КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2253-5762
biguss@meta.ua

У КРУГООБІГУ ДОБРА І ЗЛА: УПРАВЛІНСЬКЕ МИСТЕЦТВО НІКОЛО МАКІАВЕЛЛІ

Мета роботи – теоретичний аналіз особливостей управлінського мистецтва Ніколо Макіавеллі крізь призму добра і зла, що сприятиме збагаченню науки новими знаннями про становлення культури менеджменту в епоху Відродження. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні особливостей управлінського мистецтва Н. Макіавеллі у кругообігу добра і зла. **Висновки.** У своїх творах Макіавеллі звільнив менеджмент від церковних догм й акцентував увагу на необхідності вивчення дійсності, у зв'язку з чим, його методи, багато хто, вважають аморальними. На його думку, управління – це наука і мистецтво, вміння глибоко аналізувати ситуацію, теоретично осмислювати її і знаходити правильне рішення, а також – майстерна тактика для втілення теорії у практику. Сила «магічного» впливу на підлеглих, згідно з концепцією Макіавеллі, будується на сформульованих ним раціональних постулатах, принципах встановлення й утримання влади та своєрідному кодексі поведінки і здібностях управителя, які спрямовані на підвищення його авторитету. Протилежні категорії «добро» і «зло», з якими постійно стикається управитель, розглядаються Макіавеллі, як взаємозв'язані, відносні поняття, що перебувають в безперервному кругообігу та взаємопереходах з одного стану в інший, залежно від умов ситуації. Внесок Макіавеллі в теорію та мистецтво менеджменту величезний. Його можна вважати творцем одного з найбільш ефективних лідерських стилів.

Ключові слова: Ніколо Макіавеллі, управлінське мистецтво, мораль, добро і зло, управитель.

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

В кругообороте добра и зла: управленческое искусство Николо Макиавелли

Цель работы – теоретический анализ особенностей управленческого искусства Николо Макиавелли сквозь призму добра и зла, что будет способствовать обогащению науки новыми знаниями о становлении культуры менеджмента в эпоху Возрождения. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры управления. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** полученных результатов заключается в выявлении особенностей управленческого искусства Н. Макиавелли в кругообороте добра и зла. **Выводы.** В своих произведениях Макиавелли освободил менеджмент от церковных догм и акцентировал внимание на необходимости изучения действительности, в связи с чем, его методы, многие, считают аморальными. По его мнению, управление – это наука и искусство, умение глубоко анализировать ситуацию, теоретически осмысливать ее и находить правильное решение, а также – искусная тактика для воплощения теории в практику. Сила «магического» влияния на подчиненных, согласно с концепцией Макиавелли, строится на сформулированных им рациональных постулатах, принципах установления и удержания власти, своеобразном кодексе поведения и способностях управителя, которые направлены на повышение его авторитета. Противоположные категории «добро» и «зло», с которыми постоянно сталкивается управитель, рассматриваются Макиавелли, как взаимосвязанные, относительные понятия, которые находятся в непрерывном кругообороте и взаимопереходах из одного состояния в другое, в зависимости от условий ситуации. Вклад Макиавелли в теорию и искусство менеджмента огромен. Его можно считать творцом одного из наиболее эффективных лидерских стилей.

Ключевые слова: Николо Макиавелли, управленческое искусство, мораль, добро и зло, управитель.

© Коваленко Є. Я., 2018

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

In the cycle of good and evil: administrative art of Nicolò Machiavelli

The purpose of the article is a theoretical analysis of the peculiarities of the management of the art of Niccolò Machiavelli through the lens of good and evil that will contribute to the enrichment of science with new knowledge about the formation of managerial culture in the Renaissance. **The methodology** of research is the dialectical principle of cognition, systemic, sociocultural, activity, historical approaches, the fundamental tenets of the theory and history of culture management. General scientific and interdisciplinary methods of research were used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. **The scientific novelty** of the obtained results is to identify the characteristics of management art N. Machiavelli in the cycle of good and evil. **Conclusions**. In his works, Machiavelli freed the management from Church dogma and focused attention on the need to study reality, therefore, his methods, many consider immoral. In his opinion, management is a science and an art, the ability to deeply analyze the situation, theoretically to make sense of it and find the right solution, and also the skillful tactics for translating theory into practice. The power of the "magic" of influence on subordinates, according to the concept of Machiavelli, based on the formulated rational principles, the principles of establishing and maintaining power and original code of conduct and abilities of the Manager, which are aimed at strengthening its authority. The opposite of the category of "good" and "evil," which is continuously facing the Manager, considers Machiavelli as interrelated, the relative concepts that are in constant circulation and mutual transition from one state to another, depending on the conditions of the situation. The contribution of Machiavelli to the theory and art of management is enormous. It can be considered the Creator of one of the most effective leadership styles.

Key words: Niccolò Machiavelli, administrative art, morality, good and evil, manager.

Актуальність теми дослідження. Здається, що ні в попередні, ні в подальші віки жодна країна світу не народжувала стільки геніїв. Ніколи більш, можливо, крім короткого періоду розквіту Афін, людство не злітало так раптово на такі висоти Розуму, Духу і Мистецтва, як в епоху Відродження. У цей час народжуються Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель. Епоха Ренесансу залишила плеяду великих імен, одкровень, загадок. Навіть зараз ця епоха притягує блиском своїх досягнень.

Одним із найвідоміших мислителів епохи Ренесансу був Ніколо Макіавеллі (1469–1527 рр.) – флорентійський філософ, політичний діяч, письменник. Він написав досить багато різноманітних праць: політичних трактатів, міркувань, діалогів, п’єс, поем, біографій та історичних книг. Найбільш відомі з них: «Державець» (1513 р.), «Міркування про першу декаду Тита Лівія» (1519 р.), «Про військове мистецтво» (1520 р.), «Флорентійські хроніки (Історія Флоренції)» (1525 р.), які не втрачають інтересу й у наші дні [4].

У творах Макіавеллі можна виявити ідеї, що становлять основу культури й мистецтва менеджменту. У найбільш відомій праці «Державець» містяться висловлювання, рекомендації й афоризми, присвячені питанням лідерства, мотивації, принципам стратегічного та ситуаційного управління, тактики ведення бізнесу в умовах іноземної держави тощо [5]. Ця праця по праву вважається однією із книг, що створили сучасний менеджмент.

У своїх трактатах Н. Макіавеллі звільнив політику від церковної ідеології й акцентував увагу на необхідності вивчення дійсності. На його думку, політика (управління) – це наука і мистецтво, тобто з одного боку, вміння глибоко аналізувати реальну ситуацію, теоретично осмислювати її і знаходити правильне рішення, а з іншого – майстерна тактика для втілення теорії у практику. Саме це лежить в основі сучасного менеджменту. Хоча «Державець» є трактатом про роль, місце і значення глави держави, центральна тема праці – проблема влади як невід’ємного компонента людських відносин.

Вважається, що більшість тверджень і рекомендацій, що стосуються принципів діяльності та характеристик макіавеллівського державця, справедливі й щодо сучасних правителів держав, керівників бізнесу та менеджерів організацій.

Вагомий внесок у вивчення теорії Н. Макіавеллі, в контексті сучасного менеджменту, здійснили такі вчені, як Ф. Бурлацький [1], К. Гант і П. Хонко [15], П. Гнатенко [2], Н. Каппоні [3], А.Макальпіне [16], Я. Мартинишин [9], Б. Рассел [10], С. Смирнов [11], Ф. Харріс, Е. Лок і П. Ріс [12], Р. Ходжеттс [13] та інші. Проте не тільки сьогодні, але й від самого початку появи цієї теорії – в період розкладання феодалізму і зародження ринкових відносин – постійно виникає багато дискусійних питань, які залишаються недостатньо вивченими. Зокрема це питання моралі, добра і зла в організації здійснення управління. Адже методи Макіавеллі часто називають аморальними [14], хоча він ніколи не пропонував, щоб аморальні дії були нормою і вважав, що людина повинна завжди діяти у згоді з часом. З огляду на це, виникає необхідність проведення нових досліджень й більш ретельно-

го вивчення управлінської теорії Макіавеллі з точки зору перманентності екзистенціального вибору менеджера між добром і злом.

Метою роботи є теоретичний аналіз особливостей управлінського мистецтва Ніколо Макіавеллі скрізь призму добра і зла, що сприятиме збагаченню науки новими знаннями про становлення культури менеджменту в епоху Відродження.

Виклад основного матеріалу. Феномен мистецтва менеджменту у творчості Нікколо Макіавеллі необхідно розглядати в контексті його етичного вчення, ідей епохи Відродження, з її суперечностями й досягненнями. Філософський камінь «магічного» впливу на підданих, відкритий Макіавеллі, будується на раціональних постулатах, принципах встановлення й утримання влади та своєрідному кодексі поведінки і якостях управителя, які спрямовані на підвищення його авторитету всередині країни та за її межами, на прославляння його імені, чеснот і доблестей. Ці важливі положення зведені нами й узагальнені у 25-и коротких тезах.

1. *Гарна освіта, законослухняність, переважання загальнодержавних інтересів над приватними*. У державця повинна бути гарна освіта. Він повинен читати історичні праці й особливо вивчати діяльність полководців, розбирати, якими способами вони вели війну, що визначало їх перемоги та, що – поразки, з тим, щоб здобувати перші й уникати останніх. У нього має бути переважання загальних державних інтересів над приватними, суспільних цілей – над будь-якими іншими [5, 457; 7, 814].

2. *Сила і хитрість, відсутність руйнівних вад та гнучкість*. Державець повинен тверезо оцінювати обставини й у своїй політиці спиратися на середні верстви населення. Він має твердою рукою зміцнювати свою владу, не сковуючи себе моральними нормами, якщо цього вимагає ситуація, й повинен рішуче та своєчасно придушувати будь-яке невдоволення.

Правитель мусить «засвоїти те, що закладено у природі людини (рішення проблем за допомогою законів) і звірі (рішення проблем за допомогою сили), він повинен поєднати в собі обидві ці природи, бо одна без іншої не має достатньої сили. З усіх звірів нехай уподібниться двом: леву та лисиці. Лев боїться капканів, а лисиця – вовків, отже, треба бути подібним лисиці, щоб уміти обійти капкани, і леву, щоб відлякати вовків. Той, хто завжди подібний до лева, може не помітити капкана» [5, 458]. Макіавеллі наголошує, що найкращий спосіб досягти мети – бути озброєним до зубів хитрістю.

Державець повинен бути прикладом для наслідування і володіти гнучкою здатністю змінювати свої переконання відповідно до обставин не уникаючи чесного шляху, але в разі необхідності вдаватися і до безчесним засобів [5, 459; 7, 823].

3. *Сила на стороні лідера, якщо він ураховує психологію людей*, знає особливості їх мислення, моральні звички, достоїнства та недоліки. Оскільки діями людей насамперед править честолюбство, то важливо з'ясувати, хто саме найбільше честолюбний і тому найнебезпечніший для правителя: це бажаючі зберегти те, що мають, чи прагнучі придбати те, чого у них немає. Бідні жадають придбання точно так само, як і багаті, яким завжди здається, що їх володіння недостатньо забезпечені, якщо вони не роблять нових придбань. Багаті, які мають у своєму розпорядженні важелі влади, і бідні, які прагнуть завоювати її, в принципі ведуть себе однаково. Аморальність залежить не від соціального походження, вона продиктована участю в боротьбі за владу [5, 483; 6, 262; 7, 827; 8, 52].

4. *Психологія і тактика тих, хто рветься до влади* базується на принципі – «переможців не судять»; із рабства допомагають вийти тільки зрада та відвага. Тому, примножуючи зло, вони не бояться докорів сумління за скоєне, так як перемога не викликає ганьби, якою б ціною вона не була здобута. Карають, як правило, за дрібні проступки, а за великі – нагороджують [5, 485; 6, 263].

5. *Орієнтація на владу, прагнення її досягти* таїть у собі потенційну небезпеку для соціального порядку, гарантом якого може бути тільки той, хто цю владу вже має. Державець, як персональне уособлення привілеїв і сили, перетворюється в ціль для честолюбних підданих.

Властивість прагнути нагору діє в людях об'єктивно, незалежного від волі та свідомості. Це прагнення вище людських почуттів. Воно керує ними всупереч їх самих. Проте успіх у просуванні наверх залежить від наявних засобів. Ті, що мають їх більше сіють смуту, дестабілізуючи існуючий порядок і провокують в незаможних ті ж самі жадібні почуття. Заможне честолюбство небезпечніше бідного, бо збуджує в людях, що не володіють владою, бажання оволодіти нею і всім тим, що пов'язане з владою – багатствами та почестями [5, 478; 6, 284–286].

6. Поряд із владою безсумнівною цінністю для людей володіє *свобода*. Вона – такий самий імператив людських вчинків, як і влада. Якщо владу переважно прагнуть захопити, то свободу хочуть утримати. Н. Макіавеллі запитує, кому краще довірити охорону свободи – тим, хто бажає придбати те, чого не має, чи тим, хто хоче утримати за собою вже придбані переваги? Порівнюючи історичні факти, він доходить висновку, що свободу республіки правильніше довірити простим людям, а не

дворянам. Останні одержимі бажанням панувати, а перші хочуть лише не бути пригнобленими. Значить, вони більше люблять вільне життя і мають менше засобів для викрадення свободи, ніж дворяни [5, 423; 6, 290].

