Усі ці зміни знайшли своє відображення й на естраді, яка з середини 1980-х рр. під тиском ринкових відносин стала поволі поступатися шоу-бізнесу. Нині головним рушієм розвитку цивілізацій став маркетинг, сенс якого полягає в тому, що якість товару не надто важлива. Набагато більше цінується реклама, бо саме від неї залежить розмір прибутку. То ж, і не дивно, що «нинішня мова мистецтва», як вважає А.Кончаловський, «зайшла в глухий кут – адже в глухий кут зайшов зміст» [6].

Наведемо приклад: у грудні 2004 р. щоденна британська газета «Daily Telegraph» вирішила визначити п'ятірку найважливіших творів світової культури, створених у ХХ ст. Задля цього п'ятистам критикам, художникам, галеристам та мистецтвознавцям був розісланий список із п'ятисот шедеврів. Шовкографічному полотну «Диптих Мерілін» Енді Уорхола експерти віддали третє місце. Друге місце посіла картина «Авіньйонські дівчата» Пабло Пікассо. А ось на першому місці опинився «Фонтан» Марселя Дюшана: звичайний пісуар із написом «R. Mutt» (Р. Дурень). Сьогодні це найвідоміший реді-мейд (техніка використання в мистецтві речей із магазину – А.К.), представлений Марселем Дюшаном в 1917 р.

Цю подію той самий А. Кончаловський коментує наступним чином: «Вдумайтесь: п'ятсот експертів-професіоналів вважають найважливішим у мистецтві величезного століття те, що загалом має відношення не до мистецтва, а до епатажу та естетичного хуліганства! Який тотальний страх здаватися відсталим ретроградом!» [7, с.44].

Сьогодні ми стикнулися з певним мистецьким парадоксом. Історія людства поділяється на періоди. І кожний, чи то доісторичний час, чи античність, чи Середньовіччя, ранній

новий час, новий час чи новітній час, усі вони увібрали в себе все найкраще з попередніх періодів.

Відповідне траплялося й з культурою, яка «є плодом минулого і сіменем майбутнього. Реалізувався цей взаємозв'язок часів – минулого, сучасного, майбутнього – завдяки традиціям і новаторству у культурі, через механізм її спадкоємності» [1, с. 44]. Втім не цього разу...

Постановка проблеми. Постмодернізм як світоглядно-мистецький напрям у культурі вважається спадкоємцем модернізму. Але культурні традиції минулого з його майстерністю, професіоналізмом та духовним багатством він не успадкував. Відповідно, не перейняв від естради естафету творчості та вміння і шоу-бізнес.

В українському шоу-бізнесі нині, як нам видається, здебільшого панує несмак та низький рівень майстерності. Причиною такого стану речей стало те, що саме продюсер, а не артист є головною особою тандему. Продюсеру не важливо, що митець має виконувати один зі своїх найголовніших обов'язків – формувати систему естетичних цінностей, які, впливаючи на людину, духовно і морально збагачили б її. В гонитві добре й швидко заробити продюсер не надто переймається й підвищенням рівня професійної майстерності артиста.

А критерії професійності та майстерності митців дуже влучно пояснює наступна цитата Андрія Кончаловського (наводимо мовою оригіналу): «Когда мы задаемся вопросом: Что такое искусство? То понятна такая вещь...ведь слово есть еще такое, как искусный. Ис-кус-ный! Что такое «искусный»? Человек, который может делать что-то, что другие не могут» [5].

І тут доцільно знову повернутися до питання взаємозв'язку часів, а саме до спадкоємності поколінь. Бо саме в минулому і творили такі «искусные» митці, універсальність, багатогранність таланту яких полонили душі та серця не одного покоління. Ось лише декілька зіркових імен: Фред Астер, Джуді Гарленд, Марлен Дітріх, Джулі Ендрюс, Дональд О'Коннор, Енн Міллер, Деббі Рейнольдс.

Радянський кінематограф теж подарував світу плеяду прекрасних артистів: Григорій Александров, Олександр Вертинський, Любов Орлова, Леонід Утьосов...

Творчість цих дивовижно обдарованих митців була яскравою та самобутньою. Бо кожен із них мав свої, притаманні лише йому рідкісні особливості. Втім, вони мали і дещо спільне. Усі ці великі актори з неабияким захопленням та пристрасною віддавалися своїй справі – служінню мистецтву.

Утім, еталоном майстерності, професійності та універсальності можна вважати Юджина Керрена Келлі (Джина Келлі). Це всесвітньо відомий американсько-ірландський танцюрист, актор, співак, режисер, кінопродюсер та хореограф.

То ж, проблеми, які існують нині в українському шоу-бізнесі, а саме, зниження рівня професійної майстерності артиста, і той факт, що творчість Джина Келлі на теренах вітчизняного простору ніхто раніше не досліджував, і зумовили вибір теми для дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для нашого дослідження важливими є роботи, в яких висвітлення отримала проблематика, пов'язана з комерціалізацією мистецтва та з ринковими відносинами в сучасному шоу-бізнесі (В. Волович, Т. Камілев, А. Кончаловський [5; 6], М. Файзулаєва). Вивчалися та аналізувалися також дослідження, темою яких було відсутність загальноприйнятих норм та канонів судження про витвори мистецтва, а також занепад традицій та спадковості в культурі (О. Гоголь [1], А. Кончаловський [5; 6], А. Маркова, К. Соколов [7]).

Важливе значення для розуміння соціально-економічного стану США в період Великої депресії, а також для оцінки важливості антикризових заходів американського президента Ф. Рузвельта (зокрема тих, що стосувалися збереження та розвитку мистецтва) мали наукові праці О. Астаповича, Л. Григор'єва, М. Зайцевої, А. Лапонова, С. Ларсона, С. Мошенського, Дж. Паттерсон, П. Усанова, Х. Фланеган, О. Шніпка та ін., а також деякі законодавчі документи з Національного архіву США [9], матеріали книги

Клайва Хіршхорна «Gene Kelly: Biography», книг «100 Most Popular American Agnostics» із серії «Focus On» та матеріали спеціального випуску міжнародного Інтернет-журналу «eSharp» Університету Глазго.

Мета статті – дослідити унікальний синтез різнопланових творчих здібностей Джина Келлі, відтак, оцінити його внесок у музичний кінематограф та встановити, яке місце він посідає в американській культурі загалом.

Виклад основного матеріалу. Життя та творчість Джина Келлі – це справді унікальна історія. У ній не тільки відобразилися важливі події американської культури та історії ХХ ст. Епоха, в якій народився Джин Келлі, неабияк вплинула і на напрямок його життєвого та творчого шляху. Більше того, саме епоха, середовище, культура та ідеали розкрили, виростили, а відтак, і відшліфували численні грані його універсального таланту.

1920-і рр. увійшли в американську історію як «десятиліття проспериті» (процвітання). Тоді в економіці розвивалися галузі, які були зорієнтовані та масового споживача. Це автомобілебудування, виробництво порохотягів, радіо, холодильників тощо. Надприбуток досягався за рахунок створення суспільства масового споживання, яке призвело до перевиробництва. І коли населення уже не змогло купувати в кредит, а тим паче, повертати кредити, стався крах.

24 жовтня 1929 р. увійшло в історію США як «чорний четвер» – перший день обвалу Нью-Йоркської біржі. Саме цей день вважають початком Великої депресії. Наступні ж десять років стали часом масового безробіття та забастовок, розорення господарств та закриття підприємств.

Та попри проблеми, з якими Америка зіткнулася в 1930-і рр., творчий потенціал нації не тільки не був знищений, але й, навпаки: цей період відзначився найбільшими досягненнями американської культури. І це завдяки «Новому курсу» 32-го президента Америки Франкліну Делано Рузвельту. А саме, антикризовим заходам, зокрема, Федеральному проекту номер один (Federal Project Number One), який складався з п'яти

різних частин: Федерального художнього проекту, Федерального музичного проекту, Федерального театального проекту, Федерального проекту письменників та Проекту з розгляду історичних документів.

Втім особливо успішними стали ці роки для Голлівуду. Адже з виходом у 1927 р. першого фільму, в якому актор почав розмовляти («Співак джазу»), наступила ера звукового кіно. Великі кіностудії у ті роки стали випускати фільм за фільмом. Кіно стало місцем, де люди на деякий час змогли втекти від гнітючої реальності, поринаючи в світ ілюзій з надією, що все скоро налагодиться і жити стане краще.

Цей час пізніше назвуть «золотим віком Голлівуду», під час якого було створено цілу низку приголомшливих картин. І саме Джин Келлі відіграє в цьому не останню роль, ставши не тільки одним із провідних акторів музичних фільмів, зіркою Голлівуду 1940-50-х рр., але і створивши десятки чудових фільмів, які увійдуть у золотий фонд світового кінематографа.

Отож, майбутня зірка Голлівуду, Юджин Керрен Келлі (Джин Келлі) народився 23 серпня 1912 р. у Піттсбурзі, в районі Іст-Ліберті, в католицькій родині продавця фонографів Джеймса Патріка Джозефа Келлі та його дружини Гаррієт Кетрін Каррен. Батько Джина мав ірландсько-канадське походження, а мати – ірландсько-німецьке.

