

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

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

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 1(7)

ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗАВДЯКИ ФІНАНСОВІЙ
ПІДТРИМЦІ ПРОГРАМИ «SUES»
(«SUPPORT TO UKRAINIAN EDITORIAL STAFF»)

Київ
2023

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

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(7)

THE ISSUE WAS PUBLISHED DUE TO THE FINANCIAL
SUPPORT OF THE «SUES»
(«SUPPORT TO UKRAINIAN EDITORIAL STAFF»)

Kyiv
2023

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.7.2023

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2023. Вип. 1(7). 387 с.

Головний редактор: *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Київ, Україна)

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

Відповідальний секретар: *Каблова Т. Б.* (к. мист., доц., Київ, Україна)

Міжнародна редакційна рада

Пілс У. (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Джарола А.* (Президент освітнього центру циркового мистецтва, Верона, Італія); *Страга Ж.* (Член ради директорів, Всесвітня федерація цирку, член-засновник і керівник комітету Глобального альянсу циркових шкіл, Брісбен, Австралія); *Фекете П.* (генеральний директор Столичного цирку Будапешта, Угорщина); *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

Вайс Дж. (д-р мист. хаб., доц., Академія Музики, Любляна/Університет Марибора, Словенія); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *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); *Родов І.* (д-р мист. хаб., проф., Бар-Іланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, 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)

Міжнародна консультативна рада

Послушина Й. (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Склядовської, Люблін, Польща); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Маркова О.М.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Самойленко О.І.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Рощенко 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)

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

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України
(**категорія «Б»**) зі спеціальностей:
023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»;
025 – «Музичне мистецтво»
відповідно до Наказу МОН України
від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 3 від 30.03.2023 р.)

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

©КМАЕЦМ, 2023

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2023. Vol.1(7). 387 p.

Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv, Ukraine)

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

Managing Editor: *Kablova T.B.* (PhD in Arts, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

Pils U. (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Giarola A.* (President of Educational Center of Circus Arts, Verona, Italy); *Straga J.* (Board of Directors, World Circus Federation, founding member & steering committee of the Global Alliance of Circus Schools, Brisbane city, Australia); *Fekete P.* (General Director of Capital Circus of Budapest, Hungary); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Som-Serdjukova O.M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola junior high school, Stavanger, Norway); *Saviškaia-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

Weiss J. (Ph.D. in musicology, As.Prof., Academy of Music, Ljubljana/University of Maribor, Slovenia); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *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); *Rodov I.* (PhD in Arts, Prof., Bar Ilan University Ramat-Gan, Israel); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, 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 Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine)

International Advisory Board

Posluszna J. (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Sclodowska University, Lublin, Poland); *Shulhina V.D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Samoilenko O.I.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Roshcenko 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)

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

The Almanac is included in the **category “B”** of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 023 – “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”,
025 – “Music” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 06 June 2022 No 530 (ap.2)

Recommended for edition by the Academic Council of
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Protocol No3, 30.03.2023)

Almanac is covered by the international databases:
Erih Plus, 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

©KMACPA, 2023

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

САМАЯ Т.В. Інноваційні підходи професійної музичної освіти у вивченні ритміки.....	11
ЗОСІМ О.Л., ПОДУНАЙ Я.А. Євроденс як стильовий напрям української пісенної естради 1990-х років.....	32
МИКУЛАНИНЕЦЬ Л.М. «Єврейська фантазія» Віктора Теличка у біографічному дискурсі.....	55
ЛІ ХУАСІНЬ. Сонористика у китайській фортепіанній музиці ХХ ст.....	71
ЧЖАН ЦЗУНЖУЙ. Сценічне мистецтво Китаю у діалозі культур на прикладі опери Тань Дуня «Перший імператор» ..	84

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В., СТРЕЛЬЦОВА С.В. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка.....	99
МИХАЛЕВИЧ В.В., БРАТУСЬ І.В. Образ жінки у сатиричній графіці українського часопису «Червоний перець» під час становлення радянського режиму 20-30 рр. ХХ століття.....	124
БРЕНЮК А.Г. Культурологічні напрями діяльності художників-графіків Кам'янця-Подільського у ХХ столітті.....	142
БАБІЙ Н.П., ГУБАЛЬ Б.І. Композиція в дизайні. Особливості емотивного конструкту.....	170
НЕСТЕРЕНКО П.В. «Слово о полку Ігоревім» в екслібрисі.....	189
БРОВЧЕНКО А.І. Українське необароко в архітектонічних видах творчості як один із національних самоіндіфікаторів..	208
ГУНЬКА А.М. Шрифтові композиції Івана Їжакевича в	

оформленні періодики кінця XIX – початку XX століть.....	228
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ПОГРЕБНЯК Г.П. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно.....	243
БРАТУСЬ І.В., КУЗЬМЕНКО Г.В. Габітус головного героя у романі Жана-Поля Сартра «Нудота».....	275
КУЗЬМЕНКО Г.В., СПОДОНЕЙКО К.Ю. Феномен пантоміми та проблема перевтілення актора-міма у сценічний образ.....	303
SHARYKOV D.I., OREL D.V., HERASYMENKO K.M. [ШАРИКОВ Д.І., ОРЕЛ Д.В., ГЕРАСИМЕНКО К.М.] Features of the specificity and uniqueness of the contemporary Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research [Особливості специфіки та унікальність сучасного канадського Cirque du Soleil у контексті циркулогічних досліджень].....	344
ЛУГОВЕНКО Т.Г., ГРЕК В.А. Пошук сучасних інтонаційних рішень і прийомів на прикладі традиційного українського хореографічного мистецтва.....	359
УЖИНСЬКИЙ М.Ю. Звукорежисура у цирковому мистецтві: специфічні риси.....	372
ВІД РЕДАКЦІЇ	388

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

SAMAYA T.V. Innovative approaches of professional music education in studying rhythemics.....	11
ZOSIM O.L., PODUNAI Y.A. Eurodance as a style direction of the Ukrainian song variety of the 1990s.....	32
MYKULANYNETS L.M. “Jewish fantasy” by Viktor Telychko within biographic discourse.....	55
LI HUAXIN. Sonoristic in the piano music of China of XX century.....	71
ZHANG ZONGRUI. The performing arts of China in the dialogue of cultures as an example of the opera “The first emperor” by Tang Dung.....	84

VISUAL ART PRACTICES

ROMANENKOVA Yu.V., STRELTSOVA S.V. Anthology of the flight in creative art of Oleg Denisenko.....	99
MYKHALEVYCH V.V., BRATUS I.V. The image of a woman in the satirical graphic arts of the Ukrainian magazine “Chervonyy perets” (“Red pepper”) during the establishment of the Soviet regime in the 20-30s of XX century.....	124
BRENYUK A.G. Cultural directions of the activities of the graphic artists of Kamiants-Podilsky in the 20th century.....	142
BABII N.P., HUBAL B.I. Composition in design. Features of the emotional construct.....	170
NESTERENKO P.V. “A word about the regiment of Ihorev” in the ex-libris.....	189
BROVCHENKO A.I. Ukrainian neo-baroque in architectural forms of creativity is one of the national self-identifiers.....	208

HUNKA A.M. Font compositions by Ivan Yizhakevych in the design of works of periodicals of the end of the 19 th – beginning of the 20 th century.....	228
---	-----

CULTUROLOGICAL ESSAYS

POGREBNIAK G.P. Reflection of the national idea in the directing models of author cinema.....	243
BRATUS I.V., KUZMENKO G.V. The habitus of the main character in Jean-Paul Sartre's novel “Nausea”.....	275
KUZMENKO H.V., SPODONEIKO K.Y. Phenomenon of pantomime and the problem of transformation of a mime artist into a stage image.....	303
SHARYKOV D.I., OREL D.V., HERASYMENKO K.M. Features of the specificity and uniqueness of the contemporary Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research.....	344
LUGOVENKO T.G., GREK V.A. Search of modern intonation solutions and techniques using the example of traditional Ukrainian choreographic art.....	359
UZHYNISKYI M. Yu. Sound directing in circus art: specific features.....	372

ARTICLE REQUIREMENTS	388
-----------------------------------	------------

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.11-31>

УДК 784+781.62

Тетяна Вікторівна САМАЯ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: t.samaya@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ
ОСВІТИ У ВИВЧЕННІ РИТМІКИ**

Анотація. Стаття присвячена інноваційному проекту сучасної музичної освіти з питань вивчення ритміки, де музичний ритм є архітектонікою емоційного та ритмоінтонаційного вираження професійного виконавця.

На відміну від традиційних методів вивчення ритміки, де пізнанню ритму присвячено обмежену кількість матеріалу, запропоновано нову форму уявлень про моделювання ритмічних послідовностей у часовому континуумі на основі авторської розробки Станіслава Макієвського, названого ним «перфораційним методом». Технологія методу є «ноу-хау» і пропонує розширити уявлення щодо музичного ритму через глибоке осмислення сутності ритмоінтонаційного процесу. Така новизна методичного підходу полягає в аналітичному осмисленні виконавської майстерності з погляду естетики метроритмічних поєднань, планування та фіксації їх у моторно-руховій пам'яті виконавця, що заклало базу навчальному курсу «Ритміка вокаліста. Професійний курс», написаного у

співавторстві зі Станіславом Макієвським та опублікованого окремим навчально-методичним виданням.

У посібнику пропонується розширити уявлення про ритміку як багатофункціональну музично-естетичну систему через такі складові, як: біомоторна діяльність організму, його роль у синхронізації (проведення кількох процесів до узгодженої дії). Розвиток базових принципів контролю ритмічного звучання формується у безпосередньому зв'язку з висхідним (арсис) і низхідним (тезис) рухами рук, що входить у єдине поняття «синхронізація» і вперше розглядається як деталі єдиного процесу (позиційна артикуляція рук). Тематичні уроки забезпечені відео- та аудіо-інформацією, викладеною в додатку до курсу, а також складено короткий глосарій термінів ритміки, що найчастіше використовуються в естрадному напрямі. У заключній частині посібника представлений матеріал для порівняльного аналізу пісні А. Мансанеро «Somos novios» у виконанні А. Бочеллі та П. Комо та короткого опису ритміки їхньої естетики стилю.

Назва методики має символічне значення, в якій заявлено про найдавніші інструменти людської цивілізації, – ударні та голос (вокал). Таким чином, новаторство цієї розробки з ритміки підкреслює її універсальність, яка не обмежена віковими категоріями чи музичною спеціальністю.

Ключові слова: музичне мистецтво естради, фахова освіта, ритміка, ритмоінтонація, біомоторика, перфораційний метод, респонсорний вид.

Вступ. Гострою проблемою і, водночас, цікавою галуззю дослідження однієї з основних аспектів музики є *ритміка*. Щоразу, коли музикант перебуває у творчому процесі, він звертається до ритму як до першооснови формування музичного матеріалу для передачі художнього образу.

Коли ми чуємо фразу «навчання ритміці», то кваліфікуємо цей процес як знайомство з тривалістю нот, пауз та їхнього звукового втілення. При цьому більшість із нас не зважає на існування латентного, прихованого ритму, формування якого відбувається на вищих стадіях розумового процесу. Цей процес пов'язаний не лише з нашою моторно-руховою сферою, а перебуває у єднанні з емотивною якістю. Більшість професійних музикантів формують у собі це почуття, пройшовши через багаторічний практичний досвід. Нерідко великі артисти, з переходом на викладацьку діяльність, намагаються відтворити свої досягнення у студентах, не зважаючи на те, що експортувати творчий продукт на учнів виключає таку можливість. Тут набирає чинності правила розуміння професії за дидактичними принципами, що регулюють і коригують зв'язок теорії з практикою навіть у руслі експериментальної творчості. Саме на це вказувала Л. Маккіннон, сказавши, що «кожен артист у своїй діяльності багато для себе відкриває і все ж таки рідко буває хорошим педагогом» [4, с. 9].

Музичний ритм – це організація звуків у часі. Найпростіші елементарні засоби ритму – тривалості та акценти.

Ритм у деталях – це вже *ритміка* (від грецьк. *rhythmikós* – що належить до ритму), термін, що вимагає глибокого осмислення. У широкому розумінні – це багатофункціональна естетична сутність ритму, фактор розвитку емоційного, інтонаційного звучання, нерозривно пов'язаного з музичним метром (подібно до взаємодії мелодії з гармонією); специфіка

метроритмічної організації стилю, і навіть індивідуально авторське осмислення музичної композиції (авторський почерк).

Постановка проблеми. Постійно формується думка, що музична школа передбачає початковий рівень знайомства з довготою звуків, розглядаючи ритм у вузькому значенні як «навчання ритмічним тривалостям», не заглиблюючись у тонкощі, не аналізуючи інтонацій ритму, які криються в людських емоцій, вважаючи, що для початківця це буде зайвим. Якщо це настільки складне завдання, то чому б не зайнятися дослідженням та пошуком більш відповідних методів, підійшовши до цієї проблеми не традиційним способом, а допоміжними мнемонічними образами? Слід розширити поняття ритму в часі, його емоційно-естетичної сутності, але не зрівнювати поділ на частини яблука або торта до тривалості звуку, формуючи хибне уявлення про часовий континуум, що не має нічого спільного з об'єднанням звуків у ритмочасові структури. Зрештою, можна погодитися з підходами спрощеності поставлених завдань початкової освіти, проте хибні уявлення в пізнанні основ ритму фіксуються саме на цьому ранньому етапі становлення музиканта та назавжди вкорінюється в його свідомість, а потім передається у спадок наступному поколінню музикантів. Для порівняння відзначимо, що при вивченні музичної гармонії ніколи не допускається опосередковане ставлення до її опанування, а проводиться кропітка робота на тонкому рівні пізнання; і тут назріває серйозне питання, а чи можливо міркувати про гармонію поза ритмом, якщо *ритміка* є терміном «гармонії ритму»?

Актуальність питання не випадкова, оскільки проблема формування уявлення щодо ритму у творчому полі не стоїть на порядку денному у планах музичних навчальних закладів. Ця

проблема стала латентною через ігнорування її концептуальних аспектів, адже музичний ритм – це суто філософське питання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З одного боку, питанням ритміки присвячено багато наукової літератури клішованого характеру викладу; з іншого, дослідженням на більш глибокому рівні, – це занурення у специфіку часового континууму через зв'язок емотивної складової з образним сприйняттям музичного ритму. Цій тематиці присвячують свою діяльність науковці, що серйозно займаються проблемами ритміки на рівні певної культури жанру, стилю, напрямку, серед яких: М. Аркад'єв, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Н. Бергер, В. Брайнін, С. Макієвський, В. Туков, Ю. Фурдуй, М. Харлап, В. Холопова, С. Чащина та ін. Частіше подібні дослідження переміщуються у поле інформаційної недоступності через малу затребуваність у навчальній практиці. І це триватиме доти, доки *ритміка* як дисципліна посяде гідне місце профільюючої дисципліни на всіх рівнях музичної освіти, що дасть помітні плоди у практикумі.

Вивчення музичної ритміки найвищих рівнів дослідження має яскраво виражений інтегративний, міждисциплінарний вид науки, основу якої закладено елементи фізіології, психології та філософії часового континууму. Гра на музичному інструменті не досягається у віртуальному світі, поза зв'язком із тілесним та розумовим розвитком, тому неможливо уявити будь-які форми музикування без знань фізіологічних та психологічних процесів. Цю думку можна доповнити твердженням В. Холопової: «Сьогодні ми вже порушуємо питання про мультидисциплінарне дослідження особливостей музичного ритму в естрадній музиці. Ми відчуваємо потребу розширення уявлень про організацію ритму з поглибленим змістом, розбираємо його взаємозв'язок із різних сторін, включаючи часовий параметр, емоційні якості та культуру

стилю, що виконується» [1, с. 3]. Зазначене складає мету даної статті – обґрунтувати засади методичної організації у системному вихованні та формуванні відповідних навичок у пізнанні основ ритміки у професійній музичній освіті.

Виклад основного матеріалу. Щоразу, коли студент знаходить, на його думку, досить продуктивний навчальний матеріал, він, не помічаючи реальної різниці між моделюванням процесу пізнання та виконавським середовищем, повністю запевняється в кінцевому результаті свого розвитку. Подібні випадки нерідкі у педагогічній практиці. Робота з каверами хай навіть цілком достатньо професійних композицій – це імітація творчості, а не фабрика творчого мислення, що згодом обертаються ремеслом, яке нічим не відрізняється від виконання караоке. Учень об'єктивно не бачить різниці між перспективним навчанням та практичним втіленням, оскільки цілком занурений у процес копіювання запропонованого матеріалу. Не привчивши його мислити творчими активами, передаючи лише контури ритму без інтонаційного насичення, педагог прирікає його на шаблонне мислення. При цьому щоразу, коли потрібно буде прийняти самостійне рішення, інтерпретувати авторську думку по-новому, учень не зможе самостійно відірватися від щеплених шаблонних методів мислення, почуватиметься невпевненим у своїх знахідках, здійснювати ірраціональні дії. І тут розмови про імпровізаційності – безглузді.

У цій ситуації вкотре була спроба вдатися до лояльного підходу до подання того, як сформулювати звернення до якісного розуміння вивчення ритміки. Була поставлена умова, щоб пізнання ритму стало захоплюючою грою, цілеспрямовано формує уявлення не тільки про часові, ідеально вибудовані пропорції тривалості звуків і пауз, а мало зв'язок із перцептивним середовищем організму – сприйняттям звучання

ритму на рівні психомоторного та емоційного впливу. При цьому слід нагадати, що метроном як допоміжний вимірювальний прилад музичного часу для такого алгоритму виховання принципово не підходить.

Новим методичним підходом до вивчення та вдосконалення основ музичного ритму (ритміки) став авторський навчальний курс у співпраці зі Станіславом Макієвським «Ритміка вокаліста. Професійний курс», що опублікований окремим навчально-методичним виданням [1]. Цей посібник представлений у вигляді концептуальної методичної допомоги педагогам та студентам естрадних музичних навчальних закладів у пізнанні основ та глибини відчуттів музичної ритміки. Технологія методу є «ноу-хау», що несе рекомендаційний характер до додаткової освіти, що пропонує розширити уявлення про музичний ритм не традиційним підходом зорового сприйняття нотних знаків та їх звукового втілення, а глибшого занурення в сутність ритмоінтонаційної практики. Тут сформовано принцип метроритмічного моделювання у союзі з психомоторною пам'яттю музиканта. Ця методика допоможе вирішити проблеми пізнання принципів ритміки не лише вокалістам, а й інструменталістам і представникам інших музичних професій.

Основна ідея методики сформована на твердженні, що ритміка естрадної музики пов'язана не тільки з емпіричним початком, що базується на глибинному корінні народного етосу, але і є конгломератом світових культур. На сьогодні ми не можемо заперечувати зв'язок світової практики музичних стилів, яким нема числа. Тому поряд із національною традицією пісенної культури зростає потреба інтерпретації її та збагачення новими ідеями конструктивного змісту. Подібна практика інтеграції мистецтв існувала і в більш ранні часи, коли слов'янські народи вбирали європейську інституцію класичної

музики, балету, образотворчого мистецтва, архітектури, джазу тощо та розвивали це у своїй національній школі. Передумова такого трактування полягає не в копіюванні спорадичних джерел ритмічної культури (афроамериканської, іспанської, східної та ін.), а глибокий аналіз світової спадщини з урахуванням збагачення національної освітньої школи в контексті науково-пізнавального процесу.

Почнемо з елементарного питання про те, з якими негативними формами навчання стикається учень під час знайомства зі шкалою тривалості нот (рис.1).

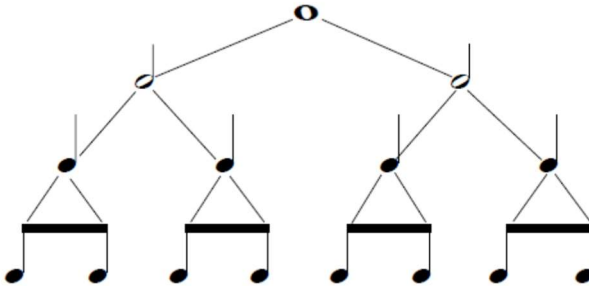


Рис. 1. Шкала тривалості нот

Щодо образності часового руху музичного ритму, то необхідно уявити, що нам може розповісти шкала розподілу тривалостей більших на менші? У нотного графічного значка немає тривалості – це лише образ поточного часу. Різні джерела, ніби копіюючи, знайомлять нас із дискретними схемами, що нагадують піраміду Хеопса, коли знаки тривалості нот слідують не відповідно до їхнього партитурного читання зліва направо, а по діагоналі, розповзаючись і збільшуючись відносно верхнього значка цілої ноти праворуч і ліворуч, порушуючи елементарне правило візуального декодування

(часової інтерпретації) інформації тривалості нотного знаку. При цьому паузи чомусь називають «музичними». В звучанні мелодії може відбуватися паузування, проте у часі ритму музичної композиції пауз немає! Є логічно пов'язані інтервальні проміжки – довгі та короткі, а найпростіша форма партитурної демонстрації поділу тривалостей нот може наочно підказати дискретний зв'язок нотної «картинки» зі шкалою поточного часу (рис. 2).

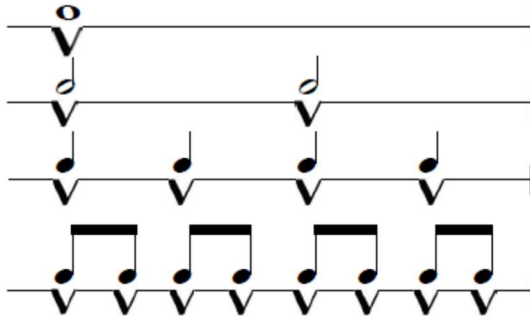


Рис. 2. Дискретний зв'язок нотної «картинки» зі шкалою поточного часу

Структурований образ ритмочасової шкали, записаний традиційною нотною графікою, можна висловити іншими знаковими системами, причому ритм від цього змінюється. Одна з таких систем запропонована Станіславом Макієвським і названа «перфораційною», що і закладено в основу графічного запису вправ даного курсу (рис. 3).

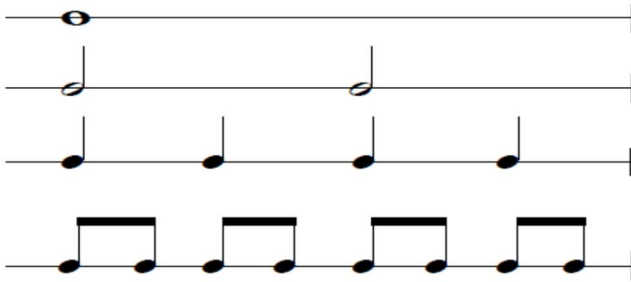


Рис. 3. «Перфораційний» спосіб графічного зображення ритму

Чим пояснюється вибір такого незвичайного способу графічного зображення ритму, що названий «перфораційним»? Це пов'язано з мнемонічним уявленням про принципи звукоутворення в ряді ранніх музичних інструментів, таких як шарманка (фр. *Charmante Catherine* – Прекрасна Катрін), музична скринька, електромеханічне піаніно, де управління клавішами здійснювалося за рахунок зчитувального пристрою за програмами, сформованими на перфорованій паперовій стрічці. «нотний ролик» із щільного матеріалу з нанесеній на неї програмі у вигляді послідовного ряду протічок (рис. 4).

Це саме та класифікація нотного запису, що термінується як *перфорація*, тобто пробивка отворів. Саме такий метод було закладено в основу управління електронних обчислювальних машини, що назвали ЕОМ (IBM) – попередників комп'ютерної техніки, де носієм інформації була *перфораційна стрічка* чи *карта* (рис. 5).



Рис. 4. Шарманка

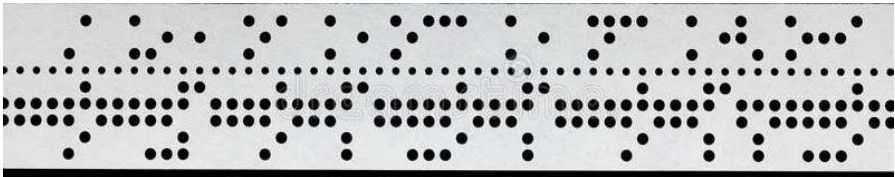


Рис. 5. Перфораційна стрічка чи карта

Яку подібність ритмочасової інформації цих пристроїв можна покласти в основу формування занять ритмікою? Як наочний приклад виділимо фрагмент однієї лінії просічок, скажімо,

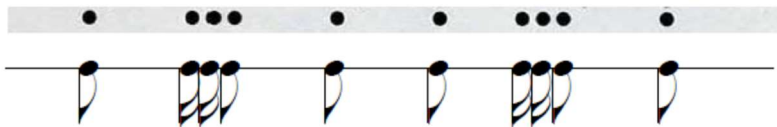


Рис. 6. Фрагмент однієї лінії просічок нижнього ряду

нижнього ряду, і позначимо кожну просічку у вигляді нотного значка, без будь-яких умовностей, як це зображено на рис. 6. Потім представимо даний нотний фрагмент у вигляді клинчиків у супроводі лічильних одиниць часу, що зображено на рис. 7

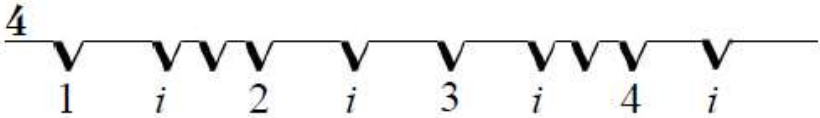


Рис. 7. Нотний фрагмент у вигляді клинчиків у супроводі лічильних одиниць часу

Цифра 4, яка виставлена на початку патерна, вказує на кількість метричних одиниць такту, що дозволяє нам розглядати тактовий метр в якості моторного імпульсу з релятивною довготою звуку.

Ефективність даної методичної концепції в тому, що перфораційні значки не вказують на наявність будь-яких тривалостей нот, а *моделюють ритмічну послідовність ударів у системі часової координати.*

Перфораційна система запису ритму не є альтернативою до традиційної нотації, а представлена виразником образного метроритмічного мислення та формування внутрішнього відчуття взаємозв'язку перебігу ритму у часі. Можна відзначити ще одну закономірність: дані *патерни* відтворюються в умовному тактовому метрі, де тривалість метричних одиниць у тому вигляді, як їх прийнято формувати в сучасній нотній графіці, – відсутня. Фактично ми можемо розглядати звучання *ритмічного рисунка*, сформованого будь-якими тривалостями нот: *половинних, четвертних, восьмих, шістнадцятих* тощо. Про *паузи* взагалі не йдеться. Нагадаємо, якщо ми говоримо про ритм без певної

висоти тону та часової тривалості як звукового порядку, де тривалість звучання відсутня, то розгляд знаків паузування стає зайвим. При цьому на ранніх етапах вивчення учнем теорії ритму, вбачається відсутність ідеалізації його свідомістю прив'язки сильних моментів ритму до «чітко» вибудованого поєднання метричного циклу. На цьому тлі розвивається відчуття руху динамічного ритму відносно метричної статичності. Як результат учень починає усвідомлювати принципи формування *агогіки* – найважливішого прийому художньо-виконавської практики.

Важливим моментом є динаміка формування удару, як частина процесу, пов'язаного з рухом руки вгору (арсис) і вниз (тезис), з безпосереднім вихованням тактильно-м'язової пам'яті та якості самого дотику долонею об долоню з відчуттям повного рухового циклу від початку руху до його закінчення, що відповідає часовому інтервалу тривалості ритмічної послідовності. Такий підхід назавжди залишає у свідомості людини матричний відбиток запам'ятовування часових меж від удару до удару. Існує думка серед фахівців виховання ритму в початковій музичній освіті, що положення науки, яка торкається зв'язків ритму з рухом, звертає увагу на можливість відобразити ритмічну ситуацію в *написанні* безпосередньо під час звучання музики. Звичайними нотами, що є друкованим шрифтом, це зробити неможливо. Для цього необхідний письмовий шрифт або *ритмографіка* – безпосереднє поєднання ритму музики, що звучить, ритмофоніки і ритму руху руки, що відзначає *шлейф* від звучання графічними знаками. Ці дії мають схожість із диригентським жестом, вони пов'язані з включенням динамічної моторики і здійснюються завжди «верх-низ».

Разом із тим, якщо ми говоримо про ритміку як про багатофункціональну музично-естетичну систему, то в

посібнику порушуються такі питання як: біомоторна функція організму, його роль у синхронізації (приведення рухових процесів до узгоджених дій) при формуванні висхідного та низхідного рухів руки в роботі над вправами; розвиток базових принципів контролю ритмічного звучання (слухового контролю).

Значна частина матеріалу присвячена питанням поєднання метроритмічних пластів і надано розширене пояснення щодо їх практичного застосування. Усі пояснення деталізовані та продемонстровані, як у теоретичній частині самого посібника, так і у відеоматеріалах додатку до нього.

У практичній програмі шкільної освіти знайомство з ритмом відбувається виключно в аудіальному (звуковому) форматі, без акценту на значенні того, що діяльність музичного педагога має бути спрямована на виконавську підготовку ритмоформуючих компонентів музичного матеріалу, а не знайомство з ними через прослуховування аудіопродукції видатних виконавців. Внаслідок цього учень звикає до шаблонного копіювання, не прагне поглибленого структурного аналізу, вивчення та впровадження у практику технічних прийомів. Кращі зразки виконавського мистецтва – це не шлях освіти, а джерело натхнення та інтерпретації. Їх можна аналізувати, інтерпретувати, порівнювати зі своїми творчими знахідками, але не намагатися перейняти, фіксувати для своєї виконавської практики. Це непродуманий крок на шляху до досконалості, оскільки неможливо відчувати психологічні відносини (гештальт) без знань дидактичних принципів побудови того чи іншого метроритмічного прийому.

Зроблено акцент і на темі поліметрії (мотивної), досить неординарної для вокаліста/інструменталіста, було здійснено спробу поетапного вирішення цієї проблеми. Фактично, починаючи з перших уроків, необхідно впроваджувати у

практикум методи поєднань бінарних і тернарних групувань у складі умовно прийнятого розміру. При такому синтезі неодмінно виникає неспівпадіння і конфлікт метричних акцентів, що викликає протиріччя (метричний дисонанс) при поєднанні неоднорідних ритмічних групувань у складі титульного розміру.

Достатньо уваги приділено знайомству з *респонсорним принципом* (прототипом хорового прийому «антифон»). У цьому випадку – це технічні прийоми засобів виразності у вокально-інструментальних джазових імпровізаціях. Навчальний матеріал побудований на основі подвійного факторіалу 2^n (квадратність) у вигляді восьмитактових етюдів, де на кожне «*запитання*» слідує варіативна «*відповідь*», розрахована на формування навички та відпрацювання індивідуального мислення музиканта. Для плідної роботи рекомендується проводити заняття у парі з партнером або викладачем.

Як відзначалося вище, *перфораційний метод*, використаний у методичному посібнику, запропонований не як альтернативна система, а лише форма опанування основ ритмічного мислення, вивчення ритму в часовому континуумі. Традиційний нотний запис і сьогодні залишається найдосконалішою багатофункціональною системою графічної фіксації музики на папері, що оперативно включає внутрішні механізми свідомості, його психомоторні, незвучні компоненти, які реально моделюють художньо-естетичну сторону виконання. Тому розділ «Традиційна нотація» присвячений знайомству із її специфікою, теорією та методам транскрипції вправ перфораційної системи до звичного нотно-графічного викладу.

Заключний розділ «Естетика “крунінг”» знайомить студента з правилами використання у виконавчій практиці

співака-крунера «такту вищого порядку», нерозривно пов'язаного з емоційно-психологічним настроєм і неодмінним переходом у метричний контекст *алла бреве* (позначення тактового розміру 2/2, рідше 4/2) – поліметричного прийому, що й досі некоректно трактується в практиці багатьох сучасних виконавців як позначки «швидкого виконання дводольних метрів» (подвоєного).

На рис. 8 пропонуємо проаналізувати схему метричного контексту співака-крунера з акомпанементом оркестру:



Рис. 8. Схема метричного контексту співака-крунера з акомпанементом оркестру

Співак-крунер у своєму виконанні знаходить баланс між свінговою та пісенною традицією через власну інтерпретацію метроритму композиції, користуючись «великим тактом», де елементи інтонації, мелодійні побудови, зіставлення, *поліметрія*, *агогіка* стають його творчими інструментами у створенні музичних образів [4]. Така творча паралель у «легким» освінгуванням мелодії робить звучання пісні польотним, насиченим емоціями, вільними від тяжіння основних метричних одиниць титульного розміру. На підтвердження доцільності використання даного прийому наведемо думку відомого дослідника метроритму М. Харлапа,

який вважав, що чим бідніший метр, тим більше можливостей ритмічного багатства й різноманітності.

Як порівняльний зразок представлений аудіальний аналіз двох видатних співаків сучасності, крунера Перрі Комо та представника класичного кросовера Андреа Бочеллі з пісню «It's impossible» («Неможливо») з оригінальної версії пісні А. Мансанеро «Somos novios». Кожен із артистів досконало володіє виконавською мовою свого стилю.

Андреа Бочеллі [5] пропонує композицію, наближену до пісенної традиції, де співак суворо дотримується титульного розміру, використовує *агогіку* як інструмент художньої виразності.

Пері Комо [7], відповідно до свого стилю, користується ритмоінтонаційними та метроритмічними прийомами, впроваджує «великий такт», уникаючи суворої метричної пульсації, збагачує композицію тонкими емоційними інтонаціями. Цікавим можна відзначити партнерські стосунки крунера з оркестром, де функції соліста і оркестру чітко розмежовані. Тактовий розмір у крунера більш умовний, ніж постійний, і він, на правах соліста, вільно створює будь-яке метроритмічне трактування, причому, не порушуючи метричної системи титульного розміру пісенної композиції, а регламентуючи її на власний розсуд.

Для посилення метричного конфлікту естрадний вокаліст інтуїтивно вибирає напрацьовані технічні шаблони та *патерни*, що ґрунтуються на взаємодії метроритмічних поєднань. Його засобами виразності є такі інструменти, як *такт вищого порядку*, *риф*, *стопн-патерн*, *офф-біт*, *геміола*, *агогіка* і всі метроритмічні прийоми, що підсилюють конфлікт, драматургію психологічного сприйняття п'єси з наступною розрядкою, релаксацією процесу напруженості [4].

Останні сторінки методичного матеріалу пропонують знайомство з особливостями нотного письма джазової ритміки та його практичного втілення, а завершує підручник короткий вокабуляр актуальних термінів ритміки та їхнє тлумачення.

Висновки. Таким чином, у сучасному музичному мистецтві необхідність вирішення проблем ритміки як важливого компонента підтверджує той факт, що наші емоції пов'язані з мелодикою та панують над ритмом і в разі недостатнього досвіду не поступаються місцем раціональному збагаченню художньо-естетичної різноманітної ритмоінтонаційної палітри. Даний інноваційний підхід підтверджує необхідність надавати особливого значення гармонійному розвитку естрадного музиканта, впроваджуючи в його фахове мислення професійне вивчення культури сучасної ритміки, що і є основним механізмом у формуванні та передачі яскравого образу мелодійної структури твору.

Список використаної літератури:

1. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста. Професійний курс. Київ: 7БЦ, 2021. 60 с.
2. Самая Т. Особливості музичного метроритму у естрадному вокальному виконавстві. Арт-Платформа. 2020. №2. Сс. 366-385.
3. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. 2001.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x__U-g.
4. Mackinnon L. Music by Heart. Westport, CT: Greenwood Press, 1981. 141 p.
5. Perry Como. It's Impossible. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4.

Tetyana V. SAMAYA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: t.samaya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

**INNOVATIVE APPROACHES OF PROFESSIONAL MUSIC
EDUCATION IN STUDYING RHYTHMICS**

Abstract. The article is dedicated to the innovative project of modern music education, on the study of rhythm, where musical rhythm is the architectonics of the emotional and rhythmic-intonational expression of a professional performer.

In contrast to the traditional methods of studying rhythmic, where a limited amount of material is devoted to the knowledge of rhythm, a new form of ideas regarding the modelling of rhythmic sequences in the time continuum is proposed, based on the author's development of Stanislav Makievsky, which he called the «perforation method». The technology of this method is «know-how» and offers to expand the understanding of musical rhythm, through a deep understanding of the essence of the rhythm-intonation process. Such a novelty of the methodical approach consists in the analytical understanding of performance skill from the point of view of the aesthetics of metro rhythmic combinations, planning and fixing them in the motor memory of the performer, which lays the foundation for the training course «Rhythmic Vocalist. Professional Course», written in co-authorship with Stanislav Makievsky and published by a separate educational and methodological publication.

The manual proposes to expand the idea of rhythmicity as a multifunctional musical-aesthetic system through such components

as biomotor activity of the organism, its role in synchronization (conducting several processes to a coordinated action). The development of the basic principles of rhythmic sound control is formed in direct connection with the ascending (arsis) and descending (thesis) movements of the hands, which is included in the single concept of «synchronization» and for the first time is considered as the details of a single process (positional articulation of the hands). Thematic lessons are provided with video and audio information, presented in a supplement to the course, as well as a short glossary of rhythmic terms, that are most commonly used in variety music. The final part of the training course presents material for a comparative analysis of A. Mansanero's song «Somos novios» performed by A. Bocelli and P. Como and a brief description of the rhythmic aesthetics of each artist's style.

The name of the course has a symbolic meaning, which refers to the oldest instruments of human civilization – percussion and voice (vocals). Thus, the innovation of this rhythmic development emphasizes its universality, which is not limited by age categories or musical specialty.

Key words: variety musical art, professional education, rhythmical, rhythm intonation, biomotorics, perforation method, responsive type.

References:

1. Samaya, T., Makievskij, S. (2021). Ritmika vokalista. Profesiynij kurs [Rhythmica of Vocalist. Professional Course]. Kyiv: 7BC [in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2020). Osoblivosti muzichnogo metroritmu v estradnomu vokali [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. Art-platforma, 2, 366-385 [in Ukrainian].
3. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. (2001). Available at:

https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x__U-g [in Spanish, English].

4. Mackinnon, L. (1981). *Music by Heart*. Westport, CT: Greenwood Press [in English].

5. Perry Como. *It's Impossible*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.32-54>

УДК 78.036:784.75(4)+(477)«1990»

Ольга Леонідівна ЗОСІМ,

доктор мистецтвознавства, професор,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: olgazosim70@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-7546-094X

Яна Артурівна ПОДУНАЙ,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: yanapodunay89@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-8797-7612

ЄВРОДЕНС ЯК СТИЛЬОВИЙ НАПРЯМ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ 1990-Х РОКІВ

Анотація. У роботі окреслено специфічні риси стилю «євроденс» та охарактеризовано доробок українських виконавців, що працювали у цьому стилі, в контексті розвитку української пісенної естради 1990-х рр. Методологія дослідження передбачала застосування історико-культурного, порівняльного та музично-аналітичного методів, які дали можливість визначити специфічні риси європейських пісенних шлягерів, написаних у стилі «євроденс», та показати особливості його рецепції українськими естрадними виконавцями 1990-х рр. Євроденс як музичний стиль мав коротку історію (1992-1995 рр.), проте велика кількість шлягерів засвідчила його значущість для розвитку європейської популярної музики. Соціокультурне підґрунтя євроденсу – європейські цінності толерантності та поваги до кожної людини,

основний меседж – заклик до єдності й любові. Євроденс виникає на стику електронної та поп-музики: актуальний саунд ейсид-хаусу стає стильовим підґрунтям комерційного пісенного хіта 1990-х рр. Розвиток українського євроденсу припадає на другу половину 1990-х рр. Серед численних українських виконавців, що працювали у стилі «євроденс», гурти «Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2», «Аква Віта» зробили найбільший внесок у розвиток та стильове оновлення української пісенної естради. Український євроденс на початковому етапі відзначався інтелектуалізмом («Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2»), проте інформаційне перевантаження текстів негативно позначилося на музичній драматургії пісень, що стало перешкодою у створенні повноцінних євроденс-хітів. Класичні зразки євроденс-стилю («Аква Віта») відзначалися стрункістю музичної будови та мали усі риси комерційного шлягера завдяки відмові від надмірного інтелектуалізму й орієнтації на базові принципи побудови євроденс-композицій. Українські євроденс-хіти з'явилися вже у період стильової переорієнтації європейської музики, а тому євроденс в українській естраді не встиг цілком розкрити свій потенціал. І хоча українські виконавці в силу багатьох причин не могли претендувати на місця у європейських хіт-парадах, євроденс розпочав символічний рух України в європейський культурний простір, а, отже, став підґрунтям її майбутньої культурної євроінтеграції.

Ключові слова: популярна музика, музичний стиль, пісенний жанр, євроденс, українська естрадна пісня 1990-х років.

Вступ. Українська естрада у 1990-х роках розпочинає новий етап свого розвитку, який характеризується швидкою адаптацією актуальних стилів світової популярної музики. Сьогодні миттєва реакція на світові музичні тренди є нормою,

проте не варто забувати, що в радянські часи, коли всі західні здобутки заборонялися під приводом боротьби з ворожою буржуазною культурою, відставання від світових трендів було доволі суттєвим. Після отримання Україною незалежності українська музична естрада розвивається синхронно зі світовою, а сьогодні вже може запропонувати оригінальний музичний продукт, який немає аналогів у світі. У цьому контексті необхідно більш глибоко дослідити українську музичну естраду 1990-х рр., яка в цей час здійснила ривок, необхідний для подолання штучно створеного відставання та синхронізації із загальносвітовими процесами розвитку популярної музики.

Постановка проблеми. Українська естрадна музика 1990-х рр. є оригінальним, проте недостатньо дослідженим явищем, особливо з позицій висвітлення її стильових домінант. Складність характеристики музичного стилю української пісенної естради полягає і в недостатньо розробленому методологічному апараті, зокрема теорії музичного стилю, який розроблявся на основі академічної музики, і постмодерному мисленні українських естрадних артистів, що сполучають у своїх композиціях різні музичні стилі, цілком справедливо вважаючи, що стильові міксти є однією з форм презентації власної творчої індивідуальності. Плутанину у стильові характеристики своєї музики часто вносять самі артисти, їх продюсери та музичні критики, які прагнуть інтерпретувати творчість того чи іншого виконавця відповідно до модних трендів. Ці помилки потім переходять у наукові праці, що не сприяє об'єктивній характеристиці творчості естрадних виконавців, у тому числі визначенню стилю їх музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська популярна музика 1990-х рр. не була предметом спеціального розгляду, проте цей період неодноразово згадувався в роботах,

присвячених історії української естрадної музики, зокрема у дисертаціях О. Бойка (2017) [1], У. Конвалюк (2020) [2], М. Мозгового (2007) [3], Т. Рябухи (2017) [4], Т. Самаї (2017) [5], О. Шевченко (2010) [6], І. Шнур (2018) [7]. У цих дослідженнях українська естрадна пісня 1990-х рр., у тому числі й танцювальна, постає у її стильовому розмаїтті, проте стиль «євроденс» (у зв'язку з творчістю гурту «Аква Віта») в контексті української популярної музики згадується лише у роботі Т. Рябухи [4, сс. 145, 169]. Серед виконавців українського євроденсу науковці згадують передусім гурт «Аква Віта», визначаючи його як представника напряму поп-музики [3, с. 124; 6, с. 114]. У дисертації О. Бойка українські колективи, що працювали у стилі «євроденс» – «Турбо-техно-саунд», «Фантом 2», «Аква віта», «ВанГог», «Made in Ukraine» (назви гуртів подано відповідно до їх написання в роботі О. Бойка) – позначені як представники стилю «техно» [1, с. 113].

Стиль «євроденс» неодноразово згадується і в роботі І. Шнур. Втім, окрім цілком слушних думок щодо соціокультурного контексту й особливостей музичного стилю («риси цього напрямку вабили аудиторію, перш за все, своєю різною відмінністю від усталених у радянській масовій пісні мелодичної наспівності та природності тембрів аранжування» [7, с. 91]; «засилля штучно-синтезаторного звучання, обов'язкова наявність синтетичного запального, ніби підхльостуваного, ударного біту» [7, с. 123]; «переважання декламаційності – аж до репового виголошення словесного тексту – у заспіві та підпорядкована ритмічному аспекту розспівність у приспіві» [7, с. 157]), у цій роботі є низка хибних спостережень та суджень. Так, євроденс розглядається не лише у стильових, а й жанрових категоріях, а саме як жанр другого плану [7, сс. 90, 91, 158]); пісня Руслани «Дика енергія» (2008

р.) визначена як євроденс [7, с. 184] попри те, що цей стиль на час виходу пісні вже понад десять років не був неактуальним, а композиція «Дика енергія» є типовою поп-музикою. Також, на жаль, представники українського євроденсу 1990-х рр. не потрапили до аналітичної частини роботи І. Шнур, а прикладами євроденс-шлягерів слугували композиції російських виконавців.

Таким чином, констатуємо, що в українській науці євроденс як стиль популярної музики 1990-х рр. та українські виконавці, що працювали у цьому стилі, не були предметом спеціального дослідження, що спричинило появу помилкових суджень щодо самого стилю «євроденс» та творчості представників української пісенної естради 1990-х рр., які в ньому працювали.

Мета статті – окреслити специфічні риси стилю «євроденс» та охарактеризувати доробок українських виконавців, що працювали у цьому стилі, в контексті розвитку української пісенної естради 1990-х рр.

Виклад основного матеріалу. Народження євроденсу найчастіше пов'язують з появою двох синглів німецького гурту «Snap!» – «The Power» (1990 р.) та «Rhythm is a Dancer» (1992 р.), що стали дороговказом і одночасно еталонним зразком для формування нового стилю поп-музики, який миттєво набув популярності серед слухачів. Найбільша кількість євроденс-проектів була створена у Німеччині («Captain Jack», «Culture Beat», «E-Rotic», «La Bouche», «Masterboy», «Mr. President», «Snap!»), Італії (Alexia, «Corona», «Ice MC», «Mo-Do»), Швеції («Ace of Base, Dr. Alban, «E-Type»), не менш відомими були гурти й виконавці з інших європейських країн – Бельгії («Technotronic»), Нідерландів («2 Brothers On The 4th Floor», «2 Unlimited»), Швейцарії (DJ BoBo).

Музичний стиль «євроденс» мав коротке життя: його пік популярності припадає на 1992-1995 рр., після чого йде різкий спад інтересу до нього слухачів та виконавців, хоча деякі євроденс-проекти існували до початку 2000-х рр. За межами Європи цей стиль не набув значного поширення. То ж, життя євроденсу було значно коротшим, ніж диско, історія якого розпочалася в середині 1970-х і завершилася наприкінці 1980-х рр., а сам стиль не став універсальним для світової музичної естради. Вельми розповсюдженою помилкою є ототожнення євродиско та євроденсу, оскільки між ними немає генетичної та стильової спорідненості, хоча обидва зазначені стилі поп-музики об'єднані стихією танцювальності й мелодизмом як характеристичною якістю. Євроденс як музичний стиль ближчий до електронної музики, а саме до ейсид-хаусу, з яким його споріднює не лише саунд, а й загальна соціальна спрямованість із позитивним меседжем до усіх членів суспільства, а особливо до тих, хто з різних причин знаходиться на його маргінесі. Тому євроденсу як похідному від стилю хаус цілком відповідає гасло «Peace! Love! Unity! Respect!» («Мир! Любов! Єдність! Повага!»), яке стає головним соціальним меседжем пісень євроденсерів. Хоча безпосередньо самі тексти пісень у стилі «євроденс» не відзначаються глибиною, їхній зміст є нічим іншим, як проголошенням у легкій та ненав'язливій формі зазначених гасел для формування позитивного й оптимістичного погляду на світ. Складні емоції та переживання, а також занурення в соціально значимі теми для євроденс-пісень не були характерні.

Стильовою рисою євроденсу є електронне звучання з використанням синтезаторів та драм-машини. Для євроденсових композицій характерний швидкий темп – 140 ударів на хвилину, проте можливі й темпові коливання від більш повільних до більш швидких (від 110 до 150 ударів на

хвилину). Темп і безперервна ритмічна пульсація задають тонус композиціям, які наповнені енергією, що несе слухачам заряд позитиву. Вагому роль у формуванні саунду євроденс-пісень відіграють електронні рифи, в яких часто використовуються арпеджовані акорди.

Оскільки пісня у стилі «євроденс» – класичний комерційний хіт, її структура є ретельно продуманою. На відміну від стилів електронної музики, близьких (хаус) та більш далеких (техно), основа євроденсової композиції – куплетна форма з приспівом, що є однозначним свідомством приналежності твору до пісенного жанру та напряду поп-музики; електронне звучання (риф), швидкий темп, безперервна пульсація, виконавський склад – стильові ознаки євроденс-пісні.

Музична композиція пісні у стилі «євроденс» є ретельно продуманою, в ній важливу роль відіграє представлена на різних рівнях антиномічність, яка є основою музичного контрасту. Зазвичай виконавцями євроденсу є чоловічо-жіночий дует, що складається зі співачки з потужним голосом, яка виконує мелодично яскравий приспів, а також інші вокальні епізоди (вступ, прехорус, бридж), і репером, який читає текст куплетів. Окрім типового для євроденсу дуетного складу, на європейській естрадній сцені були вельми популярними чоловічі (Dr. Alban, DJ BoBo) та жіночі (Alexia) сольні євроденс-проекти. На відміну від традиційних чоловічо-жіночих дуетів, стиль «євроденс» не передбачає одночасного виконання пісні обома солістами, що є його специфічною рисою: функції репера і співачки у композиції чітко розділені, і кожен виконує свою партію у відповідних частинах форми – чоловік-репер у куплетах, співачка у приспівах. Це правило час від часу порушувалося: наприклад, у піснях у стилі «євроденс», особливо пізнього періоду, вже використовується чергування

репу і співу в куплеті та приспіві, при цьому сама ідея антиномічності й протиставлення двох принципово різних типів озвучення пісенного тексту залишалася незмінною.

Антиномічність євроденсу виявляється і в парадоксальному поєднанні життєствердження як основного меседжа пісень, що підкріплювалося енергетикою музики через використання швидкому темпу й безперервної ритмічної пульсації, з драматичною семантикою мінорного ладу як базового для композицій євроденсерів. Мінор, ймовірно, був знайдений творцями стилю інтуїтивно, але відразу ж закріпився як стандарт. Використання мажору як основного ладу (в деяких євроденс-хітах мажорним є приспів, як, наприклад, у пісні «Life» гурту «Е-Туре», за рахунок чого створювався ще один контраст) при наявності усіх інших складових нівелює оригінальність саунду євроденсу, художня цінність якого не в текстах пісень, в їх соціальному меседжі, який «працює» лише в синергетичному поєднанні невибагливого тексту із засобами музичної виразності, які підкреслюють екзистенційну антиномічність буття людини.

Музична форма євроденс-композиції також має риси антиномічності, максимально розмежовуючи речитативні куплети та мелодично яскраві приспиви. Функцію контрасту виконує й чергування текстових та інструментальних епізодів, в останніх (риффи, іноді бридж) домінує електронне звучання, яке є базовою стильовою ознакою євроденсу. Пісня у стилі «євроденс» розпочинається вступом, часто на мелодичному матеріалі приспіву, або ж приспівом, іноді це оригінальний музичний матеріал, який може бути використано ще раз у процесі розгортання музичної форми, наприклад, як бридж. Перед та між куплетами, що традиційно завершуються приспівом, обов'язковим є звучання інструментального рифу, який задає імпульс та формує динаміку пісні, іноді він

доповнюється вокальними репліками-вигуками, які підсилюють емоційність висловлювання. Класична євроденс-пісня має два куплети з приспівом, після другого куплету перед останнім повтором приспіву можливе використання бриджу – епізоду з новим тематичним матеріалом. Завершується композиція приспівом або інструментальним рифом на його основі з додаванням вокалу. Типова пісня у стилі «євроденс» звучить 3-4 хвилини, також можливе збільшення її тривалості через невелике уповільнення темпу або використання більш розлогого тексту (три куплети).

Як бачимо, будова євроденс-пісні є типовою для комерційного поп-хіта, стильові особливості якого характеризуються специфічним саундом як в інструментальній, так і вокальній складовій. Притримування драматургічного канону євроденсу, який є маломобільний, але вивірений із точки зору комерційної успішності, стає запорукою шлягеризації пісенного твору. Відхід від канону є ризикованим, якщо виконавець прагне працювати саме в цьому стилі, а експериментування передбачає пошуки лише в заданих стильових рамках. Безумовно, не кожна пісня у стилі «євроденс» стає хітом, оскільки риси шлягерності залежать від багатьох чинників. Зазвичай євроденс-хіт має мелодично яскравий і виразний приспів, важливу роль у шлягеризації пісні відіграють музична оригінальність електронних рифів та її загальна драматургія.

На завершення характеристики стилю «євроденс» зазначимо, що її стандарт розповсюджувався лише на швидкі композиції, повільного різновиду євроденс-пісні немає, оскільки базовою рисою стилю є танцювальність. Проте виконавці євроденсу зазвичай у свої альбоми включають композиції у повільному темпі, оскільки зібрання лише швидких треків робить звучання альбому одноманітним.

Ліричні пісні, як правило, орієнтуються на сучасний стиль поп-музики.

Творчий потенціал стилю «євроденс» було швидко вичерпано, а його виконавці змушені були або покинути сцену, або змінити стиль своєї музики. Сучасне відродження євроденсу навряд чи можливе, оскільки він тісно пов'язаний зі своєю епохою. Однак найкращі євроденсові хіти стали вагомим внеском у розвиток популярної музики.

Український євроденс виникає фактично паралельно з європейським, що стало можливим після падіння залізної завіси, завдяки чому виконавці почали значно швидше реагувати на нові музичні стилі. Нагадаємо, що стиль «диско» увійшов в українську музику лише в середині 1980-х рр., тобто на десять років пізніше появи. Українські євроденс-проекти 1990-х рр. були по-справжньому актуальними з точки зору стилю та саунду. На відміну від універсальної англійської, музиканти використовували українську мову, що було необхідно для самоствердження української естради як національно орієнтованої. Відсутність англійських пісень не заважала розвитку українських євроденс-проектів, оскільки вони не претендували на місця в європейських чартах і орієнтувалися на внутрішній ринок. Україномовність євроденс-проектів була пов'язана і з тим фактором, що більшість колективів, які працювали у цьому стилі, походили з заходу України («Турбо-Техно-Саунд» і «Фантом-2» – з Івано-Франківська, «Ван-Гог» – із Самбору, Тарас Курчик – із Дрогобича) і у 1990-х рр. були справжніми стейкхолдерами україномовної естради.

Розглянемо творчість українських гуртів та виконавців, що працювали у стилі «євроденс», на прикладі їх найвідоміших композицій для виявлення та характеристики національного варіанту євроденсу.

Гурт «Турбо-Техно-Саунд» було засновано в 1992 р. в Івано-Франківську. На початку це було кавер-тріо у складі Романа Матіяша, Тараса Пушика та Олени Дюлової, але вдалий виступ на «Червоній руті» 1993 р. у Донецьку зробив цей гурт відомим широкій публіці. Варто також згадати, що саме цей колектив та його пісні започаткували нову конкурсну номінацію фестивалю «Червона рута» – танцювальна музика. У 1995 р. з колективу йде Роман Матіяш, і «Турбо-Техно-Саунд» набуває класичної форми євроденсового дуєту. Саме у цьому складі було випущено два альбоми гурту – «Асфальтний синдром» (1996 р.) та «Помандруй зі мною» (1997 р.). У 1999 р. «Турбо-Техно-Саунд», як більшість євроденс-проектів, що мали дуже коротке життя, припиняє своє існування.

Альбом «Асфальтний синдром» (1996 р.) складається з десяти композицій, з яких одна є реміксом. Усі пісні написані у стилі «євроденс», що робить цей альбом дещо одноманітним із точки зору звучання, оскільки всі композиції є швидкими, хоча й із невеликою варіативністю щодо темпу. Єдина композиція, яка є повільною – ремікс на заголовну пісню альбому «Асфальтний синдром», яка стала передишкою у нескінченному потоці «ударних» євроденс-композицій.

Специфічною рисою гурту «Турбо-Техно-Саунд» були соціально спрямовані тексти пісень: усі пісні альбому «Асфальтний синдром» є достатньо глибокими та образно насиченими – як любовно-ліричного, так і соціально-орієнтованого змісту. Проте, не варто забувати, що в цілому це було не характерно для стилю «євроденс», в якому соціальна складова виявлялася в пропагуванні ідей мира, любові й толерантності, але ненав'язливо, без зайвої декларативності, конкретні ж пісенні тексти через специфіку танцювальної музики зазвичай не навантажувалися глибоким смислом. Тож

саме «легкі» тексти в євроденс-піснях виглядали найбільш органічно, чого не враховували українські музиканти.

Усі композиції альбому «Асфальтний синдром» орієнтуються на форму й саунд європейських гуртів. Коротко зупинимось на двох піснях збірки, які є найвідомішими – «Асфальтний синдром» та «Судний день». «Асфальтний синдром» в цілому відповідає стилю «євроденс» пізнього періоду, коли при збереженні типової форми вже почали руйнуватися деякі принципи музичної драматургії. Проте, на нашу думку, головною причиною відходу від канону став нетиповий для євроденсу текст, який ускладнив загальну композицію пісні, перевантаживши її і вербально, і музично.

Пісня «Асфальтний синдром» має три куплети, приспів не лише завершує кожен куплет, а й відкриває композицію, що цілком вкладається в канон євроденсу. Проте текст куплетів є різним за обсягом, їх довжина у процесі музичного розгортання не зменшується, що характерно для комерційної музики, а збільшується. Нетиповим є й другий куплет, який звучить не на тлі куплетного рифу, як перший і третій, а має власний саунд, де звучання слів підтримується лише перкусією, тобто в ньому відсутня характерна для стилю «євроденс» ритмічна пульсація та електронне звучання. Інструментальний риф, який слугував основою для куплетів, але без тексту, йде відразу після слів другого куплету. Цей епізод можна сприймати як свого роду бридж, але він знаходиться не в точці золотого перетину, а в середині композиції, а тому не є кульмінацією, що характерно для пісень шлягерного типу. Отже, композиція «Асфальтний синдром» не є класичною євроденс-піснею, хоча зберігає багато її базових рис. Якщо говорити про художні якості пісні «Асфальтний синдром», то зазначені відмінності від канону євроденсу можна розглядати як творчі пошуки в області форми, а можна як певні прорахунки драматургії. Безумовно, цілком

зрозумілим є бажання учасників гурту озвучувати складний та змістовно наповнений текст, проте він не повинен входити у протиріччя з жанровими канонами, інакше художній результат не буде досконалим. Саме тому композиція «Асфальтний синдром», попри актуальний стиль та музичні якості, зокрема яскравий і виразний приспів та потужну енергетику, не стала класикою української естради, хоча була у свій час доволі популярною.

Серед найвідоміших у свій час композицій альбому «Асфальтний синдром» – «Судний день», яка у свій час посіла друге місце у хіт-параді «12 мінус 2», що транслюється на радіо «Промінь». Пісня «Судний день» має соціально загострений зміст, і, відповідно, ще більше віддаляється від класичних форм євроденсу, хоча й зберігає його базові риси. Композиція розпочинається вступом, який завдяки використанню вокальних прийомів набуває інфернального звучання. Відходом від класичного євроденсу стало виконання приспіву солістом, який скандує текст ключового меседжу пісні («Але настане судний день!»), а не солісткою, яка у приспіві за допомогою свого потужного «інфернального» вокалу створює образ судного дня. У пісні також посилюється роль дуетної складової, що наближає цю композицію до класичної поп-музики. Роль співачки як солістки у пісні значно зменшена, що є суттєвим відходом від моделі євроденсу, проте в її партії є невеликий сольний епізод, який передує інструментальному бриджу, звучання якого зображує початок апокаліпсису. Зміни в драматургії продиктовані змістом пісні і спрямовані на ілюстрацію змальованих у тексті апокаліптичних подій. Сьогодні ці прийоми виглядають наївними, проте свідчать про творчі пошуки музикантів, які, на думку українських слухачів того часу, були вдалими.

Важливою для стилю «євроденс» є виконавська майстерність її учасників – як вокалістів, так і реперів. Якщо оцінювати альбом «Асфальтний синдром» з точки зору виконавської складової, то обидва учасники дуету володіють усіма необхідними прийомами для виконання музики стилю «євроденс». Відмітимо сильний, темброво насичений вокал Олени Дюлової та чітке промовляння слів Тарасом Пушиком, що важливо у піснях з посиленою змістовною складовою.

Отже, гурт «Турбо-Техно-Саунд» є музичним колективом, який орієнтувався на стиль «євроденс», проте їх найвідоміші композиції відходять від чистого євроденсового стилю та наближаються до поп-музики, що давало більшу свободу творчості, особливо враховуючи особливості текстів пісень, які виходили за рамки класичного євроденсу. Попри те, що навіть найкращі композиції за якістю музичної (не вокальної і не текстової) складової не можна порівняти з європейськими хітами, пісні гурту «Турбо-Техно-Саунд» стали вагомим внеском у розвиток української танцювальної музики 1990-х рр.

Музичний колектив «Фантом-2» виникає після розпаду гурту «Турбо-Техно-Саунд». Його колишній учасник Роман Матіяш у 1996 р. разом із вокалісткою Ольгою Гречко створює новий колектив, який за успішністю обігнав «Турбо-Техно-Саунд». «Фантом-2» до моменту свого розпаду у 1999 р. випустив два альбоми: «Зоряні війни» (1996 р.) та «Без контролю» (1997 р.), які були вельми популярними серед слухачів.

Альбом «Зоряні війни» (1996 р.) складається з дев'яти композицій, з яких перша є інструментальним вступом (Intro), інші вісім – пісні. Якщо говорити про загальну концепцію альбому, то вона є достатньо продуманою, у тому числі щодо контрасту: хоча усі композиції належать до стилю «євроденс», а, отже, є швидкими, проте кілька з них починаються повільним

вступом, що, безумовно, урізноманітнює звучання. Також серед пісень є одна мажорна композиція («Там, де є птахи»), що нетипово для євроденсу, цю пісню скоріше можна віднести до поп-музики.

Якщо говорити про особливості всіх композицій альбому, то це передусім їхня тривалість. Більшість пісень з диску «Зоряні війни» звучать п'ять і більше хвилин, що в цілому нетипово для стилю «євроденс». Така тривалість пояснюється довжиною їх текстів, які відходять від стандартів євроденсу, і не лише обсягом, а й змістовним наповненням. Інтелектуалізм текстів пісень є цілком очікуваним, оскільки Роман Матіяш, як колишній учасник «Турбо-Техно-Саунд», у гурті «Фантом-2» продовжив і навіть розвинув цю їхню якість.

Окрім довгих та інформаційно навантажених текстів, музиканти вносять свої корективи і в загальну драматургію євроденс-пісень. Для прикладу проаналізуємо найвідомішу композицію гурту «Фантом-2» – «Двоє», на яку було знято кліп і яка часто звучала в телевізійному хіт-параді «Територія А». Подовження тривалості пісень відбувається за рахунок збільшення вокальних мелодичних фрагментів. Так, пісня «Двоє» має таку форму: $Aa_1BACaBACa_1C$, де А і С – вокальні частини з розвиненою мелодикою, В – речитативна частина, а та a_1 – інструментальний та вокально-інструментальний рифи. Як бачимо, репові куплети у драматургії твору посідають значно менше місця, ніж мелодичні, що порушує загальний баланс євроденс-композиції, який втрачає риси антиномічності. Якщо порівнювати частини А і С з точки зору канону євроденсу, то класичним з точки зору стилю приспівом є розділ А, розділ С, який багато в чому дублює А, лише переважує пісню і робить її одноманітною. Аналогічні або близькі за драматургією музичні форми ми бачимо в інших піснях альбому, які збільшують їхню тривалість, але зменшують

контрастність. І хоча пісня «Двоє» користувалася популярністю, вона не є досконалою з точки зору музичної форми, а тому її популярність була короткою.

Серед пісень альбому «Зоряні війни» звернемо увагу на композицію рекламного характеру, що була присвячена хіт-параду «Територія А». Також у тексті згадується ще один проєкт агенції «Території А» – «Територія Данс», програма якого спрямована на промоцію саме танцювальної музики і в якій брали участь євроденс-гурти, у тому числі і «Фантом-2». Композиція «Територія А» як рекламний трек не є класичною піснею строфічної будови, вона має форму АВА, де А є приспівом, а В – речитативним куплетом. Оскільки твір не переобтяжений змістом, він виглядає стрункішим за формою, а тому за естетикою наближається до класичного євроденсового.

З точки зору вокальної майстерності, альбом «Зоряні війни» цілком відповідає стандартам, що ставилися перед виконавцями танцювальних хітів. Роман Матіяш у реп-куплетах доносить зміст тексту до слухача, однак найбільше навантаження при виконанні усіх композицій лежить на вокалістці Ользі Гречко, оскільки вокальна партія у піснях альбому є більш розвиненою та тривалою за звучанням. Альбом «Зоряні війни» гурту «Фантом-2», як і «Асфальтний синдром» євроденс-проєкту «Турбо-Техно-Саунд», є типовим продуктом української естрадної сцени 1990-х рр. з усіма позитивними та негативними рисами. Недоліки у драматургії пісень, передусім інформаційна перевантаженість, не завадили колективу посісти належне місце в розвитку української пісенної естради та її танцювального напрямку.

З усіх проєктів, що працювали у стилі євроденс, найбільшою народною любов'ю користувався гурт «Аква Віта» з Кропивницького (у 1990-х рр. – Кіровоград). Відзначимо той факт, що з усіх гуртів, що працювали у стилі «євроденс», це

єдиний колектив, що не походив із заходу України. Безумовно, причиною шаленої популярності гурту була його музика, яка виділяла його з усіх українських євроденс-проектів.

Гурт «Аква Віта» було створено у 1993 р. У своєму зірковому складі (Ігор Балан та Ірина Філатова) колектив проіснував з 1995 по 2000 рр. і випустив три україномовних альбоми – «Технотронутий» (1996 р.), «А тепер усе інакше» (1997 р.), «Тільки ти» (1999 р.), з яких лише перші два містять низку пісень пісні у стилі «євроденс». Пісня «Технотронутий» із однойменного альбому, текст якої є скоріше набором слів, ніж змістовно навантаженим наративом, містить низку алюзій та відсилок: у назві – до популярного бельгійського гурту «Technotronic», в тексті – до відомого роману Панаса Мирного («він техновдвинутий, хіба ревуть воли, як таке двинути»). Композиція та драматургія пісні відповідають канонам євроденсу, але у цілому твір є малоцікавим із музичної точки зору. Проте варто відмітити відхід від інтелектуалізму гуртів «Турбо-Техно-Саунд» та «Фантом-2», який переобтяжував пісенні композиції надлишковою інформацією. Завдяки зменшенню інформаційного навантаження у текстах пісень, які можна окреслити як іронічно-беззмістовні, євроденс-композиції гурту «Аква Віта» набули необхідної для цього стилю легкості.

Безумовним українським хітом стала композиція «Женьмінґ Жібао» з альбому «Технотронутий». У цьому творі продовжено лінію іронічної беззмістовності, апробовану в пісні «Технотронутий», яка у «Женьмінґ Жібао» набуває соціального підтексту. У музичному відношенні, на нашу думку, пісня не поступається зарубіжним євроденс-хітам завдяки вивіреності музичної драматургії та мелодичній яскравості. Менш вдалим є темброве рішення пісні, зокрема використання маловиразного та плаского звуку синтезатора. Тим не менше, ця композиція є справжнім українським євроденсом, який відповідає усім

канонам стилю і одночасно апелює до національних культурних кодів та реалій 1990-х рр.

Ще більшою вдачею гурту «Аква Віта» стала пісня «А тепер усе інакше» з однойменного альбому. Її текст написав Олександр Бригинець із продюсерської агенції «Територія А», запропонувавши музикантам замінити іронічну беззмістовність любовно-ліричною тематикою. Якщо детально проаналізувати музику пісні «А тепер усе інакше», яка була створена в період поступового відходу від стилю «євроденс», то можна помітити, що вона відтворює не всі базові стильві риси: в ній посилено дуетну складову, у приспіві використано мажорний лад, суттєво зменшено вагу електронного звучання та пульсації, які створювали особливу енергетику, при цьому збережено базову антиномічність і легкість звучання класичного євроденсу. Завдяки поєднанню невибагливого та легкою іронією тексту з елементами музичного стилю і принципами драматургії євроденс-хітів, українська музика отримала шлягер, який слухачі пам'ятають й сьогодні і який став символом танцювальної пісні 1990-х рр.

Висновки. Євроденс як музичний стиль мав коротку історію (1992-1995 рр.), проте велика кількість шлягерів засвідчила його значущість для розвитку європейської популярної музики. Соціокультурне підґрунтя євроденсу – європейські цінності толерантності та поваги до кожної людини, основний меседж – заклик до єдності й любові. Євроденс виникає на стику електронної та поп-музики: актуальний саунд ейсид-хаусу стає стильовим підґрунтям комерційного пісенного хіта 1990-х рр.

Розвиток українського євроденсу припадає на другу половину 1990-х рр. Серед численних українських виконавців, що працювали у стилі «євроденс», гурти «Турбо-Техно-Саунд»,

«Фантом-2», «Аква Віта» зробили найбільший внесок у розвиток та стильове оновлення української пісенної естради.

Український євроденс на початковому етапі відзначався інтелектуалізмом («Турбо-Техно-Саунд», «Фантом-2»), проте інформаційне перевантаження текстів негативно позначилося на музичній драматургії пісень, що стало перешкодою у створенні повноцінних євроденс-хітів. Класичні зразки євроденс-стилю («Аква Віта») відзначалися стрункістю музичної будови та мали усі риси комерційного шлягера завдяки відмові від надмірного інтелектуалізму й орієнтації на базові принципи побудови євроденс-композицій.

Українські євроденс-хіти з'явилися вже у період стильової переорієнтації європейської музики, а тому євроденс в українській естраді не встиг повністю розкрити свій потенціал. І хоча українські виконавці в силу багатьох причин не могли претендувати на місця у європейських хіт-парадах, євроденс розпочав символічний рух України в європейський культурний простір, а, отже, став підґрунтям її майбутньої культурної євроінтеграції.

Список використаної літератури:

1. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 215 с.
2. Конвалюк У. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознав. Івано-Франківськ, 2020. 320 с.
3. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2007. 175 с.

4. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознав.: Харків, 2017. 203 с.
5. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 199 с.
6. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2010. 170 с.
7. Шнур І. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2018. 298 с.

Olga L. ZOSIM,

DSc in Arts, Professor,

National Academy of Culture and Arts Management,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: olgazosim70@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-7546-094X

Yana A. PODUNAI,

National Academy of Culture and Arts Management,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: yanapodunay89@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-8797-7612

EURODANCE AS A STYLE DIRECTION OF THE UKRAINIAN SONG VARIETY OF THE 1990^S

Abstract. The paper outlines the specific features of the Eurodance style and characterizes the legacy of Ukrainian performers

who worked in this style in the context of the development of the Ukrainian song variety in the 1990^s. The research methodology included the use of historical-cultural, comparative and musical-analytical methods, which made it possible to determine the specific features of European song hits written in the Eurodance style and show the features of its reception by Ukrainian pop singers of the 1990^s. Eurodance as a musical style had a short history (1992-1995), but a large number of hits showed its importance for the development of European popular music. The sociocultural basis of Eurodance is the European values of tolerance and respect for every person, the main message is a call for unity and love. Eurodance emerges at the intersection of electronic and pop music: the current sound of acid house becomes the stylistic basis of a commercial song hit of the 1990^s. The development of Ukrainian Eurodance falls on the second half of the 1990^s. Among the numerous Ukrainian performers who worked in the Eurodance style the groups “Turbo-Techno-Sound”, “Phantom-2”, “Aqua Vita” made the greatest contribution to the development and style renewal of the Ukrainian song variety. Ukrainian Eurodance at the initial stage was distinguished by intellectualism (“Turbo-Techno-Sound”, “Phantom-2”), however, the information overload of the texts had a negative impact on the musical dramaturgy of the songs, which was an obstacle to the creation of full-fledged Eurodance hits. The classic examples of the Eurodance style (“Aqua Vita”) were distinguished by their harmonious musical structure and possessed all the features of a commercial hit due to the rejection of excessive intellectualism and focus on the basic principles of constructing Eurodance compositions. Ukrainian Eurodance hits appeared already during the period of stylistic reorientation of European music, so Eurodance in the Ukrainian stage did not have time to fully reveal its potential. And although Ukrainian performers for many reasons could not claim places in the European charts, Eurodance began a symbolic movement of Ukraine into the European

cultural space, and, consequently, became the basis for its future cultural European integration.