7. *Натовп завжди йде за видимістю успіху*. Приймати видимість за дійсність, вважати, що досягнутий успіх виправдовує будь-які, навіть самі безчесні, засоби, якщо вони знаходяться в руках можновладців, властиво тільки профанам. З них складається натовп. Він не розбирається в тонкощах політики, його цікавить лише видимість справи. Якщо державець досяг того, що цінується усіма або більшістю, а саме єдності суспільства, і використовував сумнівні засоби, вони, ці засоби, завжди будуть гідними похвали. Адже натовп звертає увагу тільки на видимість і ним керують пристрасті. Люди, каже Н. Макіавеллі, зазвичай невдячні, брехливі, боязкі та жадібні. Розумний правитель повинен вміти користуватися пристрастями, граючи на них як музикант [5, 428; 6, 316].

8. Державець не схибить, знаючи, що поведінкою людей керують два головні мотиви – *страх і любов*. Тому той, кого бояться, здатний управляти так само легко, як і той, кого люблять. Любов дуже тонка, а страх значно міцніше і твердіше. Любов тримається на вкрай хиткій основі – людській вдячності. Але вдячність легко руйнується, і зла людина готова скористатися будь-яким поводом, щоб заради особистої користі зрадити їй. Тому правитель має бути тверезим реалістом і вселяти страх [5, 460–461; 7, 831].

9. *Чесний державець помиляється частіше*. Людям властиво прагнути бути чесними та здаватися кращими, ніж вони є насправді. Але якщо правитель приймає бажане за дійсне, то він добровільно обманюється. Найчастіше зазнає невдач чесний правитель, бо він міряє людей своїм аршином, тобто подає їх краще, ніж вони є. На відміну від нього, розумний правитель вивчає те, що є в дійсності.

Хоча чесності в людях менше, ніж вони думають, сама по собі чесність цінується дуже високо. Людям властиво обставляти себе видимими символами, вигаданими чеснотами. Якщо державець прагне домогтися влади, йому треба користуватися символами, що виникають з мотиву любові. Але втримати владу можна, лише покладаючись на мотив страху [5, 464; 6, 359].

10. *Державець не повинен бути щедрим*. Державець не може бути щедрим у такій мірі, щоб ця щедрість приносила йому шкоду. Н. Макіавеллі радив не боятися уславитися скупим, оскільки ті державці, які прагнули бути щедрими, за короткий час витрачали всі свої багатства й були змушені піднімати вже існуючі та встановлювати нові податки, що призводило до ненависті з боку підданих.

Розумний лідер – це той, хто зважує всі обставини й наслідки своїх вчинків. І необхідно зрозуміти просту думку: існують чесноти, володіння якими веде до загибелі, і є пороки, засвоївши які, можна досягти безпеки та благополуччя [5, 458].

11. *Державець повинен більше вселяти страх ніж любов*. Найзнаменитіше питання Н. Макіавеллі, яке до цих пір розбурхує уми менеджерів: що для правителя корисніше – щоб його любили чи щоб боялися? У принципі, краще, поєднувати обидва мотиви, але, коли таке недосяжне, то для особистої вигоди корисніше тримати підданих у страху. Однак так, щоб страх не переріс у ненависть.

Досягти необхідної міри неважко, пам’ятаючи, що головне – не посягати на майнові й особисті права підданих. Адже люди зазвичай прощають і забувають навіть смерть батьків, але не втрату статку [5, 462; 6, 304; 7, 833].

12. *Завбачливий правитель не повинен виконувати всі свої обіцянки*. Він зобов’язаний робити це лише тоді, коли невиконання завдає йому шкоду. Подібна порада звучить аморально, але тільки там, де всі люди чесні. Але ми то знаємо, що здебільшого піддані не особливо піклуються про виконання розпоряджень державця. Значить, і він може бути не особливо педантичним у виконанні обіцянок. Домагаючись влади, він роздає обіцянки наліво і направо, намагаючись здобути любов і відданість. Але залишатися добрим довго – неймовірно важкий тягар.

Бути добрим, значить стати залежним від підлеглих. А там, де є залежність, виникають нерішучість, тобто якості, неприпустимі для правителя. Народ зневажає малодушних, а не жорстоких. Залежний державець не здатний бути твердим. Однак заслужити ненависть за добрі справи так само легко, вважає Макіавеллі, як і за погані. Висновок: щоб утримати владу, треба бути порочним [5, 463; 6, 304].

13. *Державець повинен винагороджувати поступово, а карати відразу*. Добрі справи і благодіяння правильніше витрачати краплями, щоб підлеглі мали час для вдячної оцінки. Позитивні стимули повинні цінуватися, тільки тоді вони виконують своє призначення. Нагородами дорожать, коли вони рідкісні. Навпаки, покарання краще робити відразу й у великих дозах. Одноразова жорстокість переноситься з меншим роздратуванням, ніж розтягнута в часі.

Отже, зло треба творити відразу, а добро – поступово; набагато надійніше вселяти страх, ніж бути любимим. І ще: зло завдає людям біль, а добро приїдається, і обидва почуття ведуть до одного й того ж результату [5, 461; 7, 843].

14. *Для державця важливо не те, яким він є насправді, а те, яким він здається підданим*. На таку наживку їх легше зловити. Натовп із задоволенням йде за видимістю успіху. І мудрий правитель поєднує у собі якості лева (силу та чесність) і якості лисиці (містифікацію і майстерне лицемірство).

Розглядаючи чесноти (милосердя, вірність, людяність, благочестя), якими бажано володіти державцеві, Макіавеллі наголошував: «немає необхідності володіти всіма названими чеснотами, але є пряма необхідність виглядати володіючим ними. Смію додати, що володіти цими чеснотами й неухильно їх дотримуватися шкідливо, тоді як виглядати володіючим ними – корисно. Внутрішньо треба зберігати готовність проявити й протилежні якості, якщо це виявиться необхідно» [5, 467].

15. *Незадоволеність, заздрість, наполегливість й обачність*. Незадоволеність – стимул до руху, з неї виникають переміни в наших долях. Ми такі, що хочемо більшого, ніж маємо, але боїмося утратити вже придбане. А заздрячи тим, хто живе краще, ми відчуваємо до них ненависть, перетворюючи на ворогів. Поступово стимул до руху перетворюється у гальмо: ми стаємо ворогами самим собі.

Завжди, краще бути більше наполегливим, ніж обачним, бо доля – жінка. І, як жінка, вона схильна дружити з молодими, тому що вони не настільки обачні, більш палкі, і сміливіше панують над нею [5, 459; 6, 295].

16. *Особистості й безликості*. Чесні та благородні складають меншість. Їх можна назвати особистостями, більшість же – безликий натовп, бо удавання і є та маска, яку змушені вони носити, щоб приховати обман та підступність.

Чесні й сміливі йдуть навпростець, а слабкі та невдахи – в обхід. Йти в обхід – означає завжди прикидатися, граючи якусь роль, надівши соціальну маску, через яку не видно справжнього обличчя. Тому про людей можна сказати, що вони лицеміри, які не володіють моральними чеснотами. Почуття власної гідності виступає у них не абсолютним імперативом, а лише пасивною формою вираження честолюбства та пристрасті до придбання [5, 431; 6, 88; 7, 821].

17. *Державець повинен показувати себе покровителем обдарувань*, залучати до управління обдарованих людей, надавати шану тим, хто відзначився у будь-якому ремеслі або мистецтві. Повинен спонукати громадян віддаватися торгівлі, землеробству та ремеслам, не побоюючись, що їх розорять податками. Він має також займати народ святами в підходящий для цього час року [5, 477; 6, 328].

18. *Державець повинен уникати ненависті та презирства*. Правителю можуть загрожувати тільки дві небезпеки: ззовні і зсередини. Проти небезпеки ззовні можна захиститися зброєю. Проти змов із середини є один важливий засіб – не бути ненависним народу. Ненависть викликається хижацтвом, посяганням на майно своїх підданих. Презирство володар може викликати до себе бідністю, нерішучістю, зніженістю та легкодухістю [5, 465; 6, 271; 7, 859].

19. *Державець повинен творити добро, наскільки це можливо, і зло – наскільки це необхідно*. Треба знати, що з ворогом можна боротися тільки двома способами: по-перше, законами, по-друге, силою.

Правитель не повинен бути легковірним, недовірливим і швидким на розправу, в усіх своїх діях він повинен бути стриманим, обачним і милостивим, так щоб зайва довірливість не обернулася необережністю, а надмірна недовірливість не озлобила підданих [5, 476; 6, 98].

20. *Державець повинен ретельно підходити до вибору радників*. Перша помилка або, навпаки, перша удача правителя – це вибір радників. Гарні вони чи погані, залежить від розсудливості правителів. Про розум правителя насамперед судять за тим, яких людей він до себе наближає; якщо це люди віддані та здібні, то можна бути впевненим у його мудрості, бо він умів розпізнати їх здібності й утримати їх відданість. Вибравши гарних радників, правитель повинен намагатися утримати їх відданість за допомогою багатства та почестей [5, 478–479; 7, 845].

21. *Принцип відносності*. Всі люди, незалежно від того, моральні вони чи ні, прагнуть до однієї й тієї ж мети – до слави та багатства. І хоча кожен вибирає до неї свій шлях: одні поступають обачно, інші беруть сміливістю; одні вдаються до хитрощів, інші до насильства; одні терплячі, інші рішучі; всі вони здатні домогтися успіху, незважаючи на те, що спосіб їх дій протилежний. Чому ж це можливо? Поступають по-різному, але цілей досягають рівною мірою.

Причина криється в тому, що, незважаючи на протилежність, той чи інший спосіб дії відповідає конкретним обставинам певного часу. Те, що добре в один час, може бути погано в інший.

В одних ситуаціях потрібна жорстокість, а в інших поблажливість. Вибір мети залежить від обставин. Цілі слід узгоджувати із засобами, а засоби – з обставинами та результатами [8, 253–255].

22. *Розмежування політики (управління) та моралі*. Численні страчення не можна виправдати з точки зору вищих принципів, але це необхідно зробити з точки зору цілей або конкретної ситуації. Виходить, з принципом відносності пов'язаний принцип розмежування політики та моралі: політику й управління не можна судити з моральних позицій. Державець не може керуватися моральними нормами, бо політика (управління) – сфера відносного, а моральність – сфера абсолютного [8, 255–256]. Слід зазначити, що ідея Макіавеллі стосовно поділу влади (політичної і релігійної) лягла в основу доктрини лібералізму.

23. *Поведінка державця в іншій країні*. Н. Макіавеллі писав: «...якщо завойована країна відрізняється від успадкованої мовою, звичаями й порядками, то тут утримати владу воістину важко... Й один із найвірніших засобів для цього – переселитися туди. Бо тільки живучи у країні, можна помітити, що починається смута та своєчасно її припинити» [5, 421]. Тут, по суті, мова йде про те, щоб керівники управляли за поширеним зараз принципом «керівництва на місцях». Ця ідея нині активно просувається такими вченими, як П. Друкер, Т. Пітерс і Р. Уотерман.

Крім того, Макіавеллі наголошував: «...якщо не хочеш піддавати руйнуванню місто, яке звикло жити вільно, то найлегше втримати його при посередництві його ж громадян... роблячи їм добро, поступово завойовуючи їх прихильність... державцеві слід бути у дружбі з народом, інакше у важкий час він буде повалений» [5, 429]. Говорячи сучасною мовою, він вказував, що для керівника організації важливо налагоджувати добрі стосунки з колективом.

24. *Циклічний розвиток форм правління як кругообіг добра і зла*. У русі та кругообігу знаходиться практично все – матеріальні об'єкти, форми правління, людські справи. Природа не дозволяє речам перебувати в спокої. Досягнувши межі досконалості, далі якої рухатися вже неможливо, держави вступають на зворотну дорогу. Маятниковий рух здійснюють держави, добро та зло, наші вчинки. Людські справи то йдуть на підйом, то схиляються до занепаду. Кожна людина, що поступає розумно, наближається тільки до успіху. Однак необхідність вище розуму, вона веде до багатьох речей, до яких не привів би нас здоровий глузд. Н. Макіавеллі вважає, що такий кругообіг можливий в силу відносності протилежних станів – добра і зла. Вони легко перетворюються одне в одного.

Згідно з Макіавеллі, існують три «гарні» форми правління (монархія, аристократія і демократія) і три «погані» (тиранія, олігархія й анархія), які легко переходять одна в іншу. Засновник, будь-якої форми правління, здатний встановити її лише на короткий час, бо ніякий засіб не втримає її від перетворення у свою протилежність. Так і в людських справах: чеснота легко перетворюється у порок, а порок приймає обличчя чесноти [5, 419–426; 6, 384–385].

25. *Прийняття рішень*. Кругообіг подій створює єдиний ланцюг взаємозв'язку явищ у природі та суспільстві. Розглядаючи людські справи, ми все більше переконуємося в незаперечності закону: ніколи не можна усунути одну незручність, щоб з неї не виникла інша. Якщо державець захоче зробити народ сильним і великим, то доведеться виховати в ньому такі якості як волелюбність і незалежність, завдяки яким уже не можна буде правити ним за бажанням. Якщо ж державець захоче залишити народ слабким і нечисленним, щоб мати можливість зручно правити ним, то він стане настільки незначним, що державець не зуміє зберегти свій добробут і владу.

Приймаючи управлінські рішення, державець повинен зважувати, в якого з них менше недоліків, і брати його за основу, бо абсолютно бездоганних рішень не буває: найменше зло слід почитати благом. При цьому правитель повинен покладати неугодні, непопулярні справи на інших, а угодні – виконувати самостійно. Вельми сумнівним видається інший шлях: зважуючи альтернативи, вибираєш ту, яка обіцяє більше вигод і зручностей [5, 429–432; 6, 385].