Займатися мистецтвом Джин Келлі не прагнув, бо надавав перевагу спорту: з дитинства мав стати бейсбольним шорт-стопом. Але його мати, бажаючи прищепити дітям любов до мистецтва, свого часу вирішила, що восьмирічний Джин та його молодший брат Фред мають навчатися танцям. Втім, ця справа не стала тоді важливою для Джина. Після закінчення старшої школи Пібоді він вступає до Університету штату Пенсільванія, де вивчає спершу економіку, а потім і юриспруденцію.

Танцювальна кар'єра Джина розпочалася в період Великої депресії, яка жбурнула багато сімей за межу бідності. Аби допомогти батькам, Джин кидає навчання в університеті і разом з братом Фредом ставить кілька танцювальних номерів, із

якими вони починають виступати в клубах за гроші. Зрештою, відмовившись від кар'єри юриста, Джин Келлі робить вибір на користь танців і їде до Нью-Йорку. Але пошуки роботи виявилися марними, то ж, Джин повертається додому на свою першу посаду хореографа. Тут, на сцені Піттсбурзького театру, він випускає в 1938 р. мюзикл Чарльза Гейнора «Тримайте капелюхи», де окрім роботи хореографа Джин і сам танцює.

Відтак, у листопаді 1938 р. була його перша робота на Бродвеї, у мюзиклі «Залиш це мені». Але Джин Келлі глядачам тоді чомусь не запам'ятався. Та все змінилося, коли бродвейський танцюрист і хореограф Роберт Алтон запросив його на головну роль у мюзиклі «Все за гроші». До речі, тут на зйомках він зустрів юну Бетсі Блер, яка згодом стала його дружиною.

Перший успіх прийде до Джина в 1940 р. На Бродвеї відбувся мюзикл «Приятель Джої» у постановці Джорджа Ебботта, де головну роль Джої Евенса гратиме Джин Келлі. Джина запитав кінопродюсер Девід О. Селзнік, а це була можливість не тільки укласти контракт із Голлівудом, але й переїхати працювати до Лос-Анджелеса, на омріяні Голлівудські пагорби. Серйозні зміни сталися і в особистому житті: в жовтні 1941 р. Джин Келлі та Бетсі Блер одружилися в Філадельфії, а в 1942 р. у них народилася дочка Керрі.

Подальші роки – це історія успіху Джина Келлі, а саме, сходження зірки американської медіакомпанії «Metro-Goldwyn-Mayer» (далі «MGM»). Першим фільмом Джина Келлі в цій компанії був фільм «Для мене та моєї дівчинки» (1942 р.). Наступного року він знімається у двох музичних фільмах – «Дюбаррі був дамою» та «Тисяча привітань». 1943 р. відзначився для Джина ще й несподіваною після мюзиклів роллю у воєнному фільмі-драмі «Лотаринзький хрест».

У 1944 р. «MGM» «позичає» Джина Келлі іншій студії – «Columbia» для зйомок у фільмі «Дівчина з обкладинки». Тут він не тільки актор, але й хореограф та режисер. Келлі привніс у цей фільм багато нового, експериментального, що зробило згодом «Дівчину...» дуже відомою та популярною картиною.

Йшла війна... Попри великий успіх, Джин Келлі просить керівництво «MGM» відпустити його на службу. Джин потрапляє у військово-морські сили США, де отримує звання лейтенанта молодшого рангу. Він працює у фотографічному відділенні у Вашингтоні, округ Колумбія, де займається написанням і постановкою низки документальних фільмів. І саме це стимулювало його подальшу зацікавленість до виробничого аспекту кіновиробництва.

Кульмінацією голлівудського періоду стали мюзикли «Підняти якоря» (1945 р.), «Американець в Парижі» (1951 р.) та «Ті, що співають під дощем» (1952 р.). Саме ці фільми остаточно закріпили за Джином Келлі репутацію головної фігури в американському музичному кіно.

Втім, технічний прогрес не стояв на місці. Розквіт телебачення, який припав саме на 1950-і рр., вніс серйозні корективи і у творчість Джина Келлі. Це був час, коли за допомогою пересувних технічних станцій по телебаченню стали транслюватися прямі репортажі, вистави та фільми, готувалися та передавалися студійні передачі. Компанія «MGM», втративши прибутки від касових зборів, змушена була погодитися на прохання Келлі вийти з контракту. Відтак, він повертається до сценічної роботи. Та, незважаючи на це, Джин в 1956 р. створює яскравий фільм «Запрошення до танцю», стрічку, в якій він зміг проявити себе з усіх боків та в усіх іпостасях – як актор, танцюрист, сценарист, режисер та хореограф.

Наступний, 1957 р., став дуже складним для Келлі: тривалий шлюб із Бетсі Блер розпався з ініціативи дружини через непереборні політичні розбіжності (Блер симпатизувала комуністичній партії США, а Келлі був прихильником Демократичної партії).

Прекрасним прикладом прояву його драматичних здібностей стала екранізація однойменного роману «Марджорі Морнінгстар» (1958 р.).

У 1960 р. Джин одружився вдруге, його обраницею стала актриса і танцівниця Джинні Койн. Ця чарівна жінка присвятила

себе родині та вихованню дітей – сина Тімоті, який народився в 1962 р., та дочки Бріджет, що з'явилася на світ у 1965 р. Саме у другому шлюбі Джин знайшов спокій та міцну сім'ю.

Відтак, була робота і у Франції. Генеральний директор Паризької Опери та Опера-Комік А.-М. Жюльєн запропонував Келлі, пристрасному франкофілу, вибрати власний матеріал і створити для оперної трупи сучасний балет. Результатом його роботи був «Па-де-Дієух», заснований на грецькій міфології в поєднанні з музикою Джорджа Гершвіна «Concerto in F» [3].

Невдовзі Джин Келлі став все частіше з'являлася в різних телешоу. Зокрема, в трьох головних телевізійних програмах: «Шоу Джулії Ендрюс» (1965 р.), Нью-Йорк, Нью-Йорк (1966 р.) та «Джек і бобове стебло» (1967 р.). Зрештою, цей період був для Джина Келлі напрочуд плідним і на телебаченні. Але, водночас, і найтяжчим. У 1973 р. на 51-у році життя від раку крові померла його люба дружина Джинні.

Останнім кінопроектом став анімаційний фільм «Кішки не танцюють», що виходив на екрани до 1997 р. Тут Келлі виступив в якості хореографічного консультанта.

Втретє Келлі одружився в 1990 р. з Патрісією Уорд. Цей шлюб став для Джина періодом важких випробувань. А потім була боротьба з хворобою, яка на сім місяців прикувала одного з найактивніших, закоханих у життя людей, до ліжка. 2 лютого 1996 р., перенісши два інсульти, Джин Келлі відправився за межу життя.

Джин Келлі – неординарна особистість. Аби впевнитися в цьому, досить переглянути фільми з його участю. Вражень буде море!

Келлі якось сказав інтерв'юерам: «Я не вірю у відповідність тій чи іншій школі танців. Я створюю те, що вимагають драма та музика...» [8, с. 268]. Це геніальна формула успіху, геніальна саме у своїй простоті, що розкривала причини його можливостей як танцівника.

Келлі змінив і стиль одягу чоловіка-танцівника, замінивши циліндр, смокінг та лаковані туфлі на светр, джинси та мокасини. Він вважав, що, танцюючи в повсякденному одязі,

він зробить танець більш публічним, а відтак, актуальнішим для кіно.

Сильного співочого голосу у Джина не було, але завдяки його м'якому, теплому тенору та чудовому артистизму, кожна пісня, виконана ним, ставала справжнім шедевром, тому вокальні здібності Келлі заперечити не можна.

Яка б роль не відводилася Джину у стрічках, саме його герої запам'ятовувалися найбільше, що підтверджувала наявність у нього неабиякого акторського хисту. Його харизма та темперамент додавали життя та кольору не тільки своєму герою, але й картині в цілому.

Голлівудський період відкрив у Джина Келлі ще один талант – талант режисера. У Келлі виходило знімати абсолютно несхожі один на одний фільми. У послужному списку Джина Келлі-режисера є й комедії, і мюзикли, і навіть вестерн.

Заслуга Келлі як хореографа і режисера полягає ще й у тому, що він вивів знімальний процес на вулицю, за межі закритого знімального павільйону. Таким чином, він позбувся обмежувального простору, аби створити в музичному кінематографі своєрідний американський стиль танцю.

А тепер питання: чому ж Джина Келлі вважають генієм кінематографії? Відповідь: бо він провів справжню революцію в кіномюзиклі. І це справді так! А все завдяки його новаторським рішенням, які змінили класичний голлівудський мюзикл. Перш за все, «демократизувавши» танець, він зробив балет більш прийнятним для аудиторії кінофільмів.