Key words: popular music, musical style, song genre, Eurodance, Ukrainian variety song of the 1990^s.

References:

1. Boiko, O. (2017). *Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti* [Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Konvaliuk, U. (2020). *Personolohichniy dyskurs vokalnoho mystetstva ukrainskoi estrady 70-kh rokiv XX – pochatku XXI stolit* [Personological discourse of the vocal art of the Ukrainian variety in the 70^s of the 20th – beginning of the 21st centuries]. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
3. Mozhovyi, M. (2007). *Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni* [Formation and tendencies of development of the Ukrainian variety songs]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Riabukha, T. (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady* [Origins and intonational parts of the Ukrainian song variety art]. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Samaia, T. (2017). *Vokalne mystetstvo estrady yak chynnyk kulturnoho zhyttia Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [The variety vocal art as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Shevchenko, O. (2010). *Ukrainska populiarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920-1990 rr.)* [Ukrainian popular music: sources and perspectives (from 1920^s to 1990^s)]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Shnur, I. (2018). Pisennyi shliaher yak fenomen populiarnoi muzyky druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit (na materiali radianskoi ta postradianskoi estrady) [Song hit as a phenomenon of popular music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries (based on the Soviet and post-Soviet pop music)]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.55-70>

УДК: 78.071.1:929:78.083.3(=411.16)(045)

Леся Михайлівна МИКУЛАНИНЕЦЬ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Мукачівський державний університет,

Мукачево, Україна,

e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6346-6532

«ЄВРЕЙСЬКА ФАНТАЗІЯ» ВІКТОРА ТЕЛИЧКА У БІОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Анотація. Мета статті – здійснити мистецтвознавчий аналіз «Єврейської фантазії» В. Теличка, довести, що опус, репрезентуючи життєписні концепти іудеїв Закарпаття, виходять на рівень ілюстрації хронік сучасної України. Методологія публікації залучає низку підходів: музикознавчий – опановуючи стильові, жанрові виміри представленого креативного зразка; герменевтичний – тлумачивши зміст витвору; культурологічний – досліджуючи філософські засади громади; історичний – розкриваючи трагічні етапи існування євреїв краю; біографічний – проводячи паралелі між індивідуальною етичною світоконцепцією Віктора Федоровича й представленим задумом п'єси; аналітичний – вивчаючи праці, дотичні предмету студії; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки розвідки. Вперше у вітчизняній гуманітаристиці осягнуто «Єврейську фантазію» В. Теличка, аргументовано позицію: втілюючи ментальні ознаки етносу, інтерпретуючи їх крізь призму суб'єктивних переживань, маестро констатує універсальні літописні постулати. Біографія – винятковий жанр, що позначає буття окремої особистості,

конкретного регіону, країни, громадян тощо. Цей процес відбувається завдяки маніфестації провідних епохальних, ідеологічних, релігійних підвалин, творчо переосмислених практикою майстрів. В. Теличко – видатний діяч, чиї шедеври експлікують параметри локального та національного побутування. Реалізуючи етнічні домінанти, він довершує загальнолюдські парадигмальні явища. Ґрунтовний розгляд «Єврейської фантазії» виявив її вагомість для демонстрування: онтології іудеїв, актуалізації трагічного досвіду в українських реаліях; етнокультурної специфіки Закарпаття; особливостей композиторського стилю митця тощо. Опус містить літописні концепти, які через усталені смислові ряди, культурні коди, цитати, алюзії, музично-виразові засоби тощо симультанно транслують духовні площини життя євреїв. Зчитуючи їх у нинішніх цивілізаційних умовах, реципієнт потрапляє до позачасового, надетнічного виміру, де панують вічні філантропічні цінності, які становлять підвалини хронік різних народів, дають моральні сили долати труднощі сьогодення.

Ключові слова: біографія, «Єврейська фантазія», Віктор Теличко, єврейська культура, музичне мистецтво, Закарпаття.

Вступ. Сучасні соціокультурні реалії характеризуються особливим інтересом до біографії знакових постатей. Дана тенденція значною мірою зумовлена усвідомленням майстром рушійної сили історичних процесів, оскільки його практика виявляє не тільки індивідуальні досягнення, але й колективний досвід homo sapiens. Літопис відтворює послідовність бутійних подій, що отримали віддзеркалення в текстах (літературних, музичних, філософських та ін.), ілюструє реалізацію потенціалу культури. Осмислюючи їх, реципієнт здатний експлікувати

багатогранні антропоцентричні, епохальні, творчі та ін. концепти.

Постановка проблеми. Студіювання сутності життєпису актуалізує аналіз й системну репрезентацію суб'єкта оповіді, креативних досягнень його героя. Маніфестація комплексу онтологічних відомостей про метра – специфічне ядро художнього макрокосмосу, де відбито естетичне, аксіологічне ставлення до себе, й власного мистецького вислову. Парадигмальне пізнання хронік результативне при аналізі конкретного опусу, й всієї спадщини автора, духовних параметрів певної країни, світової культури. Воно дозволяє тлумачити діяча виразником сенсів віку. Разом із тим, і саму епоху можна реконструювати, заглибившись у буття, надбання маестро.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначені чинники інтенсифікують пошуки вчених, пов'язані з осягненням багатогранних форм фіксації життєпису (Н. Марченко, О. Овчарук, В. Патик, М. Тимошенко та ін.), вивчення творчого різновиду жанру (О. Злобіна, Л. Логунова, В. Менжулін, С. Тишко, Н. Шарошкіна та ін.), інтерпретації опусів його складовою (Т. Бабенко, А. Макаревич, С. Маценка, Т. Черкашина, О. Шуміліна та ін.), імплементації образу доби хроніками майстра (С. Курбатов, Л. Мороз, Л. Микуланинець, О. Муратова, Н. Новосад та ін.) тощо. Інформативність біографій спричинила появу масштабної кількості її типів: креативної (В. Бондарчук, У. Граб, Т. Росул та ін.), культурологічної (І. Голубович, О. Попович, С. Тишко та ін.), психологічної (Р. Варнава, Н. Яковлева, Р. Яремко та ін.), соціологічної (В. Кутирьова, В. Онопрієнко, К. Склярєнко та ін.), історичної (В. Менжулін, В. Попик, В. Чишко та ін.), наукової (С. Ляшко, О. Онуфрієнко, К. Савчук та ін.) тощо. Їх

засади інтегруються в мистецтвознавчий дискурс, розширюють змістові аспекти гуманітаристики.

Нині цінні, нагальні розвідки, які опановують онтологію провідних національних метрів, чия практика засвідчила самотність, унікальність розмаїтих етносів, значущість духовних і матеріальних здобутків. Затребуваними є роботи, присвячені розбору етапних надбань майстрів. Останні – своєрідні літописці, які не тільки озвучують епоху, але й розкривають перспективи поступу *homo sapiens*. У цьому контексті знакова постать Віктора Теличка – композитора, піаніста, педагога, очільника закарпатського осередку НСКУ, лауреата міжнародних конкурсів, Заслуженого діяча мистецтв України. Його спадщина фіксує етапи становлення, розвитку музичного професіоналізму краю, ментальні засади мешканців локусу, індивідуальну філософію, тому вимагає посиленого пієтету з боку дослідників, пересічних слухачів.

Мета статті – здійснити мистецтвознавчий аналіз «Єврейської фантазії» В. Теличка, довести, що опус, репрезентуючи життєписні концепти іудеїв Закарпаття, виходить на рівень ілюстрації хронік сучасної України.

Виклад основного матеріалу. У добу незалежності пасіонарії зробили продуктивні кроки до утвердження самотності вітчизняної культури, її інтеграції в світовий цивілізаційний простір. Це вдалося реалізувати через освоєння авангардних художніх технік, можливості вільно говорити про суперечливі, трагічні сторінки нашої історії, рефлексувати над ними, усвідомлювати надбання етносів країни тощо. Підсумок вказаних процесів – поява етапних композиторських оповідей, серйозних монографій, що зображають минуле держави, колективні хроніки українців, національних меншин крізь призму авторських уболювань.

Помітним здобутком, який представляє зазначений напрям творчості, є «Єврейська фантазія» В. Теличка для двох акордеонів та струнного оркестру (2016 р.). Вперше вона прозвучала на ювілейному концерті маестро у Закарпатській обласній філармонії (м. Ужгород) у 2017 р., відразу спричинила позитивний громадський резонанс. Твір імпелементує вагомі смисли, семантичні ряди. Зовнішнім імпульсом написання зразку стало ознайомлення пана Віктора зі збірником іудейських народних мелодій. Розмаїті музичні теми добірки показали основні філософські, ментальні, релігійні засади євреїв області, тим самим своєрідно втілили їх духовну біографію. Останню ми інтерпретуємо: синтез, висновок найважливіших переживань, подій, світоглядних переконань певного соціального угруповання людей, поданого не лінійно (від формування до конкретного шаблю еволюції), а симультанно, під виглядом провідних парадигмальних догм, домінуючих концептів.

Закарпаття – регіон, де споконвіку мирно проживали різні етноси, серед яких значились і євреї. За даними архівних джерел вони заселилися в XVI ст., а станом на 1940 р. третину мешканців локусу складали представники общини. Іудеї, переважно, займалися землеробством, тримали шинки, уособлювали незаможній прошарок суспільства. Проте їх напрацювання увиразнили етнокультурну специфіку краю.

1944 р. – трагічний для національної меншини, тогочасна угорська влада влаштувала геноцид. Історик Ю. Славів довів: «Протягом квітня – червня на Закарпатті було проведено спочатку виселення євреїв до дев'яти гетто, створених у регіоні, а згодом і депортацію до німецьких концтаборів. Більшість із депортованих там і загинула. Жертвами Голокосту 1944 р. стали близько 86 тис. євреїв. У зв'язку з цим єврейська громада на Закарпатті фактично припинила своє існування» [10, с. 211].

Втім трагічні переживання, пов'язані з долею громади, оповіді про переховування українцями іудеїв (щоб зберегти від знищення фашистами) закарбувала пам'ять жителів області. Вони передаються наступним поколінням, доносять вагомість терпимості, поваги, необхідності допомагати кожній людині, тому потребують мистецького прояву, наукового осмислення.

Особливість ментальності іудеїв – прагнення вільно розвивати власні моральні засади. За аргументованим переконанням М. Дідух: «єврейський народ є унікальним прикладом багатовікового збереження безземельної нації в діаспорі. Причина даного феномена полягає в рішучому домінуванні в єврейському національному типі духовних елементів над фізичними і політичними, в силі національної самосвідомості» [2, с. 227]. Окрім зазначених якостей визначальні також: хоробрість (здатність поставити під сумнів будь-які авторитети, думки, системи), воля, емпатія, оптимізм, почуття гумору, партнерство, жертовність, разом із тим – хитрість, корисливість, заощадливість, меркантильність тощо. Симбіоз вказаних ознак сформував своєрідний народ, що значно збагатив світову культуру.

Вираження концептів онтології, духовності, вірування етносу – провідна ідея «Єврейської фантазії», майстерно реалізована В. Теличком. Інтонаційним підґрунтям п'єси стали два різнохарактерні автентичні наспіви – тужливо-ліричний, танцювальний. Віктор Федорович – українець, тому для відображення світогляду іудеїв він «заговорив чужою» мовою. Автор не дистанціюється від звукового простору, а робить його «рідним», забарвлюючи неповторним мистецьким колоритом. Це нівелює постмодерністську гру, дає слухачу відчуття перебування в епіцентрі трансльованих подій, причетності імплементованим феноменам.

О. Афоніна зазначає: «цитований матеріал є економною, пізнаваною частиною створеного раніше та нагадує “код» зі своєю інформативною наповненістю. ... Цитата, як і культурний код, стає краще зрозумілим у культурно-історичному контексті та з множинністю інтерпретацій все ж зберігає постійність основних рис» [1, с. 163]. Точне наведення певного музичного вислову ретранслює ті зашифровані змісти, які закладені на етапі зародження зразка. Проте, відтворюючись у нових цивілізаційних умовах, він набуває ще інші виміри, зумовлені послідовними суспільними явищами, побутуючими парадигмами, їх рефлексіями.

Відсилання до «стороннього» тексту в постмодернізмі й до сьогодення – провідний композиторський прийом, естетична установка. Воно репрезентує деміурга носієм універсальних, надепохальних сенсів, що в різні періоди несуть закладені семантичні формули, а при зчитуванні розширюють концептуальні параметри. Тому звернувшись до народних тем, надавши їм суб'єктивного бачення, інтенсивного розвитку В. Теличко втілює життєписні домінанти євреїв Закарпаття, маніфестував власний стиль, філантропічну позицію, етнокультурну свідомість, також продемонстрував поліетнічність малої батьківщини, її відкритість духовному діалогу, здатність вирішувати сучасні квестії.

«Єврейська фантазія» написана для камерного оркестру. Тембрально простежуються паралелі з фольклорними ансамблями клезмерів, склад яких включав три – п'ять виконавців. Головний інструмент – скрипка, також залучались цимбали, контрабас, кларнет, труба, флейта, барабан з тарілками (нині акордеон / баян). Вони – незмінні учасники весіль, святкових урочистостей, ярмарок тощо. Їх інтерпретації притаманна експресивність, вільність, наявність непередбачуваних вставок, що надає звучанню емоційності,

яскравості. Часто іудейські награвання зазнавали впливу мистецтва українців, поляків, угорців, німців, румун та ін. (етносів спільної території), таким чином, відбувалося розширення технічних, смислових потенцій артистів-аматорів, міжкультурна комунікація.

Жанр «фантазія» позначає спонтанність, спроможність продукувати нові образи, ґрунтуючись на попередніх знаннях. Етимологія програмності розкриває споконвічну мрію євреїв – здобуття Землі Обітованої. Одночасно В. Теличко виявляє свою постмодерністську приналежність, де привалює вільно трактована одночастинність (хоча п'єса містить різні мікроформи), яка не сковує політ думки автора.

Побудова твору струнка, логічна, виділяються два контрастних розділи, чітко виокреслені темповою змінністю. Прослідковується мелодичне й ритмічне запозичення клейзмерами традицій молдовських п'єс «Дойна жи Жок». Їх перша частина виконується повільно, імпровізаційно; друга – рухливий танець. В іудейському варіанті структурні компоненти йдуть наскрізним розвитком, а вихідний фрагмент має місію прологу.

Починається «Єврейська фантазія» невеликим (три такти) вступом, означеним низхідним хроматичним мотивом соліста. Після – довге, протяжне лунання тоніки першими скрипками (g-moll – мінорний ладовий колорит також характерний музиці представленого етносу), заколисуючі тріолі других, дуольні мелодичні лінії альтів (через поліритмію створюється нестабільний, крихких, але просвітлений образ). Звуковий простір підготовлює домінуючу думку, проведену акордеоном. Вона семантикою нагадує хасидські нігуніми (пісні без слів): симетрична, синкопована, гнучка, з поступеневим (без різких скачків) розгортанням. Часто ці зразки іудеї використовувалися як молитви-плачі. Отже, тут

закладені духовні коди іудеїв сакрального значення, стрижневі світоглядні концепти.

Партія другого акордеону поліфонічна провідній темі. Некваплива оповідь передається скрипкам, потім знову солістам. Складається враження індивідуального, общинного звернення до Творця. Перед слухачем симультанно постає узагальнений портрет багатостраждального народу, його поневірвання, приниження, жахиття антисемітизму, голокосту. Реципієнт одночасно знаходиться в «середині» цих переживань, і «над ними», осмислюючи пройдений шлях із епохальної дистанції, усвідомлюючи ті трагічні наслідки, які успадкувало людство. Втілені ідеї переносять у позавіковий континуум, вони суголосні подіям українського сьогодення (під час геноциду євреїв змушені були поневіритися по світу, а нині наші громадяни через агресію росії стають безхатками, масово гинуть). Іудейська квестія наповнюється різними значущими для homo sapiens подіями, експлікує універсальні морально-етичні положення: зберегти ідентичність, культуру можливо єднаючись навколо вічних духовних цінностей.

Другий розділ фантазії контрастує попередньому. Панує танцювальна сфера, яка володіє сакральним змістом. Єврейські зразки жанру – синтез релігії, історії, ментальних ознак етносу, що позбавлені усталених правил. Кожне покоління вносить свої елементи, пильнуючи ортодоксальні константи, демонструє відкритість новаціям, свободу. Означений вид мистецтва – своєрідна енциклопедія життя, спосіб пізнання їх характеру, почуття гумору, особливостей віри, світосприйняття й т.д.

Життєрадісні теми каскадом проносяться перед слухачем. Вони мають чітко виявлену іудейську приналежність: збагачені орнаментикою, специфічною гострою ритмікою (насиченою мовними інтонаціями), емоційні. В цілому звучання наближене побутовому танцю фрейлехс,

виконуваного на весіллях як одним гостем, так і всією громадою (трансляється приватний, колективний початок). Скерцозні, арабескові наспіви, метрика гнучкі; частою змінюються штрихи, агогіка, цим створюється ефект непередбачуваності, яскравості, свіжості. Також тут можна почути і риси танцювальних нігун, де визначальними є чітка дводольна пульсація, багаторазове повторення біблійного (в нашому варіанті музичного) тексту. Мелодії чергуються, означений прийом сприймається наступною строфою з притчі про буття етносу. Теми, події «розмов» не завжди радісні, проте, філософія, прагнення до щастя, оптимізм євреїв нівелюють трагічні сторінки особистої, суспільної онтології.

За тембровою окрасою, манерою інтерпретації друга глава оповіді також наближена клейзмерівським ансамблям. Їх учасники володіли майстерністю спонтанно транспоновувати композиційний матеріал, знаходити нові смислові грані. Вказаний процес зумовлювався обдаруванням інструменталіста, здатністю імпровізувати, відходити від «кодексу» побутових подій.

Ідейний зміст другого розділу значно ширший за той, що знаходиться на «поверхні», позначений танцювальністю. Зовнішня безтурботність приховує ментальний образ євреїв. Останній ми тлумачимо: відносно стійка побудова, яка функціонує, відтворюється в індивідуальній та масовій свідомості через раціональні, емоційні уявлення про етнос. Представлена частина фантазії утверджує думку: випробування минають, будь-який народ знаходить сили подолати випробування, відновити сили, здобути мудрість із пережитого, і, пам'ятаючи минуле, пращурів, ціну свободи, йти еволюційним шляхом, зміцнювати гуманізм, духовність.

Багатостраждальний досвід євреїв, його біографія нині дуже затребувані для українців. Вони втішають скорботу,

вселяють сподівання прийдешнього миру, відновлення країни, спокій, благополуччя. В. Теличко реставрує значущі елементи життя іудеїв, вчиняє їх суголосними нинішньому буттю нації. Віктор Федорович, пишучи опус, більшість із виокремлених нами феноменів свідомо не закладав. Проте, мистецтвознавчий аналіз «Єврейської фантазії» розкриває глибину сформованих інтенцій, вміння знакових метрів піднятися до рівня показу неминучих тем.

Висновки. Здійснене дослідження дозволяє констатувати: біографія – винятковий жанр, що позначає буття окремої особистості, конкретного регіону, країни, громадян тощо. Цей процес відбувається завдяки маніфестації провідних епохальних, ідеологічних, релігійних підвалин, творчо переосмислених практикою майстрів.

В. Теличко – видатний діяч, чиї шедеври експлікують параметри локального та національного побутування. Реалізуючи етнічні домінанти, він довершує загальнолюдські парадигмальні явища. Ґрунтовний розгляд «Єврейської фантазії» виявив її вагомість для демонстрування: онтології іудеїв, актуалізації трагічного досвіду в українських реаліях, етнокультурної специфіки Закарпаття, особливостей композиторського стилю митця тощо. Опус містить літописні концепти, які через усталені смислові ряди, культурні коди, цитати, алюзії, музично-виразові засоби тощо симультанно транслують духовні площини життя євреїв. Зчитуючи їх у нинішніх цивілізаційних умовах, реципієнт потрапляє до позачасового, надетнічного виміру, де панують вічні філантропічні цінності, що становлять підвалини хронік різних народів, дають моральні сили долати труднощі сьогодення.

Представлена стаття уможливило подальше вивчення спадщини В. Теличка, своєрідності закарпатського музичного мистецтва. Нагальними є розвідки, присвячені студіюванню

багатогранних форм відтворення літопису певного етносу крізь призму креативних здобутків українських метрів.

Список використаної літератури:

1. Афоніна О. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. XXXVI. Сс. 161-172.
2. Дідух М. Розуміння етнічної індивідуації в іудейській традиції. Вісник Харківського національного університету. Серія «Психологія». 2013. №1046. Сс. 226-248.
3. Кутирьова В. Біографія етнічності як навчальна та дослідницька практика. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи». 2017. Випуск 38. Сс. 100-107.
4. Микуланинець Л. Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця ХХ – ХХІ століть. Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство». 2022. №47. Сс. 61-66.
5. Муратова О. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2020. № 46. Т. 3. Сс. 94- 97.
6. Тимошенко М. Моделі конструювання біографії в контексті неокласичного дискурсу. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 4 (49). Сс. 8-20.
7. Овчарук О. Творча особистість у вимірах феномену національно-культурної пам'яті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2. Сс. 23-29.

8. Теличко «Єврейська фантазія». Ксерокопія рукопису. 20 с.
9. Росул Т. Інтонаційний образ малої Батьківщини у камерній симфонії «Ремінісценції» В. Теличка. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. Сс. 130-134.
10. Славів Ю. Репресивна політика Угорщини на Закарпатті (1938 – 1944 рр.): дис.... канд. істор. Наук. Ужгород, 2016. 259 с.

Lesia M. MYKULANYNETS,
PhD in Arts, Associate Professor
Mukachevo State University,
Mukachevo, Ukraine,
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6346-6532

“JEWISH FANTASY” BY VIKTOR TELYCHKO WITHIN BIOGRAPHIC DISCOURSE

Abstract. The objective of the article is to implement arts studies analysis of “Jewish Fantasy” by Viktor Telychko and to confirm the opus ascending the level of contemporary Ukraine’s chronicle illustration while representing biographic concepts of Zakarpattia’s Jews. The research methodology of the publication involves a range of the following approaches: music studies – by the grasp of style and genre parameters of the suggested creative pattern; hermeneutic – by researching the contents of the artwork; culture studies – by investigating the philosophical basics of the community; historical – by revealing the tragic stages of the existence of the region’s Jews; biographic – by lining the parallels between Viktor Fedorovych’s individual ethic world outlook conception and the

represented message of the play; analytical – by reviewing the research papers related to the study issue; theoretical generalization – by summarizing the research results. The scientific novelty lies in the fact that for the first time ever within national humanitarian studies, “Jewish Fantasy” was considered, and the following view was justified: by implementing the mental features of the ethnos and by interpreting them through the prism of subjective experience, the master manifests universal chronicle postulates. Conclusions. Biography is a unique genre defining a certain individual’s being, as well as the one of a definite region, country, citizens, etc. This process is accomplished due to the manifestation of key epoch, ideological, religious fundamentals creatively reconsidered by the master’s practical activity. Viktor Telychko is a prominent artistic person whose masterpieces explicate the parameters of local and national specifics. By implementing the ethnic dominants, he perfects the universal paradigm phenomena. Profound review of “Jewish Fantasy” has revealed its significance for demonstration, i.e.: the Jews’ ontology and the occurrence of tragic experience within the Ukrainian realities; the ethnic and cultural specifics of Zakarpattia; the features of the master’s composing style, etc. The opus contains chronicle concepts broadcasting the spiritual domains of the Jews’ life simultaneously and via fixed sense ranges, cultural codes, quotations, allusions, music and expressive means, etc. By decoding them under the current civilizational conditions, the recipient appears within an extra-temporal, over-ethnic domain where eternal philanthropic values comprising the fundamentals of various folks’ chronicles and giving moral strength to meet nowadays’ challenges, dominate.

Key words: biography, “Jewish Fantasy”, Viktor Telychko, Jewish culture, music art, Zakarpattia.

References:

1. Aphonina, O. (2016). Cytuvannja jak khudozhnij pryjom «podvijnogho koduvannja» u muzychnomu mystectvi postmodernizmu [Citing as an artistic method of “double coding” in the musical art of postmodernism]. Aktualni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljтуры, XXXVI, 161-172 [in Ukrainian].
2. Didukh, M. (2013). Rozuminnja etnichnoji indyviduaciji v iudejskij tradycji [Awareness of ethnic individualization within Jewish tradition]. Visnyk Kharkivskogho nacionalnogho universytetu. Serija “Psykhologhija”, 1046, 226-248 [in Ukrainian].
3. Kutyryjova, V. (2017). Bioghrafija etnichnosti jak navchaljna ta doslidnycjka praktyka [The ethnicity biography as educational and research practice]. Visnyk Kharkivskogho nacionalnogho universytetu imeni V.N. Karazina. Serija “Sociologhichni doslidzhennja suchasnogho suspiljstva: metodologhija, teorija, metody”, 38, 100-107 [in Ukrainian].
4. Mykulanynets, L. (2022). Tvorchyj portret ViktoraTelychka: naratyv muzychnoji kuljтуры Zakarpattja kincja XX – XXI stolittja [The artistic biography of Viktor Telychko: the narrative of Zakarpattia’s music culture of the late XX – XXI centuries]. Visnyk KNUKiM. Serija: Mystectvoznavstvo, 47, 61-66 [in Ukrainian].
5. Muratova, O. (2020). Bioghrafija jak forma piznannja osobystosti mytcja: sutnistj, aspekty, interpretaciji [Biography as a form of the artist’s personality cognition: the essence, aspects, interpretations]. Naukovyj visnyk Mizhnarodnogho ghumanitarnogho universytetu. Ser.: Filologhija, 46, 94-97 [in Ukrainian].
6. Tymoshenko, M. (2020). Modeli konstrujuvannja bioghrafiji v konteksti neoklasychnogho dyskursu [Models of biographical construction in the context of neoclassical discourse]. Chasopys Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajinny imeni

P. I. Chajkovsjkogho, 4 (49), 8-20 [in Ukrainian].

7. Ovcharuk, O. (2022). Tvorchа osobystistj u vymirakh fenomenu nacionaljno-kuljturnoji pam'jati [Creative personality in the dimensions of the phenomenon of national and cultural memory]. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv, 2, 2-29 [in Ukrainian].

8. Telychko, V “Jevrejsjka fantazija” [“Jewish Fantasy”]. Photocopy of the manuscript.

9. Rosul, T. (2021). “Intonacijnyj obraz maloji Batjkivshhyny u kamernij symfoniji “Reminiscenciji” V. Telychka’ [Intonation image of the home area in “Reminiscences” chamber symphony by V. Telychko]. Mystetstvoznavchi zapysky, 39, 130-134 [in Ukrainian].

10. Slavik, Ju. (2016). Represyvna polityka Ughorshhyny na Zakarpatti (1938-1944 rr.) [The repression policy of Hungary in Zakarpattia]: Candidate’s thesis. Uzhorod [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.71-83>

УДК 786:78.03/09

Лі ХУАСІНЬ,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: nauka17-18@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-2378-8019

СОНОРИСТИКА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТ.

Анотація. У статті розглянуто особливості розвитку та функціонування авангарду як провідного музичного стилю у китайській фортеп'яній культурі II пол. XX ст. Висвітлено політичні передумови впливу західної культури на національні традиції, виокремлено специфічні риси адаптації авангарду відповідно до китайського розвитку фортеп'яної культури, а саме закінчення Культурної революції та початок реформ відкритості. Акцентовано, що серед типових складових західного музичного авангарду, таких як дванадцятитоновість, мікрохроматика, інтертекстуальні тенденції, сонористика, алеаторика, серіалізм, виокремлено сонористичний напрям авангарду як провідний у фортеп'яній культурі Китаю. Розглянуто, що витoki сонорності у творчості китайських композиторів є наслідками впливу європейського імпресіонізму. Визначено типологію сонорики відповідно до західної музики XIX-XX ст., яка будується на трьох класах явищ: колористика як колористична гармонія, сонорика, сонорна гармонія, сонористика як область сонорного шуму. Зазначено, що культурно-історична ситуація II пол. XX ст. обумовила вивчення сонористичних можливостей інструменту

фортепіано, насамперед із метою відтворення інтонацій національного інструментарію. Проаналізовано фортепіанні твори Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяюна й визначено специфічні риси композиторських технік, які включають у себе прийоми «String piano» (гра на струнах), що виконують функцію звуконаслідування національним щипковим інструментам; вслуховування в образ-сонор при динамічно статичному часі при звільненні від зовнішньої подієвості, а також використання усього корпусу та внутрішнього оздоблення фортепіано у різноманітні його звучання та потенційної реакції на удар, щіпок іншим предметом чи в будь-який інший засіб, де кінцевою метою стає добування звуку.

Ключові слова: сонорика, серіалізм, авангард, китайська фортепіанна музика, стиль.

Вступ. Загальний соціально-історичний і політичний стан подій у Китаї 1980-х рр. сприяв глобальним змінам у галузі культури та мистецтва. Починаючи з кінця 1978 р., коли Ден Сяопін очолив уряд, у країні проводилася політика реформ та «відкритості» для впливу Західної культури, її інтеграції в усі галузі життя. Це дало потужний імпульс для економічного розвитку та в цілому благотворно вплинуло на всі сегменти культури та мистецтва. Реформи розпочато з ініціативи прагматично налаштованого крила Комуністичної партії Китаю (КПК), яку очолював Ден Сяопін. Прагнення «відкритості» частково пояснюється міжнародними витоками освіти нового китайського лідера (він навчався у Франції та Росії). Цим пояснюється, що в музичну культуру з 1980-х рр. починає проходити естетика західного авангардного мистецтва.

Якщо на той час у світовій культурі вже відбулися перша і друга хвиля авангарду, мистецтвознавцями вже сформулювалися особливості естетики постмодернізму, то у

мистецтві КНР аналогічні процеси відбувалися з запізненням. Як відомо, західноєвропейський авангард концептуально сформувався у 1950-ті рр., а китайський – лише після 1976 р. Тобто саме в цей час сформувався оригінальний, своєрідний шар творчості, який може бути названий китайським авангардом.

Постановка проблеми. Музичний авангард у Китаї мав дещо інші естетичні підстави, порівняно з західним. Якщо останній «декларував відмову від спадщини західноєвропейської традиції» [4, с. 10], то у китайському музичному мистецтві питання про повний розрив із попередніми національними чи інонаціональними традиціями не ставилося. У творчості композиторів проглядається прагнення синтезу кращих досягнень західного авангарду та національного мистецтва у пошуку нових шляхів оновлення музики.

Серед широкого поля композиторських технік західного музичного авангарду: дванадцятитоновість, мікрохроматика, інтертекстуальні тенденції, сонористика, алеаторика, серіалізм. Не всі вони отримали поширення у китайській музичній культурі. Огляд фортепіанних творів, створених китайськими композиторами з 1980-х рр. і в перші десятиліття ХХІ ст., спрямовує увагу головним чином на серійний і сонористичний напрями авангарду. Варто наголосити, що саме вивчення сонорно-кolorистичних можливостей фортепіано, використання різноманітних підходів із позицій збагачення фактури та тембру інструменту є актуальними до теперішнього часу. Саме це обґрунтовує потребу розгляду та аналізу розвитку сонористики в контексті вивчення китайської музичної культури, зокрема у творах, що створені для фортепіано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед низки досліджень, які присвячені вивченню авангардизму, можна виокремити лише декілька, які висвітлюють вивчення сонористики як провідної складової формування китайського авангарду. Переважно ця тема проходить іманентно у наукових розвідках, які узагальнюють розвиток фортепіанного мистецтва Китаю в XX ст.: до них належать монографії Дай Байшена [2], Ван Чанкуя [1], Лі Хуаньчжі [3], У Янь [5], Хуа Мінлін [4], Ян Іюань [7], Ян Хунбіна [8] та інших вчених. Окремо можна навести роботи, які присвячені дослідженням окремим складовим розвитку китайської фортепіанної культури, що певною мірою впливали на формування композиційних технік та розвиток фортепіанного мистецтва. Насамперед, це наукові розвідки Чжао Юе [6] про жанрову специфіку та культурний код нації; Чен І [9], щодо впливу західної музичної традиції та інші. Водночас, наукових розвідок, яка б упорядковували найтиповіші риси сонористики у китайській фортепіанній музиці, на теперішній час не виявлено. Зазначене дозволяє обґрунтувати й визначити **мету** даної статті, а саме розгляд прояву сонористики у китайській фортепіанній музиці XX ст.

Виклад основного матеріалу. Активізація китайського авангардного руху стала основним вектором розвитку музичної культури після закінчення Культурної революції, коли у країні складається щодо сприятлива соціально-політична ситуація [2, с. 98]. Проте, спроби освоєння авангардних технік, точніше, окремі спроби виходу за межі тональної музики та посилення її сонорних якостей, уже можна констатувати у 1950-х рр. Водночас, як акцентує Чжао Юе, це ще не є форми демонстративного новаторства, а, скоріше, умови для формування базису для виокремлення циклічності у жанрах китайської музики [6].

Витоки сонорності у творчості китайських композиторів сягають, із одного боку, музики на кшталт європейського імпресіонізму, яка за часом відстояла зовсім недалеко від сонорних опусів і передувала їм лише на 10- 20 років, з іншого – звуконаслідувальних ефектів, властивих національній традиції музикування. У Європі сонорика сформувалася як «один із провідних техніко-стильових напрямів ХХ століття, що акцентує фонічну, колористичну сторону звучання і темброве значення гармонії – аж до повної недиференційованості окремих тонів, що становлять звуковий комплекс (співзвучність, фактурний пласт)» [7, с. 177].

Типологія сонорики щодо європейської музики ХІХ-ХХ ст. будується на трьох класах явищ:

1. колористика – «тонова музика з елементами сонорності» (колористична гармонія);
2. сонорика – «сонорна музика з опорою на тоновість» (сонорна гармонія),
3. сонористика – «сонорна музика поза тоновістю» (область сонорного шуму) [7, сс. 180-182].

У сучасному музикознавстві термін «сонористика» найчастіше вживається в іншому сенсі – як позначення «тенденції до висування тембру роль основного чинника музики» [5, с. 338].

Перші твори китайських композиторів кінця 1920-х – 30-х рр. (зокрема Хе Лутіна, Дін Шанде) багато в чому визначили жанрові пріоритети китайської фортепіанної музики як 1940-х – 50-х рр., так і останньої чверті ХХ ст. Йдеться про початок формування типових рис китайської музичної культури, а саме створення програмних творів на основі національних мотивів, ладового колориту та інших інтонаційних компонентів, різноманітне трактування можливостей фортепіано. Безумовно, звернення до його

сонорно-кolorистичного функціоналу обумовлено насамперед яскравою імітацією явищ природи чи звучання народних інструментів.

Збереження національного колориту пояснюється загальною історико-культурною ситуацією, що склалася в Китаї у II пол. XX ст. та мала на меті збереження елементів власної культури з адаптацією європейських жанрів, стилів, технік тощо. Але вплив західної авангардної естетики на китайських музикантів у 1950-1960-ті рр. було практично зведено до мінімуму, і лише одиниці з композиторів, які працювали всередині країни, мали сміливість вийти за межі встановлених правил.

Одним із перших китайських композиторів, хто звернувся до сонористики у 1950-х рр., можна вважати композитора Чжоу Веньчжун. Саме він вважається «провісником сонористичного буму» II пол. XX ст. [10, с. 179]. Як вказує Вен Ван Чун, багато у чому він наслідує свого викладача Е. Вареза (наприклад, у трактуванні багатовимірності музичного простору [10, с. 2]. Більше того, дослідник наголошує на спільних рисах у стилі творів Е. Вареза і Чжоу Веньчжуна: відсутність романтичної чутливості, тяжіння до створення об'ємних «звукових картин». Йдеться про потенційно закладені основи сонористичних можливостей інструмента, з позицій його технічного та тембрального рівнів.

Про концептуально чіткі основи для виходу у сферу сонористичних звучностей можна говорити у 1980-ті рр., хоча вони носили винятковий характер і ще не отримували широкого поширення. Одним із таких став твір професора Сінхайської консерваторії Цао Гуанпіна – «Нюйва» для фортепіано у супроводі пари гонгів чао-чжоу («女媧» – 帶两面潮州大锣的钢琴独奏)). Створений у 1985 р., він відкрив новий напрямок

китайської музики, пов'язаний із пошуком нових тембрових можливостей фортепіано. Своєю назвою «Нюйва» у композиції бере від імені однієї з великих богинь даоського пантеону. Ця богиня шанується як творець людства, рятівниця світу від потопу, покровителька сватання та шлюбу. Апеляція до давньої міфології, на думку автора Цао Гуанпіна, власне, і визначила особливості образності композиції: «Твір містить у собі загадкове та варварське» [10, с. 63]. Для реалізації задуму він використовує нетрадиційні способи звуковидобування на фортепіано, пропонує його розширене трактування як струнно-щипкового та ударно-шумового інструменту.

Інтерес представляє додаткове залучення до виконання ударних інструментів та супутніх предметів (всього в партитурі описано 19 «додаткових предметів»), які озвучуються силами самого піаніста. Це старовинні музичні інструменти: чаочжоуський гонг «шень бо», великий чаочжоуський гонг «су», трикутник, дерев'яний барабан у формі риби («дерев'яна риба»), а також спеціальні пристосування до них – металева підставка для великого гонга, великий молот для гонга Чаочжоу «шень бо» та інші.

Серед потенційних тіл, що здатні демонструвати різні види звучання, використовуються камінь і різні побутові предмети, як здатні видобувати специфічне звучання з самого роялю: гумки, сталеві та пластикові лінійки. Подібні прийоми звуковидобування вимагають і нетрадиційних принципів нотації із введенням додаткових знакових символів [8, с. 62].

Композицію можна віднести до творів із сильно вираженою сонорністю, де тоновість чи слабо помітна, чи замінюється різноманітними шумовими ефектами.

У цьому ж стильовому напрямку рухалися у 1990-х–2010-х рр. композитори-емігранти Тан Дун, Лян Лей та Чень Сяюнь. Реалізація художніх ідей у їхніх творах вже є

виваженою асиміляцією усіх принципів сонористики відповідно до китайських національних традицій.

До сонористичних опусів Тан Дуна можна віднести: фортепіанну композицію «С-А-G-E» (1993 р.), Концерт для фортепіано-pizzicato та десяти інструментів (1995 р.), п'єсу «Краплі роси» (2000 р.). Їх поєднує активність застосування сонорних звучностей, використання нетрадиційних способів гри на інструменті (без використання клавіатури) у поєднанні з традиційними та засобами «prepared piano». Цей засіб постає як можливість використовувати рояль у контексті його препарації. Йдеться про можливість звуковибудування не тільки традиційно у контексті його клавішно-молоточкової природи, а й за використанням усього тіла та внутрішнього наповнення інструментів у різноманітті його звучання та реакції на удар, щіпок іншим предметом чи в будь-який інший засіб, де кінцевою метою стає добування звуку.

Тан Дун зазнав прямий вплив Джона Кейджа, будучи його учнем. Напрями творчих пошуків обох музикантів були близькими: Кейдж експериментує «з шумами, електронікою, звуками навколишнього середовища, досягає незвичайних ефектів, використовуючи нетрадиційні прийоми гри та незвичайні темброві комбінації» [7, с. 301]. Різноманітність звукового матеріалу, яким користується Тан Дун, також має джерелом природні звуки (звуки води, вітру), а також звуки простих побутових предметів. У його творчості з'являються такі оригінальні твори, як «Водний концерт» або «Паперовий концерт», де використано воду та папір як специфічні «інструменти», що наповнюють композиції немuzичними звучаннями – шерехами, пригуками, які вже являють собою повноцінну прояву сонористики як засобу реалізації творчого задуму.

Особливу увагу у творчості Лян Лея заслуговує сонорне трактування фортепіано. Характерною рисою стилю стають прийоми «String piano» (гра на струнах), що виконують функцію звуконаслідування національним щипковим інструментам (наприклад, у п'єсі «Земля» із сюїти «Gardne Eight»). Для цього композитором вводяться спеціальні позначення: «+» – натискання струни всередині роялю з одночасним відтворенням тону на клавіатурі, «pizz» – захищування струни на потрібній висоті.

Сонорне трактування фортепіано характерне для творчості старшого сучасника Лян Лея китайського композитора Чень Сяююна. Найбільший вплив на становлення його особи надали заняття з Д. Лігеті. На прикладі фортепіанної творчості можна відзначити загальне у звуковому вигляді для творів Д. Лігеті та Чень Сяююна: «виросання» композиції із вслуховування в образ-сонор, особливе сприйняття динамічно статичного часу, звільнення від зовнішньої подієвості.

У статтях китайського дослідника Ян Іюаня зроблено спробу прояснити специфіку музично-естетичних поглядів Чень Сяююна, які зумовлюють принципи його стилю [7]. Музичний твір для Сяююна – це насамперед вивчення прихованих можливостей звуку, який представляється ним не як фізичне явище, а як «життєва сила, що сприяє розвитку речей» [7, с. 5]. Тобто, за його уявленнями, у самому звуку може концентруватися динаміка розгортання музики (розуміння тону як початкової смислової і конструктивної одиниці характерно для музичних традицій Сходу).

Висновки. Реформи відкритості пропагували, що у творчості китайських композиторів починається період експериментів, коли переробка та синтезування історичного досвіду у фортепіанній творчості китайських композиторів, починаючи з 1980-х рр., домінують авангардні тенденції.

Проаналізований матеріал демонструє, що досить органічно до китайської творчої практики увійшли сонористично-коолористична можливість використання інструменту як синтез європейської та рідної музичної культури, що власне і призводить до створення напрямку китайського авангардизму. Можна зазначити, що розвиток сонористичного спрямування (творчість Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяюна та їх попередників) у китайській фортепіанній творчості XX ст. була обумовлено вирішенням нових художніх завдань, які виявляють у музиці різноманіття проявів художньо-образного характеру. Можна припуститися думки, що таке практично обумовлене творчими завданнями вивчення якісних характеристик фортепіанного звучання дозволяє вивести поняття «звуковий образ інструмента» як адаптації до композиторського задуму різних можливостей інструменту. Водночас, таке поняття потребує подальшого вивчення та обґрунтування з позицій технічного та образного змістоутворення, що складе перспективу подальшого дослідження.

Список використаної літератури:

1. 王長奎。中國鋼琴音樂文化。北京：官明, 2010. 270 頁。
2. 給百神。關於鋼琴音樂中的中國風：從中國文化語境的角度進行研究。中國音樂學. 2005. No. 3. 頁97-102.
3. 李涵之。中國現代音樂。北京：民族音樂, 2000. 318 頁
4. 華明琳。“中國風”鋼琴曲介紹。成都 2009. 236 頁
5. 在晏。鋼琴作品與中國民族音樂作品研究。黑龍：黑龍江人民出版社. 2007. 448 頁

6. Юе Чжао Жанрова специфіки у китайській фортепіанній музиці як національний культурний код. АРТ Платформа. Т. 5 № 1 (2022). Сс. 81-96.
7. 楊以遠。中國鋼琴音樂風格的形成研究。西安：陝西師範大學出版社. 2016. 240 頁
8. 楊紅兵。中國鋼琴藝術。北京：清華大學出版社. 2012. 309 頁
9. Chen Yi. Tradition and Creation. Current Musicology. 1999. Vol. 67/68. Pp. 59-72.
10. Chou Wen-Chung. Open Rather Than Bounded. Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5, No. 1 (Autumn-Winter). Pp. 1-6.

Li HUAXIN,

Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
e-mail: nauka17-18@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-2378-8019

SONORISTIC IN THE PIANO MUSIC OF CHINE OF XXth CENTURY

Abstract. The article examines the peculiarities of the development and functioning of the avant-garde as a leading musical style in the Chinese piano culture of the second half of the 20th century. The political prerequisites for the influence of Western culture on national traditions are highlighted, and specific features regarding the adaptation of the avant-garde in accordance with the Chinese development of piano culture are highlighted, namely the end of the Cultural Revolution and the beginning of openness reforms. It is emphasized that among the typical components of the

Western musical avant-garde, such as twelve-tone, microchromatics, intertextual trends, sonoristics, aleatorics, serialism, the sonoristic direction of the avant-garde is singled out as the leading one in the piano culture of China. The article considers that the origins of sonority in the work of Chinese composers are the consequences of the influence of European impressionism.

The typology of sonorics according to Western music of the 19th and 20th centuries, which is based on three classes of phenomena, is considered: coloristics, as coloristic harmony, sonoristics, sonorous harmony, sonoristics, as an area of sonorous noise. It is noted that the cultural and historical situation of the second half of the 20th century determined the study of the sonoristic possibilities of the piano instrument, primarily with the aim of reproducing the intonations of the national instrument. The piano works of Tang Dong, Liang Lei, and Chen Xiaoyun were analyzed and specific features of compositional techniques were determined, which include "String piano" techniques, which perform the function of sound imitation of national plucked instruments; listening to a sonorous image in dynamically static time when freed from external events, as well as using the entire body and internal decoration of the piano in the variety of its sound and potential reaction to a blow, pinch with another object or in any other means, where the ultimate goal is extraction sound

Keywords: sound, serialism, avant-garde, Chinese piano music, style.

References:

1. 王長奎。(2010). 中國鋼琴音樂文化. [The culture of Chinese piano music]. 北京：官明 [in Chinese].
2. 給百神。(2005). 關於鋼琴音樂中的中國風：從中國文化語境的角度進行研究 [On the Chinese Style in Piano Music: A

- Study from the Perspective of the Chinese Cultural Context]. 中國音樂學, 2005, 3, 97-102 [in Chinese].
3. 李涵之. (2000). 國現代音樂 [Modern Chinese music]. 北京 : 民族音樂[in Chinese].
 4. 華明琳. (2009). 中國風”鋼琴曲介紹 [An introduction to piano music “in the Chinese style”]. 成都 [in Chinese].
 5. 在晏. (2007). 鋼琴作品與中國民族音樂作品研究 [A study of piano works and works of Chinese folk music]. 黑龍 : 黑龍江人民出版社 [in Chinese].
 6. Yue, Zhao (2022). Zhanrova spetsyfiky u kytays'kiy fortepianniy muzytsi yak natsional'nyy kul'turnyy kod [Genre specificities in Chinese piano music as a national cultural code]. ART-Platforma, 5(1), 81-96 [in Ukrainian].
 7. 楊以遠 (2016). 中國鋼琴音樂風格的形成研究. [Study of the formation of the style of Chinese piano music.]. 西安 : 陝西師範大學出版社.
 8. 楊紅兵. (2012). 中國鋼琴藝術. [Chinese piano art]. 北京 : 清華大學出版社[in Chinese].
 9. Chen, Yi (1999). Tradition and Creation. Current Musicology, 67/68, 59-72 [in English].
 10. Chou, Wen-Chung (1966). Open Rather Than Bounded. Perspectives of New Music, 5, 1 (Autumn–Winter), 1-6 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.84-98>

УДК 792.54: 782.1

Чжан ЦЗУНЖУЙ,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: prontolviv@ukr.net,

ORCID: 0009-0002-0426-6853

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ ТАНЬ ДУНЯ «ПЕРШИЙ ІМПЕРАТОР»

Анотація. У контексті формування сценічної культури Китаю виникає певна ритуальність у її функціонуванні. Насамперед це пояснюється тенденцією до збереження власних унікальних культурно-мистецьких кодів, які є носіями філософського світосприйняття нації. Наголошено, що між розвитком європейського сценічного мистецтва та китайського є певні відмінності, які полягають насамперед у різних культурно-історичних передумовах розвитку. Водночас виокремлено подібні складові у причинах що спонукали оновлення та створення міжкультурного діалогу (пошук нової мистецької мови, нових засобів виразності та ін.). Діалог культур Заходу та Сходу розглядається з позицій взаємовпливу та взаємодії провідних культур двох мистецьких світів між собою. У сценічному мистецтві виокремлено жанр театральномузичного дійства, а саме оперного мистецтва, яке власне й дозволяє подолати умовності щодо сприйняття будь-якого мистецького явища. Звернення до творчості Тань Дуня обґрунтовано тим фактом, що його опера «Перший імператор» може бути трактована як концептуально-цілісний феномен,

який ґрунтується на філософському мисленні відповідно до конфуціанства – «один плюс один буде один» – демонструє яскравий приклад утворення нового мистецького продукту з позицій взаємопроникнення, взаємодії та асиміляції різностильових компонентів мистецтва Схід-Захід. Тань Дунь є одним із найяскравіших представників азіатського авангарду та китайської «Нової хвилі», поєднуючи у своїй творчості національні традиції та явища сучасного західного мистецтва. У висновках зазначено, що композитор синтезує західну оперу та цінцзюй на рівні мови (китайська, англійська), сценічного рішення, типажу персонажів та акторів, музичних особливостей щодо реалізації вокальної та інструментальної реалізації.

Ключові слова: міжкультурний діалог, сценічне мистецтво, європейське оперне мистецтво, китайське оперне мистецтво.

Вступ. Діалог культур, зокрема у контексті комунікаційних процесів «Схід-Захід», характеризується активним злиттям елементів, що притаманні мистецтву з різних культур. Сценічне мистецтво, як композиційно-структурований процес відбиття найтиповіших рис соціо-історичного дискурсу певною мірою культивується з міжкультурними елементами. Наприклад, культурні обміни дуже часто зароджувалися через вплив середньовічної церкви, а потім через політичні, наукові та соціальні революції між європейськими містами та країнами. Таким чином, західне сценічне мистецтво через асиміляцію європейських ідей уніфіковано впливало й на контекст «Схід-Захід». Сценічне мистецтво Китаю перебуває на інших, відмінних від Європи, позиціях, хоча певною мірою відчувало вплив культивованої західної традиції. Національна тенденція до збереження власного творчого менталітету дозволила переосмислити несинхронність цивілізацій і культурних

відмінностей, що містять естетичні концепції та сценічні вирази в незахідному світі. Театрально-музичне мистецтво, яке отримало найяскравіший прояв у китайському оперному мистецтві, не втрачає пріоритетів у підходах до його дослідження та розкриття специфічних рис. Зокрема інтерес та актуальність обумовлює пошук діалогічних концепцій у конкретних творах.

Постановка проблеми. У контексті розвитку та взаємообміну культур сформувалося певне комунікаційне поле, яке й існує як усвідомлене визнання та практика культурного обміну між західним та незахідним сценічним мистецтвом, а також як певна рефлексія, що демонструє пов'язаність із взаємною реакцією цих двох світів під час європейської індустріалізації в XIX ст. та в усьому світі. У контексті історії та теорії сценічного мистецтва проблематика міжкультурних впливів – одна з найскладніших та найцікавіших. Шляхи взаємодії культур Сходу та Заходу у галузі видовищних, зокрема сценічних, мистецтв виявилися тісно пов'язані з пошуком нової мови, з проходженням через кризу. Отже, вивчення різноманітних зв'язків і типологічних паралелей, які утворили певний діалог культур Заходу та Сходу, розгляд проблем взаємовпливу та взаємодії провідних культур двох мистецьких світів між собою дедалі більше актуалізується. Інтерес до проблеми міжкультурної комунікації дозволяє виокремити одним з її аспектів, а саме розгляд сценічного мистецтва у його театрально-музичному втіленні. Аналіз конкретних творів, зокрема оперного доробку у творчості китайського композитора Тань Дуня, дозволяє сформулювати проблему визначення типових діалогічних концепцій, які втілюють найбільш традиційні шляхи адаптації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досліджень, які є дотичними до зазначеної теми, можна

виокремити два вектори, де один – дослідження, що присвячені безпосередньо діалогу культур «Схід-Захід», а другий – дослідження, що вивчають сценічне, зокрема театральне, мистецтво Китаю, а також аналізують систему взаємовпливів міжкультурної традиції. Щодо першого вектора, то для повноти опанування шляхів формування діалогу було проаналізовано праці, присвячені культурі країн Центральної, Південно-Східної Азії, Близького Сходу, але безпосередньо для вирішення поставлених завдань перевага надавалася аналізу наукових розвідок діалогу в контексті вивчення мистецького простору Китаю. Зокрема було розглянуто роботи Цзян Джін [11], Чжун Цзилинь [7]. У контексті китайського традиційного музичного театру розглянуто роботи Жень Шуая [1], Лі Сяньміна [2], Ян Сіяхвей [9], Яо Іцюня [10]. Зазначені праці вивчають насамперед музичний діалог у контексті театального мистецтва, специфіку підходів до запозичень та інтеграцій поглядів на музичний супровід сценічного дійства. Щодо інтегративних процесів, які створюють міжкультурний діалог та комунікацію вивчено роботи І. М'язової [4], яка акцентує увагу на синтезі як на основі переймання досвіду в контексті, коли соціокультурної системи за умови збереження власної, притаманної їй основи, що дозволяє говорити про її самобутність, про здатність підтримання цілісності та стабільності, а також створення унікального культурного коду. Також відповідно до дослідження китайського музичного театру, до творчості Тань Дуня вивчено роботу Джей Лі [13], у китайському музикознавстві композитору присвячені дослідження Ян Єхуна [8], Хао Жоці [6], Пен Цзяньміна [5].

Виявлено, що наукові розвідки носять відокремлений характер щодо універсального погляду на складові діалогу культур або аналізують творчий процес створення жанрів сценічного мистецтва у їх історичному дискурсі. Творчість

Тань Дуня також переважно розглядається в контексті аналізу творів й не характеризує діалогічні складові у її сутності. Зазначене декларує мету даної роботи, а саме, розкриття специфіки та особливостей оперного мистецтва Китаю, зокрема у його театральнo-музичному дискурсі, в контексті діалогу культур на прикладі творчості Тань Дуня.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до китайського сценічного мистецтва виникає ще у XVIII ст. Внаслідок моди на орієнталізм пішли переклади європейськими мовами «Сакунтали» Калідаси, деяких китайських п'єс. Саме опанування драматургії східного театру стало одним із перших етапів знайомства з ним. Проте, побачити акторів та їхні уявлення, в основі яких ці тексти, європейські дослідники та глядачі змогли набагато пізніше. Актори з Азії почали виступати в європейських країнах уже наприкінці XIX ст. Природно, інтерес до східної культури відбивався у перекладах драматичних текстів. «Рух загальноєвропейського модерну на рубежі століть, виробляючи універсальний синтетичний стиль, багато в чому ґрунтувався на мистецтві Сходу. Східні впливи проникали і творчість провідних майстрів епохи, й у стиль творів промисловості» [14]. Живопис, предмети побутової культури, уявлення про спосіб життя – все це знаходило свої способи відображення. Поступово процес захоплення призвів до пошуку засобів оновлення сценічної культури, який на рубежі XIX-XX ст. обумовив вивчення традиційності як характерної складової китайського театру. Перші знайомства з культурою Сходу відбулися у 1867 р. на Паризькій виставці. Великий інтерес до експозиції, в якій були колекції порцеляни, серії гравюр, бронза, скульптура сприяв виникненню науково-дослідного імпульсу. Уважно вивчалися міфологія, обряди та святкові ігри [5, с. 53]. Театр теж звернувся до цих процесів, він почав стрімко змінюватися, приносячи до вистави елементи з

інших видовищних традицій. Режисери, актори, дослідники театру вивчали ці традиції, багато з яких століттями законсервували в каноні. Тоді як у західноєвропейському театрі ці зв'язки були вже розмиті, бо сценічне мистецтво цього регіону зазнало сильних змін. Звернення до східного театру багато в чому було ініційовано інтересом до джерельних, давніх, архаїчних форм видовищних мистецтв. Криза індивідуалістичної свідомості змусила звернутися до попередніх форм мистецтва (античного, середньовічного театрів, комедії дель Арте), а також до досвіду позаєвропейських цивілізацій, з яких Схід посів чільне становище. «Протягом усього ХХ століття світовий театр із неослабною увагою ставився до мистецтва фольклорно-етнічного, передтеатрального характеру, до трансформування і навіть часткового відтворення цього культурного пласта в сучасній театральній естетиці. Саме на дієву, ігрову частину були викладені в маніфестах і втілені в постановках театральними практиками ХХ століття» [14, с. 4]». На цьому тлі найактуальнішим для інтеграції у західну культуру стали тенденції, що відбиваються у театральній-музичній галузі – зокрема у оперних виставах. Цьому сприяє невербальність музичної мови, що її спроможність встановлювати діалог безпосередньо, без перекладача, що власне й обумовило активне зближення практично у всіх академічних жанрах, включаючи оперу.

Поняття «китайська опера» включає дві самостійні музично-театральні гілки. Перша з них (戏曲 сіцюй — «китайська традиційна драма») склалася поза європейськими впливами і є самобутнім мистецтвом із унікальною естетикою та виразною системою. Найвідоміший різновид китайської традиційної драми — Пекінська опера, що склалася у XVIII ст.

Назва «опера» було їй дано європейцями, які не зуміли позначити її інакше [3, с.14]. Друга гілка, що позначається як «китайська опера», склалася в I пол. XX ст. під безпосереднім впливом європейської оперної традиції і сьогодні інтенсивно розвивається. Саме вона і знаходиться у фокусі цього дослідження. За нею закріпилися назви «сучасна китайська опера» (Чжан Лічжень), «нова китайська опера», «китайська національна опера» (Лю Цзінь). Феномен сучасної китайської опери постає як цілеспрямований та стійкий процес освоєння європейського досвіду, відмінного від своєї національної традиції [3, сс.22-27]. На такий підхід у створенні діалогу музичного мистецтва вказує Jiang Jing, яка наводить три рівні сприйняття культурної спадщини. Перший рівень «перебуває у запозиченні окремих елементів цього досвіду», другий – пов'язаний із активним впливом іншої культури, третій рівень є поглинанням культурного досвіду іншої епохи. Останній власне й є результатом синтезу «свого» і «чужого» [12, сс.37-42].

Сюжети пекінської опери переважно спиралися на класичні китайські романи XIV-XVII ст. У XX ст. з'явилися вистави на сучасні теми, саме вони отримали назву «новонаписана пекінська опера» [1, с. 172]. В основі їх лібретто використовувалися адаптовані до китайської культури сюжети відомих західних творів, а новий музичний матеріал створюється на основі європейської стилістики. До таких вистав відносяться: «Принцеса Турандот» за мотивами опери Дж. Пуччіні, «Вежа розбитих сердець» за романом В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», «Фрекен Юлія» за однойменною трагедією А. Стріндберга, «Оповідь про помсту принца» за трагедією У. Шекспіра «Гамлет» та інші.

Творчість китайського композитора Тань Дуня включає широкий спектр різноманітних жанрів: від класичних опер,

симфоній і концертів до мультимедійного перформенсу. Тань Дунь є одним із найяскравіших представників азіатського авангарду та китайської «Нової хвилі», поєднуючи у своїй творчості національні традиції та явища сучасного західного мистецтва, «виявляючи близькість феноменів національної культури та західного авангарду» [6]. Для нього характерне прагнення синтезувати релігійно-філософську картину світу, традиції китайської та інших східних культур (японської, монгольської) із відчуттями західної людини. У нього виникла ідея оркестрового театру як способу «повернути публіці колись ізольоване виконавське мистецтво» [13]

У творчому доробку Тань Дуня п'ять опер: «Дев'ять пісень» (1989 р.); «Марко Поло» (1995 р.); «Півонієвий павільйон» (1998 р.); «Чай – дзеркало душі» (2002 р.) та «Перший імператор» (2006 р.). Композитор підкреслює, що його опера «має більше спільного зі старішими формами драматичного мистецтва, що зустрічаються в Японії, Китаї чи Стародавній Греції, а також адаптується до нових форм мультимедіа та технологій» і що її «можна виконати у концертному залі, складі чи стадіоні» [14, с. 65]. Таке трактування театру пов'язане з прагненням композитора звернутися до спогадів про свою юність, коли він брав участь у святкових церемоніях і грав у оркестрі пекінської опери.

Опера «Перший імператор» присвячена постаті китайського імператора Цінь Шихуаньді (259 – 210 до н. е.), який об'єднав Китай після міжусобних воєн і побудував Велику китайську стіну. Відповідно до сучасних глобалізаційно-глокалізаційних тенденцій сюжет опери, її ідея та події вбачалися композитором цілком логічними та дотичними до сучасного стану. Показовим є вибір головного героя. Імператор Цінь Шихуаньді створив першу централізовану державу. Він є символом цієї об'єднаної сильної держави.

Епічний сюжет, заснований частково на справжніх подіях, реалізовано у вигляді західної опери. Режисером вистави став Чжан Імоу, який відомий за такими кінофільмами, як «Герой» (музику до нього написав Тань Дунь), «Колір війни», «Будинок літаючих кинджалів» та інші, який у сценічному рішенні вистави використовував як прийоми пекінської (пролог), так і традиції західної опери. У виставі брали участь актори західної опери та актори цзінцзюй (у ролі Майстра Ін-Яна, який проводить палацові церемонії). Цікавим фактором є білінгвальність оперної вистави, де співають англійською та китайською мовами. У характері рухів, як пластичної основи китайської опери, також можна простежити паралельність співіснування і одночасно синтез традицій: Майстер Ін-Ян рухається канонами пекінської опери, для інших персонажів були запропоновані лише елементи характерних рухів китайського традиційного театру. Актор протягом усієї партії користується виключно прийомами пекінської опери (рухи, жести, міміка, тембр голосу, особливості вокальної техніки — співи у високому регістрі, схожі на фальцет).

Сама опера реалізована у межах двоактовості музичної форми відповідно до традицій європейської опери. Але безпосередньо прагнення Тань Дуня об'єднати різні культурні традиції та види музичного театру для оновлення сучасної опери відбито і в музичній мові: ладоінтонаційні, ритмічні, темброві особливості, використання вокальних технік, принципів гри традиційних і європейських інструментах. Останнє знайшло вираження у використанні авангардних композиційних технік, а саме органічній музиці: камені, керамічні барабани, тибетські чаші тощо. Йдеться про те, що Тань Дунь вільно комбінує інструменти симфонічного оркестру, китайські інструменти та предмети органічної

музики. Композитор не використовує інструменти пекінської опери, проте, імітує звучання деяких із них. Для створення історично справжнього колориту композитор вдається до розміщення на сцені палацового оркестру династії Цінь, до складу якого входять стародавні інструменти, виготовлені з кераміки та каміння. Глядач ніби дивиться пекінську оперу в контексті західної оперної вистави, хоча в цьому умовному «театрі в театрі» розгортаються події основної дії [13].

Авангард (алеаторика, сонористика, мінімалізм), як стиль мислення використовується, у опері, поруч із традиційними китайськими наспівами, спрямованими на заспокоєння бунтівних думок. Композитор включає, з його слів, «музичні думки періоду Цінь у майбутнє авангардне мислення» [12, с. 107].

Прагнення Тань Дуня об'єднати різні культурні традиції та види музичного театру для оновлення сучасної опери відбито і в музичній мові. Цю закономірність можна простежити на рівні ладоінтонаційних, ритмічних і тембрових особливостей, вокальних технік, принципів гри традиційних і європейських інструментах. Свій метод він окреслив як контрапункти (counterpoints). Поєднання традицій та авангарду в «Першому імператорі» дослідник Ян Єхун характеризує як «ідеальне» [8, с. 20].

У стилістиці вокальних партій композитор використовує традиції західної опери: стиль *belcanto*. При цьому мелодика часто спирається на мотив китайського народного співу, який відіграє роль лейтмотиву опери: мелодія пісні з'являється у вузлових моментах дії та пронизує вокальні партії різних героїв. Китайські дослідники також зазначають, що у музиці опери використано лади народних пісень північно-західних регіонів країни, де історично перебувало царство Цінь [8, с. 26]. Таким чином, композитор синтезує західну оперу та цзінцзюй на рівні

мови (китайська, англійська), сценічного рішення, типажу персонажів та акторів, музичних особливостей щодо реалізації вокальної та інструментальної реалізації.

Висновки. Міжкультурна комунікація, яка склалася у контексті діалогу «Схід-Захід» створила умови для формування нових поглядів щодо оперного мистецтва. На прикладі опери «Перший імператор» Тань Дуня було визначено, що синтез усіх складових європейського та китайського традиційного мистецтва дозволив реалізувати старовинний китайський принцип нерозривної єдності у контексті злиття двох стильових ознак опери у рамках одного твору. Зазначене декларує характерну для китайської культури тенденцію звернення до давніх реалій, конфуціанських принципів поряд із сучасними технологіями та засобами втілення історичного сюжету. Зазначене робота дозволяє окреслити шляхи майбутніх досліджень із зазначеної тематики, а також вивчення характерних особливостей вокально-сценічного мистецтва у контексті становлення та розвитку китайської опери.

Список використаної літератури:

1. 甄帥。中國“模範革命歌劇：流派-風格特徵”。成都：四川大學學部 2019. 240 頁
2. 李先民。豫劇洛古今。河南：人民出版社。1983. 97 頁
3. 劉進。中國民族歌劇：1920-1980 年代。西安：陝西師範大學出版社。2007. 215 頁
4. М'язова І. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз). Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. 182 с.
5. 彭江明。譚盾歌劇《秦始皇》音樂元素分析. 劇院建。2018. 第 15 期. 抄送. 65-78

6. 郝卓思。對中國戲曲未來發展的思考，從唐棟的歌劇秦世煥開始。生活 2018. 107-120
7. 鍾子霖。現代歐洲與歐洲的關係 1945年以來的中國音。民間音樂，第10期，1984. 47-53
8. 楊恩魂。秦士環戲曲綜合研究 中西文化。新疆師範大。烏魯木齊 2011. 43 頁
9. 閔思雅薇。京劇聲樂表。上海：遠東出版社，2017. 377頁.
10. 姚逸群。由京劇轉移繼承而來。黃忠（烏塔納音樂學院學報，2009年第4期，71-79。
11. Jiang, Jing (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Compositionю. Asian Music. 22, 2, 83-96 [in English].
12. Kors S. Tan Dun's The First Emperor Tan Dun. The First Emperor: Booklet to DVD.The Metropolitan opera. London: EMI Classics, 2008. Pp. 6-7.
13. Lee J. C. Tan Dun.The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2001. Vol. 25. Pp. 64-65.
14. Pronko L. Theatre East & West: Perspectives towards a Total Theatre. Berkeley.Los Angeles. London: University of California Press, 1967. 188 p.

Zhang ZONGRUI,
Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
Sumy, Ukraine,
e-mail:prontolviv@ukr.net,
ORCID: 0009-0002-0426-6853

**THE PERFORMING ARTS OF CHINA IN THE
DIALOGUE OF CULTURES AS AN EXAMPLE OF THE
OPERA “THE FIRST EMPEROR” BY TANG DUNG**

Abstract. In the context of the formation of the stage culture of China, a certain ritualism arises in its functioning. First of all, this is explained by the tendency to preserve one's own unique cultural and artistic codes, which are the carriers of the nation's philosophical outlook. It is emphasized that there are certain differences between the development of European stage art and Chinese stage art, which primarily lie in different cultural and historical prerequisites of development. At the same time, similar components are singled out in the reasons that prompted the renewal and creation of intercultural dialogue (the search for a new artistic language, new means of expression, etc.). The dialogue between the cultures of the West and the East is considered from the standpoint of the mutual influence and interaction of the leading cultures of the two artistic worlds. In stage art, a genre of theatrical-musical action is singled out, namely, operatic art, which actually allows overcoming conventions regarding the perception of any artistic phenomenon. The appeal to Tan Dun's work is justified by the fact that his opera “The First Emperor” can be interpreted as a conceptual and holistic phenomenon, which is based on philosophical thinking in accordance with Confucianism – “one plus one will be one” – demonstrates a vivid example of the formation of a new artistic

product from positions of interpenetration, interaction and assimilation of various stylistic components of East-West art. Tan Dun is one of the brightest representatives of the Asian avant-garde and the Chinese “New Wave”, combining national traditions and the phenomena of modern Western art in his work. The conclusions state that the composer synthesizes Western opera and jingju at the level of language (Chinese, English), stage design, type of characters and actors, and musical features in terms of vocal and instrumental performance.

Key words: intercultural dialogue, stage art, European opera art, Chinese opera art.

References:

1. 甄帥。(2019).中國“模範革命歌劇：流派-風格特。成都：四川大學學部 [in Chinese].
2. 李先民。(1983). 豫劇洛古今。河南：人民出版社. [in Chinese].
3. 劉進。(2007). 中國民族歌劇：1920-1980 年代。西安：陝西師範大學出版社 [in Chinese].
4. M'yazova, I. (2008) Mizhkul'turna komunikatsiya: zmist, sutnist' ta osoblyvosti proyavu (sotsial'no-filosofs'kyy analiz) [Intercultural communication: content, essence and peculiarities of manifestation (social and philosophical analysis)]. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka [in Ukrainian].
5. 彭江明 (2018). 譚盾歌劇《秦始皇》音樂元素分析. 劇院建。第 15 期. 抄送, 65-78 [in Chinese].
6. 郝卓思。(2018). 對中國戲曲未來發展的思考，從唐棟的歌劇秦世煥開始。生活 5, 107-120 [in Chinese].

7. 鍾子霖。(1984). 現代歐洲與歐洲的關係 1945年以來的中國音樂。民間音樂, 第10期 47-53 [in Chinese].
8. 楊恩魂 (2011)。秦士環戲曲綜合研究 中西文化。新疆師範大學。烏魯木齊 [in Chinese].
9. 閔思雅薇。(2017)。京劇聲樂表。上海：遠東出版社[in Chinese].
10. 姚逸群 (2009). 由京劇轉移繼承而來。黃忠 (烏塔納音樂學院學報, 年第4期 71-79 [in Chinese].
11. Jiang, Jing (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Compositionю. Asian Music. 22, 2, 83-96 [in English].
12. Kors, S. (2008). Tan Dun's The First Emperor Tan Dun. The First Emperor: Booklet to DVD.The Metropolitan opera. London: EMI Classics, 6-7 [in English].
13. Lee, J. (2001). Tan Dun.The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. 2nd Edition. 25,64-65 [in English].
14. Pronko, L. (1967). Theatre East & West: Perspectives towards a Total Theatre. Berkeley.Los Angeles. London: University of California Press [in English].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.99-123>

УДК 7.769.1;769.2;769.4

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: 20romanenkova20@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

Світлана Вікторівна СТРЕЛЬЦОВА,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4612-911X

АНТОЛОГІЯ ПОЛЬОТУ У ТВОРЧОСТІ

ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА

Анотація. Статтю присвячено творчості львівського художника Олега Денисенка. Акцентовано універсальність майстра, що звертається до багатьох видів, жанрів мистецтва, що експериментують із різними техніками, матеріалами. Друкована графіка (техніки високого, глибокого друку) позиціонована як основне поле експериментів художника. Зроблено акцент на винайденій автором техніці «гесографія», що знаходиться на стику графіки та живопису. Наголошено на зверненні художника до спадщини різних культур, вивченні ним традицій членних історичних епох. Розглянуто основні символи, знаки, сюжети, що їх експлуатує автор у всіх творах. Подано етруське, скіфське, трипільське, східнослов'янське,

мистецтво, Середньовіччя, Ренесанс як взірці, на які орієнтується львівський художник. Проаналізовано домінуючі мотиви, характерні для всіх видів мистецтва О. Денисенка, основним із яких став мотив польоту. Акцентується значення музики для творчості художника, якого музичний матеріал супроводжує впродовж усього життя, впливаючи на характер творів. Систематизовано звернення до символіки крил, сюжетної лінії польоту, що зустрічаються у книжковій ілюстрації, друкованій графіці, гесографії, левкасі, екслібрисі, декоративно-вжитковому мистецтві, скульптурі. Розглянуто приклади творів на мотив польоту у техніках друкованої графіки (ліногравюра, офорт), гесографії, левкасу, бронзової скульптури у період з початку 2000-х рр. Використано інструментарій хронологічного, біографічного, компаративного, комплексного методів. Наголошується, що на сьогоднішній день у вітчизняній гуманітаристиці не приділено належної уваги творчості художника, якого можна назвати надбанням українського сучасного мистецтва, що дозволяє вважати його творчий багаж одним із найперспективніших завдань для досліджень.

Ключові слова: графіка, гесографія, левкас, екслібрис, бронза, політ, Середньовіччя, Ренесанс, образ, символ.