Висновки. Узагальнення й аналіз основних положень теорії мистецтва менеджменту Ніколо Макіавеллі дають змогу дійти таких висновків:

1. Управлінська концепція Макіавеллі, розроблена в епоху розкладання феодалізму і зародження ринкових відносин, не втратила своєї актуальності та інтересу й сьогодні. Вона містить ідеї, що становлять основу сучасної культури й мистецтва менеджменту, рекомендації, присвячені питанням лідерства, мотивації, принципам стратегічного та ситуаційного управління.

2. У своїх творах Макіавеллі звільнив менеджмент від церковних догм й акцентував увагу на необхідності вивчення дійсності, через що, його методи, багато хто, вважають аморальними. Хоча, насправді, він ніколи не пропонував, щоб аморальні дії були нормою і вважав, що людина повинна завжди діяти у згоді з часом. Тому аморальне зображення Макіавеллі – не що інше, як спотворення значущості того, хто спостерігав владу на власному досвіді і пропонував те, що дійсно працювало в умовах догматизму та непрактичності тогочасної етики.

3. Погляд Макіавеллі на керівництво допомагає зрозуміти інструменти, філософію, які необхідні для досягнення мети. На його думку, управління – це наука і мистецтво, вміння глибоко аналізувати ситуацію, теоретично осмислювати її і знаходити правильне рішення, а також – майстерна тактика для втілення теорії у практику. Саме це лежить в основі й сучасного менеджменту.

4. Сила «магічного» впливу на підлеглих, згідно з концепцією Макіавеллі, будується на сформульованих ним раціональних постулатах, принципах встановлення й утримання влади та кодексі поведінки і здібностях управителя, які спрямовані на підвищення його авторитету, прославлення його імені, чеснот та доблестей.

5. Протилежні категорії «добро» і «зло», з якими постійно стикається управитель, розглядаються Макіавеллі як взаємозв'язані, відносні поняття системи управління, що перебувають в безперервному русі, кругообігу та взаємопереходах з одного стану в інший залежно від умов конкретної ситуації.

6. З поправкою на сучасність більшість із представлених принципів управління Макіавеллі можна застосувати й зараз: авторитет, або влада лідера, ґрунтується на підтримці прихильників; підлеглі повинні знати, чого вони можуть очікувати від свого лідера, й розуміти, чого він очікує від них; лідер повинен мати волю до виживання; лідер – завжди зразок мудрості та справедливості.

7. Внесок Макіавеллі в теорію, культуру та мистецтво менеджменту величезний. Його ідеї дали життя теорії еліт, вплинули на розвиток теорії менеджерських революцій, на теоретиків бюрократії, політичного управління, постіндустріального суспільства. Його можна вважати творцем одного з найбільш ефективних лідерських стилів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні особливостей управлінського мистецтва Н. Макіавеллі в кругообігу добра і зла, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури систематизованими теоретичними знаннями щодо розвитку світової культури менеджменту.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі може стати дослідження культури менеджменту представників інших поглядів епохи Відродження.

Література

1. Бурлацкий Ф. Загадки Макиавелли. Москва : Политиздат, 1977. 295 с.
2. Гнатенко П. Макиавелли о природе человека. Humanities and Social Sciences.2015. Vol. 22. P. 25–32.
3. Каппони Н. Макиавелли. Пер. с англ. Москва : Вече, 2012. 352 с.
4. Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 56–61.
5. Мак'явеллі Н. Державець. Флорентійські хроніки. Державець. Пер. з італ. Харків : Фоліо, 2007. С. 415–487.
6. Мак'явеллі Н. Флорентійські хроніки. Флорентійські хроніки. Державець. Пер. з італ. Харків : Фоліо, 2007. С. 21–412.
7. Макиавелли Н. О военном искусстве. Макиавелли Н. Государь. Пер. с итал. Москва : Эксмо, 2006. С. 793–928.
8. Макиавелли Н. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. Макиавелли Н. Государь. Пер. с итал. Москва : Эксмо, 2006. С. 15–292.
9. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2018. 374 с.
10. Рассел Б. История западной философии и её связи с политическими и социальными условиями. Москва : Академический проект, 2006. 616 с.
11. Смирнов С. Г. Задачник по истории науки. Москва : Мирос, 2001. 264 с.
12. Харрис Ф., Локк Э., Рис П. Макиавелли, маркетинг и менеджмент. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 272 с.
13. Ходжеттс Р. Менеджмент прогресса и практики. Пер. с англ. Москва : АСТ, 2010. 328 с.
14. Юсим М. А. Этика Макиавелли. Москва : Наука, 1990. 286 с.
15. Hant K., Chonko P. Putting Marketing Ideas into Action. London : Library Assosiation, 2004. 160 p.
16. McAlpine A. The New Machiavelli: The Art of Politics in Business. London: Harper Collins, 2007. 212 p.

References

1. Burlatskii, F. (1977). Mystery of Machiavelli. Moscow: Politizdat [in Russian].
2. Gnatenko, P. (2015). Machiavelli about nature of man. Humanities and Social Sciences, 22, 25-32 [in Russian].
3. Kapponi, N. (2012). Machiavelli. (Trans. in Eng.). Moscow: Veche [in Russian].
4. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 3, 56-60 [in Ukrainian].

5. Mak'iavelli, N. (2007). The Prince. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 415-487 [in Ukrainian].
6. Mak'iavelli, N. (2007). Florentiyski chronicles. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 21-412 [in Ukrainian].
7. Makiavelli, N. (2006). About the art of war. Makiavelli N. Gosudar'. (Trans. in Ital.). Moscow: Eksmo, 793-928 [in Russian].
8. Makiavelli, N. (2006). Reasoning about the first ten-day period of Titus Lyvyt. Makiavelli N. Gosudar'. (Trans. in Ital.). Moscow: Eksmo, 15-292 [in Russian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Art of management and educational technologies of preparation of managers of of social and cultural activity. Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].
10. Rassel, B. (2006). History of western philosophy and its connection with political and social terms. Moscow: Akademicheskii proekt [in Russian].
11. Smirnov, S. G. (2001). Books of problems on history of science. Moscow: Miros [in Russian].
12. Harris, F., Locke, E., & Rice, P. (2004). Machiavelli, Marketing and Management. (Trans. in Eng.). Sankt-Petersburg: Piter [in Russian].
13. Khodzhetts, R. (2010). Management progress and practice. (Trans. in Eng.). Moscow: AST [in Russian].
14. Iusim, M. A. (1990). Ethics Machiavelli. Moscow: Nauka [in Russian].
15. Hant, K., & Chonko, P. (2004). Putting Marketing Ideas into Action. London: Library Assosiation.
16. McAlpine, A. (2007). The New Machiavelli: The Art of Politics in Business. London: Harper Collins.

Стаття надійшла до редакції 18.02.2018 р.

УДК 141. 316.6 (043.3)

Морщакова Олена Степанівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри психології та соціальної роботи
Тернопільського національного
економічного університету
ORCID: 0000-0002-1584-3479
lenat19@ukr.net

КУЛЬТУРНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ ЛЮДИНИ ЯК ПРОЕКЦІЯ «ОБРАЗУ СЕБЕ» В УМОВАХ СУЧАСНОГО СВІТУ (ПСИХОСОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ)

Метою статті є аналіз підвалин психологічного й культурного розвитку людини в контексті набуття особистісних навичок саморегулювання й самоуправління як змістових характеристик узгодження індивідуального способу життя із соціальними вимогами й очікуваннями. **Методологія.** Проблема подана з позицій концептуального аналізу в межах гуманістичної світоглядної парадигми. Культурне самовизначення сучасної людини артикулюється в психосоціальному аспекті: концептуальні параметри теми методологічно актуалізуються в межах ціннісно-смислового й етико-культурологічного наукових підходів. **Наукова новизна.** Проблема внутрішньо-духовного розвитку особистості подана в статті з позицій філософсько-культурологічного дискурсу: з'ясовуються питання сутності процесів самовизначення, самоідентифікації як реалізації «програмного» потенціалу особистості, акцентується увага на етичних проблемах і завданнях, які стоять перед людиною в сучасному світі. Утвердження системи культурних цінностей трансформує етос людини в напрямку розгортання процесів *культуротворчості*, що має визначальний вплив як на процеси вдосконалення внутрішнього світу особистості, так і на «культурний космос» довкілля. **Висновки.** У статті обґрунтовується думка про те, що умовами здійснення культурного самовизначення в особистісному розвитку є ствердження людини як *істоти соціальної*, зі здатністю проектування власного внутрішнього світу на інших людей, розуміння інших людей в актах комунікації, водночас збереження гармонійної цілісної єдності свого «Я», своєї «самості». Внутрішньо-духовний розвиток особистісного начала людини ототожнюється з поняттям психічного, психологічного й культурного розвитку у той спосіб, що людина здатна до культивування себе внаслідок можливостей психічного сприйняття реальності й змінення власного буття.

Ключові слова: культура, ідентифікація, психологічна культура, особистість, соціальна мораль, моральність, ціннісні орієнтації.

Морщакова Елена Степановна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры психологии и социальной работы Тернопольского национального экономического университета*

Культурное самоопределение человека как проекция «образа себя» в условиях современного мира (психосоциальный аспект)

© Морщакова О. С., 20018

5. Mak'iavelli, N. (2007). The Prince. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 415-487 [in Ukrainian].
6. Mak'iavelli, N. (2007). Florentiyski chronicles. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 21-412 [in Ukrainian].
7. Makiavelli, N. (2006). About the art of war. Makiavelli N. Gosudar'. (Trans. in Ital.). Moscow: Eksmo, 793-928 [in Russian].
8. Makiavelli, N. (2006). Reasoning about the first ten-day period of Titus Lyvyt. Makiavelli N. Gosudar'. (Trans. in Ital.). Moscow: Eksmo, 15-292 [in Russian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Art of management and educational technologies of preparation of managers of of social and cultural activity. Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].
10. Rassel, B. (2006). History of western philosophy and its connection with political and social terms. Moscow: Akademicheskii proekt [in Russian].
11. Smirnov, S. G. (2001). Books of problems on history of science. Moscow: Miros [in Russian].
12. Harris, F., Locke, E., & Rice, P. (2004). Machiavelli, Marketing and Management. (Trans. in Eng.). Sankt-Petersburg: Piter [in Russian].
13. Khodzhetts, R. (2010). Management progress and practice. (Trans. in Eng.). Moscow: AST [in Russian].
14. Iusim, M. A. (1990). Ethics Machiavelli. Moscow: Nauka [in Russian].
15. Hant, K., & Chonko, P. (2004). Putting Marketing Ideas into Action. London: Library Assosiation.
16. McAlpine, A. (2007). The New Machiavelli: The Art of Politics in Business. London: Harper Collins.

Стаття надійшла до редакції 18.02.2018 р.

УДК 141. 316.6 (043.3)

Морщакова Олена Степанівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри психології та соціальної роботи
Тернопільського національного
економічного університету
ORCID: 0000-0002-1584-3479
lenat19@ukr.net

КУЛЬТУРНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ ЛЮДИНИ ЯК ПРОЕКЦІЯ «ОБРАЗУ СЕБЕ» В УМОВАХ СУЧАСНОГО СВІТУ (ПСИХОСОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ)

Метою статті є аналіз підвалин психологічного й культурного розвитку людини в контексті набуття особистісних навичок саморегулювання й самоуправління як змістових характеристик узгодження індивідуального способу життя із соціальними вимогами й очікуваннями. **Методологія.** Проблема подана з позицій концептуального аналізу в межах гуманістичної світоглядної парадигми. Культурне самовизначення сучасної людини артикулюється в психосоціальному аспекті: концептуальні параметри теми методологічно актуалізуються в межах ціннісно-смислового й етико-культурологічного наукових підходів. **Наукова новизна.** Проблема внутрішньо-духовного розвитку особистості подана в статті з позицій філософсько-культурологічного дискурсу: з'ясовуються питання сутності процесів самовизначення, самоідентифікації як реалізації «програмного» потенціалу особистості, акцентується увага на етичних проблемах і завданнях, які стоять перед людиною в сучасному світі. Утвердження системи культурних цінностей трансформує етос людини в напрямку розгортання процесів *культуротворчості*, що має визначальний вплив як на процеси вдосконалення внутрішнього світу особистості, так і на «культурний космос» довкілля. **Висновки.** У статті обґрунтовується думка про те, що умовами здійснення культурного самовизначення в особистісному розвитку є ствердження людини як *істоти соціальної*, зі здатністю проектування власного внутрішнього світу на інших людей, розуміння інших людей в актах комунікації, водночас збереження гармонійної цілісної єдності свого «Я», своєї «самості». Внутрішньо-духовний розвиток особистісного начала людини ототожнюється з поняттям психічного, психологічного й культурного розвитку у той спосіб, що людина здатна до культивування себе внаслідок можливостей психічного сприйняття реальності й змінення власного буття.

Ключові слова: культура, ідентифікація, психологічна культура, особистість, соціальна мораль, моральність, ціннісні орієнтації.