Окрім того, експерименти з рухомою камерою, освітленням та спецефектами допомогли Келлі тісно поєднати танець із фільмом. Келлі запропонував ефективніше використовувати простір, рух камери, ракурси. Створивши партнерство між танцювальним рухом і рухом камери, він уникнув проблеми: не жертвувати кадрюванням в повний зріст. Келлі аргументував це тим, що кінетична сила живого танцю часто випаровується, коли її переносять на плівку. Він прагнув подолати це, задіявши камеру в русі та давши танцюристу більшу кількість напрямків для руху. Це дало можливість не

тільки знімати більше рухів у кадрі, але й доопрацьовувати танець на вулиці. Приклади використання рухомої камери є в багатьох роботах Келлі.

Наступний експеримент Джина Келлі – це мікшування живої дії з анімацією. Це нововведення він використав у фільмі «Підняти якоря», за роль у якому Келлі був номінований на «Оскар». Цей класичний мюзикл відомий багатьом через номер «The Wotchy Song», що вже став хрестоматійним, а саме, через феноменальний танець Джина Келлі з намальованою мишею Джеррі. Не менш вражаючим є танець Джина з власним відображенням, що стало родзинкою фільму «Дівчина з обкладинки». Це був черговий експеримент Келлі, в якому він застосував подвійне зображення.

Влучну характеристику його виступів дає Джілліан Келлі: «Оскільки виконання танцюриста не можливо підробити на екрані, схоже, що виступи Келлі самі по собі були інноваційними як у виконанні, так і змістовно, тому і є автентичними» [7, с. 150].

Зрештою, усі ці експерименти мали неабиякий вплив на технічні аспекти зйомок танцювальних рухів у голлівудському кінематографі. Вони назавжди змінили спосіб фіксації танцю на плівці. Творчу спадщину, яку залишив по собі Джин Келлі, можна вважати одним із найважливіших явищ американської культури ХХ ст. Адже, будучи зіркою Голлівуду, Келлі створив десятки чудових фільмів, які увійшли в золотий фонд не тільки американського, але й світового кінематографа. Звичайно, творчу працю митця, як і силу його вітальної енергії, не виміряти цифрами. Та все ж...

Фільмографія актора налічує понад 50 ролей у кінофільмах. В арсеналі Джина Келлі міститься і 17 режисерських робіт. Окрім того, він був продюсером багатьох ігрових та документальних фільмів, телесеріалів, шоу. Нині, дивлячись крізь призму часу, можна з впевненістю сказати, що всі музичні фільми за участі Джина Келлі стали по-справжньому культовими. Причина цього феномену, мабуть, полягає в тому, що саме в цих стрічках найяскравіше проявилася сув'язь

таланту та праці Келлі. Таланту не тільки як актора, але і як неперевершеного танцівника та хореографа. Прикладом цього може слугувати кінострічка «Американець у Парижі». Це один із найуспішніших музичних фільмів, який отримав премію «Оскар» у шести номінаціях і один «Золотий Глобус». Номінувався також на кращу режисуру. Усі танці в цій картині, в тому числі й унікальний сімнадцятихвилинний фінальний номер, були проставлені саме Джином Келлі. То ж, цілком логічно, що в 1952 р., після виходу фільму на екран, саме Джин Келлі став володарем позаконкурсного почесного «Оскара» – престижної нагороди Американської Академії кінематографічних мистецтв і наук із наступним формулюванням своїх заслуг: «на знак визнання його універсального таланту актора, співака, режисера і танцівника й особливо за його блискучі досягнення в мистецтві кінохореографії» [2]. До речі, цей «Оскар» був загублений у 1983 р. в результаті пожежі в особняку Джина Келлі в Беверлі-Хіллз. Втім, наступного року був замінений на 56-й церемонії вручення премії «Оскар».

Не минула слава і мюзикл «Ті, що співають під дощем», співрежисерами якого були Джин Келлі та Стенлі Донен. У 1953 р. фільм потрапив у головну номінацію премії «BAFTA» як «Кращий фільм». А в 1989 р. мюзикл був включений Бібліотекою Конгресу до списку фільмів, що мають культурну, історичну та естетичну цінність, і обраний для довічного зберігання в Національному реєстрі фільмів. У 2006 р. ця стрічка визнана, за версією Американського інституту кіномистецтва, найкращим американським фільмом-мюзиклом за останні 100 років.

Зрештою, перелік нагород, призів та премій, якими був удостоєний Джин Келлі у різні роки та в різних країнах, нараховує понад тридцять позицій: від найвищої американської нагороди – Національної медалі США в галузі мистецтва, почесного «Оскара», двох премій «Золотий глобус», головного призу Берлінського міжнародного кінофестивалю «Золотий ведмідь», призу «Срібний леопард» міжнародного конкурсу на

кінофестивалі в Локарно (Італія), міжнародної телевізійної премії «Еммі», французької премії «Почесний Сезар», титулу Шевальє Почесного Легіону уряду Франції до іменної зірки Джина Келлі на Алеї зірок у Голлівуді та меморіальної дошки, яку було встановлено на честь Джина Келлі в його альма-матер [8].

Висновки. У підсумку зазначимо, що Джин Келлі став творцем власного унікального життєвого шляху не тільки завдяки суспільним умовам вказаної епохи, але й таким рисам характеру, як працьовитість, скромність, відданість, вимогливість до себе і до оточуючих та амбітність (у хорошому значенні цього слова).

Універсальність Джина Келлі криється в поєднанні авторського світогляду з високим рівнем обдарованості та таланту. Це, в свою чергу, зумовило значний рівень розвитку його різнопланових творчих здібностей. Його геніальність повною мірою проявилася саме в кінематографі. Творчість Джина Келлі вирізнялася високим рівнем досконалості та новизни, а його талант та оригінальність і нині мають неабияку світову значимість.

Список використаної літератури:

1. Гоголь О. Спадковість. Традиції і новаторство в культурі. Матеріали XIII Міжнародної науково-практичної конференції молодих вчених та студентів «Діалог культур як засіб пізнання світу, шлях до взаєморозуміння». Харків, 2020. 171 с.
URL: https://kstuca.kharkov.ua/w.content/uploads/2020/07/konf2704_mat.pdf
2. Джин Келли. Інтернет-платформа Google Arts@Culture.
URL: <https://artsandculture.google.com/entity/m036jb?hl=ru>
3. Джин Келли. URL: https://ru.abcdef.wiki/wiki/Gene_Kelly
4. Кичин В. Побег с черного квадрата.
URL: <https://rg.ru/2005/03/16/konchalovskij.html>

5. Кончаловский А. В искусстве сплошные жулики, вот, например, квадрат Малевича. Видеохостинг «YouTube». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X47XCHvQ8Rg>
6. Кончаловский А. Победа рынка над искусством. URL: <https://rg.ru/2005/02/09/konchalovskiy.html>
7. Соколов К. О границах искусства. Вопросы и проблемы. Культурологические записки. 2010. Вып. 12. Сс. 10-51.
8. Gillian Kelly. Gene Kelly: The Performing Auteur–Manifestations of the Kelly Persona. ESharp, Special Issue: Communicating Change: Representing Self and Community in a Technological World, 2010. Pp. 136-156.
9. Google Book Search. «100 Most Popular American Agnostics». Focus On.pp. 2682-2705

Антоний Юльевич КИЙОВИЧ,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: tonny431@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-0412-0133

УНИВЕРСАЛИЗМ ТАЛАНТА ДЖИНА КЕЛЛИ И ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРА НА АМЕРИКАНСКУЮ КУЛЬТУРУ XX СТОЛЕТИЯ

Аннотация: Статья посвящается жизни и творчеству всемирно известного американско-ирландского танцора, актера, певца, режиссера, кинопродюсера и хореографа Джина Келли – владельца Национальной медали США в области искусства, почетного «Оскара», двух премий «Золотой глобус» и еще трех десятков наград, призов и премий.

В работе рассмотрены особенности эпохи, в которой жил и творил Джин Келли, представлены важные факты из его биографии, исследован уникальный синтез его различных способностей, раскрыты все грани его таланта. Также выяснена

художественная ценность творческого наследия Джина Келли и определено его влияние на американскую культуру XX в.

Ключевые слова: Джин Келли, актер, танцор, хореограф, режиссер, биография, мюзикл, наследство, признание

Antonii Y. KYIOVYCH,
Kyiv Municipal Academy of Circus
and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: tonny431@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-0412-0133

**THE UNIVERSALISM OF GENE KELLY'S TALENT AND
THE INFLUENCE OF THE MASTER'S WORK
ON THE 20TH CENTURY AMERICAN CULTURE**

Abstract. The article is dedicated to the life and work of the world-famous American-Irish dancer, actor, singer, director, film producer and choreographer Gene Kelly – winner of the US National Medal in Art, honorary “Oscar”, two “Golden Globe” Awards and three dozen more prizes.

The epoch in which Gene Kelly worked and lived influenced the directions of his life and creative path. That is why the paper considers the peculiarities of that unique time. Moreover, it was the epoch, environment, culture and ideals that revealed, nurtured, and thus honed the many facets of his universal talent.

The 1920s went down in American history as the “decade of prosperity”. It was then that the idea of “American exclusivity” became widespread. It was claimed that the country had reached a stage of “crisis-free development.” However, the economy in those years was not regulated by the state, and the stock market developed spontaneously. All this, in the end, led to overproduction, deflation, overheating of the stock market, and thus to the collapse of the New York Stock Exchange. This, in turn, led to the beginning of the Great

Depression. The next ten years were a time of mass unemployment and strikes, ruin of farms and closure of enterprises.