Вступ. Сучасне українське мистецтво ставить чимало складних для критики завдань. Його політ фантазії настільки різноманітний, що часом термінологізувати те, що відбувається в художньому процесі, дуже нелегко. І, тим більше, розкласти на складові, даючи зрозуміти глядачеві природу побаченого. У сьогоднішньому вітчизняному мистецтві чимало того, що потрібно розглядати лише підготовленим. Мало нині популярний вектор академізму, реалістичного мистецтва залишимо осторонь – він не вимагає додаткових зусиль із боку

глядача, але не належить до фаворитів на сьогоднішній день. Зрозуміло, затребуваність натуралізму в сучасному арт-світі теж існує, хоча дуже низька, настільки ж низька, як незначною стала кількість майстрів, яким під силу створення високопрофесійної академічної роботи. Синтез видів, жанрів, технік, манер, стилів – різноманіття сучасного художнього процесу призводить до певної розгубленості при спробах його усвідомити, зрозуміти. Критик стає необхідним співавтором, співучасником глядача при знайомстві з витвором мистецтва. Не завжди тому, що арт-об'єкт високо інтелектуальний – найчастіше лише тому, що художник самовиражався як йому заманеться, поєднуючи непоєднуване, що є цілком прийнятним для творчого середовща. Але світ абстрактного, безпредметного, що накладається на експерименти у галузі технік, технологій, призводить до ускладнення завдань для глядача. До рекордсменів, які ставлять найвищі для подолання бар'єри, належить графіка. Особливо – друкована. Але саме завдяки їй, її надзавданням для глядача, який постійно екзаменується на знання технік та розуміння сюжетів, публіка продовжує перебувати у тонусі, у гарній формі, не втрачаючи вправності, не деградує. А в століття, коли достатньо натиснути пару кнопок на екрані гаджета, і отримуєш необхідну інформацію, не переобтяжуючи мозок і пам'ять, не деградувати і не втратити рівень інтелекту дуже цінно.

Постановка проблеми. Серед художників-графіків зламу XX та XXI ст., пальму першості у масі яких, безперечно, має львівська школа, однозначним рекордсменом у справі виховання глядача-інтелектуала можна назвати львів'янина Олега Денисенка. Якщо поставити собі завдання знайти майстра, чия творчість, щоб бути зрозумілою, досягнутою, має змусити читати, дивитися, знати філософію, естетику, археологію, історію, міфологію, символіку, історію мистецтв,

то це, без сумніву, буде Денисенко. Без належного рівня підготовки його роботи зрозуміти не дано. Його мистецтво не для лінивих – майстер-трудівник, який не знає спокою, змушує і свого глядача бути постійно в пошуку нових знань, вражень, умінь читати твори, робити їх візуальну експертизу. Художник тримає і свого глядача у робочому стані, деградація йому не загрожує. Крім цього, роботи Денисенка не просто складні, вони призначені для формування вишуканого смаку, будучи інструментом відточування сприйняття. Так, глядач стає співавтором художника, причетність дає змогу тримати і свій інтелект у робочому стані. Художник дає глядачеві шанс відправляти фантазію в політ, постійно тримаючи у стані польоту і свою уяву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ім'я О. Денисенка добре відоме в колах любителів графіки за межами України, особливо з урахуванням того, що в останні місяці він із сином активізував процес популяризації українського мистецтва за кордоном, беручи участь у виставках, посилюючи антиросійські настрої американців та європейців, про що пише і вітчизняна, і зарубіжна преса [3; 11; 16].

Проте, системних, комплексних мистецтвознавчих досліджень про митця поки ще немає. Його творчість полівекторна, він працює у графіці, гесографії, левкасі, скульптурі, книжковому дизайні, декоративно-прикладному мистецтві, ні дати, ні взяти – універсальна людина епохи Ренесансу. Але при цьому про нього можна знайти фрагментарні згадки у працях загального характеру про графіку України зламу ХХ та ХХІ ст. [9; 10], про книжковий знак [2; 5; 7; 8; 17-20], інтерв'ю в періодиці, частіше – з нагоди нових виставок, і лише окремі статті у науковій періодиці присвячені безпосередньо його роботі, як загалом, так і окремим її аспектам

[12-15], тому можна сміливо констатувати слабкий ступінь вивченості феномену Олега Денисенка й віднести його до перспективних галузей наукових досліджень.

Виклад основного матеріалу. У творчому доробку Олега Денисенка є кілька мотивів, які червоною лінією походять через усі види його мистецтва, супроводжуючи його з раннього періоду. Денисенко – художник-філософ, його хитромудрі алегорії, що відсилають до історії, міфології, світу символів, знаків читаються завжди за наявності певної підготовки. Є «наскрізні» образи, мотиви, які, так чи інакше, у трансформованому вигляді існують у всіх проявах творчої діяльності майстра. Їх не так багато, але повторюваність при загальному різноманітті сюжетів, багатстві образного ряду свідчить про значущість. Насамперед, це образ лицаря, який фактично став маскою самого художника, адже не дарма про нього завжди пишуть, що він народився на 500 років пізніше за свій час. Насправді, він настільки зрісся з цим образом, що можна з більшою часткою впевненості говорити, що це не лицар – маска художника, а, швидше, сучасна іпостась, свого роду реінкарнація самого художника є маскою для справжньої суті лицаря. Зв'язок із цим хронологічним шаром видає багато компонентів «Я» Майстра – це тяжіння до алегорій, до іншомовності, до хитромудрості сюжетів, до світу символів, характерні для Середньовіччя, Північного Ренесансу, безліч лицарів у роботах художника, його алюзії на Північне Відродження, мотиви А. Дюрера та відсилання до С. Бранта. Невипадково деякі з робіт такого середньовічно-ренесансового забарвлення були зроблені Денисенком разом із Костянтином Калиновичем, у якого мотив часу також є однією з основних сюжетних ліній творчості [9].

Ще один мотив, який часто повторюється у роботах львівського художника, – мотив риби. Стародавній

християнський символ багаторазово обігрується митцем, не тільки в контексті християнської символіки, міфології, цей знак можна зустріти і в давньоримських, і в етруських алюзіях автора, він багатозначний і часто варіюється.

Як і кінь на колесах, нерідкий у творах О. Денисенка, який сам визнає, що це один із його образів-фаворитів, вказуючий на вічний рух, що символізується колесом і посилюється активністю та стрімкістю коня.

Рух як символ життя висловлює О. Денисенко і в мотиві польоту. Легкість вічного руху, спрямованість вгору, відрив від усього тлінного, прагнення піднятися над ним – усе це пронизує всі види мистецтва, у яких пробує себе майстер, характер його образів змінюється залежно від того, в якій техніці і якими матеріалами втілений образ. Більшість образів художника або напівпрозорі, немов зіткані з майже незримого павутиння, або не торкаються ногами землі, як це було характерно для янголів у середньовічних та багатьох ренесансових творах, мають немов із ниток зітканий вигляд.

Вони створені для польоту, тому багато з них мають крила як додатковий, посилюючий, символ польоту, паріння над тлінною юдоллю. Мотив польоту став одним із лейт-мотивів творчості львівського графіка. Крила в його образів – лише натяк, вказівка на особливу природу, а політ він трактує не просто як можливість парити над тлінним світом, але і як можливість виділятися з натовпу. Це знак, мітка обраності, особливо якщо він дарований тим, хто може не лише парити, а здатен чути так, як не дано іншим, – музикантам. Музикант, наділений ще й даром літати, – це квінтесенція польоту фантазії самого художника, якийсь збірний образ, у якому втілені уявлення про все, не від світу цього. Часто мотив польоту і музична тематика поєднуються в одному творі – музика і політ невіддільні для майстра, музика завжди перебуває в польоті,

при цьому крила персонажів часто пошматовані, надірвані, а іноді скелетоподібні, але вони є, а їх стан вказує лише на тлінність всього суцього. При цьому всі ці образи завжди монохромні, їхня інтелігентна скупість кольору постійно змушує робити акцент на лінії, а ритм знову повертає глядача до домінант музичності. Корпус робіт О. Денисенка – це своєрідна антологія польоту, де все розписано буквально як по нотах. Кожна робота – це енциклопедія символів, де знак звучить як окрема нота, а всі разом зливається або в какофонію ліній і плям, або в мелодію плавного ритму, залежно від задуму автора. Ця схема, подібно до нотного стану, спостерігається у всіх видах мистецтва майстра.

ДО: в графіці. Насамперед Денисенко відомий як графік. Саме в монохромному царстві ліній у ліногравюрі та в офорті крила фігурують у персонажів найчастіше. Зіткати з ліній образ, піднісши його над тлінною землею, вдається як різцем на лінолеумі, так і офортною голкою. 1993 р. – офорт «Випадок», із характерним лицарем у традиційному одязі, частиною якого зроблені крила. 2000 р. – ліногравюра, в якій поєднано кілька улюблених мотивів художника, колесо, музичний інструмент, крила – «Нічний волоцюга». 2001 р. – офорт «Бродячий музикант» (рис. 1), наче якесь сплетіння найхарактерніших символів руху, найхиткіше, примарне створіння, яким сподобився Всевишній. Незрячий музикант, позбавлений дару бачити, але має дар літати. 2006 р. – зрозуміло, крилата «Надія» офорт, де теж є ще один улюблений символ руху – колеса, і ключ, і чаша – симбіоз сакральних символів. 2007 р. – «Ходак» (ліногравюра) – ледь помітні, намічені в стилізованому нитковому образі-алюзії на Христа, але крила. Той-таки 2007 р. – офорт «Христофор». 2008 р. датується не один аркуш на мотив польоту, «Твердиня», один із численних крилатих лицарів на коні, втілений у техніці офорту. «Якби я умів літати»

(рис. 2) – офорт, у якому синтезовані мрії про політ із кілька разів варійованим символом – крилом, то це крило мухи, то кажана, в цьому образі об'єднані різні уявлення про природу польоту, природні, механічні, це свого роду портрет мрійника, що марить піднятися в повітря, людини епохи Ренесансу, яка мріяла на крилах піднятися в небо, робила розрахунки, конструювала пристрої для польоту. В аркуші, який можна сприймати як посвячення Леонардо і Дюреру одночасно, є письмена як знак обряду знання, інструменти, механічні пристрої – як символи розрахунків, птах як прообраз того, до чого веде прагнення злетіти вгору. Адже мрії людини про політ багато сотень років, у стародавньому світі ця мрія втілювалася в Дедала, не дарма ж Денисенко не раз звертався до цього образу. А в епоху Ренесансу ця мрія носила ім'я Леонардо, та й сам Ренесанс не раз теж згадував про того ж Дедала, немов підтверджуючи, – божевільню хоробрих співаємо славу. Нехай судилося розбитися, але треба мріяти про політ.

РЕ: в екслібрисі. Як самостійну галузь застосування талантів О. Денисенка можна виділяти книжковий знак. Майстер давно має репутацію одного з найкращих екслібрисістів України, чиї роботи зберігаються у найпрестижніших колекціях різних країн світу. Його екслібрис – тема для самостійних глибоких штудій, у контексті цієї теми лише згадаємо, що у варіюванні теми польоту не став винятком і його книжковий знак (Ex libris Aloys Vertongen, офорт, 1993 р.).

Екслібриси Денисенка так само монохромні та сповнені знаками, як і вся його друкована графіка, і не тільки.

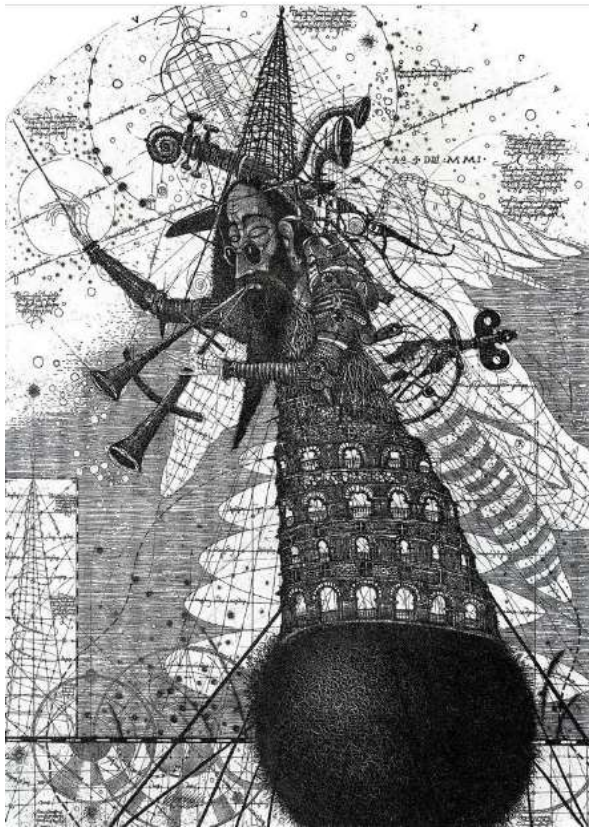


Рис. 1. Денисенко О. «Бродячий музикант». 2001 р. Офорт

МІ: у книжковій ілюстрації. Особливе ставлення митця до книжкового світу вилилося у створення ним авторської книжки, екземпляри якої, що їх існує всього дев'ять, перебувають навіть у Будинку-Музеї Дюрера та Королівській Бібліотеці Амстердама. Книга С. Брандта «Корабель дурнів» була проілюстрована художником із особливою, ювелірною

ретельністю, на папері ручного відливу, зі вкрапленням альпійських трав, аналогічним користувався і Дюрер, який теж оформлював цей твір.



Рис. 2. Денисенко О. «Якщо б я вмів літати». 2008 р. Офорт

Львів'янин з 1997 р. створив ліногравюру та серію офортів для книги, забезпечивши екземпляри шкіряною обкладинкою, розшитим вручну корінцем. Але, звичайно,

брандтівською роботою не обмежуються таланти Денисенка-ілюстратора. Мотив польоту можна зустріти й у його інших ілюстраціях, як, наприклад, в аркуші «Полювання на єдиного рога» (туш, перо).

ФА: в гесографії. Напевно, найцікавішим було б зрозуміти, чи змінюється трактування теми польоту залежно від того, в якій техніці створюється робота, – адже Денисенко-графік звичніший для глядача, який народжує нитяні, дротяні, ритмічно хиткі, музичні образи, тонкі, тендітні, яким просто судилося бути літаючими, монохромними, напівпрозорими. Проте, при погляді на образи, втілені у створеній самим же Денисенком техніці, гесографії, що стоїть на межі живопису та графіки, стає зрозуміло, що і в кольоровому варіанті цей мотив так само характерний – гесографічні твори дуже часто обігрують мотив польоту, персонажі нерідко стають крилатими. При тому, що вони створені в техніці гесографії, часто продовжують бути монохромними, але іноді не позбавленими незначних спалахів, що їх ефект тільки підсилює.

Дуже багатим на гесографію став 2021 р. – «Архістратиг Михайло», «Мелодія надії», «Ловчиня єдинорогів» (до речі, цікаво, що ця ж композиція повторюється в одній із графічних робіт автора), «Створення»), «Симеон-стовпник», «Червоне вино», «Вдале полювання», ін. 2022 р. датується крилата «Євтерпа». В усіх цих роботах є символи польоту, крилаті персонажі. Художник відриває їх від шару тлінного земного світу, наділяючи інакшістю, демонструючи прагнення до досконалості. Дуже характерно висловив він загальне кредо у роботі «Летючий пілігрим» (рис. 3). Сам майстер сформулював ідею, вкладену в роботу: це алегорія свободи в мистецтві, можливість бачити те, чого не бачать інші, поєднувати непоєднуване, звідси прагнення максимально активного руху, швидкості, метаморфози форм – тут і крила, і пір'я, і колеса, і

птахи, і кінь, і ключі, тобто все, що пов'язане з рухом та прагненням до нього.

СОЛЬ: у левкасі. Так само популярним є мотив польоту в роботах О. Денисенка, які створюються в техніці левкасу, яка а-пріорі нагадує про царину сакрального, піднесеного, веде глядача до духовної галузі. Дуже показово, що у левкасі художник, як і раніше, залишається вірним собі – монохромним, роблячи акцент на інших засобах художньої виразності, крім кольору.



Рис. 3. Денисенко О. «Летючий пілігрим». 2021 р. Гесографія.

2010 р. – «Св. Юрій II», 2011 р. – «Переможець», дуже цікава пара образів «Світло» та «Темрява», що цікаво – обидва антагоністи забезпечені крилами, як втілення світла, так і втілення темряви, власне, як візуалізація ідеї про янгола світла та грішного янгола, до повалення так само близького до Всевишнього. 2021 р. – «Сходження» (рис. 4), дуже характерний образ, оснащений крилами, але при цьому, з чорним колом замість голови, знеособлений, наче втілена персоніфікація польоту; «Трипілля» – надзвичайно цікаве втілення символу стародавньої культури, що знайшло обриси у теж знеособленому орнаментальному образі, посадженому верхи на окриленого коня; «Мрійник», звичайно, окрилений, слідом за Дедалом та Ікаром, які мріяли про височінь. Невипадково, у техніці, яка здавна була традиційною для іконопису, було створено особливо багато образів святих, втілено релігійних сюжетів.

ЛЯ: у декоративно-вжитковому мистецтві. Той самий принцип відбору образів і побудови сюжетних ліній використовує майстер у декоративно-вжитковому мистецтві: яким би це не здавалося незвичайним і навіть дивним, але рафіновані образи, високоінтелектуальні композиції, які з легкістю можна зарахувати до «мистецтва не для всіх», з успіхом перекочують на столи, інтер'єрні композиції, чохла для айфонів, які сьогодні є частиною сучасного матеріального світу. Майстер експлуатує свої гесографічні композиції, переносючи їх у предметний світ, простягаючи незриму нитку з середньовічного та ренесансового світу графічних образів у сучасний світ матеріальної, речової культури, знову поєднуючи непок'єднане.



Рис. 4. Денисенко О. «Сходження». 2021 р. Левкас.

Проте, це дуже вишукані, дорогі, ексклюзивні речі, VIP-якості, доступні далеко не всім. Звичайно, можна очікувати на когнітивний дисонанс – графіка, особливо друкована, завжди була мистецтвом для інтелігенції, а образи з графічних аркушів, що перекочують у світ повсякденних функціонально виправданих речей, по суті, повинні мати того ж споживача, рафінованого інтелігента, який зазвичай не володіє товстим гаманцем та якому навряд чи під силу придбати стіл «Чотири

стихії», прикрашений левкасом, олією (2021 р.), або айфон у коробці з червоного дерева, прикрашений гесографією



Рис. 5. Денисенко О. Чохол та футляр для айфона. «У мистецтві свобода». Гесографія, дерево.

(«У мистецтві свобода», рис. 5) з «Летючим пілігримом». Але О. Денисенко і в цьому випадку не підіграє глядачеві, знижуючи планку вимог та підлаштовуючись під споживача. Він прагне підтягнути глядача до свого рівня, а не опуститись до рівня натовпу. Навіть його побутові предмети – чохла для айфонів, предмети меблів, – це високоінтелектуальні речі, витвори мистецтва, не тиражні, ексклюзивні, дорогі та вишукані, які виховують смак та відточують інтелект.

СІ: у скульптурі. Напевно, найскладнішим завданням можна вважати втілення польоту в скульптурі – все ж, особливості матеріалу не схильні до легкості та примарності, робота з обсягом обіцяє матеріальність, масивність і приземленість. Але не у випадку з творами львівського художника. Можливо, трохи рідше, але в його галереї скульптурних образів теж зустрічається прагнення польоту. У скульптурі Денисенка багато не просто традиційних для нього відсилань до давнини (концепція всієї творчості художника сформульована ним як «нова старовина» – «*Antiquitas nova*»), але стилізація дуже різних історичних шарів, причому, це не тільки втілені характерні образи, але стилізація їх епох, за допомогою особливостей техніки, підбору матеріалів, імітації їхньої деформації від часу, майстер імітує той стан, у якому скульптура перебувала б, якби її витягли з-під товщі часу в результаті археологічних розкопок, – справді, для недосвідченого глядача буває нелегко відрізнити справжню етруську бронзу від створеного львівським автором образу у стилістиці Етрурії.

Це трофеї, відібрані художником ХХІ ст. у хижого часу. Майстер звертається до скіфської давнини, до етруських мотивів, до крито-мікенського періоду, до східнослов'янської спадщини, до північно-ренесансового шару, але при точному попаданні в стилістику часу, у кожному з його творів можна знову безпомилково впізнати його авторську манеру («Іворікс», 2002 р., бронза; «Серена», 2006 р., бронза; «Райський птах», 2007 р., бронза,

Бронзовим аналогом графічних, гесографічних образів, синтезом символів-фаворитів майстра можна назвати «Надію» (2011 р., бронза, рис. 6), в якій ми знову бачимо коня на колесах, крила як традиційні для Денисенка символи вічного руху, прагнення до польоту, які поєднуються тут із мотивом маски,

характерною і для мікенського мистецтва, і для давньоримського, із символікою чаші, яку можна читати як натяк на Грааль, і на чашу Гефсиманського саду, із сонячним диском, одним із найхарактерніших символів, для східних слов'ян у тому числі. Варто лише додати, що у скульптурі, мабуть, багато що з цих образів втілювалося навіть раніше, ніж у графіці, у всьому її різноманітті.



Рис. 6. Денисенко О. «Надія». 2011 р. Бронза.

Висновки. Образна галерея Олега Денисенка надзвичайно густо населена. Львів'янина справедливо можна

назвати універсальним майстром, який успадковує прагнення до універсалізму художника епохи Ренесансу, через багатство технік, матеріалів, різноманіття сюжетів, багатошаровість прочитання знаків тяжіння до складних комбінацій символів. При цьому «наскрізною лінією», що пронизує всі види його творчості, супроводжує його протягом усього мистецького життя, став мотив польоту. Фактично, лівова частка його творчого багажу – це свого роду антологія польоту, окриленість безлічі його персонажів дозволяє класифікувати це мистецтво як якийсь відкинутий від повсякденності художній шар, що сполучає минуле і сьогоднішній день, а посередниками між цими масами часу і є крилаті оповісники.

Список використаної літератури:

1. Графіка. URL: <https://www.antiquitas-nova.art/uk/grafika/>
2. Каменецька Ю. Мистецтво портрета в сучасному українському екслібрисі. Вісник ЛАМ. Вип. 2019. 42. Сс. 88-93.
3. Кречетова Д. Картини, що читають руками. У США презентували новий вид мистецтва, винайдений українцями. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/7/248992/>
4. Львівський графік Олег Денисенко: «Мистецтво в Україні, як і військо, живе завдяки волонтерам». URL: <https://zn.ua/ukr/ART/lvivskiy-grafik-oleg-denisenko-mistectvo-v-ukrayini-yak-i-viysko-zhive-zavdyaki-volonteram-.html>
5. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2010. 328 с.
6. Олег Денисенко. URL: <https://art.lviv-online.com/oleh-denysenko/>

7. Романенкова Ю. Екслібрістика в полі сучасного вітчизняного гуманітарного знання. Матер. Міжнар. науково-практ конф. Київ: НАККІМ, 2022. Сс. 4-6.
8. Романенкова Ю. Сучасний український екслібрис у вітчизняній гуманітаристиці: до питання стану дослідженості феномену. Арт-платформа. 2022. Вип. 6(2). Сс. 130-149.
9. Романенкова Ю., Арая Беріос Н. Мотив часу у творчості українського митця Костянтина Калиновича. 2021. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 2(45). Сс. 32-37
10. Романенкова Ю., Братусь І. ТанDEM «митець-глядач» в умовах викликів сьогодення. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. Київ: НАККІМ, 2020. Сс. 52-54.
11. Сім'я львівських митців Денисенків представила у Нью-Йорку новий вид мистецтва – гесографію. 2022.
URL:
https://galinfo.com.ua/news/simya_lvivskyh_myttsiv_denysenkiv_predstavyla_u_nyuyorku_novyuy_vyd_mystetstva_gesografiyu_386891.html
12. Стрельцова С. Графічне втілення світосприйняття сучасного митця Олега Денисенка. Матер. VI Міжнародної науково-практичної конференції «Теорія и практика сучасної науки та освіти». Львів, 2022. Сс. 21-23.
13. Стрельцова С. Художні образи творчих робіт О. Денисенка, виконаних у техніці левкас. Науково-практична конференція «Наука, освіта та суспільство: актуальні наукові дослідження». Київ, 2022. Сс.22-25.
14. Стрельцова С. Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів. АРТ-платформа. 2020. Вип. 2(2). Сс. 209-228.
15. Стрельцова С. Інтеграція творчості художника О. Денисенка в європейський культурний простір. Міжнар.

наук.-практ. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». Київ: НАКККиМ, 2020. Сс. 126-127.

16. Українські митці представлять у Нью-Йорку гесографію – новий вид мистецтва, винайдений в Україні.

URL: <https://nachasi.com/creative/2022/05/11/ukrayinski-myttsi-predstavlyat-u-nyu-jorku-gesografiyu-novyj-vyd-mystetstva-vynajdenyj-v-ukrayini/>

17. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. 2021. №13. Pp. 29-41.

18. Romanenkova J., Bratus I., Varyvonchyk A., Sharikov D., Karpenko O., Tkachuk O. Computer technologies as a method to create a contemporary ex-libris journal computer science & network security. 2022. V. 22(6). Pp. 332-338.

19. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko G. Ukrainian Ex Libris at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century as an instrument of the Intercultural dialogue. Agathos. 2021. V.1. Pp. 125-136.

20. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., Gunka A. Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. Revista Inclusiones. 2021. V.8. Pp. 321-331.

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: 20romanenkova20@gmail.com,

ORCID: [0000-0001-6741-7829](https://orcid.org/0000-0001-6741-7829)

Svitlana V. STRELTSOVA,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4612-911X

ANTHOLOGY OF FLIGHT IN CREATIVITY OLEG DENISENKO

Abstract. The article is dedicated to the work of the Lviv artist Oleg Denysenko. The versatility of the master, who addresses many types and genres of art, experimenting with various techniques and materials, is emphasized. Printmaking (intaglio printing, xylography printing techniques) are positioned as the main field of artist experiments. Emphasis is placed on the technique “hesography” invented by the author, which is at the junction of graphic arts, painting. Emphasis is placed on the artist's appeal to the heritage of various cultures, his study of the traditions of various historical eras. The main symbols, signs, plots that the author exploits in all his works are considered. Etruscan, Scythian, Tryplian, Eastern Slavic, art, the Middle Ages, and the Renaissance are presented as models on which the Lviv artist is oriented. The dominant motifs characteristic of all types of O. Denysenko's art were analyzed, the main of which was the motif of flight. The importance of music for the artist's work is emphasized, which

musical material accompanies throughout his life, influencing the character of his works. The reference to the symbolism of wings, the story line of flight, found in book illustration, printmaking, hesography, levkas, ex-libris, decorative and applied art, sculpture is systematized. Examples of works on the motif of flight in the techniques of printed graphics (lino engraving, etching), hesography, levkas, bronze sculpture in the period from the beginning of the 2000s were considered. Chronological, biographical, comparative, and complex methods were used. It is emphasized that to date, in the domestic humanities, due attention has not been paid to the work of the artist, who can be called the heritage of Ukrainian modern art, which allows us to consider his creative baggage as one of the most promising tasks for research.

Key words: graphics, hesography, levkas, bookplate, bronze, flight, Middle Ages, Renaissance, image, symbol.

References:

1. Grafika [Graphic Arts]. Available at: <https://www.antiquitas-nova.art/uk/grafika/> [in English].
2. Kamenets'ka, Yu. (2019). Mystetstvo portreta v suchasnomu ukrayins'komu ekslibrysi [The art of portraiture in a modern Ukrainian bookplate]. *Visnyk LAM*, 42, 88-93 [in Ukrainian].
3. Krechetova, D. Kartyny, shcho chytayut' rukamy. U SSHA prezentuvaly novyy vyd mystetstva, vynaydenyy ukrayintsyamy [Pictures that are read with hands. A new art form invented by Ukrainians was presented in the USA]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/7/248992/> [in Ukrainian].
4. L'vivs'kyi hrafik Oleh Denysenko: "Mystetstvo v Ukrayini, yak i viys'ko, zhyve zavdyaky volonteram". Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/lvivskiy-grafik-oleg-denisenko-mistectvo-v->

- ukrayini-yak-i-viysko-zhive-zavdyaki-volonteram-_.html [in Ukrainian].
5. Nesterenko, P. (2010). Istoriya ukrayins'koho ekslibrysa [History of the Ukrainian ex-libris]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
 6. Oleg Denisenko [Oleh Denisenko]. Available at: <https://art.lviv-online.com/oleh-denysenko/> [in Ukrainian].
 7. Romanenkova, Yu. (2022). Ekslibrystyka v poli suchasnoho vitchyznyanoho humanitarnoho znannya [Ex-library in the field of modern domestic humanitarian knowledge]. Mater. Mizhnar. Naukovo-prakt konf. Kyiv: nakkim, 4-6 [in Ukrainian].
 8. Romanenkova, Yu. (2022). Suchasnyy ukrayins'kyy ekslibrys u vitchyznyaniy humanitarystytsi: do pytannya stanu doslidzhenosti fenomenu [Modern Ukrainian ex-libris in domestic humanitarianism: to the question of the state of research of the phenomenon]. Art-platforma, 6(2), 130-149 [in Ukrainian].
 9. Romanenkova, Yu., Araya Berios, N. (2021). Motyv chasu u tvorchosti ukrayins'koho myttsya kostyantyna kalynovycha [the motif of time in the work of the Ukrainian artist Kostyantyn Kalinovych]. Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk, 2(45), 32-37 [in Ukrainian].
 10. Romanenkova, Yu., Bratus', I. (2020). Tandem "mytets'-hlyadach' v umovakh vyklykiv s'ohodennya [The "artist-spectator" tandem in the conditions of today's challenges]. Kul'turno-mystets'ke seredovyshe: tvorchist' ta tekhnolohiyi. Kyiv: NAKKKiM, 52-54 [in Ukrainian].
 11. Sim'ya l'vivs'kykh myttsiv Denysenkiv predstavyla u N'yu-Yorku novyy vyd mystetstva – hesohrafiyu (2022) [The Denisenko family of Lviv artists presented a new type of art in New York – hesography]. Available at: https://galinfo.com.ua/news/simya_lvivskykh_myttsiv_denysenkiv_predstavyla_u_nyuyorku_novyy_vyd_mystetstva_gesografiiyu_386891.html [in Ukrainian].

12. Strel'tsova, S. (2022). Hrafične vtilennya svitospryynyattya suchasnoho myttsya Oleha Denysenka [Graphic embodiment of the worldview of the modern artist Oleg Denisenko.]. Mater. VI Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Teoriya y praktyka suchasnoyi nauky ta osvity". L'viv, 21-23 [in Ukrainian].
13. Strel'tsova, S. (2022). Khudozhni obrazy tvorchykh robot O. Denysenka, vykonanykh v tekhnitsi levkas [Artistic images of the creative works of Fr. Denisenko, performed in the levkas]. Naukovo-praktychna konferentsiya "Nauka, osvita ta suspil'stvo: aktual'ni naukovi doslidzhennya". Kyiv, 22-25 [in Ukrainian].
14. Strel'tsova, S. (2020). Skul'ptura Oleha Denysenka yak tryvymirna arkheolohiya hrafichnykh tvoriv [Oleg Denisenko's sculpture as a three-dimensional archeology of graphic works]. ART-platforma, 2(2), 209-228 [in Ukrainian].
15. Strel'tsova, S. (2020). Intehratsiya tvorchosti khudozhnyka O. Denysenka v yevropeys'kyi kul'turnyy prostir [Integration of the work of the artist O. Denisenko in the European cultural space]. Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv "kul'tura i mystetstvo: suchasnyy naukovyy vymir". Kyiv: NAKKKiM, 1260-127 [in Ukrainian].
16. krayins'ki myttsi predstavlyat' u N'yu-Yorku hesohrafiyu — novyy vyd mystetstva, vynaydenyy v Ukrayini [Ukrainian artists will present hesography in New York, a new art form invented in Ukraine]. Available at:
<https://nachasi.com/creative/2022/05/11/ukrayinski-myttsi-predstavlyat-u-nyu-jorku-gesografiyu-novyy-vyd-mystetstva-vynajdenyj-v-ukrayini/> [in Ukrainian].
17. Romanenkova, J., Zemlianska, N., Zaria, S. (2021). Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics, 13, 29-41 [in English].
18. Romanenkova, J., Bratus, I., Varyvonchyk, A., Sharikov, D., Karpenko, O., Tkachuk, O. (2022). Computer

technologies as a method to create a contemporary ex-libris journal computer science & network security, 22(6), 332-338 [in English].

19. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, G. (2021). Ukrainian Ex Libris at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century as an instrument of the Intercultural dialogue. *Agathos*, 1, 125-136 [in English].

20. Romanenkova, J., Bratus, I., Mykhalchuk, V., Gunka, A. (2021). Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. *Revista Inclusiones*, 8, 321-331 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.124-141>

УДК 94(470.5).084.3/.084.6

Віктор Вадимович МИХАЛЕВИЧ;

кандидат культурології, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: v.mykhalevych@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4847-5833

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: i.bratus@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**ОБРАЗ ЖІНКИ У САТИРИЧНІЙ ГРАФІЦІ
УКРАЇНСЬКОГО ЧАСОПISУ «ЧЕРВОНИЙ ПЕРЕЦЬ»
ПІД ЧАС СТАНОВЛЕННЯ РАДЯНСЬКОГО РЕЖИМУ
20-30 РР. XX СТОЛІТТЯ**

Анотація. У статті зазначається, що візуальний контент сатиричних радянських видань 20-30-х рр. XX ст. стає важливим ідеологічним інструментом пропаганди, через який формується менталітет радянської людини. Розуміючи значну роль жінки та традиційне ставлення до неї в українському суспільстві, більшовицький режим робив жіночий образ одним із найвагоміших пропагандистських маркерів на сторінках сатиричної періодики України 20-30 х рр. XX ст. Тому після жовтневого перевороту 1917 р. відбувається зміна тенденції в зображенні образу жінки.

Зазначається, що на сторінках одного з найпопулярніших українських сатиричних часописів – «Червоний перець» – жінка здебільшого постає, з одного боку, в образі відверто пропагандистської «плакатної» життєрадісної робітниці, а з іншого – «непманши» та модниці, що повинна викликати у глядача засудження.

Ми дослідили й те, що паралельно у сатиричній графіці художників «Червоного перцю» (О. Довгаля, Л. Каплана, А. Петрицького) прослідковуються зображення реальних ситуацій, що відображають життя радянської жінки 20-30-х рр. ХХ ст., а саме: нехтування правами жінок, проблема матерів-одиначок, соціально-побутові труднощі молодих жінок із вищою освітою, табу на сексуальну поінформованість, цькування модних дівчат, тощо. Для повноти розуміння візуального контенту часопису в роботі розглядаються пропагандистські зразки сатиричних ілюстрацій Н. Карповського та Б. Фрідкіна, що висвітлюють ідеалізований образ радянської жінки.

У статті наголошується, що більшість карикатур у «Червоному перці» мають виразну плакатність та умовність зображення, у яких можна спостерігати різноманітні модерністські течії початку ХХ ст.

Ключові слова: графіка, карикатура, ілюстрація, сатиричне видання, «Червоний перець», Харків, радянська Україна.

Вступ. Сатира в радянські часи обслуговувала ідеологічні «забаганки влади». Але «радянська влада» формувалася у відповідності до численних історико-культурних експериментів, що чудернацько поєднувалися з давніми архетипами. Образ жінки в радянських сатиричних виданнях поєднував ідеологічне замовлення («гостроту часу»)

та загальнолюдські уявлення щодо цієї тематики (опора на «минуле»).

Постановка проблеми. У першій чверті XX ст. більшість громадян Російської імперії (пізніше – Радянського Союзу) були неписьменними та не мали доступу до альтернативних джерел інформації, тому візуальна складова радянських видань стає основним ідеологічним інструментом пропаганди.

Значне місце у системі радянської пропаганди відводилось сатиричним виданням. У 20-30х рр. XX ст. нова більшовицька влада ще повністю не контролювала сатиричну періодику України, тому на шпальтах гумористичних видань ще можна було спостерігати карикатури, що викривають недоліки комуністичної системи. До таких видань можна віднести український часопис «Червоний перець» (1922, 1927-34 рр.). Сатирична графіка даного видання яскраво демонструє високий професіоналізм художників, несе у маси відповідну пропаганду радянського режиму, іноді висміює недоліки соціального життя комуністичної системи. Особливо цікавим на сторінках журналу прослідковується процес виховання радянської людини через зображення побутових ілюстрацій. Адже цим візуальним контентом систематично закладалися основи менталітету, що проявляються досі в народах країн колишнього Радянського Союзу.

Значне місце серед побутової тематики часопису посідає зображення образу жінки та її проблеми в тоталітарному соціумі. Адже після повалення царського режиму, що викликав асоціації з патріархатом та кріпацтвом, молода радянська влада намагалася створити ілюзію гендерного рівноправ'я, але у реальному житті жінка стикалася з масою труднощів, які талановито проілюстрували художники «Червоного перця».

Деякі залишки радянської системи стосовно ставлення до жінок та нехтування жіночими правами, сьогодні мають місце не тільки в Україні але й на всьому пострадянському просторі. Наприклад, проблеми матерів-одиначок або сексуальне виховання. Тому за допомогою історії мистецтва ми намагаємось порушити ці важливі для сьогодення соціальні питання, зрозуміти їхнє походження, тим самим подолати існуючі наслідки. Це є вкрай актуально, адже в сучасній Україні намагаються дотримуватися європейських цінностей на шляху до Європейського Союзу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для нашої статті виявилися корисними дослідження сатиричної графіки радянської гумористичної періодики Д. Горбачова, А. Капелюшного та М. Фіголя, проте дані автори писали свої наукові доробки у часи жорсткої цензури СРСР, що відзначилось на результатах їхньої роботи. Аналіз творчості ключових карикатуристів «Червоного перця» знаходимо у мистецтвознавчих статтях Д. Метницької та О. Роготченка. Цінними є історичні та журналістські дослідження стосовно пропагандистської ілюстрації «Червоного перця» Н. Зикун, А. Покляцької та І. Собокар.

Застосований в нашій статті мистецтвознавчий аналіз дає змогу дослідити, виявити, порівняти та описати особливості сатиричної графіки харківського гумористичного видання «Червоний перець». Компаративний та історичний методи допомагають прослідкувати та порівняти образ жінки у сатиричній періодиці радянського режиму 20-30 рр. XX ст.

Мета статті – виявити образ жінки як критичного та пропагандистського показника тоталітарної системи 20-30 рр. XX ст. у сатиричній графіці харківського часопису «Червоний перець», проаналізувати графічні та змістові особливості ілюстративного матеріалу гумористичного

журналу «Червоний перець», у яких головна роль відводиться жінці.

Виклад основного матеріалу. Гумористично-сатиричний україномовний двотижневик «Червоний перець» видавала 1922, 1927-34 рр. робітнича газета «Пролетар» у Харкові. Карикатуристами часопису виступала велика кількість талановитих художників. Загалом часопис «Червоний перець» вміщував політичну сатиричну графіку, при цьому в журналі існувало абсолютне табу на критику внутрішньої державної політики, діючих лідерів комуністичної партії, будівництва соціалістичного ладу, Голодомору в Україні 1932-33 рр. та інших тем, що викривали радянський режим. Науковець І. Собокар зазначає: «Журнал «Червоний перець» від самого свого зародження подолав складний і суперечливий шлях розвитку, оскільки він постійно повинен був балансувати між суспільно-політичними реаліями тогочасної дійсності» [7, с.114].

Проте, при цій жорсткій цензурі у «Червоному перці» ми можемо спостерігати карикатури, що висвітлюють гострі соціальні проблеми навіть із еротичним підтекстом. Однією з найпопулярніших тем сатиричної графіки часопису, що закладала традиції майбутнього світогляду радянської людини, була побутова тема, точніше, пропаганда «нового» побуту: антирелігійна компанія (створення негативного образу церкви та священників), дотримання радянських норм життя (родинні та гендерні взаємовідносини), культурні обмеження (критика оперети, джазу, сучасного мистецтва, західної моди). Особливе місце у побутовій тематиці часопису посідає образ радянської жінки завдяки ідеологічній контрверсійності та оригінальності в плані художньої подачі.

Перед тим як дослідити тему образу жінки в ілюстраціях «Червоного перця» більш детально, розглянемо особливості

радянської карикатури як найважливішого елементу журналу, за допомогою якого нав'язували відповідні переконання або обережно насміхалися з певних недоліків режиму, зокрема стосовно жіночого питання.

Науковець А. Покляцька зауважує: «Карикатурні зображення, в свою чергу, були яскравою та простою ілюстрацією і сприймалися як частина реального світу, а тому ставали елементом дієвої радянської пропаганди» [8, с.157].

Якщо наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. журнальні ілюстратори намагалися відмовитися від домінування текстової частини та деталізованої реалістичної подачі зображення, то під впливом «революційних» плакатів, починаючи з 1905 р., карикатура починає змінюватися. Художники поєднують ілюстрацію з певним лозунгом, що надає карикатурі характер агітації.

На прикладах ілюстрацій «Червоного перця» ми можемо прослідкувати еволюцію креолізованого тексту в радянських сатиричних виданнях. У середині 20-х рр. ХХ ст. текст більше пояснював карикатуру, а на початку 1930-х рр. підписи лише доповнюють ілюстрації, що стають самостійнішими. Часто текст-підпис несе лише ту інформацію, яку художнику проблематично проілюструвати. Проте, лозунги в зображенні відіграють ключову роль. Як стверджує дослідник І. Собокар, «На сторінках видання «Червоний перець» відбувався, так би мовити, розвиток жанру карикатури, який з роками набував своїх властивостей; наявна композиційна єдність текстового й графічного елементів у карикатурі 30-х рр.» [6, с.17].

У радянській періодиці 20-30 рр. ХХ ст. відбувається загальний процес спрощення карикатури та її значення, що поступово призвело до появи феномену радянської сатиричної преси з її культурним та інтелектуальним рівнем. В ілюстраціях журналу «Червоний перець» спостерігається перевага

плакатності з великим ступенем умовності. Д. Метницька зауважує: «У графічному мистецтві 1920-1930-х рр. була тенденція до спрощення і умовного тлумачення фігур, вирішення композиції за рахунок плями (на відміну від попередньої доби модерну, коли краса та вивіреність лінії відігравала значну роль)» [5, с.1447].

Сатиричній графіці художників часопису притаманні різноманітні модерністські течії: неопримітивізм, кубофутуризм, експресіонізм тощо. Наприклад, неопримітивізм прослідковується у карикатурах А. Бондаревича, Л. Каплана, А. Петрицького, елементи сюрреалізму – у творах І. Падалки, своєрідну апеляцію до реалізму та модерну знаходимо у малюнках Ю. Ганфа, Л. Каплана, Б. Фрідкіна тощо.

Мистецтвознавець О. Роготченко у своїй праці вміщує цитату з газети «Советская Украина» від 1938 р., де відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунку, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура» [9, сс. 252-253].

Але не усім карикатуристам журналу притаманні сучасні напрямки в мистецтві. В часописі є достатня кількість реалістично деталізованих, проте, з модерним підґрунтям, творів. Карикатура в часописі «Червоний перець» часто супроводжувалась дотепним підписом, що розкривав його зміст і міг бути у формі діалогу між героями. Нерідко в журналі простежуються серії карикатур-коміксів, у яких художники часто використовують прийоми сатиричного протиставлення та зіставлення певних явищ.

Звернемось до характеристики жіночого образу в ілюстраціях часопису «Червоний перець». В українському образотворчому мистецтві традиційно ідеалізували та підносили жінку, наділяти її образ особливим ліризмом та символізмом, жіночістю та чеснотами, вважали берегинєю домашнього вогнища. Часто таку ідеальну жінку переслідувала нещасна доля. Це могла бути мати одиночка, жінка, що втратила коханого або сина на війні. Поширеними в живописі були трагічні та романтичні сюжети – нещасне дівоче кохання або важке життя кріпачки (наприклад, такі образи жінок прослідковуються у творчості Т. Г. Шевченка).

В ілюстраціях журналу «Червоний перець» жіночі образи наділяються певними новими характеристиками, що повинні були рекламувати щасливе життя радянської жінки у новому соціалістичному суспільстві. Прикладом позитивної героїні виступає усміхнена українка в національному вбрані або незалежна пролетарка за роботою. Негативні героїні могли зображатися в образі «непманш-модниць», що повинні викликати у радянського глядача відразу. Проте, були зображення і об'єктивних прикладів жіночих образів та їхнього життя у радянських реаліях, які художники спромоглися передати за допомогою образотворчої мови та сатири. Такі приклади викривають негативні риси тоталітарного суспільства. Але ці зразки були поодинокими, а тому представляють не лише мистецтвознавчу, але й історичну цінність.

Наведемо приклади карикатур «Червоного перця», в яких художники, з одного боку, наслідували кліше радянської пропаганди, а з іншого – за допомогою комічних образів та сатири намагалися донести правду життя жінки у комуністичній системі.

Тема материнства показана А. Петрицьким на титульній ілюстрації-диптиху «Про жінку» (№ 5, 1928 р.). На лівій половині ілюстрації зображено класичний образ матері з дитиною, поруч із якою символічно стоїть Т. Г. Шевченко. Під зображенням напис – «Раніше» та слова Кобзаря: «Нічого кращого немає, як тая мати молодая з своїм дитятчком малим». На правій половині – той самий образ жінки-матері, від якої в усі боки тікають чоловіки. Під ілюстрацією підпис – «Тепер», а далі фраза: «Мати – воно, звичайно, нічого, тільки хто їй аліменти платитиме». Митець підсилює ефект контрасту половин малюнку динамікою композицій: права сторона має вертикальні врівноважені лінії, а ліва половина побудована діагоналями, що вносять сюжетну нестабільність. У цьому прикладі ми бачимо скрутне становище матерів-одиначок у післяреволюційній Україні. Чоловіки воліли уникнути відповідальності за дитину та лишали жінок у дуже важкі часи, що є нерідкістю і в сучасній Україні.

В ілюстрації «Ретельні служачки» (№ 4, 1928 р.) автор вдається до саркастичного тлумачення події у жіночій лазні, на відміну від попереднього зразка, лінія набуває більшого значення, вона ретельно окреслює кожну постать багатofігурної композиції. Ми бачимо обличчя-маски, на яких застигла певна емоція: подив, хтивість, приголомшення, сором [5, с. 1449].

Це яскравий приклад дискримінації жіночих прав, коли у закладі (лазні) грубо нехтується особистий простір жінки та тим самим принижується її гідність.

А. Петрицький у сатиричній графіці дотримується авангардних течій та поєднує різні мистецькі стилі. Д. Метельницька зауважує: «...у журнально-книжковій спадщині творця спостерігається рух від модерну до панівних

течій постреволюційного мистецтва, зокрема до конструктивізму, експресіонізму» [4, с.111].

Карикатура художника Л. Каплана «Коли любов сприяє науці» (№ 19-20, 1928 р.) висвітлює соціально-побутові проблеми молодих жінок із вищою освітою. Автор демонструє випускниць інституту, які завагітніли для того, щоб залишитись у столиці. Ілюстрація виконана в обмеженій палітрі зі сміливими лінійними акцентами.

Проблема матерів-одиначок у радянському суспільстві комічно представлена в ілюстрації Каплана «Папаша» (№ 4, 1928 р.): жінка приводить до суду підлітка та представляє його батьком своєї дитини, що повинен сплатити аліменти. Художник додає такі символічні елементи в композицію, як фалоподібна печатка навпроти хлопця, та стакан перед жінкою, що додає даній карикатурі сексуальний підтекст. У цьому зразку ми знову спостерігаємо соціальну проблему матерів-одиначок.

Модерні карикатури Каплана до «Червоного перцю» монументальні, з вивіреною лінією, часто двоколірні. Автор застосовує ефекти, на зразок сухого пензля, акварельних плям, фактури.

Мінімалістичний малюнок О. Довгалья «Непоганий асортимент» (№ 01, 1930 р.) демонструє сцену, коли вагітна жінка питає в бібліотеці літературу стосовно жіночого питання, натомість бібліотекар пропонує їй романи на кшталт «Джентльмени воліють білявих». У даній карикатурі показано обмеженість системи радянської освіти, тому дівчата не знають, звідки узяти інформацію про сексуальне життя.

В іншій ілюстрації Довгаль зображує сільську жінку, що з заздрістю розглядає манекен в перуці у вітрині магазину та каже, «— Добре городським – стрижуться так, що чоловікові й ухопиться нізащо» (№ 01, 1930 р.). Цим наче комічним

прикладом художник в експресивній манері виявляє справжні проблеми радянської молоді жінки, що живе в селі, страждає від побойв чоловіка та вважає це за норму.

Яскравим прикладом пропаганди важкої фізичної праці жінки-пролетаря є карикатура Б. Фрідкіна «Невдаха-практикант» (№ 6, 1930 р.). На передньому плані ілюстрації у повний зріст намальовано просту дівчину, що, посміхаючись, несе коромисло з відрами. На противагу дівчині розташована фігура студента, що ледве тягне відро. На задньому плані проглядається індустріальний пейзаж. Ефект в ілюстрації досягається завдяки протиставленню героїв. Карикатура має плакатний вигляд, що підкреслюють контрастні фігури персонажів на білому тлі.

Аналогічно пропагандисткою виглядає титульна ілюстрація Фрідкіна «А ну, спробуй, вдар таку» (№ 2, 1934 р.). Нарочито-монументальні усміхнені обличчя дівчини та хлопця на усю обкладинку журналу рекламують важливу роль жінки в радянській пролетарській родині. Видно, що герої даного прикладу не мають нічого спільного з реальним життям, бо намальовані штучно ідеалізованими.

Популярний прийом порівняння застосований художником у карикатурі «Непотрібне страждання» (№ 12, 1934 р.), що демонструє безглуздість модного жіночого вбрання, особливо «буржуазного». На відміну від попередніх лаконічних прикладів, у цій карикатурі Фрідкін робить більший акцент на деталях та нюансах. Тут доноситься посил про негативне ставлення влади, а також суспільства, до жінки, яка бажає підкреслити свою індивідуальність модним одягом.

Пропагандистським прикладом подачі теми родинних відносин можна навести ілюстрацію Карповського «На дозвіллі» (№ 17-18, 1934 р.). Художник застосовує популярний у часописі прийом протиставлення двох кадрів під назвами –

«Раніше» і «Тепер». На першому кадрі зображено нещасну жінку, що тягне з шинка п'яного чоловіка шахтаря на тлі нетрів, а на другому – щаслива шахтарська родина з дитиною на прогулянці процвітаючим містом. Треба зауважити, що часове протиставлення, як у даній карикатурі, – це простий спосіб для пропагандистів донести потрібну інформацію, яку глядач не може об'єктивно перевірити. Автор підкреслює відмінність ситуацій художніми засобами негативне зображено в похмурих чорно-червоних кольорах з переривистою штриховкою, а позитив – у світло-рожевих тонах із більш врівноваженим штрихом.

Треба зазначити, що в 1927 р. була видана постанова відділу друку ЦК ВКП(б) «Про сатирико-гумористичні журнали», яка передбачала впровадження жорсткої цензури відносно не абсолютно лояльних видань до влади. Попри велику кількість пропаганди радянської влади на сторінках «Червоного перцю», у 1934 р. часопис закрили, а більшість співробітників була заарештована, заслана в табори та знищена. Загалом, у II пол. 1930-х рр. зменшується кількість сатиричних видань, а ті, що залишаються, все більше втрачають художність та злободенність. У 1941 р. «Червоний перець» відновлять під назвою «Перець» у цілях ще відвертішої пропаганди тодішнього радянського режиму.

Висновки. Продемонстровано, що важливе місце серед побутових сатиричних ілюстрацій часопису «Червоний перець» посідає образ жінки. На тлі пропагандистських карикатур, які демонструють ідеальний пролетарський жіночий образ у соціалістичному суспільстві, зустрічаються критичні зображення відповідних сцен з життя радянської жінки, що викривають тоталітарну систему.

Художникам «Червоного перця» талановито з гумором вдалося віддзеркалити такі соціальні проблеми жінок

Радянської України 1920-30 рр. XX ст., як: скрутне становище матерів-одиначок, дискримінацію прав жінки, соціально-побутові проблеми молодих жінок із вищою освітою, сексуальну необізнаність, негативне ставлення до модної жінки, насильство в сім'ї, тощо.

Незважаючи на авторську манеру художників часопису, їхні твори мають певні спільні стилістичні ознаки та гармонійно поєднуються у часописі. Наведемо ці спільні риси:

- митці переважно застосовують художні засоби та прийоми властиві для різних течій модернізму;
- у більшості художників «Червоного перця» сатирична графіка мала плакатний вигляд із агітаційними підписами, чіткими лаконічними формами, насиченими кольоровими плямами та була розрахована на масове сприйняття;
- для сатиричної ілюстрації «Червоного перця», як і для більшості більшовицьких плакатних пропагандистських карикатур, властивий дуалістичний погляд на суспільство та життя, його поділ на «раніше» та «зараз», «героїв» та «ворогів».

Список використаної літератури:

1. Горбачов Д. Романтика і артистизм. Мистецтво. 1966. № 4. Сс. 9-13.
2. Зикун Н. Українська газетна сатирична публіцистика радянської доби як ідеологічно-пропагандистський інструмент. Образ. 2016. №. 1. Сс. 27-36.
3. Капелюшний А. Сатиричний журнал «Червоний перець». Львів: Вища школа, 1986. 144 с.
4. Метельницька Д. Журнальна графіка та книжкова ілюстрація Анатолія Петрицького (1920-1930-ті роки). Вісник ХДАДМ. 2017. №5. Сс. 101-112.

5. Метельницька Д. Сатирична графіка Анатолія Петрицького до журналу «Червоний перець» (1927-1928). Народознавчі зошити. 2016. № 6. Сс. 1442-1455.
6. Собокар І. Роль карикатури в контексті діяльності сатиричного журналу «Червоний перець» початкового періоду. Держава та регіони. 2016. № 3. Сс. 127-131.
7. Собокар І. Український журнал «Перець» у парадигмі сатиричної публіцистики. Вісник Дніпропетровського університету. 2017. Т. 25, № 12. Сс. 109-115.
8. Покляцька А. Карикатура в радянських сатиричних журналах 1920-1930-х рр. як елемент формування «нового побуту» в СРСР. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. 2015. № 23. Сс. 154-158.
9. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.
10. Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві ХІХ – початку ХХ століття: Короткий нарис. Київ: Мистецтво, 1974. 56 с.

Viktor V. MYKHALEVYCH,
PhD in Culturology, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: bulti3@gmail.com,
ORCID : 0000-0003-4847-5833

Ivan V. BRATUS,
PhD in Philology, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: kulturolog@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**THE IMAGE OF A WOMAN IN THE SATIRICAL
GRAPHIC ARTS OF THE UKRAINIAN MAGAZINE
“CHERVONY PERETS” (“RED PEPPER”) DURING THE
ESTABLISHMENT OF THE SOVIET REGIME IN THE 20-
30s OF XX CENTURY**

Abstract. The article notes that the visual content of satirical Soviet publications of the 20s and 30s of the 20th century becomes an important ideological tool of propaganda through which the mentality of the Soviet person is formed. Understanding the significant role of women and the traditional attitude towards her in Ukrainian society, the Bolshevik regime made the image of women one of the most important propaganda markers on the pages of Ukrainian satirical periodicals of the 20s and 30s of the 20th century. Therefore, in the post-revolutionary period, there is a change in the trend in depicting the image of a woman. On the pages of one of the most popular Ukrainian satirical magazines, “Chervonny perets” (“Red Pepper”), a woman mostly appears on the one hand as a

frankly propagandistic “poster” cheerful worker, and on the other – a “nepmansha” and a fashionista, which should arouse condemnation from the viewer. In parallel, in the satirical graphics of the artists of “Chervonyy perets” (“Red Pepper”) (O. Dovhal, L. Kaplan, A. Petrytskyi), images of real situations reflecting the life of a Soviet woman in the 20^s and 30^s of the 20th century are traced, namely: neglect of women's rights, the problem single mothers, social and everyday difficulties of young women with higher education, taboo on sexual awareness, harassment of fashionable girls, etc. In order to fully understand the visual content of the magazine, the work examines propaganda samples of satirical illustrations by N. Karpovsky and B. Fridkin and which highlight the idealized image of a Soviet woman. The article emphasizes that most of the caricatures in “Chervonyy perets” (“Red Pepper”) have a distinct posterity and conventionality of the image, in which one can observe various modernist currents of the beginning of the 20th century. The artists of “Chervonyy perets” (“Red Pepper”) talentedly and humorously managed to reflect such social problems of women in Soviet Ukraine in the 20-30^s of the 20th century as: the plight of single mothers, discrimination of women's rights, social and everyday problems of young women with higher education, sexual ignorance, negative attitudes to a fashionable woman, domestic violence. The satirical illustration of “Chervonyy perets” (“Red Pepper”), like most Bolshevik poster propaganda caricatures, is characterized by a dualistic view of society and life, its division into “before” and “now”, “heroes” and “enemies”.

Key words: graphic arts, caricature, illustration, satirical edition, “Chervonyy perets” (“Red Pepper”), Kharkiv, Soviet Ukraine.

References:

1. Horbachov, D. (1966). Romantyka i artystyzm [Romance and artistry]. Mystetstvo. Kyiv, 4. 9-13 [in Ukrainian].
2. Zykun, N. (2016) Ukrayins'ka hazetna satyrychna publitsystyka radyans'koyi doby yak ideolohichno-propahandyst's'kyy instrument [Ukrainian newspaper satirical journalism of the Soviet era as an ideological and propaganda tool]. Obraz, 1, 27-36 [in Ukrainian].
3. Kapelyushnyy, A. (1986). Satyrychnyy zhurnal "Chervonyy perets" [Satirical magazine "Red Pepper"]. L'viv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
4. Metel'nyts'ka, D. (2017). Zhurnal'na hrafika ta knyzhkova ilyustratsiya Anatoliya Petryts'koho (1920-1930-ti roky) [Journal graphic arts and book illustration by Anatolii Petrytskyi (1920s-1930s)]. Visnyk KHDADM, 5, 101-112 [in Ukrainian].
5. Metel'nyts'ka, D. (2016). Satyrychna hrafika Anatoliya Petryts'koho do zhurnalu "Chervonyy perets" (1927-1928) [Satirical graphics by Anatoly Petrytskyi for the magazine "Red Pepper" (1927-1928)]. Narodoznavchi zoshyty, 6, 1442-1455 [in Ukrainian]
6. Sobokar I. I. (2016). Rol' karykatury v konteksti diyal'nosti satyrychnoho zhurnalu «Chervonyy perets'» pochatkovoho period [The role of caricature in the context of the activity of the satirical magazine "Red Pepper" in the initial period]. Derzhava ta rehiony. Zaporizhzhya. № 3. 127-131. [in Ukrainian]
7. Sobokar, I. (2017). Ukrayins'kyy zhurnal "Perets" u paradyhmi satyrychnoyi publitsystyky [Ukrainian magazine "Pepper" in the paradigm of satirical journalism]. Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu, 12, 109-115 [in Ukrainian]
8. Poklyats'ka, A. (2015). Karykatura v radyans'kykh satyrychnykh zhurnalakh 1920-1930-kh rr. yak element formuvannya "novoho pobutu" v SRSR [Caricature in Soviet satirical magazines of the 1920s-1930s as an element of the formation of the "new way of life"]

in the USSR]. Naukovi zapysky Vinnyts'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhayla Kotsyubyns'koho ,23, 154-158 [in Ukrainian].

9. Rohotchenko, O. (2007). Sotsialistychnyy realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv: FENIKS [in Ukrainian].

10. Fihol', M. (1974). Politychna satyra v ukrayins'komu mystetstvi KHIKH – pochatku KHKH stolittya: Korotkyy narys [Political satire in Ukrainian art of the 19th and early 20th centuries: A brief essay]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.142-169>

УДК 76.071.1(477.43-21)"19"

Алла Григорівна БРЕНЮК,

кандидат мистецтвознавства,

Кам'янець-Подільський національний університет

імені Івана Огієнка,

Кам'янець-Подільський, Україна,

e-mail: brenyuk@kpmu.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4725-3024

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ КАМ'ЯНЦЯ- ПОДІЛЬСЬКОГО У XX СТОЛІТТІ

Анотація. Загальновідомо, що значення окремих творчих особистостей часто є більшим, ніж деяких мистецьких рухів чи течій. Протягом XX ст. на теренах м. Кам'янця-Подільського сформувалася графічна школа регіонального значення, представники якої зробили неоціненний внесок не лише в розвиток графіки на досліджуваних теренах, але й в художню культуру краю.

Різностороння культурологічна діяльність художників-графіків Володимира Гагенмейстера, Володимира Січинського, Сергія Кукурузи, Дмитра Брика, Збігнева Гайха, Бориса Негоди, Олександра Миронюка, Анатолія Лучка та Аркадія Данилюка здійснювалася паралельно з графічною творчістю, а інколи й безпосередньо засобами графіки. Уже з початку XX ст. можна спостерігати, як на досліджуваних теренах виникали і розвивалися своєрідні засоби й прийоми впровадження подільського мистецтва в культуру народу, як кожний із вищезазначених митців популяризував результати власних розвідок і досягнень не лише серед

інтелігенції та художніх кіл, а й серед далеких від мистецького оточення людей.

Митці брали участь у виставковій діяльності та були активними учасниками музейної справи. Їхня художня творчість тісно перепліталася з педагогічною роботою, що дає підстави констатувати факт їх безпосередньої участі у становленні та розвитку професійної художньої освіти на Поділлі у ХХ ст. Також важливе місце в художньому житті краю відіграли громадські інституції, товариства і мистецькі об'єднання, учасниками яких були вищезазначені культурні діячі.

Творча плеяда художників-графіків Кам'янця-Подільського ХХ ст. активно впливала на піднесення культурного життя не лише свого регіону, а й поширювалась далеко за межі досліджуваних теренів. Така послідовна і наполеглива діяльність митців сприяла популяризації подільського краю, його культури й мистецтва, знайомила з творчими досягненнями та культурним життям цих земель в усіх його проявах.

У статті висвітлено різносторонню діяльність провідних представників графічної школи м. Кам'янця-Подільського, яка мала найбільший вплив на розвиток культуротворчих процесів краю у ХХ ст. Детальний розгляд основних напрямів роботи митців-графіків дозволить не лише краще зрозуміти особливості їхньої художньої творчості, але й визначити, яким неоціненним є їхній внесок у загальний культурний розвиток України й Кам'янецьчини зокрема.

Ключові слова: культура, графіка, мистецтво, художник, творчість, культурологічна діяльність, Кам'янець-Подільський.

Вступ. Сьогодні питання вивчення культурної та мистецької спадщини українського народу є особливо актуальним і необхідним. Дослідження характерних рис художнього життя окремого регіону важливе для висвітлення мистецьких процесів України загалом. Такі наукові спрямування сприятимуть належній оцінці художніх явищ, визначенню вирішальної ролі творчих особистостей, а також відповідного місця мистецьких об'єднань і шкіл у культурному житті України.

Розвиток художньої культури Кам'янецьчини у ХХ ст. неможливо уявити без різносторонньої діяльності видатних представників її графічної школи Володимира Гагенмейстера (1887-1938), Володимира Січинського (1894-1962), Сергія Кукурузи (1906-1979), Дмитра Брика (1921-1992), Збігнева Гайха (1923-2016), Бориса Негоди (1944-2020), Олександра Миронюка (1955-1992), Анатолія Лучка (1941-2015) та Аркадія Данилюка (нар. 1936). Уже з початку ХХ ст. можна спостерігати, як на досліджуваних теренах виникали і розвивалися своєрідні засоби й прийоми впровадження подільського мистецтва в культуру народу, як кожний із вищезазначених митців популяризував результати власних розвідок і досягнень не лише серед інтелігенції та художніх кіл, а й серед далеких від мистецького оточення людей.

Постановка проблеми. Детальний розгляд культурологічних напрямів роботи митців-графіків м. Кам'янця-Подільського протягом ХХ ст. дозволить не лише краще зрозуміти особливості їхньої творчості, але й визначити, яким неоціненним є їхній внесок у загальний культурний розвиток України й Кам'янецьчини зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість окремих представників графічної школи Кам'янця-Подільського розглядалася вченими й дослідниками у контексті різноманітних наукових тем і

проблем. Зокрема, це праці мистецтвознавців І. Гуцула, Н. Урсу, істориків О. Завальнюка, Л. Баженова, краєзнавця П. Гладченко, науковця А. Трембіцького та ін. Деякі аспекти дослідження були висвітлені у періодичних виданнях попереднього століття. Проте комплексне системне вивчення культурологічної роботи конкретного кола художників у певний історичний період здійснено автором на основі власних наукових пошуків і відкриттів.

Мета статті – висвітлити різносторонню діяльність провідних представників графічної школи Кам'янця-Подільського, яка мала найбільший вплив на розвиток культуротворчих процесів краю у ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. У першій третині ХХ ст., зокрема у 1920-ті рр., в Кам'янці-Подільському пожвавився краєзнавчий рух, що набрав масового характеру й охопив інтелігенцію і представників інших верств населення. Помітне місце у культурному житті Поділля в ті роки посідала постать В. Гагенмейстера, який був етнографом, видавцем, членом кількох наукових об'єднань культурологічного спрямування: Подільського історико-археологічного товариства, Кам'янець-Подільського наукового товариства при Українській Академії наук та ін.

Одним із напрямів творчості В. Гагенмейстера була культурологічна робота, пов'язана з дослідженням і вивченням народного мистецтва Поділля. Він був організатором дослідницьких поїздок селами Кам'янеччини, у яких разом з учнями та вчителями збирав етнографічні матеріали, а пізніше вводив їх до програм навчально-виховного процесу.

Під керівництвом В. Гагенмейстера профшкола здійснювала об'ємну роботу щодо збереження і популяризації пам'яток минулого. Вироби викладачів та учнів школи відзначалися нагородами виставок в Берліні, Ліоні, Москві, Києві [23, с. 347].

Створене В. Гагенмейстером при художній школі видавництво впродовж одинадцятирічної діяльності опублікувало 127 мистецьких видань, серед яких численні альбоми, плакати, репродукції картин, календарі, листівки тощо. Головною метою всіх виданих творів була популяризація матеріальної і духовної спадщини подільського краю.

Паралельно з роботою в школі В. Гагенмейстер працював у інших культурно-мистецьких установах. З 1919 по 1933 рр. викладав образотворче мистецтво в Кам'янець-Подільському українському університеті, пізніше у перетвореному з нього Інституті народної освіти (ІНО) – при кафедрі мистецтв факультету соціальних і гуманітарних наук. У 1919 р. разом з Ю. Сіцінським, В. Гериновичем, А. Середою та П. Холодним працював у кам'янецькій «Просвіті». Того ж року він виконував проекти подільських гривень. На їх основі згодом були випущені бони Кам'янець-Подільської міської управи. Він також був автором обкладинки до першого номера літературно-художнього журналу ІНО «Буяння» (1921, ред. В. Кириленко) [10, с. 272].

У 1922 р. разом з викладачами Ю. Сіцінським та Є. Сташевським В. Гагенмейстер став співробітником Кам'янець-Подільського комітету охорони пам'яток старовини, мистецтва і природи. Не залишився й осторонь від діяльності організованої наприкінці 1922 р. при ІНО Науково-дослідної кафедри.

В. Гагенмейстер був одним з перших, хто домагався визнання Кам'янця як заповідника. Його альбоми автолітографій «Старий Кам'янець-Подільський» і «Види Кам'янця-Подільського» сприяли широкій популяризації унікальних пам'яток міста. Коли в 1929 р. фортецю проголосили пам'ятником-заповідником, В. Гагенмейстер через музей видав листівку постанови ВУЦВК про цю

видатну для Кам'янця-Подільського подію. Публікація відіграла дуже важливу роль у подальшій історії фортеці. У роки Великої Вітчизняної війни німці пограбували місто, загубилися документи про присвоєння фортеці звання заповідника. Єдиним документом про це залишилася листівка В. Гагенмейстера, на підставі якої розшукали постанову [10, с. 275]. У 1936 р. В. Гагенмейстер завідував Експериментальними художніми майстернями в Києві при Музеї українського мистецтва. Того ж року з його оправою й форзацом вийшла «Лісова пісня» Лесі Українки в Держлітвидаві України, а в 1937 р. – Шевченкові «Поєми».

Аналізуючи різносторонню діяльність В. Гагенмейстера в Кам'янці-Подільському (1916-1933), можна констатувати його безперечну участь в культурному житті регіону. Він є засновником Кам'янець-Подільської етнографічно-мистецтвознавчої наукової школи (1921-1931), об'єднаної навколо художньо-промислової школи ім. Г. Сковороди та її літографічної майстерні [2, с. 334-339]. В. Гагенмейстер брав активну участь у розвитку музейної справи і поєднаної з нею виставкової діяльності, був учасником громадських товариств та мистецьких об'єднань, займався видавничою справою і став фундатором професійної художньої освіти на Поділлі.

Не залишав митець поза увагою і краєзнавчу діяльність. Видання В. Гагенмейстера стали одними з перших досліджень народного мистецтва Поділля і відіграли неоціненну роль у популяризації українського народного мистецтва.

У Кам'янці-Подільському розпочав науково-дослідну роботу й видав першу мистецтвознавчого спрямування науково-популярну статтю «Громадські будинки» (1918) інший представник мистецтва графіки на теренах Кам'янеччини – В. Січинський.

Як і батько, Ю. Січинський, він займався дослідженням та вивченням історії Поділля. У своїй статті «Видання мистецько-промислової школи в Кам'янці-Подільському» (1937) В. Січинський високо оцінив наукову діяльність В. Гагенмейстера, з яким підтримував тісні культурні зв'язки. Про це яскраво свідчить лист, що зберігається в сімейному архіві Л. Трембіцької, в якому зазначено, що В. Січинський був рецензентом альбому, виданого художньо-промисловою школою «Вишивка низьку». Також з листа відомо, що В. Січинський особливо цікавився графікою В. Гагенмейстера, збирав його роботи і планував видати монографію про Кам'янецький замок з ілюстраціями В. Гагенмейстера [21, с. 349].

В. Січинський більшість свого життя прожив за межами України, однак свої вміння, знання віддавав служінню українському народу; збирав, досліджував і зберігав його національну, культурну та історичну спадщину. Сьогодні він є одним з найяскравіших представників української еміграції, який своїми науковими працями, архітектурними спорудами і високохудожніми творами збагатив українську історію та культуру [22, с. 383].

Творча діяльність видатних митців краю В. Гагенмейстера та В. Січинського сприяла розвитку освіти, мистецтва та культури, відображала бурхливі процеси суспільного життя і справила дієвий вплив на подальший перебіг подій. Художники-графіки С. Кукуруза, Д. Брик та З. Гайх, творчість яких припадає на наступний період розвитку графічного мистецтва в Кам'янці-Подільському, продовжили традиції, закладені їх попередниками не лише у графіці, але й в культурній діяльності. Їх постаті є центральними в багатьох культурологічних процесах, які відбувалися на Кам'янецьчині в 1950-70-х рр. XX ст.

Окрім художньо-педагогічної діяльності, основними напрямками роботи художників С. Кукурузи, Д. Брика та З. Гайха були: популяризація історико-архітектурних пам'яток Поділля; організація та безпосередня участь у персональних та колективних виставках; здійснення дослідницьких поїздок селами Кам'янецьчини; участь у розвитку художньої освіти краю; виступи в творчих колективах, освітніх закладах та інших організаціях; поповнення музейних фондів; членство у мистецьких та культурно-освітніх об'єднаннях; пропаганда образотворчого мистецтва серед населення.

Одним із важливих аспектів культурної діяльності художників-графіків була популяризація історико-архітектурних пам'яток Поділля та його перлини – Кам'янця. Провідне місце тут належить Д. Брику. Вести художника увійшли до буклетів, наборів листівок, книг, були розміщені в журналі «Вогник», «Наука і мистецтво», республіканських виданнях, у місцевій пресі [1]. За ескізами художника виготовлено сотні тисяч нагрудних значків, сувенірних медалей, меморіальних дощок, у яких відображено історію подільського краю. У 1965 р. видавництво «Мистецтво» видало за ескізами Д. Брика серію листівок із зображенням пам'ятних місць міста. 1968 р. у видавництві «Каменярь» вийшов друком буклет «Історичні місця Поділля», до якого увійшло близько 40 малюнків митця. Цінним подарунком для кам'янчан стала і велика ювілейна медаль, випущена на честь 25-річчя звільнення міста від німецько-фашистських загарбників.