Морщакова Елена Степановна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры психологии и социальной работы Тернопольского национального экономического университета*

Культурное самоопределение человека как проекция «образа себя» в условиях современного мира (психосоциальный аспект)

© Морщакова О. С., 20018

Целью статьи является анализ основ психологического и культурного развития человека в контексте приобретения личностных навыков саморегулирования и самоуправления как содержательных характеристик согласования индивидуального образа жизни с социальными требованиями и ожидания-ми. **Методология.** Проблема представлена с позиций концептуального анализа в рамках гуманистической ми-ровоззренческой парадигмы. Культурное самоопределение современного человека артикулируется в психосоциальном аспекте: концептуальные параметры темы методологически актуализируются в рамках цен-ностно-смыслового и этико-культурологического научных подходов. **Научная новизна.** Проблема внутреннего духовного развития личности представлена в статье с позиций философско-культурологического дискурса: ставятся вопросы сущности процессов самоопределения, самоидентификации как реализации «программного» потенциала личности, акцентируется внимание на этических проблемах и задачах, которые стоят перед человеком в современном мире. Утверждение системы культурных ценностей трансформирует этос человека в направлении расширения процессов культуротворчества, что имеет определяющее влияние как на процессы совершенствования внутреннего мира личности, так и на «культурный космос» окружающей сре-ды. **Выводы.** В статье обосновывается положение, что условиями осуществления культурного самоопределе-ния в личностном развитии является утверждение человека как существа социального, со способностью проектирования собственного внутреннего мира на других людей, понимание других людей в актах коммуни-кации, одновременного сохранения гармоничного целостного единства своего «Я», своей «самости». Внутренне духовное развитие личностного начала человека отождествляется с понятием психического, психологического и культурного развития таким образом, что человек способен к культивированию себя вследствие возможностей психического восприятия реальности и изменения собственного бытия.

Ключевые слова: культура, самоидентификация, психологическая культура, личность, социальная мораль, нравственность, ценностные ориентации.

Morshchakova Elena, *Ph.D. in Philosophy, associate professor, Associate Professor of psychology and social work of the National Economic University of Ternopol*

Cultural self-determination of man as a projection of «self-image» in conditions of the modern world (psychosocial aspect)

The purpose of the article is to analyze the foundations of psychological and cultural development of a person in the context of acquiring personal skills of self-regulation and self-management as content characteristics of reconciliation of an individual lifestyle with social requirements and expectations. **Methodology.** The problem is presented from the standpoint of conceptual analysis within the framework of a humanist ideological paradigm. The cultural self-determination of a modern man is articulated in the psychosocial aspect: the conceptual parameters of the topic are methodologically actualized within the framework of value-semantic and ethical and cultural scientific approaches. **Scientific novelty.** The problem of the inner-spiritual development of the personality is presented in the article from the standpoint of philosophical and cultural discourse: the questions of the essence of processes of self-determination, self-identification as the implementation of the «programmatic» potential of the individual are clarified, attention is focused on the ethical problems and problems facing the person in the modern world. The affirmation of the system of cultural values transforms the ethos of the person towards the deployment of processes of cultural cultivation, which has a decisive influence both on the processes of improving the inner world of the individual, and on the «cultural space» environment. **Conclusions.** The article substantiates the provision that the conditions for the implementation of cultural self-determination in personal development are the affirmation of man as a social being, with the ability to design his own inner world for other people and to understand other people in the acts of communication, while preserving the harmonious unity of his «self». The inner-spiritual development of the personality of a person is identified with the notion of mental, psychological and cultural development in the way that a person is capable of cultivating himself as a result of the possibilities of mental perception of reality and change of his own being.

Keywords: culture, identification, psychological culture, personality, social morality, morality, value orientations.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що стрімка динаміка соціальних змін випереджає природне дорослішання людини, створює підвалини зменшення значимості таких відносно стійких констант, як звичаї, традиції, мораль; в цих умовах для особистості особливо нагальною виступає потреба формування внутрішнього світу в напрямку зміцнення культурних, моральних переконань, розвитку інтелектуальних, вольових та інших якостей, що дозволить індивіду вповні розкрити свій природний потенціал, зробити світ «людиновимірним», узгоджуючи соціальні ритми й темпи особистісного зростання.

Благополучний соціальний простір є *базовою умовою* розгортання психологічних і психічних процесів розвитку особистості в напрямку її прилучення до культурних формант суспільства. У неблагополучному соціальному оточенні зростає необхідність збереження «особистісних меж» життєвого й ментального простору людини, її індивідуальної самоцінності.

Розкриття «програмного» потенціалу людини триває як процес набуття й удосконалення особистісних (фізичних, психологічних, культурних, соціальних) характеристик, в результаті якого індивідуальність виражає цілісну єдність неповторної біографічної ситуації, життєвого досвіду й

засвоєної культурної спадщини. Під впливом культури людина зазнає внутрішніх трансформацій, що є необхідною умовою творення її *ідентичності* [3, 21]. У сучасному світоглядному ракурсі вся соціальність являє собою *практики конструювання ідентичності,* соціальний простір є відкритим для *радикальної рефлексивності* особи. Ці ідеї знайшли своє втілення в концепціях Ж. Бодріяра, Ж.-Ф. Ліотара, З. Баумана. Ж.-Ф.Ліотар, наприклад, вказуючи на особливості формування ідентичності в товариствах «зрілої» або «пізньої» сучасності, відзначав, що «Я» сучасної людини являє собою *«рефлексивний проект»*, за який відповідальним є сам індивід: «Ми є тим, що самі з себе створюємо» [2, 112].

Найвищим досягненням людини у творенні ідентичності, у процесах самоздійснення й самопредставлення в світі культури й громадського життя, є *моральнісна самоідентифікація* як прояв *усвідомленого обов'язку та відповідальності особистості в площині соціального самовираження.* Культурне самовизначення людини у світі суспільного буття визначається, з одного боку – природним потенціалом людини, з іншого – соціокультурним середовищем існування.

Аналіз досліджень і публікацій. Однією з ключових світоглядних проблем у філософській думці є проблема людини. Досягнення філософії – в наданні широкого кола трактувань, поглядів щодо сутнісних характеристик людини як самоцінної істоти. Філософського обґрунтування набула специфіка соціальних і духовних основ людського буття (С. К'єркєгор, М. Гайдегер. Ф. Ніцше), проблема свободи й самозбагачення людини (М. Бердяєв, О. Лосєв, Ж.-П. Сартр), діалектика зв'язків людини «Я – Інший» (М. Бахтін). Проблема пошуку людиною себе, зорієнтованість особистості на суб'єктивному, внутрішньому, виявляється у творчості М. Мамардашвілі («енергія зусилля над самим собою»). З 60-х років XX ст. у філософському дискурсі постає проблема «мозаїчного» суб'єкта та його самоідентифікації на рівні індивідуальності й соціального суб'єкта (Ж. Дерріда, М. Фуко та ін.), що в етичному аспекті виходить на рівень моральної ідентичності як співвіднесення особистості з нормами й законами моралі (Е. Макінтайр, Ч.Тейлор), онтологічних вимірів ідентифікації й самоідентифікації (П. Рікер).

У світовій психології змістові аспекти розвитку особистості, набуття нею психодуховних характеристик найвиразніше представлені гуманістичним підходом, в основі якого покладене розуміння людини як найвищої цінності, що є пов'язаним з узгодженим співіснуванням складових системи особистості («Я» – фізичне, «Я» – духовне, «Я» – соціальне). Серед показників психодуховного розвитку людини актуальними є цілісність та інтегрованість системи особистості, постійна рухливість і змінюваність на шляху «самоактуалізації потенціалів» (А. Маслоу), еволюційна природа особистості, процесуальний характер її існування (К. Роджерс, Р. Ассаджолі), трансцендентний вимір людського духу (А. Ленгле), ціннісне «Я» людини, «відкрите досвіду» (Г. Оллпорт).

Вітчизняна психологічна теорія розкриває феномен розвитку особистості у зв'язку з існуванням соціальних джерел впливу (О. М. Лєонтьєв, В. А. Роменець, Д. Й. Фельдштейн,). Науковцями розглядаються процеси формування ціннісно-смислової сфери і сфери самосвідомості особистості (Г.О. Балл, І. Д. Бех, В. В. Рибалка), соціальної інтеграції (А. В. Петровський), конструювання «образів себе» (І. С. Кон), в яких зміст «власне людського» світу зумовлений культурним досвідом, що цілісно визначає характер смислової свідомості, а також просторові координати для інтелектуального, етичного, духовного саморозвитку особистості.

Мета дослідження. Проблема культурного самовизначення людини подана в статті з позицій філософсько-культурологічного дискурсу. Сутність процесів самовизначення, самоідентифікації розглядається в контексті реалізації «програмного» потенціалу особистості, акцентується увага на етичних проблемах і завданнях, які стоять перед людиною в сучасному світі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Набуття характеристик культурної людини є довготривалим процесом. Цей процес доречно порівняти з метафорою «шляху» як безперервного становлення, вдосконалення й творчого саморозвитку. Маючи ідеальною метою спрямованість до пізнання самої себе, людина реалізує себе в процесі служіння іншим людям і світобудові в цілому. Відомі слова Ж.-П. Сартра, що «людина – це майбутнє людини». За Л. С. Виготським, становлення істинно людської форми психічного сприйняття реальності є результатом соціалізаційних процесів особистості, засвоєння нею цінностей, що складає основи явищ самоствердження, самореалізації й самозвеличення людини. Ціннісна орієнтація індивіда завжди зумовлена його власним самовизначенням та самоідентифікацією, що, певною мірою, є результатом здійснення наперед заданих безпосередніх впливів навколишнього середовища в процесі *виховання.* Безумовна вартісність процесів зовнішніх впливів на формування людини полягає в розвитку таких психічних і психологічних складників системи особистості, які дозволять індивіду в майбутньому стати суб'єктом діяльності. До таких психологічних передумов слід віднести: *усвідомленість автономії власного «Я», відчуття внутрішньої*

свободийі відповідальності, сформованість критичного мислення, вміння моделювати бажані життєві ситуації, прагнення осмислених дій, вибору позицій, вчинкових рішень, здатність до рефлексивного аналізу, спрямованість до співробітництва, соціального волевиявлення. Найнеобхіднішим для індивіда результатом виховних впливів, роль яких полягає у націленості до формування самоорганізаційних, самодисциплінарних важелів поведінки й працездатності людини, виступає створена наявність таких особистісних структур, завдяки яким стає можливим процес самостійного орієнтування й ствердження у просторі соціальних взаємин.

Сутність виховання, таким чином, переформатовується у характер ставлення до людини, передзнаходження її майбутніх життєвих координат. Процес виховання, що постає первинною соціалізацією особистості, допомагає особі віднайти спільний етос для всіх модусів втілення ідентифікації («філософія виховання» (А. Брент, А. Харріс), етична проблематика (Р. Берроу)). Складовою процесу виховання є явище причетності індивіда соціокультурним конструктам, обираючи які для наслідування, людина стає на шлях *моральнісної самоідентифікації*, самопрезентації у сфері соціокультурного буття, причому вибір тих чи інших конструктів пояснюється ірраціональними чинниками і сягає глибин ментальнісних структур людської психіки.

Моделюючи психокультурний світ «Я», зазнаючи зовнішніх виховних впливів, завдяки внутрішній аналітичній роботі, відрефлексованому досвіду людина моделює й світ тих обставин і подій, перед фактом яких опиниться в своєму житті. Непересічна роль виховання визначається як намагання *спроектувати рівень майбутньої культури людини,* а значить, і визначити якісність її життєвого шляху.

Процеси виховання, *пізнання* супроводжуються накопиченням знань про соціальний світ. Людська свідомість опиняється перед реальністю того, що людина й суспільство співіснують у системній єдності: як людина є частиною суспільства, так і воно через соціальне стає частиною особистості, причому соціальне виступає певною якістю, завдяки якій спільне життя людей стає суспільним [4, 12]. У науковій думці присутнє розуміння соціальності і як сутності «спільних інтересів» (К. Маркс), і як «світу понять» (П. Сорокін), і як «очікування очікувань» (М. Вебер) та ін. Смисли соціального перебувають на перетині як об'єктивних характеристик, так і суб'єктивних, підкреслюючи сутнісний зміст особистості. Такі антиявища, як бездуховність, асоціальність, руйнують зміст особистості, і, таким чином, її заперечують. Успішний розвиток людини обумовлений необхідністю формування соціальних та індивідуальних якостей людини у їх взаємодоповненні, метою чого є розвиток самосвідомості як найвищого рівня свідомості.

Смислотвірний пошук й обґрунтування смислу свого існування виступають як «форми», у межах яких відбувається особистісна ідентифікація особистості. Ідентичність, таким чином, не виводиться безпосередньо із соціальних впливів, але є результатом рефлексії, осмислення, зусиль самосвідомості.

Моральнісний вимір психокультурної тотожності індивіда передбачає сформованість світоглядних позицій, визначеність ціннісних орієнтацій, проявів особистісного начала, виражених через проблему вибору й свободи тощо. Моральнісність передує розумності у причетності до способів діяльності, в яких проявляється доцільна життєактивність суб'єкта. Наявність моральної норми в житті конкретної людини означає ствердженність унікальності індивідуального буття, здатність протистояти явищам культурного свавілля, маніпулятивним впливам, норма виступає необхідною умовою убезпечення внутрішньо цілісного світу від проявів «фрагментації моральності» (Е. Макінтайр), дискретних втручань.

У будь-яких життєвих, міжособистісних, публічних обставинах індивід оприявлює власні ціннісні позиції та переконання, стверджуючи себе саме як моральна особистість. В етичному відношенні, *наявність моральнісно спрямованої свідомості є ознакою присутності в людині насправді людського.* Драма екзистенції сучасного індивіда пов'язується з девальвацією моральних цінностей, що означає руйнування координаційних механізмів світосприйняття й світовідношення. Моральнісність, як нормативна установка свідомості, унаявлює її функціонально-орієнтувальні властивості. Соціальні зв'язки виробничого, політичного, комунікативного та ін. характеру обумовлені саме нормативною специфікою свого перебігу. Нормативність в соціальних стосунках набуває значення позитивних цінностей, водночас виконуючи функції орієнтаційної спрямованості людської практики. Однією з таких нормативних рис є *самообмеження*, що в реаліях сучасного життя набуває значення цінності завдяки властивій стабілізуючій спрямованості. Ця ідея в концепції «морального мінімалізму» (мінімалізм як етичний принцип) Е. Геллнера видається ідеєю модульності базової версії моральних принципів.