But despite the challenges that America faced in the 1930s, the nation's creative potential wasn't destroyed, but on the contrary: this period was marked by the greatest achievements of American culture. And this is thanks to the "New Deal" of the 32^d President of America Franklin Delano Roosevelt. Namely, anti-crisis measures, in particular, the Federal Project Number One, which consisted of five different parts: the Federal Art Project, the Federal Music Project, the Federal Theater Project, the Federal Writers' Project and the Historical Records Survey.

The following are important facts from the biography of Gene Kelly. For example, Gene linked his future to sports. But the Great Depression, which has led many families to poverty, forced him and his brother Fred to perform dance numbers in clubs for money. And that was the beginning of his dancing career.

However, the economic crisis proved to be a fertile ground for the flourishing of the entertainment industry. These years have been especially successful for Hollywood. Cinema has become the main place of escapism from the depressing reality. It gave people the illusion that everything would be fine. This time was later called the "Golden age of Hollywood", during which a number of stunning pictures were created. And it is Gene Kelly who will play far not the least role in this, becoming not only one of the leading actors in music films, a Hollywood star of the 40's and 50's, but also creating dozens of great films that will enter the golden fund of world cinema.

The work also explores a unique synthesis of various abilities of Gene Kelly and reveals all aspects of his talent. The artistic value of Gene Kelly's work is then elucidated and its impact on twentieth-century American culture determined.

Gene Kelly became the creator of his own unique life path not only due to the social conditions of the era, but also such traits as hard work, modesty, devotion, demanding of himself and others and ambition (in the good sense of the word).

As for the universality of Gene Kelly, it lies in the combination of the author's worldview with a high level of giftedness

and talent. This, in turn, led to a significant level of development of his diverse creative abilities. Moreover, his genius was fully manifested in cinema. After all, Gene Kelly's work was not only at one time distinguished by a high level of perfection and novelty. His talent and originality, as it turned out, are still of great global importance.

Key words: Gene Kelly, actor, dancer, choreographer, director, biography, musical, heritage, recognition

References:

1. Hohol, O. (2020). Spadkovist. Tradytsii i novatorstvo v kulturi [Heredity. Traditions and innovation in culture]. Materialy 13th Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii molodykh vchenykh ta studentiv. Dialoh kultur yak zasib piznannia svitu, shliakh do vzaïmorozuminnia. Kharkiv [in Ukrainian]
2. Dzhyn Kelly. Internet-platforma Google Arts@Culture. Available at: <https://artsandculture.google.com/entity/m036jb?hl=ru> [in Russian]
3. Dzhyn Kelly [Dzhyn Kelly]. Available at: https://ru.abcdef.wiki/wiki/Gene_Kelly [I Russian]
4. Kychyn, V. Pobeg s chernogo kvadrata [Escape from the black square]. Available at: <https://rg.ru/2005/03/16/konchalovskij.html> [in Russian]
5. Konchalovsky, A. V iskusstve sploshny`e zhuliki, vot, naprymer, kvadrat Malevycha [In art, there are continuous swindlers, for example, Malevich square]. Videokhostynh "YouTube" [in Russian]
6. Konchalovsky, A. Pobeda rynka nad iskusstvom [The victory of the market over art]. Available at: <https://rg.ru/2005/02/09/konchalovskiy.html> [in Russian]
7. Sokolov, K. (2010). O graniczakh iskusstva. Voprosy` i problemy`. [About the boundaries of art. Questions and problems]. Kul`turologicheskie zapiski, 12, 10-52 [in Russian]
8. Gillian Kelly (2010). Gene Kelly: The Performing Auteur – Manifestations of the Kelly Persona. Source: eSharp, Special Issue:

Communicating Change: Representing Self and Community in a Technological World, 136-156 [in English]

9. Google Book Search. "100 Most Popular American Agnostics". Focus On. pp. 2682-2705 [in English]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.330-351>
УДК 7.08;792.7

Максим Володимирович ЛИТВИНЕНКО,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: kafedraart@ukr.net,
ORCID: 000-0002-6808-3282

ГЕГ НА ЕСТРАДІ ТА У КЛОУНАДІ

Анотація. Природа сміху, гумору протягом століть є предметом досліджень. Для багатьох єдина практична функція сміху полягає в тому, щоб принести тимчасове полегшення від тягара утилітарності. Але сміх – це рефлекс, унікальний тим, що він служить явній біологічній і психологічній меті, тому його можна назвати рефлексом-розкішшю. Ще одна властивість сміху – заразливість. Психолог Роберт Провайн, який досліджував етологію сміху у людей, встановив, що люди сміються у тридцять разів частіше, коли вони знаходяться поруч з іншими людьми, ніж коли вони на самоті. Навіть коли люди сміються наодинці з собою, вони нерідко уявляють, що поруч із ними інші люди – вони читають текст, написаний іншою людиною, чують її голос по радіо чи бачать її по телевізору. Люди сміються, коли чують сміх, саме тому в телевізійних комедіях використовуються аудіозаписи сміху, щоб компенсувати відсутність живої аудиторії. Попередником цього явища був барабанний дріб або удар по обідку барабана після жарту одного з комедіантів у водевілі. Сміх виражається за допомогою звуків не тільки тому, що він являє собою вивільнення накопиченої емоційної енергії, а й тому, що так його можуть чути інші; сміх є формою комунікації.

Спираючись на численні дослідження вчених, неможливо недооцінювати соціальну значимість артистів, що

працюють у комічних жанрах. Таке явище дійсності для кожної людини має свої смислові ракурси.

Одним з найуніверсальніших видів мистецтв, простих, на перший погляд, і водночас дуже складних, є пантоміма. Щоб поставити пантомімічний номер – мімодраму, «тілесну міму», алегоричну або комічну пантоміму, потрібно знати й розуміти специфіку використання інструментарію даного різновиду мистецтва, бачити різницю між традиційною і класичною пантомімою; досконало володіти технікою пантоміми, видами ідентифікацій, рівнями стилізації, простими і складними видами руху, його біомеханікою, диференціювати алегорію і метафору, гротеск і ексцентрику в пантомімі, вміти створювати комічні трюки – геги. У цьому списку гег є дуже потужним способом впливу на людські емоції і дуже рідкісним об'єктом наукових досліджень. Отже, розвідка спрямована на розширення, систематизацію і класифікацію, аналіз структурної одиниці комічного, процесу створення гега.

Ключові слова: пантоміма, гег, естрада, клоунада, комічне, сміх, театр

Вступ. Питання про природу сміху і гумору протягом століть є предметом досліджень філософів і вчених. Г. Козинцев вважає, що сміх являє собою древній вроджений сигнал, тоді як гумор – явище культури, що виникло на базі тієї поведінки, частиною якого був цей сигнал. Для когось єдина практична функція сміху полягає в тому, щоб принести тимчасове полегшення від тягаря утилітарності. Сміх – це рефлекс, унікальний тим, що він служить явній біологічній і психологічній меті, тому його можна назвати рефлексом-розкішшою. Наступна властивість сміху – заразливість. Сміх виражається за допомогою звуків не тільки тому, що він являє собою вивільнення накопиченої емоційної енергії, а й тому, що так його можуть чути інші, це і форма комунікації.

Неможливо недооцінювати соціальну значимість артистів, що працюють у комічних жанрах. Таке явище дійсності для кожної людини має свої смислові ракурси.

Постановка проблеми. Пантоміма – мистецтво, що має дуже різні підвиди, може бути комічною, драматичною, філософською, пластичною, буфонною, гротесковою. Визначення буфонної або гротескової пантоміми як клоунади є не вірним. Підміна понять відбувається завдяки схожості засобам художньої виразності клоунади і пантоміми. Спорідненість методів полягає у використанні міміки, виразного жесту, пластики тіла, в особливих випадках, пантомімічної техніки, прийомів трансформації образу і предмета та специфіки побудови комічних трюків.

У системі виразних засобів циркового мистецтва особливе місце посідає трюк. Трюк є образною мовою манежу. Трюки – основа кожного з циркових жанрів, і в кожному є своя специфіка. Поняття «цирковий трюк» має широке коло значень. Але якщо в акробатиці, дресируванні, наїзництві, жонглюванні, словом, у будь-якому різновиді мистецтва цирку основна функція трюку – дивувати, то в мистецтві клоунади завдання трюку – смішити. Для зручності називатимемо трюки цього типу комічними. Комічний трюк – сміхова одиниця клоунського виступу, а також будь-якого комічного номеру; емоційний ефект будується на візуальному сприйнятті; завдяки дії фактору несподіванки, посилює комізм ситуації. Аналогічну сміхову одиницю в кінокомедії прийнято називати «гегом». Таким ємним лаконічним поняттям стали користуватися діячі естрадно-циркових мистецтв.