У серпні 1967 р. виконком міської Ради народних депутатів затвердив для Кам'янця-Подільського новий герб, ескіз якого створив Д. Брик. В його основу покладено старовинну емблему – золоте сонце з 16-ма променями на блакитному тлі. У нижній частині розміщено силует Старої фортеці, а під ним – розгорнута книга і шестерня [16].

Із художником З. Гайхом, а пізніше і С. Кукурузою, Д. Брик проводив дослідницько-творчі експедиції теренами Поділля. У виконаних у поїздках зарисовках відображалася широка популяризація подільського краю, його історія. Подібні поїздки Д. Брик проводив і зі своїми учнями, тільки вони носили навчально-творчий характер. Одна з таких експедицій була організована Д. Бриком далеко за межі Поділля – до узбережжя Чорного моря.

У 1968 р. – в Києві, а в 1969 р. – у Львові З. Гайх із Д. Бриком організували виставки, присвячені архітектурним пам'яткам Кам'янця-Подільського. Про них писали у таких відомих виданнях, як «Культура і життя» [19], «Літературна Україна» [14], «Український історичний журнал» [4].

Популяризацією культурних пам'яток Поділля у своїй творчості займався і С. Кукуруза. Перебуваючи в Казахстані, С. Кукуруза щорічно брав участь у виставках, і завжди поруч із зображеннями просторих казахських степів з'являлися українські ліси, пейзажі Придністров'я, види Кам'янця-Подільського. З 1972 р., після довгоочікуваного повернення в Україну, С. Кукуруза не переставав активно працювати над відтворенням архітектурної спадщини краю і популяризувати її засобами ліногравюри.

Невід'ємною складовою творчості художників була участь у різноманітних мистецьких та культурно-освітніх об'єднаннях. На початку 1960-х рр. Д. Брик був учасником шкільного товариства «Юний історик». Особисто приїжджав до села, зустрічався з учнями, відправлявся із ними у спільні дослідницькі експедиції, в яких замальовував історичні місця Поділля. Результатом однієї з таких поїздок став графічний рисунок руїн Жванецької фортеці – місця бою між військами Б. Хмельницького і поляками в 1653 р., а також рисунок, який зображує колишній стик трьох кордонів біля с. Ісаківці [15].

Наприкінці 1950-х рр. до спілки кооперативних товариств художників «Укоопхудожник» входив З. Гайх. Члени спілки виконували замовлення різних підприємств, закладів, створювали оригінали на задані теми, копії з відомих картин, виконували оформлювальні роботи.

С. Кукуруза був членом правління Кам'янець-Подільської і Хмельницької організацій Товариства охорони пам'яток історії та культури, Товариства охорони природи, Географічного товариства.

Д. Брик брав активну участь у позакласній та позашкільній роботі місцевих шкіл. Так, у 1968 р. він разом з учнями ЗОШ № 3 здійснив культурний похід по рідному краю, який охопив села Кульчіївці, Дерев'яни, Адамівку та Шепетівку. У с. Адамівка відбулася зустріч із заслуженим майстром художньої творчості О. Пиріжок. Результатом цієї зустрічі став виконаний Д. Бриком графічний портрет майстрині [17].

Значною подією в місті стало відкриття у 1969 р. дитячої художньої школи, безпосередню участь в якому брали художники Д. Брик та З. Гайх. Також за їх ініціативи в школі був заснований музей історії подільської художньої освіти. Д. Брик підтримував особисте спілкування з родиною Розвадовських, завдяки чому музей дитячої художньої школи поповнився роботами першого директора художньо-промислової школи – В. Розвадовського [8].

У II пол. XX ст. в Україні активно розвивалася виставкова діяльність. Значні зрушення у цій галузі спостерігаються й на Кам'яничині. Провідні художники краю щорічно беруть участь у республіканських, обласних і міських виставках.

Учасником республіканських, а з 1950-х рр., майже всіх обласних та міських виставок, був художник Д. Брик. У 1961 р. в історико-архітектурному музеї-заповіднику відбулася персональна виставка художника, на якій було

представлено 120 робіт. У 1968 р. Д. Брик взяв участь у виставці робіт художників обласного фонду УРСР та художників Кам'янця-Подільського у селі Калиня. Це була перша виставка, що експонувалася безпосередньо в селі [24]. У 1971 р. до 50-річчя Д. Брика в приміщенні художньої галереї Кам'янця-Подільського була відкрита ще одна персональна виставка, в експозиції якої було представлено понад 100 робіт художника. У 1972 р. в картинній галереї Ратуші відбулася виставка митців-кам'янчан «Архітектурні пам'ятки міста». Основна частина представлених робіт належала художникам Д. Брику та З. Гайху [27]. У 1973 р. у колишньому будинку міської Ратуші відбулася виставка кам'янецьких художників, зокрема твори Д. Брика, З. Гайха та С. Кукурузи, який уперше влився у виставкову діяльність Кам'янеччини.

У 1970-х рр. на Поділлі існувала традиція відзначати свята, ювілеї та знаменні події виставками. У 1975 р. в Хмельницькому експозиційному залі обласного художнього салону була відкрита виставка митців Поділля, присвячена 30-річчю визволення України від німецько-фашистських загарбників. Серед багатьох робіт можна було побачити твори художників-графіків Д. Брика, З. Гайха та С. Кукурузи [23].

Художники-педагоги Д. Брик та З. Гайх не лише були часниками численних експозицій, але й їх частими організаторами. У 1966 р. відбулася виставка студійців Кам'янець-Подільського палацу піонерів, організована керівником групи Д. Бриком. У 1972 р. за безпосередньої участі в організаційній роботі Д. Брика та З. Гайха відбулися дві масштабні експозиції учнівських робіт дитячої художньої школи – обласна (у Хмельницькому) та республіканська (у Києві).

У 1975 р. у Кам'янці-Подільському була організована виставка, присвячена 30-річчю визволення

України від німецько-фашистських загарбників. Проте участь у ній брали вже не відомі художники, як у Хмельницькому, а учні дитячої художньої школи. Серед викладачів, які займалися організацією виставки, – Д. Брик та З. Гайх.

У 1976 р. в Хмельницькому Д. Брик узяв участь у вернісажі, присвяченому боротьбі українського народу під керівництвом Б. Хмельницького проти іноземних загарбників.

На відміну від художників Д. Брика та З. Гайха, виставкова діяльність графіка С. Кукурузи спочатку розгорталася далеко за межами подільського краю. Його роботи експонувалися, принаймні, на 130 республіканських, всесоюзних, обласних і місцевих виставках у Алма-Аті, Києві, Москві, Петербурзі, Хмельницькому, Чернівцях, рідному селі Подільському, Кам'янці-Подільському і багатьох інших місцях.

Активну участь С. Кукуруза брав і в культурному житті Казахстану. До 40-річчя Казахської РСР художник підготував три альбоми гравюр про природу і життя республіки, її історію, людей робітничого класу. До 350-річчя Уральську в картинній галереї міста була відкрита виставка С. Кукурузи, присвячена пам'ятним місцям Приуралля.

Не залишаються поза увагою і культурні зв'язки С. Кукурузи з художниками, письменниками, культурними діячами. Насамперед, із українськими художниками К. Козловським [25], М. Сліпченком [13], колекціонером Р. Олексіївим [11], письменником В. Бабляком [6], редактором Кам'янець-Подільської газети «Червоний кордон», міністром закордонних справ УРСР Л. Паламарчуком [3], відомим російським бібліографом М. Смирновим-Сокольським [19].

С. Кукуруза, ще проживаючи в Казахстані, намагався не залишатися осторонь культурного життя Кам'янецьчини. Про це свідчать численні листи художника до Д. Брика [9], у яких він часто обговорював з другом творчі плани на майбутнє, безпосередньо пов'язані з Кам'янцем-Подільським і «родным Подолием», – як писав у своїх листах С. Кукуруза. Щоразу, приїжджаючи на рідну землю, він був учасником багатьох культурних заходів і подій міста.

Важливим напрямом культурологічної роботи С. Кукурузи, Д. Брика та З. Гайха було поповнення музейних фондів. Художники особисто передали свої роботи музею дитячої художньої школи, картинній галереї м. Кам'янця-Подільського. Д. Брик підтримував культурні зв'язки із завідуючим історико-краєзнавчого музею ім. У. Кармалюка Кармалюковської середньої школи В. Репінським. На прохання директора художник надіслав шкільному музею поштовий конверт із ілюстрацією башти Кармалюка, листівки з власними малюнками, а також ювілейні значки [12]. Д. Брик подарував 12 своїх робіт картинній галереї Городецького району.

У 1978 р. до фондів Кам'янець-Подільського музею-заповідника свої графічні твори передав С. Кукуруза – альбоми ліногравюр «Кам'янець-Подільський» та «Пам'ятники вірменської архітектури в Кам'янці-Подільському». У тому ж році С. Кукуруза створив у Хмельницькому обласному архіві свій особистий фонд, куди на збереження віддав всі, цінні для художника, матеріали: гравюри, книги, газетні статті, унікальні фотокартки, листи тощо.

Низку своїх гравюр, присвячених перебуванню Т. Шевченка в Казахстані, С. Кукуруза передав у дар Уральському краєзнавчому музею, де в 1963 р. й відбулася зустріч художника з членами ради музею та

представниками культурно-просвітницьких закладів міста [18].

У 1983 р. у Хмельницькому обласному архіві було започатковано особистий фонд Д. Брика, в який художник, за прикладом свого колеги, віддав власні твори, авторські альбоми, вхідну кореспонденцію, фотокартки, особисті речі, що являють собою цінну мистецьку і культурну спадщину.

Окрім вищезазначених основних культурологічних напрямів діяльності графіків Кам'янця-Подільського, існують й інші види роботи митців, які також певною мірою впливали на культурний розвиток краю у другій пол. XX ст. Так, Д. Брик був позаштатним художником Кам'янець-Подільської газети «Прапор жовтня», сторінки якої оздобили сотні графічних рисунків митця. Роботи Д. Брика публікувалися не лише у місцевій, але й в обласній, республіканській, всесоюзній пресі. За ескізами художника виготовлено 10 меморіальних дошок, встановлених на різних вулицях міста [7, с. 194].

Поряд із творчою і педагогічною діяльністю у житті Д. Брика значне місце займала шефська робота, яка проводилася ним упродовж 30 років у всіх школах міста по оформленню інтер'єрів шкіл, класів, кабінетів. За багаторічну працю в області образотворчого мистецтва, участь у суспільному житті міста, патріотичне виховання підростаючого покоління і пропаганду образотворчого мистецтва Д. Брик був нагороджений численними грамотами і дипломами.

Активну участь у популяризації образотворчого мистецтва серед населення району та області брав З. Гайх. Він читав лекції з мистецтва майже в усіх освітніх закладах міста. У лекційній практиці З. Гайха є досвід читання лекцій з історії образотворчого мистецтва навіть у місцях позбавлення волі. Окрім того, він займався оформленням

новобудов міста (використовуючи мозаїку і графіті). Разом із художником С. Розенштейном оформив інтер'єри бібліотеки ім. В. Затонського (сьогодні К. Солухи), ресторану «Стара фортеця», книгарні «Кругозір», крамниць «Спорттовари», «Квіти» та ін.

Громадською діяльністю в Кам'янці-Подільському займався художник С. Кукуруза. Він часто виступав у колективах, зустрічався з молоддю. Спочатку демонстрував свої твори, а потім щиро дарував їх організаціям, підприємствам, колегам, друзям, або гостям міста.

За свої творчі здобутки художники-графіки були відзначені грамотами і нагородами, зокрема в 1972 р. Радою обласного управління культури за сумлінну роботу в справі естетичного виховання підростаючого покоління та активну участь у пропаганді художнього мистецтва художників-педагогів Д. Брика та З. Гайха було нагороджено грамотами [28]. Почесну грамоту обласного відділу культури за кращі роботи, представлені на виставці 1966 р., отримав художник Д. Брик.

1949 р. С. Кукурузу було прийнято в члени Спілки художників СРСР. За трудовий і творчий вклад на казахській землі, яка не тільки щиро прийняла подільського мистця, а й високо оцінила його талант, С. Кукурузі було присвоєно звання Заслуженого діяча мистецтв Казахстану.

Участь художників-графіків Д. Брика, З. Гайха та С. Кукурузи у культурному житті Кам'янецьчини 1950-70-х рр. важко переоцінити. Їх культурологічна робота, що нерозривно пов'язана з художньо-педагогічною творчістю, охопила межі, які простягаються далеко за територію краю, а також вплинула на подальший розвиток не тільки мистецтва графіки, але й освітньої, виставкової та музейної діяльності міста останньої третини ХХ ст.

В останній третині ХХ ст. ключовою особою, яка брала участь в багатьох культурологічних процесах

Кам'янця-Подільського, був художник-графік Б. Негода. Його участь у виставковій діяльності міста розпочалася ще на початку 1980-х рр.

Значний вклад Б. Негоди – у музейну справу. Його твори зберігаються в музеях не лише України, але й за кордоном. Не можна залишити поза увагою й активність Б. Негоди у відкритті 1982 р. в Кам'янці-Подільському картинної галереї. Художник не лише особисто передав галереї власні роботи, але й займався комплектуванням її фондів.

У 1982 р. колекцію фондів поповнили картини художника-новатора О. Грена, життя і діяльність якого нерозривно пов'язана з містом. Б. Негода особисто зустрічався з митцем і переконав його віддати власні роботи на зберігання в музей.

Виставкова діяльність художника не обмежується однією країною, зокрема персональні виставки митця відбулися: у 2002 р. – в Австрії (Відень, Рід) і в Києві (Софія Київська); у 2005 р. – в Німеччині (Берлін, Гамбург, Кухгафен); ювілейні: у 2004 р. – у Кам'янці-Подільському, в 2009 р. – у Чернівцях; у 2013 р. – у Києві (Музей Гетьманства) та ін.

З 1997 р. Б. Негода є членом Національної спілки художників України.

Заслуги Б. Негоди перед Україною, Поділлям, Кам'янцем відзначені присвоєнням йому Хмельницької обласної премії імені В. Розвадовського (1994 р.), почесного звання «Заслужений художник України» (1999 р.), відзнаки міської ради «Честь і шана» за значні заслуги в справі духовного та культурного відродження Кам'янця-Подільського (2000 р.) [5, с. 281].

Творчість Б. Негоди, провідного представника мистецтва графіки Кам'янеччини останньої третини ХХ ст., пов'язана з багатьма культурними процесами, які

відбувалися на Кам'янецьчині й на початку ХХІ ст. Проте даний етап виходить за хронологічні межі дослідження.

Паралельно з художньою творчістю здійснював культурологічну діяльність і О. МIRONЮК, який багато робив для відродження української культури, пісні, національної церкви. Був членом культурологічних товариств «Творчість», «Подільське братство». Разом із іншими учасниками товариств часто влаштовував літературно-мистецькі вечори, які відбувалися переважно в майстерні художника. О. МIRONЮК став одним із творців кам'янецького різдяного вертепу, сам грав у ньому, працював над костюмами. До свята «Подільські вечорниці» у 1990 р. редакцією «Прапор жовтня» готувався випуск газети-альманаху, який ілюстрував художник О. МIRONЮК, він же був і автором у цьому номері [30]. Багато зробив художник і для відродження української державності. Саме О. МIRONЮК вперше у Кам'янці-Подільському підняв синьо-жовтий, тепер державний, прапор. Художні твори О. МIRONЮКА експонувалися на численних виставках молодих художників у Кам'янці-Подільському, а також Хмельницькому, Тернополі, Львові та ін.

Окрім мистецької, педагогічної і культурної діяльності, О. МIRONЮК писав вірші, у більшості з яких присутній повчальний зміст. Сьогодні сестра художника, Г. Кульчицька, планує видати збірку його поетичних творів.

А. Лучко брав участь у виставковій діяльності Кам'янця-Подільського. У 1990-ті рр. він створив групу «Творчість», яка пізніше стала центром Народного руху України, – першої демократичної організації, що заклала початки важливих перетворень на теренах України. У 2009 р. до 225-річчя повітроплавання в Україні художник створив меморіальну дошку з пам'ятним написом, яку було урочисто відкрито при вході у Кам'янецький замок-фортецю.

А. Лучко займав активну громадянську позицію, був депутатом Кам'янець-Подільської міськради, заступником голови депутатської комісії з питань культури. У 2010 р. став членом громадської організації «Арт-Простір» – об'єднання професійних художників Кам'яниччини, мета якого – розвиток національної культури і сучасного мистецтва Поділля як складової української культури. Як і О. Миронюк, А. Лучко дуже любив Україну, боровся за неї своїми діями і творчістю, про що і говорять його численні твори.

Завзятим учасником виставкової діяльності та музейної справи був і залишається А. Данилюк. Навіть перебуваючи на пенсії, він регулярно відвідує вернісажі міста, виставляє власні роботи, виступає на урочистих частинах.

Висновки. Аналізуючи культурологічні напрями діяльності провідних художників-графіків Кам'янця-Подільського ХХ ст., можна констатувати, що важливе місце в культурному житті не лише Кам'яниччини, але й України на початку ХХ ст. займала постать В. Гагенмейстера. У 1950-70-ті рр. в багатьох культуротворчих процесах краю неоспореною є участь художників Д. Брика та З. Гайха. Через об'єктивні причини культурологічна діяльність С. Кукурузи проходила переважно за межами України. Проте, незважаючи на це, С. Кукуруза намагався брати активну участь у культурному та мистецькому житті краю, навіть проживаючи в Казахстані. Діяльність художників А. Данилюка, А. Лучка, О. Миронюка, Б. Негод посідає окреме місце в культурному розвитку Кам'янця-Подільського останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст.

Духовні підвалини культурологічної діяльності художників-графіків усіх періодів позначені деякими відмінними рисами. Якщо перший період яскраво

демонстрував захоплення його представників дослідженням, піднесенням і популяризацією українських традицій, то другий етап характеризувався впливом радянської пропаганди на всі види суспільно-культурних подій, у яких брали участь митці. Більш спокійною та врівноваженою представляється культурологічна робота графіків третього періоду, позначена, насамперед, інтересом до відродження національних, етнічних основ української культури.

Перший період характеризується наполегливою дослідницькою діяльністю, яка була тісно пов'язана з піднесенням національного руху серед передових представників культури і мистецтва. Упродовж другого періоду акцентом у культурологічній роботі можна визнати активну виставкову та освітню діяльність, що відповідало загальним процесам, які в середині ХХ ст. відбувались по всій країні. Останній період можна вважати часом нового відліку в історії не лише кам'янецької, але й української графіки. Становлення незалежної держави, падіння комуністичного режиму створили нову культуротворчу ситуацію. Зникли ідеологічні обмеження, митці почали працювати в умовах цілковитої творчої свободи, їх культурологічна діяльність визначалася власними уподобаннями та пріоритетами.

Слід зауважити, що творча плеяда художників-графіків Кам'янця-Подільського усіх періодів активно впливала на піднесення культурного життя не лише свого регіону, а й поширювалась далеко за межі досліджуваних теренів. Така послідовна і наполеглива діяльність митців сприяла популяризації подільського краю, його культури й мистецтва, знайомила з творчими досягненнями та культурним життям цих земель в усіх його проявах.

Список використаної літератури:

1. Бабляк В. Метр. Художнику-кам'янчанину Д. І. Брику виповнюється 70 років. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 17. Т. 4.
2. Баженов Л. Основні наукові школи історико-краєзнавчого вивчення Поділля у XIX-XX ст. Поділля і Волинь у контексті історії українського національного відродження. Хмельницький, 1995. Сс. 334-339.
3. Білкун М. З народу і з ним. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3102 Статті о творчестве Кукурузы С. В. (фотокопии). Оп. 1. Спр. 35. Арк. 4.
4. Брайчевський М. Художня виставка, присвячена Кам'янцю-Подільському. Український історичний журнал. Київ, 1967. № 9 (78). С. 160.
5. Гладченко П. Працею звеличені. Кам'янець-Подільський: Оіом, 2009. 312 с.
6. Данилюк Л. Епістоли до друга. Листи Сергія Кукурузи до Володимира Бабляка. Дунаєвщина очима дослідників, учасників і свідків історичних подій. Дунаївці, Кам'янець-Подільський, 2008. Вип. IV. Сс. 488-501.
7. Завальнюк О., Комарніцький О. Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського: політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки, культури й медицини. Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2003. Вип.1. 316 с.
8. З особистого листування Д. Брика і родини Розвадовських. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Вхідна кореспонденція художника Д. І. Брика. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 18.
9. З особистого листування Д. Брика і С. Кукурузи. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Вхідна кореспонденція художника Д. І. Брика. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 25-30.

10. Ковальчук А. В. Гагенмейстер та художньо-промислова школа в Кам'янці-Подільському. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. Кам'янець-Подільський, 2010. Сс. 269-277.
11. Кукуруза С. (1937, 1969-1976 рр.). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф. 1138 Екслібриси, зібрані Олексієм Ростиславом Івановичем (колекція). Оп. 1. Спр. 250. 33 арк.
12. Лист від учнів Кармалюковської середньої школи. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Вхідна кореспонденція художника Д. І. Брика. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 41.
13. Листи Сліпченку Миколі Федоровичу від С. Кукурузи. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 823. Оп. 1. Спр. 225.
14. Літературна Україна. Київ, 1967. № 51 (2437). С. 2.
15. Мощинський В. Подарунок художника Д. І. Брика. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Публікації про автора в пресі. Оп. 1. Спр. 18.
16. Новий герб міста Кам'янця-Подільського. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 14. Т. 1.
17. Поліщук І. По рідному краю. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 14. Т. 1.
18. Рабинський І. Камені Історії. Культура і життя. Київ, 1969. № 57 (1511). С. 3.
19. Табенська Ю. Традиції жанру «livre d'artiste» у видавничій діяльності В. Гагенмейстера. Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного

- європейського простору. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І. Огієнка, 2010. Сс. 143-147.
20. Трембіцька Л. Подільський краєзнавець Володимир Гагенмейстер. Історичне краєзнавство в системі освіти України: здобутки, проблеми, перспективи: Кам'янець-Подільський, 2002. Сс. 347-350.
21. Трембіцький А. Екслібриси подільської родини Сіцінських-Січинських. Освіта, наука і культура на Поділлі. Кам'янець-Подільський, 2007. Т. 9. Сс. 380-392.
22. Фесенко А. Нотатки з виставки. Державний історичний архів Хмельницької області Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 15. Т. 2.
23. Фесенко А. Художня виставка в селі. Державний історичний архів Хмельницької області Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 14. Т. 1.
24. Фото С. Кукурузи з дарчим написом Козловському К. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 381. Оп. 1. Спр. 37.
25. Фурманчук П. Грамоти і подяки. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки). Оп. 1. Спр. 15. Т. 2.
26. Хотюн Г. Запрошуємо в світ прекрасного. Державний історичний архів Хмельницької області. Ф. Р-3051 Авторський альбом (газетні статті, роботи, зразки. Оп. 1. Спр. 15. Т. 2.
27. Шпильова В. Коли у вирій відлітає побратим (вирізка з невідомої газети). Приватний архів Олександра Миронюка.

Alla G. BRENYUK,

PhD in Arts,

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University,

Kamianets-Podilskyi, Ukraine,

e-mail: brenyuk@kpnu.edu.ua,

ORCID 0000-0003-4725-3024

CULTURAL DIRECTIONS OF THE ACTIVITIES OF THE GRAPHIC ARTISTS OF KAMIANTS-PODILSKY IN THE 20th CENTURY

Abstract. It is common knowledge that the importance of individual creative personalities is often greater than that of some artistic movements or currents. During the 20th century a graphic school of regional importance was formed on the territory of the city of Kamianets-Podilsky, whose representatives made an invaluable contribution not only to the development of graphics in the studied areas, but also to the artistic culture of the region.

The diverse cultural activities of graphic artists Dmytro Bryk, Arkady Danylyuk, Zbigniev Gaikh, Volodymyr Hagenmeister, Serhiy Kukuruza, Anatoliy Luchka, Oleksandr Myronyuk, Borys Neghoda, Volodymyr Sichynskyi and were carried out in parallel with graphic creativity, and sometimes directly through the means of graphics. Already from the beginning of the 20th century. It is possible to observe how peculiar means and methods of introducing Podil art into the culture of the people arose and developed in the studied areas, how each of the above-mentioned artists popularized the results of their own explorations and achievements not only among the intelligentsia and artistic circles, but also among people far from the artistic environment.

Artists took part in exhibition activities and were active participants in museum work. Their artistic work was closely

intertwined with pedagogical work, which gives grounds to state the fact of their direct participation in the establishment and development of professional art education in Podillya in the 20th century. Also, an important place in the artistic life of the region was played by public institutions, societies and artistic associations, the participants of which were the above-mentioned cultural figures.

Creative galaxy of graphic artists of Kamianets-Podilsky of the 20th century. actively influenced the rise of cultural life not only in its region, but also spread far beyond the boundaries of the studied areas. Such consistent and persistent activity of artists contributed to the popularization of the Podil region, its culture and art, and introduced creative achievements and cultural life of these lands in all its manifestations.

The article highlights the multifaceted activities of the leading representatives of the Kamianets-Podilsky graphic school, which had the greatest impact on the development of cultural processes in the region in the 20th century. A detailed examination of the main areas of work of graphic artists will allow not only to better understand the peculiarities of their artistic work, but also to determine how invaluable their contribution is to the general cultural development of Ukraine and Kamianechchyna in particular.

Key words: culture, graphics, art, artist, creativity, cultural activities, Kamianets-Podilsky.

References:

1. Babliak, V. Metr. Khudozhnyku-kamianchanyu D. I. Bryku vypovniuietsia 70 rokiv [Metr. Kamian artist D. I. Brik turns 70 years old] (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni staty, roboty, zrazky. Inventory 1. File 17. Vol. 4). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].

2. Bazhenov, L. (1995). Osnovni naukovy shkoly istoryko-kraieznavchoho vyvchennia Podillia u XIX-XX st. [Main scientific schools of historical and local studies of Podillia in the 19th-20th centuries]. Podillia i Volyn u konteksti istorii ukrainskoho natsionalnoho vidrodzhennia. Khmelnytskyi. 334-339 [in Ukrainian].
3. Bilkun, M. Z narodu i z nym [From the people and with him] (Fund R-3102 Staty o tvorchestve Kukuruzy S. V. (fotokopyy). Inventory 1. File 35). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
4. Braichevskyi, M. (1967). Khudozhnia vystavka, prysviachena Kamiansiu-Podilskomu [Art exhibition dedicated to Kamianets-Podilskyi]. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. Kyiv. 9 (78), 160 [in Ukrainian].
5. Hladchenko, P. (2009). Pratseiu zvelycheni [Exalted by work]. Kamianets-Podilskyi: Oiium [in Ukrainian].
6. Danyliuk, L. (2008). Epistoly do druha. Lysty Serhiia Kukuruzy do Volodymyra Babliaka [Epistles to a friend. Serhiy Kukuruz's letters to Volodymyr Bablyak]. Dunaievechchyna ochyma doslidnykiv, uchasnykiv i svdkiv istorychnykh podii. Dunaivtsi, Kamianets-Podilskyi. 4, 488-501 [in Ukrainian].
7. Zavalniuk, O., Komarnitskyi, O. (2003). Mynule i suchasne Kamiansia-Podilskoho: polityky, viiskovi, pidpriiemtsi, diiachi osvity, nauky, kultury y medytsyny [Past and present of Kamianets-Podilskyi: politicians, military, entrepreneurs, figures of education, science, culture and medicine]. Kamianets-Podilskyi: Abetka-NOVA. 1 [in Ukrainian].
8. Z osobystoho lystuvannia D. Bryka i rodyny Rozvadovskyykh [From the personal correspondence of D. Brik and the Rozvadovsky family] (Fund R-3051 Vkhidna korespondentsiia khudozhnyka D. I. Bryka. Inventory 1. File 21). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].

9. Z osobystoho lystuvannia D. Bryka i S. Kukuruzy [From the personal correspondence of D. Brik and S. Kukuruza] (Fund R-3051 Vkhidna korespondentsiia khudozhnyka D. I. Bryka. Inventory 1. File 21). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
10. Kovalchuk, A. (2010). V. Hagenmeister ta khudozhno-promyslova shkola v Kamiantsi-Podilskomu [Hagenmeister and the art and industrial school in Kamianets-Podilskyi]. Zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 120-y richnytsi zasnuvannia Kamianets-Podilskoho derzhavnoho istorychnoho muzeiu-zapovidnyka. Kamianets-Podilskyi, 269-277 [in Ukrainian].
11. Kukuruza, S. (1937, 1969-1976 rr.). [Kukuruza S. (1937, 1969-1976)] (Fund 1138 Ekslibrysy, zibrani Oleksiivym Rostyslavom Ivanovychem (kolektsiia). Inventory 1. File. 250). The Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
12. Lyst vid uchniv Karmaliukovskoi serednoi shkoly [A letter from students of Karmalyukov secondary school] (Fund R-3051 Vkhidna korespondentsiia khudozhnyka D. I. Bryka. Inventory 1. File 21). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
13. Lysty Slipchenku Mykoli Fedorovychu vid S. Kukuruzy [Letters to Mykola Fedorovych Slipchenko from S. Kukuruza] (Fund 823. Inventory 1. File 225). The Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
14. Literaturna Ukraina. (1967). Kyiv. 51 (2437), 2 [in Ukrainian].
15. Moshchynskyi, V. Podarunok khudozhnyka D. I. Bryka [Gift of the artist D. I. Brik] (Fund R-3051 Publikatsii pro avtora v presi. Inventory 1. File. 18). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
16. Novyi herb mista Kamiantsia-Podilskoho [The new coat of arms of the city of Kamianets-Podilskyi] (Fund R-3051

- Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky). Inventory 1. File 14. Vol. 1). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
17. Polishchuk, I. Po ridnomu kraiu [In my native land]. (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky). Inventory 1. File 14. Vol. 1). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
18. Rabytskyi, I. (1969). Kameni Istorii [Stones of History]. Kultura i zhyttia. Kyiv. 57 (1511), 3 [in Ukrainian].
19. Tabenska, Yu. (2010). Tradytsii zhanru "livre dartiste" u vydavnychii diialnosti V. Hagenmeistera [Traditions of the "livre d'artiste" genre in the publishing activity of V. Hagenmeister]. Mystetska spadshchyna Podillia u konteksti polikulturnoho yevropeiskoho prostoru. Kamianets-Podilskyi: Kamianets-Podil. nats. un-t im. I. Ohienka, 143-147 [in Ukrainian].
20. Trembitska, L. (2002). Podilskyi kraieznavec Volodymyr Hagenmeister [Podilsk local historian Volodymyr Hagenmeister]. Istorychne kraieznavstvo v systemi osvity Ukrainy: zdobutky, problemy, perspektyvy: Kamianets-Podilskyi, 347-350 [in Ukrainian].
21. Trembitskyi, A. (2007). Ekslibrysy podilskoï rodyny Sitsinskykh-Sichynskykh. [Ex-libris of the Podil family of Sicinski-Sicinski]. Osvita, nauka i kultura na Podilli. Kamianets-Podilskyi, 9, 380-392 [in Ukrainian].
22. Fesenko, A. Notatky z vystavky [Notes from the exhibition] (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky). Inventory 1. File 15. Vol. 2). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
23. Fesenko, A. Khudozhnia vystavka v seli [Art exhibition in the village] (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky). Inventory 1. File. 14. Vol. 1). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].

24. Foto S. Kukuzy z darchym napysom Kozlovskomu K. [Photo of S. Kukuzy with a gift inscription to K. Kozlovsky] (Fund 381. Inventory 1. File 37). The Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
25. Furmanchuk, P. Hramoty i podiaky [Certificates and acknowledgments] (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky. Inventory 1. File 15. Vol. 2). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
26. Khotiun, H. Zaproshuiemo v svit prekrasnoho [We invite you to the world of beauty]. (Fund R-3051 Avtorskyi albom (hazetni statti, roboty, zrazky). Inventory 1. File 15. Vol. 2). State Historical Archive of Khmelnytskyi Region, Khmelnytskyi [in Ukrainian].
27. Shpylova, V. Koly u vyrii vidlitaie pobratym [When a fellow flies away from a whirlwind] (vyrizka z nevidomoi hazety). Private archive of Oleksandr Myroniuk, Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.170-188>

УДК 377.016:7.012-051

Надія Петрівна БАБІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

Богдан Іванович ГУБАЛЬ,

професор,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

КОМПОЗИЦІЯ В ДИЗАЙНІ. ОСОБЛИВОСТІ ЕМОТИВНОГО КОНСТРУКТУ

Анотація. Дослідження побудоване на досвіді осмислення навчальної дисципліни «Композиція» як своєрідного граматичного конструкту, в якому елементарні зображувальні форми та колір відіграють роль важливого інструментарію формування творчого образу та особистості митця загалом. Особлива увага зосереджена на експериментальних методиках викладання дисциплін «Основи композиції» та «Кольорознавство» в школі Баугауз в 1920-х рр., дискутуванні феноменологічної естетики, проблематики «мистецької ідеї» («idea artystyczna») повсюдними теоретиками та учасниками львівських

герметичних гуртків й академічних спільнот Львова у 1970-1980-х рр. Особлива увага надається значенню особистісних артистичних якостей та вибору емотивного каналу викладачами: Сергієм Бабковим, Ігорем Боднаром, Тарасом Драганом, Володимиром Овсійчуком. Як основні наукові методи застосовано методи, відповідні системному мистецтвознавчому підходові: соціологічний, у якому культура розглядається як фактор організації громадського життя та формування інтелектуального ландшафту, біографічний для аналізу основних періодів педагогічної діяльності вказаних митців, системний для констатації мови передачі емоцій у авторських підходах до викладання дисциплін «Композиція» й «Кольорознавство». Методика польових досліджень надала роботі практичної значимості через наповнення цінними спогадами учасників навчальних практик. Це перше у вітчизняній науці дослідження, присвячене опису та аналізу нетрадиційних методик залучення у вивченні «Композиції» та «Кольорознавства» в львівському академічному середовищі наприкінці 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. У подальшому передбачається дослідження впливу світломузичної теорії на проектування середовища.

Ключові слова: професійна освіта дизайнера, емотивність, композиція, кольорознавство, синестезія, експериментальні методики 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст.

Вступ. Не зважаючи на стрімкий успіх та поширення дизайну в академічних середовищах України, увага більшості сучасних дослідників і практиків зосереджена на пошукові прототипів, візуального ряду, зрозумілих фреймів, селфі-локацій, що не пов'язані з чуттєвим, динамічним та універсальним способом переживання образу. Тоді як в сучасності всі класичні (візуальні, вербальні, темпоральні) та синтетичні види і форми

мистецтва описуються через спільні категорії: форму, зміст, ідею, композицію, фактуру, акценти, рисунок, шкіци, барвистість, ритм тощо. Доба вимушеної, а далі осмисленої ізоляції, спровокованої змінами у системі освіти, популярності і доступності короткотривалих дистанційних курсів, об'єктивними обставинами світової пандемії, нинішньої війни змушує нас до чергового осмислення ауратичності та емотивності, синтетичних методик викладання як надважливих компонентів професійної освіти й діяльності.

Постановка проблеми. Лінгвістичний термін «емотивність», що позначає мовну категорію опису й вираження емоцій, на наше переконання, може бути використаний в переліку фахових компетентностей дизайнера, що оперує мовою організації простору, знаків, символів, їх впливу на оточуючих тощо. Концептуальне моделювання емотивності пов'язане зі стадіями *предметності* (у випадковій професійної освіти дизайнера – носій емоціогенних знань); *залученості* (вираженої через викладання); *сугестивності* (як формування кола залучених осіб, здатних до сприйняття цієї дійсності). Залучені інтерв'юери стверджують, що у 1970-80-х рр. значна частина львівського мистецького академічного середовища зосереджувалась на «неофіційному» поетичному формулюванні абстрактного композиційного конструкту, здатного передавати складну систему людських емоцій та відчуттів. Окрім неординарної експериментальної методології важливе місце тут посідала особистість вчителя, його артистичні якості. Ці характеристики мало зафіксовані у системі навчальних програм, наукових розвідок; поширювались переважно у середовищі майстерень і творчих лабораторій; збереглись у спогадах учнів. Їхнє відтворення сьогодні набуває визначної актуальності як ствердження універсальної мови,

необхідної для чіткої координації комунікативних процесів у просторі мистецтва та дизайну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Головною емпіричною базою нашого дослідження стали особистий архів та спогади-свідчення Богдана Губалю про його львівських педагогів [10], Галини Кусько й Тетяни Чорноус про просторові експерименти Ігоря Боднара [11; 12]. Цінними є публікації Галини Кусько, Романа Яціва про педагога-експериментатора Сергія Бабкова [4; 5; 14]. Цінним джерелом є опубліковані фрагменти щоденників Ігоря Боднара та Сергія Бабкова [5; 7]. Висвітлення анонсованої теми можливе за умови критичного аналізу культурологічної, мистецтвознавчої літератури. Від часу формулювання настанов промислового мистецтва у школі Баугауз глибинні імпровізаційні практики відомі за напрацюваннями Йоханеса Іттена (Johannes Itten «Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter», 1963 p.) [15], Василя Кандинського («Про духовне мистецтво», 1912 p.) перевидане 2001 p. [16]. У львівському середовищі I пол. XX ст. дослідженням феноменологічної естетики займався Роман Інгарден [3]. Його праці, що пов'язували освітній процес із світовідчуттям епохи, добре були відомі у альтернативних товариствах і герметичних гуртках II пол. XX ст., у т. ч. – «підпільній академії» Карла Звіринського [6, сс. 46-49]. Теоретичні праці поета й літературознавця І.-Б. Антонича розвивали думку про вплив «мистецької ідеї» на «художню форму» [1].

Систематизація усіх досліджень, що торкаються проблематики експериментальних методик викладання фундаментальних дисциплін у дизайн-освіті 1970-1980-х рр. є **метою** даної статті.

Виклад основного матеріалу. У передмові до «форкурсу» для Баухауза, що досі є основою викладів чисельних мистецьких шкіл, його автор, Йоханес Іттен,

зазначав на перформативності й ауратичності моменту спілкування з учнями, неможливості відтворення інтонації, ритму чи композиції промови, її місця і часу, які і створюють живу атмосферу спілкування. «Саме це неповторюване і є основою творчого клімату. Мій принцип навчання базується на інтуїтивному рухові до мети. Моє захоплення предметом передавалось учням і викликало ефект співтворчості та спільного осягнення того, про що я казав» [15, с.4].

Методика Іттена полягала у вивільненні та посиленні уяви й творчих здібностей студентів. Обов'язкове виконання цього етапу вважалось умовою переходу до технічних і практичних питань, пов'язаних із проектною діяльністю. На переконання митця, молодь, що розпочинає діяльність із вивчення ринку мистецтва, конформності, у виключних випадках має схильність до справжньої новизни. Намагаючись гармонізувати фізичні, чуттєві, духовні й інтелектуальні сили своїх учнів, Іттен застосовував духовні практики: східну філософію, медитацію, персидський маздаїзм, раннє християнство; фізичні вправління, дихальну гімнастику, концентрацію на звукових вібраціях. Авторське вчення про виражальність контрасту полягало у пошукові множинності засобів між контрастними полюсами, що є точками відліку від одного до другого, а не лише кінцевими пунктами [15, сс. 12-14].

Композиція вивчалась на основі доцільності складових. Як приклад, автор теорії наводить порівняння з музики: уперше знайомлячись із музичним твором, виконавець намагається відчувати його загалом, а не зіграти кожну ноту і кожен такт окремо, а швидше схопити найзагальніші, важливі риси композиції. Лише після тривалого і затратного вивчення усіх особливостей твору він може досягнути точності відтворення.

Відповідно до теорії Василя Кандінського, вираження абстрактної композиції досягається двома засобами: кольором та формою, проте, якщо форма може існувати самостійно, то колір має просторові обмеження, тобто залежить від форми. Ця теза відповідає нинішнім постулатам маркетологічних практик, відповідно до яких «емоційне ставлення до об'єктів дизайну пов'язане саме з тим, як їх вирішено в кольорі, наскільки це відповідає особливостям функції і форми» [9]. Кандінський розрізняв чотири колірні звучання відповідно до теплоти та насиченості, порівнюючи їх із звучанням музичних інструментів чи ароматами, а також відзначав найважливішу якість – внутрішній рух кольору: до глядача чи від нього, що узалежнює колір від форми [16, с. 68]: «Художник – це рука, яка через ту чи іншу клавішу (= форму) приводить людську душу у стан вібрації. Зрозуміло, що *гармонія форм повинна покладатись лише на принципи доцільного дотику до людської душі*» [16, с. 67]. Пояснюючи принцип відбору форм та кольору, митець звертався до порівняння живописної композиції з музичним ладом, в якому складові (форми) організовуються у акорди, чи мають випадкове звучання.

Синестезія, поєднання мистецтва з наукою через абстракціонізм доволі характерне явище в українських інтелектуальних колах 1960-1980-х рр. [1]. Важливим аспектом конвергенції технологій та різних видів мистецтва було емоційне занурення глядача у новий експозиційний простір. «Антикультура» зосереджувалась у маргінальних практиках, що дозволяло маневрувати з системою, створювати еволюційний резерв, забезпечувати динамізм процесів. У львівському мистецькому середовищі багато митців у часі хрущовської відлиги працювали із синестезією через наукову тематику. Науковість пов'язувала образність та візуалізацію художників із

розумінням простору та часу не за законами ньютонівської механіки, а на основі теорії відносності Ейнштейна. Захоплення етико-естетичними філософськими теоріями I пол. XX ст., найперше – професора львівського університету Романа Інгардена (1893-1970 рр.), характерне для багатьох львівських інтелектуальних гуртків, в т. ч., слухачів школи Карла Звіринського [6, сс. 48-49]. У своїх працях Р. Інгарден постулював прекрасне не лише як характеристику творів мистецтва, але й природи; переконував, що твори художньої активності людини викликають не тільки естетичні переживання, але можуть бути наділені й позаестетичними інтенціями [3, с. 66]. Романтичні поривання митців та педагогів поколінь шістдесятників та семидесятників: Мирона Вендзиловича, Мирона Яціва, інших впирались у обмеження системи: вчити мислити символами і «не сміти згадувати про модернізм» [7] вдавалось, підмінюючи категорії мистецтва технічною естетикою, декоративно-прикладним мистецтвом, проектуванням інтер'єрів.

Школа, сформована Львівським училищем прикладного мистецтва імені Івана Труша, Львівським інститутом прикладного та декоративного мистецтва у 1970-1980-х рр., відігравала роль вітчизняного Баугаузу, формуючи новітні ідеї та практичні кроки з засвоєння штучного середовища. Унікальність навчальних закладів сприяла як центробіжним, так і відцентровим процесам збагачення культурних та мистецьких середовищ усього пострадянського простору. Конкретні творчі завдання вдосконалювались через практики на виробництвах, сприяючи таким чином утворенню нових зв'язків між мистецьким одкровенням і масовим виробництвом, ремеслом, науково-технічним розвитком, актуальним часом та спротивом матеріалу. Навчальні кафедри інституцій перетворювались на лабораторії, що розробляли прототипи

дизайну для промисловості. Аналогові (ручні) способи проектування адаптовувались до масового впровадження, що потребувало додаткового навчання фахівців в умовах технологічного виробництва.

За словами Б. Губаля, Г. Кусько [10, с.12] методика композиційних пошуків на більшості спеціальностей ґрунтувалась на декоративності, створенні орнаментальних структур, стилізацій. Найбільше експлуатувались килимові композиції. Повернення до викладання законів абстрактної композиції на початкові 1970-х рр. стало новаторським методом формотворчої граматики, оволодіння яким надавало митцєві-дизайнерові засоби для вдосконалення майстерності. Предмет «Основи композиції» належав до експериментальних. Технічне вивчення дисципліни розпочиналось лише після особливого емоційного настрою студентів, пов'язаного зі здатністю до рефлексії і навичками до її фіксації через просторову форму та колір. Завдання формулювалися на принципах формальної логіки, що враховувала внутрішню резонансність форм. Синтез мистецтв прочитувався у спосіб декодування специфічної мови конкретного виду мистецтва/видів мистецтва через універсальність абстрактної композиції. Способи демонстрації та засвоєння цієї граматики в академічних спільнотах 1970-1980-х рр. різнилися залученням чуттєвих каналів. Важливим у кожному випадку була особистість вчителя, його харизма, неординарний спосіб донесення інформації.

Кольоромузичні імпровізації практикувались у класі Тараса Миколайовича Драгана для студентів-кераміків першого курсу Львівського училища прикладного мистецтва (1967-1968 рр.). Неофіційна метода заснована на гармонізації мисленнєвої та фізичної діяльності через звукові вібрації. Курс «Композиція в матеріалі» Т. Драгана розвивав сприйняття, навчаючи точності спостереження і

відтворення – не так зовнішнього вигляду речей, як елементів, із яких вони утворені, міжконтактної напруги, зв'язків. Студенти зосереджувались на звуках, конкретній мелодії, музичному творі, який методично звучав в аудиторії. Суть полягала в навчанні вловлювання тілесного відчуття звукової хвилі та відтворенні моменту через ритмічну графічну структуру, згодом колірну композицію. Найбільше Б. Губалю запам'ятались пояснення до арії Тореадора з опери Ж. Бізе «Кармен» (рис. 1), що варіювалось між мелодичною і симфонічною (складною) композицією.

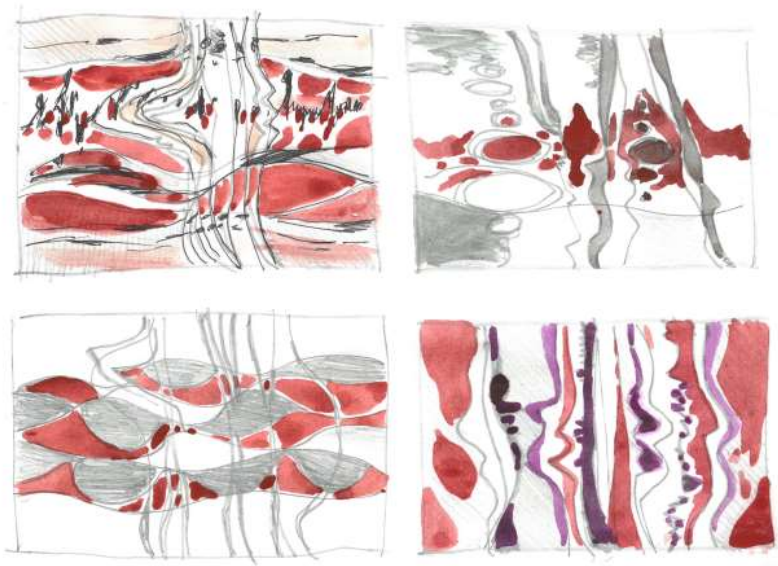


Рис. 1. Пояснення до арії Тореадора з опери Ж. Бізе «Кармен»

Зі спогадів [10]: «Неординарність викладання предмету приваблювала до нашого класу студентів із інших кафедр. Музика звучала протягом усього дня. Тарас Миколайович підспівував (а співав він дуже добре), і,

підтанцювуючи, підходив до нас. У простих графічних шкіцах (10x15 см) демонстрував ритми, показував загостреність чи хвилястість, згущеність чи розрідженість ліній, що відповідала музичному фрагментові. А ось, каже, зверніть увагу – скільки тут у музиці червоного кольору, а скільки чорного, а тут невеличкі переходи жовтих відтінків що зараз уже приглушуються чорним кольором а то і чорними згущеними лініями...а то ...і ту хвилястість вертикальних ліній перетинають горизонталі, що переводить динамічність у статичність (у шкіці це відображає гучність)...а потім знову включається червоний, переплітаючись із чорним, що повертає динамічність, створює швидкий рух».

Звукові впливання доповнювались короткими лекціями з власних відчуттів викладача, пояснень кольородинаміки, основ формотворення, пов'язаних із буденними практиками. Така методика створювала особливу атмосферу у класі, що дозволяла перейти до засвоєння конкретних засобів художньої виразності, сформульованих через призму: відчуття – розуміння – реалізація. Спочатку у студентів необхідно було пробудити інтерес до предмету через фіксування особистісних відчуттів. Згодом ці імпровізації визначались у практичних завданнях. Так, Богдан Губаль пригадує, що на другому курсі ритмічна композиція доповнювалась впізнаваною образністю, сюжетом і відтворювалась у пластичній формі. Тарас Миколайович демонстрував це через серію керамічних «масок», витискаючи контрформу на фаянсових пластах – приховане ставало явним. Б. Губаль своє ритмомузичне відчуття реалізував у полив'яному декоративному тарелі «Вертеп» (1968-69 рр.).

Експерименти з простором були новацією, запровадженою випускниками кафедри, що активно експериментували в інших видах: символіста-графіка Ігоря

Боднара та художника декоративно-монументального мистецтва Сергія Бабкова, для яких однаково сутнісними були власний творчий шлях та мистецька педагогіка. Спеціальність, що досі асоціювалась із надзвичайним ставленням до кольору через практики виготовлення одягових та інтер'єрних тканин, почала розвиватись у напрямку відриву від стіни: середовищного розуміння кольору, його психологізації через форму, посилення фактурою, надання ключової ролі в організації простору громадських споруд. Експерименти були спричинені популярністю литовського текстилю, художніх тканин та кераміки і, особливо, польського – творчості художниці Марії Абаканович, від імені якої ці просторові форми отримали самоназву «абакани».

За спогадами художниці Тетяни Чорноус [12], уперше ця практика застосована при виконанні семестрових завдань у II навчальному семестрі I курсу 1975-76 н.р. Студентські вправлення поєднували інсталяцію, скульптуру, абстрактний колаж, застосування нетрадиційних матеріалів: бавовняних шнурів, металевої конструкції, дерева тощо. Роботи, підвішені на стінах і до стелі, розставлені на підлозі плетені циліндричні, конусоподібні конструкції, доправлені дрібними деталями були «майже монументальні», справляли незвичне враження у актовій залі, де відбувався огляд. Настанови викладачів сприяли абстрагуванню від наративів, акцентуванню на організації простору, психологічних станів, пошукові архетипів, фундаментальних зв'язків між людьми та природою, що мали акумулювати таку ж рефлексію при акті розпізнавання стороннім оглядачем.

У наступних семестрах під керівництвом Сергія Бабкова виконувалась робота з проектування декоративної завіси – окрім проектів рисувались величезні картони у 2-3 людські зрости, що в умовах навчальної лабораторії

допомагало адаптуватись до реальних об'єктів. У спогадах студентів *Алли Гончарук, Галини Кусько, Вікторії Дубовик, Ігор Боднар* «на своїх лекціях із захопленням цитував західних теоретиків Клемента Грінберга та Рудольфа Арнхейма... Та найбільше шанував творчість Олександра Архипенка: репліками про його творчість списав свого часу півзаписника, бо ж він був тим, *«...хто усіх вчив мислити символами»* [7]. У щоденникові митця зафіксований процес вічного шляху «життя лінії»: «Кожна лінія, здається, має свою душу, вона народжується, живе, дихає і ніколи не вмирає. Бо вона вічна як саме життя» [7]. Роман Яців відзначає у програмах курсів з композиції та роботи в матеріалі Сергія Бабкова від 1972 р. «тяжіння до синтетичних рішень», яке, тим не менш, «не пригнічувало інтимно-ліричних<його> відчуттів, і він без жодних внутрішніх конфліктів паралельно плекав доволі несхожі системи образності, утім ніколи не втрачаючи цілісного погляду на світ» [14, с. 5]. За С. Бабковим: «у системі постійного тиску догми точності...йде відмирання живого бачення, особливо в таких дисциплінах як живопис і рисунок...Задача викладача живопису, рисунку, композиції при всій напруженості, схематичній умовності...завдань...зберегти за студентом його зір, не натягуючи на нього окуляри і навушники як метод поліпшення його зору і слуху. Його очі мають бути промиті ранковою росой або грозовим дощем, а вуха сприймати пісні вітру і звуки грому...Треба будити в них живу природну вразливість...у неправильному до “божого» [4, с. 270]. Цьому «пробудженню» одночасно сприяли музика, поезія, виставки, інтенсивне спілкування у майстерні митця, що була своєрідним продовженням навчальних лабораторій [5, с. 176].

Кольоросимволи. У курсі з кольорознавства для спеціальності ПІМ (проекування інтер'єру та меблів)

Володимир Овсійчук зосереджувався на національних і релігійних особливостях творення образів, вмінні через відчуття кольору співчувати разом із автором, прочитувати приховані символи. Авторська методика базувалась на культурних періодах, що, на його переконання, були наділені власною актуальністю. За його словами, підкорення композиції геометризму застосовувалось у мистецтві давнього світу, знайшло вираження у орнаментиці. Натомість духовна основа творення потребує тривалого вивчення, тренування студентом не лише ока, але і духу, який би набув здатності співрозмірювати колір, бути визначником сприйняття не лише зовнішнього світу, внутрішніх станів, але й творів мистецтва: «Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору» [8].

На думку В. Овсійчука копіювання принципів минулого намарне, оскільки позбавлене відчуття епохи й свідчить лише про творчу слабкість. Однак засвоєння принципів абстрактного сприйняття кольору визначальне. Сучасний твір може мати формальну близькість із попередніми епохами, якщо це продиктовано внутрішнім стремлінням і духовною атмосферою: завдання, які були колись актуальними і згодом забуті, можуть стати важливими завдяки своїм внутрішнім якостям і сутнісним характеристикам для нової доби.

Студенти курсу працювали над об'ємними альбомами з оптичного змішування кольорів методом поєднання вертикальних штрихів в межах малого, середнього і великого інтервалу [10]. Технічні вправління підтримувались емоційними ілюстраціями зразків-репродукцій, у яких була застосована та чи інша колірна

комбінація. Проведення практичних занять та екзаменів у залах Львівської картинної галереї було важливою лабораторною практикою – сприяло зануренню студентів у атмосферу мистецького періоду, навичкам фіксації власних емоційних станів.

Висновки. Як переконуємось, експерименти з емотивністю були важливим компонентом професійної освіти дизайнера від початку ХХ ст. Синтетичні практики, залучення додаткових каналів чуттєвості у львівському академічному середовищі 1970-1980-х рр. належало до неофіційних, експериментальних та часто позапрограмних методик викладання. Зіставлення засобів різних дисциплін, мистецтв відбувалось через переймання основоположних методологічних принципів кожного та посилювалось ауратичними впливами, емотивністю викладача. Вивчення засобів виразності музики, сценографії, іконопису, класичного чи модерного мистецтва сприяло навичкам пошуку, виокремлення та застосуванню композиційних принципів у формах та методах абстрагованої проектної діяльності. Підсвідоме сприйняття, інтуїція, мислення, розвинуті через залучення додаткових мистецьких видів і форм, розглядались у їх цілісності з академічним практикуванням. Усі ці компоненти складали основу композиційного конструкту, оволодіння яким дозволяло не лише створювати естетичні об'єкти, а й взаємодіяти з естетичним та емоційним сприйняттям та уявою реципієнта.

Список використаних джерел:

1. Антонич, І.-Б. Між змістом і формою. Повне зібрання творів. Львів: Літопис, 2008.
2. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф.

(Львів, 19 листоп. 2021 р.). НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2021. Сс. 268-275.

3. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. Філософська думка. 2005, № 6. Сс. 65-87.

4. Кусько Г. Монументально-декоративна творчість та педагогічна діяльність Сергія Бабкова. Вісник ЛНАМ: спецвипуск. 2007. Сс. 261-271.

5. Кусько Г. Любов і біль (пам'яті Сергія Бабкова). Вісник ЛНАМ. 2005, Вип. 16. Сс. 173-180.

6. Мисюга, Б. Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія. Луцьк-Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 218 с.

7. Мисюга, Б. Євхаристія Ігоря Боднара. Zbruc'. 18.04.2017 URL: <https://zbruc.eu/node/64924>

8. Овсійчук В. Українське малярство Х-XVIII століть. Проблеми кольору. Львів: Інст. народознавства НАН України, 1996. 479 с.

9. Прищенко С. Візуальна мова кольору: авторська концепція комплексного дослідження. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. Сс. 16-21.

10. Приватний архів Н. Бабій. (12.11.2022). Надія Бабій із Богданом Губалем [інтерв'ю].

11. Приватний архів Н. Бабій. (11.12.2022). Надія Бабій із Галиною Кусько [інтерв'ю].

12. Приватний архів Н. Бабій (3.01.2023). Надія Бабій із Тетяною Чорноус [інтерв'ю].

13. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.

14. Яців Р. Краса й естетика мистецьких переживань Сергія Бабкова. Сергій Бабков: каталог. Київ: Грамота, 2003. Сс. 2-23.

15. Itten J. Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter. Stuttgart: Verlagsgruppe Dornier GmbH, 1963. 136 p.
16. Kandinsky W. Concerning the Spiritual in Art. New York: MFA Publications and London: Tate Publishing, 2001. 359 p.

Nadiia P. BABII,

PhD in Arts, Assistant Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

Bohdan I. HUBAL,

Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

COMPOSITION IN DESIGN. FEATURES OF THE EMOTIONAL CONSTRUCT

Abstract. The study is based on the experience of understanding the educational course “Composition” as a kind of grammatical construct, in which elementary pictorial forms and color play the role of an important tool for forming the creative image and personality of the artist in general. Special attention is focused on experimental methods of teaching the courses “Fundamentals of composition” and “Color science” at the Bauhaus school in the 1920^s, discussion of phenomenological aesthetics, problems of the "artistic idea"

(“idea artystyczna”) by postwar theorists and participants of Lviv hermetic circles and academic communities Lviv in the 1970s and 1980s. Special attention is paid to the importance of personal artistic qualities and the choice of an emotional channel by teachers: Taras Dragan, Igor Bodnar, Sergey Babkov, Volodymyr Ovsyichuk. As the main scientific methods, the methods corresponding to the systemic art history approach were applied: sociological, in which culture is considered as a factor in the organization of public life and the formation of the intellectual landscape, biographical for the analysis of the main periods of the pedagogical activity of the specified artists, systemic for ascertaining the language of emotional transmission in the author's approaches to teaching courses “Composition” and “Colorology”. The method of field research gave the work practical significance by filling with valuable memories of the participants of educational practices.

This is the first study in domestic science dedicated to the description and analysis of non-traditional methods of involvement in the study of “Composition” and “Color Studies” in the Lviv academic environment in the late 70^s-early 80^s of the 20th century. In the future, a study of the impact of the light-music theory on the design of the environment is envisaged.

Key words: professional education of a designer, emotionality, composition, color science, synesthesia, experimental methods of the 70^s – early 80^s of the 20th century.

References:

1. Antonych, I.-B. (2008). Mizh zmistom i formoiu. [Between content and form]. Povne zibrannia tvoriv. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
2. Babii, N. (2021). Science art: mystetstvo u nautsi chy nauka u mystetstvi [Science art: art in science or science in art]. Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia. Lviv [in Ukrainian].

3. Inharden, R. (2005). Khudozhni tsinnosti ta estetychni tsinnosti [Artistic values and aesthetic values]. Filisofska dumka, 6 [in Ukrainian].
4. Kusko, H. (2007). Monumentalno-dekoratyvna tvorchist ta pedahohichna diialnist Serhiia Babkova [Monumental and decorative creativity and pedagogical activity of Serhiy Babkov]. Visnyk Lvivskoyi Natsionalnoyi Akademii Mystetstv [in Ukrainian].
5. Kusko, H. (2005). Liubov i bil (pamiaty Serhiia Babkova). [Love and pain (in memory of Serhiy Babkov)]. Visnyk Lvivskoyi Natsionalnoyi Akademii Mystetstv, 16 [in Ukrainian].
6. Mysyuha, B. (2019). Hermetic Circle of Karlo Zvirynsky [Hermenevtychne kolo Karla Zvirynskoho]: Album-monograph. Lutsk-Lviv: KAM, LNAA, Kolo [in Ukrainian].
7. Mysyuha, B. (2017). Yevkharystiia Ihoria Bodnara. Zbruč. 18.04.2017. Available at: <https://zbruc.eu/node/64924> [in Ukrainian].
8. Ovsyichuk, V. (1996). Ukrainske maliarstvo X-XVIII stolit'. Problemy kol'oru [Ukrainian painting of X-XVIII centuries. Problems of colour]. Lviv: Inst. narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. (2020). Vizual'na mova kol'oru: avtors'ka kontseptsiya kompleksnoho doslidzhennya [Visual language of Colour: the author's concept of comprehensive research]. Mystetstvoznachy zapysky: zb. nauk. prats', 37, 16-21 [in Ukrainian].
10. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (12.11.2022). Nadiya Babii with Bohdan Gubal [interview] [in Ukrainian].
11. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (11.12.2022). Nadiya Babii with Halyna Kusko [interview] [in Ukrainian].

12. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (3.01.2023). Nadiya Babii with Tetiana Chornous [interview]. [in Ukrainian].
13. Selivanova, O. (2006). Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia [Modern linguistics: a terminological encyclopedia]. Poltava: Dovkillia [in Ukrainian].
14. Yatsiv, R. (2003). Krasa y estetyka mystetskykh perezhyvan Serhiia Babkova [The beauty and aesthetics of Serhiy Babkov's artistic experiences]. Serhiy Babkov: catalog. Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
15. Itten, J. (1963). Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bau-haus und spaeter. Stuttgart: Verlagsgruppe Dornier GmbH [in German].
16. Kandinsky, W. (2001). Concerning the Spiritual in Art. New York: MFA Publications and London: Tate Publishing [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.189-207>

УДК 7:76.02; 761.1

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Міжрегіональна академія управління персоналом,

Київ, Україна,

e-mail: exlibrisclub@ukr.net,

ORCID: 0000-0003-4153-4175

«СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ» В ЕКСЛІБРИСІ

Анотація. Значним стимулом для художників і власників екслібрисів завжди були ювілейні дати, які привертали їхню увагу до літературного процесу. З моменту виходу в світ «Слово о полку Ігоревім» користується інтересом у дослідників, читачів, надихає художників та поетів. Коли за рішенням ЮНЕСКО у всьому світі відзначалося 800-річчя безсмертного твору, художники відгукнулися на цю подію численними екслібрисами, адресованими його шанувальникам. Наступна хвиля інтересу до літературної пам'ятки виникла після заснування в 1990 р. Новгород-Сіверського історико-культурного заповідника з музеєм «Слова о полку Ігоревім», а також із оголошеним конкурсом на кращий екслібрис для музею. Важливу роль відіграла активна позиція українського колекціонера і дослідника «Слова» С. Воїнова, який організовував виставки й брав участь у наукових конференціях.

Кожен народ має свою «Пісню пісень» невичерпного духовного наповнення. Для українців споконвіку неспростовним свідченням своєї історичної зрілості і свідомості були самобутні, єдині в своєму роді, народні думи та найдавніше, ще з XII ст., відлуння їх – поема «Слово

о полку Ігоревім». В основі його сюжету – розповідь про невдалий похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославовича на половців навесні 1185 р. До історичної повісті автор додав мотиви снів, плачів, реакцій природи на долю героїв, монологи князів. Повість написана наприкінці XII ст., знайдена була лише в 1791 р. князем Олексієм Мусіним-Пушкіним у Спасо-Ярославському монастирі. Твір такого високого звучання й такої мудрої глибини, як «Слово», – це настільне видання кожного свідомого українця, кожного патріотично налаштованого читача, шанувальника рідної літератури. Тому не дивно, що «Слово» знайшло широкий відгук серед численних художників-екслібрисистів з усіх міст України – від Чернівців, Львова й Івано-Франківська до Чернігова, Сум і Харкова.

Ключові слова: екслібрис, «Слово о полку Ігоревім», художник, ювілейні дати, культура, музей, колекціонери, вчені.

Вступ. Чернігівські князі брали активну участь у боротьбі з половцями, 1185 р. під проводом Ігоря Новгород-Сіверського відбувся невдалий похід, який став темою для літературної пам'ятки «Слово о полку Ігоревім». Святкування 800-річного ювілею створення поеми, а також заснування музею й відзначення 200-річчя з часу її друкування сприяло підвищенню інтересу науковців і художників до «Слова», що вилилося й у поширення відображення подій, висвітлених у поемі, мовою екслібриса. Додатковим стимулом для художників-екслібрисистів стало створення музею «Слова о полку Ігоревім» й оголошеного конкурсу на кращий книжковий знак, присвячений літературному шедевру. Таким чином, виникла своєрідна екслібрисна «Словіана», яка засвідчила значний інтерес до всесвітньовідомої пам'ятки культури.

Постановка проблеми. Екслібрис завжди адресований певній людині, яку художник поважає, й втілює образно чи символічно глибокий зміст. Майстри екслібриса часто відгукуються на суспільно-політичні події, тому книжковий знак виконує роль мініатюрного плакату, стає важливим джерелом історії культури не лише України, а всього людства. Отже, духовна культура українського суспільства висвітлюється завдяки мистецтву книжкового знаку у зв'язку зі світовим культурним процесом. Ювілейні святкування виходу в світ «Слова о полку Ігоревім» спричинилися до появи серед численних книжкових знаків шевченкіани, гоголіани, франкіани, стефаникіани, ще й «словіни», яка посіла почесне місце у цій низці. Сьогодні, в часи війни за нашу незалежність від російських загарбників, особливо гостро постає, як і в праці давньоруського генія, мотив єдності в захисті нашої держави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Значні зібрання екслібрисів знаходяться у колекціонерів, а також у музейних та бібліотечних фондах. Вони несуть багато інформації про життя нашого суспільства, відгукуються на події у мистецькому й культурному житті країни. В останнє півстоліття окремим розділом серед найпоширеніших у мистецтві книжкового знаку творів літератури увійшла «Словіана». Започаткував її видатний художник Василь Кричевський у своєму екслібрисі для відомого музикознавця, фольклориста та літературознавця Дмитра Ревуцького, створеному в 1929 р. На бандурі в руках козака відтворено слова славетного поета-співця і музики-гусяря кінця XI – середини XII ст. Бояна з поеми «Слово о полку Ігоревім»: «Свивая славію оба полы сего времени». Цей сюжет настільки сподобався організаторам виставки українського екслібриса XX ст. у Лейпцигу у 2003 р., що вони помістили цей образ на фронтиспіс альбому-каталогу виставки. Це надало йому не

лише монументально-плакатного звучання, а й посилило художню вартість усього видання.

Книжкові знаки «Словіани» експонувалися й на виставці сучасного українського екслібриса в данському Музеї мистецтв у Фредеріксхавні в 1996 р., наприклад, мініатюра Миколи Неймеша з Харкова, виконана для Святослава Воїнова. Екслібриси «Словіани» знаходяться в постійній експозиції Музею «Слова о полку Ігоревім» у Новгород-Сіверському, про них також розповідається автором цих рядків на сторінках наукового видання «Історія українського екслібриса», яке вийшло у світ у 2016 р.

Автор перегорнув значну частину своєї багатотисячної колекції й виокремив окремий розділ, присвячений «Слову о полку Ігоревім». Це було б практично неможливо, працюючи у фондах бібліотек чи музеїв, тому такі дослідження можуть собі дозволити лише колекціонери на базі своїх зібрань. Варто наголосити, що до уваги бралися роботи художників, які систематично працюють у жанрі книжкового знаку й заявили про себе як на теренах України, так і за її межами. Їхній набуток у цій галузі налічується сотнями екслібрисів, наприклад, Василь Леоненко з Чернігова створив понад тисячу триста книжкових знаків у техніці гравюри на лінолеумі.

Мета статті – розкрити здобуток вітчизняних майстрів екслібрису у висвітленні історії культури України на прикладі літературної пам'ятки «Слова о полку Ігоревім».

Вперше зібрано, систематизовано й всебічно розглянуто роботи провідних художників мистецтва книжкового знаку, які працювали у цьому жанру протягом багатьох років. Виявлено основні концепції, композиційні та образно-стилістичні рішення. Окреслено місце екслібрисного надбання в мистецькій спадщині України.

Виклад основного матеріалу. Літературний шедевр XII ст. «Слово о полку Ігоревім» із роками не лише не втрачає популярності, а й набуває все більшого інтересу до безсмертного твору. В його основі – реальна подія – похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославича на половців, історичний факт якої описаний у Лаврентіївському та Іпатіївському літописах. Багатовікова мандрівна доля «Слова про Ігорів похід» була невідома нікому аж до 1795 р., коли його відкрив у рукописному збірнику бібліограф О. Мусін-Пушкін. Завдяки цьому відкриттю з'явилося перше видання друком із оригінального літопису вже в 1800 р. Невдовзі після цього видання оригінал рукопису зник під час пожежі Москви в 1812 р. Напередодні 200-літнього ювілею друкованої пам'ятки вже у незалежній Україні у різних колах суспільства знову поширився інтерес до історії вивчення нашої минувшини. Поема, що дійшла до нас із сивої давнини, захопила багатьох художників, зібрала значну кількість перекладів сучасними мовами, виховувала безмежно відданих Україні синів і дочок. Про художнє вирішення низки українських видань, присвячених «Слову о полку Ігоревім» за останні півстоліття, розповідалося у науковому дослідженні автора цих рядків [6, сс. 70-85]. Ця публікація розкриває роботу майстрів екслібриса, створених ними за останні півстоліття.

Відкритий широкому загалу більше 200 років тому витвір давньоруського генія і досі приваблює митців, зокрема майстрів малої графіки – екслібриса. У цьому жанрі маємо значний доробок, який розпочинається екслібрисом видатного українського графіка Василя Кричевського для відомого музикознавця, виконавця народних пісень і дум Дмитра Ревуцького, виконаним у 1929 р. У ньому зображено бандуриста, який на тлі селянської хати, вершника-запорожця і турецького міста з мечеттю співає

про тяжку долю українців у турецькій неволі. Слова славетного поета-співця і музики-гусяря Бояна з поеми «Слово о полку Ігоревім»: «Свивая славію оба полы сего времени» у сучасній трактовці поета Володимира Васьківца зі Сполучених Штатів Америки у переспіві поеми звучать так: «То натхненною рукою Його пальці струни брали, І живущії співали, Вихваляли славу грою». Ці слова яскраво характеризують Д. Ревуцького як одного з основоположників українського музикознавства, зокрема лисенкознавства.

1975 р. громадськість широко відзначала важливу подію в культурному житті України – 175-річчя від дня першого видання «Слова про Ігорів похід» графом О. Мусіним-Пушкіним. З цієї нагоди київське видавництво «Дніпро» видало в 1977 р. поему з ілюстраціями Георгія Якутовича. Його київський колега Василь Лопата відгукнувся екслібрисом, створеним у 1979 р. для художника та його дружини, теж художниці, Олександри Павловської (рис. 1). Одягнені в національні строї чоловік і жінка заглиблені в читання шедевр світової літератури. Особливої експресії надають зображенню стрічки з вінка жінки, довкола яких грайливо розташований шрифтовий напис «Книгозбірня Г. Якутовича та О. Павловської». Мине десять років і у видавництві «Радянська школа» накладом 50000 примірників вийде з друку ґрунтовне видання В. Лопати «Слова о полку Ігоревім» з його ілюстраціями, макетом та художнім оформленням. На обкладинці книги художник зобразив на тлі темної ночі під червоним небесним світилом князя Ігоря зі своїм військом. Текстову частину супроводжують гравюри художника та 10 ілюстрацій на розворотах, надруковані з трьох дощок.