Внутрішньо-духовний, психологічний світ сучасної людини зазнає багатьох зовнішніх втручань і перебуває під дією суперечливих факторів суспільного життя (масові комунікативні впливи, нестабільне соціально-економічне середовище, екологічні, політичні катаклізми та ін.), їх провокаційний вплив на ментальнісні структури психіки, на думку психологів, є надзвичайно загрозливим явищем для функціонування стабільної, врівноваженої системи особистості, зокрема, спостерігається явище кризи самоцінності людського «Я», що пов'язане передусім з порушенням ідентичності, а це, в свою чергу, серед можливих наслідків призводить до знецінення особистості, втрати індивідуальної своєрідності, моральності, духовності. За цих умов, як прояв психологічного захисту людини, поширеним стає феномен *ірраціоналізації розумових процесів* – зустрічний рух, який веде до утворення міфологем свідомості, що накладає відбиток на переконаннях, світогляді й поведінці.

У А. Камю фіксація трагічних розладів людини як зі світом індивідуального «Я», так і світом соціальним визначена ситуацією «абсурду» як переконливим свідоцтвом смисловтрати. Обставини, насамперед суспільні, вирішальним чином сприяють (чи, навпаки, гальмують) реалізацію смислового потенціалу особистості. Соціум, позбавлений смислу, не так байдужий, як ворожий людині. Сучасний німецький філософ П. Слоттердайк вказує на принципову неможливість зрозуміння логіки перебігу соціальних процесів, характеру радикальних змін, що трансформують основи психічного буття людини. Ситуацію, яка зумовлює стан свідомості сучасної людини, він окреслює висловом «цинічний розум», який в трактуванні філософа є «просвітленою хибною свідомістю», рефлексією занепаду суспільного буття. Про це йдеться в культовій книзі «Критика цинічного розуму». Категорійно в назві роботи присутній давньогрецький термін «кінізм». У класичному варіанті школа кініків містила плідні настанови відповідно до вимог довкілля і вчила «бути мужніми перед викликами долі». Абсолютної значущості набувала така духовна цінність, як індивідуальна свобода й незалежність. «Цинічний розум» у П. Слоттердайка перебуває поза межами моральної автономії людини, є констатацією глибокого розколу між сутнісними проявами суспільного буття й морально-духовними настановами людської свідомості. Вихід мислитель вбачає у пошуках відповідей на виклики «просвітленої хибної свідомості» в досвіді «вдалого життя», вказуючи на необхідність визнання «різноманітних ціннісних світів» [6, 527]. Водночас, захиститись від тотальної смисловтрати можливо за допомогою «іронічного цинізму», зокрема, Р. Рорті підтверджує цю думку: «Іронік є типовим сучасним інтелектуалом» [5, 123]. Німецький філософ-етик О. Гьофе стверджує, що сучасні суспільства підготовлені до динамічних трансформацій усім перебігом розвитку світової історії, самій природі людини властива «нескінчена варіативність» подолання кризових станів [1, 7]. У творчості мислителя наявна вірність кантівському «Sapere audi» («май сміливість жити своїм власним розумом»).

Людина є істотою, яка здатна до самоідентифікації за допомогою *ціннісно-смислових* стверджень як вихідних передумов організації суспільного й власного буття. Смисл як ідеально-метафоричне втілення поняття, культурний символ концентровано репрезентує уявлення індивіда про своє життєве призначення, задає через систему символічних координат орієнтири життєвої й діяльнісної поведінкової тактики. Аксіологічні оцінки людини завжди навантажені смислом: «Поза «царством цінностей» не існувало б і «царства смислу» (Г. Ріккерт). Цінності виступають свого роду культурними формами фіксації й узагальнення смислів людського буття. Серед загальновизнаних людських цінностей – *життя, добро, благо, істина, краса, свобода, справедливість, потреба співіснування, «живої» комунікації* та ін., які належать і до базових цінностей культури, утворених сукупною практикою людства. Ціннісні орієнтації особистості детермінують розвиток важливих якостей внутрішньо-духовної структури особистості, безпосередньо впливають на розвиток свідомості й вітальних поведінкових моделей особистості.

Наукова новизна. Проблема культурного самовизначення людини як проекція «образу себе» в сучасному світі подана в статті з позицій філософсько-культурологічного дискурсу: з'ясовуються питання сутності процесів самовизначення, самоідентифікації як реалізації психічного, психологічного потенціалу особистості в контексті набуття культурних характеристик, акцентується увага на етичних проблемах ізаданнях, які стоять перед людиною в сучасному світі. Утвердження системи культурних цінностей трансформує етос людини в напрямку розгортання процесів *культуротворчості*, що має визначальний вплив як на процеси вдосконалення внутрішнього світу особистості, так і на «культурний космос» довкілля.

Висновки. Як відмічав Е. Фромм, для людини вкрай важливим є можливість співвіднести себе з такою системою, яка б «скеровувала її життя й надавала смислу; інакше людина переповнюється сумнівами, які можуть паралізувати здатність людини діяти, а значить і жити» [7, 28]. Це означає, що як людина прагне до суспільства, його вдосконалення, так і суспільство, в свою чергу, має скеровува-

ти свої інтереси до потреб і надій людини, щоб запобігти процесів відчуження людини від суспільства, а соціальне життя не перетворилось на механічний саморуйнівний процес.

Соціальна мораль з її чеснотами (*гідність, справедливість, відповідальність, чесність, порядність, обов'язок, довіра* та ін.) є осередком сучасного «соціального капіталу» людини. Моральні цінності здатні підтримувати «психічно здорову» комунікацію в соціумі, сприяють досягненню соціального консенсусу, порозуміння. Прихильність цим цінностям зумовлює моделі «життєвого світу», вибір яких ґрунтується на праксеологічних й фронезісних (практично мудрих) можливостях людини. Принципово важливо наголосити, що в ціннісно-смисловій свідомості сучасної людини переважають інтереси суб'єктивно-прагматичного характеру, а процес смислоутворення супроводжується пошуком, конструюванням і реконструкцією смислообразів, адекватних добі постсучасності.

У процесах культурного самовизначення людини, людських ціннісних і смислових пошуках *відношення* є тим особливим оціночно-рефлекторним проявом, згідно з яким відбувається порівняння якостей одних предметів з іншими, їх зіставлення з протилежних позицій (добре – погане, справедливе – несправедливе, моральне – аморальне). Принцип відношення проявляється як в пошуковому плані напрацювання ціннісно-нормативних оціночних суджень, так і для з'ясування модальності оцінювання (релятивність, суб'єктивність оцінок). Будь-що може бути піддане релятивізації: етичні принципи, ідеали, цінності, обов'язки та ін. Ускладнення людського буття зумовлює ускладнення уявлень про життєві стратегії, ціннісні вибори й призначення людини, Саме оцінка й рефлексія виступають концентрованим виразом «відношення» особистості як до світу внутрішнього (світу «душі»), так і до зовнішнього (предметного світу буття у всій багатоманітності його проявів), акумулюючи показники ціннісно-вибіркового ставлення людини. Досвід людського буття, рефлексуючись у свідомості, переосмислюється й переінтерпретовується, що робить ціннісно-смисловий – культурний світ людини відкритим до нових узагальнень, перспектив і можливостей.

Література

1. Гьофе О. Розум і право. Складові інтеркультурного правового дискурсу. Пер. з нім. Київ: Альтерпресс, 2003. 264 с.
2. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва : СПб. : Алетейя, 1998. 430 с.
3. Морщакова О.С. Пошук ідентичності як методологічна проблема. Вітакультурний млин. 2010. Модуль 12. С. 20-24.
4. Пазенок В.С. Соціальна культура і соціальна творчість. Київ: Знання, 1990. 48 с.
5. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. Пер. с англ. И.Хестановой, Р.Хестанова. М. : Русское феноменологическое общество, 1996. 282 с.
6. Слоттердайк П. Критика цинического раз ума. Пер. с нем. А.Перцева. Испр. изд-е. Екатеринбург : У-Фактория, Москва : АСТ Москва, 2009. 800 с.
7. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва :Прогресс, 1990. 269 с.

References

1. Gioff O. (2003) Mind and Law. Components of intercultural legal discourse. Per. from ger. Kiev.: Alterpress [in Ukrainian].
2. Lyotar J.P. (1998) Postmodern status. Moscow. SPb .: Aleteey [in Russia].
3. Morschakova O.S. (2010) Identity Search as a Methodological Problem. Ternopil: Vita-Cultural Mill. 12, P. 20-24.[in Ukrainian].
4. Pazenok V.S. (1990) Social culture and social creativity. Kiev.: Knowledge [in Ukrainian].
5. Rorty R. (1996) Randomness, irony and solidarity. Per. from english I.Heinstanoy, R.Hestanova. Moscow: Russian phenomenological society [in Russian].
6. Slotterdijk P. (2009) Criticism of the Cynical Mind. Per. from ger. A.Pertseva; corrected ed-e - Yekaterinburg: U-Faktoriya, Moscow: AST Moscow [in Russian].
7. Fromm E. (1990) Escape from freedom. Moscow: Progress [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2018 р.

УДК 316.73

Пашкевич Марина Юхимівна
кандидат культурології,
старший викладач кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4573-9429
marina.pashkevich@ukr.net

КАРНАВАЛЬНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ

Мета роботи: дослідити феномен карнавальності в культурі та проблеми карнавалізації сучасної культури, що пов'язується із взаємопроникнення елементів масової, народної та «високої» культур та відповідає постмодерністській стратегії та принципу еклектичності. **Методологія дослідження** базується на використанні системно-структурного, аналітичного, описового та культурологічного методів для виявлення ознак і характеристик феномена карнавальності в культурі, а також світоглядних засад її розвитку та впровадження на сучасному етапі. **Наукова новизна роботи** полягає у відмові від спрощеного розуміння карнавалу в дусі маскарадної лінії нового часу і, тим паче, «богемного» його розуміння. Обстоюється думка, що карнавальна поведінка спрямована на заперечення норм та традицій – етичних, естетичних, методологічних, на заперечення авторитетів, рангів, починаючи від національної ідеї, закінчуючи поведінкою людини у спілкуванні з іншими. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що карнавал та карнавальність як феномен культури протягом століть сформувався у особливе світовідчуття, що вивільняє від страху, максимально наближаючи світ до людини та людину до людини, що протистоїть офіційній похмурій «серйозності», що породжена страхом. Сучасне суспільство, поза усіляких сумнівів, – суспільство «артизоване». Театралізується фактично кожна подія політичного, суспільного, культурного життя. Зростає карнавалізація політики через телебачення, коли ігрова стилістика телешоу знищує серйозну основу суспільних проблем. Доведено, що карнавальність – це форма естетичної гри, що знаходить свою актуалізацію у демонстративно-епатажній манері поведінки, в особливому стилі карнавальної комунікації. Визначено історичні передумови для створення легалізації порушення соціальної ієрархії, яка формує скептичність до будь-яких систем та ідеологій, що втілюються у карнавальні образи. Особливим моментом є використання проявів карнавальної поведінки в соціальних революціях, коли з'являється потреба в руйнації застиглої соціальної ієрархії. Саме тоді народні настрої пов'язані з необхідністю продемонструвати колективний ентузіазм, внаслідок чого виникає ситуація для демонстрації проявів сміхової народної антиповедінки.

Ключові слова: карнавальність, постмодернізм, іронія, сміхова культура, епатаж, низова культура.

***Пашкевич Марина Ефимовна**, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств*

Карнавальность как феномен современной культуры и общественно-культурной жизни

Цель работы: исследовать феномен карнавальности в культуре и проблемы карнавализации современной культуры, что связано с взаимопроникновением элементов массовой, народной и «высокой» культур и соответствует постмодернистской стратегии и принципу эклектичности. **Методология исследования** базируется на использовании системно-структурного, аналитического, описательного и культурологического методов для выявления признаков и характеристик феномена карнавальности в культуре, а также мировоззренческих основ ее развития и внедрения на современном этапе. **Научная новизна** работы заключается в отказе от упрощенного понимания карнавала в духе маскарадной линии нового времени и, тем более, «богемного» его понимания. Отстаивается мнение, что карнавальное поведение направлено на отрицание норм и традиций – этических, эстетических, методологических, на возражения авторитетов, рангов, начиная от национальной идеи, заканчивая поведением человека в общении с другими. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что карнавал и карнавальность как феномен культуры на протяжении веков сформировался в особое мироощущение, что высвобождает от страха, максимально приближая мир к человеку и человека к человеку, противостоит официальной мрачной «серьезности», которая порождена страхом. Современное общество вне всяких сомнений – общество «артизированное». Театрализовано фактически каждое событие политической, общественной, культурной жизни. Растет карнавализация политики через телевидение, когда игровая стилистика телешоу уничтожает серьезную основу общественных проблем. Доказано, что карнавальность – это форма эстетической игры, что находит свою актуализацию в демонстративно-эпатажной манере поведения, в особом стиле карнавальной коммуникации. Определены исторические предпосылки для создания легализации нарушения социальной иерархии, что формирует скептичность к любым системам и идеологиям, которые воплощаются в карнавальные образы. Особым моментом является использование проявлений карнавального поведения в

© Пашкевич М. Ю., 2018

социальных революциях, когда появляется потребность в разрушении застывшей социальной иерархии. Именно тогда народные настроения связаны с необходимостью продемонстрировать коллективный энтузиазм, вследствие чего возникает ситуация для демонстрации проявлений смеховой народной антиповедения.