Одним з найуніверсальніших видів мистецтв, простих, на перший погляд, і водночас дуже складних, є пантоміма. Щоб поставити пантомімічний номер: мімодраму, тілесну міму (термін Н.Я. Ужвенко) [19], алегоричну або комічну пантоміму, потрібно знати і розуміти специфіку використання інструментарію даного мистецтва. А саме: бачити різницю між традиційною і класичної пантомімою; досконало володіти технікою пантоміми, видами ідентифікацій, рівнями стилізації, простими і складними видами руху, біомеханікою руху; диференціювати алегорію і метафору, гротеск і ексцентрику в пантомімі; вміти створювати комічні трюки – геги. У цьому

списку гег є дуже потужним способом впливу на людські емоції та дуже рідкісним об'єктом наукових досліджень. Отже, серед завдань даної розвідки є розширення, систематизація і класифікація, аналіз структурної одиниці комічного, етапи та принцип створення гега.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні ґрунтовних, вузько спрямованих праць феномену гегу у вітчизняному мистецтвознавстві майже немає. Досліджувати явище доводиться, спираючись на певні групи джерел: загальні роботи з історії та теорії театру, естради, [4; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 19], філософсько-культурологічні штудії [1; 2; 3; 10; 14; 21], об'єктом наукового інтересу яких є природа комічного, рецензії творів сценічного мистецтва, де зустрічається гег, відеоматеріали з номерами, в яких можна бачити гег та піддаваи його аналізу.

Мета статті полягає в дослідженні гегу як структурної одиниці комічного на матеріалі пантоміми і клоунади.

Виклад основного матеріалу Для дослідження причинно-наслідкового зв'язку виникнення комічного трюку нам доведеться заглибитися в історично-еволюційний процес формування такого феномену як «клоун». І передусім ми звернемося до Стародавньої Греції. Саме тоді з'явилися сільські блазні, що веселили народ у селах, показували пародії, смішили, жартували над перехожими. Незабаром найспритніші стали називатися «бомолохами». Партнером «бомолоха» був «бохвал». Перший був лідером, весь час вигравав і часто ображав бохвала, а коли у нього бракувало слів, він його бив. Веселуни були сільськими «колонус», а жарти бомолоха придбали таку саму форму і перекочували з Греції в Італію, де продовжували називатися «колонус». Проте значення стало іншим. Тепер це вже була людина з гострим гумором. Оскільки жарти цих веселунів були досить саркастичними і висміювали в людях погані риси, а афінський уряд був дуже демократичним, він знайшов у жартах позитивний вплив на моральний стан людей. Незабаром було вирішено популяризувати цей почин і жартівників почали запрошувати на виступи в театр.

Бомолохи привнесли в театр естетику, карнавальну мову і виразність засобів. Комічні прийоми їх виступів стали основою клоунади. Вони використовували різний реквізит, спритність рук, жонглярж, ілюзії, разом зі стилем народної вистави. Але вони опиралися загальноприйнятим нормам, вели себе вільно, не обмежуючись традиційними умовностями, і незабаром це призвело до появи зовсім іншого героя – циркового персонажа. Він продовжив свій розвиток паралельно з театральним.

Існували ще декілька типів артистів того часу: «фліаки» були дуже акробатичні й динамічні, показували різні комічні падіння, «буфони» були карикатурними типажами, які носили гротескову маску з гриму на обличчі, користувалися несиметричними формами, широко розкривали роти, голили голову наголо. Їх одяг був з яскравими різнобарвними плямами, різні капелюхи-треуголки стали характерними ознаками комедії масок в Італії. Їх використовують і сучасні коміки.

«Гістріони» стали передтечею циркових артистів. У своїй театральній грі вони користувалися досвідом мімів Стародавнього Риму. Міські забавники-гістріони існували у всіх народів Європи: у Франції їх називали жонглерами, в Німеччині – шпільманами, в Англії – менестрелями, в Італії за старовинним звичаєм – мімами, в Польщі – франтами, в Росії – скоморохами. Гістріон був одночасно гімнастом, плясуном, музикантом, співаком, сказателем і актором. Він умів показувати дивовижні фокуси, ходив на руках, стрибав через кільце, робив у повітрі сальто, балансував на натягнутому канаті, жонглював ножами, кулями, палаючими смолоскипами, ковтав шпагу. І тут же міг танцювати – один або з партнером-жонглером, зіграти на дудці або віолі, заспівати веселу пісеньку, акомпануючи собі на барабані, показати номер із мавпочкою або ведмедем і розіграти з ними якусь комічну сценку. Популярність гістріонів у середньовічному місті була дуже велика. Гістріони були найяскравішими виразниками стихійного бунтарства народних мас.

Яскраво виражався цей бунтарський, антиаскетичний дух у діяльності вагантів. Ваганти, «бродячі клірики», були

семінаристами, що не довчилися, або разжалуваними церковними служителями; вони виступали з пародійними латинськими піснями на церковні гімни і з пародіями на церковні обряди. У своїх вільнодумних піснях ваганти їдко висміювали жадібність, лицемірство, продажність і розпутство духовенства; не раз стріли їх сатири долітали до римської курії і разили особу самого папи. Ваганти відкрито вихваляли земні радості, любов, вино, веселощі.

Незабаром гістріони розділилися трубадурів, акробаті, еквілібристів, що згодом поклало початок цирковому мистецтву.

Свій подальший передцирковий розвиток гумористичний персонаж, прабатько клоунів, отримує в італійській народній комедії. Наприкінці XV ст. виникла «комедія дель арте». Актори, що виступали в ній, багато запозичили з досвіду гістріонів. Брігелла й Арлекін поступово втрачали обмеженість, грубість, набували привабливіших рис. По ходу п'єси слуги розігрували невеликі комічні сценки, т. зв. лацци, жонглювали, виконували сальто і піруети, літали над сценою, провалювалися в люки, показували фокуси. Перед артистами, що виступали в масках Брігелли і клоуна, що говорить, стояли тотожні завдання. Виконавці комедії дель арте вважали, що Брігелла повинен викликати захоплення своєю спритністю, а Арлекін – залучати співчутливі симпатії глядачів до своїх комедійних смутків і негараздів. У цирку теж побутувала традиція зображати клоуна не тільки смішним, але і спритним, тому багато артистів закінчували виступи акробатичними стрибками.

Маска Арлекіна справила великий вплив на формування типу циркового клоуна, який називають рудим. Як більшість циркових рудих, Арлекін не вмів швидко пристосовуватися до обставин і не володів життєвою спритністю Брігелли. Він був добрий, незлопам'ятний, надзвичайно простодушний і дурний. Якщо Брігелла командував, то другий слуга з веселою безтурботністю і безпорадною дурістю охоче підкорявся. Відзначимо, що в цирку такі взаємини лягли в основу багатьох клоунських дуетів. Арлекін діяв за натхненням, в стані

райдужного світосприйняття і нерідко потрапляв у халепу. Вчинки випереджали думки.

Персонаж, названий «клоуном», вийшов на сцену англійського театру ще в XVI ст. Кожен його вихід перетворювався на самостійну інтермедію, не пов'язану з сюжетом п'єси. Тому багато драматурги спеціально залишали в п'єсах порожні місця в розрахунку на те, що клоун їх заповнить комічними трюками.

Однією з головних надзавдань театрального, циркового і будь-якого іншого виду мистецтва – досягти глядацького хвилювання, чи то сміху, сльоз, захоплення або огиди. Через неймовірно велику кількість зовнішніх і внутрішніх факторів, що впливають на реакцію людини на певний момент часу, немає сенсу розкривати питання, як і якою мірою людина відреагувала на побачене або почуте. Набагато конструктивніше проаналізувати феномен, який змушує одну частину людей, із покоління в покоління, старанно відточувати майстерність, а іншу половину – невтомно відвідувати естрадні, циркові та театральні майданчики. В обох випадках люди виконують подібні функції – розгойдують «маятник» цих мистецтв.

Що ж це за сила, здатна пробуджувати, виводити з рівноваги і знаходити відгук у душах людей? Відповідь проста. У циркових артистів цією силою є Трюк. «Його величність Трюк» – основоположний елемент циркового мистецтва. Залежно від жанру він поділяється на такі види: психологічно-фізичний, технічний і акторський. До психологічно-фізичних трюків належать усі трюки циркових жанрів, головним засобом вираження яких є фізичні, психологічні можливості та здібності артиста, безпосередньо пов'язані або непов'язані з реквізитом (акробатика, жонглярж, гімнастика, атлетика, еквілібристика, дресура та ін). Технічний трюк впливає на глядача за допомогою спеціального реквізиту і технологій (ілюзія, клоунада, оригінальні жанри). Акторський трюк – це царина клоунади, пантоміми. Природно, у кожному з видів присутня акторська майстерність, спеціальний реквізит, певні фізичні і, тим більше, психологічні дані. Але підставою для поділу трюку на типи

послужив критерій домінування однієї із складових у тому чи іншому жанрі.