В. Лопата 79

*Рис. 1. Лопата В. Екслібрс Г. Якутовича та О. Павловської.
1979 р.*

Значний сплеск інтересу до пам'ятки давньоруської літератури «Слова о полку Ігоревім» відбувся в часи, коли за рішенням ЮНЕСКО у всьому світі відзначалося 800-річчя безсмертного твору. Знаменній річниці в історії світової культури Всесоюзним добровільним товариством любителів книги у Москві було присвячено в 1986 р. окремий випуск «Альманаху бібліофіла». У ньому відомий український дослідник і колекціонер Святослав Воїнов (1942-2014 рр.) розповів про своє зібрання «Словіани» та

про «Слово о полку Ігоревім» в екслібрисі». Він був широко відомий завдяки зібраній ним унікальній колекції видань «Слова». Зібрання кандидати філологічних наук С. Воїнова налічувало понад 15000 одиниць зберігання, зокрема понад 2500 книг (із них понад 300 видань «Слова» 27 мовами народів світу), понад 400 робіт художників, 300 рукописів, кілька тисяч листів та кілька архівів дослідників пам'ятки. У 1990 р. дослідник організував і очолив у рідному місті Новгород-Сіверську музей-заповідник «Слово о полку Ігоревім». Як директор доклав чимало зусиль для його розбудови, проведення в місті наукових конференцій та, на жаль, він не знайшов спільної мови з керівництвом району та області й у 1993 р. залишив керівну посаду. З того часу слово знавець більше уваги приділяв науковій роботі. Починаючи з 1979 р., колекціонер влаштовував виставки в багатьох містах країни, в тому числі в Івано-Франківську (1985 р.), Києві (2000 р.), Новгороді-Сіверському (1983, 1990, 1991, 2002 рр.), Сумах, Чернігові (1999 р.), Путивлі (2001 р.), на яких експонувалися також і екслібриси з його зібрання. С. Воїнов брав участь у численних наукових конференціях, зокрема в Сумах, Новгороді-Сіверському, Переяславі-Хмельницькому, Путивлі, Одесі та інших містах [6].

Грунтовно представлена в екслібрисах Чернігівщина з її походами новгород-сіверського князя в Степ та її видатні діячі. Особлива заслуга в цьому відомого майстра книжкового знаку Василя Леоненка з Чернігова, який створив понад 1300 графічних мініатюр. Про нього розповідає С. Воїнов в одній із своїх публікацій в енциклопедії «Слова о полку Ігоревім». У ній повідомляється про графічну серію «Пам'ятники «Слова о полку Ігоревім» (1990-91 рр.), виконану в техніці ліногравюри. Це «Пам'ятник Бояну в Новгород-Сіверському», «Пам'ятник князю Ігорю в Новгород-

Сіверському», «Пам'ятник Ярославні в Новгород-Сіверському», «Пам'ятник Ярославні в Путивлі». Також зазначено низку екслібрисів, присвячених шанувальникам безсмертного твору: Н. Найдено (1989 р.), В. М. Бакуменку (1991 р.), Б. Н. Двинянинову (1992 р.) [3]. Серед них і гравюра на лінолеумі, присвячена С. С. Воїнову за мотивами «Плачу Ярославни» та словами Т. Шевченка «Як та зозуленька кує, словами жалю додає». Героїня постає зображена білими контурними лініями, ніби примара, що тужить за загиблими воїнами у нижній частині композиції. Ярославна-Єфросинія, дружина Ігоря Святославича Новгород-Сіверського, дочка Ярослава Осмомисла від шлюбу з Ольгою Юріівною, постає в історії вітчизняної літератури як ліричний образ жінки-патріотки. Трагізм її образу талановито втілено в книжкових знаках Анатолія Сивака (Маріуполь), Миколи Неймеша і Олексія Литвинова (Харків). В екслібрисі останнього Ярослава, здійнявши догори руки, промовляє сповнені експресії слова: «О ветре ветрило ! ...светлое и тресветлое солнце !... о Днепре Слоутутицю !». Ця поетична молитва спрямована не до Бога, а до сил природи, продовжує хвилювати наших сучасників.

Святкування у 1985-1987 рр. 800-річчя з часу написання «Слова» сприяло появі численних екслібрисів, адресованих шанувальникам геніального твору Русі-України. Низка книжкових мініатюр позначена датами 800 літ й належить книгозбірням О. Гончара (Д. Мирошніченко, Харків), В. Манжула (О. Криворучко, Чернівці), К. Ізаківича (А. Сивак, Маріуполь), Ю. Бондаренка (О. Мікловда, Київ), С. Воїнова (А. Мистецький, Київ) та ін. До речі, екслібрис останнього з мого зібрання має на звороті штемпельну печатку з написом «Собрание Святослава Воинова», якою той зазвичай позначав свою «Славіану».

Досить поширені в екслібрисах зображення воїнів війська новгород-сіверського князя Ігоря Святославича, який рушив у похід проти кочовиків, постійних ворогів Руси-України, половців та чорних клобуків. Це роботи М. Бондаренка, В. Вишняка, Б. Куновського, О. Литвинова, В. Лучка, П. Прокопіва та інших. Монументальний образ князя Ігоря постає на чолі дружини в композиції Бориса Куновського з Кривого Рогу для С. Воїнова з датами 1185-1985 рр. (рис. 2).

Микола Бондаренко з Сумщини відомий як автор 80 графічних аркушів за мотивами «Слова», створених до 800-річчя поеми і виданих в альбомі [2]. У цьому виданні також відтворено п'ять авторських екслібрисів, присвячених шанувальникам безсмертного твору та Музею-заповіднику «Слова» у Новгороді-Сіверському. Серед них і екслібрис для педагога, літературознавця, кандидата філологічних наук Віктора Звагельського, який із 1983 р. досліджує «Слово» й опублікував понад 50 матеріалів. У ньому на тлі нічного неба із закривавленим місяцем на здибленому коні постає князь із занесеним мечем, під ним військо, яке вирушає у похід. Червоним кольором художник акцентує, крім «закривавленого» місяця, ще й червоний плащ князя. Доповнюють композицію слова «Спала князю унь похоти» (Спало князю на ум бажання), які належать до «темних місць» у «Слові». Не менш цікавий екслібрис Івано-Франківського художника Петра Прокопіва для відомого художника і вченого Михайла Фіголя.



Рис. 2. Куновський Б. Екслібрис С. Воїнова. 1985 р.

Свою докторську дисертацію він присвятив мистецтву Галича – столиці Галицько-Волинського князівства, наймогутнішої твердині на південно-західних давньоруських землях. Як відомо, найбільшого піднесення Галич досяг за князя Ярослава Осмомисла, оспіваного в

«Слові о полку Ігоревім». Князь Ігор постає в екслібрисі П. Прокопів на чолі дружини, впевнено спираючись на меч. Над військом розвиваються стяги із зображенням святого. Вони присутні в багатьох екслібрисах, але більш конкретизовано бачимо стяги в мініатюрах Анатолія Сивака з Маріуполя та Анатолія Худякова з Дніпра. На них постає образ Спаса – захисника християнської держави. На відміну від русичів, на половецьких землях використовували тотеми, які були предметом релігійного вшанування, хоча їм і не вклонялися як божествам. Тотемами половців були лебеді, гуси, ворони тощо. А от Василь Вечерський із Києва запропонував свій варіант стяга у вигляді квадрата з витягнутим праворуч гострим кінцем. На вершині держала – стилізований тризуб. У центрі квадрата – зображення білої восьмикутної зірки. Бойовий стяг розділено по горизонталі на дві пропорційні частини й розфарбовано аквареллю в жовтий і блакитний.

1990 р. рішенням Чернігівського обласного виконавчого комітету за активної участі С. Воїнова та інших вчених було створено Новгород-Сіверський історико-культурний заповідник «Слова о полку Ігоревім». Йому були передані 12 архітектурних пам'яток міста, в тому числі й унікальний комплекс Спасо-Преображенського чоловічого монастиря, заснованого в XI ст. Сам музей розмістився у приміщенні Покоїв настоятеля монастиря, розташованих у центральній частині Спасо-Преображенського монастирського комплексу. Саме з Новгорода-Сіверського в день свого святого заступника Георгія князь Ігор Святославович почав свій похід на половців. Напередодні відкриття музею на честь «Слова» в місті було встановлено три бронзових пам'ятника: Бояну – на місці бувшого дитинця, Ярославні – біля стін Спасо-Преображенського монастиря і скульптурна група – на центральній площі міста. Ця подія знайшла відображення у

численних екслібрисах, присвячених як самому музею, так і шанувальникам «Слова». Серед кращих була серія з восьми сюжетів виконаних у техніці гравюри на пластику в два кольори (червоний і чорний) і об'єднаних написом «Музей-заповідник «Слово о полку Ігореве», що огортав композицію, створена братами Олексієм і Сергієм Харуками з Києва. Для музейного зібрання виконали екслібриси Микола Бондаренко (Сумська обл.), Ірина Колядіна (Дніпро), Борис Куновський (Кривий Ріг), Володимир Ломака (Суми), Микола Неймеш (Харків) та інші.

Василь Хворост із Дніпра присвятив музею та його засновнику С. Воїнову екслібриси створені 1991 р. із зображенням пам'ятників, які є окрасою Новгород-Сіверська: князеві Ігорю та Бояну – уособленому образу руського народного воїна, трудівника і співця. А для вже згадуваного колеги – В. Лопати – в техніці офорту зобразив Бояна, що грає на гуслах. Постать славетного поета-співця й музики-гусяра зустрічаємо також в екслібрисах Б. Куновського, О. Литвинова, В. Лопати, М. Неймеша, В. Розенталя.

Чимало цікавих екслібрисів було створено завдяки оголошеному в 1994 р. конкурсу на кращий екслібрис для Новгород-Сіверського історико-культурного заповідника. 23 художники України подали на розгляд журі 48 книжкових знаків, із яких було відібрано для виставки 39 екслібрисів. Мініатюри В. Лопати, А. Сивака, С. і О. Харуків, В. Хвороста й інших представлені в музейній експозиції [7]. Важливу роль у сюжетах екслібрисів відіграють сонячне затемнення, картини природи, які мають символічне значення, а також тема «плачу» – замовляння Ярославни. Як відомо, на березі річки Сіверського Дінця 1 травня воїнів застало сонячне затемнення. Воно було наче пересторогою для Ігоря, але він

не зупинився на півдорозі до своєї мети. В центрі композиції, присвяченій М. Бондаренком із Сумщини музею-заповіднику, постає чорний силует князя в шоломі, що нагадує ката. Він рішуче занесеною рукою з мечем розділяє композицію на дві частини: нижньої світлої, із шеренгою обличч дружини готової до бою, і верхньої, покритою темрявою від чорного диска сонця з протуберанцями, з полеглими воїнами (рис. 3).



Рис. 3. Бондаренко М. Екслібрис Музею-заповідника «Слово о полку Ігоревім». 1993 р.

Похід, який трагічно завершився, мав принести військовій честь, а князеві – славу, в поемі завершується словами: «Княземъ слава, а дружинѣ Аминь». Їх наведено в екслібрисах Тамари Баленко (Київ-США), а також у М. Бондаренка в композиції з палаючими будівлями. Тут варто нагадати, що слово «Амінь» (пр. –«істинно», «хай буде так») ставили в кінці літературних творів. Для свого земляка літературознавця, професора Павла Охріменка

сумський художник Володимир Ломака створив екслібрис із воїном, якого наздогнала ворожа стріла. Відомий вчений, якого цікавили проблеми хронології, організував три наукові конференції в Сумському пед.інституті у ювілейні 1983-85 рр. Згодом був ініціатором проведення сумських наукових конференцій «Паліцинських читань». «Утверджуючи національну культуру, впевнено повертав «Слово» в рідне русло, щоб послужило воно відродженню історичної пам'яті народу і розголосу слави Батьківщини» [2]. Два екслібриси Миколи Неймеша і один – його колеги Олексія Литвинова з Харкова – адресовані їхньому земляку – вченому Михайлу Гетьманцю (рис. 4). У 1986 р. він організував кінну експедицію по шляху війська Ігоря від Новгород-Сіверського до Ізюма. Це дозволило підтвердити гіпотезу М. В. Сибільова, що основні події походу Ігоря відбувалися саме між сучасними містами Ізюмом і Слов'янськом. Саме тому в екслібрисі О. Литвинова зображено рух війська князя та карту місцевості з річкою Каяла.

У 2000 р. відзначалося 200-річчя з часу першої публікації «Слова», яке сприяло появі нових екслібрисів. Їх створили до цієї події В. Вишняк (Київська обл.), М. Король (Київ), В. Лучко, для автора цих рядків, а також Б. Романов (Северодонецьк) для Б. Пастуха, О. Бондаренко (Путівль) для С. Тупіка і О. Лепьошкіної та М. Неймеш для «Ігоріади» В. Ремньова. Екслібрис останнього присвячений 170-річчю від дня народження російського композитора Олексія Бородіна. Найбільш значимий його твір – опера «Князь Ігор», над якою він працював 18 років, але так і не закінчив її (дописали інші). Вона обійшла всі світові театри. В екслібрисі Неймеша зображено образ композитора на тлі нотного ряду та драматичну постать князя в кайданках на тлі сонячного затемнення.



Рис. 4. Литвинов О. Екслібрис М. Гетманця. 1991 р.

Висновки. Поема «Слово о полку Ігоревім» є поетичним твором незмірно цінної літературної спадщини з багатим змістом нашої давнини. В описових частинах автор із мистецьким хистом висвітлює політичні й історичні обставини державного життя того часу. Він яскраво описує життєві колізії українського народу, його культурні надбання, релігію та створені ним звичаї. Майстри малої графіки майстерно опрацювали текст поеми, яскраво втілили в екслібрисах образи героїв поеми, дружину князя, навели

цитати окремих місць щоб підкреслили значимість композиції. Вдалому художньому вирішенню багатьох екслібрисів сприяє якісне шрифтове рішення. Завершуючи розповідь про екслібрисну «Словіану», хочеться зазначити, що крізь реальний, образний світ численних графічних варіацій постає інший – бачений тільки «духовними очима» великий світ геніальної пам'ятки.

Список використаної літератури:

1. Бондаренко М. Слово о полку Ігоревім. Серія ліноритів. Суми: ПВП «Видавничий будинок «Еллада», 2015. 103 с.
2. Голубченко В. Слово-знавці. Короткий довідник. Суми: ВВП «Мрія -1», 1998. 75 с.
3. Нестеренко П. Безсмертна поема у творчості українських мистців. Художній образ української книги XX – XXI століть. Київ: Саміт-книга, 2021. Сс. 70-85.
4. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2016. 228 с.

Petro V. NESTERENKO,

PhD in Arts, Associate Professor,
Interregional Academy of Personnel Management,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

A WORD ABOUT THE REGIMENT OF IHOREV IN THE EXLIBRIS

Abstract. Ex Libris is an important source of history not only of Ukrainian culture, but of all humanity. Jubilee dates, which drew their attention to the literary process, were a significant incentive for artists and Ex Libris owners. Since its publication, “The Word about Igor's Regiment” has been of great interest to researchers and ordinary readers, and has inspired artists and poets. When, by UNESCO's decision, the

world celebrated the 800th anniversary of the immortal work, artists responded to this event with numerous Ex Libris addressed to his fans. The next wave of interest in the literary monument arose after the establishment in 1990 of the Novgorod-Siversky historical and cultural reserve with the museum “Words about Igor's regiment”, as well as the announcement of a competition for the best Ex Libris for the museum. An important role was played by the active position of the Ukrainian collector and researcher of the “Slovo...” S. Voinov, who organized exhibitions and participated in scientific conferences.

Each nation has its own Song of Songs of inexhaustible spiritual fulfillment. For Ukrainians from time immemorial, an irrefutable proof of their historical maturity and consciousness were original, one-of-a-kind, national opinions and the earliest, from the 12th century, their echo – the poem “A word about Igor's regiment”. This is one of the most famous Old Russian works. At the heart of its plot is the story of the unsuccessful campaign of Novgorod-Siversky prince Igor Svyatoslavovych against the Polovtsy in the spring of 1185. To the historical story, the author added motifs of dreams, cries, reactions of nature to the fate of the heroes, monologues of princes... Although the story was written at the end of the 12th century, it was found only in 1791. Prince Oleksiy Musin-Pushkin found the original work completely by accident in the Spaso-Yaroslavl Monastery. A work of such high sound and such wise depth as “Slovo...” is a desktop edition of every self-conscious Ukrainian, every patriotic reader, fan of native literature. Therefore, it is not surprising that “Slovo...” found a wide response among numerous bookplate artists from all cities of Ukraine – from Chernivtsi, Lviv and Ivano-Frankivsk to Chernihiv, Sumy and Kharkiv.

Key words: ex-libris, “Word about Igor's regiment”, artist, jubilee dates, culture, museum, collectors, scientists.

References:

1. Bondarenko, M. (2015). Slovo o polku Ighorevim. Serija linorytiv [Word about Igor's regiment]. Sumy: PVP "Vydavnychyj budynok "Ellada" [in Ukrainian].
2. Gholubchenko, V. (1998). Slovo-znavtci [Word experts]. Korotkyj dovidnyk. Sumy: VVP "Mrija -1" [in Ukrainian].
3. Nesterenko, P. (2021). Bezsmertna poema u tvorchosti ukrajinsjkykh mystciv. Khudozhnij obraz ukrajinsjkoji knyghy XX – XXI stolitj [An immortal poem in the works of Ukrainian artists. The artistic image of the Ukrainian book of the 20th - 21st centuries]. Kyiv: Samit-knygha, 70-85.
4. Nesterenko, P. (2016). Istorija ukrajinsjkogho ekslibrysa [History of Ukrainian exlibris]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.208-227>

УДК 7.034.7:39(447)

Анатолій Іванович БРОВЧЕНКО,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: a.brovchenko@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8772-0999

УКРАЇНСЬКЕ НЕОБАРОКО В АРХІТЕКТОНІЧНИХ ВИДАХ ТВОРЧОСТІ ЯК ОДИН ІЗ НАЦІОНАЛЬНИХ САМОІНДИФІКАТОРІВ

Анотація. У статті розкриваються феномени українського бароко і необароко та його значення для самоіндифікації українського етносу в умовах сучасних соціально-економічних потрясінь, утвердження української державності, глобалізаційних процесів, розмивання національних ідентичностей. У ньому вбачається засіб виявлення «українськості» через неповторні культурні традиції у жорсткому світі конкуренції держав, націй. У матеріалі подаються особливості європейського художнього стилю бароко, який проник у всі види мистецтва та породив у європейських країнах свої національні школи. Європейське бароко, що лягло на благодатний «ґрунт» України, під впливом народного мистецтва, естетичних смаків та ідеалів, набуло національних ознак, місцевої самобутності й отримало назву «українське бароко» або «козацьке бароко».

Підкреслюється, що однією із головних особливостей художньої творчості українців є декоративність та, що бароко мало значний вплив на українську культуру.

Зазначається поєднання в українському бароко досвід європейського мистецтва з своєрідністю етнічного розуміння прекрасного в мистецтві.

Вплив бароко був на стільки сильним, що навіть народне мистецтво, яке є досить консервативним, зазнало його. Указується, що українське бароко є одним із джерел українського авангарду, а останній можна зрозуміти як своєрідне «необароко». Проводиться думка, що барокова культура України має трьохсотрічну історію та вважається проявом національної ідентичності та символом української державності. В наш час українське бароко та необароко проявляється у сучасній архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, дизайні, образотворчому мистецтві як прояв риси національної свідомості наповнені власним історичним досвідом.

Автор наводить приклади проявів мотивів українського необароко, бароко в архітектурі, дизайні. Зокрема акцентується увага на присутності бароковості у колекціях одягу, меблів відомих у світі українських дизайнерів, котрі репрезентують Україну на міжнародних виставках.

Ключові слова: українське бароко, необароко, мистецтво, дизайн, традиційне народне мистецтво, архітектура, індифікатор.

Вступ. Соціально-економічні потрясіння, глобалізаційні процеси майже у всіх галузях суспільного життя поставили Україну перед складною проблемою розвитку української нації, національної самоідентифікації, збереження етнічного здоров'я. У цих умовах самозбереження «українськості» є важливим фактором, який потребує творчого підходу у всіх галузях буття, по відношенню як до внутрішнього об'єднуючого чинника держави, так і до зовнішнього, що вирізняє в цьому

жорстокому конкурентному світі масового виробництва, масової культури.

Постановка проблеми. Глобальна культура – це «структура спільних відмінностей». Українська культура довгий час була ізольована від світу, а етнокультуротворення було на довгий час пригальмоване, в деяких галузях призупинене. Незважаючи на власну багатющу культурну спадщину, більшість українців почувають себе меншовартісними по відношенню до інших розвинених культур. І в час соціо-економічних трансформацій протрібно знову вивести самобутність української культури на світовий рівень.

Просування національного промислового продукту на міжнародному ринку як певного національного бренду є дуже важливим. При позиціонуванні національного промислового продукту на міжнародному ринку як певного національного бренду необхідно звертатись бо традицій українського декоративно-вжиткового мистецтва, як фундаменту національного дизайну. відбувається звернення до народної культури, переосмислення її як джерела натхнення. «Зростання конкуренції на світовому ринку товарів і послуг висуває нові, більш жорсткі вимоги до виробленої продукції, яка має бути не лише бездоганною за якістю, але й гідно репрезентувати національну самобутність країни-виробника. У сучасних умовах стандартів та уніфікованості зростає роль культурних традицій, що ідентифікують і презентують націю серед багатьох народів світу» [4]. І в цьому руслі значимими репрезентантами національної своєрідності світовій спільноті є демонстрація неповторних культурних традицій, мистецтва, архітектури, впізнаваних образів об'єктів українського дизайну у світі.

Країни-лідери конкуренції на світовому ринку використовують етнічні елементи у експортованих товарах,

акцентуючи увагу споживачів на національній приналежності. Звернення до національних мистецьких стилей дозволить долати зазначені проблеми. Так, зокрема, привертає увагу історичний мистецький стиль, який до цих пір є досить актуальним в українському мистецтві, архітектурі, дизайні – українське бароко, необароко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема українського бароко і необароко є багатогранною і різноплановою та досить актуальною в дослідженнях сучасних науковців. Так, В. Піщанська у своїй роботі аналізує традиції використання засад художнього стилю українське бароко в мистецтві під час двох його «хвиль». Розвідки Г. Скляренко присвячені необароковим тенденціям в Українській культурі 1980-х – 2000-х рр. Дослідниця Л. Ордіна в своїх дослідженнях розглядає українське бароко як нове самовідчуття і нове мистецтво. Прояви традицій українського бароко в сучасному етнодизайні інтер'єрів і екстер'єрів розглядає О. Смоляр. У працях В. Даринської прослідковуються ментальні риси в українській бароковій культурі. Проаналізовані дослідження показали, що українському бароко і необароко у різних його проявах не приділяється належної уваги як одному з національних самоіндіфікаторів і репрезентантів у світі.

Мета статті. Метою статті є осмислення феноменів українського бароко і необароко та проявів небарокових традицій у сучасних архітектонічних видах творчості як національного самоіндіфікатора у сучасному світі.

Виклад основного матеріалу. Прихід стилю бароко з Італії та його панування на теренах України в період другої половини XVII – кінця XVIII ст. збігся з соціально-культурним піднесенням і національно-визвольною боротьбою українського народу й формування національних рис мистецтва. Бароко, зазвичай,

визначається як загальноєвропейський художній стиль, що поширився в усіх видах мистецтва, зокрема декоративно-прикладному, поетичному, образотворчому, музичному, театральному, архітектурі. Саме тому, як зазначають дослідники, хоча «стилістичні форми бароко специфічні», «йому притаманний особливий синтез мистецтв, коли архітектура, скульптура і монументальний живопис виступали в рівноправній гармонійній єдності» [1, с. 149]. Розвиток культури бароко в Україні виявився чутливим до особливостей національного менталітету. Бароко у всіх європейських країнах породило свої національні школи, тому можна говорити про віртуозність та гедонізм італійського бароко, драматизм іспанського, містицизм німецького, романтизм французького, метафізичність англійського і, нарешті, героїко-стоїтичний дух українського бароко [2]. Зберігаючи головні особливості західноєвропейського бароко (зображення бурхливої дії, контрасти, символи й алегорії, широке застосування декоративних оздоблень), українське бароко мало свої неповторні риси. Вирішальний вплив на формування українського бароко мали: народне мистецтво, народні естетичні смаки та ідеали, що призвело до використання ознак європейського бароко в традиціях вітчизняного народного мистецтва.

В Україні поряд із «високим», аристократичним бароко існувало народне – міщанське, селянське, козацьке. Все це, у свою чергу, визначало багатобарвність, контрастність, мальовничість, засновану на народній основі декоративності і головне – небаченій вигадливості форм. Дослідники українського бароко зазначають, що «декоративність становить одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення. І якби бароко не мало б жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому,

що саме йому судилося найповніше передати притаманний українському національному характерові потяг до св'ятковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту» [8, с. 211].

Д. Чижевський дійшов висновку, що «український культурний тип великою мірою формувався під впливом бароко» [14, с. 216], а сучасні автори стверджують про існування «барокового універсализму» як одного з вищих досягнень української культури [10]. Бароко мало синтетичний характер, охопивши всі галузі духовної культури – архітектуру, літературу, образотворче і прикладне мистецтво, музику, театр. Це був універсальний стиль, особливості якого закономірно і глибоко виявилися в багатьох ланках духовного життя суспільства. На думку дослідників, «українське бароко увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами, розумінням прекрасного» [5, с. 10].

Пишність і декоративність цього європейського стилю на українському ґрунті набула національних ознак, втративши частину надмірної декоративності та набувши місцевої самобутності. Близьке українцям за духом європейське бароко знайшло сприятливий ґрунт для поширення на українських землях. Проте під впливом місцевих традицій цей стиль так видозмінився, що тепер його неможливо сплутати з ніяким іншим. [15].

Потрібно відзначити, що традиційне декоративно-житкове мистецтво є найбільш консервативним по відношенню до новацій зпоміж інших видів мистецтва. І споконічні носії його традицій, які до останнього тримаються за своє, не встояли перед чарівністю стилю бароко. Народні майстри використовували у своїй діяльності барокові композиції та декоративні рішення, що

вплинуло на розвиток різних напрямів традиційного декоративно-вжиткового мистецтва.

Мистецтво України доби бароко, яке формувалось на основі народної естетики в тісному взаємозв'язку з мистецтвом інших країн, являє собою важливий етап у розвитку духовної культури українського народу. Разом із тим, воно є ланкою в розвитку загальноєвропейської культури, становлячи одну з національних шкіл цього великого художнього стилю [3].

Прийшовши на українські терени, бароковий стиль проявився в декоративно-вжитковому мистецтві. Його вплив виявився у гаптуванні (золотому шитві), яке в цей період набуло особливого розвитку, вишивці, художньому металі, різьбленні по деревині. Особливо виразно це прослідковується в різьбленні іконостасів. Українські сніцари майстерно вивершували шедеври українського барокового стилю через високий рельєф рослинного орнаменту царських врат, та по всієї площини іконостасу.

На початку ХХ ст. українське бароко в своєму розвитку набуло рис своєрідного українського необароко. Науковці вказують на існування двох «хвиль» українського необароко: перша, модерна, співпала з поширенням українського авангарду (1910-1930-і рр.), друга постмодерна, стала продовженням першої (кінець 1980-поч. 2000-х рр.). На думку В. Личковаха, «єдиний в Україні національно довершений стиль українського бароко є одним із джерел українського авангарду, а останній можна відтак зрозуміти як своєрідне «необароко», що відтворює автентичне бароко не лише за національним духом і художньою метамовою, а й за синтезами західноєвропейської і власне української «культурної душі» модернізму» [6 сс. 103-105].

Необароко «української хвилі» явилось закономірним етапом у розвитку національної традиції, що

на новому історичному етапі виявилось у новому переосмисленні її особливостей через синтез із новими тенденціями українського мистецтва, під зовнішнім впливом європейських культур. На початку та в II пол. XX ст. бароко слугувало, перш за все, джерелом оновлення образності та стилістики, утвердження національної традиції. У сер. 1980-1990-х рр. митці які «підняли нову хвилю» українського необароко, чи не вперше побачили бароко як проблему української культури, що зосередила в собі парадокси національного поступу.

Варто навести хоча б слова одного з авторів «українського стилю» межі XIX-XX ст., архітектора О. Дяченка, який писав: «Якби бароко не було — українці його б витворили... Бароко — це українська стихія, яка наскрізь просякла не лише образотворче мистецтво, архітектуру, меблі, орнамент, одягу, різьбярство, а навіть і пісню, музику, літературу. Бароко — яскравий виразник українського національного обличчя, бароко й українська вдача — синоніми» [16, с. 315].

Таким чином, дослідники наголошують на тому, що українці витворили своє бароко, переробивши західне бароко на свій лад.

«Специфікою українського бароко є та обставина, що тяжіння до античності та міфологічних образів і середньовічної символіки переломлюються в ньому через відновлення традицій Київської Русі; а певні ідеї Реформації засвоюються в контексті ідеалів національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом. Ці демократичні тенденції і пов'язують в Україні певні риси бароко (зокрема його декоративність) з особливостями народного мистецтва» [12, с. 180].

Уже понад три століття барокова культура в Україні вважається проявом національної ідентичності та символом української державності. Образно-змістовне наповнення

українського бароко проглядається в іконописі, орнаментах Г. Собачко та П. Власенко, у скульптурах О. Архипенка, творчості Т. Шевченка, графіці Г. Нарбута та його школи, у новій культурі роботи модерністів-новаторів О. Богомазова, О. Екстер, В. Меллера, А. Петрицького, С. Рибак. Українські необарокові традиції, крім мистецтва, проявляються у соціально-політичному вимірі, через розроблені етнодизайнером-графіком Г. Нарбутом ескізи військових мундирів війська Павла Скоропадського, поштові марки, грамоти, листівки УНР, символики карбованців УНР, запропонованого ним Державного Герба – виконаного у стилі козацького бароко.

Орнаментика стилю українського бароко використовувалася для декору архітектурних споруд (Брама Заборовського у Києві), в настінних розписах і різьбленні іконостасів, де популярності набув мотив виноградної лози (Андріївська церква у Києві, архітектор Б. Растреллі). На численних спорудах Києво-Печерської лаври, громадських спорудах Чернігова, соборах і церквах Києва, Мгара, Новгорода-Сіверського, Полтави, Сорочинців позначилися риси цього динамічного декоративного стилю. Композиції барокового орнаменту набули розвитку в Україні також у різьбленні на камені та кістці, в оздобленні емалевих виробів, гаптуванні золотом одягу козацької старшини [9]. Мистецтвознавці, теоретики і практики етнодизайну розглядають «бароковість як надчасовий тип культурної свідомості, який не вмер разом із останніми майстрами давнього бароко й продовжує впливати на творчі шукання сучасних митців» [7].

На початку ХХ ст. в Україні йшов пошук національного архітектурного стилю. Виникли два напрями: одним був український необароко, який пропагував архітектор Г. Лукомський, інший – український

модерн, орієнтований на селянську архітектуру, прихильником якого Г. Кричевський.

Творчі пошуки Г. Лукомського вплинули на діяльність архітектора Д. Дяченка, який став провідником необароко як національного українського стилю. Ним створені проекти в стилі українського необароко: будинок земської лікарні в м. Лубнах (1913-1914 рр.), будинок Климова 1913 р., с. Круглики Полтавської області, комплекс Української національної академії (Національний університет біоресурсів і природокористування), м. Київ (1920-1930 рр.).

Традиції мистецького стилю «козацького бароко» проявляються у сучасній архітектурі через білий колір стін, вишукані ліпні орнаменти, більш стримані ніж в класичному бароко, включення бірюзового кольору на тлі позолоти.

Українські необрокові форми в архітектурі почали проявлятися в проектах архітекторів на початку двадцятого століття. Свої задуми в цьому стилі втілювали А. Добровольський, В. Заболотний. Серед найвідоміших проєктів: готель «Десна» в Чернівцях, вулиця Хрещатик у Києві.

У II пол. XX ст, під впливом нового керівництва країни, пошуки втілення необарокового стилю в об'єктах архітектурі припиняються.

Здобуття Україною незалежності сприяло відродженню українського необароко в архітектурі і мистецтві по всій Україні. Це відобразилося проєктах архітекторів В. Гречина, В. Тригубова, Д. Яблонського: церква Різдва Богородиці у Києві (1998–2000 рр.), у с. Віта-Поштова (1992-2002 рр), Пантелеймонівська у М. Полтава (2000 р.), Покровська у смт. Гребінки (2001 р.) та ін.

Традиції українського необароко продовжуються і сучасними архітектурно-будівельними компаніями. Як

приклад можна навести монументальні культові будівлі, спроектовані ПП «Творча архітектурна майстерня «Шкроголь»», Архітектурно-будівельною компанією «Жежерін» та Науково-проектним архітектурним бюро «ЛІЦЕНЗ і АРХ»: храми Св. Миколая (2002 р., с. Чайки Богуславського р-ну Київської обл.), Преображення Господнього (2007 р., Київ, мікрорайон Теремки-2), Ікони Божої Матері Живоносне джерело (1996 р., Київ, масив Південна Борщагівка), Апостолів Петра і Павла (2008 р., Київ, вул. Стеценка), Святої Трійці (1995 р., Тернопіль) [15, сс. 28-29].

Львівський архітектор Роман Сулик займається проектуванням дерев'яних храмів в архітектурних барокових традиціях народного зодчества. У його здобутку проекти 19 дерев'яних храмів споруджених у Львові, Жидачеві та інших містах України.

На тлі політичних та культурних процесів, що мають місце у сучасному українському суспільстві традиції барокової та необарокової архітектури набувають нового сенсу як символу української державотворчості та незалежності.

У наш час прослідковується взаємодія традицій необароко і професійного мистецтва, дизайну, архітектури. Митці й етнодизайнери звертаються до стилю українського необароко для створення вірців мистецтва і товарів широкого вжитку, репрезентуючи Україну в світі та підтримуючи українську ментальність.

Український світогляд поєднує західну та східну ментальність, що і відобразилося в українському бароко. Українці надають великого значення своїм почуттям та емоціям, що виявлялося у минулому і виявляється зараз у всьому, до чого докладаються українські руки і душа.

Основними рисами українського художнього мислення були метафоричність та «мудра чуттєвість», що

виражалися в особливій декоративності, яка стала основою художнього світу «козацького бароко». Це надало мистецтву українських майстрів примхливої штучності («штукарства») та безпосереднього милування красою слова чи фарби. Щедре оздоблення та декорування виражало впевненість українця епохи бароко в тому, що людина з'являється на світ для того, щоб примножити красу цього Божого світу. Крім того, краса та розкіш світу матеріального – це не що інше, як відблиск краси та досконалості раю [2].

Твори відомого в світі художника Миколи Стороженка пронизані стилем бароко. У наш час українські дизайнери все частіше звертаються до стилю українського необароко. Особливо в цьому плані відзначається індустрія моди та архітектура.

Так, відома українська дизайнерка Ольга Пілюгіна створює гобелени, які є монументально-орнаментальними авторськими творами на основі традицій українського килимарства з характерними рисами українського бароко. В них поєднуються традиції та сучасність. Роботи майстрині демонструються в усьому світові, де відзначають, що українські гобелени є сучасними та стильними. Вони користуються успіхом в як в Україні, так і за її межами.

У вересні 2019 р. у Парижі пройшла масштабна виставка дизайну – салон меблів та декору «Maison & Objet», на якій українські дизайнери заявили про себе. Зокрема, Ольга Селішева і Поліна Веллер із fashion-проектом «Бароко now» продемонстрували незвичайне поєднання елементів українського бароко і футуристичного мінімалізму. У їхніх моделях суконь і корсетів досить виразно проглядаються чітка геометрія форми прикрашена характерними бароковими завитками та орнаментами з рослинними мотивами.

Організатори виставки промислового дизайну «Wanted Design» у Нью-Йорку, Оділь Ено (Odile Hainaut) і Клер Піжула (Clair Pijoulat) відзначили, що «український дизайн іде своїм індивідуальним шляхом: часто у виробництві предметів застосовується ручна праця, використовуються натуральні матеріали. Кілька років тому це стало новим світовим трендом – невеликі мануфактури виробляють дійсно якісні та актуальні дизайнерські предмети. Саме тому ми віримо в перспективи і прогнозуємо підвищення інтересу до українського дизайну не тільки на європейському ринку, а й на американському» [2].

Необарокова стилістика справляє вплив і на творчість українських дизайнерів одягу, які створюють колекції у руслі загальносвітових модних трендів. Прикладом таких інноваційних підходів до модної індустрії є творчість Р. Богуцької, яка «демонструє прихильність до багатого декору, до складних поєднань різнофактурних і різнотектонічних тканин, до нашарувань різнорідних декоративних елементів, використання національних мотивів і традиційних українських способів декорування одягу, як, наприклад, вишивка по шкірі й тканині шовковими нитками та бісером, розпис по шкірі, інкрустація металом, часте використання хутра, шкіри, багато орнаментованих тканин» [11, с. 106].

У розробках колекційного одягу знаної української дизайнерки Олени Даць (Olena DATS) присутній стиль козацького бароко. Барокові мотиви проявляються у формах, орнаментах, флористичних візерунках, текстурних тканинах.

Подібні барокові впливи та запозичення мають не лише естетичний ефект і відлуння у світі, а й сприяють популяризації України та її мистецтва під час модних показів на найвідоміших європейських подіумах. Барокова

стилістика присутня в сучасному одязі українців. Українцям притаманний потяг до ефектного вбрання, видовищності, витонченності, помірності у його кольоровій гамі. Сформоване віками відчуття прекрасного у помірно-яскравому і соковитому оздобленні одягу, незвичному крої, яскравих аксесуарах демонструє генетичну, металъну схильність українців до сприймання різноманітних проявів необарокового стилю, як споконвічного свого, та намаганням продемонструвати це світу.

Висновки. Українське бароко і необароко мають виразні національні ознаки та вважаються проявом національної ідентичності та символами української державності. Вони є серед основних елементів національної традиції та вирізняють її з-поміж мистецьких шкіл європейських країн і, разом з тим, є частиною європейської культури.

Прояви українського бароко і необароко у сучасних мистецьких творах, архітектурі, об'єктах дизайну гідно репрезентують Україну і українців у культурному просторі світу. Перспективу наших досліджень вбачаємо в аналізі сучасних можливостей використання стилю українського бароко і необароко в сучасному книгодрукуванні, зокрема, дитячої літератури.

Список використаної літератури:

1. Бароко – Мистецтво України: енциклопедія : у 5 т. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995.
2. Даренська В. Українське бароко як світоглядний стиль. URL: <http://archive.ndiu.org.ua/fulltext.html?id=2820>
3. Казьміна О., Машков В. Стиль бароко – самоствердження української національної самобутності в європейському культурному просторі.

URL:

http://ukrconf.fl.kpi.ua/wpcontent/uploads/2014/12/32_Kaz_mina_Olena_Mashkov_Vitaliy.pdf

4. Корницька Л. Етнодизайн у системі сучасної професійної освіти. Тенденції розвитку вітчизняного дизайну та дизайн-освіти у вимірах сучасності: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 15–16 листопада 2012 р. Київ. Сс. 65-69.

5. Личковах В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів: Деснянська правда, 2006. URL: <https://kzref.org/volodimir-lichkovich-divosad-kulehuri-vibrani-statti-z-estetiki.html>

6. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва. Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наук. думка, 1991. 256 с.

7. Луцкевич Ю. Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII-XVIII ст. і необароковим течіям XX століття. Тези доповідей. Київ: НХМУ, 1996. С. 3.

8. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 296 с.

9. Найдено О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. Київ: Наукова думка, 1989. 162 с.

10. Ольховик М. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук. Київ, 2005. 16 с.

11. Рудик Л. Необароко у творчості сучасних дизайнерів. Вісник національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. Сс. 100-109.

12. Резвухіна Л. Особливості стилю бароко в декоративно-прикладному мистецтві.

URL:

https://www.researchgate.net/publication/331507535_OSOBLI

VOSTI_STILU_BAROKO_V_DEKORATIVNO
PRIKLADNOMU_MISTECTVI

13. Третяк К. Українське бароко як вираз національної ідеї в архітектурі. Етнічна історія народів Європи. 2001. Вип. 9. Сс. 40-43.
14. Чижевський Д. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України. Хроніка'2000. Український культурологічний альманах. 2000. Вип. 37-38. Сс. 202-216.
15. Товстенко Т. Етновияви в стильових рисах сучасної архітектури Києва. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Народна творчість та етнографія, 2010. № 6. Сс. 23-30.
16. Чепелик В. Зародження архітектури українського необароко. Українське бароко: зб. наук. праць. Харків: Акта, 2004. Т. 2. Сс. 269-369.

Anatoly I. BROVCHENKO,

PhD in pedagogical sciences, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: a.brovchenko@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8772-0999

**UKRAINIAN NEO-BAROQUE IN ARCHITECTURAL
FORMS OF CREATIVITY IS ONE OF THE NATIONAL
SELF-IDENTIFIERS**

Abstract. The article reveals the phenomenon of Ukrainian Baroque and neo-baroque and its importance for the self-identification of the Ukrainian ethnos in the conditions of modern socio-economic upheavals, the establishment of Ukrainian statehood, globalization processes and the blurring of national identities. It represents a means of revealing “Ukrainianness” through unique cultural traditions, ethno design in the cruel world of competition between states and nations. The

material presents the peculiarities of the European Baroque artistic style, which penetrated all the types of art and gave birth to its national schools in European countries.

European Baroque, having landed on the fertile soil of Ukraine, under the influence of folk art, aesthetic tastes and ideals, acquired national features, local identity, acquired the name Ukrainian Baroque or Cossack Baroque.

It is emphasized that one of the main features of the artistic creation of Ukrainians is decorativeness and that baroque had a significant impact on Ukrainian culture.

It is noted about the combination of the experience of European art with the originality of the ethnic understanding of beauty in art in the Ukrainian Baroque.

The influence of the Baroque was so strong that even folk art, which is quite conservative, was under its influence.

The article presents the periodicals and features of two “waves” of Ukrainian neo-baroque and their features.

The study indicates that the Ukrainian Baroque is one of the sources of the Ukrainian avant-garde, and can therefore understand the latter as a kind of “neo-baroque”.

There is an opinion that the baroque culture of Ukraine has a three-hundred-year history and many consider it a manifestation of national identity and a symbol of Ukrainian statehood.

Nowadays, Ukrainian Baroque and neo-baroque manifest themselves in modern architecture, decorative and applied arts, design, fine arts as a manifestation of features of national consciousness filled with its own historical experience. The author gives examples of manifestations of Ukrainian Baroque in various types of art in different historical periods. In particular, he focuses on the presence of Baroque in the collections of clothes and furniture of world-famous Ukrainian designers who represent Ukraine at international exhibitions.

Key words: Ukrainian Baroque, neo-baroque, art, design, traditional folk art, architecture, identifier.

References:

1. Baroko – Mystetstvo Ukrainy(1995): entsyklopediia : u 5 t. [Baroque – Art of Ukraine: encyclopedia]: in 5 t. Kyiv: “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
2. Darenka, V. Ukrainske baroko yak svitohliadnyi styl [Ukrainian Baroque as a worldview style]. Available at: <http://archive.ndiu.org.ua/fulltext.html?id=2820> [in Ukrainian].
3. Kazmina, O., Mashkov, V. Styl baroko – samostverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi samobutnosti v yevropeiskomu kulturnomu prostori [Baroque style is self-affirmation of Ukrainian national identity in the European cultural space]. Availalbe at: http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/32._Kaz_mina_Olena__Mashkov_Vitaliy.pdf [in Ukrainian].
4. Kornyska, L. (2012). Etnodyzain u systemi suchasnoi profesiinoi osvity. Tendentsii rozvytku vitchyznianoho dyzainu ta dyzain-osvity u vymirakh suchasnosti [Ethnodesign in the system of modern professional education. Trends in the development of domestic design and design education in modern dimensions]: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf., 15-16 lystopda 2012. Kyiv, 65-69 [in Ukrainian].
5. Lychkovakh, V. (2006). Dyvosad kultury: Vybrani statti z estetyky, kulturolohii, filosofii mystetstva [Miracle garden of culture: Selected articles on aesthetics, cultural studies, philosophy of art]. Chernihiv: Desnianska Pravda. Availale at: <https://kzref.org/volodimir-lichkovah-divosad-kulehuri-vibrani-statti-z-estetiki.html> [in Ukrainian].
6. Lohvyn, H. (1991). Ukrainske baroko v konteksti yevropeiskoho mystetstva. Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst [Ukrainian Baroque in the context of European art.

Ukrainian Baroque and the European context]. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

7. Lutskevych, Yu. (1996). Vid baroko do baroko. Khudozhno-literaturna aktsiia, prysviachena barokovii kulturi XVII-XVIII st. i neobarokovym techiiam XX stolittia [From Baroque to Baroque. Artistic and literary action dedicated to the baroque culture of the XVII-XVIII centuries. and neo-baroque currents of the 20th century]. Tezy dopovidei. Kyiv: NKhMU, 3 [in Ukrainian].

8. Makarov, A. (1994). Svitlo ukrainskoho baroko [The light of the Ukrainian Baroque]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

9. Naiden, O. (1989). Ornament ukrainskoho narodnoho rozpyssu: vytoky, tradytsii, evoliutsiia [Ornament of Ukrainian folk painting: origins, traditions, evolution]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Olkhovyk, M. (2005). “Barokovyi universalizm” v ukrainskomu khudozhnomu myslenni [“Baroque universalism” in Ukrainian artistic thinking]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filos. Nauk. Kyiv [in Ukrainian].

11. Rudyk, L. (2010). Neobaroko u tvorchosti suchasnykh dyzaineriv [Neo-Baroque in the work of modern designers]. Visnyk natsionalnoi akademii mystetstv, 21, 100-109 [in Ukrainian].

12. Rezvukhina, L. Osoblyvosty styliu baroko v dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Features of the Baroque style in decorative and applied art]. Available at: https://www.researchgate.net/publication/331507535_OSOBLI_VOSTI_STILU_BAROKO_V_DEKORATIVNO_PRYKADNOMU_MISTECTVI [in Ukrainian].

13. Tretiak, K. (2001). Ukrainske baroko yak vyraz natsionalnoi idei v arkhitekturi. Etnichna istoriia narodiv Yevropy [Ukrainian Baroque as an expression of the national

idea in architecture. Ethnic history of the peoples of Europe]. 9, 40-43 [in Ukrainian].

14. Chyzhevskiy, D. (2000). Simnadtsiate storichchia v dukhovnii istorii Ukrainy [The seventeenth century in the spiritual history of Ukraine]. Khronika'2000. Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh, 37-38, 202-216 [in Ukrainian].

15. Tovstenko, T. (2010). Etnovyiavy v stylovykh rysakh suchasnoi arkhitektury Kyieva [Ethnophenomena in the stylistic features of modern Kyiv architecture]. Kyiv: IMFE im.

16. M. T. Rylskoho. Narodna tvorchist ta etnohrafii, 6, 23-30 [in Ukrainian].

17. Chepelyk, V. (2004). Zarodzhennia arkhitektury ukrainskoho neobaroko [The birth of Ukrainian neo-baroque architecture]. Ukrainske baroko: zb. nauk. prats. Kharkiv: Akta, 2, 269-369 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.228-242>
УДК 75/76(477)"19-20"

Анна Миколаївна ГУНЬКА,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4455-1640>

ШРИФТОВІ КОМПОЗИЦІЇ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА В ОФОРМЛЕННІ ПЕРІОДИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Анотація. Статтю присвячено розробкам шрифтів Івана Їжакевича (1864-1962 рр.) кінця ХІХ – початку ХХ ст. У цей період часу визначний київський художник, випускник Лаврської іконописної школи і спудей Київської рисувальної школи Миколи Мурашка 1882-1884 рр., 1883 р. за пропозиціями відомого художника М. Врубеля та професора Київського університету Святого Володимира А. Прахова був запрошений до участі у проєкті реставрації фресок ХІІ ст. у київській Кирилівській церкві.

Під час набуття досвіду праці з автохтонними оригінальними сюжетними розписами на біблійні теми й орнаментикою означеного ансамблю, митець глибоко занурився у вивчення шару києворуської культури, зокрема рукописних шрифтів і плетінок. Донедавна були відомі лишень його розробки до періодичних видань 1888-1917 рр. («Живописное обозрение», «Нива», «Всемирная иллюстрация»), які були оприлюднені, починаючи з часу навчання у Петербурзькій академії мистецтв (1884-1890 рр.).

Прое, виявилось, що у фондах Центрального

державного архіву-музею літератури і мистецтва України в Софії Київській зберігаються п'ять справ з начерками Івана Сидоровича, які проливають світло на процеси творчого пошуку художником шрифтових і орнаментальних композицій.

Зокрема, це справи 59, 60, 61, 64, 65 опису 1 фонду 58 – «Їжакевич І. С. – український радянський художник, народний художник УРСР». Найцікавішою з них є справа 59 – «Зразки церковно-слов'янських шрифтів і орнаментів», що містить три аркуші з рисованими тушшю, пером і графітним олівцем на кальці ескізами шрифтових та орнаментальних композицій (недатованими, виконаними близько зламу XIX і XX ст.).

У них Іван Їжакевич намагався переосмислити вітчизняну спадщину домонгольської доби часів величі Києворуської держави, а також експериментував із готичними, ренесансовими та ранньобароковими орнаментальними композиціями зі шрифтами.

Ключові слова: образотворче мистецтво, графіка, шрифти, Україна, кінець XIX – початок XX ст., Іван Їжакевич

Вступ. Спадок Івана Їжакевича (1864-1962 рр.) у царині графічного надбання сьогодні відкривається заново. Адже доробок цього визначного майстра образотворчого мистецтва України кінця XIX – середини XX ст., учня А. Куїнджі, Х. Платонова, І. Рєпіна, І. Селезньова, більше був вивчений у розрізі візій пейзажного та монументально-декоративного мистецтва. Зокрема, ансамблів розписів церков, іконопису, діяльності в осередках Лаврської іконописної майстерні, Рисувальної школи М. Мурашка, видів Києва, праці над започаткуванням Спілки художників України.

Постановка проблеми. При цьому меншою мірою

досліджена стилістика творів майстра, його етнографічні замальовки, якими рясніють оформлені ним друковані видання, і власне графічна спадщина. Враховуючи той факт, що сам художник у матеріалах нововідкритої особової справи померлих членів Спілки художників України [1] писав, що головним своїм доробком вважав ілюстрування періодичних видань і книг, ця частина його надбання має бути сьогодні переосмислена.

Тим більше, що нині розшуканий перелік основних праць майстра, які він занотував власноруч і подавав при уточненні інформації про його творчі напрацювання при присудженні звань заслуженого діяча мистецтв і народного художника УРСР (відповідно, 1940/1941 р. та 1951 р.). Іван Їжакевич вважав своїм головним доробком двадцять чотири позиції оздоблення друкованих видань, які включали шрифтові, орнаментальні композиції для авантитулів, форзаців, шмуцтитулів, обкладинок, заставок, віньєток, буквиці, сторінкові ілюстрації тощо, елементам яких варто приділити окрему увагу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Орнаментальні композиції Івана Їжакевича без шрифтових начерків частково були розглянуті в статті музейниці Ірини Марголіної «До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві Києва» (Київ, 2013). Проте, авторка торкалася лише живописної спадщини майстра, який, як відомо, тяжіючи до монохромності, багато уваги приділяв гризайлі [8].

Серед останніх праць, присвячених українським шрифтовим композиціям, варто назвати монографію за докторською дисертацією Василя Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років» (Київ, 2019).

У цій праці дослідник намагався представити ті етапні, з точки зору, найяскравіших досягнень у галузі

книжкової графіки середини – II половини ХХ ст. (до доби незалежності) роботи, в яких віддзеркалилася власне «українськість» творчості вітчизняних графіків та їх бажання представити власне національний графічний продукт. Проте, навіть згадки про корифея вітчизняної образотворчості Івана Їжакевича, на жаль, у цій роботі немає, оскільки автор зосередив більше уваги на політичному плакаті означеної доби [6].

Окремо варто відзначити працю Володимира Лесняка «Відтворення шрифтової спадщини» (Київ, 2020), в якій він звернувся до інтерпретації сучасними графіками сорока оригінальних шрифтів, з-поміж яких також немає розробок в означеній царині, що апелювали би до ескізів Івана Їжакевича, зачинателя цієї справи [7]. Загалом слід зазначити, що графічна спадщина Івана Їжакевича поки що не була ретельно досліджена.

Мета статті – визначити художні особливості шрифтових і орнаментальних пошуків Івана Їжакевича кінця ХІХ – середини ХХ ст. за матеріалами періодики й архівних документів ЦДАМЛМУ.

Виклад основного матеріалу. У фонді №58 Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України зберігаються матеріали авторських розробок визначного київського художника Івана Сидоровича Їжакевича. Вони утворюють 195 справ, сформованих із авторських замальовок, документів, світлин художника, переданих до установи його прийомною донькою Наталією Іванівною Кисенко упродовж 1968-1969 рр. [2; 3; 4; 5]. З-поміж них привертають увагу творчі ескізи до оформлення журналів «Нива» і «Всемирная иллюстрация» 1890-х – 1910-х рр. та шрифтові й орнаментальні розробки синхронного дореволюційного періоду.

У цій само інституції зберігаються й матеріали

особової справи художника, переданої Спілкою художників УРСР після його смерті (фонд 581, опис 2, том 1) [9]. У ній окреслюється весь перелік основних авторських творів майстра з двадцяти чотирьох позицій, які стосуються оформлення та ілюстрування періодичних видань.

Цей перелік основних творів майстра виглядає наступним чином:

1. Журнальна графіка в журналах «Нива», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация» та ін. 1888-1917 рр.;
2. Серія пейзажів старого Києва: олія. 1918 р.;
3. Картини на теми життя та творчості Т. Г. Шевченка: «Шевченко-пастух», «Мені тринадцятий минало...», «Шевченко у майстерні Шіряєва», «Шевченко у рисувальних класах Академії мистецтв», «Зустріч Шевченка з сестрою Ориною» тощо. Олія. У музеях: Державний музей Т. Г. Шевченка в м. Києві, Державному заповіднику «Могила Т. Г. Шевченка у Каневі» й т. ін.;
4. «Бунт киян в XI ст.». Олія. Київський державний історичний музей;
5. «Рада роду» (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком). Олія. Київський державний історичний музей;
6. Науково-популярні панно на теми «Історія землі». 15 панно. Олія. 1930–1935 рр. Геологічний музей Академії наук УРСР;
7. «Бунт селян у селі Веселому Катеринославської губернії після проголошення маніфесту 26 лютого 1861 року». Олія. Дніпропетровський історичний музей;
8. «Кріпосна мануфактура». Олія. Дніпропетровський історичний музей;
9. «Шукають волі». Олія. Дніпропетровський історичний музей;
10. Ілюстрації до повісті Мате Залки «Хоробрий

кравчиня». Туш, перо. 1929 р.;

11. Ілюстрації до повісті М. М. Коцюбинського «Фата Моргана». Олія, гризайль. 1937 р.;

12. Ілюстрації до «Лісової пісні» Лесі Українки. Олія, гризайль. 1937 р.;

13. Ілюстрації до «Бориславських розповідей» І. Франка. Олія, гризайль. 1937 р.;

14. Ілюстрації до ювілейного видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Олія, гризайль. 1937-1939 рр.;

15. Ілюстрації до роману Гр. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський». Олія, гризайль. 1935-1940 рр.;

16. «Вступ Червоної Армії до Києва у листопаді 1943 року». Олія. 1944 р.;

17. «Ворог в оточенні». Олія. 1945 р. Львівський музей українського мистецтва;

18. «Партизани у засідці». Олія. 1947 р. Київська філія Центрального музею В. І. Леніна;

19. Ілюстрації до поеми І. П. Котляревського «Енеїда» (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком). Олія, туш, перо. 1949 р.;

20. Ілюстрації до комедії І. П. Котляревського «Наталка Полтавка» та «Солдат-чудотворець» (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком). Олія, туш, перо. 1949 р.;

21. Ілюстрації до поем Т. Г. Шевченка. Олія. 1952 р. (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком);

22. Ілюстрації до розповідей В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Черемшини. Олія (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком);

23. «Посланці Богдана Хмельницького». Олія (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком);

24. «Зустріч Шевченка з Чернишевським» (у співавторстві з Ф. З. Коновалюком). Знаходиться у Полтавському художньому музеї;

(Назви закладів вказані на час написання переліку)

[9, арк. 178-179].

Зважаючи на те, що 11 позицій із перелічених, стосуються циклів ілюстрацій до літературних творів та періодичних видань, друк яких тривав кілька десятків років, стає зрозуміло, що доробок Івана Їжакевича у галузі книжкової й журнальної графіки є чи не переважаючим в його спадку.

У цьому сенсі важливо зрозуміти, що при цьому автор не йшов шляхом звичайної компіляції, коли поєднувалися репліки уставного письма, скоропису, використовувались зарубки, живописна контрастність, петлі, розчерки, плетінчасті композиції. Натомість Іван Сидорович у своїх шрифтологічних пошуках намагався синтезувати візантійські, готичні й неоруські рефлексії, орнаментальний стрій яких був близьким візерункам гравірування художнього скла та ковки художнього металу, наче передрікаючи «танцюючі» мотиви ар деко поч. ХХ ст. (рис. 1-4) [2, арк. 1, 2, 3; 3, арк. 3], (рис. 5-6) [3].

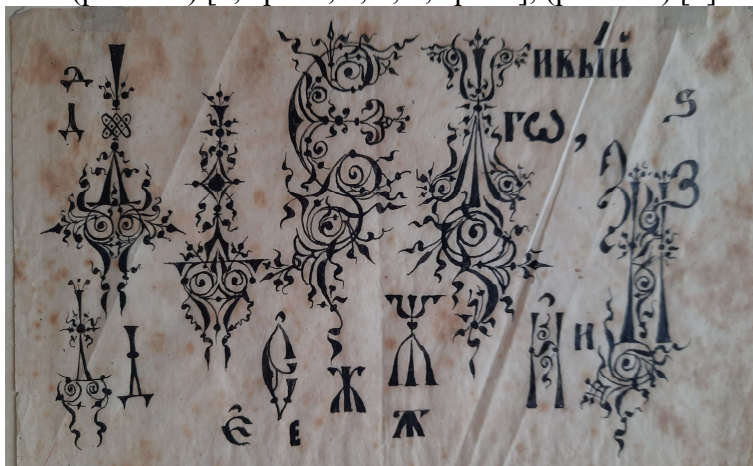


Рис. 1. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича дореволюційного періоду. Калька, туш, перо. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 59, арк. 3. м. Київ.

Публікується вперше.



*Рис. 2. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича дореволюційного періоду. Калька, туш, перо. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 60, арк. 1. м. Київ.
Публікується вперше.*

Причому, в буквицях він відходив від філігранного малюнку, більше притаманного Ренесансу, та «грайливості» бароко-рококо, й наче запозичених у східних каліграфічних традиціях ошатних «проростань» клинців, і вводив елементи звіриного стилю, в'язі, стилістичних лігатур, збагаченого низкою образів людей і тварин. Його композиції буквиць при цьому віддзеркалювали світогляд художника доби символізму і модерну, з притаманними часу рисами декоративізму.

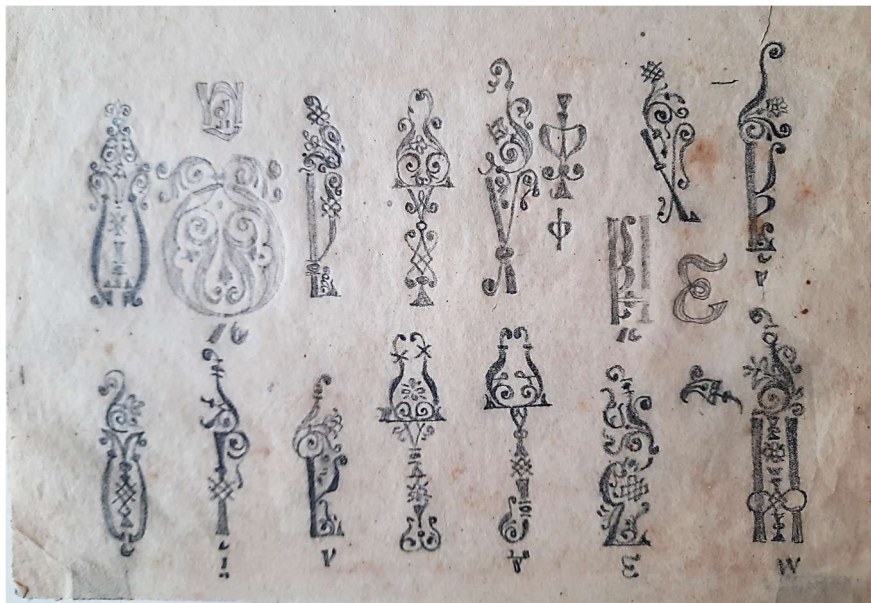


Рис. 3. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича дореволюційного періоду. Калька, олівець. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 60, арк. 2. м. Київ.
Публікується вперше

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, слід зазначити, що шрифтові й орнаментальні розробки Івана Їжакевича, виконані упродовж кінця ХІХ – початку ХХ ст., відомі за матеріалами періодики та зарисовок із матеріалів ЦДАМЛМУ, є важливим джерелом розуміння джерел інспірацій творчості художника та його пластичних і стильових пошуків. За ними відчувається знання уставу, скорописного письма, східних каліграфічних технік. При цьому пошукам митця властиве замилювання звіриним стилем, плетінками, в'яззю, знання церковнослов'янського шрифту.

Також слід відзначити, що митець експериментував із репліками візантійських, києворуських, готичних,

ренесансово-барокових-рококових прообразів. Також Іван Їжакевич вводив елементи культури формотворення з царини гравіювання художнього скла таковки художнього металу, пропонував нові інтерпретації шрифтових та орнаментальних композицій у річищі символізму, модерну (неоруського стилю) й передрікав у них появу ар деко.

Саме після пошуків художника в означеній галузі з'явилася низка розробок українських шрифтів А. Базилевича, М. Бутовича, В. Варжанського, Б. Валуєнка, С. Гординського, Я. Гніздовського, В. Єрмилова, А. Ждахи, М. Жука, Б. Косарева, В. Кричевського, В. Лазурського, Г. Нарбута, А. Петрицького, Д. Растворцева Н. Хасевича, В. Чебаника, Г. Якутовича й ін. А його знання глибинних пластів окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва України спричинило появу династії провідних васильківських майстрів Денисенків, адже І. С. Їжакевич був вчителем її родононачальника Михайла Івановича Денисенка (1917-2000 рр.).

Список використаної літератури:

1. Гунька А. Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Дев'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. Сс. 31-32.
2. Їжакевич І. Зразки орнаментованих шрифтів. Калька, туш, перо, олівець. 16,6x11,7; 14,8x13,5; 21, 1x26,1; 18,5x17,2. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Їжакевич І. С. – український радянський художник, народний художник УРСР. Оп. 1. Спр. 60. На 4-х арк. 1900-ті рр.

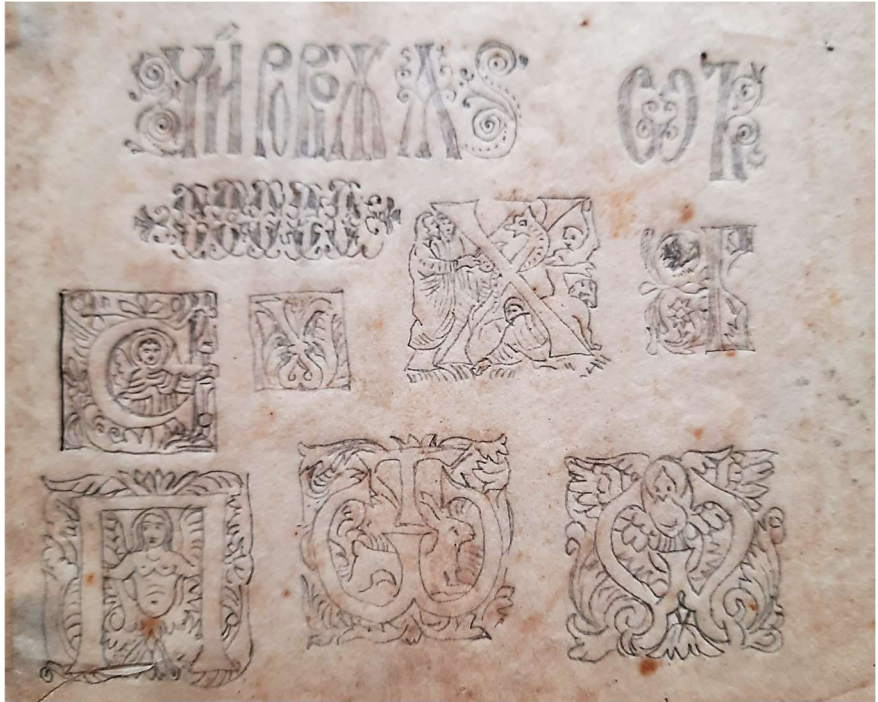


Рис. 4. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича доєволюційного періоду. Калька, олівець. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 60, арк. 3. м. Київ. Публікується вперше.

3. Їжакевич І. С. Зразки церковно-слов'янських шрифтів і орнаментів. Калька, туш, перо, графітний олівець. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 59. На 3 арк. [Без дати].
4. Їжакевич І. С. Зразки оформлення табличок для кабінетів і класів. Папір, олівець. 23,3х18,9. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 65. На 1 арк. 1920-ті рр.
5. Їжакевич І. С. Зразок шрифту і текст «Пресвятая Дево Богородице!..» Папір, калька, туш, перо, олівець. 13,4х11,2; 17,6х20,6. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 61. На 2-х арк. Без дати.

6. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років: наукове видання. Київ: Родовід, 2019. 480 с.
7. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини. Київ: ArtHuss, 2020. 160 с.
8. Марголіна І. До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві Києва. Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2013. Вип. 3. Сс. 398-414.
9. Особова справа померлого члена Спільки художників України І. С. Їжакевича. ЦДАМЛМУ. Ф. 581 «Спілька художників України». Оп. 2, Т. 1. Спр. 45. Арк. 132-210. На 223 арк.

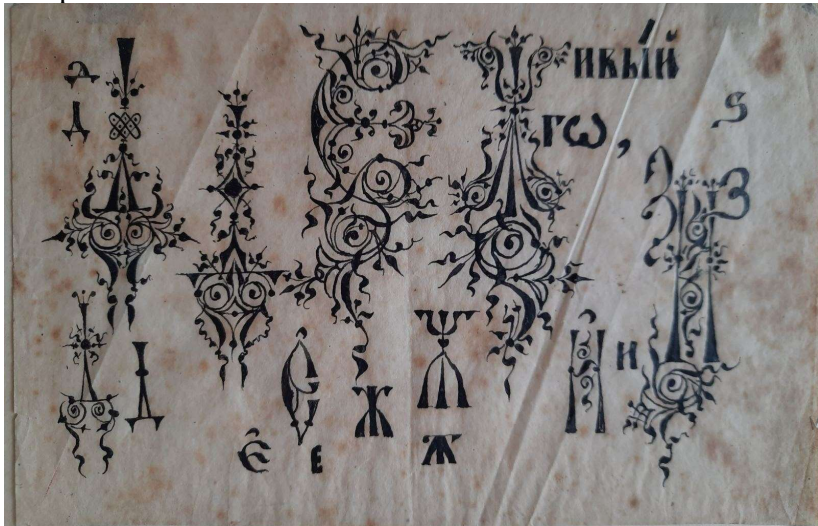


Рис. 5. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича доєволюційного періоду. Калька, олівець. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 59, м. Київ.

Публікується вперше.

Anna M. HUNKA,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4455-1640

**FONT COMPOSITIONS OF IVAN YIZHAKEVYCH IN
THE DESIGN OF WORKS OF PERIODICALS OF THE
END OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH
CENTURY**

Abstract. The article is dedicated to the development of fonts by Ivan Yizhakevich (1864-1962) at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. In this period of time, a prominent Kyiv artist, a graduate of the Lavra Icon Painting School and a student of the Kyiv Drawing School, Mykola Murashka 1882-1884, in 1883 was invited to participate in the project at the suggestion of the famous artist M. Vrubel and the professor of the Kyiv University of St. Volodymyr A. Prakhov restoration of the 12th century frescoes in Kyiv's St. Cyril's Church.

While gaining experience working with autochthonous original story paintings on biblical themes and ornamentation of the said ensemble, the artist deeply immersed himself in the study of the layer of Kyiv Russian culture, in particular handwritten fonts and braids. Until recently, only his developments were known for the periodicals of 1888-1917 (“Painting Review”, “Niva”, “World Illustration”), which were published starting from the time of his studies at the St. Petersburg Academy of Arts (1884-1890).

However, it turned out that in the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine in Sofia, Kyiv, there are five files with sketches by Ivan Sidorovich, which shed light on the processes of the artist's creative search

for font and ornamental compositions.



*Рис. 6. Фотокопія орнаментально-шрифтової розробки Івана Сидоровича Їжакевича дореволюційного періоду. Калька, олівець. Фонд 58 ЦДАМЛМУ, оп. 1, спр. 59, м. Київ.
Публікується вперше.*

In particular, these are cases 59, 60, 61, 64, 65 of description 1 of fund 58 – “Izhakevich I. S. – Ukrainian Soviet artist, People's Artist of the Ukrainian SSR”. The most interesting of them is case 59 – “Samples of Church Slavonic fonts and ornaments”, which contains three sheets with sketches of font and ornamental compositions drawn with ink pen and graphite pencil on tracing paper (undated, made around the turn of the 19th and 20th centuries).

In them, Ivan Yizhakevich tried to rethink the national heritage of the pre-Mongol era, the times of the greatness of the Kyivan Rus' state, and also experimented with Gothic, Renaissance and early Baroque ornamental compositions with fonts.

Key words: fine art, graphics, fonts, Ukraine, the end of the 19th – the middle of the 20th centuries, Ivan Yizhakevich.

References:

1. Hunka, A. (2021). Materials of Ivan Yizhakevich in the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Ninth Platonic Readings. Abstracts of reports of the International Scientific Conference. Kyiv: FOP O. Lopatina, 31-32 [in Ukrainian].
2. Yizhakevich, I. Samples of ornamented fonts. Tracing paper, ink, pen, pencil. 16.6x11.7; 14.8x13.5; 21, 1x26.1; 18.5x17.2. TsDAMLMU. F. 58. Izhakevich I. S. - Ukrainian Soviet artist, People's Artist of the Ukrainian SSR. Op. 1. Ref. 60. On the 4th sheet. 1900s. [in Ukrainian].
3. Yizhakevich, I. Samples of Church Slavonic fonts and ornaments. Tracing paper, ink, pen, graphite pencil. TsDAMLMU. F. 58. Op. 1. Ref. 59. On 3 sheets. [Dateless] [in Ukrainian].
4. Yizhakevich, I. Samples of design of plates for offices and classes. Paper, pencil. 23.3x18.9. TsDAMLMU. F. 58. Op. 1. Ref. 65. On 1 sheet. 1920s. [in Ukrainian].
5. Yizhakevich, I. Typeface sample and text "Holy Virgin Mary!.." Paper, tracing paper, ink, pen, pencil. 13.4x11.2; 17.6x20.6. TsDAMLMU. F. 58. Op. 1. Ref. 61. On the 2nd sheet. Dateless [in Ukrainian].
6. Kosiv, V. (2019). Ukrainian identity in graphic design 1945-1989: scientific edition. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
7. Lesnyak, V. (2020). Reproduction of font heritage. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
8. Margolina, I. (2013). To the issue of attribution of the authors of paintings of the 19th century. in the St. Cyril's Church of Kyiv. Sophia of Kyiv: Byzantium. Rus. Ukraine. Kyiv, 3, 398-414 [in Ukrainian].
9. Personal file of the deceased member of the Union of Artists of Ukraine I. S. Yizhakevich. TsDAMLMU. F. 581 "Union of Artists of Ukraine". Op. 2, T. 1. Spr. 45. Ark. 132-210. On 223 sheets [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274>

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

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ В
РЕЖИСЕРСЬКИХ МОДЕЛЯХ АВТОРСЬКОГО КІНО**

Анотація. У статті розглянуто феномен авторства в кінематографі, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Уточнено роль кіномистецтва у процесі формування цілісного духовного простору, реконструкції національної самосвідомості. Виявлено особливості відтворення національної ідеї в українському кіно. З'ясовано, що попри візуальну несхожість фільмів митців української авторських кіномоделей, вони мають: ідейно-тематичну суголосність у відображенні національної ідеї; максимальну наближеність екранних образів до зображуваного; органічне відтворення народного життя. Обґрунтовано поняття «українська модель авторського кіно». Доведено, що підґрунтям моделі стало поетичне світовідчуття її представників – Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Параджанова. Простежено, що у відтворенні національної ідеї названі митці: сягали глибин народознавства; освоювали національну культуру, традиції, звичаї, обряди народу; представляли систему художніх образів, яка розширювала межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин,

національної психології; чинили опір соціальній несправедливості. Визначено, що у стрічках вказаних майстрів для відтворення національної своєрідності героя, його непоборного духу використовувалась система виразних засобів кіно поезії. З'ясовано, що у творенні мови фільмів української моделі авторського кіно ключовим було використання кінокамери як повноправного учасника екранної дії. Це сприяло творенню як поетичної екранної умовності, так і життєвої достовірності в документальній фіксації народних звичаїв, побуту.