Ключевые слова: карнавальность, постмодернизм, ирония, смеховая культура, эпатаж, низовая культура.

***Pashkevich Maryna**, candidate of cultural studies, senior lecturer of the Department of Event Management and Leisure Industry of the Kiev National University of Culture and Arts*

Carnival as a phenomenon of modern culture and socio-cultural life

The purpose of the article is to investigate the phenomenon of carnivalism in culture and the problems of carnivalization of modern culture, which is connected with interpenetration of elements of mass, folk and "high" cultures and corresponds to postmodern strategy and the principle of eclecticism. **The methodology** of the research is based on the use of systemic structural, analytical, descriptive and culturological methods for revealing the signs and characteristics of the phenomenon of carnival in culture, as well as the world outlook for its development and implementation at the present stage. **The scientific novelty** of the work consists in refusing a simplified understanding of the carnival in the spirit of the masquerade line of modern times and, especially, "bohemian" understanding of it. It is argued that carnival behavior is aimed at denying norms and traditions - ethical, aesthetic, methodological, on the objections of authorities, ranks, starting from the national idea, ending with the behavior of a person in communicating with others. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that carnival and carnivals as a phenomenon of culture for centuries formed into a special worldview that frees from fear, bringing the world closer to man and man to man as much as possible, opposes the official gloomy "seriousness" that is generated by fear. Without a doubt, modern society is an "artificially" society. Virtually every event of political, social, cultural life is theatricalized. There is a growing carnivalization of politics through television when the game style of television shows destroys a serious basis of social problems. It is proved that carnivalism is a form of aesthetic play that finds its actualization in a demonstratively-shocking manner of behavior, in a unique style of carnival communication. The historical prerequisites for creating legalization of the violation of the social hierarchy are determined, which forms skepticism towards any systems and ideologies that are embodied in carnival images. A particular moment is the use of manifestations of carnival behavior in social revolutions when there is a need to destroy the frozen social hierarchy. It is then that people's moods are associated with the need to demonstrate collective enthusiasm, as a result of which a situation arises for the demonstration of manifestations of humorous popular anti behavior.

Key words: carnival, postmodernism, irony, laughing culture, shocking, bottom culture.

Актуальність теми дослідження. Постмодерністська епоха привела до принципових опозицій – добра та зла, чоловічого та жіночого, сакрального та профанного, елітарного та масового. Іронія у сучасній культурі стала загальним творчим принципом і примітивна масова свідомість не завжди сприймає її в тих художніх образах, які оточують сучасну людину. Соціальна структура суспільства організована не лише вертикально, а й схильна до своєрідного «перевертання». Відображенням такого «перевертання» є таке явище культури, як карнавал. У його межах відбувається легітимне порушення певної соціальної ієрархії. Карнавал є локалізоване у просторі й часі санкціоноване порушення соціальної структури. «Низи» завжди прагнуть певною мірою взяти першість над «верхами» реально, чи віртуально, тому культура, прагнучи соціальної стабільності, допускає деякі форми, що реалізують це бажання. Карнавал у суспільстві виконує роль «водорозділу» між живим соціальним життям та його сурогатом і ґрунтується на карнавалізації, хоча остання не зводиться винятково до карнавалу. У карнавалізації міститься прихована форма іронізму і «подвійна ігрова поведінка», що виводить сам карнавал за межі суто соціокультурної акції. Вона розгортається як повний принцип «обігрування обмеженості» усталених соціальних форм буттєвості. Набуваючи у конкретно-історичних обставинах особливих характерних рис, карнавальність проявляється як відмова від раціоналістської самовпевненості, як скептичність щодо будь-яких систем та ідеологій, як критика й пародіювання попереднього досвіду, як змішування змістів і цінностей.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема карнавальності і карнавалу в культурі знайшла відображення у працях таких дослідників, як М. Бахтін, Р.Генон, О. Грінштейн, Л. Дмитрієва, У. Еко, Б. Шуба. Серед вітчизняних дослідників до означеної теми зверталися О. Бріцина, О. Підлісна, І.Петрова, П. Томаш, О. Щербатюк.

Мета роботи: дослідити феномен карнавальності в культурі та проблеми карнавалізації сучасної культури, що пов’язується із взаємопроникнення елементів масової, народної та «високої» культур та відповідає постмодерністській стратегії та принципу еклектичності.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі ще одним притулком агресивної, деструктивної складової карнавалу стали революції. Вони зовсім не випадково починаються на межі соціально-стабілізуючого циклу карнавалу та періоду його деградації. У революційному запалі виплескувалися народні настрої, пов’язані з необхідністю продемонструвати колективний ентузіазм,

зруйнувати застиглу соціальну ієрархію, висловити утопічні заклики та гасла, вдихнути черговий ковток загальної свободи, дати волю проявам сміхової антиповедінки. Перше повідомлення про карнавал у Нормандії датоване 1091 роком, а вже у XII ст. карнавал поширюється і в Італії. У цей же час, на думку сучасних дослідників, утворилися «класичні форми» карнавалу. Визначним фактором громадського життя Італії епохи Середньовіччя стане карнавальне дійство, що виникло саме на міській площі. Центром виникнення карнавалу вважається Венеція. У хроніках Венеціанської республіки збереглися спогади про те, що в X столітті у Венеції на честь військових перемог над далматинськими піратами були спеціальними постановами визначені народні ігри та усілякі розваги на міській площі. Венеціанські свята не мали суто розважальні функції, а представляли важливий фактор політичного та громадського життя республіки.

Венеціанський сенат надавав великого значення організації карнавалів та з метою впорядкування святкувань видав в 1296 році спеціальний декрет, в якому оголосив початок Великого посту. Влада неодноразово намагалася використати карнавали у своїх цілях. З історії відомо, що. венеційський дож Петро Граденіго неодноразово влаштовував карнавали для вгамування бунту моряків та арсенальних робітників, серед яких час від часу починалися заворушення. Сам дож брав участь у карнавальних святкуваннях, перебуваючи у натовпі він розмовляв з простими людьми, намагаючись переконати всіх у перевагах своєї політики. Всупереч міфові суцільного «бешкетування», яким видається інколи середньовічний карнавал, насправді він дуже часто ставав евфемізмом барвистого тріумфу, що мусив пробудити патріотичні почуття його учасників і глядачів.

Ідея про маскарадний, карнавальний характер суспільного життя і про спроби його сприйняття починає активно поширюватись у середовищі західних авангардистів у другій половині 80-их минулого століття. Такі твердження з'явилися після появи робіт академіка М. Бахтіна. Зміст концепції карнавалу полягає у використанні поняття щорічного свята в культурі Нового часу. Науковець зазначав, що карнавал «знаходиться на межі мистецтва та самого життя» [1, 526].

До основних його характеристик відносяться: «вільний та фамільярний контакт між людьми» [1, 208]. Всі можливі правила, що регламентують суспільне життя, на час карнавалу відміняються і, перш за все, відміняються правила, що регулюють ієрархічні відносини. На карнавальній площі відбувається спілкування між людьми, які за інших обставин ніколи б не опинились поряд один одного. Вербальна та невербальна мова карнавалу відрізняється особливим рівнем свободи. Карнавал надає вихід підсвідомим бажанням людини, які істотно блокуються у звичайному житті. І внаслідок цього: поведінка учасників карнавалу з точки зору звичайного (позакарнавального) життя є ексцентричною, непристойною та недоречною. М. Бахтін вважав, що світ карнавалу переповнений «мезальянсами»: «в карнавальні контакти і поєднання вступає все, що було зачиненим, роз'єднаним, позакарнавальним ієрархічним світоглядом. Карнавал поєднує священне з профанним, високе з низьким, велике з нікчемним, мудре з дурним. [1, 209]. До важливої карнавальної категорії науковець відносить категорію профанації. Адже карнавальні ритуали обов'язково використовували святотатство, пародії на священні тексти та обряди і таке інше. Пародійність, як карнавальна категорія – це створення двійника, що викриває сутність оригіналу. Це не заперечує, а швидше вказує на змінену перспектив. У центрі концепції карнавалізації – ідея про інверсію подвійних протиставлень, тобто перевернення бінарних опозицій. Коли народ виходить на карнавальну площу, він прощається зі світськими веселощами напередодні довготривалого посту і всі основні опозиції християнської культури, всі побутові уявлення міняються місцями. Королем карнавалу стає жебрак, або дурень, трікстер, якого вшановують королівськими почестями. Призначається також карнавальний єпископ, який зневажає християнські святині, відбувається заміна чоловічого жіночим (чоловіки одягають маски жінок і навпаки), відбувається протиставлення життя смерті. Замість благочестивих слів можна почути лихослів'я, вуличну лайку. У середньовічній християнській культурі були актуальними язичницькі та міфологічні уявлення, насамперед аграрний культ. Для того щоб закопане у землю зерно змогло прорости, воно мало символічно померти, тому карнавальне лихослів'я має амбівалентну природу. У цьому випадку зникає розмежування акторів та глядачів. «Карнавал не визнає розподілу на виконавців та глядачів. Він не визнає рампи навіть у початковій її формі. Рампа порушила б карнавал, як і навпаки: знищення рампи порушило б театральне видовище. Карнавал не споглядають, в ньому живуть, і живуть усі, тому що за ідеєю він є всенародним. Допоки карнавал здійснюється, ні для кого немає іншого життя, окрім карнавального» [1, 384]. Справжня народна сміхова культура – це зазвичай реакція на систему пригнічення, несправедливості на соціальний деспотизм. У такому форматі народного протесту відсутні технології та стратегії – це відповідь на утиски сьогодення, що опираються на певне колективне світосприйняття.

Як зазначає філософ Р. Генон у праці «Символи священної науки» ці приклади доводять, що усім подібним святкуванням незмінно притаманний «зловісний» або навіть «сатанинський» елемент, що приваблює людину натовпу, збуджує її. Адже саме цей елемент більше, ніж щось інше, відповідає потягу «пропащої людини» тією мірою, в якій вони сприяють проявам найкращих сторін її сутності. Р. Генон вважає, що потрібно «канонізувати» ці потяги і зробити їх, наскільки це можливо, безпечними, надавши їм можливості проявлятись, але лише на короткий період при чітко визначених обставинах, заключивши їх тим самим у рамки, які вони не в силах порушити. Автор застерігає, що коли ці нахили не отримають мінімального задоволення, якого вимагає сучасний стан людства, вони можуть викликати свого роду вибух, наслідки якого залишають відбиток на індивідуальному та колективному бутті та будуть причиною куди гіршого безладу, ніж той, що допускається лише на кілька днів, навмисне відведених для цієї мети, оскільки карнавал певною мірою «регулюється» цими обмеженнями. Тому що, карнавальні дні ніби випадають із звичайного порядку, значною мірою не впливаючи на нього, саме це «нормалізує» розлад і включає його у загальний порядок [3 , 54].

Дослідниця О. Підлісна зауважує, що слід відокремлювати «карнавалізацію» від поняття «карнавальність». Якщо говорячи про карнавальність, розуміють театралізацію певної сфери життя, зокрема й політики, то карнавалізація допускає видовищність та постановочність.

О. Підлісна вважає, що на сучасному етапі ми зіштовхуємося з проявом більш широкого феномена типового для наших днів, а саме карнавалізацією життя [5, 387]. Стихія карнавалізації і на сьогодні притаманна деяким традиційним народностям, наприклад, банту. Найбільш яскраво збереглись традиції карнавальної культури у Латинській Америці, зокрема у Бразилії. Заслуговує на увагу висновок, який робить Р. Генон: «Свята подібного роду все більше занепадають і вже майже не збуджують інтереси натовпу саме тому, що вони повністю втратили свій сенс» [3, 54]. Автор запитує, чи може насправді йтися про «обмеження» безладу, або заточення його у чітко відведені межі тепер, коли він розповсюдився і поступово проявляється в усіх сферах людської діяльності…» [3, 54].

Як зазначила Л. Дмитрієва: «Можливо, що загальний карнавал – це все ж таки більш прийнятний варіант розвитку подій, аніж служіння привабливій, але хибній ідеї, тим паче, що тисячолітня християнська культура продовжує виконувати роль ментальної основи, архетипу європейської цивілізації. Саме тому, на рівні побутової свідомості ми продовжуємо сприймати профанні образи сучасної візуальної культури як такі, що приналежні до вищої в усіх відношеннях сфер буття» [4]. Дослідниця розглядає карнавал, як здатність масової свідомості до карнавальної поведінки. Реклама розглядається автором як яскравий феномен сучасної масової культури, яка відображає «безмежне тяжіння до карнавалу». «Рекламні образи, відповідно до вимог та установок масової психології, переконують споживачів, що життя легке, та в ньому не існує трагічних обмежень. В епоху панування примітивної масової свідомості вищі ідеї та принципи не можуть бути предметом сакралізації, тому що вимагають служіння, представник масової культури надає перевагу ситуації, коли служать йому. Тому на рівні буденної свідомості ми продовжуємо сприймати профанні образи сучасної візуальної культури» [4]. Л. Дмитрієва вважає, що перенавантаження профанних образів у рекламі – є результатом карнавалізації культури.