Розглянемо детальніше особливості і методи побудови комічного трюку. У кожного виду мистецтва є свої особливі засоби виразності для досягнення відповідного ефекту: сміху, посмішки, іноді просто задоволення, схвалення. Основною наочно-зоровою одиницею комічного ефекту саме в естрадно-цирковому номері виступає комічний трюк – гег. Він являє собою самостійну одиницю, що має право існувати поза контекстом того, що відбувається, але органічно вплетений у тканину сюжету. «Гег – це несподівана для глядача зміна сценічної ситуації, запланована режисером або актором комічна ситуація, яка викликає сміх у глядачів і яку ніби спонтанно створює у критичні моменти сюжету персонаж, або в яку він потрапляє ніби несвідомо – в залежності від наявних певних рис характеру» [19, с. 117]. Комічний трюк будується виключно на візуальному, зоровому сприйнятті. Одна з головних умов у створенні комічного трюку – його несподіваність. У системі оригінальних жанрів, таких, як пантоміма, клоунада, музична ексцентрика, маніпуляція і фокуси і т.п., комічний трюк є могутнім засобом виразності.

За виконанням комічні трюки можна поділити на механічні та тілесні. Якщо перші засновані на застосуванні технічних пристосувань, то для других матеріалом служить лише треноване тіло артиста. Наприклад, механічний трюк у клоунаді – «фонтан сліз», або Тантамореска — на ширмі висотою по плечі закріплювалися ляльки з ногами і руками. Загримований актор просовував руки і голову в отвори, а інший актор керує ногами ляльок.

Комічні трюки поділяють і за змістом: «прохідні» і «сюжетні». Перші дуже короткі і виконуються немов «між іншим». Другі – розгорнуті за часом і смисловим наповненням. Трюки другого типу можуть служити підвалинами, на яких будується цілий номер.

Аналізуючи дослідження Артура Кестлера, британського письменника та журналіста, в галузі гумору, розглянемо одну зі

схем, якими гумористи й коміки того часу впливали на наявний у мисленні інвентар систем правил, способів інтерпретацій, образів думок і систем координат глядачів. «Гумор починається з нитки міркувань в одній системі координат, яка стикається з невідповідністю: подією або твердженням, що не має сенсу в контексті всього, що було до цього. Невідповідність можна вирішити, перейшовши до іншої системи координат, в якій подія буде мати значення. А в цій системі відліку положення даної людини буде применшено. Кестлер називає цей перехід «бісоціацією». Багато прикладів гумору, що наводяться Кестлером, непідвладні часу. Як приклад: леді Астор каже Вінстону Черчиллю: «якби ви були моїм чоловіком, я б підсипала вам в чай отрути». Він відповідає: «Якби ви були моєю дружиною, я б її випив». Ця відповідь парадоксальна з точки зору системи координат вбивства, тому що зазвичай людям не хочеться бути вбитими. Невідповідність досягається шляхом перемикання на систему координат самогубства, в якій смерть є бажаним порятунком від страждань. У цій системі координат леді Астор – причина невдалого шлюбу, а це далеко не найкраща роль...» [12]. Поняття «бісоціації» також застосовується у будь-якому іншому комічному жанрі і комічній формі.

Тією чи іншою мірою «бісоціацію» Кестлера іншими словами можна назвати – алогізмом, тобто зіткнення двох систем координат. Алогізм є підвалинами для гега – не логічне міркування, хід думки що порушують закони і правила логіки, або факт, який не вкладається у рамки логічного мислення, те, що суперечить логіці. Ґрунтуючись на даному понятті, вирішимо два завдання: доповнимо існуючу класифікацію гегів, проаналізуємо методи побудови комічного трюку, які підходять як для артистів як пантоміми, так і клоунади.

Розглянемо структуру побудови гегів певних типів. Наприклад, гег «Прибудова». Створюється як прибудова до конфліктної події або реакції партнера. Прикладом для цього гега послужить номер канадського коміка та актора пантоміми Мішеля Куртеманша «Klaustrofóbia»: мім чекає на ліфт, хоче

засунути руки в кишені, але продіває руки повз, бо кишень немає; намагається поставити лікоть на опору, але і її поруч немає, намагається скласти руки на грудях, але і це не виходить; у підсумку, не знаючи куди подіти руки, стає в «дурну» позу, засовуючи руки під пахви, як мавпа. Розбираючи цей гег, потрібно відзначити, що якби персонаж відразу став у фінальну позу, актор не домігся б бажаного ефекту. Саме тому потрібно слідувати певній структурі побудови гєга.

Зведена дія або подія до ступеня абсурду має назву «гіперболізація». Таку структуру гєга дуже яскраво і зрозуміло використовував, наприклад, мім-клоун Дмитро Богатирьов у своєму номері «Навчальна тривога». Солдат, перед тим як одягнути черевики, намотує онучу на ногу, онуча не закінчується, намотує її далі на тіло вона знов не закінчується, обмотує навколо шиї, кінець закидає на плече, як шарф художника [4]. Чим незвичніша кожна подальша дія, вихід із ситуації, тим яскравіша реакція глядача.

Структура наступного гєга лежить у його назві: «ускладнення явно простого завдання». У своїй півгодинній шоу-виставі Грок. швейцарський клоун, який був названий «королем клоунів» і «найвеличнішим клоуном Європи», маючи намір зіграти композицію на фортепіано, замість того, щоб підсунути стілець до рояля, з великими труднощами підсовує рояль до стільця. В одному з номерів Андрія Жигалова і Джаба Сцєгю конфлікт будується на тому, що вокаліст не може заграти на флейті, бо Жигалов, «установник мікрофонної стійки», не може і не хоче її правильно ставити. Замість того, щоб опустити мікрофон на рівень голови вокаліста, клоун намагається підняти музиканта; якщо потрібно встановити трохи вище мікрофон, він піднімає всю стійку, замість того, щоб її просто розігнути.

Гег «Закон трьох» побудований наступним чином: перші дві дії йдуть логічно, третя – алогічно. Оскільки номери клоуна Андрія Жигалова наповнені великою кількістю гєгів, ми будемо часто звертатися до них за допомогою. І тому для прикладу знову візьмемо його номер. Звертаючись до публіки, клоун просить її кілька разів повторити слова: перший раз клоун каже

фразу з пісні, глядачі повторюють; другий раз – іншу фразу з пісні, глядачі повторюють; на третій раз те саме повторюється з абсурдним звуком.

Гег «Невдаха» – це незграбне виконання будь-якої дії.

Гег «Загрався» – вирішення конфліктної ситуації з суб'єктом чи об'єктом з метою досягти бажаного результату, мета забувається і починається загравання з даною ситуацією. Приклад: клоун хоче пройти через арочний металодетектор, у нього не виходить, тому що детектор постійно спрацьовує; клоун просовує одну руку, видається сигнал в одній тональності, просовує ногу – сигнал видозмінюється, просовує другу руку – знову змінює тональність; забуваючи про свою мету, клоун починає по черзі просовувати руки і ноги, тим самим складаючи певну мелодію; глядачі винагороджують клоуна оплесками, після того, як впізнають мелодію. У репризі Андрія Жигалова клоун, знушаючись над флейтистом, не дає йому почати свій виступ. Поправляючи рукою мікрофонну стійку, клоун провокує глухий звук удару, починає бити її сильніше, ніби боксер у спарингу.

Наступний гег неодноразово використовувався в кінематографі, оскільки його структура відмінно передбачає наявність безлічі персонажів і паралельних історій. «Не звідти» – це поява персонажа в певний момент дії, невідповідного до контекста драматургії епізоду. Прикладом є номер «Нізя» в одному з виступів театру «Лицеди», коли у сценку вірвався персонаж із зовсім іншого номеру [38].

Принцип гегу «безпорадність» – це відсутність елементарних здібностей, необхідних для виконання дії. Приклад: у фільмі «Граф» герой Чарлі Чапліна, прийшовши в гості, накидається на величезний шматок кавуна без вилки і ножа. Через деякий час їсти кавун стає незручно, тому що обличчя все глибше йде в м'якоть, а гострі кінці кірки лізуть у вуха. Тоді він обв'язує голову серветкою, немов у нього болять вуха, замість того, щоб розрізати шматок на частини.

Дуже поширений у кінематографі та в комедійних жанрах сценічних мистецтв гег – «Ненавмисно». Згадуваний

вище А. Жигалов, маючи намір помститися флейтисту за те, що він йому підлив води в шапку, намагається те саме повернути і з ним. Крадучись до музиканта з наповненою чашкою, Жигалов лякається, коли той обертається на нього, і ховає чашку собі в штани. Таке безглузде випадково прийняття рішення викликає сміх публіки. Продовжуючи аналіз цієї репризи, ми зустрічаємо ще один гег – «облом». Друга спроба налити води в циліндр флейтиста завершується вдало, але коли артист одягає головний убір, вода не виливається. Від такого повороту глядачі приходять у ще більший захват.

Гег «не той» належить до одного з простих типів гегів – замість очевидної взаємодії з одним партнером помилково або цілеспрямовано артист продовжує взаємодію з іншим партнером. В одній із реприз комік-тріо «Еківокі», володарі циркового «Оскара», а саме – «Бронзового клоуна» (цирковими «Оскарами» називають призи найпрестижнішого міжнародного фестивалю циркового мистецтва в Монте-Карло, що проводиться під патронатом княжої сім'ї Монако), поряд з безліччю інших типів гегів, використовують цей нехитрий, але дієвий гег, «не той». Найправильніший клоун за пустощі і несерйозність виконання поставленого завдання хоче вдарити іншого клоуна газетою, але той відвертається, в цей самий момент, підходить третій і випадково отримує стусана ні за що.