Підсумовано, що у творчості сучасних українських режисерів Р. Бондарчука, В. Васяновича, М. Вроди, А. Лукіча, Л. Саніна, М. Слабошпицького, Ю. Речинського, І. Стрембіцького, Д. Сухолиткого-Собчука розвинуті традиції відображення національної ідеї возвеличення національного духу в українській моделі авторського кіно.

Ключові слова: національна ідея, режисер, авторське кіно, модель авторства, поетичний кінематограф, українська модель авторського кіно, режисерські засоби.

Вступ. У сучасному мистецтвознавстві особливу увагу приділено дослідженню національної культури, зокрема категорій «національна ідея», «національна тема». Можемо стверджувати, що національна тема розкривається в мистецьких творах лише за умови, коли народ глибоко усвідомлює свою внутрішню єдність, історичне призначення, сутність характеру, шанує традиції, зберігає духовні цінності, а головне, саме цим визначає особливості своєї самосвідомості, мотивує волевиявлення і поведінку. При цьому до певної міри універсальну, як-то: історичну, філософську, політичну й етнічну – категорію національної ідеї слід розглядати як своєрідний комплекс національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, систему ціннісних

орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів усіх верств суспільства, усіх народів [25, с. 258].

Вивчення досвіду розвинених країн укотре доводить, що послідовна й цілеспрямована державна політика у галузі культури й мистецтв активно сприяє кристалізації національної ідеї, яка опосередковано торкається всіх галузей життя демократичного суспільства: «економічного, політичного, духовного, культурного» [25, с. 258], а потужним чинником успішної розбудови новітніх моделей соціального й культурного устрою, на переконання Н. Жукової, є «відповідність вимогам часу та врахування культурних традицій – як національних, так і загальнолюдських». При цьому великого значення, на думку вченої, слід надавати суб'єктивному фактору, з належною оцінкою діяльності «конкретно-історичних «носіїв» і творців традицій, культури взагалі, а також результатів діяльності [17, с. 5]. Разом із тим, у сучасній культурі особливе місце належить поняттю «авторське кіно». Це обумовлено актуалізацією як особистісного забезпечення творчості, так і необхідністю виведення на арену кінематографічної творчості митців, фільми яких не лише відображали би неповторну авторську індивідуальність постановників, але й демонстрували глибоке проникнення, розуміння сутності суспільних явищ, процесів, національної ідеї, висвітлювали би ті цілі заради яких, зрештою, має жити людина.

Постановка проблеми. Кінематограф як невід'ємний складник національної культури, що водночас являє собою «спосіб існування загальнолюдської культури» [12, с. 258], володіє специфічними аудіовізуальними пластичними особливостями у відображенні національного світогляду, будучи своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. При цьому відтворити цілісну історію будь-якого народу

неможливо, не дослідивши не тільки процес розвитку кіномистецтва, а й те, яким чином відображена в ньому національна ідея. Адже, «маніпулюючи міфологічними зразками, кінематограф впливає на свідомість і сфери несвідомого глядача, тим самим сприяючи його самоідентифікації і водночас транснаціональному взаєморозумінню між представниками різних культур» [19, с. 77].

Примітним є той факт, що в українському мистецтвознавстві ситуація ускладнена тим, що національний кінематограф ще не має цілісної концепції свого розвитку: належним чином не вивчені його напрями у висвітленні й дослідженні зображення на екрані саме національної ідеї, пов'язаної з усвідомленням «нацією, народом своєї значущості, сили, ваги, потреби в тому, щоб її поважали і з нею рахувались інші» [25, с. 258]. Нинішня криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не тільки економічної та соціально-політичної нестабільності в країні, але й відсутності яскравих та одночасно глибоких ідей у презентації як національної ідеї кінематографічними засобами, так і демонстрації національного інтересу.

Адже в кіномистецтві може бути своєрідно представлено так званий «національний» вимір ментальних та етнічних ознак народу, держави, бо ж «однією з важливих соціальних функцій кіно є репрезентація національної картини світу, відображення уявлень суспільства про своє місце у світі» [22, с. 16].

Метою статті є виявлення ознак, концептів відображення національної ідеї у моделях авторського кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен авторського кінематографу і проблеми відображення в екранних образах національної ідеї глибоко висвітлюються в дослідженнях таких теоретиків і практиків

культури й аудіовізуального мистецтв, як: Д.Бордвелл, О.Бучковська, Л.Брюховецька, Я.Газда, І.Зубавіна, І. Канівець, Д.Коваль, Л.Лемешева, А.Маттелар, Г.Маршал, О.Мусієнко, Л.Новікова, С.Ніл, В.Скуратівський, С.Тримбач, Г.Чміль інших.

У роботі «Кінематографічний імідж України й українців: західна складова» Л. Новікова зазначає, що переважна більшість європейських країн усвідомлює значення кінематографу як стрижневого фактора, що впливає на авторитет громадської думки «про себе у світі і є інструментом маніпуляції свідомістю своїх сусідів та економічних партнерів», а тому ретельно фінансують спеціальні інституції, котрі піклуються про неухильне піднесення та «просування національного кінопродукту». Розвиваючи свої міркування, дослідниця називає такі фінансовані з державного бюджету установи, як ЮНІФРАС (Франція), Джерман Фіلمс (Німеччина), Австрійська кінокомісія, Угорський кіносоюз або кінофондації й кіноінститути Данії, Ісландії, Норвегії, Фінляндії, Швеції, що докладають чималі зусилля для створення «таких уявлень про свої країни й народи, котрі сприятимуть реалізації економічних і геополітичних інтересів їхніх урядів» [31, с. 203].

Водночас вважаємо доцільним вказати, що прагнення зберігати, розвивати й примножувати національну культуру є досить важливим стимулом для тих країн, котрі, як вказує О. Бучковська, «розглядають інтернаціоналізацію як спосіб поважати культурне розмаїття і противагу сприйняття гомогенізації як ефекту глобалізації» [11, с. 152]. Водночас важливо враховувати той факт, що в сучасних державотворчих процесах для формування цілісного духовного простору, утвердження морально-етичних цінностей, реконструкції національної самосвідомості як «пізнання нацією своєї власної сутності»

[3, с. 261] і виховання національного характеру роль культури й, зокрема, кіно як її важливої складової незаперечна.

У роботі «Із нотаток про “народництво” Олександра Довженка» В. Скуратівський відмічає, що «за певними, суто семіотичними, законами цивілізаційного розвитку кожне із національних, широко кажучи, мистецтв ХХ століття обов’язково трансформується в кінематограф на основі саме екранного перетворення найбільших і найсильніших попередніх своїх інтенцій, стратегічних своїх устремлінь» [36, с. 45]. Відомо, що кіномистецтво справляє один із найпотужніших впливів на національне виховання, націлене на формування духовних ідеалів суспільства, крім того, справжній мистецький твір завжди відображає національні риси, духовну сутність народу. Натомість фільм, позбавлений національних рис, завжди має неповноцінний характер. Проте, ці риси неможливо привнести в кінокартину штучним шляхом. Якщо ж вона правдиво зображує народне життя, то обов’язково відобразить і національний характер. Отже, національний кінематограф, будучи надзвичайно дієвим засобом ідеологічного впливу, охоплює значний обшир соціокультурного простору.

Виклад основного матеріалу. Витоки відображення національної ідеї як «явища, що <...> відбиває загальні потреби всієї нації, вона ж визначає й усвідомлює завдяки власній історії, культурі, традиціям і через них» [25, с. 258], в українському кінематографі слід шукати в поетичній неповторності авторської творчості Олександра Довженка, який вважав, що в кіно він переважно поет, а поетичність і слід вважати тим, що вирізняє його кінострічки [16, с. 114]. Проте, поетику творчості майстра не слід аналізувати як таку, що не змінюється в часі, оскільки вона неухильно «розвивалася, збагачувалася, еволюціонувала під впливом різних плідних джерел» [32, с. 141].

Досліджуючи спадщину митця, В. Горпенко відзначав, що «всеосяжний масштаб думки в поєднанні з романтичною інтонацією та багатим національним колоритом – ось три «кити» його поетичності» [13, с. 98]. Водночас слід врахувати й протилежну за змістом думку В. Скуратівського про те, що «кінематограф Олександра Довженка з надзвичайною достеменністю відбиває і зеніт, і водночас присмерк всієї першооснови національної культури» [36, с. 47]. Показово, що режисер, «возвеличуючи етнокультуру й національний дух у мистецтві» [21, с. 250], водночас свідомо ігнорує «інтернаціональні» жанрові кліше комерційного кінематографу, – як вказує О. Пашкова в роботі «Кінообразність О. Довженка в контексті авангардистських течій мистецтва 20-х років ХХ ст.», – суть яких розкривається в обширі драматургічної структури та зверненні до загальнолюдського психологічного тлумачення вчинків, у нескладних емоціях, що перетворює кінотвір на доступний для сприйняття, розуміння та співчуття пересічному глядачеві, незалежно від його ментальної приналежності [32, с. 144]. Крім того, видатний майстер, «виходячи з позицій естетики “світовідношення” як традиційного та навіть архетипового стрижня в українській філософії мистецтва» [21, с. 251], визнаючи колективний характер кінематографічної творчості й прагнучи працювати зі «своїм» оператором, художником, акторами, у співдружності з якими й народжувались найбільш яскраві в авторському розумінні фільми, не заперечував і колективної роботи над сценарієм, пропонуючи особливий термін для визначення її кінематографічної природи – «багаторазова обкатка» [13, с. 101].

Спираючись на розмисли щодо національного підґрунтя і спрямування творчості О. Довженка, який, «змальовуючи “національне обличчя” України з позицій

естетики благоговіння перед життям, звертався до життєствердного пафосу народу в його праці, піснях, свободі, боротьбі за національне визволення» [21, с. 249], мовити про кінематографічну модель авторства як про культурно-мистецький національний феномен слід у контексті українського поетичного кіно, естетика якого була навіяна імпресіоністичними мотивами та прийомами, що інтегрувалися в романтично-реалістичну тканину художньої кінообразності [21, с. 248]. Водночас, за влучним зауваженням І. Зубавіної, «в українському кіно яскравими проєкціями національної “матриці архетипу” стали фільми міфопоетичного напрямку, з притаманною їм фантастичною міфологічністю та метафоричністю (картини О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка)» [19, с. 77].

Зазначимо, що поняття «поетичний фільм» увійшло у науковий обіг у 1920-і рр. Принципи поетичного кіно були пов'язані з виходом на перший план особистості автора-режисера: термін «поетичний» виникав із «авторського» і виражав максимальний ступінь його виявлення, сказати б, перехід «кількості в якість». Важливо врахувати загальну властивість «поетичного кіно», яку визначає П.-П. Пазоліні, який зазначав, що такий напрям у кіно породжує фільм, «двоїтий за своєю природою» [45].

На початку 1960-х рр. молоді тоді Юрій Іллєнко, Леонід Осика. Сергій Параджанов помітили в кіно, передовсім, українському, можливість і гостру потребу виразити власну авторську позицію, а тому прагнули у своїх фільмах, що виконували в глядацькому соціумі «певну репрезентативно-презерваційну функцію» [22, с. 16], до максимально повної репрезентації символічного національного простору. Крім того, в український кінематограф, коли «на зміну “раціональний” спрямованості соцреалізму прийшов поетико-метафоричний стиль» [18, с. 69], молоді митці принесли нове

світovidчуття, нову якість авторства, позначеного печаттю неповторної людської індивідуальності, що заявила про себе з незвичною до того часу силою та сміливістю. Представники поетичного кіно по-різному презентували власний кіносвіт: «чи то в авторській формі відтворюючи на екрані елементи традиційної культури, що зникає (“Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Камінний хрест” Л. Осики), чи то в завуальованій формі показуючи травматичні моменти національної історії та сучасності (“Вечір на Івана Купала” і “Криниця для спраглих” Ю. Ілленка, “Пропаала грамота” Б. Івченка), чи то намагаючись передати національний характер, причому із широким застосуванням засобів гумору й гротеску, що тут виступали, зокрема, як захисний механізм проти цензури (“Пропаала грамота” Б. Івченка, “Вавилон XX” І. Миколайчука)» [22, с. 16]. Крім того, режисери української моделі авторського кіно (поетика яких сягала загальним корінням у кінематограф раннього Довженка й глибше – у традиції раннього Гоголя, і ще глибше – в епічну культуру українського народу: у його думи, пісні й казки, у його міфи та перекази), освоюючи національну культуру, традиції свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка давала б можливість розширювати й розкривати межі людських почуттів, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. При цьому поняття «ментальність» слід розглядати як своєрідну характеристику «специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних об’єктів, уособлених у певних соціокультурних феноменах» [26, с. 369]. Адже, як стверджують автори колективної монографії «Історія української естетичної думки» за редакцією В. Личковаха, розвідини підґрунтя для «національного відродження через звернення не тільки до історичної, але й до міфологічної традиції, є однією з

провідних тенденцій духовного поступу сучасного світу» [21, с. 23]. Слід врахувати той факт, що «повернення до «вічних» питань та етнографічної давнини в картинах міфопоетичного напрямку стало одним з полюсів моделі українського кінематографу 60-х років» [2001, с. 69]. Молоді режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [15, с. 20] і розкриваючи духовну сутність людини, що стала головним об'єктом мистецьких досліджень, не розглядали індивідуальну психологію саму по собі (оскільки свої чуттєві, сповнені романтизму образи майстри синхронно інтерпретували як суб'єктивні й узагальнені [23, с. 102]), проте намагались розкрити крізь неї сутність часу, відтворюваного в кінострічках.

Особливості світовідчуття Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова, які гордо виконували місію, – спонукати до усвідомлення національної ідентичності [23, с. 102], обумовили вибір ними саме авторського формату кінотворчості. Специфіку такого світовідчуття, на переконання Л. Лемешевої, можна назвати поетичним, а супутній йому настрій – романтичним, але із застереженням: пам'ятаючи, що всі ті терміни, навіть загальноприйняті, умовні, і що вони не вичерпують ні суті, ні багатства явища. У нашому випадку, імовірно, слід мовити ще й про авторське естетичне світосприйняття. У кінострічках указаних майстрів, де було відображене їх жагуче бажання розвідати, розкрити й виразити можливості кіномистецтва у відтворенні національної своєрідності людини, її непоборного духу, була використана специфічна система знаків кінопоезії, що народжувала феномен, який, зазвичай, «фахівці визначають банальним висловом: “Дати відчутти камеру”» [45].

Як, приміром, камера Ю. Ілленка у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (і не тільки), що була «наділена майже магічними властивостями» [29,

с. 211] й такою, що була не просто знімальним засобом, а повноправним учасником екранної дії, свого роду персонажем, дійовою особою. Вона вступала в активний діалог з героями, сперечалася з ними, «вболівала за них, кохала, страждала, ненавиділа разом з ними» [43, с. 17], вона дивилась очима людини, «безмежно закоханої в прекрасний край – Гуцульщину» [14, с. 4], її мужніх гордовитих людей. Але, «будучи учасником драми, залишалась шляхетною в освоєнні естетичного простору, зокрема, до того часу практично не вживаної в кінематографії фольклорної стихії» [6, с. 94]. Польський кінотеоретик Януш Газда так відзначав філігранну операторську роботу Ю. Ілленка: «Камера танцює в божевільному темпі, падає з дерева, летить через лісові хащі, кривавиться разом з героєм, проникає через імлу, є маятником, танцюристом, дзигою, яка крутиться без пам'яті. А іноді кінокамера раптом завмирає – завжди в претензійно компонованому кадрі, аби дозволити глядачеві помислити в прекрасному пейзажі, оформленому сільською загорожею, інтер'єром гуцульської хати чи корчми» [44, с. 131].

Відомо, що в кінострічках найяскравіших представників українського поетичного кіно (Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова) були відтворені «моделі національної психології, життя персонажів невід'ємно від природного універсалу, від природного круговороту буття, з чого випливали моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури» [5, с. 56]. Із середини 1960-х вказані вище молоді українські режисери прагнули увібрати й перенести у власну творчість усе те унікальне, автентичне, що несло в собі кіномистецтво (передовсім національне), щоби згодом репрезентувати на екрані неповторні, іноді складні для сприйняття авторські фільми, у яких можна було би «творити власний художній

світ <...>, власну неповторну кіномову» [5, с. 58]. Нині можемо говорити, що український поетичний кінематограф (який має всі ознаки авторського), з його вишуканою піднесеністю, сміливим відтворенням непоборності людського духу, патріотичною налаштованістю та протестом проти прагматизму [23, с. 103] був, по суті, творчістю режисерів, які, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, були міцно об'єднані потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології у галузі культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції.

Л. Брюховецька в статті «Прорив до вічного», характеризуючи український поетичний кінематограф, висловлює переконання, що таке «кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам» [7, с. 28]. Важливим вважаємо й той факт, що, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», й український поетичний кінематограф виходить у царину політичного [33]. Адже, на переконання В. Горпенка, «відсутністю чуття національної ідеї – не як вини, а як біди – обумовлював О. Довженко виникнення поганого виховання, духовного каліцтва, слабодухості, запроданства, дезертирства, за які не судити треба, а плакати через них» [13, с. 104]. Тож нині маємо всі підстави вкотре констатувати, що в поетичних кінострічках Ю. Іллєнка, Л. Осики, С. Параджанова, естетичною програмою яких постає «акцентація традиційної національної культури, поєднання духовного і матеріального її виразів засобами кіно» [23, с. 102], а крім того, «саме єство, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль» [15, с. 19].

Аналізуючи фільм «Тіні забутих предків», В. Скуратівський вказує: «Слід було шукати інший матеріал. Іншу культуру. Інший вік. Так режисерське око

й зупинилося на гуцульському всесвіті – у найпізніших і найостанніших його сплесках. І зненацька всі зусилля, усі художницькі інтенції <...> зімкнулися в певній шаленій діалектичній цілісності, естетично найдовершенішому їхньому синтезі» [35, с. 39]. З певною мірою обережності так само можна було би розмірковувати й про фільми Л. Осики «Камінний хрест», Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Проте, у часи хрущовської «відлиги» молоді українські митці усвідомлювали, що режисерів-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що обов'язково включає «зв'язок з певною територією» [32], важливим був потужний, помножений на талант внутрішній потенціал найбільш повної реалізації «Я» як унікальної триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального.

М. Шевчук у статті «Історія і культура різних часів у фільмі “Камінний хрест”» із огляду на відомий факт живлення художньої естетики вказаної кінострічки з невичерпних надр творів О. Довженка, зокрема його «Землі», переконана, що за глибиною емоцій і кінематографічним текстом робота Л. Осики значною мірою несподівано виявляється віддаленою режисером від геніального довженкового кінополотна й «передовсім – через сприйняття взаємовідносин індивіда й землі». Авторка схиляється до думки, що, на відміну від О. Довженка, для якого вказані взаємозв'язки, попри трагізм ситуації, мають обнадійливий характер передовсім щодо утвердження віри в добро, а це й дає майстрові підстави зображувати землю «в променях певного пафосу, піднесення», у картині Л. Осики, упевнена дослідниця, земля зображена як щось безнадійно втрачене, таке, що тягне безпорадну людину в безодню безвиході, не даючи їй жодного шансу вижити й перемогти в поєдинку зі смертю.

Імовірно, тому в означеному фільмі, пропри те, що «поетичне кіно як явище мистецьке, котре є виявом світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю [7, с. 26], зображена суха змертва земля, така, яку «кидають на труну померлого», а на екрані своєю чергою постає усіяне камінням вихолощене поле Дідуха, не здатне дати врожай так само, «як не може продовжити свій рід на рідній землі й родина Дідухів, адже їхній зв'язок із нею назавжди втрачено» [41, с. 43].

Януш Газда, польський мистецтвознавець, визначаючи в роботі «Українська школа поетичного кіно» характерні для авторських українських фільмів риси й окреслюючи їх мистецьку цінність, відзначав, що вони «перебувають у площині захоплення режисерів давньою народною традицією, фольклором, а також прагнення митців до того, щоб елементи народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм; схильності до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту, культу прекрасних речей, у яких криються людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас і ліризм, естетична рафінованість і віра в силу образів фільму» [43, сс. 187-188]. У роботі «Сергій Параджанов. Тексти і контексти» С. Тримбач акцентує на тому, що «покоління шістдесятників відкрило для себе й світу неоднозначність народного буття, схильного до тотального контролю за поведінкою особистості. Власне, про це, зокрема, і знамениті параджановські “Тіні забутих предків”»: колектив висуває жорстокі вимоги до людини й карає за їх невиконання» [38, с. 284]. При цьому відмітимо, що українські режисери-автори, спираючись на мотиви «національної психіки й естетики», розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [15, с. 19], зображуючи людину як індивіда, усвідомлювали той факт, що «найглибший

поетичний образ саме той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений усе далі» [28, с. 75]. То ж, прихід Ю. Ілленка, Л. Осики, С. Параджанова до авторського кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їхнє жагуче бажання розвідати, розкрити й оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва в зображенні людини, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення» [40, с. 216].

У роботі «Візитна картка українського кіно» дослідниця Д. Коваль указує, що в кінострічках представників української моделі авторського кіно поруч із поетичною умовністю зустрічаємо мало не документальну фіксацію народного побуту, мистецтва, звичаїв, що набувають життєвої достовірності. Проте, як вважає авторка статті, цей факт не заважає режисерам творчо підходити до предмету зображення, тим самим пропонуючи не саму життєву дійсність, а її творче відтворення [23, с. 102]. У фільмах «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою» також знімалися місцеві жителі, які насичували твори «закранними» розмовами гуцульського натовпу, що виявилися новаторськими, а екран пропонував нову функцію слова [10, с. 26]. Зокрема, А. Пашенко відзначає, що в кінострічках поетичного кіно «принциповим стає максимальне зближення екранного образу з зображуваним. Це досягається і залученням до роботи над фільмом справжніх селян. То ж, при створенні “Тіней” гуцули не лише консультували режисера, але й самі вбиралися в колоритні костюми, пильнували чітке дотримання виконання звичаїв. Їхня участь набуває статусу своєрідної легендарної історії, посівши міцні позиції в кінознавстві, зокрема як

підтвердження “правдивості” тексту, рис документальності в ньому» [33].

Сьогодні можемо констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролись на державному й особистісному рівні, як це випало на долю поетичного кінематографу в Україні. Цікавим, на наше переконання, є те, що фактично пророчий фільм Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» спіткала мало не трагічна доля. Свій режисерський дебют сам митець розцінить так: «“Криниця...” – то ексклюзивно мій суто естетичний жест, який своєю силою перевершив усі політичні, етичні й прагматичні інвективи свого часу <...>. Це була моя персональна Коліївщина. Мій бунт» [20, с. 234]. Нагадаємо, що вказаний кінотвір «поклали на “полицію” за окремою постановою ЦК Компартії України від 30.06.1966, яка не публікувалась в пресі, а тому за прийнятими (коли і ким?) правилами партійної дисципліни, не можна було про неї навіть згадувати» [4, с. 69]. А, крім того, кінострічка мала ще й вирок Постанови №3 Держкінокомітету України від 10.03.1967, як така, що містила ідейні збочення, а тому не могла бути випущеною на екран. Кінотвір було показано аж через двадцять два роки. С. Марченко згадував: «Фільм іде в тиші, на одному подихові, після перегляду лишається відчуття причетності до чогось нового, до явища, що могло б ще в середині 1960-х естетично вплинути на кінопроцес» [27, с. 237].

На зарубіжний екран зазначений фільм потрапив тільки 1988 року, його демонстрували в США, Канаді й інших країнах. «Якби “Криниця для спраглих” вийшла своєчасно, то у світовому кіно вона посіла б місце як фільм феноменальний, – зазначав канадський композитор і продюсер Вірко Балеї. – Адже там є багато такого, що інші потім імітували» [2, с. 15]. Не менш прикрит був і той факт, що зняли з екранів і новаторський, надзвичайно цінний не

тільки в художньо-естетичному, а й в морально-етичному плані фільм «Вечір напередодні Івана Купала». Широкого прокату вже в незалежній Україні не була удостоєна навіть остання кінокартина Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», у якій художникові вдалося піднятися до вершин повного самовираження. Названий фільм, безперечно, «один з найсильніших у національному і світовому кіно, зоряний час якого далеко попереду» [34, с. 5], слід розглядати як «абсолютно довершену естетичну систему, як справжнє мистецтво, що випередило свій час, запропонувавши нову мову, до якої не тільки глядачі, а й більша частина критиків не були готові, бо ж звикли до вербального тексту, до того ж не пробачили режисерові безжальної розправи і з хрестоматійною історією, та із самим собою, і зі своєю улюбленою поетикою» [1, с. 17]. Репрезентуючи кіногромадськості такий неординарний фільм, він прагнув, як це не пафосно звучить, пробудити національну свідомість, «втягнути в скандал максимальну кількість людей <...>. Коли почнуть ламатись списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватись обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення» [6, с. 195].

Проте, національного «самоусвідомлення» в молодій державі тоді, на жаль, так і не відбулося. С. Марченко в статті «Юрій Ілленко – працелюб українського кіно» відзначала, що «художник в нашому суспільстві – ніби дзвін, але без'язикий, нефункціональний. “Молитва за гетьмана Мазепу”, як і “Криниця для спраглих”, не стала дзвоном пробудження» [27, с. 240]. При цьому визнаного світовою кіногромадськістю кінорежисера звинуватили в тяжких гріхах марнотратства державних коштів, а особливо в гріху «політнекоректності» й фактично вже назавжди заборонили знімати кіно. Оскільки, як вказує С. Тримбач, «нічого схожого на молитву в картині немає, позитивні,

гармонізовані цінності тут практично повністю відсутні. Чи не всі персонажі фільму – кожен на свій лад – божевільні. І майже для кожного не існує норм моралі – тієї межі, якої вони б не могли переступити. У Петрі I, у Карлі XII, Кочубеї та Кочубеїсі автор шукає (і знаходить) безумця та амораліста». На переконання критика, «Мазепа не може не зануритися в це різноклаптикове пекло, він сам загубився на цій сцені життя, у цьому театрі маріонеток, де втрачає здатність розрізняти живе і мертве, прекрасне і потворне» [37, с. 57]. А тому, на жаль, невдовзі після прем'єри Ю. Ілленко фактично «опинився в становищі зображеного ним гетьмана Мазепа» [8, с. 16]. Що може відчувати режисер, «фільм якого ще не вийшов на екран – а вже з'являються обвинувачення, організовуються громадські обговорення, міністр культури сусідньої держави та преса оголошують фільмові анафему» [27, с. 241]. Не впадаючи в крайнощі апологетики, констатуємо, що «абсолютно авторський фільм» [42, с. 5] «Молитва за гетьмана Мазепу» був «потоплений у морі розмаїтої кон'юнктури різного штибу» [34, с. 5] передусім тому, що став «дзеркалом національної долі» [34, с. 4], виявом «абсолютної творчої свободи режисера» [8, с. 18], свідченням того, що інтелектуальне кіно все ще може й повинно торувати шляхи розвитку, оскільки «кіномистецтво в пошуках форми не вичерпало себе» [9, с. 198].

Спостерігаючи наразі невтішну ситуацію в сучасному українському кіно, пов'язану з недолугою державною політикою реанімації національної кіновиробничої галузі відзначимо сплеск авторської творчості й прагнення створити молодими митцями колективну модель Нового українського кіно. Що ж поєднує кінематограф режисерів-авторів минулого століття із сучасними моделями авторського кіно? Поживок для розмислів у контексті нашої проблеми становлять

міркування Т. Ковтун, яка вказує, що реальна практика кіно останніх десятиліть (включаючи новітній період державних новоутворень) доводить, що кіносвіт, попри тенденції яскравих спалахів національної художньої самобутності, попри прагнення довести свою винятковість, рухається теоріями кінокласиків, що вже напрацювали фундаментальні методологічні принципи розвитку кінематографу [24, с. 230]. Очевидним є бажання кіномайстрів, використовуючи сучасні кінотехнології, вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначенням людини, а і їх активне прагнення втілити власні міркування в такі твори, у котрих діють живі автентичні образи, що сповідують і захищають загальнолюдські цінності. Такі українські режисери, як Р. Бондарчук, Л. В. Васянович, М. Врода, А. Лукіч, Ю. Речинський, Санін, М. Слабошпицький, М. Степанська, І. Стрембіцький та інші показують непривабливе обличчя України. Роботи вказаних авторів, як і майстрів поетичного кіно, є своєрідним і, можливо, своєчасним «режисерським бунтом» (вислів М. Слабошпицького), що має на меті привернути увагу міжнародної спільноти до України й української кіногалузі, а тому навмисне фільмуються на непримітних поруйнованих задвірках міст і селищ, іноді в злидених помешканнях пересічних українців, або ж, навпаки, представляють кращі традиції святкової культури, як, зокрема, у стрічці «Красна Маланка» Дмитра Сухолиткого-Собчука.

Нині в Україні кінематографічну творчість слід розглядати як своєрідну боротьбу, де митець усвідомлює власну гідність і цінність волі, і таку, що в ідеалі постає як нерозривна єдність певних суб'єктивних та об'єктивних моментів, зумовлених передусім наявною незалежно від діяльності митця дійсністю. Проте, якість творчої роботи залежить не тільки від можливостей художника, а й від

тих національних умов, у яких він працює. Хоч відомо, що справжній мистецький твір завжди відображає національні риси, духовний склад народу, бо ж фільм, полишений національних рис, має вигляд неповноцінного творіння. Крім того, ці риси неможливо привнести в кінострічку штучно, адже якщо вона правдиво відображає народне життя, то обов'язково відобразить і національний характер. То ж, молода кіногенерація України, створюючи, передовсім авторські фільми, мужньо протистоїть поки що недалекоглядній державній політиці управління кінематографічною галуззю. При цьому специфіка художньої творчості перебуває в площині констатації того факту, що суб'єктивний її момент визначає сам художник, а також може бути виявлений через спрямованість до тих чи інших сторін об'єктивної дійсності, пошуки таких зв'язків і комбінацій, на які спроможна окрема індивідуальність і які будуть цікаві, корисні суспільству в певний період розвитку. Окрім цих, переважно суспільно обумовлених суб'єктивних моментів, не слід залишати поза увагою присутність у художній творчості неповторних особистісних аспектів. А вони залежать від своєрідності митця: його розуму, фантазії, емоційності, волі, енергії, життєвого досвіду, естетичної природи.

Висновки. Отже, аналізуючи у наших наукових розвідках проблему відображення національної ідеї в авторському кіно, проєкціюючи наші розвідки на кінострічки сучасних українських кіноавторів, доходимо висновку: долаючи численні фінансові, технологічні й чиновницькі перепони, ведучи запеклу боротьбу за право залишитись у професії, режисери-автори в сумних кінореаліях України знаходять шляхи спілкування з глядачем, не байдужим до проблем як своєї країни, народу, «маленької людини», презентуючи фільми, що відстоюють загальнолюдські цінності, утверджують національні

пріоритети. Адже «сучасний український кінематограф, існуючи в контексті української культури, змушений бути резонансним рупором української дійсності» [30, с. 17]. Тим паче коли йдеться про розбудову змісту концепту «українська модель авторського кіно» як демонстрацію автором власного ставлення до загальнолюдських цінностей і мистецької спроможності відповідно до національного, зокрема й українського, світовідношення та світосприйняття. А це своєю чергою зумовлює відповідну кінематографічну модель національного образу світу, репрезентовану на екрані як: співіснування та взаємодію міфологічного, релігійного, філософського світогляду; світорозуміння українського національного характеру у його психологічних, ментальних, поведінкових особливостях; відтворення типових етнічних рис і ментальних ознак національного героя, не відокремленого від явищ дійсності, його емоційно-чуттєвої та духовної сфери, помислів, вчинків; природне середовище, що визначає властиву народові символіку кольору; ретельне відтворення народного побутування, психіки.

Список використаної літератури:

1. Багатогранність творчості Юрія Іллєнка і його внесок у світове кіно: Матеріали круглого стола редакції журналу «Кіно-Театр». Кіно-Театр. 2011. № 2 (94). Сс. 15-20.
2. Бaley В. Галузка культури світової. Київ. 1991. № 2. Сс. 15-17.
3. Баранівський В. Національна самосвідомість. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 261.
4. Безклубенко С. Кіномистецтво та політика. Київ: Альтпрес, 1995. 166 с.

5. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. Київ: Мистецтво, 1989. 176 с.
6. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка. Київ: Задруга, 2006. 288 с.
7. Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). Сс. 24-29.
8. Брюховецька Л. Юрій Іллєнко. Порахунки з імператорами. Кіно-Театр. 2010. Сс. 2-7.
9. Брюховецька Л. Антиімперська спрямованість творчості Ю. Іллєнка. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2011. Вип. 9. Сс. 193-199.
10. Брюховецька Л. «Тіні забутих предків» як художній маніфест. Екранний світ Сергія Параджанова Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 25-35.
11. Бучковська О. Міжкультурна компетентність в контексті інтернаціоналізації вищої освіти. Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 30. Сс. 147-155.
12. Горенко Л. Національна культура. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 258.
13. Горпенко В. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 95-105.
14. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? Культура і життя. 1989. № 13. 26 березня. Сс. 3-4.
15. Дзюба І. День пошуку. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 15-24.
16. Довженко О. Твори: в 5 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1984. 351 с.
17. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.

18. Зубавіна І. Переживання статевої проблематики людини. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. Сс. 63-77.
19. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 75-83.
20. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка: в 2 кн. Тернопіль: Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.
21. Історія української естетичної думки. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.
22. Канівець І. Образ національного «Я» в українському кіно поетичної традиції 1990-2000-х. Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. Сс. 16-17.
23. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 158 с.
24. Ковтун Т. Художнє кінополе та питання його методологічного аналізу. Мистецтвознавство України. 2004. Вип. 4. Сс. 229-234.
25. Корнієнко П. Національна ідея. Філософія: словник-довідник. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 258.
26. Кримський С., Заболоцький В. Ментальність. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. Сс. 369-370.
27. Марченко С. Юрій Ілленко – працелюб українського кіно. Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2011. Вип. 9. Сс. 236-243.
28. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. Київ: Смолоскип, 2000. 156 с.
29. Мусієнко О. Пейзаж в образній системі кінематографа Ю. Ілленка. Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2011. Вип. 9. Сс. 210-216.

30. Наумова Л. До питання семантики сучасних монтажних побудов в сучасному українському кінематографі. Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. Сс. 17-19.
31. Новікова Л. Кінематографічний імідж України й українців: західна складова. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4-5. Сс. 202-215.
32. Пашкова О. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2009. Вип. 4-5. Сс. 140-156.
33. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337.
34. Скуратівський В. На незабудь майбутньому «іллєнкознавству». Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). Сс. 4-5.
35. Скуратівський В. Тіні забутих фільмів. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 36-47.
36. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.
37. Тримбач С. Сюрреальне в українському кіно. Кіно-Коло. 2008. № 6. Сс. 56-61.
38. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. Сс. 269-291.

39. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996-2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.
40. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 31. Київ: Наукова думка, 1986. С. 211-238.
41. Шевчук М. Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест». Кіно-театр. 2018. № 2 (136). Сс. 42-43.
42. Якутович С. Коли згадуєш великого майстра. Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). С. 5-8.
43. Gazda J. Ukrainska szkola kina poetychniego. Ekran. 1970. № 9. Ss. 17-18.
44. Gazda J. Cienie zapomnianych przodkoku. Sztuka na wysokosci oczu. Film i antropologia. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1978. Ss. 123-146.
45. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry.
URL: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>.

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

REFLECTION OF THE NATIONAL IDEA IN THE DIRECTING MODELS OF AUTHOR CINEMA

Abstract. The article examines the phenomenon of authorship in cinematography, its worldview principles, and creative guidelines. The role of cinematography in the process of formation of a coherent spiritual space, reconstruction of national self-awareness is specified. The peculiarities of the reproduction of the national idea in Ukrainian cinema have been revealed. It was found that despite the visual dissimilarity of the films of the artists of the Ukrainian author's film models, they have: ideological and thematic consonance in the reflection of the national idea; maximum closeness of screen images to the depicted; organic reproduction of folk life. The concept of “Ukrainian model of auteur cinema” is substantiated. It is proved that the foundation of the model was the poetic worldview of its representatives – Yu. Illenko, I. Mykolaichuk L. Osyka, S. Paradzhanov. It was observed that in the reproduction of the national idea, the named artists: reached the depths of ethnology; mastered the national culture, traditions, customs, and rites of the people; represented a system of artistic images that expanded the boundaries of human feelings, experiences, characters, mental relations, and national psychology; resisted social injustice. It was determined that in the tapes of the specified masters, a system of expressive means of cinema and poetry was used to reproduce the national identity of the hero, his

indomitable spirit. It was found that the use of the film camera as a full-fledged participant in the screen action was key in the creation of the language of films of the Ukrainian model of auteur cinema. This contributed to the creation of both poetic on-screen conventionality and life authenticity in the documentary recording of folk customs and everyday life.

It is summarized that in the works of modern Ukrainian directors R. Bondarchuk, V. Vasyanovych, M. Vroda, A. Lukich, Yu. Rechynskiy, L. Sanin, M. Slaboshpytskyi, I. Strembitskyi, D. Sukholitky-Sobchuk developed traditions of reflection the national idea of exaltation of the national spirit in the Ukrainian model of auteur cinema.

Key words: national idea, director, author's cinema, model of authorship, poetic cinematography, Ukrainian model of author's cinema, director's means

References:

1. Bahatohrannist tvorchosti Yurii Illienka i yoho vnesok u svitove kino (2011). [The multifaceted creativity of Yuriy Illenko and his contribution to world cinema]. Materialy kruhloho stola redaktsii zhurnalu "Kino-Teatr". Kino-Teatr, 2 (94), 15-20 [in Ukrainian]
2. Balei, V. (1991). Haluzka kultury svitovoi [Branch of world culture]. Kyiv, 1991 2, 15-17 [in Ukrainian].
3. Baranivskiy, V. (2011). Natsionalna samosvidomist [National self-consciousness]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM, 261 [in Ukrainian].
4. Bezklubenko, S. (1995). Kinomystetstvo ta polityka [Cinematography and politics]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
5. Briukhovetska, L. (1989). Poetychna khvylya ukrainskoho kino [Poetic wave of Ukrainian cinema]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
6. Briukhovetska, L. (2006). Kinosvit Yurii Illienka [Film world of Yuriy Ilyenka]. Kyiv: Zadruha [in Ukrainian].

7. Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho [Breakthrough to the Eternal]. Kino-Teatr, 5 (79), 24-29 [in Ukrainian].
8. Briukhovetska, L. (2010). Yurii Illienko. Porakhunky z imperatoramy [Settlements with the emperors]. Kino-Teatr, 2-7. [in Ukrainian].
9. Briukhovetska, L. (2011). Antyimperska spriamovanist tvorchosti Yu. Illienka [The anti-imperial orientation of Y. Ilyenka's work]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 9, 193-199 [in Ukrainian].
10. Briukhovetska, L. (2014). "Tini zabutykh predkiv" yak khudozhnii manifest ["Shadows of Forgotten Ancestors" as an Artistic Manifesto]. Ekrannyi svit Serhiia Paradzhanova. Kyiv: DUKh I LITERA, 25-35 [in Ukrainian].
11. Buchkovska, O. (2016). Mizhkulturna kompetentnist v konteksti internatsionalizatsii vyshchoi osvity [Intercultural competence in the context of internationalization of higher education]. Mystetstvoznavchi zapysky, 30, 147-155 [in Ukrainian].
12. Horenko, L. (2011). Natsionalna kultura [National culture]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Horpenko, V. (2015). Istorychna dynamika terminolohii suchasnykh ekrannykh mystetstv (O. Dovzhenko. Teoretychni pohliady) [Historical dynamics of the terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views)]. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 16, 95-105 [in Ukrainian].
14. Dziuba, I. (1989). Vidkryttia chy zakryttia "shkoly"? [Opening or closing a "school"?]. Kultura i zhyttia, 13, 26 bereznia, 3-4 [in Ukrainian].
15. Dziuba, I. (2014). Den poshuku [Search Day]. Ekrannyi svit Serhiia Paradzhanova: zb. st. / upor. Yu. Morozov. Kyiv: DUKh I LITERA, 15-24 [in Ukrainian]

16. Dovzhenko, O. (1984). Tvory [Works]. v 5 t. T. 4. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
17. Zhukova, N. (2010). Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky: monohrafiia [Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics]. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
18. Zubavina, I. (2001). Perezhyvannia statevoi problematyky liudyny [Experiencing human sexual problems]. Mystetstvo ekrana. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 63-77 [in Ukrainian].
19. Zubavina, I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu[Film archetypal as the core of the screen narrative]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho,16, 75-83 [in Ukrainian].
20. Illienko, Yu. (2008). Dopovidna Apostolovi Petru Yurka Illienka [Report to the Apostle Peter Yurka Illenko]: v 2 kn. Ternopil: Bohdan, 1, 346 [in Ukrainian].
21. Istoriiia ukrainskoi estetychnoi dumky [History of Ukrainian aesthetic thought]: monohrafiia (2013). Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
22. Kanivets, I. (2016). Obraz natsionalnoho “Ya” v ukrainskomu kino poetychnoi tradytsii 1990–2000-kh [The image of the national “I” in the Ukrainian cinema of the poetic tradition of the 1990s-2000s]. Suchasne ukrainske kino vid vidtvorennia do tvorennia novoi realnosti: materialy nauk.-metodych. konf., m. Kyiv, 9 lystopada 2016. Kyiv: IPSM NAMU, 16-17 [in Ukrainian].
23. Kovtun, T. (2004). Khudozhnie kinopole ta pytannia yoho metodolohichnoho analizu [Artistic film field and the issue of its methodological analysis]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats. Kyiv: SPD Kravchuk V.K., 4, 229-23 [in Ukrainian].

24. Ukrainske kino: yevroformat. Khronika hromadskykh obhovoren 1996-2003 rokiv (2003). Kinosotsiologhiia [Ukrainian cinema: Euro format. Chronicle of public discussions 1996-2003. Film sociology]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
25. Koval, D. (2004). Vizytna kartka ukrainskoho kino [Visiting card of Ukrainian cinema]. Svitova kinoklasyka. Kyiv: Vyd. dim "KM Akademiia" [in Ukrainian].
26. Korniienko, P. (2011). Natsionalna ideia [National idea]. Filosofiia: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
27. Krymskyi, S., Zabolotskyi, V. (2002). Mentalnist [Mentality]. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. Kyiv: Abrys, 369-370 [in Ukrainian].
28. Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – pratseliub ukrainskoho kino [Yuriy Illenko – the pioneer of Ukrainian cinema]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka karohe: zb. nauk. prats. Kyiv, 9, 236-243 [in Ukrainian].
29. Melnykiv, R. (2000). Maik Yohansen: landshafty transformatsii [Mike Johansen: landscapes and transformations]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
30. Musiienko, O. (2011). Peizazh v obraznii systemi kinematohrafa Yu. Illienka [Landscape in the visual system of the cinematography of Yu. Illenko]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karohe. Kyiv, 9, 210-216 [in Ukrainian].
31. Naumova, L. (2016). Do pytannia semantyky suchasnykh montazhnykh pobudov v suchasnomu ukrainskomu kinematohrafi [To the question of the semantics of modern montage constructions in modern Ukrainian cinema]. Suchasne ukrainske kino vid vidtvorennia do tvorennia novoi realnosti: materialy nauk.-metodych. konf., Kyiv, 9 lystopada 2016, Kyiv: IPSM NAMU, 17-19 [in Ukrainian].
32. Novikova, L. (2009). Kinematohrafichnyi imidzh Ukrainy y ukrainsiv: zakhidna skladova [Cinematographic

image of Ukraine and Ukrainians: the western component]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv, 4-5, 202-215 [in Ukrainian].

33. Pashkova, O. (2009). Kinoobraznist O. Dovzhenka v konteksti avanharnykh techii mystetstva 20-kh rokiv [Cinematography of O. Dovzhenka in the context of avant-garde trends in art of the 20s]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv, 45, 40-15 [in Ukrainian].

34. Pashchenko, A. Ukrainske poetychne kino yak zrazok natsionalnoho kinematohrafa [Ukrainian poetic cinema as an example of national cinema]. Available at: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 [in Ukrainian].

35. Skurativskyi, V. (2010). Na nezabud maibutnomu "illienkoznavstvu" [Don't forget the future "Illenkoznavstva"]. *Kino-Teatr*, 6 (92), 4-5 [in Ukrainian].

36. Skurativskyi, V. (2014). Tini zabutykh filmiv [Shadows of forgotten films]. *Ekrannyi svit Serhii Paradzhanova*. Kyiv: DUKh I LITERA, 36-47 [in Ukrainian].

37. Skurativskyi, V. (2017). Z kinoznavchoho zapysnyka [From a film scholar's notebook]. *Statti v zhurnali "Kino-Teatr"*. *Kinematohrafichni studii*, 8. Kyiv: "Kino-Teatr"; "ART KNYHA" [in Ukrainian].

38. Trymbach, S. (2008). Siurrealne v ukrainskomu kino [Surreal in Ukrainian cinema]. *Kino-Kolo*, 6, 56-61 [in Ukrainian].

39. Trymbach, S. (2014). Serhii Paradzhanov. Teksty i konteksty [Serhii Paradzhanov. Texts and contexts]. *Ekrannyi svit Serhii Paradzhanova*. Kyiv: DUKh I LITERA, 269-291 [in Ukrainian].

40. Franko, I. (1986). Ya. Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti [From the secrets of poetic creativity]. *Franko I. Ya. Zibrannia*

tvoriv: u 50 t. T. 31. Kyiv: Naukova dumka, 211-238 [in Ukrainian].

41. Shevchuk, M. (2018). Istoriia i kultura riznykh chasiv u filmi “Kaminnyi khrest»[History and culture of different times in the film “Stone Cross”]. Kino-teatr, 2 (136), 42-43 [in Ukrainian].

42. Yakutovych, S. (2010). Koly zghaduiesh velykoho maistra [When you remember the great master]. Kino-Teatr, 6 (92), 5-8 [in Ukrainian].

43. Gazda, J. (1970). Ukrainska szkola kina poetychniego. Ekran, 9, 17-18 [in Polish].

44. Gazda, J. (1978). Cienie zapomnianych przodkou. Sztuka na wysokosci oczu. Film i antropologia. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 123-146 [in Polish].

45. Pasolini, P. P. The Cinema of Poetry. Available at: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf> [in Italian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.275-302>

УДК 141.32(44) "19"

ГАБІТУС ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ У РОМАНІ ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «НУДОТА»

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: kulturolog@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,

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

Анотація. У статті проаналізовані основні питання габітусу головного героя роману Жана-Поля Сартра «Нудота». Габітус обраний як основна одиниця виміру стану головного героя, його намагання пристосувати навколишню дійсність до власних роздумів. Головна мета статті полягає в розкритті механізмів формування високого габітусу та віднайдення шляхів покращення особистого рівня в хиткому світі. У статті простежується, що саме ця тенденція намічена Жаном-Полем Сартром визначальною в творі, оскільки він засуджує сліпе слідування усталеним звичаям і традиціям. Досліджується, як письменник закликає переосмислити власне буття у відповідності до особистого розуміння історичних, філософських,

соціальних та інших проблем. Особлива увага надається питанню фінансової незалежності головного героя, що дає йому можливість формувати високий габітус (один з факторів). Актуальність дослідження зумовлена потребою в очищенні суспільного інформаційного простору від фальшування. Доведено, що високий габітус головного героя роману «Нудота» допомагає йому долати нашарування облудливого фактажу та не піддаватися спокусі спрощувати чи ускладнювати історичне минуле на догоду власному погляду. Описані деякі психологічні механізми осмислення дійсності, з якими експериментував Жан-Поль Сартр у романі. Це психологічні механізми значно переплетені з власне літературною природою твору та враховують відповідні філософські, соціальні та політичні реалії написання роману. Окрема увага надається саме філософським підвалинам роздумів та дій головного героя, бо почасти сам твір є спробою донести роздуми Сартра до широких кіл населення. Серед питань філософського осмислення буття особливе місце надається смерті, бо вона приваблює письменника своєю таємничістю. Це питання розглядається в контексті споріднених робіт Альбера Камю. Крім цього в статті проаналізовані художні пошуки Жана-Поля Сартра в царині інтелектуального пошуку. Саме інтелект допомагає значно підняти габітус. У статті ми проаналізували основні знахідки письменника в цьому напрямку.

Ключові слова: габітус, Сартр, «Нудота», література, смерть, свобода.

Вступ. Тільки основні положення про габітус були актуальними на час написання роману Жана-Поля Сартра «Нудота» (1938 р.). Це поняття почало розвиватися в II пол. XX ст. та більш-менш ввійшло до наукового вжитку вже в XXI ст. Психологія та соціологія надають нові знахідки для

літературознавства – основні твори можуть бути проаналізовані по-новому з врахуванням сучасних тенденцій.

Сам по собі роман «Нудота» виглядає сьогодні більш, ніж сучасно – він позбавлений менторських сентенцій та усталених понять, навпаки – він відкритий до пошуку істини в динамічному світі ідей. Жодна з ідей роману не є остаточною, відкритий початок і фінал, уривчастий сюжет та постійна спонтанність становлять собою благодатний ґрунт для пошуку. Габітус Антуана Рокантена дозволяє йому віднайти нову траєкторію розвитку взаємодії з дійсністю.

Постановка проблеми. Кожний із дослідників творчості Жана-Поля Сартра стикається з абсурдністю багатьох мотиваційних факторів його героїв. Чудернацька сітка відбору почасти заводить у глухий кут «здоровий глузд». Але саме відчуття абсурду дійсності ХХ ст. і стало одним із «секретом успіху» «Нудоти» – реальність виявилася сповненою алогічного буття, що й скеровує людське єство по непередбачуваній траєкторії розвитку та деградації. Та «нові реалії» передбачають створення нових механізмів для «виживання».

Саме високий габітус може розглядатися «перепусткою в майбутнє» – відмова від стереотипізації та зашореності стає необхідною системоутворюючою концепцією «нової свідомості». Жан-Поль Сартр одним з перших відчув ці концептуальні зміни та сформулював деякі з них у межах філософії екзистенціалізму. На прикладі його роману «Нудота» ми спробуємо розглянути ці аспекти відтворення габітусу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Поняття габітусу не є новим для сучасної науки – воно багатогранне, об'ємне й багатозначне, тому вживається в різних науках та галузях знань. Прийнято вважати, що в

соціологію поняття «габітус» потрапляє з біології: досліджуючи взаємодію рослин із навколишнім середовищем, вчені-біологи з'ясовували вплив різних факторів навколишнього середовища на формування рослинних форм. Залежно від умов свого існування, підвиди рослин одного виду різнилися за своєю конституцією, тобто мали різний габітус. Відтак, поняття габітусу в біології визначається як зовнішні ознаки будь-якого організму (людини, тварини, рослини, кристала), що виникає в онтогенезі за певних умов середовища і виявляє набір основних адаптивних ознак [11]. У зоології під габітусом розуміють зовнішній вигляд тварини, що містить у собі такі її ознаки, як загальний тип будови й конституція тіла, здатність утримувати себе в просторі, чуттєвість до зовнішніх проявів тощо. У фізичній антропології під поняттям «габітус» розуміють сукупність морфологічних якостей людини, характеристики, що можна спостерігати й вимірювати: постава, колір шкіри, вираз обличчя тощо. Габітус у медицині та психології трактується як сукупність зовнішніх ознак людини, за якими можна судити про стан її здоров'я [7].

Спираючись на біологічну основу, у найзагальнішому вживанні під поняттям «габітус» розуміють зовнішній вигляд людини, її звички, що були успадковані в дитинстві (навіть якщо вони десь глибоко приховані, проте «зрослися» із нею), зокрема, здатність поводити себе, манеру спілкуватися та багато іншого, – все, що впливає на сприйняття однією людиною – іншої (від лат. *habitus* – зовнішність, постава; *habitude* – звичка).

Незважаючи на давню історію вжитку та широке трактування, у науково-методологічному дискурсі сьогодення поняття габітусу набуло особливої пластичності та ємності змісту, оскільки безпосередньо пов'язано з процесом формування особистості та навичок ХХІ ст. –

набором здатностей та спроможностей, які необхідні сьогоднішній молоді для реалізації своїх життєвих цілей, досягнення успіху в побудові кар'єри в умовах сучасного глобалізованого інформаційного світу. Відтак, поняття габітусу сьгодні ще більше набуває міждисциплінарного характеру, стає каменем спотикання й центром численних наукових дискусій, зокрема, в системі управління освітою, коли йдеться про впровадження освітніх реформ та розбудову стратегій менеджменту освіти [9], конструювання інтенсивної педагогічної взаємодії між педагогом і учнями, що відбуватиметься на засадах «максимальної прозорості педагогічних дій», де габітус розглядається як інструментарій виховання та самовиховання особистості [4] тощо.

Хоча трактування габітусу в суспільних та гуманітарних науках спирається на вищевказані визначення, переважно воно спрямоване не на зовнішню, а на внутрішню складову, саме на властивість особистості (завдяки перебуванню в різному соціальному оточенні, в тих чи інших соціальних умовах), – частково оволодівати іншими об'єктивними соціальними структурами, спираючись на попередній досвід – успіх чи невдачу попередніх дій. Це виявляється у диспозиції та різній (за своєю активністю) готовності спонтанно реагувати на ситуації, здатність індивіда чи групи упроваджувати в існуючі одиниці певні зміни, виконувати нову соціальну дію без чіткого усвідомлення.

Розглядаючи концепт габітусу в соціологічній теорії, французький вчений П'єр Бурдьє висуває теорію, де намагається пояснити простір, у якому індивідуальний фактор стикається з більш крупними соціальними детермінантами: нормами, правилами, традиціями та іншими структурами. Бурдьє пропонує свою логіку, основою якої є процес соціалізації людини, де габітус

розуміється як система сталих, здатних до переносу диспозицій: інтегруючись у попередній досвід, ця система функціонує як матриця сприйняття, розуміння та дій, завдяки чому стає можливим досягнення будь-яких різноманітних цілей. За теорією Бурд'є, габітус складає глибинний імпліцитний набір ментальних утворень, уявлень індивіда про світ, стає принципом «вибіркового сприйняття індикаторів», «матрицею», яка генерує реакції, заздалегідь пристосовані до всіх об'єктивних умов, що ідентичні чи гомологічні з минулими умовами. Отже, з позиції вченого, габітус є близьким до того, що ми називаємо менталітетом чи соціальним стереотипом – тим, що об'єднує об'єктивістські та суб'єктивістські концепції соціального світу, будується на практиці і завжди орієнтований на практичні функції [1]. Аналіз концепту габітусу як засадничого поняття конструктивістського структуралізму П. Бурд'є, в якому втілено діалектичний інтегративний механізм, що поєднує структуру і практику (агентність), знаходимо у працях А. Осипчук. Взявши за основу трактування габітусу як системи «закріплених, тривалих і здатних до транспонування диспозицій» – когнітивних мотивуючих структур, тенденцій чи схильностей, які репродукують структури через власне інкорпорування в практики [10], вчена доводить, що габітус є насамперед «когнітивною (інтерналізованою) структурою», одним із основних «концептуальних механізмів здійснення синтезу структури і практики (агентності)», через які здійснюється взаємодія індивіда (агента) з навколишнім світом [6, с.3].

Така властивість габітусу як збереження минулого структурованого досвіду, що був відібраний, втілений в уявленнях та знайшов вираження у різноманітних інтеріоризованих моделях практики, дозволяє індивіду (хоча й несвідомо) – координувати свої дії, наприклад, через спонтанне застосування стратегії ухилення від нової

інформації, нових умов існування. Здатність до відбору інформації (через можливість її заперечення) дозволяє захистити себе від криз, переосмислити власне буття й виробити власну оцінку того чи іншого явища, уникаючи сліпого наслідування усталеним звичаям, нормам і традиціям. Тим самим габітус виконує стабілізуючу функцію і, як «саморегулюючий механізм», «орієнтує» діяльність індивіда, визначає характер його взаємодії зі світом, «дозволяючи» бути спрямованим у майбутнє, але співвідносячи соціальні відносини зі своїми внутрішніми структурами.

Науковці та літературознавці України досліджували творчість Жан-Поля Сартра. Серед них можна виділити Івана Дзюбу, Юрія Шевельова, Юрія Іздрика, Оксану Забужко та інших. Деякі з цих науковців зосереджувалися на вивченні конкретних аспектів філософії, драматургії та романістики Сартра, тоді як інші аналізували його творчість у контексті світової літератури та філософії. Нами роман Жана-Поля Сартра «Нудота» розглядався в контексті з повістю Юрія Трифонова «Інше життя» [1].

Головна **мета** статті полягає в розкритті механізмів формування високого габітусу та віднайдені шляхів покращення особистого рівня в хиткому світі.

Виклад основного матеріалу. Тільки розвиток особистості Жан-Поль Сартр вважає в романі достатнім для досягнення дійсності. І то йдеться про спробу досягнення, оскільки дійсність уявляється занадто складною системою для її приборкання в рамках зрозумілих нам понять.

Гроші – очевидний фактор формування габітусу, оскільки саме фінансова незалежність становить собою запоруку «незалежності». Вірджинія Вульф так спробувала свого часу сформулювати необхідний мінімум для реалізації креативних здібностей жінок у своєму творі

«Своя кімната» (1929 р.): «у кожної жінки, якщо вона збирається творити, мають бути кошти та своя кімната». Саме цим вона пояснює тривалий «застій» у жіночій творчості, виводить пряму залежність між фінансовою та інтелектуальними свободами. Але її доводи не є соціологічною профанацією, вона цілком свідомо «внутрішньої природи» багатьох негараздів: «кожен із них, чи то патріарх чи професор, бореться з власними демонами». Патріархи і професори мають чимало матеріальних статків, але «демони» від цього не стають «меншими» (аби не «більшими»). Там саме першим кроком до незалежності все ж Жан-Поль Сартр вивів саме фінансову спроможність Антуана Рокантена. Цим він вигідно відрізняється від свого «колеги» по умовному екзистенціалізму Мерсо (головному герою роману «Сторонній» Альбера Камю). Частково такий підхід двох видатних письменників автобіографічний – Жан-Поль Сартр умовно вважається «аристократичного походження», а Альбер Камю – «з низів суспільства». Відповідно їх головні герої мають різні статки.

Подібний підхід не позбавлений соціологізаторства. Але габітус тісно пов'язаний саме з соціальними дослідженнями, часто саме вони становлять собою найміцнішу фактологічну базу підвалин самого поняття «габітус». Мерсо пробивається з низів, працює «у конторі», в нього є «бос». Він навіть відмовляє собі у задоволенні викурити цигарку, бо «запізнюється на роботу». Подібні соціальні рейки заважають йому випростатись, побачити життя «з боку», бо йому доводиться уривати кожную вільну хвилинку. Антуан Рокантен абсолютно фінансово вільний: «Адже я не маю жодних прикростей — я багатий, як рантьє, ні начальника, ні дружини, ні дітей; я просто існую, одне слово» [8, с. 111].

Але, при всій штучності, «лабораторності» (не такій сильній як у Мерсо), образу Антуана Рокантена ми бачимо перелік загальнолюдських ілюзій, які тяжіють над ним. Фінансова незалежність допомагає йому значно підвищити свій габітус – він може експериментувати і не витратити емоційні та фізичні сили на заробляння грошей. Цим він вигідно відрізняється від «інших», що приречені «в поті заробляти на хліб щоденний». Ці «інші» зображенні своєрідними «біороботами», а яких один раз на тиждень «перезавантажується програма»: «Зараз усі вони розійдуться по домівках і в їдальні за великим столом усією родиною питимуть чай. А поки що вони намагаються ощадити на порухах, на словах і думках, пливти за течією. Вони мають усього один день, щоб стерти з лица брижі, гусячі лапки, гіркі зморшки, якими сповна обдаровує їх щоденне гарування. Один-єдиний день. Вони чули, як хвилини спливають, немов пісок крізь пальці» [8, с. 55].

Фінансова кабала придушує людей, значно обмежує їх можливості. Навіть у свій єдиний день відпочинку вони перебувають під тиском емоційного розпачу: «Чи вистачить їм часу, аби набратися молодої сили і в понеділок знову почати спочатку? На повні груди вбирають вони повітря, морське повітря цілюще, – лише за рівним і глибоким віддихом, як у сонних, можна встановити, що вони ще не вмерли» [8, с. 55]. Антуан Рокантен розуміє природу «ощадливості сил», бо він дослідив біологічні та психологічні можливості «народу». Примітно, що він в юрбі почувається ніяково, оскільки не розтрачує майже жодних «сил» протягом тижня – «Покрадьки, вовкувато я йшов і не знав, куди мені діти своє кремезне й свіже тіло в цій страшній юрмі спочивальників» [8, с. 55].

Варто зауважити, що «ощадливість» «простих людей» не лише фінансового походження – душевний габітус змушує багатьох «не розтринькувати» й емоції. Особливо це стосується людей, що знаходяться на межі емоційного вигорання. Цей феномен Жан-Поль Сартр у романі «Нудота» демонструє на прикладі прибиральниці Люсі: «Безперечно, вона катується, але якось повільно, якось помірковано; вона терпить усе, бо не здатна ні розрадити себе, ні цілком віддатися лихові. Щодня потроху нарікає на отаку халепу й потроху користується з неї. Надто на людях, коли ті намагаються розрадити її, бо тоді їй стає легше, вона спокійно й упевнено розмовляє з ними, ніби сама даючи поради» [8, с. 14]. Подібна «ощадливість» почасти дратує головного героя – його габітус передбачає не помірне, а повне вивільнення від емоцій: «Вона скнара на страждання. Мабуть, така ж скнара і на втіхи. Я часто питаюсь, невже їй не хочеться інколи збутися цієї одноманітної муки, цього мурмотіння, до якого вона вдається, коли не співає, невже вона ніколи не хотіла упірнути з головою у відчай, упитися нестерпними муками. А втім, це їй недосяжно — вона закомплексована» [8, с. 14].

Та саме «вивільнення від емоцій» і є ознакою високого габітусу, бо інакше Жан-Поль Сартр маркує людей «закомплексованими». Хоча тут є й своєрідна «чесність» – здатність *вивільнити* емоції не передбачає їх *наявність*. Безперечно, що головний герой здатний їх вивільнити внаслідок свого високого габітусу (незакомплексованої), але він їх здебільшого й *не має*. Коли Антуан Рокантен стає випадковим свідком драматичної розмови прибиральниці Люсі з її чоловіком, він доходить абсурдних для здорового глузду висновків: «Так, це вона, Люсі. Але Люсі з чужим обличчям, Люсі, що не тямить себе і виливає свої страждання з безоглядною щедрістю.

Я заздрю їй. Ось вона вся: пряма, з розведеними руками, чекає, коли з'являться стигмати; губи розтулені, вона задихається. Вуличні мури неначе вирости і стиснулись, жінка стоїть на дні колодязя. Я затримуюсь на якусь мить, я боюсь, що вона впаде, її кволе тіло може не витримати такого нечуваного горя... Люсі коротко стогне. Притискає руку до грудей, її широко розтулені очі повні подиву. Ні, вона не здолала б сама видобути з себе стільки страждання. ... Схопити її за плечі, ... і вона перестане так гостро катуватися, пом'якшає, знову стане розважливою, а її переживання опустяться до звичайного для неї рівня. Я повертаюся до Люсі спиною. Хай там як, а їй пощастило. А от мій трирічний спокій не переб'єш нічим» [8, с. 30]. Головний герой заздрить сильному стражданню, бо розуміє його цінність. Єдиною ознакою наявності емоцій для нього є їх справжність, що робить життя людини «дорогоцінним».

Але люди в романі «Нудота» в основному перебувають в полоні фальшивих ілюзій. Ці ілюзії сьогодні все більше досліджуються не тільки філософами і психологами – соціологи та економісти роблять значний внесок у осягнення глибин людської сутності. Вважається, що виграшні позиції отримують лише ті індивіди, що зуміли пройти перші нашарування колективного суспільного уявлення про те чи інше явище. Габітус дозволяє побудувати мотиваційну основу мислення, що передбачає трактування широкого спектру емоцій, роздумів та мотивацій. Саме бачення власної віртуальної проекції себе та інших дозволяє уникнути «перемоги ілюзій».

Напружена розумова робота притаманна науковим розвідкам. Не випадково Антуан Рокантен постійно намагається долучитися до наукового прогресу, дослідити нові обрії людства. Його життєве кредо пов'язане з альтруїстичним служінням людству на ниві історичних

досліджень. Можна сказати, що це єдина галузь людської діяльності, яку він вважає гідною «витраті біологічного часу життя». Примітно, що його думка динамічна – сюжетна лінія позбавляє його й таких орієнтирів, він розчаровується й в цьому шляху. Хоча Жан-Поль Сартр не позбавляє головного героя цієї «відради» остаточно – дослідження та письменницька вдача становлять собою й його «подалішу долю».

Ставлення до жінок Антуана Рокантена відповідає демократичним змінам ХХ ст. Габітус дозволяє йому обрати форму взаємодії з протилежною статтю. Але саме ця лінія демонструє й вразливість штучних соціальних конструктів поза інституту шлюбу – головний герой потерпає від фізіологічної вразливості еротичним спалахам. Ця жага не є критичною для його ества, але йому доводиться миритися з тілесними умовностями та відтворювати зліпок суспільства з огляду на межі цноти.

Безумовно, що в ставленні до статевих стосунків головного героя ми почасти можемо відстежити погляди, що притаманні самому автору. Ці погляди розглядаються як структурний яскравий елемент біографії письменника, що втілював його «новітні пошуки». Зараз, у I чверті ХХІ ст., світ також намагається розбудувати «нові правила гри» в галузі статевого виховання, юридичною та культурної інтеграції нетрадиційних стосунків тощо. Ці процеси на планеті Земля відбуваються нерівномірно та мають подвійну природу. Західноєвропейська культура, частиною якої почасти є роман «Нудота», виступає піонером сексуальної революції та толерантності. Та, як і у питаннях подібного плану (таких як евтаназія), цей шлях залишається цариною експериментальної етики.

Жан-Поль Сартр виступає вже з позицій після Першої світової війни, коли сексуальна свобода вже була привнесена в широкі маси суспільства. Але в романі

«Нудота» статеві взаємини перебувають на межі антиутопії Євгена Замятіна «Ми», де коїтус відбувався за законами «сексуальної години» та «рожевого білету». Та Жан-Поль Сартр виписує не антиутопію майбутнього, а сучасну йому Францію: «... я живу сам-один, абсолютно сам. Ніколи ні з ким не розмовляю; нічого не беру і нічого не даю. Самоук не рахується. Щоправда, є ще Франсуаза, господиня «Відпочинку залізничників». Але про що я там з нею розмовляю? Іноді по обіді вона приносить мені кухоль пива, і я питаю її: – Ви маєте вільну хвилинку сьогодні ввечері? Вона ніколи не відмовляє, і я йду за нею в одну з просторих кімнат на другому поверсі, які вона здає на день або погодинно. Я їй не плачу – любов їй усе відшкодовує, їй подобаються наші взаємини (щодня цій жінці треба чоловіка, і, крім мене, в неї є ще багато інших), ну а я в такий спосіб звільняюся від певних меланхолійних настроїв, походження яких мені дуже добре відоме. Але ми з нею ледве здобуваємося на кілька слів. Та й навіщо? Тут кожний зайнятий собою. Зрештою, я і в ліжку для неї передусім клієнт її кав'ярні» [8, с. 9].

Подібні взаємини й сьогодні сприймаються ознакою своєрідного світогляду, що передбачає «вільні взаємини». Саме цього принципу сповідував Жан-Поль Сартр в особистому житті з Симоною де Бовуар. Хоча в романі «Нудота» подібні пошуки побудувати «високі стосунки» у відповідності до «вільної родини» зазнають нищівної поразки у образі кохання Антуана Рокантена до Анні: «Я вільний: жити далі таким життям немає жодного сенсу – все, що я мав, я згубив, а вигадувати щось нове більше не можу. Я ще молодий і дужий і можу почати все спочатку. Тільки от що починати спочатку? Лише тепер я зрозумів, як сильно сподівався на Анні, як чекав від неї порятунку в найстрашніші для мене хвилини моєї Нудоти. Це минуле померло, як помер і маркіз де Ролебон.

Анні прийшла, щоб позбавити мене останньої надії. ... Я сам і я вільний. Але ця воля скидається на смерть» [8, с. 161].

Емпатія Антуана Рокантена мінімальна, бо він свідомо оминає довготривалих емоційних зав'язків. Найбільшою ціллю його ілюзій була Анні – центральне місце зустрічі й прощання з умовним емоційним «багажем людства» попередніх епох в царині умовного щастя. Але не варто схематизувати просту концепцію зневіри у коханні – Жан-Поль Сартр пішов значно далі. Письменник-філософ намагається провести водорозділ між «справжнім» та «ілюзією» в дусі постійного експерименту. Саме цей «новий досвід» піднімає габітус головного героя – він створює свій «новий світ» без облудливої фальші. І йдеться вже не просто про соціальні перипетії, що дуже турбували письменників ХІХ століття, вже прийшов час залишити навіть звичайну канву людського буття, бо вона відводить інтелектуалів від пошуку себе і розуміння світу. Саме позбавлення від «буденних ілюзій» викликає «нудоту» головного героя, бо йому відкривається «справжній світ». Але психіка не встигає адаптуватися до нового «бачення світу», вона інертно продовжує відшукувати зачіпки для продовження «звичайного існування».

Ці «зачіпки» за реальність носять здебільшого декларативний характер, оскільки не мають «справжньої» сили. Вони лише здатні пролонгувати жалюгідне існування на низькому ступені соціального рівня. Наприклад, фотографії розглядаються Жаном-Полем Сартром одним із елементів намагання людини «залишитися в суспільному колі». Напівбожевільний стариган має по відношенню до головного героя деякі «переваги» ідентифікації (та самоідентифікації) саме завдяки фотографіям: «Чоловічок моститься на стільці й зітхає. Він увесь скулився в своєму пальті, але час від часу випростовує спину і

прибирає людської подоби. І цей не має минулою. Може, коли пошукати десь, і знайдеш у його родичів, що вже давно забули дорогу до нього, одну-дві фотокартки, на яких він стоїть серед весільного натовпу з накрохмаленим коміром у манішці з іще цупкими молодечими вусиками. По мені, мабуть, і цього не лишилось» [8, с. 68]. Але габітус дозволяє головному герою здолати розпач від того, що по ньому «нічого на лишилося». Саме габітус дозволяє бачити йому марність закріпитися в реальності за допомогою «дешевих прийомів».

Та Антуан Рокантен легко маніпулює своєю здатністю бачити в людях захоплення «зачіпками». За допомогою візуального ряду він легко «очаровує» Самоука: «Я набив Самоукові кишені різноманітними листівками, фотокартками, гравюраами і випхав його за двері. Він пішов від мене просто зачарований» [8, с. 39]. Самоук пожадливо розглядав світлини подорожей головного героя, бо наповнював їх певним «сенсом». Жан-Поль Сартр демонструє очевидне захоплення людей, але надає цьому тонкого філософського звучання – люди «чіпляються» за світлини в надії вибудувати власну ідентичність із додаванням значних подій/місць: «Взявши ще одну фотокартку, він просто божеволіє.

– Сеговія! Це Сеговія! – радісно волає Самоук. – Я читав про неї книжку! – І додав із певною гідністю: – На жаль, я не запам'ятав її автора. В мене з пам'яттю трапляються провали. Як його... Нод... Но...

– Не може бути, – жваво заперечую я, – ви ж іще тільки на Латернь...