М. Бахтін у праці « Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» зазначав, що карнавал був своєрідним тимчасовим визволенням від офіційної правди та чинного соціального устрою, справжнім святом становлення, змін та оновлення. Карнавалізація політики через телебачення зростає. Гра вбиває серйозну основу. Карнавал – це новий стан політики. «Принципи циркізації й полістилічності, урбаністичні й дуалістичні мотиви набувають поширення в європейській культурі, відбувається звернення до архетипів та примітиву… Використовуються способи епатажу, нетрадиційних засобів впливу на реципієнта» [9, 28]. Ще одним притулком агресивної, деструктивної складової карнавалу стали революції. Вони зовсім невипадково починаються на межі соціально-стабілізуючого циклу карнавалу та періоду його деградації. У революційному запалі виплескувалися народні настрої, пов’язані з необхідністю продемонструвати колективний ентузіазм, зруйнувати застиглу соціальну ієрархію, висловити утопічні заклики та гасла, вдихнути черговий ковток загальної свободи, дати волю проявам сміхової антиповедінки

Карнавальність Майдану 2004 року виявилася в активізації ресурсів традиції святкового народного вбрання, на Хрещатику з’явилися і помаранчі, прикрашені у стилі різдвяної зірки, і дівчата у помаранчевих віночках, що нагадували весільні. Карнавальність Майдану цілком відповідала атмосфері розкутості, звільненню з тенет страху та байдужості, а сміх, уже вкотре в історії, став виразником і свідченням «неофіційної народної правди» [2, 19]. «Демократія прийшла в Україну у формі Карнавалу і все, починаючи від жовтогарячих «фєнічок» до репу «Разом нас багато» та поп-музики, що владно панувала на Майдані 2004 року впродовж багатьох днів, безперечно, належать до нового в

Україні явища помаранчевого кітчу….і в цьому немає нічого образливого, адже візок, на якому стоїть статуя свободи тягнуть не воли Просвіти, але «крайслери» Реклами, Моди і масової культури [8, 5].

Угорський науковець П. Томаш стверджує, що «вуличні події листопаду 2004 року були складовою масової культури. Як кожна видатна соціальна зміна знаходить своє відображення в масовій культурі, так і революції створюють свої масові культури. Майдан, у цьому розумінні, можна розглядати як гігантський безперервний поп-концерт, в інтермедіях якого масам пропонувалася також політична інформація. Тут політичні керівники потопають в іконографії маскультури, і під її впливом самі стають поп-героями. Наприклад, брати Кличко сприймаються як телевізійні ікони, і цей культ в очах мас екстраполюється також на Ющенка» [8, 5].

З початку 2000-х років у суспільстві активно розповсюджувалась ідея про переможну революцію, яка можлива в Україні шляхом ненасильницького спротиву. У роботі Педрика Кені «Карнавал революції» позначені фактори, що формують таку ситуацію: загальна культура суспільства; особливості владного режиму; особливості політичного поля (як всередині країни, так і в регіональному та світовому вимірі). Як зазначає автор, карнавал був найбільш придатним: він не вимагав від своїх учасників поважних жертв, страшної конспірації та входження до підпільних організацій. Та й участь в ньому загрожувала мінімальним покаранням. Фактично, «карнавальні акції» були аполітичними, бо не висували політичних вимог. Проте вони мали чіткий політичний підтекст, який можна легко відчитати «між рядків» таких карнавальних акцій [10].

Письменник У. Еко у статті «Карнавалізація нравів характерів, норовів моралі» зазначає, що «право» на сатиру покоїться на двох «стовпах» культури Середньовіччя: на фігурі королівського блазня і карнавалі. Королівський блазень міг дозволити собі найжорсткішу критику і насмішки на адресу монарха. А карнавал – це синонім уседозволеності. Королівський буфон міг демонструвати своє мистецтво лише у закритому просторі двору. Якщо б йому захотілося виступити на міській площі, він був би у той же час страчений» [9].

Наукова новизна роботи полягає у відмові від спрощеного розуміння карнавалу в дусі маскарадної лінії нового часу і, тим паче, «богемного» його розуміння. Обстоюється думка, що карнавальна поведінка спрямована на заперечення норм та традицій – етичних, естетичних, методологічних, на заперечення авторитетів, рангів, починаючи від національної ідеї, закінчуючи поведінкою людини у спілкуванні з іншими.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що карнавал та карнавальність як феномен культури протягом століть сформувався в особливе світовідчуття, що вивільняє від страху, максимально наближаючи світ до людини та людину до людини, що протистоїть офіційній похмурій «серйозності», що породжена страхом. Сучасне суспільство поза усіляких сумнівів – суспільство «артизоване». Театралізується фактично кожна подія політичного, суспільного, культурного життя. Зростає карнавалізація політики через телебачення, коли ігрова стилістика телешоу знищує серйозну основу суспільних проблем. Доведено, що карнавальність – це форма естетичної гри, що знаходить свою актуалізацію у демонстративно-епатажній манері поведінки, в особливому стилі карнавальної комунікації. Визначено історичні передумови для створення легалізації порушення соціальної ієрархії, яка формує скептичність до будь-яких систем та ідеологій, що втілюються у карнавальні образи. Особливим моментом є використання проявів карнавальної поведінки в соціальних революціях, коли з'являється потреба в руйнації застиглої соціальної ієрархії. Саме тоді народні настрої, пов'язані з необхідністю продемонструвати колективний ентузіазм, внаслідок чого виникає ситуація для демонстрації проявів сміхової народної анти поведінки.

Література

1. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва, 1965.545 с.
2. Бріцина О. Карнавал революції. Критика. 2005. №3. С. 17-19.
3. Генон Р. О смысле «карнавальных» праздников. Вопросы философии. 1991. № 4. С. 54
4. Дмитриева Л. Профанное как лейтмотив современной визуальной культуры. Материалы 10 Всероссийской конференции заведующих кафедрами рекламы, связей с общественностью и смежных дисциплін. URL: www.media.online.ru, свободный (дата звернення червень 2018).
5. Підлісна О. Соціокультурна обумовленість функціонування видовища і видовищних форм у суспільстві. Соціальні виміри суспільства. Київ, 2006. Вип. 9. С. 300.
6. Підлісна О. Функції видовища в культурі. Соціальні виміри суспільства. Київ, 2007. Вип. 10. С. 387-397.
7. Петрова І. В. Культурно-дозвіллєві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети. Культура і сучасність. 2011. №1. С.108-113.
8. Томаш П. Масові виступи на міських вулицях як жанр політичного карнавалу. Можливі тлумачення подій листопада – грудня 2004 року у Києві. Соціологія: теорія, метод, маркетинг. 2007. № 1. С. 5-12.

9. Эко У. Карнавализация нравов. Lliberation. URL: http: fryta-c.livejournal.com/7508.html, свободный (дата звернення липень 2018)

10. Шуба Б. Субстанція спротиву (Кені, Педрик. Карнавал революції: Центральна Европа 1989 року). Пер. із англ.: Андрій Портнов, Тетяна Портнова. Київ: Критика, 2006. 472 с.: [рецензія] Богдан Шуба. Дух і Літера. 2010. № 22. С. 298-305.

11. Щербатюк О. Святково-театральні форми як комунікативне середовище в ранньомодерному культурному контексті України. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. Вип.11. С. 28-32.

References

1. Bakhtyn M. M. (1965). Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow [in Russian].

2. Britsyna O. (2005). Carnival of the Revolution. Krytyka, 3, 17-19 [in Ukrainian].

3. Genon R. (1991). On the meaning of "carnival" holidays. Voprosy filosofii,4, 54 [in Russian].

4. Dmitriyeva L. Spoiled as the leitmotif of modern visual culture. Proceedings of the 10nd All- Russian Conference Heads of departments of advertising, public relations and related disciplines.. URL: www.media.online.ru [in Russian].

5. Pidlisna O. (2006). Socio-cultural conditionality of the functioning of the spectacle and spectacular forms in society. Sotsialʹni vymiry suspilʹstva, 9, 300 [in Ukrainian].

6. Pidlisna O. (2007). Functions of the spectacle in culture. Sotsialʹni vymiry suspilʹstva, 10, 387-397 [in Ukrainian].

7. Petrova I. V. (2011). Cultural and leisure practices of the population of modern Ukraine: trends and priorities. Kulʹtura i suchasnistʹ,1,108-113 [in Ukrainian].

8. Tomash P. (2007). Massive performances on city streets as a genre of political carnival. Possible interpretations of the events of November – December 2004 in Kyiv. Sotsiolohiya: teoriya, metod, marketynh, 1, 5-12 [in Ukrainian].

9. Eko U. (2008). Moral Carnival. *Lliberation*. URL: http: fryta-c.livejournal.com/7508.html [in France].

10. Shuba B. (2006). Substance of competition (Keni, Pedrik. Carnival of the Revolution: Central Europe 1989). (A. Portnov, T. Portnova, Trans). Kyiv: Criticism. [B. Shuba, review] (2010). Dukh i Litera, 22, 298-305 [in Ukrainian].

11. Shcherbatyuk O. (2007). Festive and theatrical forms as a communicative environment in the early modern cultural context of Ukraine. Visnyk Kyyivsʹkoho natsionalʹnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, 11, 28-32 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2018 р.

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович
кандидат культурології, докторант,
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

МУЗЕЙ ЯК ЗАСІБ РОЗВ'ЯЗАННЯ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ПРОБЛЕМ

Мета дослідження. З'ясувати рівень універсальності медійно-комунікативної теорії музею М. Кастельса. **Методологія.** Аналіз міркувань, критицизм, дедуктивна логіка. **Наукова новизна.** Інтеграційний підхід М. Кастельса є важливим компонентом теорії музею як унікального медіуму, що долає гіперавтономізацію фізичного, суб'єктивно-комунікаційного та об'єктивного світів (за К. Поппером). **Висновки.** Універсальність теорії музею М. Кастельса цілком залежить від змодельованої ним парадоксальної ситуації майбутнього, коли розвиток медійно-комунікативних засобів утворить середовище в якому людям все важче буде порозумітися один із одним. Зазначимо, що такі прогнози Кастельса поки що (з часу публікації статті пройшло сімнадцять років) не справдилися. М. Кастельс першим серед дослідників музейної комунікації точно застосував формулу М. Маклюена «medium is a message». Для Кастельса пам'ятки є не самоціллю музейної комунікації, а комунікативним засобом, який не є чимось факультативним щодо існуючих медіумів, а може виконувати ті функції, що іншими медіа не властиві. Таким чином, важливими є не так футурологічні висновки Кастельса, як універсальність його підходу, що полягає в дослідженні суспільно-трансформаційного потенціалу музею як особливого медіуму.

Ключові слова: музей, Маклюен, Кастельс, реальна віртуальність, medium is a message, музейна комунікація, музей як медіум, медійно-комунікативна теорія музею, соціокультурне призначення музею, інституційна специфіка музею, ідентичність музею.

Руденко Сергей Борисович, *кандидат культурологии, докторант, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Музей как способ разрешения социально-коммуникативных проблем

Цель исследования. Выяснить уровень универсальности медийно-коммуникативной теории музея М. Кастельса. **Методология.** Анализ размышлений, критицизм, дедуктивная логика. **Научная новизна.** Интеграционный подход М. Кастельса является важным компонентом теории музея как уникального медиума, который способен преодолеть гиперавтономизацию физического, субъективно-коммункативного и объективного миров (согласно К. Попперу). **Выводы.** Универсальность теории музея М. Кастельса всецело зависит от смоделированной им парадоксальной ситуации будущего, когда развитие медийно-коммуникативных инструментов средств образует среду, в которой людям будет все труднее найти общий язык. Прогнозы Кастельса пока что не оправдались (со времени выхода его статьи прошло семнадцать лет). В то же время, необходимо отметить, что М. Кастельс первым среди исследователей музейной коммуникации точно применил формулу М. Маклюэна «medium is a message». Для Кастельса музейные предметы не являются самоцелью музейной коммуникации, а лишь коммуникативным средством, которое позволяет музею осуществлять на общество влияние, недостижимое для других медиа. Таким образом, важными являются не столько футурологические выводы Кастельса, сколько универсальность его подхода, которая состоит в исследовании общественно-трансформационного потенциала музея как специфического медиума.

Ключевые слова: музей, Маклюэн, Кастельс, реальная виртуальность, medium is a message, музейная коммуникация, музей как медиум, медийно-коммуникативная теория музея, социокультурное назначение музея, институционная специфика музея, идентичность музея.

Rudenko Serhii*, Phd in Culturology (*Cultural Studies)*, Doctor of science degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

Museum as a means of solution of social and communicative problems

Purpose of the article is to reveal the level of universality of media and communication theory of museum by M.Castelles. **Methodology.** Analysis of thinking, criticism, deductive logic. **Scientific novelty.** Integrative approach by Castelles is a significant component in theory of museum as unique medium. This theory is about capacity of museum to overcome hyper-autonomization of physic, subjective and objective world (according to Popper's three worlds). **Conclusions.** Universality of theory of media and communication of museum by M.Castelles depends on his paradoxical model of future. In this model development of communication facilities isolates people and groups one from another, so it will be difficult to get mutual understanding. But forecasts of Castelles have not come true yet. His article about museum was published in 2001 – 17 years ago and people still can understand one another. Castelles was the first among researchers of museum communication, who correctly used the McLuhan's formula «medium is a message». For Castelles museum collection is not a sense of museum communication. It is only a special device, which allows muse-

© Руденко С. Б., 2018

um to influence the society the way other media cannot do. Thus, the universality of Castelles approach is rather more important, than his futurological conclusions. It consists of study of social transformational capacity of museum as a specific medium.

Keywords: museum, Castelles, McLuhan, real virtuality, medium is a message, museum communication, museum as medium, medium and communication theory of museum, social and cultural use of museum, institutional specificity of museum, identity of museum.