У цій самій репризі, «Літаки», з попереднього гегу логічно випливає його наступний тип – «за інерцією», тобто безперервно-циклічне повторення будь-якої дії. Приклад: один клоун б'є іншого газетою по обличчю, замахується другий раз, той прикривається, замахується втретє, вчетверте – прикривається, перший клоун відходить убік, другий продовжує безперервно прикриватися. У своїй праці «Сміх» Анрі Бергсон пояснює, чому рухи людського тіла смішні, якщо тіло викликає в нас уявлення про простий механізм: «Ось, наприклад, у оратора жест змагається зі словом. Заздрячи слову, він весь час женеться за думкою і вимагає також і собі ролі Тлумача. Нехай так, але він повинен постійно слідувати за ходом думки, за всіма її змінами. Думка – це щось безперервно зростаюче: від початку мови і до її

кінця вона пускає бруньки, квітне, зріє. Ніколи вона не зупиняється, ніколи не повторюється. Вона повинна невинно змінюватися, тому що перестати змінюватися – значить перестати жити. Нехай же і жест живе подібно до неї! Нехай же і він підкориться основному закону життя, що є в тому, щоб ніколи не повторюватися! Але ось мені здається, що один і той самий рух руки або голови періодично повторюється. Якщо я це помітив, якщо цього достатньо, щоб привернути мою увагу, якщо я чекаю його в певному місці і він відбувається у той момент, коли я його чекаю, – я мимоволі розсміюся. Чому? Та тому що тоді переді мною буде автоматично діючий механізм. Це вже не життя, це щось автоматичне, впровадити в життя і наслідую йому. І це – комічно» [2, сс. 27-28].

Наступний гег – «Людина-Предмет». Сутність полягає у перенесенні внутрішніх або зовнішніх якостей, в тому числі – механіки руху, будь-якого роду речі, людині. Ось що з цього приводу думає А. Бергсон: «Наш сміх збуджувало миттєве перетворення особистості на річ, якщо завгодно поглянути на це під таким кутом зору. Перейдемо тепер від точного поняття про механічне до невизначеного поняття речі взагалі. Перед нами буде новий ряд смішних образів, отриманих внаслідок, так би мовити, затушовування контурів перших уявлень; і вони приведуть нас до нового закону: ми сміємося щоразу, коли особистість справляє на нас враження речі. Ми сміємося над Санчо Пансою, коли його кидають на ковдру і підкидають у повітря, як простий м'яч. Ми сміємося над бароном Мюнхгаузенем, коли він перетворюється на гарматне ядро і летить у простір. Але деякі вправи циркових клоунів дозволять нам, мабуть, ще точніше перевірити цей закон» [2, с. 42]. Явний приклад цього гегу присутній у творчості Джеймса Тьєррі, онука Чарлі Чапліна, в його мультижанровому спектаклі «Симфонія хруща». В одному з епізодів Тьєррі хоче зняти кофту, але в нього не виходить. На цьому конфлікті побудована окрема пластична сцена. Наприкінці він все ж знімає її, складає кілька разів навпіл, за чим складає і себе. Таку саму структуру гегу він використовує в опереті «Летюча миша», фрагмент «на балі у графа

Орловського»: не бажаючи танцювати з мужикуватою жінкою, Тьеррі всіляко намагається вирватися від неї, в результаті чого вона його б'є; Джеймс, створюючи ілюзію механіки ляльки, падає на підлогу [18]. Ще одним прикладом є пантомімічний номер (на звукоімітації) Мішеля Куртеманша «Le Western». На початку номеру товстун насилу підходить до телевізора, включає його і, в той момент, коли він відходить назад, щоб сісти у крісло, звукоімітує сигнал, який видає автомобіль, коли здає назад.

Одним із найпростіших і, водночас, складних є «Фізіологічний» рег. Складний, тому що потрібно точне розуміння, в який момент і за яких обставин людська фізіологія викличе сміх і не буде вульгарно чи огидно виглядати зі сцени. У тому ж номері «Le Western» після того, як головний герой поспілкувався з глядачем своїм чоловічим низьким басом, дуже швидко скаче на своєму коні по пустелі; зупиняє жеребця і, тримаючись за пах, каже в зал тенором.

При створенні пантомімічних робіт міми часто використовують деякі анімаційні прийоми. Звідси і народжується наступний тип рега – «мультиплікаційний». Цьому типу є величезна кількість прикладів. Розглянемо номер німецького міма Роба Спенса «Стоматолог»: лікар хапає пацієнта, що бігає по колу, саджає його у крісло, намагається відкрити йому рот руками – не виходить, відкриває рот ломом, дивиться – нічого не бачить, просовує у рот руку по лікоть, після чого залазить у пацієнта цілком, виявляє проблему і вилазить через «п'яту точку».

Наступні два приклади взяті з досвіду до Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтв. Олексій Красних у клоунсько-пантомімічній репризі під назвою «Тихо» використовує багато анімаційних прийомів. Наприклад, надуває жабу, після чого використовує її як м'яч; діставши черв'яка з банки для наживи, розтягує його і стрибає, ніби на скакалці, потім робить із нього качечку і пускає по річці; піймавши на гачок рибу, дістає її з величезним зусиллям, діставши, виявляється що рибка розміром із мізинець.

Приклад із творчого досвіду міма Павла Вишневецького – номер «Пожежний». Приїхавши до палаючого будинку, старий пожежний виявляє відсутність води в баку, усвідомивши безвихідність ситуації, вирішує їхати назад на базу, але, почувши крик дівчини у палаючому будинку, перетворюється на суперпожежного; рятуючи дівчину, викидає її з вікна другого поверху, стрибає за нею, але тривалість вільного падіння незрівнянно велика з висотою другого поверху; злякавшись того, що відбувається, дівчина з криками тікає, від перенапруги у старого пожежного зупиняється серце, але, почувши звук сирени, він перетворюється на зомбі-пожежного та їде рятувати людей. Історія спочатку реалістична, поступово наповнюючись мультиплікаційними ефектами, викликає сміхову реакцію глядача.

Гег «Відсилання» – органічно вплетена ситуація, реакція, жест, запозичений із будь-якого твору мистецтва іншого жанру. Австралійський комічний дует «The Umbilical Brothers», виступаючи на телебаченні, показували номер «20 Cents», в якому дуже вдало вставлене посилання на фільму «Термінатор». Сутність номеру полягає в тому, що мийник вікон без згоди водія помив його вікно і просить у нього двадцять центів; водій відмовляється платити і їде, мийник починає переслідування; в цьому процесі мийник застрибує на автомобіль і дереться по даху, чіпляючись за нього металевими гаками замість рук, як «рідкий метал» у славнозвісному фільмі.

Висновки. Приймаючи правила гри, послуговуючись інструментарієм того чи іншого жанру, ми занурюємося у штучно створений світ. Виникає почуття віри в те, що персонажу дійсно притаманне таке нестандартне мислення і не правильне, в хорошому сенсі, бачення світу навколо. Віра в запропоновані обставини, в першу чергу, – актора і, отже, глядача, в комплексі з нелогічним і несподіваним способом вирішення проблеми викликає у публіки сміх.

Естетичне обґрунтування природи комічного трюку, творчо перетвореного з елементарної демонстрації м'язової натренованості на осмислене видовище, уподібнене за силою

емоційного впливу театру. Різна естетична цінність трюків, неоднакове їх змістове наповнення, несхожість сміхового заряду: одні здатні викликати вибухове реготання, інші – лише посмішку, проте загальне для всіх трюків – їх роль у художній системі естрадно-циркових мистецтв – роль одного з могутніх засобів виразності.

Список використаної літератури:

1. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 2010. 318 с.
2. Бергсон Г. Смех в жизни и на сцене. Москва: Искусство, 1992. 127 с.
3. Билевич В. Школа остроумия или как научиться шутить. Москва: Издательский дом «Вильяме», 2008. 336 с.
4. Гэг и реприза – основные структурные единицы комического в эстрадной программе.
URL: <https://studfiles.net/preview/6013503/page:5/>
5. Его Величество гэг. URL: <http://zurblog.ru/?p=154>
6. Заметки о комическом трюке.
URL: <http://www.ruscircus.ru/14226/>
7. Зуев В. Юмор в разных жанрах. Санкт-Петербург: Родные просторы, 2006. 180 с.
8. История возникновения пантомимы.
URL: <https://megapredmet.ru/1-47036.html>
9. Йеринг Г., Марсо М. Всемирное искусство пантомимы. Театрон. 2008. Вып. 1. Сс. 74-88.
10. Карасёв Л. Философия смеха. Москва: Российский гуманитарный университет, 1996. 224 с.
11. Козинцев Г. О комическом, эксцентрическом и гротесковом искусстве. Собр. соч. в 5 тт. Ленинград: Искусство, 1983. 85 с.
12. Краткая теория смеха: для чего человеку нужен юмор?
URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/15807-kratkaya-teoriya-smekha-dlya-chego-cheloveku-nuzhen-yumor>
13. Природа комического в эстрадном номере.
URL: <https://infopedia.su/1xa45e.html>

14. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Москва: Лабиринт, 1999. 288 с.
15. Райан. П. Актерский тренинг искусства быть смешным и мастера импровизации. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. 313 с.
16. Славский Р. Заметки о комическом трюке. 1986.
URL: http://www.ruscircus.ru/o_komicheskom_tryuke_776
17. Славский Р. Искусство пантомимы. Москва: Искусство 1962. 140 с.
18. Терентьева И. Тотальная клоунада: Про людей и лицедеев. Санкт-Петербург: Геликон Плюс, 2006. 388 с.
19. Ужвенко Н., Скрабіна Н. Пантоміма у питаннях та відповідях. Київ: Мистецтво, 2013. 117 с.
20. Что такое гэг.
URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/438762>
21. Эстетические функции комического.
URL: <http://toperhumor.blogspot.com/2010/04/blog-post.html>

Максим Владимирович ЛИТВИНЕНКО,

Киевская муниципальная академия

эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ORCID: 000-0002-6808-3282

ГЭГ НА ЭСТРАДЕ И В КЛОУНАДЕ

Аннотация. Природа смеха, юмора на протяжении веков является предметом исследований. Для многих единственная практическая функция смеха заключается в том, чтобы принести временное облегчение от бремени утилитарности. Но смех-это рефлекс, уникальный тем, что он служит явной биологической и психологической цели, поэтому его можно назвать рефлексом-роскошью. Еще одно свойство смеха – заразительность. Психолог Роберт Провайн, который исследовал этологию смеха у людей, обнаружил, что люди смеются в тридцать раз чаще,

когда они находятся рядом с другими людьми, чем когда они в одиночестве. Даже когда люди смеются наедине с собой, они нередко представляют, что рядом с ними другие люди – они читают текст, написанный другим человеком, слышат его голос по радио или видят его по телевизору. Люди смеются, когда слышат смех, именно поэтому в телевизионных комедиях используются аудиозаписи смеха, чтобы компенсировать отсутствие живой аудитории. Предшественником этого явления был барабанная дробь или удар по ободу барабана после шутки одного из комедиантов в водевиле. Смех выражается с помощью звуков не только потому, что он представляет собой высвобождение накопленной эмоциональной энергии, но и потому, что так его могут слышать другие; смех является формой коммуникации.

Опираясь на многочисленные исследования ученых, невозможно недооценивать социальную значимость артистов, работающих в комических жанрах. Такое явление действительности для каждого человека имеет свои смысловые ракурсы.

Одним из самых универсальных видов искусств, простых, на первый взгляд, и в то же время, очень сложных, является пантомима. Чтобы поставить пантомимический номер – мимодраму, «телесную миму», аллегорическую или комическую пантомиму, нужно знать и понимать специфику использования инструментария данного разновидности искусства, видеть разницу между традиционной и классической пантомимой; в совершенстве владеть техникой пантомимы, видами идентификаций, уровнями стилизации, простыми и сложными видами движения, его биомеханикой, дифференцировать аллгорию и метафору, гротеск и эксцентрику в пантомиме, уметь создавать комические трюки – гэги. В этом списке гег является очень мощным способом воздействия на человеческие эмоции и очень редким объектом научных исследований. Итак, разведка направлена на расширение, систематизацию и классификацию, анализ структурной единицы комического, процесса создания гэга.

Ключевые слова: пантомима, гэг, эстрада, клоунада, комическое, смех, театр

Maxim V. LITVINENKO,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: kafedraart@ukr.net,
ORCID: 000-0002-6808-3282

GAG IN PERFORMING ARTS AND IN CLOWNING

Abstract. The nature of laughter and humor has been the subject of research for centuries. For many people, the only practical function of laughter is to bring temporary relief from the burden of utilitarianism. But laughter is a reflex, unique in that it serves a clear biological and psychological purpose, so it can be called a luxury reflex. Another property of laughter is contagiousness. Psychologist Robert Provine, who has researched the ethology of laughter in humans, writes that people laugh thirty times more often when they are around other people than when they are alone. Even when people laugh alone with themselves, they often imagine that other people are next to them – they read a text written by another person, hear his voice on the radio or see him on TV. People laugh when they hear laughter, which is why television comedies use audio recordings of laughter to compensate for the lack of a live audience. The predecessor of this phenomenon was a drum roll or a blow on the rim of a drum after a joke by one of the comedians in vaudeville. Laughter is expressed through sounds not only because it represents the release of accumulated emotional energy, but also because it can be heard by others; laughter is a form of communication.

Based on numerous studies by scientists, it is impossible to underestimate the social significance of artists working in comic genres. Such a phenomenon of reality for each person has its own semantic angles.

One of the most universal types of art, simple at first glance,

and at the same time, very complex, is pantomime. To stage a pantomime number – a mimodrama, a “body mime” an allegorical or comic pantomime, we need to know and understand the specifics of using the tools of this kind of art, to see the difference between traditional and classical pantomime; master the technique of pantomime, types of identifications, levels of stylization, simple and complex types of movement, its biomechanics, differentiate allegory and metaphor, grotesque and eccentricity in pantomime, be able to create comic tricks. In this list, geg is a very powerful way of influencing human emotions and a very rare object of scientific research. So, intelligence is aimed at expanding, systematizing and classifying, analyzing the structural unit of the comic, the process of creating a gag.

Key words: pantomime, gag, performing arts, clowning, comic, laughter, theater

References:

1. Bergson, A. (2010). Smekh [Laughter]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
2. Bergson, G. (1992). Smekh v zhizni i na stsene [Laughter in life and on stage]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
3. Billevich, V. (2008). Shkola ostroumiya ili kak nauchit'sya shutit' [School of wit or how to learn to joke]. Moscow: Izdatel'skiy dom “Vil'yame” [in Russian]
4. Geg i repriza – osnovnyye strukturnyye yedinit'sy komicheskogo v estradnoy programme [The gag and the reprise are the main structural units of the comic in the pop program]. Available at: <https://studfiles.net/preview/6013503/page:5/> [in Russian]
5. Yego Velichestvo geg [His Majesty the gag]. Available at: <http://zurblog.ru/?p=154> [in Russian]
6. Zametki o komicheskom tryuke [Comic trick notes.]. Available at: <http://www.ruscircus.ru/14226/> [in Russian]
7. Zuyev, V. (2006). Yumor v raznykh zhanrakh [Humor in different genres]. Sanct-Petersburg: Rodnyye prostory [in Russian]

8. Istoriya vozniknoveniya pantomimy [The history of the emergence of pantomime]. Available at: <https://megapredmet.ru/1-47036.html> [in Russian]
9. Yyering, G.& Marso, M. (2008). Vsemirnoye iskusstvo pantomimy [The universal art of pantomime]. Teatron,1, 74-88 [in Russian]
10. Karasov, L. (1996). Filosofiya smekha [Philosophy of Laughter]. Moscow: Rossiyskiy gumanitarnyy universitet [in Russian]
11. Kozintsev, G. (1983). O komicheskom, ekstsentricheskom i groteskovom iskusstve [On the comic, eccentric and grotesque art]. Sobr. soch. v 5 tt. Leningrad: Iskusstvo [in Russian]
12. Kratkaya teoriya smekha: dlya chego cheloveku nuzhen yumor [Brief theory of laughter: what does a person need humor for?]. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/15807-kratkaya-teoriya-smekha-dlya-chego-cheloveku-nuzhen-yumor> [in Russian]
13. Priroda komicheskogo v estradnom nomere [The nature of the comic in the stage number]. Available at: <https://infopedia.su/1xa45e.html> [in Russian]
14. Propp, V. (1999). Problemy komizma i smekha [Problems of Comedy and Laughter]. Moscow: Labirint [in Russian]
15. Rayan, P. (2010). Akterskiy trening iskusstva byt' smeshnym i masterstva improvizatsii [Acting training of the art of being funny and mastery of improvisation]. Saint-Petersburg: Praym-YEVROZNAK [in Russian]
16. Slavskiy, R. (1986). Zametki o komicheskom tryuke [Notes on a comic trick]. Available at: http://www.ruscircus.ru/o_komicheskom_tryuke_776 [in Russian]
17. Slavskiy, R. (1962). Iskusstvo pantomimy [The art of pantomime]. Moscow: Iskusstvo [in Russian]
18. Terent'yeva, I. (2006). Total'naya klounada: Pro lyudey i litsedeyev [Total clowning: About people and actors]. Saint-Petersburg: Gelikon Plyus [in Russian]

19. Uzhvenko, N.& Skryabina, N. (2013). Pantomima u pytannyakh ta vidpovidyakh [Pantomime in matters and answers]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
20. Chto takoye geg [What is a gag]. Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/438762> [in Russian]
21. Esteticheskiye funktsii komicheskogo [Aesthetic functions of the comic]. Available at: <http://toperhumor.blogspot.com/2010/04/blog-post.html> [in Russian]

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), самоцитування.

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 2(4)

Підп. до друку 10.11.2021 р.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».
Обл.-вид. арк. 16,07. Ум.-друк. арк. 22,7. Наклад 300 прим.
Зам. № 2105

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 2(4)

Kyiv
2021