Я одразу ж пошкодував, що сказав таке: якщо він не розводився про свій спосіб добору книжок, то це, мабуть, його потаємна манія. Так і є, він бентежиться і плаксиво випинає свої і без того товсті губи. Тоді хнюпить голову і безмовно перебирає з десяток листівок»

[8, с. 38]. Бачимо, що головний герой спробував «відкрити очі» Самоуку на його обмеженість (без злого наміру), але той був дезорієнтований спостереженнями Антуана Рокантена. Реальність не стає частиною свідомості людей із низьким габітусом – вони продовжують міцно триматися за свої ілюзії та ображаються, коли хтось вказує на їх недоліки чи ілюзії.

Чим реальний світ вражає психіку головного героя, змушує його перебувати на межі його можливостей? Сходінками підняття габітусу, Антуан Рокантен здійснюється до нового бачення оточуючих «без прикрас». І виявилось, що оточуючий світ безнадійно загруз у фальшуванні, стереотипи людської поведінки перетворилися на «звичну реальність» і витіснили справжні почуття, думки та слова. Саме ці «ігри» мають чітку психологічну структуру, що варіативно видозмінюється у кожного індивіду. Найбільш повно ці «ігри» вдалося описати канадсько-американському психологу та психіатру Еріку Берну (Eric Berne) в своїй фундаментальній праці «Ігри, у які грають люди» («Games People Play»). Частково Антуан Рокантен не вдається до описаного в праці Еріка Берна транзакційного аналізу. Але він прагне до найбільш «досконалого» стану, що сформульований як «I'm OK – You're OK» (в той час як більшість людей перебувають в трьох інших станах: «I'm Not OK, You're OK», «I'm Not OK, You're Not OK», «I'm OK, You're Not OK»). Дивовижно, що головному герою вдається зберегти власну гідність та цілісність навіть за умов «розпадання особистості», бо концентрація на особистих проблемах допомагає йому їх долати.

Відмова від «гри» становить собою рятівну для особистості систему переоцінки реальності. Саме «нудота» демонструє головному герою правильність обраного шляху – відхід від формальної структури буття допомагає наблизитися до його витоків, де й заховані основні джерела

проблем, які ми бачимо здебільшого в їх зовнішніх виявах «Як хочеться крикнути йому, що його дурять, що він ллє воду на млин цих чваньків. Хто вони, зрештою, ці професіонали досвіду? Люди, що прожили своє життя у напівсні, напівзаціпенінні, немов у свербляччі, нашвидку одружувались, потім навамання клепали дітей. Вони стикалися й спілкувалися з людьми у кав'ярнях, на весіллях, похоронах. Час від часу, затягнуті в якусь життєву коловерт, починали борсатися, рятуючись і не розуміючи, що з ними коїться. Все, що відбувалось довкола них, було недосяжним їхньому зорові: якісь непевні видовжені форми, якісь події приходили здаля, випадково ледь торкалися них, але варто було їм придивитися, – все закінчувалось. І ось у сорок років ці люди, охрестивши свої нікчемні, затяті звички словом «досвід» і озброївшись кількома приказками, починають працювати, як автомати» [8, с. 71].

Високий габітус є запорукою інтелектуальної самоорганізації індивідууму без упередженого погляду на власне буття та життя інших людей. Саме габітус виступає ознакою зрілості особистості, що готова прийняти виклики оточуючого ворожого світу без застережень на агресивну природу багатьох «справжніх явищ». Не випадково, що подібний погляд викликає у більшості нерозуміння – на рівні суспільства ми можемо бачити обструкцію подібних поглядів, на рівні «інших людей» – широкий спектр протидії (від байдужості до вбивства). Головний герой «Нудоти» вже знаходиться на межі вбивства: «Невже я вже починаю жахати людей? Так воно й мало скінчитися. Зрештою, мені все одно. Правильно, що боятися мене: я й сам відчуваю, що здатний учинити, що завгодно. От, скажімо, вгатити цей ніжик Самоукові в око. Всі ці люди накинуться на мене, битимуть ногами, виб'ють мені зуби. Але не це мене спиняє: зрештою, приґ смак крові чи

присмак сиру – яка різниця. Адже треба робити порух, започаткувати ще одну подію – тоді Самоуків крик буде зайвий, так само, як і кров, що потече по його щоці, так само, як і люди, що посхоплюються зі своїх місць, – і без того досить речей, які існують» [8, с. 128]. Зростання самоусвідомлення призводить до схожих наслідків у Мерсо з роману «Сторонній» Альбера Камю – там він застрелює з схожих мотивів араба. Сартр попереджає, що розуміння дійсності не полегшує завдання її (та себе) приборкувати, часто призводить все до абсурду.

Жан-Поль Сартр чесно демонструє в романі «Нудота», що відмова від ілюзій не викликає виключно позитивної динаміки – правда часто нестерпна, вона обпікає розум та душу крижаним дощем нищівного фактажу. Антуан Рокантен опинився в проміжному стані – він відмовився від ілюзій, але не досягнув «іншого берега», де немає ілюзій. Складається враження, що людські зусилля в цьому напрямку марні – «іншого берегу» може взагалі не існувати «в цьому світі». Жан-Поль Сартр йде майже «до кінця» – він позбавляє людину будь якої надії на зовнішнє позитивне втручання, оскільки сумнівається в існуванні логічних підвалин у парадигмі функціонування суспільства загалом і людини зокрема. Все що він дає головному герою – «нудоту», яка демонструє дезадаптацію старого сценарію розвитку особистості. А «новий сценарій» не передбачений – письменник доволі чесний у цьому, хоча залишає Антуану Рокантену «персональну путь» у вигляді ідеї про «написання нового роману».

Цей виклик має доволі проблемну природу. Бо саме відкриття фальшивості минулого й виступає найбільш яскравим доказом осмислення стану «нудоти» – минуле демонструє свою вразливість. У Антуана Рокантена підняття габітусу спричиняє ще більше підвищення над дійсністю, ніж проста відмова від стереотипів мислення.

Відмова від стереотипів виступає першим необхідним кроком на шляху глибинного осягнення дійсності.

Та ще більш складним і абсурдним постає питання планування життя, його плин уперед. Безумовно, що вершиною тут є оповідання Жана-Поля Сартра «Стіна», де головному герою доводиться боротися з відчуттями неминучої смерті (як і головному герою роману «Сторонній» Альбера Камю). Головному герою роману «Нудота» не вдалося вирішити це питання, Сартр «приберіг» його на майбутнє. Але й у нашому теперішньому світі це залишається «відкритим питанням», занадто складні морально-етичні фактори очікують людину в «недалекому майбутньому». Взаємини з майбутнім ще більш заплутані та парадоксальні, ніж з минулим. І якщо минуле тільки холодить запахом тліну, то майбутнє цілком реально стискає гарантованою «мертвою рукою».

Габітус Антуана Рокантена не здатний засвоїти майбутнє вповні. Альбер Камю вже «засвоїв» складність подібних виборів і «допоміг» Мерсо логічно вибудувати своє ставлення до майбутнього – над ним тяжів смертний вирок. Скажімо так, що головному герою «Стороннього» смертна кара (як і ув'язнення) дуже допомогла підняти свій габітус, оскільки він зумів значно піднятися над оточенням по силі суспільно-філософського узагальнення дійсності. Та й суспільство, коли виголошувався вирок і йому присудили смерть, подивилося на нього «з повагою». Бо смертна кара зробила Мерсо «особливим», надала йому певного статусу. Шана суспільства концентрується на вмінні «дивитися смерті в очі».

Парадоксальність, яку втілював у своїх роздумах Антуан Рокантен, десь відтворює й постмодерну тенденцію ХХ століття (щось на кшталт вислову британського драматурга: «War is capitalism with the gloves off and many who go to war know it but they go to war because they don't

want to be a hero»(Tom Stoppard)), коли багатьом ветеранам було важко збагнути, що важче – бути на війні чи жити після війни? Дезорієнтація свідомості пов'язана з неможливістю сталого габітусу в умовах екстремальних випробувань.

Жан-Поль Сартр намітив екзистенціальну напругу складності вибору жити чи померти. В романі «Нудота» ця напруга набула кульмінації в момент «вбивства» Антуаном Рокантею мухи: «На бавовняному обрусі сонячний круг. У крузі повзе змерзла муха, гріючись, вона потирає свої передні лапки. Надам їй послугу – роздавлю її. Муха не бачить, як гігантський перст із золотавим пушком опускається на неї.

– Не вбивайте її, пане! – скрикує Самоук. Вона лопається, й білі тельбухи лізуть їй з черевця, я визволив муху від існування. – Я зробив їй послугу, – кажу здивованому Самоукові» [8, с. 128]. Частково екзистенціальна напруга складності вибору між життям і смертю передана в роздумах Антуана Рокантена про самогубство: «До цього свого кроку я перебував у такій жахливій самотності, що вже подумував про самогубство. Єдине, що мене стримало, — це думка про те, що нікого, абсолютно нікого не зворушить моя смерть і що в смерті я лишуся ще самотнішим, ніж у житті» [8, с. 121].

Ці думки були спричинені тотальним відчуттям «зайвості» та «закинутості» головного героя «Нудоти». Раз по з раз Антуан Рокантен «повертається» до спокусливої думки вкоротити собі віку: «Я невиразно думав про самогубство, щоб знищити хоч одне з цих нікому непотрібних існувань. Зайвою видавалася навіть моя смерть, мій труп, моя кров на камінні, на землі між деревами, в глибині цього осміхненого парку. І моє поточене тіло було б зайвим у цій землі, яка прийняла

б його, а потім і мої кістки, чисті, обгризені, білі, як зуби, все одно були б зайвими: я зайвий на безвік» [8, с. 134]. Подібні відчуття не могли до кінця зрушити високий габітус головного героя, бо він в своїй смерті вбачає не більше сенсу, ніж у власному житті. Він навіть ладний полишити пошук сенсу існування, бо сенс може полягати саме в припиненні цього пошуку і продовженні існувати з думкою про свободу вибору. До речі, в екзистенціалізмі народження та смерть належать до категорій, за які ми «не несемо відповідальності».

Але габітус вимагає більш-менш чіткої позиції та сталості в своїх переконаннях. І цю «проблему вибору» необхідно вирішити, що більш широко «змальовано» в перших фразах «Міфа про Сізіфа» Альбера Камю: «Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – отже, відповісти на головне питання філософії. Решта – чи має світ три виміри, існує дев'ять чи двадцять категорій духу — впливають опісля. Вони лише гра; насамперед годиться відповісти на основне питання. І якщо правда, що філософ, щоб бути шанованим, має навчати власним прикладом, як хотів того Ніцше, то стає очевидною важливість цієї відповіді, оскільки вона передує безповоротному вчинкові. Власне, все це від чутні очевидності для серця, однак треба заглибитися в них, щоб прояснити їх для розуму» [2, сс. 4-5].

Подібні роздуми призвели до проміжної вершини осягнення цього питання у п'єсі «За зачиненими дверима», коли питання майбутнього, смерті та інші подібні були зацикленні в уявному пеклі. Саме наприкінці цього твору прозвучала найбільш відома сентенція Сартра – «інші – це пекло». Але саме в «Нудоті» ці питання лише «набирали обертів», вони були висвітленні крізь призму художніх

узагальнень. Автор здійснює спробу їх «розшифрувати» з огляду габітус.

Саме смерть дозволяє, на думку Сартра, вивільнити простір для руху вперед і позбавлення батьківського психологічного пресингу. «Хорошого батька не буває – це правило, і тут нема якихось претензій до чоловіків – просто батьківство вивелося. Зробити дитину – будь ласка; плекати дітей – яка несправедливість! Якби мій батько залишився живий, то навалився б на мене всією вагою і розчавив би мене. На щастя, він помер, коли я ще був немовлям; поміж Енеїв, котрі несуть на раменах своїх Анхізів, я самотою мандрую, прибиваючись то до одного берега, то до другого, і з ненавистю дивлюся на тих плідників, котрі все життя незримо сидять на шії рідних дітей; десь далеко в минулому я залишив молодого покійника, який не встиг стати моїм батьком і міг би тепер бути моїм сином. Добре це чи погано? Не відаю того, але залюбки поставлю свій підпис під вердиктом найвідомішого психоаналітика: я позбавлений комплексу вслідженості. Померти – ще не все: головне, померти вчасно. Якби це сталося пізніше, я б почувався винним; сирота усвідомлює свою провину: адже не маючи вже змоги бачити і терпіти свою дитину, батьки перебралися до свого небесного житла. Я торжествував: моя сирітська доля викликала повагу, додавала мені ваги; я вважав це горе однією з своїх чеснот» [8, с.335]. В цій розлогій цитаті з автобіографічного твору Сартра «Слова» ми бачимо вмотивовану послідовність роздумів письменника, що набувають провокативного характеру, оскільки аж ніяк не вписуються в наші усталенні уявлення про смерть.

А роман «Нудота» і був спробою вивести смерть із містичних категорій у реальну величнню, що дозволяє позбутися здебільшого абсурдного її ігнорування в

повсякденному житті. Але шлях інтеграції смерті в повсякденні роздуми виявився не менш абсурдним, ніж ігнорування її наявності: «Так само ми підвладні й плинові часу сірого щоденного життя. Але завжди настає момент, коли на свої плечі треба завдати увесь тягар часу. Ми живемо майбутнім: «завтра», «пізніше», «коли ти посядеш становище», «з роками ти зрозумієш». Така непослідовність просто чудова, оскільки, зрештою, йдеться про смерть. Все ж настає день, коли людина має усвідомити й проголосити, що їй тридцять років. У такий спосіб вона стверджує свою молодість. Але разом з тим вона визначає себе відносно часу. Вона посідає в ньому певне місце. Вона визнає, що перебуває в одній із – точок кривої, яку мусить подолати. Вона належить часові, і з того жаху, який її охоплює, вбачає в ньому найжорстокішого ворога. Завтрашнього дня, вона бажала завтрашнього дня, тоді як усім єством вона повинна б його зректися. Саме такий бунт плоті і є абсурдом» [3, сс.12-13]. В цій цитаті Альбера Камю закладено неможливість «планувати смерті» за допомогою мозку, оскільки мозок не здатний уявити світ, де він «припинить існувати». І навіть високий габітус може передбачати максимум стабільне існування з повсякчасною думкою про смерть.

Висновки. Ми лише коротко розглянули значення габітусу в романі Жана-Поля Сартра «Нудота». Зрозуміло, що науковий апарат цієї проблеми є дещо умовним – письменник навряд чи керувався подібними поняттями соціології. Але нами здійснена спроба припасувати сучасні дослідження до осмислення дійсності в творчості Сартра. Пізнання світу він виносив як раз і в царину відображення світу крізь нас самих (буття пізнається тільки крізь призму нашого бачення, без людини буття вважається непізнаним).

Головний герой «Нудоти» уособлює собою представника «високого габітусу», що подолав (долає)

внутрішню та зовнішню інертність буття та відкритий для «нових можливостей». Сартр почасти жорстко спрямовує хід думок головного героя, оскільки намагається донести безальтернативність свободи буття. Саме ця свобода є підвалинами високого габітусу, її розуміння надає людині нові можливості переформовувати власну свідомість. Примітно, що Сартр надавав майже кожному персонажу роману «Нудота» здатність умовно змінитися – їм заважала лише внутрішня опозиція змінам, вектор розвитку, що спрямований на омертвіння свого ества.

Список використаної літератури:

1. Братусь, І., Гунька, А., Стрельцова, С. «Зручне» і «незручне» минуле в романі «Нудота» (Жан-Поль Сартр) та повісті «Інше життя» (Юрій Трифонов). 2020. Молодий вчений. Вип.7 (83). Сс. 148-154.
2. Бурдьє П. Практичний глузд. Київ: Український Центр духовної культури, 2003. 503 с.
3. Камю А. Міф про Сізіфа. LE MYTHE DE SISYPHE. Есе. 2015. 105 с.
URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf
4. Култаєва М. Антропотехнічний поворот та його соціально-філософські та філософсько-освітні імплікації у теоретичних розвідках П. Слотердайка. Філософія освіти, 2014. No14 (1)/ Сс. 54-75.
5. Малды жалпы зерттеу. 26 Қазан, 2020.
URL: <https://kznews.kz/bilim/maldy-zhalpy-zertteu-turaly-qazaqsha/>
6. Осипчук А. Габітус як механізм синтезу структури й агентності в соціологічній теорії П'єра Бурдьє. Наукові записки. НаУКМА. 2013. Т. 148 : Соціологічні науки. Сс. 3-10.

7. Психологічний словник. Київ : Науковий світ, 2007. 274 с.
8. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1993. 464 с.
9. Яценко О. Габітус в стратегіях менеджменту освіти. Освітній дискурс: збірник наукових праць. 2018. Вип. 3(1-2). Сс. 34-46.
10. Layder D. Structure, Interaction, and Social Theory. London, Boston: Henley Routledge & Kenan Paul Ltd., 1981. 155 p.
11. Өсімдіктер әлемінің пайда болуы және дамуы. 26.04.2019.
URL: <https://www.zharar.com/index.php?newsid=24716#title>

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: kulturolog@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

Halyna V. KUZMENKO,

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

THE HABITUS OF THE MAIN CHARACTER IN JEAN-PAUL SARTRE'S NOVEL "NAUSEA"

Abstract. The article analyzes the main questions of the habitus of the protagonist in Jean-Paul Sartre's novel "Nausea". Habit is chosen as the main unit of measure of the state of the protagonist, his attempts to adapt the surrounding reality to his own reflections. The main goal of the article is to reveal the mechanisms of forming a high habitus and to find ways to improve personal level in an unstable world. It is traced in the article that this tendency is crucially outlined by Jean-Paul Sartre in the work, as he condemns blind adherence to established customs and traditions. It is explored how the writer calls for a rethinking of one's own existence in accordance with a personal understanding of historical, philosophical, social, and other issues. Special attention is given to the issue of the financial independence of the protagonist, which allows him to form a high habitus (one of the factors). The relevance of the study is determined by the need to purify the public information space from falsification. It is proven that the high habitus of the

protagonist in the novel "Nausea" helps him to overcome the accumulation of fraudulent facts and not succumb to the temptation to simplify or complicate the historical past in favor of his own point of view. Some psychological mechanisms for understanding reality are described, with which Jean-Paul Sartre experimented in the novel. These psychological mechanisms are closely intertwined with the literary nature of the work and take into account the relevant philosophical, social, and political realities of writing the novel. Special attention is paid to the philosophical foundations of the reflections and actions of the protagonist because partly the work is an attempt to convey Sartre's reflections to a wide audience. Among the questions of philosophical understanding of existence, special attention is given to death, as it attracts the writer with its mystery. This issue is considered in the context of related works by Albert Camus. In addition, the article analyzes the artistic searches of Jean-Paul Sartre in the realm of intellectual search. It is the intellect that helps to significantly raise habitus. In the article, we have analyzed the main findings of the writer in this direction.

Key words: habitus, Sartre, "Nausea", literature, death, freedom.

References:

1. Bratus', I., Hun'ka, A., Strel'tsova, S. (2020) "Zruchne" i «nezruchne» mynule v romani "Nudota" (Zhan-Pol' Sartr) ta povisti "Inshe zhyttya" (Yuriy Tryfonov) ["Convenient" and "uncomfortable" past in the novel "Nausea" (Jean-Paul Sartre) and the story "Another Life" (Yuriy Trifonov)]. 2020. Molodyy vchenyy, 7 (83), 148-154 [in Ukrainian].
2. Burd'ye, P. (2003). Praktychnyy gluzd [Practical sense]. Kyiv: Ukrayins'kyy Tsentр dukhovnoyi kul'tury [in Ukrainian]

3. Kamyu, A. (2015). Mif pro Sizifa [LE MYTHE DE SISYPHE, The Myth of Sisyphus]. Available at: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf [in Ukrainian]
4. Kultayeva, M. (2014). Antropotekhnichnyy povorot ta yoho sotsial'no-filosofs'ki ta filosofs'ko-osvitni implikatsiyi u teoretychnykh rozvidkakh P. Sloterdajka [Anthropotechnical turn and its socio-philosophical and philosophical-educational implications in the theoretical explorations of P. Sloterdijk]. *Filosofiya osvity*, 4 (1), 54-75 [in Ukrainian]
5. Maldy zhalpy zertteu. 26 Kазan, 2020. Available at: <https://kznews.kz/bilim/maldy-zhalpy-zertteu-turaly-qazaqsha/> [in Kazakh].
6. Osypchuk, A. (2013). Habitus yak mekhanizm syntezy struktury y ahentnosti v sotsiolohichnij teorii P"yera Burd'ye. [Habitus as a mechanism of synthesis of structure and agency in the sociological theory of Pierre Bourdieu.]. *Naukovi zapysky. NaUKMA*, 148: Sotsiolohichni nauky, 3-10 [in Ukrainian]
7. Psykholohichnyy slovnyk (2007) [Psychological dictionary] Kyiv: Naukovyy svit [in Ukrainian].
8. Sartr, J-P. (1993). Nudota. Mur. Slova [Nausea. Wall. Words]. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
9. Yatsenko, O. (2018). Habitus v stratehiyakh menedzhmentu osvity [Habitus in education management strategies]. *Osvitniy dyskurs: zbirnyk naukovykh prats'*, 3(1-2), 34-46 [in Ukrainian].
10. Layder, D. (1981). *Structure, Interaction, and Social Theory*. London, Boston: Henley Routledge & Kenan Paul Ltd [in English].
11. Əsimdikter ələminiң payda boluy zhəne damuy. 26.04.2019. Available at: <https://www.zharar.com/index.php?newsid=24716#title> [in Kazakh].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.303-343>

УДК 7.792.073; 792.7

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,

кандидат педагогічних наук, доцент,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

Катерина Юрївна СПОДОНЕЙКО,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: katyaspodoneyko@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6893-5951

ФЕНОМЕН ПАНТОМІМИ ТА ПРОБЛЕМА ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА-МІМА У СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ

Анотація. Основним завданням статті є спроба актуалізувати питання, що постали навколо пантоміми, – одного з видів сценічного мистецтва, який в історії театру відіграє особливе значення, оскільки вважається одним із найважливіших факторів у його створенні та становленні. Висвітлено питання термінологізації, смислового наповнення категорій: «пантоміма», «сценічний образ артиста-міма», «стилізація». Розкрито специфічні властивості пантоміми як особливого типу видовищної культури сьогодення та особливості її художньої мови. Зазначено, що особлива – органічна й унікальна художня мова цього виду мистецтва служать засобом комунікації

між артистом-мімом і глядачем. Автори підкреслюють, що сучасний мім – це універсальний артист-перформер, якому підвладні як невимушені комедійні скетч-шоу, короткі естрадні моно-сценки з уявними предметами й нехитрим розвитком подій, так і вистави зі складними хитросплетеними сюжетами драматичного змісту у складі мімічного ансамблю.

Основна увага приділяється специфіці творчого процесу та творення сценічного образу артиста-міма. Під поняттям «сценічний образ артиста-міма» автори розуміють узагальнений та максимально конкретизований зовнішній вияв внутрішньої сутності, характеру персонажа, його внутрішнього «Я», що знаходяться у невід'ємному зв'язку й цілісній єдності одне з одним і транслюють те, що хоче донести артист до глядача. Підкреслено, що сценічний образ артист пантоміми відтворює завдяки пластичній виразності свого тіла, передачі характеру рухів у позі, змістових жестів та емоційної міміки, через інтеграцію компетенцій драматичного й комедійного актора, хореографічні й імпровізаційні вміння, відповідно до жанрово-стильових ознак цього виду мистецтва. Зазначено, що фестивалі пантоміми стали платформою для діалогу між різними жанрами сценічного мистецтва, а розмаїття форм дозволяє артистам-мімам експериментувати та освоювати не лише традиційний сценічний простір, а й нові, нестандартні й несподівані тимчасові майданчики, завдяки чому пантоміма сьогодні стає більш доступною та наближеною для широкого кола глядачів, має надзвичайно широкі можливості для свого розвитку.

Ключові слова: пантоміма, фестивалі пантоміми, артист-мім, сценічний образ, стилізація.

Вступ. Кожний митець прагне зробити свій особистий внесок у загальну скарбницю мистецтва, яке не

може стояти осторонь від глобальних цивілізаційних процесів, що відбуваються в суспільстві. Сьогодні мистецтво знаходиться під впливом сучасних технічних засобів та технологій, застосування яких допомагає артисту організувати сценічний простір, створити цілісний естрадний чи цирковий номер, донести до глядачів його головну ідею та надовго залишити в пам'яті відчуття радості від зустрічі з прекрасним. Разом із тим, пошук сценічного образу, що є одним із найважливіших завдань будь якого артиста, зокрема, артиста-міма, залишається незмінним – це тривала й копітка щоденна праця. Для того, щоб уникнути стереотипів та знайти свою сценічну маску, створити для виступів на сцені оригінальний, неповторний персонаж, який викличе інтерес, приверне увагу та запам'ятається глядачам своєю незвичайністю й своєрідністю, артисту пантоміми важливо не лише опанувати техніку рухів, завчити послідовність характерних поз, жестів, мімічних проявів певних емоцій, але й опанувати вміння «увійти в образ», усвідомити себе в ньому.

Постановка проблеми. Незважаючи на довгу й насичену подіями театральну історію, витoki якої починаються з класичного театру в західній культурі, мистецтво пантоміми, а також професія артиста театру міміки та жесту (мімічного ансамблю) належать до однієї з тих галузей творчості, які в сучасних реаліях існування українського мистецького простору перебувають у складній ситуації. Розвиваючись на межі з клоунадою, мистецтво пантоміми в Україні сьогодні не має великої популярності, професія міма вважається не серйозною, тим більше – не престижною. Разом із тим, пантоміма є невід'ємною частиною фахової підготовки артистів театру та кіно, цирку й балету, опанування технічних прийомів пантоміми впроваджують у програму тренувань із

художньої гімнастики для удосконалення пластичності рухів спортсменок. Молодим артистам пантомімічний досвід допомагає розкріпачитися, «розбудити» тіло й уникнути страху самотності на сцені, дає відчуття свободи та впевненості перед широкою, розмаїтою аудиторією, розвиває вміння розуміти й відчувати партнера, імпровізувати, правдиво передавати пластичну характеристику персонажа, німі сцени й безмовні паузи, форму, вагу, об'єм, фактуру уявних предметів. Опанування пантомімічних навичок допомагає артисту усвідомити внутрішню сутність людини, навчає бути відкритим та спрямованим до кожного з глядачів – через органічне й природне відтворення багатой палітри емоцій, виразних рухів та жестів.

Об'єктивна оцінка стану справ в цьому виді сценічного мистецтва вимагає серйозного, послідовного та глибокого дослідження, оскільки можна помітити чимало позитивних симптомів його розвитку. Сьогодні позитивні зрушення переважно відчутні в західноєвропейському культурному просторі, але хвиля інтересу до пантоміми зростає і в азіатських країнах.

Одним із вагомих факторів розвитку пантоміми є активний фестивальний рух. Проведення численних фестивалів пантоміми є важливим стимулом розвитку театрів-студій і покликані стати платформою для діалогу між різними жанрами сценічного мистецтва. Вони дають унікальну можливість любителям сучасного театру не лише побачити виступи артистів-мімів, а й познайомитися з новими тенденціями цього жанру, стати активними учасниками різноманітних вуличних вистав, які проводяться на відкритих майданчиках просто неба, а фахівцям – набути нового досвіду у спілкуванні з кращими майстрами пантоміми світового сценічного простору, актуалізувати власні пошуки нової театральної форми. Так,

серед всесвітньо відомих фестивалів, що здобули популярність як серед фахівців, так і серед любителів театрального мистецтва, варто зазначити Міжнародний фестиваль пантоміми та театру жестів «COS», Міжнародний фестиваль пантоміми «MimiFest», Лондонський міжнародний фестиваль пантоміми (London International Mime Festival «LIMF»), Фестиваль пантоміми в Чхунчхоні – Південна Корея ([문화관광축제] 춘천마임축제), Міжнародний фестиваль пантоміми імені Леоніда Єнгібарова (Вірменія), Міжнародний фестиваль живих скульптур «Statues en Marche» (Бельгія), Міжнародний Фестиваль Вуличних Театрів (Польща), Всеукраїнський відкритий фестиваль музично-пластичного мистецтва «Мім-сесія», «Mim Festival», Фестиваль сучасного візуального та фізичного театру «Physical Theatre Festival» (США), «Mime Wave Festival» (Україна) тощо.

Проведення Фестивалів вуличних театрів сприяло появі у сучасній культурі елементу «жива» скульптура – на різні культурно-масові чи приватні заходи стало престижним запрошувати артистів-мімів. Завдяки нанесенню на тіло та одяг рівномірного шару гриму та фарби, загримовані артисти імітують статуї, що виконані з мармуру, металу чи дерева. Завмираючи, або плавно рухаючись, такі «живі» статуї дарують гостям ледь помітні усмішки, «спілкуються» з ними своєю особливою – органічною й універсальною невербальною мовою, стають мовчазними модераторами подій.

Активізація затребуваності пантоміми у сьогодишньому культурному просторі також підтверджується жвавим інтересом широких верств населення до освітніх програм, семінарів-практикумів та численних майстер-класів, що організовуються й проводяться кращими фахівцями цього жанру мистецтва з усієї планети: Herr Niels, Klaus Franz, Familie Flöz

(Німеччина), Lana Biba (Велика Британія), Carlos Martinez (Іспанія), John Jacobs (Франція), Jakor Ahlbom (Швеція), Борисом Губнером (Чехія), Анастасією Любченко (Україна) та ін. Значний інтерес викликають творчі майстерні, організовані відомими мім-колективами, які мають багаторічний сценічний досвід: Studio MAPA by Ide van Heiningen (Нідерланди), BODECKER & NEANDER (Німеччина), КМТ (Україна) та ін., акторами-коміками циркових труп світового рівня. Зокрема, йдеться про майстер-класи, що під час пандемії Covid-2019 в форматі он-лайн були проведені мімами-коміками «Cirque du Soleil», а також майстер-класи, організовані колективом «Teatr Nikoli».

Заснований 1990 р. у Києві випускником Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв Ніколаєм Вепревим, «Teatr Nikoli» з 1992 р. функціонує у Польщі і, працюючи у багатьох художніх напрямках, презентує себе як театр поетичної пантоміми, руху та експресії. Завдяки організованим цим колективом майстер-класам із пантоміми, що проводяться у поєднанні з елементами акробатики, жонглювання, танцювальної імпровізації, імпровізації з партнером та предметом під музику, молоді актори, які лише починають знайомство з театром, досвідчені артисти театру та кіно, зірки естради, а також усі бажаючі мають змогу розширити горизонти пошуків свого розвитку, збагатити своє тіло новими навичками, відкрити досі невідомі грані свого творчого потенціалу та отримати натхнення для творчої реалізації.

Завдяки сплеску інтересу й затребуваності пантоміми в країнах Європи відкриваються нові школи та студії з підготовки артистів-мімів, а в трупах уже відомих театральних мім-колективів, міжнародних театральних шкіл відбувається активний пошук оновлення шляхів розвитку цього мистецтва, вдосконалення методів та

інструментів професійного становлення молодих фахівців у сфері виконавського мистецтва, зокрема театру руху. Так, у процесі творчих експериментів, що здійснюються на основі спеціально організованих спостережень за рухом самого життя (поведінка людей та мешканців тваринного світу, стани природи, різні матеріали, предметні форми, кольори та звуки тощо) формується нова філософія світобачення молодих артистів. Збагачуючись індивідуальністю, оновлюється їхнє бачення тілесної мови дії, розвивається чуттєвість, «музичність» тіла, поезія його фізичного вираження, вміння «спілкуватися» з простором та світлом, здатність аналізувати мову свого тіла (Compañía Argentina de Mimo під керівництвом Анхель Елізондо, Аргентина; De Kleine Academie, Бельгія, заснована на принципах та методах навчання Жака Лекока; Moving Academy for Performing Arts (МАРА), Нідерланди та інші).

Під впливом театральної культури й завдяки своїй універсальності пантоміма набула широкої популярності у циркових виставах, зокрема у «Circus Ronkalli», «Cirque du Soleil», телевізійних проектах та шоу-програмах, де мімічні сценки-мініатюри розростаються до одноактних комічних п'єс (шоу «AVAIA» від «Niagara's Cirque», «LIGHT SOULS» від Театру пантоміми «Quartet DEKRU») тощо.

Інтерес до цього оригінального жанру поступово розповсюджується й серед учнівської молоді – для дітей та підлітків сьогодні відкриваються центри пластичного розвитку, студії сучасної пластики та пантоміми, де студійці опановують акторську майстерність, основи пластики та сценічного руху, самостійно створюють концертні номери, реалізуючи власні сюжети у творчих постановках.

Усе перелічене є підтвердженням позитивних перспектив та певних симптомів розквіту мистецтва пантоміми. Але ця активність переважно простежується у

благополучних країнах. Незважаючи на те, що українська пластична школа сьогодні визнана у світі та має самобутні художні традиції, притаманні саме українській мім-культурі, внаслідок тривалої складної військово-політичної ситуації, а згодом і повномасштабної війни за свою незалежність, мистецтво пантоміми в Україні не має значної популярності й розвивається надто повільними темпами.

Професійна підготовка мім-артистів в Україні здійснюється завдяки творчій майстерні пантоміми, що понад 20 років існує на базі Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (далі КМАЄЦМ) під керівництвом Наталії Ужвенко (рис. 1-2). Переосмислюючи великий досвід своїх попередників у сфері пластичної виразності тілесного руху, виявлення акторської індивідуальності, колектив студентського театру «Мім-арт Лабораторія» опановує різні стилі та напрями жанру пантоміми, бере активну участь у культурному житті нашої країни, обираючи для кожного нового номеру той стиль та форму, які найбільше відповідатимуть творчому задуму артистів. Зокрема, у розважальній програмі «У пошуках кохання. Циркові історії» Національного цирку України (2022 р.), молоді артисти-міми Катерина Сподонейко і Павло Вишневський супроводжували глядачів протягом усього дійства й, разом з іншими учасниками шоу, подарували їм багату палітру емоцій, допомогли поринути у романтичний світ кохання (рис. 3-4).

Зі стін навчального закладу щороку випускаються яскраві й конкурентоспроможні фахівці – артисти театру міміки та жесту (мімічного ансамблю), які працюють у циркових трупах та естрадних колективах. Молоді артисти, випускники КМАЄЦМ, сміливо експериментують із інноваційними сценічними й вуличними формами,

опановують та впроваджують у свою творчість режисерські новації та технологічні інновації, виносять на широкий загал оригінальні вистави й перформанси, демонструючи багату палітру знаково-символічних утілень пантомімічної культури, стають активними учасниками престижних міжнародних і організаторами інтернаціональних всеукраїнських фестивалів, переможцями всесвітньо відомих конкурсів, запроваджують різні освітні проекти й майстер-класи (рис. 1). Але професійна діяльність випускників Академії переважно відбувається за кордоном – саме там вони можуть повною мірою реалізувати свій творчий потенціал. Незважаючи на те, що українські митці пантоміми щиро зацікавлені у розвитку цього виду мистецтва в Україні, і саме з Україною пов'язують свої подальші творчі плани, вони вимушені будувати свою кар'єру там, де на їх творчість є попит, а відтак, – освоюють та підкорюють світовий мистецький простір, працюючи у штатах різних театральних та циркових труп світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Здебільшого сучасні публікації у галузі сценічного мистецтва не містять глибоких та інформативних досліджень у галузі пантоміми. Виключенням є вчені мистецтвознавці та фахівці-практики, які жанр пантоміми розглядають крізь призму театро- чи циркознавства. Так, колектив вчених на чолі з Ю. Романенковою у своїх наукових пошуках комплексно, в теоретично-історичному ключі звертається до різних аспектів розвитку циркового мистецтва й окремих його жанрів, зокрема, циркової пантоміми та досліджує безпосередньо український сегмент циркознавства, переносячи його у наукову галузь. Вчені зазначають, що українське циркознавство перебуває на стадії зародження та, незважаючи на складність, наполягають на необхідності розмежування у наукових працях історію українського цирку в пострадянському

гуманітаристичному контексті [24]. Дослідження історії українського циркового мистецтва й, зокрема, Київського Національного цирку, дозволило Л. Шевченко стверджувати, що саме завдяки творчій праці постановочного складу режисерів, балетмейстерів та інших фахівців, в Київському цирку у шістдесятих роках ХХ ст. здійснилося відродження постановок циркових пантомім, які стали яскравим внеском в циркову культуру того часу, як повернення втраченого циркового жанру [15]. Продовжуючи розвивати сегмент українського циркознавства, Д. Шариков зосереджує увагу на проблемах сучасного етапу теорії, історії та художньої практики циркових жанрів. Автор зазначає, що пантоміма, поряд із іншими цирковими жанрами, в силу своєї специфіки може розвиватися в якості сценічно-естрадного жанру та репрезентуватися на сцені [14]. Досліджуючи можливості використання в театральній виставі прийому метаморфози, який трактується К. Сподонейко як засіб перевтілення актора у сценічний образ, дослідниця зазначає, що метаморфоза наявна в усіх структурних елементах вистави та рухах акторів, а в пантомімі прийом метаморфози сприяє перевтіленню актора з образу в образ без допоміжного реквізиту [10].

Наукових публікацій, автори яких обрали галуззю своїх досліджень саме пантоміму, існує небагато. Зазвичай, вони інформативні й висвітлюють важливі, але окремі аспекти цієї галузі, зокрема, специфіку режисури сценічного номеру в жанрі пантоміми, значення його музичного оформлення, сутність комплексу вправ, спрямованих на збагачення стильових рухів артиста-міма (Т. Кузнєцова, 2021); основні прийоми техніки пантоміми, якими користується актор-мім у створеній ілюзії реальності (С. Ярмач, 2021); особливості постановки циркового та естрадного номерів у жанрі клоунади на основі

практичного досвіду викладання пантоміми в Київському училищі естрадно-циркового мистецтва і аматорської студії пантоміми, яка згодом стала базою створення професійного театру клоунади під назвою «Мімікрічі» (В. Крюков, 2021) [2; 3; 16].

Серед низки публікацій останніх років варто зазначити цікавий досвід із удосконалення тренувань та розвитку пластичності рухів дітей-спортсменів у художній гімнастиці через запровадження методів навчання пантоміми, що представлений групою фахівців-практиків (З. Маматова, Н. Теслюк, М. Богатирьова, З. Цховребова, 2018) [5], а також виокремити глибокі комплексні культурологічні дослідження у галузі функціонування пантоміми в умовах сучасного соціокультурного простору, які здійснює молодий вчений і фахівець-практик Б. Сварник. Зокрема, дослідник фокусує свою увагу на специфіці українських театрів пантоміми та їх ролі у соціокультурному просторі ХХІ ст. Учений зазначає, що здобутки українського театру пантоміми є «значущою платформою для трансляції традиційних соціально-культурних цінностей та норм, ефективного освоєння різноманітних елементів сучасної культури» [8].

Як свідчить аналіз, мистецтво пантоміми сьогодні функціонує як предмет дискусії, але, незважаючи на підвищення інтересу до нього та затребуваність в європейському культурному просторі, у сучасних наукових працях відчутна недостатність належної уваги до цього виду мистецтва. Комплексні дослідження є рідкісними, хоча чимало питань в цій галузі потребують зосередження, зокрема існують прогалини у розкритті специфічних властивостей пантомімічного мистецтва як особливого типу видовищної культури сьогодення та висвітленні особливостей формування сценічного образу артиста-міма.

Вважаємо, що настав час переосмислити вагомість феномену пантоміми для сучасної вітчизняної та світової сценічної практики з метою систематизації та узагальнення фрагментарних даних із даної проблематики, стимулювання пошуків нових форм і форматів «спілкування» артистів-мімів із глядачем, визначення нових горизонтів їхнього творчого потенціалу. Об'єктивне розкриття зазначеного аспекту може прояснити низку досі нерозкритих питань в галузі сценічного мистецтва, допомогти молодим артистам у саморозвитку, самоздійсненні особистості в процесі творчого становлення та професійної діяльності, а також збагатити мистецьку педагогіку і психологію художньої творчості загальними теоретичними уявленнями.

То ж, **метою статті** стало бажання актуалізувати питання феномену пантоміми в контексті домінуючих тенденцій сучасного соціокультурного простору через розкриття специфічних властивостей пантомімічного мистецтва як особливого типу видовищної культури сьогодення.

Досягнення мети передбачає вирішення низки завдань, серед яких виокремимо такі: уточнити різні грані поняття «пантоміма»; дослідити особливості формування пантомімічної культури як складової театрального культурного простору України; розкрити специфіку пошуку молодими артистами своєї сценічної «маски», особливості формування сценічного образу актора-міма.

Виклад основного матеріалу. В історії театру пантоміма відіграє особливе значення, оскільки вважається одним із найважливіших факторів у його створенні та становленні. Тому, перш, ніж говорити про сценічний образ артиста-міма, слід загострити увагу й розкрити сутність цього неоднозначного та багатогранного поняття. За Р. Бродбентом (Broadbent, R. J., 1901), тлумачення

етимології слова «пантоміма» безпосередньо пов'язане з самою природою, а саме, ім'ям бога лісів, мисливців та пастухів у давньогрецькій міфології, – Паном (із грецьк. παν – все) і Мімосом (із грецьк. μίμος – імітатор), що в поєднанні означає «імітатор природи», «наслідувач усього» [18].

Варто зазначити, що поняття «пантоміма» в широкому й загальному розумінні використовують для позначення абсурдної або заплутаної ситуації; безладу; (також) абсурдної чи обурливої поведінки; знакового жесту без мови [22]. У галузі мистецтва пантомімою (грецьк. pantomimos – той, що все відтворює наслідуванням) або мімодрамою називають розроблений в Англії різновид музичної комедійної сценічної постановки, призначеної для сімейного відпочинку [19]; мистецтво або жанр; будь-яку різноманітну драматичну чи танцювальну виставу, в якій історія розповідається за допомогою виразних рухів тіла чи обличчя виконавців [22]; різновид зорового сценічного мистецтва, у якому зміст розкривається за допомогою експресивних засобів міміки, жестів, пластичних рухів, що часто виконуються у музичному й іноді словесному супроводі [6]. Виразні жести, міміка, пластика тіла, гіперболізація образів служать засобом передавання думки й спілкування між артистом-мімом і глядачем. Як свідчить авторський аналіз, поняття «пантоміма» має неоднозначне трактування у сучасних джерелах, визначається через поняття «сценічне мистецтво», «жанр», «сценічна постановка», «драматична чи танцювальна вистава», «форма театру» і має чимало варіантів словникових сполучень: пантоміма-сезон, пантоміма-жанр, пантоміма-танець, пантоміма-драма, пантоміма-розвага, пантоміма-персонаж, пантоміма-відвідувач, пантоміма-тварина, тощо.

Пантоміма як специфічна форма сучасної видовищної культури, має довгу історію, її витoki сходять до початку цивілізації, до пантеїстичного й

антропологічного світосприйняття, язичницьких ритуальних сюжетних танців, первісних ігор-змагань рільників чи мисливців, синкретичних дійств сакрального змісту.

Звернення до витоків мистецтва пантоміми свідчить про те, що пантоміму не можна розглядати як виключно мовчазну форму сценічного мистецтва, основою якого є пластичне жестове вираження певного змісту. Так, за часів Стародавньої Греції це була танцювальна форма видовища, що мала розповсюдження у всіх його видах (грецькій комедії та трагедії), де актори-міми не були «німими» [20].

Як вид театрального мистецтва саме у його «мовчазній» версії, коли поетика видовищності переважає над текстом, пантоміма з'явилася й набула популярності за часів Римській імперії – у добу імператора Октавіана Августа. В ті часи мімом називали актора (переважно комедії чи бурлеску) – сольного виконавця німого шоу, який за допомогою жестів та пластичних рухів розігрував міфологічні історії, виконуючи усі ролі у п'єсі. Такі виступи були підкріплені музикою й хором, а для кожної ролі виготовлялася своя маска.

Пізніше пантомімою стали називати будь-які види драматичних розваг, що походять від римської пантоміми чи створені під її впливом. Особливо це стосувалося певного виду балету, що виник у Франції початку XVIII ст. і був задуманий як відродження класичної (сьогодні історичної) форми.

У сценічному мистецтві Великої Британії пантоміма пройшла шлях від традиційної театральної вистави, що розвинулась на основі італійської імпровізаційної комедії дель арте XVI ст. (включала німе шоу, яке пізніше розвинулося в комічну інсценізацію зі стандартними персонажами Клоуна, Панталоне, Арлекіна та Коломбіни) – до театралізованої розваги для дітей драматичного чи

комедійного характеру. Ця дитяча розвага і сьогодні має значну популярність у Великій Британії, Ірландії, меншою мірою – в інших англomовних країнах. Сучасна англійська пантоміма зазвичай влаштовується на Різдво й новорічні свята, її сюжети засновані на відомій казці, байці чи невимушеній історії, що доповнена несподіваними сюжетними поворотами, супроводжується музикою, гемами, комічними трюками й ефектами, забавними витівками акторів-мімів, які протягом дійства змінюють статі та заохочують глядачів стати активними учасниками вистави.

На теренах Радянського Союзу хвиля інтересу до пантоміми виникла з кінця п'ятдесятих років ХХ ст. Серед найбільш визнаних шкіл пантоміми вважалася прибалтійська, першим представником якої стала Ризька компанія пантоміми в Латвії Р. Лігерса (1956 р.). Пластичну мову цієї школи вирізняли метафорично ускладнена образність і т. зв. «інтелектуальність» композиційних побудов сценічних номерів. У подальшому Ризька компанія пантоміми, поряд із експериментальною діяльністю польських студентських театральних груп, що презентували себе як «візуальний театр», студії пантоміми Г. Томашевського у Вроцлаві (Польща) і гастрольна діяльність Л. Фіалки (Чехословаччина) справили значний вплив на розвиток мистецтва пантоміми в союзних республіках колишнього СРСР: Естонії, Литві, Україні. А VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів (1957 р.), у рамках якого відбувся конкурс артистів пантоміми, став першим координаційним центром, із якого розпочалося відновлення й розповсюдження інтересу до пантоміми на теренах УРСР [11, с. 75].

На формування основ театру пантоміми в Україні значною мірою сприяла гастрольна діяльність прибалтійських театрів пантоміми, зокрема творчість

М. Тенісона (Литва) і видатного представника європейської школи – французького міма М. Марсо, який винайшов маску трагікомічного клоуна Біпа і, використовуючи пластику як самодостатню мову, гастролював світом, демонструючи велику низку яскравих, органічно виразних образів. Виступи французького артиста в Києві (1968, 1974, 2001 рр.) довели, що пантоміма може існувати як самодостатня художня форма і стали поштовхом для творчих експериментів багатьох українських артистів, які на основі настанов М. Марсо, в подальшому пропанували свої варіанти технічних елементів та вправ, прийомів пластичної техніки.

В українському культурному просторі пантоміма розвивалася у двох напрямках: як циркова акробатична пантоміма (клоунада й арлекінада) – на базі Київського цирку – і сценічна, становлення якої відбувалося на основі діяльності аматорських театральних студій, що об'єднували однодумців-шанувальників цього мистецтва. Пропагуючи українську циркову культуру, Київський цирк – цей «генетичний код циркового мистецтва» України (Л. Шевченко, 2021), завдяки самовідданій творчій праці талановитих майстрів, у шістдесятих роках ХХ ст. відродив жанр циркової пантоміми. Постановки «Подвиг», «Корчагінці», «Золоті ворота», «Київські фрески», «Шлях мужності та натхнення» стали ознакою розквіту цього циркового колективу, який незабаром одержав статус провідного серед інших колективів Союз Держцирку та у повному складі представляв Україну в багатьох державах світу (Німеччина, Румунія, Франція, Японія) [15, с. 123].

Формування української пантомімічної культури, як складової театального культурного простору України, почалося з шістдесятих років ХХ ст. та безпосередньо пов'язано з діяльністю аматорських студій пантоміми, пластичної мініатюри та клоунади. У сімдесяті – вісімдесяті

роки пантомімічний рух в Україні активізується. Глядацький попит задовольняє діяльність аматорських студій пантоміми, які очолювали О. Бельський (Кривий Ріг), Н. Вепрев (Київ), Т. Бірюкова, Л. Заславський, Л. Галантер, Г. Городецький (Дніпропетровськ), А. Гугнін (Львів), Г. Делієв (Одеса), М. Казаков, В. Крюков, М. Мільмейстер (Ужгород), В. Мішньов, Б. Тарута, С. Скрябін, Н. Ужвенко, Б. Харченко та інші. Серед найяскравіших й самобутніших аматорських колективів пантоміми Києва, які в подальшому стали основою труп професійних державних театрів, варто назвати: студію В. Крюкова, що функціонувала в Палаці Культури підприємства «Точелектроприлад» (сьогодні – Палац Культури заводу «Росток»), студію С. Скрябіна – при Будинку Культури залізничників (нині Палац Культури «Дарниця»), студії Т. Бірюкової, що існувала у Київському міському будинку вчителя, і Н. Ужвенко – в Будинку культури «Енергетик», групу Б. Харченка в Будинку культури Дарницької теплоелектроцентралі та декілька колективів у Будинках піонерів: Л. Крокової – у Ленінградському (сьогодні – Святошинському) районі, Н. Бур'ян і Н. Вепрева, відповідно у Дніпровському та Залізничному районах та інші [11]. Участь В. Мішньова і М. Казакова у Всесоюзній конференції з питань пантоміми (Каунас, 1970 р.) дала змогу керівникам українських аматорських студій познайомитися з прогресивними методиками підготовки акторів-мімів, що засновані на елементах йоги, обмінятися досвідом та налагодити творчі стосунки з керівниками авангардних колективів мім-театрів того часу.

Глядач тих часів мав можливість побачити й оцінити перші постановки різних за жанрами пантомімічних вистав, здійснених українськими колективами аматорських театрів-студій В. Мішньова («Метаморфози», «Контрасти»,

«Спокуса спрагою», «Зрада або Новий Дон-Кіхот», «Ромео та Джульєтта»), В. Крюкова («Відплата»), О. Бельського («Мцирі», «Пам'ять»), а також виставою «Зримі ритми» – театру міміки та жесту «Райдуга», що була здійснена режисером-постановником М. Казаковим тощо.

Заснування Республіканського театру міміки та жесту «Райдуга» (1969 р.) на базі Київського палацу культури ім. А. Луначарського започаткувало становлення професійного театру пантоміми в українській культурі, колектив якого складали глухі актори. Естрадний напрям розвитку колективу цього театру, який утворився за сприянням Центрального управління Українського товариства глухих, дозволив скласти програму з номерів пантоміми, танцювальними сценками та піснями у жестовому виконанні, у різних циркових жанрах, з ілюзійними номерами та конференсом. Прем'єра першої постановки театру – хореографічної пантоміми «Легенда про Райдугу» (1970 р.) отримала позитивні відгуки театральних критиків, які відзначили виразність гри й унаочнення слова, що «органічно увійшло до арсеналу жестових засобів» артистів [12].

Подальший розвиток професійного мистецтва пантоміми в Україні та його вихід на новий рівень безпосередньо пов'язаний із завершенням формування в усіх регіонах країни «трирівневої системи підготовки мистецьких кадрів із тенденцією до становлення мистецького професіоналізму, заснованого на власному національному ґрунті» [1 с. 136].

Заснування Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва (1975 р.), яке було створено на базі Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва при об'єднанні «Укрконцерт» [1, с. 140; 9] дало початок становленню професійної освіти фахівців (молодших спеціалістів) у галузі пантоміми. Завдяки

упровадженню в училищі спеціалізації «Пантоміма» (викладачі М. Казаков, В. Крюков, В. Мішньов), була започаткована цілісна система з професійної підготовки артистів-мімів.

З часів отримання Україною своєї незалежності (1991 р.), розпочинаються нові реалії для розвитку національного циркового і театрального мистецтва, а відтак, театрів-студій пантоміми. З одного боку, виявилось чимало глобальних внутрішніх проблем у переформатуванні самої системи існування закладів культури та мистецтва в молодій незалежній державі: зміна соціально-економічних умов призвела до зменшення й навіть відсутності фінансової підтримки вже існуючих дитячих та студентських театральних колективів, студій пантоміми, відсутності бюджетних дотацій державних театрів та цирків. Опинившись перед ринковою економікою «сам на сам», відчувши пряму залежність від комерційного успіху, частина існуючих студій та театрів пантоміми мусили припинити своє існування. Огляд ситуації під іншим кутом розкриває нові можливості цього періоду, який ознаменувався падінням багаторічної «залізної завіси», що розмежовувала два протилежні світи, з їх глобальним протистоянням: систему тоталітарної диктатури радянської держави – свободі й демократії Західного Світу, планового господарства – ринковій економіці. Визначений державою курс на євроінтеграцію змусив переглянути принципи роботи театральних та циркових колективів, шукати нові механізми їх функціонування на основі досвіду Європейських країн. У художніх колективів (як професійних, так і аматорських) з'явилася можливість виїзду за кордон для участі у міжнародних фестивалях, проектах, спільних постановках – для обміну творчим досвідом на нових сценічних майданчиках, для пошуку нових засобів розвитку

художньої образності, гнучких форм діалогу з глядачем, які дозволять підвищити творчу та фінансово-економічну ефективність та зберегти український культурний код.

Так, у бурхливі дев'яності, – час нестабільності й коливань, гнучкість, креативність, завзятість та професіоналізм українських фахівців дозволили мистецтву пантоміми «вистояти» та продовжити свій розвиток. У Києві розпочинають свою кар'єру нові колективи, засновниками яких стали актори студії пантоміми Віктора Мішньова: О. Білогуб, Ю. Дербеньов, С. Марченко («Арт-Обстріл»), С. Поляков («Візаві») та інші. Завдяки творчості цих колективів на теренах України був відтворений жанр комічної пантоміми. А гастрольні тури європейськими країнами театру-студії пантоміми та клоунади «Мімікрічі» (керівник В. Крюков) і комічного дуєту «Білий клоун» (керівник Н. Вепрев) дали змогу зарубіжному глядачеві ознайомитися з творчістю українських артистів пантоміми, стати шанувальниками їхньої творчості.

Змінивши керівників (1997 р.), продовжує свою діяльність театр-студія пантоміми «Жарт» (очільники Н. Ужвенко і О. Чайка). В недалекому майбутньому О. Чайка створить Український Мім-Центр та розпочне співпрацю з Європейською Мім-Федерацією, вирішуючи питання реалізації проєкту зі студією «МАПА» – Пересувною академією виконавських мистецтв (Studio MAPA Nederland – «Moving academy for performing Arts») – у Літній Академії в Берліні (1997 р.) під керівництвом нідерландського театрального діяча Іде ван Хейнінгена [17].

Пошук нових форм управлінських відносин у галузі організації системи мистецької освіти призвів до реорганізації Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва в Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтва (1999 р.) [9].

Реорганізація, що була проведена Мінкультури України з метою вдосконалення структури системи мистецьких навчальних закладів, дозволила відкрити в коледжі циклову комісію з пантоміми, де здійснювалася професійна підготовка артистів театру міміки та жесту (мімічного ансамблю) (рис. 5-6). Викладацький колектив циклової комісії на чолі з Н. Ужвенко здійснював творчі експерименти у жанрі сучасної пластики, популяризував мистецтво пантоміми серед юних студійців мім-колективів через упровадження вечорів пантомімічної імпровізації, а головне – продовжував копітку роботу над аналізом якості та удосконаленням навчального процесу з підготовки молодих артистів за спеціалізацією «Пантоміма», що полягала у розробці авторських навчальних програм із фахових дисциплін, принципів навчання та виховання студентів. Окремо слід зазначити розробку й упровадження в практику професійної підготовки майбутніх артистів-мімів унікальних методик, що засновані на поєднанні пластичного руху та техніки фізичної дії за допомогою сценічної імпровізації.

Реорганізація Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтва шляхом перетворення в Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтва (2007 р.) дала можливість педагогічному колективу циклової комісії з пантоміми продовжити копітку й творчу працю з виховання артистів театру міміки та жесту [9]. Ця важлива й самовіддана праця продовжується й доси. Мім – не просто майстер перевтілення, виразник людських пристрастей чи характерів, це – цілий світогляд, образ життя, що супроводжується постійним розвитком, який відбувається на фоні безперервних творчих пошуків, експериментів та відкриттів... Під оболонкою добродушного простака, мрійливо-зажурливого чи кумедного комедійного

персонажа ховається серйозний, вдумливий актор-філософ, який намагається вийти назовні й лише рухами свого тренованого пластичного тіла «розповісти» історію, в котрій часто більше глибини й сенсу, ніж у красномовній історії, що розповідається словами. Сучасний мім – це універсальний артист-перформер, якому підвладні як невимушені комедійні скетч-шоу, короткі естрадні моно-сценки з уявними предметами й нехитрим розвитком подій, так і вистави зі складними хитросплетеними сюжетами драматичного змісту у складі мімічного ансамблю. Його тіло – досконалий інструмент, завдяки якому мім спілкується з глядачем – вимогливим, прискіпливим, розпеченим... Граючи одночасно і персонаж (суб'єкт), і те, що впливає на нього (об'єкт), актор пантоміми ніби виявляє існування й особливості об'єкта для глядача [7, с. 75].

У реальних умовах сьогодення професія міма, на думку А. Любченко, дозволяє «...бути вільним від великих театральних установ, режисерів, очікування пропозицій, адже можна самостійно брати ініціативу й створювати власні проекти» [13]. Щоб привернути глядацьку увагу, змусити публіку зрозуміти й відчувати ідею сценічного номеру, «прожити» його разом з артистом, мім має бути здатним тонко поєднувати у своїй творчості режисерську, акторську й хореографічну майстерність, прийоми акробатики, еквілібристики, жонглювання, тощо.

З перших кроків навчання мистецтву пантоміми та безпосередньо у процесі підготовки концертних номерів, значна увага приділяється пошукам майбутніми акторами-мімами своєї сценічної маски, за допомогою якої в подальшому буде створений оригінальний та неповторний сценічний образ. У мистецтві пантоміми знаходження артистом своєї сценічної маски, свого сценічного образу (що завжди відрізняється від повсякденного образу артиста), відіграє особливу роль. Сценічний образ міма

яскраво відображає індивідуальність артиста, оскільки має оригінальний, легко впізнаваний зорово-естетичний вигляд.

У широкому розумінні під поняттям «сценічний образ» розуміють специфічну форму відображення явищ дійсності засобами сценічного мистецтва. Це форма відтворення усього того, що зрозумів, відчув, творчо пережив та відтворив артист на сцені після прочитання певного твору: ідею, зміст, характер й особливості поведінки того чи іншого персонажа, його пластику, манеру мовлення, звички, ставлення до навколишнього світу в цілому. Усе це вимагає щоденної копіткої роботи артиста над кожним естрадним номером.

У нашому дослідженні, яке розкриває феномен сценічного образу артиста пантоміми, під поняттям «сценічний образ» ми розуміємо узагальнений і максимально конкретизований зовнішній вияв внутрішньої сутності, характеру персонажа, його внутрішнього «Я», що знаходяться у невід'ємному зв'язку й цілісній єдності одне з одним і транслиують те, що хоче донести артист до глядача. Цей образ – певний кут бачення світу, а іноді – й доля артиста-міма.

Сьогодні вже доведено, що тривалий та нелегкий шлях, що проходить митець від зародження в уяві ідеї – до сформованого задуму й втіленого художнього образу – має спільні риси для всіх видів мистецтва. Творчий процес здійснюється через такі стадії: проникнення, зародження, формування та втілення образу. Початковий період характеризується зародженням задуму майбутнього образу в уяві митця, який накопичує враження й почуття через спостереження навколишньої дійсності, вивчення літературних та історичних джерел, перегляд відеоматеріалів, створення численних етюдних «проб-замальовок», імпровізацій тощо. Усе це допомагає у

пошуках зовнішніх виявів, пластики майбутнього образу. Поступово накопичений матеріал знаходить своє відображення у сформованому творчому задумі, але який ще знаходиться лише в уяві митця. Це стає початком нового етапу: задум конкретизується, уточнюється, вдосконалюється, наповнюється новими художніми ідеями, обмірковуються варіанти технік, засобів та прийомів виконання тощо. Так виникає остаточний варіант задуму, коли майбутній твір вже склався у цілісний і досконалий художній образ. Далі митець занурюється у найцікавіший етап роботи – власне процес втілення остаточного сформованого творчого задуму у реальне життя [4, с. 35].

Якщо творчий процес має загальні закономірності для актора, музиканта чи художника, то пошук актором-мімом сценічного образу, порівняно з актором театру чи кіно, здійснюється дещо інакше й може продовжуватися роками. Інтегруючи компетенції драматичного й комедійного актора, хореографічні й імпровізаційні вміння відповідно до жанрово-стильових ознак мистецтва пантоміми, свій сценічний образ артист-мім відтворює завдяки особливій мови: емоційної міміки, пластичної виразності свого тіла, через змістовність жестів та передачу характеру рухів у позі тощо. Формування індивідуального сценічного образу вимагає від актора пантоміми щоденної наполегливої праці, спрямованої на удосконалення свого сценічного «Я». Це виражається у накопиченні вражень, збагаченні емоційної палітри пам'яті, ретельному й тривалому відпрацьовуванні найдрібніших елементів акторської та хореографічної майстерності. По крупницях збираючи результати щоденних творчих пошуків та спостережень, актор поступово складає їх в одне ціле, яке стає основою народженого образу. Щоденна імпровізація дозволяє актору-міму розкріпоститися й зануритися у нього, глибше зрозуміти й відчувати в цьому образі нові грані,

зібрати про нього нову інформацію та відшліфувати його зовнішню виразність. Гармонійно поєднуючи тріаду: «образ думок», «образ дій», «образ рухів та пластики», артист поступово усвідомлює себе в цьому образі та опановує навички швидкого й невимушеного «входження» у нього. Тим самим сценічний образ міма поступово набуває глибини, цілісності, природності.

Відомо, що без образного мислення творчості не існує. Одним із прийомів, спрямованих на розвиток образного мислення та знаходження артистом пантоміми свого сценічного образу є прийом стилізації. Під стилізацією (з франц. *stylisation*, від *style* – стиль) в сценічному мистецтві розуміють цілеспрямовану імітацію та відтворення чужого художнього стилю як певної естетичної та ідеологічної позиції у новому художньому контексті. Завдяки прийому стилізації об'єкт мистецтва стає зрозумілішим для сприйняття і тому сьогодні широко використовується в літературі, музиці, дизайні, у різних видах візуального мистецтва.

Якщо у декоративному мистецтві в процесі стилізації художник узагальнює й спрощує форму, пропорції, колір фігур, перетворюючи об'єкти зображення в мотиви візерунка, у мистецтві пантоміми навколишня реальність свідомо узагальнюється, переосмислюється й художньо перетворюється артистом у певну модель-образ, у якій на фоні вилучення несуттєвих деталей уміщена виключно важлива й необхідна інформація. За влучним твердженням Патріса Паві, стилізація у пантомімі є прийомом зображення реальності у спрощеному вигляді, створення моделі, що позбавлена зайвих деталей та відображає основні якості цієї реальності [23]. Відтак, стилізація у мистецтві пантоміми стає особливим прийомом переробки та способом утворення (через певні засоби художньої виразності) своєрідної сценічної ілюзії,

заснованої на тривалому спостереженні й уважному вивченні артистом навколишньої дійсності.

Спрощення й лаконізм стають характерними рисами стилізації. Виділяючи основні характерні риси предмета (явища), артист-мім, за допомогою мінімальних художніх засобів (пластики тіла, характерної пози), може «скласти» яскраву й виразну «картинку», яку легко «прочитати» й зрозуміти закладений у неї задум. В іншому випадку змістовний жест, емоційна міміка дозволяють артисту обмежитися лише умовним позначенням предмета, натяком на нього, при цьому незакінченість та лаконізм – у своїй єдності стають одними з основних засобів виразності.

Відмова від імітації – простого наслідування побутового руху-жесту, та спрямованість на нові досягнення у психології акторської майстерності, заснованої на принципах ідентифікації та художнього виявлення актором тілесної свободи за рахунок розвитку можливостей тілесного апарату, – викликали виникнення у сучасній пантомімі якісних змін, що знайшло відображення у технології обробки та подання життєвого матеріалу в новій сценічній формі. Ці зміни реалізувалися у появі кількох рівнів стилізації жесту усього тіла, які визначаються стилем, обраним для втілення певної художньої ідеї. Так, за Н. Ужвенко і Н. Скрябіною до рівнів (видів) стилізації у пантомімі відносять: побутову стилізацію (сценічна побутова пантоміма, перформенси тощо), мімодраму, алегорію, комічну пантоміму та сценічну клоунаду [11, сс. 105-106].

Естрадний номер у мистецтві пантоміми – є традиційно сформованою формою сценічного виступу з окремими сюжетними сценками, кожна з яких має завершену сценічну композицію та побудована на основі певної драматургічної структури, у якій збалансовано усі елементи. Артист-мім на естраді – як правило, сам є

сценаристом та режисером-постановником своїх номерів, розробка яких сьогодні не обходиться без використання технологічних інновацій. Розвиток цифрових технологій відбувається настільки стрімко, що фраза, висловлена Етьеном Декру про акторів пантоміми, які виступають перед публікою «оголеними» на «голій» сцені, в наш час вже не відповідає дійсності. Технологія віртуальної реальності, проекції світла, створені на основі 3D-сітки, дозволяють не лише змінювати кольори на костюмах акторів, а й розробити тривимірну графіку сценічного простору, насиченого надзвичайними світловими ефектами, завдяки чому глядач має змогу майже безпосередньо відчути фізичні властивості об'єктів (форму, розмір, фактуру тощо) і, разом з артистом, поринути у сценічну ілюзію фантастичних світів. Застосування інтерактивних технологій допомагає артисту-міму організувати сценічний простір, налагодити комунікацію й заволодіти увагою глядачів, знаходячись навіть на дальньому плані сцени, яскравіше донести до глядацької аудиторії головну ідею, логіку подій, що відбувалися в естрадному номері та надовго залишити в пам'яті відчуття радості від зустрічі з прекрасним.

На останнє зазначимо, що українську школу пантоміми відрізняє свій самобутній виразний стиль, для якого характерно звертання до значущих соціальних проблем, оригінальне режисерське рішення номерів, схильність до філософського осмислення й поетичного трактування сюжетів, прагнення до відображення багатогранної палітри людських почуттів, різних психологічних станів через точну й «живу» пластичну характеристику образів. Вітчизняним артистам пантоміми сьогодні притаманні сміливість експериментів в пошуках можливостей органічного розвитку тілесного апарату, завдяки опануванню нових тілесних технік, а також в освоєнні

різноманітних сценічних просторів та нових форматів «спілкування» з глядачем. Українські артисти впевнено підкорюють нові обрії сценічного простору, поширюючи українську культуру просто неба, на театральних та циркових майданчиках усього світу.

Висновки. Підбиваючи підсумки, слід наголосити, що специфіка пантоміми або «мистецтва тихої пластики» (А. Kayiatos, 2012) [21], сьогодні має надзвичайно широкі можливості для свого розвитку, що пов'язано, в першу чергу, з його мобільністю, завдяки чому пантоміма стає доступною та наближеною для широкого кола глядачів. Так, розмаїття форм дозволяє експериментувати та освоювати не лише традиційний сценічний простір, а й нові, часто нестандартні простори, несподівані тимчасові майданчики: від природного ландшафту міського парку до станцій метрополітену, трамвайного депо чи покинутого будинку. В свою чергу, це спонукає трупі театрів пантоміми та колективи мімічних ансамблів до розроблення репертуару широкого спектру: від класичних сценічних вистав – до вуличних перформансів, проходок (вистава-прогулянка), вистав-асоціацій, імерсивних (Immersive) чи Play-back постановок тощо. Мобільність, розмаїття форм, багатство сюжетів, театральність, гіперболізація образів, метафоричність та символічність, невимушена гра й іронія, активна комунікація артистів-мімістів з аудиторією глядачів будь-якого віку стають головними принципами сьогodнішньої пантомімічної культури, а упровадження інсталяцій, сучасних інтерактивних технологій, дозволяє йти «в ногу з часом», бути яскравою, видовищною, неординарною, затребуваною, дарувати глядачам живі емоції та переживання, новий свіжий погляд на різноманітні актуальні проблеми сучасності.

Незважаючи на недостатню увагу та розповсюдження пантоміми на теренах України, цей вид мистецтва продовжує свій шлях на вітчизняному просторі. Серед дітей та підлітків сьогодні набувають поширення заняття в пластичних візуальних театрах, різноманітних студіях пантоміми, центрах пластичного розвитку. Заняття в таких колективах сприяють не лише зміцненню у підростаючого покоління нашої країни фізичних можливостей (координації рухів, балансу тіла тощо), але й збагачують духовно, дають потужний імпульс для розвитку творчості, виховують естетичні смаки й бажання перетворювати навколишній світ за законами краси.

Список використаної літератури:

1. Волков С. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2010. 248 с.
2. Крюков В. Цирковий номер у жанрі клоунади: специфіка та особливості. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект : матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЄЦМ, 2021. Сс. 94-99.
3. Кузнєцова Т. Пантоміма сьогодення: специфіка режисури та прикладний аспект сценічного номеру. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЄЦМ, 2021. Сс. 99-104.
4. Кузьменко Г., Силко Р. Вступ до спеціальності: Образотворче мистецтво. Модуль 2 : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. 108 с.
5. Маматова З., Теслюк Н., Богатирьова М., Цховребова З. Удосконалення пластичності рухів в художній гімнастиці засобами пантоміми. Сучасні

проблеми фізичного виховання, спорту та здоров'я людини: матеріали IV інтернет-конф. (м. Одеса, 24-25 листопада 2020 р.). Одеса: видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2020. Сс. 66-69.

6. Пантоміма. Літературознавча енциклопедія у 2 т. авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. М – Я. С. 178.

7. Романова Л. Особливості формування практичних навичок актора пантоміми. Мистецтво естради : проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень : матеріали V Всеукраїнської наук.-практ. конф. (м. Київ, 15 грудня 2022 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2022.

Сс. 74-77.

8. Сварник Б. Український театр пантоміми крізь призму синергетичної парадигми. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. №2.

Сс. 100-104.

9. Статут Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (нова редакція) URL: [https://kyivaudit.gov.ua/vr/ka/company.nsf/0/F577BC1272A2B7A8C2257E1900399932/\\$file/78b822f4-0c4c-431b-ae69-f509dd2d602a.pdf](https://kyivaudit.gov.ua/vr/ka/company.nsf/0/F577BC1272A2B7A8C2257E1900399932/$file/78b822f4-0c4c-431b-ae69-f509dd2d602a.pdf)

10. Сподонейко К. Поняття «метаморфоза» та її відтворення у сфері пантоміми. Мистецтво естради : проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень : матеріали V Всеукраїнської наук.-практ. конф. (м. Київ, 15 грудня 2022 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2022. Сс. 81-86.

11. Ужвенко Н., Скрябіна Н. Пантоміма у питаннях та відповідях: довідник. Київ: Золоті ворота, 2013. 159 с.

12. Фомічев О. Оповідь про театр міміки та жесту «Райдуга». 2014. 19 квітня. URL: <http://www.i-deaf.com.ua/2014/04/19/skazanie-o-teatre-mimiki-i-zhesta-radu/>

13. Чим займається мім: Особистий досвід Анастасії Любченко. Інтернет-платформа WoMo.
URL: <https://womo.ua/proforiyentiri-chim-zaamayetsya-mim/>
14. Шариков Д. Циркознавство як мистецтвознавча наука у сучасному мистецтві. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект : матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2021. Сс. 120-121.
15. Шевченко Л. Київський цирк у контексті сучасних мистецьких проблем. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект : матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2021. Сс. 121-127.
16. Ярмак С. Техніка пантоміми: основні прийоми пантоміми в створенні ілюзії реальності. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект : матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ : КМАЕЦМ, 2021. Сс. 127-131.
17. Amose de Haas, Frits Vogels Mime Handbook for mime corporel. URL: <https://www.mapa.nl/>
18. Broadbent, R. J. (1901). A History of Pantomime. London. URL: <https://www.mime.info/history-broadbent.html>
19. Chaffee, Judith and Crick, Olly. The Routledge Companion to Commedia dell'Arte. London and New York, Routledge Tailor & Francis Grjup, Typeset in Sabon by Saxon Graphics Ltd, Derby. 2015. 540 p.
20. Corrêa de Camargo, Robson. A Pantomima e O Teatro De Feira Na Formação Do Espetáculo Teatral: O Texto Espetacular e O Palimpsesto. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro / Novembro / Dezembro de 2006 Vol. 3 Ano III №4.

URL:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/786>

21. Kayiatos A. Silent plasticity: Reenchanted Soviet stagnation. *Women's Studies Quarterly*, 2012. Vol. 40. No. 3-4. Pp. 105-125.

22. Pantomime, OED. *Oxford English Dictionary* The definitive record the language,

URL:

<https://www.oed.com/view/Entry/137038?rskey=LW1qpR>

23. Pavis, P. «Théâtre autobiographique», *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, Editeur : Armand Colin 2002, 447 p.

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

Halyna V. KUZMENKO,

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

KATERYNA Yu. SPODONEIKO,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: katyaspodoneyko@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6893-5951

**PHENOMENON OF PANTOMIME AND THE
PROBLEM OF TRANSFORMATION OF A MIME
ARTIST INTO A STAGE IMAGE**

Abstract. The main task of the article is an attempt to actualize the issues that have arisen around pantomime. This type of stage art plays a special role in the history of the theater as pantomime is believed to be one of the most important factors in its creation and formation. The authors consider the question of terminology and semantic content of the following categories: “pantomime”, “stage image of a mime artist”, and “stylization”.

The specific properties of pantomime as a special type of today's spectacular culture and the peculiarities of its artistic language have been revealed. It is noted that the special, organic, and unique artistic language of this art form serves as a means of communication between the mime artist and the audience. The authors emphasize that the modern mime is a universal artist-performer, the one who can skilfully handle both casual comedy sketch shows, short variety mono-scenes with

imaginary objects and a simple plot, and performances with complex intricate plots of dramatic content as part of a mime ensemble.

The main attention is paid to the specifics of the creative process and the creation of a mime artist's stage image. By the concept of the "stage image of a mime artist", the authors understand the generalized and specified external manifestation of the inner essence, the personality of the character, and his inner self, which are inextricably connected and communicate the artist's ideas to the audience. It is emphasized that the pantomime artist reproduces the stage image through body plasticity, distinctive posture and movement, meaningful gestures, and emotional facial expressions by integrating the competencies of a dramatic and comedic actor, choreographic and improvisational skills following the genre and style characteristics of this art form. It is noted that modern pantomime festivals have become a platform for dialogue between different genres of stage art, and the variety of forms allows mime artists to experiment and master not only the traditional stage but also new, non-standard and unexpected venues, due to which pantomime is becoming more accessible and approachable for a wide audience and has extremely wide opportunities for development.

Key words: pantomime, festival movement, mime artist, stage image of a mime artist, stylization.

References:

1. Volkov, S. (2010). Instytutalizovani sotsiokulturni systemy: rehionalna spetsyfika ta dynamika [Institutionalized sociocultural systems: regional specificity and dynamics]. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian]
2. Kriukov, V. (2021). Tsyrkovi nomer u zhanri klounady: spetsyfika ta osoblyvosti [Circus number in the genre of

clowning: specifics and features]. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt : materialy KhI nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15-16 kvitnia 2021). Kyiv: KMAETsM, 94-99 [in Ukrainian].

3. Kuznietsova, T. (2021). Pantomima sohodennia: spetsyfika rezhysury ta prykladnyi aspekt stsenichnoho nomeru [Today's pantomime: the specifics of directing and the applied aspect of the stage number]. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt : materialy KhI nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15-16 kvitnia 2021). Kyiv: KMAETsM, 99-104 [in Ukrainian].

4. Kuzmenko, H., Sylko, R. (2011). Vstup do spetsialnosti: Obrazotvorche mystetstvo. Modul 2: navch. posib. [Introduction to the specialty: Fine arts. Module 2: study guide]. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka [in Ukrainian]

5. Mamatova, Z., Tesliuk, N., Bohatyrova, M., Tskhovrebova, Z. (2020). Udoskonalennia plastychnosti rukhiv v khudozhnii himnastytsi zasobamy pantomimy [Improving the plasticity of movements in artistic gymnastics by means of pantomime]. Suchasni problemy fizychnoho vykhovannia, sportu ta zdorovia liudyny: materialy IV internet-konf. (m. Odesa, 24-25 lystopada 2020 r.). Odesa: vydavets Bukaiev Vadym Viktorovich, 66-69 [in Ukrainian].

6. Pantomima (2007). [Pantomime]. Literaturoznavcha entsyklopediia u 2 t. avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv : VTs "Akademiia", T. 2. M – Ya, 178 [in Ukrainian].

7. Romanova, L. (2022). Osoblyvosti formuvannia praktychnykh navychlok aktora pantomimy [Features of formation of practical skills of a pantomime actor]. Mystetstvo estrady : problemy vykonavskoi praktyky, systemy osvity y

naukovykh doslidzhen : materialy V Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15 hrudnia 2022 r.). Kyiv: KMAETsM, 74-77 [in Ukrainian].

8. Svarnyk, B. (2021). Ukrainskyi teatr pantomimy kriz pryzmu synerhetychnoi paradyhmy [Ukrainian pantomime theater through the prism of synergistic paradigm]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2, 100-104 [in Ukrainian].

9. Statut Kyivskoi munitsypalnoi akademii estradnoho ta tsyrkovoho mystetstv (nova redaktsiia) Available at: [https://kyivaudit.gov.ua/vr/ka/company.nsf/0/F577BC1272A2B7A8C2257E1900399932/\\$file/78b822f4-0c4c-431b-ae69-f509dd2d602a.pdf](https://kyivaudit.gov.ua/vr/ka/company.nsf/0/F577BC1272A2B7A8C2257E1900399932/$file/78b822f4-0c4c-431b-ae69-f509dd2d602a.pdf) [in Ukrainian].

10. Spodoneiko, K. (2022). Poniattia “metamorfoza” ta yii vidtvorennia u sferi pantomimy [The concept of “metamorphosis” and its reproduction in the field of pantomime]. Mystetstvo estrady: problemy vykonavskoi praktyky, systemy osvity y naukovykh doslidzhen: materialy V Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15 hrudnia 2022 r.). Kyiv: KMAETsM, 81-86 [in Ukrainian].

11. Uzhvenko, N., Skriabina, N. (2013). Pantomima u pytanniakh ta vidpovidiakh : dovidnyk [Pantomime in questions and answers: a guide]. Kyiv: Zoloti vorota [in Ukrainian]

12. Fomichev, O. (2014). Opovid pro teatr mimiky ta zhestu “Raiduha” [A story about the theater of mime and gesture “Rainbow”]. Available at: <http://www.i-deaf.com.ua/2014/04/19/skazanie-o-teatre-mimiki-i-zhesta-radu/> [in Ukrainian].

13. Chym zaimaietsia mim: Osobystyi dosvid Anastasii Liubchenko [What does a mime do: Personal experience of

Anastasia Lyubchenko]. Internet-platforma WoMo. Available at: <https://womo.ua/proforiyentiri-chim-zaymayetsya-mim/> [in Ukrainian].

14. Sharykov, D. (2021). Tsyркоznаvstvо yаk mystetstvоznаvchа nаukа u sучасnоmu mystetstvi [Circus studies as an art science in modern art]. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt: materialy KhI nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15-16 kvitnia 2021 r.). Kyiv: KMAETsM, 120-121 [in Ukrainian].

15. Shevchenko, L. (2021). Kyivskyi tsyrk u konteksti sучасnykh mystetskykh problem. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry [Kyiv circus in the context of modern artistic problems]. Naukovo-metodychnyi aspekt: materialy KhI nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15-16 kvitnia 2021 r.). Kyiv: KMAETsM, 121-127 [in Ukrainian].

16. Yarmak, S. (2021). Tekhnika pantomimy: osnovni pryiony pantomimy v stvorenni iliuzii realnosti [Technique of pantomime: the main techniques of pantomime in creating the illusion of reality]. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt: materialy KhI nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 15–16 kvitnia 2021). Kyiv: KMAETM, 127-131 [in Ukrainian].

17. Amose de Haas, Frits Vogels Mime Handbook for mime corporel. Available at: <https://www.mapa.nl/> [in English]

18. Broadbent, R. J. (1901). A History of Pantomime. London. Available at: <https://www.mime.info/history-broadbent.html> [in English]

19. Corrêa de Camargo, Robson. (2006). A Pantomima e O Teatro De Feira Na Formação Do Espetáculo Teatral: O Texto Espetacular e O Palimpsesto. Fênix – Revista de História e

Estudos Culturais Outubro / Novembro / Dezembro de Vol. 3
Ano III №4. [in English].

20. Kayiatos, A. (2012). Silent plasticity: Reenchanting Soviet stagnation. *Women's Studies Quarterly*, 40, 3-4, 105-125. [in English].

21. Pantomime, OED. Oxford English Dictionary The definitive record the language, Available at: <https://www.oed.com/view/Entry/137038?rskey=LW1qpR> [in English].

22. Pavis, P. (2002). "Théâtre autobiographique", *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, Editeur: Armand Colin [in French].

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



Рис. 1. «Пластична композиція». «Лабораторія Мім-Арт», художній керівник Н. Ужвенко. Фестиваль *Mime Wave*, Київ 2019. Мім-артисти: А. Шевель, Т. Зазян, К. Сподонейко, А. Перидирій.



*Рис. 2-3. Шоу-вистава «Love story». «Лабораторія Мім-Арт»,
художній керівник. Н. Ужвенко, Київ, 2021 р. Мім-артисти:
К. Сподонейко, Т. Зазян.*



Рис. 4. Performance «Circus». К. Сподонейко, Київ, 2020 р.



Рис. 5. Performance «Internal». Колектив Kyiv mime theatre (KMT), Київ. К. Сподонейко, П. Вишневський, О. Симоненко, А. Чернова. FRINGE FESTIVAL, Istanbul, 2022 р.



Рис. 6. Performance «Chakra's». Колектив «Kyiv mime theatre» (KMT), Україна. 2022 р. Верхній ряд: П. Вишневський, Я. Гармаш, О. Симоненко, М. Потапенко, нижній ряд: К. Сподонейко, А. Анісімова, М. Литвиненко

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.344-358>

UDC: 792 / 796.4

Denys I. SHARYKOV,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

Dmytro V. OREL,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Kyiv, Ukraine,

e-mail: d.orel@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2413-1676

Kostiantyn M. HERASYMENKO,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Kyiv, Ukraine,

e-mail: k.herasymenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4117-9142

FEATURES OF THE SPECIFICITY AND UNIQUENESS OF THE CONTEMPORARY CANADIAN CIRQUE DU SOLEIL IN THE CONTEXT OF CIRCOLOGY RESEARCH

Abstract. The statement of the problem in the article determines the specificity and uniqueness contemporary Canadian Cirque du Soleil in the context of circology research under the terms of this. The purpose of the study is to determine the specific features of the robot, staging theatrical circus performances, as well as the uniqueness of this company today among other circus structures. The state of research on this issue in the scientific literature on circus genres is analyzed. The

specific features and genres of circus juggling are characterized. The historical characteristics and features of the demonstration of Canadian Cirque du Soleil circus shows to the audience are highlighted.

The article defines the characteristic features of formal technical means in the architectonics and directing of circus genres, as well as their embodiment in the stage representation of theatrical circus show programs.

The research methodology is based on the application of an integrated approach to the study of the circus culture of related arts. In addition, methods are used – empirical, descriptive, general scientific, as well as methods of comparative analysis and synthesis. The article provides a brief analysis of the studies of predecessors on this issue in the context of history and circus performance. The specificity of the artistic and applied features of the director's production of contemporary Cirque du Soleil today, which contributes to the attractiveness of the perception of the viewer today, is described. And also, a demonstration of the uniqueness of circus genres and techniques: vaulting acrobatics and eccentricity, juggling with diabolo, antipode, air flight, air belts, clowning, vocals, contemporary choreography with a high level of theatrical acting, pantomime and plastique.

Contemporary Canadian Cirque du Soleil today is a unique example and synthesis of the interaction of stage genres, namely the contemporary conceptual circus (without animals), theater and performance, ballet, as well as demonstrations of the latest pyrotechnic and computer technologies, materials, forms, structures and devices.

Key words: circus art, performing arts, circus genres, circus theatricalization, Cirque du Soleil, acrobatics, juggling, aerial gymnastics, performance, circus directing, circus show program.

Introduction. The article describes the most interesting facts about the specifics of the creative work and directorial productions of circus theatrical shows (without animals) of the International Circus Structure of the Canadian Cirque du Soleil.

Problem statement. Is due to the fact that in contemporary scientific research in the field of applied circology, this topic has been little studied. There is no fundamental research in this area of performing arts. There are few in-depth scientific publications and monographs on circus criticism, history, features of directing productions of contemporary circus performances, personalities of the contemporary world circus. Of course, this is due to the small number of knowledgeable representatives of the performing arts who would understand circus art at the level of theory and practice, as well as the specifics of circus genres and traditions. Most often, the fundamental applied knowledge of the profession about circus performance is associated primarily with circus performers – acrobats, aerialists, jugglers, clowns. And there are very few professional theorists who could write and process colossal applied knowledge on the history and specifics and development of circus genres, features of the circus show program, circus directing.

Theoreticians do not often turn to such topics due to the small amount of information and public knowledge. And practitioners do not have systemic knowledge to theoretically illuminate and promote the specific features of the world circus, its personalities, structures.

It is important to note that circus art today in the West is most often closed corporations and structures of circus dynasties and families. For example: the International Circus Festival Monte Carlo, Principality of Monaco; “Circus Krone” [13], “Cirque National Suisse Knie” [14]. Post-Soviet circus structures have not yet formed a clear concept of existence and creative implementation in the world circus environment.

Unique structures with special circus show programs stand apart from the Capital Circus of Budapest – Fővárosi Nagycirkusz [12], the winter Circus Buglione, Paris, France), the Stuttgart Circus, the entertainment program with the use of Friedrichstadt-Palast circus performers, as well as the Canadian Cirque du Soleil [8, pp. 80-89].

Analysis of recent research and publications.

Circological studies in this area are very small today and concern the description of the historical process of development of individual circus performances, descriptions of circus structures, festivals, the creative path of famous representatives of the circus genre, as well as a few fragmentary descriptions of circus techniques in acrobatics, juggling, aerial gymnastics, illusion, pantomime, clowning contemporary. Among them: E. Doskach, K. Dementieva, A. Kiss, M. Malykhina, O. Pozharskaya, Yu. Romanenkova.

The purpose of this article is to determine the specific features of the creative work and directing performances of circus theatrical shows (without animals) of the International Circus Structure of the Canadian Cirque du Soleil.

Presentation of the main research material.

Theoretical analytical characterization of Cirque du Soleil. Each Cirque du Soleil show is a combination of circus styles from around the world with its own central theme and storyline. The performances use continuous live music played by well-known talented musicians. The props are changed by the artists, and not by the stage workers as is customary in ordinary circuses, which helps the audience to immerse themselves in the fairy-tale world of the performance without being distracted. Cirque du Soleil differs from other circus shows in that all numbers are part of the plot, and genres are carefully selected for each show.

The first difference that is noticeable is the costumes. True, all circus companies have colorful costumes and elaborate make-up, but at Cirque du Soleil the costumes are very

expressive and sophisticated. They correspond to the theme of the show, carefully thought out and created from expensive and high-quality materials. The circus has a multicultural workforce as it employs people from many parts of the world [9, pp. 69-93].

What makes Cirque du Soleil unique is that they don't actually use animals in the show. However, they offer a wide variety of acrobatic and musical performances as well as performing arts. Thanks to savings on care and training of animals, they were able to focus more on the theatrical component of the performance, on costumes, stage, scenery and the level of artists working and creating a high-quality show.

For example, The “Ka” Show, which premiered in 2005, cost at least \$165 million, making it one of the most expensive theatrical productions in history (by comparison, Spider-Man, the most expensive show on Broadway, cost about half that). A significant portion of the budget went to technical advances, including a fight scene with acrobats on vertically beating wires [11].

This performance has been viewed by more than one million viewers since its opening in October 2005. The influx of visitors is not surprising: the most advanced stage technologies are used here, such as giant mobile platforms that slide on the sides and vertically (one of them is completely covered with sand from granulated Portuguese cork for spectacular marine numbers!), Many options for changing scenery (two parts of the stage may appear separately or together, or simply disappear from view). Leading engineers, architects and even mining equipment specialists from all over the world participated in the creation of this miracle of technology.

Cirque du Soleil not only has fabulous shows with a serious storyline such as “KA”, “O”, “Mystere”, “Allegria”, “Totem”, “Quidam”, “Kurios”, “Corteo”, “Kooza”, but and performances dedicated to outstanding people such as "Michael

Jackson ONE", which combines acrobatics, dance and visual effects, immersing viewers in the world of the king of pop music – “Michael Jackson. Beatles LOVE” by Cirque du Soleil is a multisensory journey. A full technological and psychedelic spectacle continues to be one of the most famous shows in the world [1].

The three-time Grammy-winning soundscape provides the backdrop for exciting aerial acrobatics, daring trampoline and roller skating performances, and more. Or even the MESSI10 show, which acrobatically reveals athleticism, devotion and brilliance, combines sport and circus, celebrating the exceptional talent and skill of the greatest footballer of our time, Lionel Messi. “Ovo” is one of the few family-friendly shows because it will be interesting even for small children, capturing their attention with a fairly easy-to-read insect love story and colorful costumes and sets.

The origins and development of Cirque du Soleil. Cirque du Soleil begins its history in 1982. Then two almost unknown street artists Guy Galibert and Daniel Gauthier decided to create their own small group of young street performers and call it The High Heels club. And along with this, we decided to arrange a small viewing festival for the audience. It happened in Quebec, and then no one could have thought that this event would have such an impact on the development of the circus industry. But the real and only creator, thanks to whom everything began, is Guy Galiber, it was he who fantasized all his life about something great, about something that the whole world will talk about. As the years passed, the development of the project went along with them. Currently, its base has moved to Montreal (Canada), where the main founder of this circus comes from.

And here it is, two years later, in 1984, everything came to the creation of Cirque du Soleil, whose name, translated from French, means “Circus of the Sun”. As the creator of the circus, Guy Galibert, explains, the sun for him personifies youth and

vigor, and he thought that this would be a good sign under which to build something grandiose. to feel the entertainment landscape and capture, captivate and captivate the entire global audience [7, p. 168].

Since its inception, Circur du Soleil has created many shows on incredibly different topics and issues, and there is no doubt that this is a real art that you will watch in one breath.

This circus is also known for its principled non-animal nature of its performances and for its synthetic performances, which very successfully combine circus craftsmanship with lively, incredible musical accompaniment, ingenious, seemingly ethereal design and well-chosen, well-chosen, well-chosen. Thanks to this, the du Soleil genre is characterized as something between the circus and the theater. No wonder it is believed that it was Cirque du Soleil that breathed new bright colors and new life into circus art.

Also, instead of different numbers and pauses before the performances, the creators of this circus combined all the performances with one plot and removed even the minimum gaps between the numbers.

Under the blue-yellow roof of the tent, at the very start, 800 spectators were accommodated, now 5,000 people from almost 60 countries of the world are in the state of this circus on a permanent basis, which allows them to give performances in different cities at the same time. The main part of the troupe is permanently based in Las Vegas, the touring part gives performances in different parts of the world, performing both in the arena under a temporary tent (tent), and on theater stages and concert halls. Everything went up since 1990 with only one tour, and everything went so that this circus performed in 300 cities of the world. And in 2004, he entered the record book for the largest number of artists on stilts (544), who were simultaneously in one place, on one stage.

Very big people in art, such as music composer Rene Dupere, director Robert Depage, fashion designer Thierry Mugler, collaborated with this circus for a long time. For many years the circus has been directed by Pavel Brun and an outstanding choreographer – Debra Lynn Brown [1].

Over the years, Cirque du Soleil has delighted audiences with shows such as:

- 1984 – Le Grand Tour / “Great Journey”
- 1987 – Le Cirque Réinventé / “A circus reinvented”
- 1990 – Nouvelle Expérience / “New Experience”
- 1990 – Fascination / “Charm”
- 1992 – Saltimbanco / “Wandering Acrobat” (first ruling in big top)
- 1993 – Mystère / “Magic”
- 1994 – Alegria
- 1996 – Quidam
- 1998 – “O” (Au) / “Water”
- 1998 – La Nouba / Living life
- 1999 – Dralion / “Drakolev”
- 2002 – Varekai / “Wherever it is”
- 2003 – Zumanity
- 2004 – KA
- 2005 – Corteo / Cortege
- 2006 – Delirium / “Delirium”
- 2006 – The Beatles LOVE / Beatles of Love
- 2007 – Koozé
- 2007 – Saltimbanco (the performance was resumed in the Passion Arena)
- 2007 – Wintuk
- 2008 – CRISS ANGEL Believe
- 2008 – Zaia
- 2008 – Zed
- 2009 – Ovo / “Egg”
- 2010 – Banana Shpeel

2010 – Totem / “Totem”

2010 – Viva ELVIS / “Glory to Elvis”

2011 – IRIS

2011 – Zarkana

2011 – Michael Jackson THE IMMORTAL World Tour

2012 – Amaluna

2013 – Alegria (restoration).

Also, circus performers perform at many other events, such as the 74th Academy Awards, the 50th Grammy Awards, various matches, in 2009 the circus performers opened the final of the Eurovision Song Contest in Moscow. EU 2010 and at the opening ceremony of the FIFA U–17 football championship, and all of the above is not even half of where the art of Cirque du Soleil has reached, which once again shows us how important the artists of this circus are [1].

And in 2012, a film was even made about this circus, called "Du Soleil, Fairy World", made by director Andrew Adamson.

Since its founding in 1984, Cirque du Soleil has seen more than 200 million spectators, ten shows are held on a regular basis, most of which are based in Las Vegas, and another ten are constantly on tour around the world.

Looking at his great history, his huge contribution to the development of circus culture, we can say with confidence that he has reached such heights in this direction that one can continuously admire [11].

This is how from a simple street artist, in whom at first no one believed, you can become a world-famous example for everyone in this field, if you have a big dream, faith in yourself and a very strong desire.

Conclusions. Contemporary Canadian Cirque du Soleil today in the world is a unique example of the Conceptual Circus in general, and the synthesis of the interaction of stage genres in particular, namely a circus without animals with a special

theatrical repertoire on fantastic, fairy tale, contemporary and popular themes. In this circus, great attention is paid to artistic design, modern innovative technologies: lifting devices, gallography, computer technologies. Also unique and specific scenery, costumes and make-up of the performers. Cirque du Soleil is a synthesis of the circus genres of theater and ballet.

References:

1. Lvova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes u poli rozvazhalnoi haluzi. Rol PR u prosuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the entertainment industry]. ART-platFORM, 3, 85-106 [in Ukrainian].
2. Malykhina, M. (2012). Profesiina tsyrkova osvita v Ukraini [Professional circus education in Ukraine], 1, 174-179 [in Ukrainian].
3. Orel, D. (2022). Akrobatyka. Teoriia ta metodyka vykladannia dlia studentiv tsyrkovykh, stsenichnykh zhanriv ta khoreohrafi: navchalnyi posibnyk [Acrobatics. Theory and Teaching Methods for Students of Circus, Stage Genres and Choreography]. Vinnytsya: «“TOV “Tvory”» [in Ukrainian].
4. Alegria: In A New Light. Available at: <https://www.imdb.com/title/tt13114422/> [in English]
5. Cirque du soleil: an innovative culture of entertainment. Available at: <https://laverne.edu/academy/wp-content/uploads/sites/7/2019/02/ghazzawi-cirque-du-soleil.pdf> [in English].
6. Circus Krone. Available at: <http://circus-krone.de/de/index.html> [in English].
7. Circus Knie. Available at: <http://www.knie.ch/circus/startseite/> [in English].
8. Fesztivál – FNC – Fővárosi Nagycirkusz. Available at: <https://fnc.hu/en/capital-circus-of-budapest-2/> [in English].

9. Halai, A. Contact juggling at the primary level of study student. Available at: <https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/view/1133> [in English].
10. Kashevarov, V., Oryol, D. Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: «“TOV “Tvory”» [in English].
11. Orel, D. (2020). Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril) in the institution of higher education of art sphere. ART-platFORM, 3, 77-89 [in English].
12. Orel, A. (2019). Specificity of architectonics and artistic image in circus representation. Innovative solutions in modern science. UAE, 8 (35), 80-89 [in English].
13. Romanenkova, J., Sharykov, D., Paliychuk, A., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions, 8, 571-581 [in English].

Денис Ігорович ШАРИКОВ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3757-5559

Дмитро Володимирович ОРЕЛ,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: d.orel@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-2413-1676

Костянтин Михайлович ГЕРАСИМЕНКО,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: k.herasymenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4117-9142

ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ ТА УНІКАЛЬНІСТЬ СУЧАСНОГО КАНАДСЬКОГО CIRQUE DU SOLEIL У КОНТЕКСТІ ЦИРКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Анотація. У статті викладено особливості та унікальність сучасного канадського цирку «Cirque du Soleil» у контексті циркологічних досліджень в умовах сьогодення. Мета дослідження – визначити специфічні особливості постановницької роботи, театральних-циркових вистав, а також унікальність цієї компанії на сьогодні серед інших циркових структур. Аналізується стан досліджень із цього питання у науковій літературі з циркових жанрів.

Охарактеризовано специфічні риси та жанри циркового мистецтва. Виділено історичні особливості та особливості демонстрації глядачам циркових вистав канадського «Cirque du Soleil».

У статті визначено характерні риси формально-технічних засобів в архітектоніці та режисурі циркових жанрів, а також втілення їх у сценічному оформленні театральних-циркових шоу-програм. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного підходу до вивчення циркової культури споріднених мистецтв. Крім того, використовуються методи – емпіричний, описовий, загальнонауковий, а також методи порівняльного аналізу та синтезу.

У статті подано короткий аналіз досліджень попередників із цього питання в контексті історії циркового мистецтва. Описано специфіку художніх особливостей режисерської постановки сучасного «Cirque du Soleil» сьогодні, яка сприяє привабливості сприйняття глядача сьогодні, демонструється унікальність циркових жанрів та прийомів: вольтижної акробатики та ексцентрики, жонглювання з діаболо, антиподом, повітряним польотом, повітряними ремнями, клоунадою, вокалом, сучасною хореографією з високим рівнем театральної гри, пантомімою та пластикою.

Сучасний канадський «Cirque du Soleil» сьогодні є унікальним прикладом і синтезом взаємодії сценічних жанрів, а саме сучасного концептуального цирку (без тварин), театру та перформансу, балету, а також демонстрації новітніх піротехнічних та комп'ютерних технологій, матеріалів, форм, конструкцій та пристроїв.

Ключові слова: циркове мистецтво, сценічне мистецтво, циркові жанри, циркова театралізація, «Cirque du Soleil», акробатика, жонглювання, повітряна гімнастика,

перформанс, режисерська постановка, циркова шоу-програма,

Список використаної літератури:

1. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. Київ. АРТ-платФОРМА, КМАЕЦМ, 2021. № 3. Сс. 85-106.
2. Малихіна М. Професійна циркова освіта в Україні. Культура і сучасність. 2012. Вип. 1. Сс. 174-179.
3. Орел Д. Акробатика: теорія та методика викладання для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навчальний посібник. Вінниця: ТОВ «Твори», 2022. 174 с.
4. Alegria: In A New Light <https://www.imdb.com/title/tt13114422/>
5. Cirque du soleil: an innovative culture of entertainment. URL: <https://laverne.edu/academy/wp-content/uploads/sites/7/2019/02/ghazzawi-cirque-du-soleil.pdf>
6. Circus Krone. URL: <http://circus-krone.de/de/index.html>.
7. Circus Knie. URL: <http://www.knie.ch/circus/startseite/>.
8. Fesztivál – FNC – Fővárosi Nagycirkusz. URL: <https://fnc.hu/en/capital-circus-of-budapest-2/>
9. Halai, A. Contact juggling at the primary level of study student. URL: <https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/view/1133>
10. Kashevarov, V., Oryol, D. Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: «TOV “Tvory”».
11. Orel A. Specificity of architectonics and artistic image in circus representation. Innovative solutions in modern science. UAE. 2019. V. 8 (35). Pp.80-89.
12. Orel D. Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril) in the

institution of higher education of art sphere. ART-platFORM. 2020. V. 3. Pp. 77-89.

13. Romanenkova J., Sharykov D., Paliychuk A., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Rivista inclusions. 2021. V. 8. Pp. 571-581.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.359-371>

УДК 7. 793.3.31

Тетяна Георгіївна ЛУГОВЕНКО,

кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: t.luhovenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-7691-3162

Володимир Анатолійович ГРЕК,

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

ПОШУК СУЧАСНИХ ІНТОНАЦІЙНИХ РІШЕНЬ ТА ПРИЙОМІВ НА ПРИКЛАДІ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація: Українська культура як ознака історичного, культурного, мистецького орієнтиру країни є показником самостійності та незалежним проявом культурологічної категорії серед інших країн світу. Видозміна культурних процесів, які відбуваються у світі, насамперед, пов'язана з розвитком світового інтеграційного процесу. Вірування, традиції, обряди, символізм у мистецьких проявах та їх приналежність до певних культурологічних категорій, визначають орієнтири самоідентифікації та приналежності нас, як нації до світової спільноти. Збереження української культури у світовому

соціо-культурному просторі є пріоритетним завданням для держави, оскільки спрямоване на розуміння, збереження та примноження національних характеристик, що ідентифікують нас як унікальний народ зі своєю унікальною ознакою. Відомий у всьому світі «Гопак» завжди захоплює погляд глядачів у всьому світі, формує уявлення про нашу культуру, підтверджуючи це шаленими оплесками та оваціями для наших артистів. Разом із тим, існує думка, що ці прояви є вже класичною спадщиною, а сучасне мистецтво, зокрема хореографічне, наслідує сучасні тенденції світової спільноти. Сучасний погляд на традиційні культурні цінності дає можливість українським митцям до творчого пошуку, створення і презентації нової сучасної автентичної України.

Ключові слова: українська культура, хореографічне мистецтво, самоідентифікація, український танець, сучасна хореографія, сучасна інтерпретація фольклору.

Вступ. Незалежність, яку отримала наша держава у 90-і рр. минулого століття, поставила низку політичних, економічних та культурних питань існування суспільства в нових умовах. І якщо рішення перших двох проблем вважалися першочерговими, то культура, як завжди, перейшла в розряд другорядних. Таке ставлення держави до культурного розвитку молоді та суспільства, як показують історичні події, може дуже дорого коштувати. Треба зауважити, що якщо пам'ятники архітектури, музеї та професійні творчі колективи ще хоч якось втримувалися в полі зору держави, то види аматорського мистецтва, зокрема хореографічного, залишилися на засадах саморозвитку.

Постановка проблеми. Пошук новітніх форм та методів презентації української хореографічної культури є актуальним процесом, який презентує державу та її

національні ознаки серед інших країн світу. Існування традиційної хореографічної культури на фоні сучасних світових тенденцій розмежовують ці поняття, проте, експериментальні пошуки митців можуть створити новий, сучасний, унікальний мистецький продукт із його національними ознаками. Проблематика даного дослідження торкається процесів, орієнтованих на презентацію українського хореографічного мистецтва на засадах мистецького синтезу та сучасних практичних підходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проведений аналіз свідчить про те, що проблема збереження та використання фольклорної основи в будь-яких видах мистецтва в усі роки мало значення. Історичні шляхи становлення українського хореографічного мистецтва розглядали Л.П. Косаківська, О.І. Чепалов [5], роль традицій у розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності досліджував кандидат історичних наук А.А. Гоцалюк [2], роль дослідників танцювального фольклору України щодо збереження та поширення народного танцю на прикладі фольклору Слобожанщини розглядала К.М. Долматова [4]. Н. Мозгальова та І. Барановська акцентували увагу на вихованні дітей дошкільного віку засобами українських народних традицій [6], а А. Фурдичко аналізував поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України [7].

Мета статті – розглянути значимість українського хореографічного мистецтва в сучасних умовах, синтез мистецтв та їх вплив на процес експериментальних пошуків та формування нових форм інтерпретації українського народного танцю.

Виклад основного матеріалу. Творчі самодіяльні хореографічні колективи, завдання яких організовувати

дозвілля, морально, фізично та естетично виховувати дітей та молодь, перейшли в режим виживання. А далі почали проходити дуже дивні процеси. З моменту отримання самостійності держави логічним було б зростання самоідентичності суспільства, але ж ринкові відносини, на яких стало базуватися надання культурних послуг, акцентували погляд керівників колективів на сучасних напрямках хореографії. Щоб хоч якось затримати контингент дітей, майже всі аматорські колективи почали відмовлятися спочатку частково, а потім майже цілком, від народно-сценічної хореографії. Така тенденція зрозуміла, світ рухається вперед, підрастає нове покоління з іншими потребами, смаками та поглядами.

Проте, перший дзвіночок щодо початку нівелювання своїх національних коренів та витоків пролунав. Не можна, все ж таки, говорити про повну втрату інтересів до національних культурних проявів, залишилися професійні та самодіяльні хореографічні колективи, які мають у своєму репертуарі народно-сценічні твори. Надбанням нашої хореографічної культури були та залишаються Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки, які зберігають та примножують народні музичні та хореографічні здобутки. Дослідження Т.О. Благової підтверджують існування аматорських дитячих танцювальних колективів, які працюють у жанрі народної хореографії: «Найбільш відомими серед них є ансамблі танцю: “Барвінок” (м. Вінниця), “Барвіночок” (м. Київ), “Джерельця Карпат” (м. Ужгород), “Подільничик” (м. Хмельницький), “Пролісок” (м. Кіровоград), “Сонечко” (м. Житомир), “Серпанок” (м. Львів), “Україна” (м. Київ), “Щасливе дитинство” (м. Київ) та ін.» [1, с.218]. Проте,

колишнього інтересу та масової участі у колективах, які працюють у цьому напрямку хореографії, значно знизився.

Першим поштовхом до розуміння своєї самоідентичності як окремого та унікального народу стала війна на сході України та анексії АР Криму з 2014 р. Саме в цей час, під впливом трагічних для країни подій, наше суспільство стало уважніше та трепетніше ставитися до своєї національної культури. З окупацією наших територій склалося гостре відчуття вкраденого, не тільки з точки зору територіальної цілісності, а й через позбавлення нас частини культурного та мистецького надбання. Більш гостро та болісно українське суспільство відчуло втрату нашої ідентичності при карколомному військовому вторгненні росії в Україну 24 лютого 2022 р. Усе це активізувало свідомість суспільства до самоідентифікації, самозбереження, права на життя зі своїми національними інтересами, самобутністю, освітою та культурою.

Дуже прикро, що саме такі трагічні події у нашій країні з новою силою підняли інтерес до рідної культури та розуміння унікальності нас як нації. Збереження культури та примноження мистецьких творів сьогодні лягає на плечі саме молоді та підростаючого покоління. Фахівці мистецької галузі, засобами хореографії та сучасними художньо-виражальними прийомами мають можливість донести до майбутнього українського та світового суспільства родовідні культурно-мистецькі надбання нашої країни. Головне в цьому процесі – дослідження, вивчення, вірне трактування тих фольклорних традицій та основ, які залишили нам попередні покоління.

Сучасне українське хореографічне мистецтво розвивається в умовах глобалізаційних подій, які певною мірою вносять у цей процес нові інтонаційні рішення та прийоми, які збагачують та розвивають його. Разом із тим, існує тенденція до наслідування вже існуючих форм у

хореографії, що формує ракурс сприйняття мистецтва на вже існуючих прикладах, які є популярними та цікавими для сучасного покоління. Творчі експерименти митців та пошук нових форм звучання у мистецтві, виражаються у створенні нових мистецьких продуктів у театральному, хореографічному та музичному мистецтвах, що в свою чергу дає поштовх до появи нового, цікавого, сучасного і в деяких моментах – експериментального.

Прогресивна молодь, яка є представниками музичної індустрії, починає створювати цілий шар музичних творів, які отримують нове звучання завдяки використанню українського народного мелосу в поєднанні з популярними музичними віяннями в музичній культурі. Андрій Фурдичко у своїй науковій праці «Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України» зазначає: «Важливим у контексті розгляду поп-фольк виконавців та взагалі цього феномена традиційної української естради є поняття фольк-орієнтації. Це збірна категорія, що формує орієнтацією не лише на фольклор, а й на весь арсенал етномистецьких віднесень – образів, особливостей стилю, інтонацій, які виконавці, аранжувальники, композитори та поети піснярі зуміли оформити в окремий потужний напрям» [7, с.1200].

Дійсно, молоді музиканти спрямовують вектор своїх пошуків до автентичного, народного, традиційного звучання, які, в свою чергу, формують новий напрямок у музичному мистецтві, що стає фундаментальною основою для нових пошуків і в інших видах мистецтв. Серед таких поп-виконавців є: Тіна Кароль, Руслана Лижичко, Лаура Марті, Антоніна Матвієнко, Злата Огневич, Христина Соловій, Катя Chilly та інші. Сучасні поп-гурт «Go-A», який поєднує сучасну електронну музику з етнічними мотивами дає нове звучання в якому яскраво виражена мелодична інтонація українського автентичного вокалу, сучасних бітів

та гітарного драйву. Український реп-гурт «Kalush» – переможці міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення-2022» не тільки здобули перемогу для України, а й привернули увагу всього світу до нашої культури, до її сучасного трактування, до наших національних ознак та самоідентифікації на світовій арені. Така тенденція дає поштовх для експерименту і в сучасному хореографічному мистецтві, що змушує українських хореографів орієнтуватись на використання традиційного українського мистецтва, але в осучасненому вигляді. Як наслідок, починають з'являтися сучасні хореографічні твори, в яких органічно інтерпретується традиційне танцювальне мистецтво і в органічному поєднанні з популярними напрямками хореографії формує поняття фольк-модерну, фольк-джазу та контемпорарі-фольку.

В Україні інтерпретація українського танцю засобами сучасної хореографії починає набирати популярності і виокремлюється в окремий жанр, який викликає інтерес у хореографів і тим самим, створює умови для використання традиційних форм танцювального мистецтва у сучасному трактуванні. Детальний підхід до обробки рухів українського танцю і його структурних компонентів дає хореографам основу для створення нових пластичних мотивів, які можуть базуватись на основних напрямках сучасної хореографії та їх візуальних характеристиках. «Оскільки сучасна хореографія має широкий спектр форм вираження, то й інструментарії, які хореограф може використовувати для обробки руху, теж не обмежені. При виборі напрямів сучасної хореографії для обробки руху можна використовувати технічні принципи танцю модерн, джазового танцю, танцювальної техніки контемпорарі, що створить базу технічних характеристик стилю, на основі якої відбуватиметься видозміна руху» [3, с.168].

Величезний шар літературного підґрунтя, народних звичаїв, свят та обрядів, притаманних для України, стають фундаментальною основою для таких постановок. Як зазначають Н. Мозгальова та І. Барановська: «Українські народні традиції мають невичерпний педагогічний потенціал, адже вони втілюють у собі минуле, сучасне і майбутнє українського народу, обґрунтовують його право на власну життєдіяльність і творчість, передають велич моральних засад нації; їхня наукова сутність – у певному національному спрямуванні молодого покоління, досягненні національних і загальнолюдських ціннісних пріоритетів» [6, с.22]. Погоджуючись із висловлюванням, визначаємо, що використання українських народних традицій у мистецтві, зокрема хореографічному, несуть не тільки мистецтвознавчі ознаки, а й є потужним інструментом для формування у молодого покоління ціннісних орієнтирів культурно-історичного досвіду нашого народу.

Українська тема у хореографії з'являється і в інших напрямках сучасного хореографічного мистецтва, де, незважаючи на іншу стилістичну, пластичну та музичну основи, які не мають ознак автентичного народного танцювального мистецтва, проявляють народознавчі аспекти української культури, тим самим популяризуючи її, але в сучасному трактуванні. Вулична танцювальна культура, яка не є нашим культурним надбанням теж починає базуватись на цікавих, автентичних музичних основах, що в подальшому надає цим стилям певного колориту виділяючи його з поміж інших, собі подібних.

Висновки. Нівелювання національних та культурних ознак нашої держави призводить не лише до втрати нашого культурного надбання, а й до відсутності характерних ознак країни разом із втратою інтересу до вивчення та примноження їх у молодого підростаючого

покоління. Ціннісні орієнтири етно-мистецького підґрунтя замінюються сучасними тенденціями, що не сприяє збереженню нематеріальної культурної спадщини, в тому числі, традиційної хореографічної культури. Національне хореографічне надбання, створене нашими попередниками, є неоціненним внеском у нашу культуру і самобутність, який треба зберігати на рівні з самими найдорожчими скарбами світу. Шар національної хореографічної культури України, який нині знаний у всьому світі, теж пройшов етапи вдосконалення від фольклорних елементів, їх сценічної обробки до повноцінних хореографічних композицій, які стали візитівкою країни на світовій арені.

Бажання молоді рухатись за світовими тенденціями у хореографії цілком зрозуміле й логічне, проте ціннісні орієнтири і присутність національних ознак є базою для презентації нас як самобутнього, автентичного та глибокого за своєю внутрішньою культурою народу. Основа та підґрунтя, на якому можна здійснювати творчі пошуки та презентацію України сучасною хореографічною мовою, існують в нашому традиційному хореографічному мистецтві. Використовуючи сучасні підходи та вдалі інструментарії, можна інтерпретувати відлуння минулого, презентуючи сучасне і майбутнє мистецької України. Це унікальна можливість створити новий тренд традиційного українського хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Благова Т. Дитяче хореографічне аматорство у розвитку художньої самодіяльності в Україні. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2013. № 7 (33). С.425.
2. Гоцалюк А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності.

Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія. 2015.

Вип. 45(1). Сс. 16-27.

3. Грек В. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії. Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. Сс. 166 -171.

4. Долматова К. Використання танцювального фольклору слобожанщини в підготовці студентів-хореографів в університетському коледжі.

URL:

https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/7348/1/Dolmatova_Vykorystannia%20tantsiuvalnoho.pdf

5. Косаківська Л., Чепалов О. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. Культура України. Мистецтвознав. Х., 2001.

Вип. 8. Сс. 47-57.

6. Мозгальова Н., Барановська І. Українські народні традиції як засіб виховання дітей дошкільного віку. Наукові записки, серія: педагогічні науки. 2017. Вип.152. Сс. 20-24.

7. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-5/24.pdf>

Tetyana G. LUGOVENKO,

PhD in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: t.luhovenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-7691-3162

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

SEARCH OF MODERN INTONATION SOLUTIONS AND TECHNIQUES USING THE EXAMPLE OF TRADITIONAL UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART

Abstract. Ukrainian culture as a sign of the country's historical, cultural, artistic landmark is an indicator of self-reliance and an independent manifestation of a cultural category among other countries of the world.. The change in cultural processes taking place in the world is primarily related to the development of the global integration process. Beliefs, traditions, rituals, symbolism in artistic manifestations and their belonging to certain cultural categories determine the orientations of our self-identification and belonging to the world community as a nation. Preservation of Ukrainian culture in the world socio-cultural space is a priority task for the state, as it is aimed at understanding, preserving and multiplying national characteristics that identify us as a unique people with its own unique feature. The world-famous “Hopak” always captures the attention of viewers all over the world, shapes the idea of our culture, confirming it with wild applause and ovations for our artists. At the same time, there is an opinion that these

manifestations are already a classical heritage, and modern art, in particular choreography, follows the modern trends of the world community. A modern look at traditional cultural values gives Ukrainian artists the opportunity to creatively search, create and present a new, modern, authentic Ukraine.

The search for the newest forms and methods of presentation of Ukrainian choreographic culture is an actual process that presents the state and its national features among other countries of the world. The existence of traditional choreographic culture against the background of modern world trends demarcates these concepts, however, experimental searches of artists can create a new, modern, unique artistic product with its national characteristics. The problems of this study touch on processes oriented to the presentation of Ukrainian choreographic art on the basis of artistic synthesis and modern practical approaches.

Key words. Ukrainian culture, choreographic art, self-identification, Ukrainian dance, modern choreography, modern interpretation of folklore.

References:

1. Blahova, T. (2013). Dytiache khoreorafichne amatorstvo u rozvytku khudozhnoi samodiialnosti v Ukraini [Children's choreographic amateurism in the development of artistic self-activity in Ukraine]. Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii, 7 (33), 425 [in Ukrainian].
2. Hotsaliuk, A. (2015). Tradytsii v rozvytku khoreorafichnoho mystetstva yak viddzerkalennia sotsiokulturnoi identychnosti [Traditions in the development of choreographic art as a reflection of socio-cultural identity]. Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Filosofiia, 45(1), 16-27 [in Ukrainian].

3. Hrek, V. (2017). Interpretatsiia narodnoho tantsiu zasobamy suchasnoi khoreohrafiï [Interpretation of folk dance by means of modern choreography]. Aktualni pytannia kulturolohii, 17, 166 -171 [in Ukrainian].
4. Dolmatova, K. Vykorystannia tantsiuvalnoho folkloru slobozhanshchyny v pidhotovtsi studentiv-khoreohrafiv v universytetskomu koledzhi [The use of dance folklore of the Slobojan region in the training of choreographer students at the university college]. Available at: https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/7348/1/Dolmatova_Vykorystannia%20tantsiuvalnoho.pdf [in Ukrainian].
5. Kosakivska, L., Chepalov, O. (2017). Tantsiuvalnyi folklor i stanovlennia ukrainskoho natsionalnoho khoreorafichnoho mystetstva [Dance folklore and formation of Ukrainian national choreographic art], 152, 20-24 [in Ukrainian].
6. Mozghalova, N., Baranovska, I. Ukrainski narodni tradytsii yak zasib vykhovannia ditei doshkilnoho viku [Ukrainian folk traditions as a means of educating preschool children]. Naukovi zapysky, seriia: pedahohichni nauky, 152, 20-24 [in Ukrainian].
7. Furdychko, A. Pop-folk yak yavyshe kulturnykh etnoadaptatsiinykh protsesiv suchasnoho muzychnoho mystetstva Ukrainy [Pop-folk as a phenomenon of cultural ethno-adaptation processes of modern musical art of Ukraine]. Available at: <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-5/24.pdf> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.372-387>

УДК [781.22:78]:791.83

Михайло Юрійович УЖИНСЬКИЙ,

кандидат мистецтвознавства,

Рівненський державний гуманітарний університет,

Рівне, Україна,

e-mail: mishykas@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-7090-7631

ЗВУКОРЕЖИСУРА У ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: СПЕЦИФІЧНІ РИСИ

Анотація. Метою статті є висвітлення специфічних рис роботи звукорежисера циркового мистецтва, характеристика звукорежисерських практик у цирковій роботі, аналіз акустичних властивостей циркового приміщення, вивчення і визначення існуючих проблем і методи їх вирішення на основі сучасних звукотехнічних інновацій і власного звукорежисерського й педагогічного досвіду. Методологія дослідження ґрунтується на філософсько-естетичних засадах музично-звукових концепцій циркового дійства й осмислення музично-комунікативного процесу, що дозволяє підбити підсумки й обґрунтувати висновки окресленої проблематики. Висвітлюючи звукорежисуру в цирковому мистецтві як один зі специфічних і найпізніших напрямків у загальній звукорежисурі, можна окреслити певні вимоги до людей, які займаються цією професією. Вони повинні: професійно оперувати наявною звукотехнікою; доцільно володіти усіма технічними засобами художньої виразності, які застосовуються для звукового оформлення циркових номерів; добре знати акустичні властивості глядацької зали цирку; уміти запобігти та за потреби вчасно усунути

виниклі шуми та спотворення у вигляді різного ступеня відлуння, ранніх багаторазових віддзеркалень та ін.

Робота звукорежисера цирку потребує належного, прискіпливого й критичного ставлення до неї на усіх етапах підготовки нового творчого номера. Йому необхідно спиратись на сучасні цифрові технології та інноваційні звукотехнічні засоби, а вони, у свою чергу, передбачають базис практичної роботи й технічні знання. Звукорежисер, який працює для арени, не може бути тільки технічним працівником, він мусить володіти музично-естетичним смаком, розуміти психологію поведінки тварин і птахів на манежі, уміти знаходити спільну мову з артистами й поважати їхню працю.

Ключові слова: звукорежисура цирку, акустика, звукотехніка, звукове середовище, цифрові технології.

Вступ. Історичний шлях цирку від стародавнього китайського мистецтва акробатики, древніх римлян, які спостерігали на арені кінські перегони та зародження обрядів і народних святкувань із елементами ярмаркових вистав, що вплинули на формування циркової пантоміми, простягнувся через тисячі років до наших днів. Чисельні покоління скоморохів, жонглерів, акторів, музикантів усього світу накопичували досвід минулого, розвивали взаємодію та взаємовплив театрального та циркового мистецтва. Вони вводили й підтримували циркові елементи в традиційні театральні вистави для підвищення рівня номерів із безумовно могутньою й чарівною силою музичного забезпечення, яке завжди залишалось невід'ємною складовою частиною творчого видовища, тим самим створюючи нові форми дійств із більшим культурно-мистецьким рівнем. Місце музики в цирку багато в чому визначилось тоді і зараз роллю, яку вона відіграє у житті людини, місцем, яке вона посідала і посідає у житті

суспільства в цілому, дозволяючи виражати найбільш глибинні позитивні прояви людських емоцій. Синтез ритму й звуку залишається актуальним і на сьогодні у цирковому мистецтві, з яким працює людина аудіовізуальної сфери – звукорежисер. Він є безпосереднім учасником постановочних номерів і за допомогою технічних засобів створює цілісний художньо-звуковий образ циркового дійства.

Постановка проблеми. Внесок звукорежисера у створення нових художньо-естетичних задумів на арені не підлягає сумніву. Задум постановників і робота артистів манежу слугує першоджерельним матеріалом, а засоби художньої виразності звукорежисури сприяють виконанню кінцевого бачення циркового номеру. Звукорежисер повинен бути готовим до створення звукового ряду мистецького проекту з артистами циркових жанрів. Для результативного процесу співтворчості необхідна постійна систематична творча робота, націлена на вдосконалення своєї професійної майстерності та креативності мислення. Подібний процес неможливий без розуміння специфіки жанрів циркового мистецтва, володінням циркової термінології (для спілкування з артистами “однією мовою”), знань акустичних властивостей зали, яка має форму купола, а відповідно до цього вчасно усунути (за можливості запобігти) спотворення у вигляді різного ступеня ревербераційних процесів (віддзеркалень/відлуння), які там можуть виникати. Відповідно до акустичних властивостей і специфіки циркової зали звукорежисер повинен доцільно та професійно застосовувати й оперувати наявною звукотехнікою в постановках циркових дійств.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві не існує спеціальних досліджень, присвячених звукорежисерським практикам щодо

застосування інноваційних засобів художньої виразності для циркового мистецтва з урахуванням акустичних властивостей приміщення цирку. Але існує перелік науково-публіцистичних робіт українських та зарубіжних дослідників, спрямованих на розгляд окремих питань звукорежисури та застосування звукотехніки в специфічних акустичних умовах, які можна задіяти до виконання поставлених завдань зі створення об'єднаних композицій циркових дійств. Особливо близькі до цього є театральні постановки. Серед них можна виділити публікації, присвячені окремим питанням загальної та театральної звукорежисури, архітектурної акустики, термінології тощо, а саме: Д. Борвік [7], Є. Власов [1], М. Герзон [8], О. Кравченко [2], І. Мащенко [3], Д. Руссел [9], Л. Рязанцев [4] та ін. Огляд інформаційних джерел засвідчує недостатність комплексних ґрунтовних праць, враховуючи значимість з'ясування акустичних та техніко-технологічних аспектів розвитку практичної звукорежисури в цирковому мистецтві. Вкрай необхідно охарактеризувати їх позитивний вплив на створення циркових номерів більш високого художньо-культурного рівня

Мета статті – висвітлити специфічні риси роботи звукорежисера циркового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Роль цирку в світі культури особлива, оскільки він удосконалює процес комунікації в суспільстві загалом і є засобом розвитку безпосередньої комунікативної поведінки, «згустком» багатьох видів культури і, передусім, у синтезі з театральним мистецтвом. Будівництво масштабніших за об'ємом циркових споруд передбачало і велику кількість посадочних місць. Збільшення загальної площі глядацького залу в першу чергу потребувало додаткового підсилення звучання циркового оркестру, розмовного жанру –

ведучого/шпрыхштальмейстера/інспектора манежу, а доступність і масовість магнітофонних записів спонукала введенню фонограм у циркове дійство [4]. Таким чином, з'явилась необхідність долучити до творчого процесу фахівця, який володіє звукотехнікою – *звукорежисера*.

Робоче місце звукорежисера знаходиться у звуковій апаратній. Це кімната з великим вікном, котре виходить у глядацький зал. На початку його функції полягали тільки у підсиленні сценічної мови конферансьє, який не тільки вів циркову програму, оголошуючи артистів з використанням гіпербол, але й брав участь в елементах клоунських виступів, спрямовував увагу публіки в потрібне місце манежу, поки відбувалась зміна обладнання (він також організовував репетиції, наглядав за дотриманням техніки безпеки тощо). Усе основне навантаження супроводу дійства на арені покладалося на оркестр, який знаходився (як правило) в ложі-ніші навпроти або над форгангом (завісою, що розділяє арену від входу за куліси). Це не заважає роботі артистів цирку і не відволікає звірів, а також забезпечує хорошу видимість, що необхідно передусім для диригента і барабанщика.

Формування *циркового оркестру* бере початок із минулих століть, від шумних веселощів на ярмарках, міських площах тощо, де музичні колективи перш за все створювали атмосферу свята. І відповідно мали бути гучними. З популярністю в 20-х рр. XX ст. джазу звучання оркестру збагатилося як тембрально, так і стилістично [6]. Була введена група саксофонів, розвинулася і ритм-секція. Напористість та емоціональність джазу, оптимізм і ліричність, імпровізаційність, а також незвичність форм якомога краще підійшли до цирку. Звідси приблизно і стандартизований склад оркестрового колективу. Це традиційний джаз-бенд: чотири труби, три тромбони, два

альт- і тенор-саксофони, один баритон, ударна установка, бас-гітара, гітара, клавішні інструменти.

Музика циркової вистави має передусім прикладну функцію. Вона доповнює та емоційно збагачує номер, створює відповідну атмосферу. Її підбір визначається передусім жанрами номерів: увертюра, лейтмотив, джигітовка, парад-алле та ін. Найрозповсюдженішими творами є: марши, голопи, польки, вальси, свінг, рок-н-рол, музика в стилі «диксиленд» та ін. Оркестрова музика в цирку відрізняється винятковою рухливістю і мобільністю, у будь-який момент може змінитися все – темп, розмір, тональність і сам твір, причому на будь-якій метричній долі. Композитори, які пишуть для цирку, завжди враховують цю специфіку і намагаються робити свої твори більш універсальними в цьому сенсі.

У глядацькому кріслі слухати непідзвучений оркестр досить дискомфортно через фокусуючу властивість круглих стін зали, котрі відтворюють 2-3-кратне відлуння. У цирку звукотехніка дещо маскує цей процес, перекриває його, покращує розбірливість музики, а саме звукопідсилення оркестру проводять багатоканальним методом. Для оркестру надається окремий мікшерний пульт із розподіленням по підгрупах для зручності регулювання балансу між інструментами. На всю духову секцію, відповідно, надається по мікрофону (як правило, конденсаторному) з защіпкою на кожен інструмент. При підборі мікрофонів потрібно враховувати: кардіоїдну діаграму напрямку, невисоку чутливість з обрізним НЧ фільтром, наявність захисту від виникнення небажаних шумів під час вібрації, можливість активізації у них зворотного зв'язку. Мікрофони з такими характеристиками слабо реагують на сторонні шуми і не сприймають звук з тилової сторони [3]. А це означає, що звучання однієї групи інструментів не підмішується до звучання другої групи, а

також звук від них і аплодисменти залу не потрапляють у загальний «мікс», який подається на залу.

Ударна установка також підзвучується спеціалізованим комплектом мікрофонів, який містить у собі: один динамічний мікрофон для бас-барабана, також окремо для малого (робочого) барабана, три динамічні МК для том-томів, пару конденсаторних мікрофонів для «обхвату» тарілок і загального звучання ударної установки. Доцільно на всі мікрофони помірно застосовувати корекцією процесорів: компресор, лімітер, нойс-гейт та ін [3]. Сигнали з гітари, бас-гітари і клавішних інструментів за наявності комбо-підсилювачів із їх лінійного виходу надходять на вхідні канали мікшерного пульта для оркестру, а у разі відсутності індивідуальних комбо – безпосередньо з інструментів на відповідні входи цього ж мікшера. Сумарний стереосигнал з виходу (main/mix) оркестрового мікшера поступає на дві лінійки головної консолі, яка знаходиться в апаратній звукоорежисера, а вже звідти звучання оркестру передається на загальні стаціонарні акустичні системи, розташовані у залі.

Але виникає недолік такої системи звукопідсилення: прямий звук від оркестру лунає з однієї точки зали, а підсилення – з другої. З цієї причини порушується локалізація джерела звуку. Виходить, що оркестр грає в одному місці, а звучить зовсім в іншому. Проте, прямий звук все одно «прорізається» скрізь підсилення, і дискомфорт під час гри не сильно відчутний [9]. Набагато більшою істотною проблемою є наявність невеликої, але все ж відчутної часової затримки між прямим і підсиленим звуковідтворенням. Навіть музиканти під час гри відчують цей дискомфорт – передусім вони чують прямий звук зі своїх інструментів, а потім від купола зали.

Загальною перешкодою для правильного розміщення звукотехніки, а саме акустичних систем, є

саме специфіка циркових номерів. Весь простір циркової зали знизу до верху є робочим – вгорі під куполом працюють повітряні гімнасти, скрізь розвішані страхувальні троси, лонжі, артисти працюють навіть на галереї. Вільної зони для стаціонарної акустичної системи просто не знайти. Потрібно шукати компромісне рішення. У такій ситуації доцільно робити комбіновану систему звукопідсилення зали: звучання оркестру надходить із того місця, де він знаходиться, а сигнал під час відтворення фонограми локалізується з інших зон зали, котрі розташовані одна навпроти іншої. Це допоможе уникнути деяких проблем.

Оркестр обслуговується одним монофонічним (специфіка звучання в цирку передбачає монорежим) комплектом акустичної системи, до якої входить декілька кластерів, підвішених над ним, при цьому бокси акустичних систем потрібно направляти таким чином, щоб їх прямий звук розповсюджувався найбільш рівномірно по залі, що може дати хорошу локалізацію звучання в певній частині приміщення, а відтворення фонограми іншою портативною акустичною системою – стереофонічною. Акустичні системи в кластерах, котрі працюють із фонограмою, мають бути направлені таким чином, щоб звук добре чули не тільки артисти на арені, а й глядачі, місця яких розташовані по усьому периметру [7].

Через особливості *акустики приміщення* цирку її головним проблемним недоліком є зал форми круга й купольний тип стелі. По усьому периметру наявна підвищена нерівномірність розподілення звукової енергії на місця глядачів, ранні віддзеркалення потрапляють переважно на крісла, що знаходяться на периферії залу і майже не приходять на центральну його частину. Також існує проблема відчутної часової затримки підсиленого звукового сигналу щодо його першоджерела [2]. Вокаліст,

який стоїть на манежі і співає під фонограму, чує звук від неї набагато пізніше, ніж глядачі, які сидять у залі. Створюється враження відсутності синхронізації, що виконавець не встигає за фонограмою і його збиває власний голос. Фізично він подає текст пісні своєчасно відповідно до темпу фонограми, а підсилене звучання його голосу до нього вертається із затримкою. Також глядачам, котрі сидять у нижніх рядах, звучання музики видається не настільки гучним, як глядачам із верхніх рядів.

Через великий об'єм приміщення, висоту від центральної точки манежу до верхніх колосників, а з цієї причини і далеку відстань від гучномовців до манежу (специфіка циркової інсталяції), і через купольну форму стелі (купол цирку відіграє роль рупора) фокусування сприяє концентрації звукової енергії та залишається однією з головних акустичних проблем циркової зали, загальне звучання стає більш точковим і дещо «плоскатым» [2]. Прийняти правильне рішення щодо озвучення циркової зали досить складно. Для залів із властивою акустикою потрібно дотримуватись наступних вимог: забезпечення усіх глядачів достатньою звуковою енергією; створення дифузного звукового поля, яке унеможливило б виникнення таких акустичних дефектів, як відлуння, фокусування звуку, забезпечення оптимального рівня реверберації. В ідеалі звук повинен бути таким, щоб комфортно себе чули і глядачі в залі, і артисти на арені, а також тварини, задіяні в програмі.

Для усунення виниклих акустичних дефектів під час звукового тракту – відлуння, реверберація, фокусування звуку в куполі та ін. – потрібно застосувати спеціальні акустичні матеріали (акустичний дизайн). У залах із великим об'ємом, де застосовують матеріали, які поглинають звукову енергію, зменшується час реверберації, рівень шуму тощо. Але при цьому потрібно враховувати

експлуатаційні акустичні вимоги: біо- і вологостійкість, виведення у навколишнє середовище шкідливих речовин, механічну міцність, можливість фарбування й очищення від пилу та ін. Крім звукопоглинаючих матеріалів для внутрішньої обробки, методом боротьби з акустичними вадами циркової зали могли бути конструкції спеціальної підвісної стелі з дерев'яно-стружкових панелей, розташованих під різним кутом, що сприяло б хорошему розсіюванню звуку [9]. Але вони будуть заважати роботі повітряних гімнастів, і тому такий варіант цілком не придатний до реалізації. Увесь процес потребує ретельного технічного й економічного обґрунтування саме інженерами з акустичного дизайну. Це досить складна, громізка і, головне, дорога опція. І загальний «тягар» звукового забезпечення лягає на спеціалізовані *звукотехнічні засоби*.

Основні вимоги до системи звукопідсилення і звуковідтворення в цирку – дотримання якомога меншої нерівномірності, тобто за можливості мінімальної зміни рівня гучності від «точки до точки». Наслідком такого дисбалансу є підйоми і провали щодо рівня в різних зонах циркового приміщення, а також зайве перевантаження слуху, неприємні відчуття, які сприймає слухач під час переміщення звуку по залу. Необхідно, щоб глядач, який знаходиться в найвіддаленішому місці, мав такі ж самі умови слухового комфорту, що й той, який перебуває поблизу звукового першоджерела [7].

Звукорежисер цирку повинен знати і вивчати всі інноваційні продукти світових досягнень в аудіоіндустрії, моніторити на форумах вручення премій: «Sinus – Systems Integration Award» за інноваційне та новаторське використання аудіо медіатехнологій та системних інтегрованих рішень, «Opus» – німецької сценічної премії за відмінні досягнення з використання професійних інвест-технологій, «MIPA/PIPA» (Musikmesse/Prolight+Sound

International Press Award) премія, яка по праву вважається своєрідною «Grammy» в індустрії професійного звукового обладнання [5]. І за можливості застосовувати ці новітні звукотехнічні засоби у своїй роботі.

Для того, щоб дозволити одній людині (звукорежисеру) централізовано керувати та контролювати параметри складних звукових систем із одного місця, не застосовуючи великих людських і часових затрат, потрібно задіяти цифрову мікшерну консоль, інноваційні інсталяції дистанційного комп'ютерного контролю повної еквалізації (автоеквалізації) й управління гучномовцями в консолях (активних/пасивних). Задіяти системний зональний процесор, який має всі необхідні вихідні функції – від потужних модулів динамічної обробки до багатофункціонального програмного забезпечення, яке дозволяє швидко встановити й оптимізувати цей процесор із його повним потенціалом: автоконтролем вхідного/вихідного рівня, автоматичним компенсатором навколишнього шуму, тонкомпенсацію (Autowarmth), вихідними лініями затримки, графічними і параметричними еквайзерами, нотч-фільтрами, багатосмуговим кросвером, компресорами, лімітерами, подавлювачами зворотного зв'язку, нойс-гейтами, де-есерами та ін [8].

Також можуть працювати додаткові функції підключення спеціальних дистанційних контролерів, які дозволяють: регулювати гучність, обирати джерело сигналу, м'ютувати (відключати) необхідну зону та перемикати сцени налаштування точно й оперативно (без помилок людського фактору), перелаштовувати апаратуру з одного номера артистів на інший (внутрішня пам'ять раніше введених сцен), автоматично тестуючи різну заповненість зали глядачами (зміна акустичного середовища) для установлення потрібних параметрів на приладах. За такої суттєвої звукотехнічної підтримки

циркових мистецьких проєктів система має бути правильно встановлена й закомунікована фахівцями від фірм виробників з усіма потребами замовника і технічними вимогами державного стандарту, хоча зрозуміло, що це дороговартісна необхідність [8].

Крім звукотехнічного забезпечення циркових видовищних номерів, звукорежисер повинен вирішувати не менш важливі поставлені перед ним завдання, до яких входить: організація музичного, шумового та звукотехнічного забезпечення постановочних дійств, які формуються на основі номерів циркових жанрів, представлених творчим колективом і задумом режисера-постановника щодо їх представлення публіці; запис циркового оркестру, ігрових шумів, оголошень, реклами та ін.; запис та монтаж музичних фонограм визначених жанрів та стилів; мастеринг різного звукового матеріалу, зробленого також за методом підбору/комп'єляції; озвучення окремих виконавців та творчих колективів, які беруть участь у цирковій програмі, тощо [5].

Висновки. Отже, висвітлюючи звукорежисуру в цирковому мистецтві як один зі специфічних і найпізніших напрямків у загальній звукорежисурі, можна окреслити певні вимоги до людей, які займаються цією професією. Вони повинні: професійно оперувати наявною звукотехнікою; доцільно володіти усіма технічними засобами художньої виразності, які застосовуються для звукового оформлення циркових номерів; добре знати акустичні властивості глядацької зали цирку; уміти запобігти та за потреби вчасно усунути виниклі шуми та спотворення у вигляді різного ступеня відлуння, ранніх багаторазових віддзеркалень та ін.

Робота звукорежисера цирку потребує належного, прискіпливого й критичного ставлення до неї на усіх етапах підготовки нового творчого номера. Йому необхідно

опиратись на сучасні цифрові технології та інноваційні звукотехнічні засоби, а вони, у свою чергу, передбачають базис практичної роботи й технічні знання. Звукорежисер, який працює для арени, не може бути тільки технічним працівником («технарем»), він мусить володіти музично-естетичним смаком, розуміти психологію поведінки тварин і птахів на манежі, уміти знаходити спільну мову з артистами й поважати їхню працю.

Сьогодні в цирку особливо гострі пошуки нових виразних засобів і прийомів – активних, діючих, динамічних, здатних по-справжньому захопити емоційний світ сучасного глядача. У вирішенні таких завдань суттєва роль належить звукорежисеру цирку, значення і статус якого в останні роки значно підвищився. На сьогодні він не тільки технічно забезпечує циркові дійства, але й частково бере на себе функцію музично-звукового редактора. Разом із постановниками циркових номерів вони заздалегідь складають звукову партитуру для формування окремих програм, підбирають необхідні компоненти звуку, формуючи звуковий образ видовища, і звукорежисер таким чином стає повноправним учасником у творчому процесі циркового мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Власов Є. Музика у виставі: теорія і практика музично-шумового оформлення вистави: навч. посіб. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2001. 100 с.
2. Кравченко О. Планування студійних приміщень і звукоізоляція. ПРО: звук, світло, музичні інструменти: зб. ст. Київ: Всеукраїнська Асоціація дистриб'юторів і продавців професійного звукового та світлового обладнання, музичних інструментів. 2008. № 1. Сс. 64-71.
3. Мащенко І. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо:

- енциклопедія електронних мас-медіа: у 2 т. Т. 2. Запоріжжя: Дике поле, 2006. 511 с.
4. Рязанцев Л. Звукорежисура: навч. посіб. Київ: ДАККіМ, 2009. 144 с.
5. Ужинський М. До визначення професії звукорежисер в сучасному мистецтві. Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку. 2013. Вип. 19. Т. 2. Сс. 283-287.
6. Черненко І. Мистецтво цирку. Київ: Державне видавництво образотворчої літератури і музичного мистецтва УРСР, 1962. 46 с.
7. Borwick J. Loudspeaker and Headphone Handbook. Third Edition. Oxford: Focal Press, 2001. 585 p.
8. Gerzon M. A Question of Balance. Records Quarterly magazine. 1987. Vol 2. Pp. 48-53.
9. Russel J. The Sound. London: Bookvica Publishing, 2012. 106 p.

Mykhailo Yu. UZHYNISKYI,

PhD in Arts,

Rivne State University of the Humanities,

Rivne, Ukraine,

e-mail: mishykas@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-7090-7631

SOUND DIRECTING IN CIRCUS ART: SPECIFIC FEATURES

Abstract. The purpose of the article is to highlight the specific features of the work of a sound director of the circus art, characterization of the sound direction practices in circus work, analysis of the acoustic properties of the circus room, study and identification of the existing problems, so as the methods for their solving, based on modern sound engineering innovations

and own experience in sound direction and pedagogy. The research methodology is based on the philosophical and aesthetic principles of musical and sound concepts of circus performance and comprehension of the musical and communicative process, that allows to summarize and substantiate the conclusions of the outlined problematics. Highlighting sound directing in circus art as one of the most specific and latest direction in the general sound direction, we can outline the following requirements for people who are engaged in this profession, they must: professionally operate the available sound equipment; it is advisable to have all the technical means of artistic expression that are used for the sound design of circus numbers; know well the acoustic properties of auditorium of circus; be able to prevent and, if necessary, eliminate the resulting noise and distortion in the form of various degrees of echo, early reusable reflections, etc, on time.

The work of a circus sound director requires a proper, meticulous and critical attitude towards it at all stages of the preparation of a new act of the performance. It needs to rely on modern digital technologies and innovative sound engineering tools, and they, in turn, demand a basis for practical work and technical knowledge. A sound director who works for the arena cannot be just a technical worker, he must have musical and aesthetic taste, understand the psychology of the behavior of animals and birds in the arena, be able to find a common language with artists and respect their work.

Key words: sound direction of the circus, acoustics, sound equipment, sound environment, digital technologies.

References:

1. Vlasov, Y. (2001) Muzyka u vystavi: teoriia i praktyka muzychno-shumovoho oformlennia vystavy [Music in a performance: theory and practice of musical and noise design of

a performance]. Luts'k: Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].

8. Kravchenko, O. (2008). Planuvannia studiinykh prymyshchen i zvukoizoliatsiia [Planning of studio premises and sound insulation]. PRO: zvuk, svitlo, muzychni instrumenty. Vseukrainska Asotsiatsiia dystrybiutoriv i prodavtsiv profesiinoho zvukovoho ta svitlovoho obladnannia, muzychnykh instrumentiv. (1), 64-71 [in Ukrainian].

9. Mashchenko, I. (2006). Terminolohichni slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio [Terminological dictionary of basic concepts and expressions: television, radio broadcasting, cinema, video, audio]. Dyke Pole [in Ukrainian].

10. Riazantsev, L. (2009). Zvukorezhysura: navch. Posib [Sound direction]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

11. Uzhynskyi, M. (2013). Do vyznachennia profesii zvukorezhysyer v suchasnomu mystetstvi [To define the profession of sound engineer in modern art]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne shliakhy rozvytku. 19 (2), 283-287 [in Ukrainian].

12. Chernenko, I. (1962). Mystetstvo tsyrku [Art of the circus]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoi literatury i muzychnoho mystetstva URSR [in Ukrainian].

13. Borwick, J. (2001). Loudspeaker and Headphone Handbook [Loudspeaker and Headphone Handbook]. Oxford: Focal Press [in English].

14. Gerzon, M. A. (1987). Question of Balance [Question of Balance]. Records Quarterly magazine. 2 (3), 48-53 [in English].

15. Russel, J. (2012). The Sound [The Sound]. London: Bookvica Publishing [in English].

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 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 телефону, 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 невіршених 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:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);

робочі мови – українська, англійська, польська, французька;

- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС 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., англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., англ. мовами);
- Місце роботи (укр., англ. мовами);

По центру:

- Назва статті (укр., англ. мовами);

По ширині:

- Анотація українською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською 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 – 11.

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 2020 р.

Випуск 1(7)

Підп. до друку [REDACTED].2023 р.

Формат 60 х 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. [REDACTED]. Ум.-друк. арк. [REDACTED] Наклад 300 прим. Зам.

№ [REDACTED]

Київ
2023

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(7)

Kyiv
2023