Актуальність теми дослідження. Розв'язання проблеми соціокультурного призначення та інституційної специфіки музею здійснюється у кількох напрямах, котрі можна розглядати як окремі теорії. Сюди належать кунсткамерна, інституційна, науково-просвітницька, мистецька, інженерна, ринкова, політична й медійно-комунікативна теорії. Кунсткамерна та інституційна більшою мірою звернені до процесу виявлення, збереження, дослідження та презентації пам'яток. Науково-просвітницька та мистецька сфокусовані на контенті, котрий транслює музей. Інженерна базується довкола задоволення музеєм соціальних потреб. Ринкова та політична теорії виходять із участі музею в соціальних комунікаціях. Виходячи зі цього, найбільш універсальною з-поміж названих теорій виглядає медійно-комунікативна. В зв'язку з цим, медійно-комунікативна теорія набула широкої популярності в науковому обігу.

Аналіз досліджень і публікацій. В працях Д. Камерона [1, 2] та М. Геннін [4] відчувається сильний вплив кунсткамерної теорії, в центрі якої знаходиться музейна пам'ятка. В зв'язку з цим, мова йде або про специфічну мову музейних пам'яток (Д. Камерон) або про експозицію як послання, яке дозволяє відвідувачу пережити унікальний досвід (М. Геннін). М. Маклюена, Х. Паркера та Дж. Барзуна [5] цікавила взаємодія відвідувача із музейною експозицією, насиченою різними медіа. Отже, зазвичай, фахівці із музейної комунікації концентрувалися на її технологічних аспектах. На їхньому фоні виділяється дослідження М.Кастельса [3], котрий звертає увагу на те, як нові медіа (насамперед, Інтернет) змінюють соціальні відносини і які в зв'язку з цим виникають соціальні проблеми. Цей дослідник першим розглянув музей як складову частину нової соціально-комунікативної реальності. Погляди Кастельса є важливими, з одного боку, для медійно-комунікативної теорії музею, а з іншого, для розуміння соціально-культурного призначення музею та його інституційної специфіки поза цією теорією.

Мета статті. З'ясувати рівень універсальності медійно-комунікативної теорії музею М. Кастельса.

Виклад основного матеріалу. Спираючись на методологію М. Маклюена, М. Кастельс пов'язав свої міркування із трансформаціями соціальних відносин, викликаних розвитком електронних інформаційних мереж. На його думку, нову соціальну реальність характеризують такі проблеми. Перша – це «віртуальна реальність». Дослідник акцентує увагу на інверсії звичного поняття «віртуальна реальність». На думку науковця «віртуальна реальність» як така не є новим явищем. Кастельс переконаний, що мова сама по собі формує віртуальну реальність, оскільки символи завжди є полісемантичними й ніколи не відображають точно об'єкти, які вони позначають.

Комп'ютерні технології й електронні мережі призвели до поширення «віртуальної реальності» на всі комунікативні процеси. Кастельс зазначає, що «реальна віртуальність» – це система, в межах якої сама реальність (тобто матеріально-символічне існування людей) суцільно занурена у віртуальні образи, вигаданий світ, універсум, в якому зовнішні відображення не лише містяться на екрані, через який передається досвід, а самі стають цим досвідом [3].

Ці міркування М. Кастельс використовує для того, щоб роз'яснити парадокс сучасної соціальної комунікації: незважаючи на бурхливий розвиток комунікаційних засобів, спостерігається взаємовідчуження людей, посилюється брак спілкування й взаєморозуміння. На думку дослідника, це спричинено тим, що «реальна віртуальність» дозволяє гранично персоніфікувати процес комунікації, зводячи до мінімуму взаємодію між її учасниками. Через індивідуалізацію інтерпретації символів, для того, аби зберегти взаєморозуміння у соціумі, Кастельс вважає за необхідне вироблення «комунікаційних протоколів». На його думку, одне із провідних місць серед цих протоколів посідає мистецтво. А музеї, відповідно , акумулюють і презентують твори мистецтва.

Кастельс вважає, що музеї як культурні інститути – це системи збереження, обробки та передачі потенційно інтерактивних культурних меседжів у визначеному соціальному контексті або ж є такими, що самі визначають цей контекст [3, 4]. Отже, музейні репрезентації в художніх музеях мають бути «інструментом соціальної реконструкції» [3, 5] для дезінтегрованого суспільства.

Кастельс вважає, що мистецтво може бути комунікаційним протоколом лише на тій підставі, що воно є мистецтвом [3, 5]. Виникає запитання, до чого тут музеї, враховуючи, що презентацію творів мистецтва також здійснюють заклади галерейного типу, художні твори досить повно представлені в Інтернеті, а сучасне мистецтво проходить шлях відмови від традиційного носія художнього замислу (наприклад, мова йде про дискурсивні мистецько-кураторські практики [9]).

Міркування Кастельса можна розвинути, припустивши, що таким комунікаційним протоколом можуть бути не лише твори мистецтва, а, власне, музейна репрезентація (до того ж не лише художнього музею). Поширення Інтернету формує відповідні стереотипи сприйняття інформації, яким притаманна мультимедійність – поєднання звичного тексту, зображень, звуку, відео. В цьому є відмінність від попереднього періоду, коли в умовах високого рівня писемності домінували тексти. Тоді люди були більш схильні до прочитання довгих писемних текстів. Оскільки обсяги споживання інформації зростають, «лонгріди» починають відходити на задній план, поширення набуває так зване «кліпне мислення». Споживач інформації намагається за якомога менший проміжок часу з'ясувати, чи потрібно йому заглиблюватися в той чи інший матеріал. Під час оцінки споживачем якості інформації текст сприймається за заголовками й ключовими словами. Серед інших медіумів текст маргіналізується, особливого значення набувають зображення («картинки»). Музейна репрезентація передбачає обов'язкове заглиблення, серйозних інтелектуальних зусиль, пов'язаних із розумінням запропонованої інтерпретації, для найрозумніших – її реконструкції та перетлумачення. Незважаючи на це, вона містить у собі необхідні, переважно, візуальні медіуми, що стискають інформацію. Від майстерності куратора залежить швидкість і зрозумілість основного меседжу.

Можна поставити під сумнів саму проблему фрагментації «реальної віртуальності» та смислів в інтерпретації Кастельса. Його погляди були оприлюднені у 2001 р., й наприкінці 2010-х рр. навряд чи можна говорити про втрату здатності порозуміння. Хіба що здатність людей розуміти одне одного завжди була на низькому рівні.

Крім комунікативних протоколів, на думку М. Кастельса, музей також може прислужитися для вирішення проблеми «atemporal time». Цим поняттям дослідник позначає зсуви у відчутті часових змін. Насамперед це проявляється у «компресії» та «прискоренні» плинності часу. Кастельс говорить про те, що сучасні технології дозволяють зробити за лічені хвилини те, на що раніше були потрібні роки. Можливості прискорення тягнуть за собою необхідність акселерації людської діяльності за рахунок зекономленого часу.

Сучасний світ характеризується тісним переплетінням зв'язків (ризоматичністю), коли будь-яка подія може призвести до змін в усій системі. Відтак, людство живе в ситуації раптових і швидкоплинних кардинальних змін. Треба певною мірою уточнити думку М.Кастельса щодо реконструкції хронології. Мова йде не про руйнування послідовності як такої. Річ у тім, що очікування людей все частіше не справджуються, а отже, порушується й очікувана послідовність подій.

Кастельс помічає цікавий парадокс постмодерного світу, згідно з яким стрімкість часових змін створює враження його застигання, втрати відчуття ретроспективи та перспективи. На думку дослідника, постмодерністська культура – це постійне створення колажів різних культурних форм та історичних часів, котрі, зрештою, розмивають уявлення про послідовність історико-культурного процесу [3, 6]. Ймовірно, це зумовлено зростанням кількості текстів, присвячених минулому, його інтерпретаціям, професіоналізацією дослідників історії, конструюванням історичної пам'яті тощо. Оскільки «реальна віртуальність» стирає межі реального та уявного (ця грань і так є надзвичайно хиткою, оскільки реальна історія не підлягає прямому спостереженню; реальними є лише джерела), тому об'єктивно може відбуватися притлумлення історичності через гіперактуалізацію минулого. Все це призводить до руйнування наративів, котрі вибудовуються на основі хронологічної послідовності. Через це формується відчуття втрати часових координат. Врешті-решт, на думку Кастельса, уявлення про минуле кожен може формувати на свій розсуд, що створює перепони для спілкування.

У зв'язку з цим, дослідник вважає, що музей може відновити відчуття послідовного часу, спільного для всіх. Справді, музейна репрезентація, в умовах інформаційного хаосу може мати терапевтичний ефект. Музей дозволяє краще відчути сучасне сприйняття часу, його компресію та акселерацію, а значить і впоратися із дискомфортом, зумовленим цими явищами. До того ж, музей може навчити відвідувача використовувати зміни в часовому сприйнятті на свою користь. Із суто дидактичної точки зору музейна експозиція є чудовим інструментом вивчення історії. Вона надає необхідні візуальні образи, а також часові координати. Це досягається, зокрема, завдяки розгортанню історичного часу в специфічному просторі – музейній експозиції. За короткий час музейна репрезентація дає можливість відвідувачеві упорядкувати наявну в нього історичну інформацію та отримати нову. Ця особливість музейної репрезентації часто недооцінюється, особливо в контексті самоосвіти.

Втрата розуміння хронології, на яку звертав увагу Кастельс, призводить до засмічення уявлень про минуле анахронізмами. Це створює благодатний ґрунт для того, щоб змінювати минуле «на краще», займатися інставрацією – виправленням «історичних помилок» та відновленням «історичної справедливості». Зазвичай за усім цим стоять кон'юнктурні політичні інтереси. В результаті з'являється калейдо-

скоп історичних пам'ятей, правд і кривд, що значно ускладнює порозуміння в рамках суспільної комунікації.

Строкатий ландшафт історичної свідомості суспільства характеризується високою конфліктогенністю, оскільки варіанти минулого часто мають ексклюзивну природу й нетерпимі до альтернативи. Отже, проблема не лише в сприйнятті часу, як зауважує Кастельс, а також у фрагментації версій минулого. Особливість музейної репрезентації полягає в тому, що за своєю природою пам'ятки є полісемантичними та гіперконтекстуальними. Тоді як музейна репрезентація має базуватися на консолідації смислів. Створення музейної репрезентації передбачає проведення складної історіографічної роботи, наукознавчого дослідження знань про минуле (а саме, перевірка історичних теорій та ситуаційного аналізу [10]), розмежування історії та історичної пам'яті.

Музей не створює ще одного фрагмента історичної свідомості (залежно від смаків та професійних інтересів музейних дослідників). Музейна репрезентація – це науково обґрунтована узагальнювальна версія певного аспекту минулого, представлена для критики, яка робитиме запропоновані музейниками тлумачення ближчими до істини. На відміну від наукової монографії, в яку після видання вже неможливо внести зміни (хіба що надрукувати ще одну монографію), в музейну репрезентацію легше вносити зміни, як у текстовому, так і в предметному (реорганізація системи пам'яток) відношенні.

Третя важлива соціальна проблема, яку, на думку Кастельса, може розв'язати музей – це «простір потоків». Фактично, мова йде про втрату суспільством просторових координат. Поняття «простір потоків» стосується важливих глобальних центрів прийняття рішень, фінансових операцій, творення культурного капіталу. Як приклад дослідник наводить провідні фінансові ринки, серед них Нью-Йорк, Франкфурт, Лондон. Кожен із них, звісно, має географічну прив'язку, проте засоби комунікації екстрагують фондові біржі від їхнього територіального оточення, створюючи особливий «простір», який утворений сильними професійними зв'язками. Ці глобальні простори більшою мірою впливають на інші подібні простори та планету в цілому, маючи слабкі локальні зв'язки зі своїм «оточенням». Отже, існує тенденція створення чогось на зразок незначного за розмірами глобального простору, що маргіналізує решту світу. В зв'язку з цим Кастельс вважає, що ця тенденція знову ж таки може мати негативні наслідки для взаєморозуміння людей.

Науковець зазначає, що музеї тяжіють до накопичення культурного капіталу елітами. В той же час музей, на думку вченого, міг би слугувати містком між глобальним і локальним, елітарним та егалітарним. Як приклад, вчений наводить музей Гуггенхайма у Більбао, що є частиною глобальної музейної корпорації та, водночас, справляє цілющий вплив на громаду міста.

Питання, кому має служити музей, є одним із найбільш важливих в ході розв'язання проблеми соціокультурного призначення музею. Цей інститут розглядається крізь призму опозицій «влада – підлеглі», «еліта – маси», «глобальна еліта – маргіналізовані місцеві громади» тощо. Як відомо, подолання цих суперечностей пов'язане із фактором фінансування музею. Отже, й розв'язання її можливе за рахунок диверсифікації, зміни джерел фінансування музею або зменшення впливу адміністративного чинника, оскільки політична влада розпоряджається не власними, а громадськими грошима.

Але можливо й іншим чином вирішити означену проблему. Річ у тому, що не лише еліти, а й егалітарні спільноти можуть утворювати «простори потоків». Крім того, за логікою Кастельса, сучасні комунікаційні технології дають можливість забезпечити дуже високий рівень розмаїття ідентичностей. Дослідник, услід за прихильниками «нової музеології» та екомузеїв, перебільшує географічний фактор у конституюванні громадської ідентичності. З одного боку виглядає так, що комунікаційні технології діють відповідно до «ефекту Матфея», тобто не змінюють конфігурацію суспільних відносин, а, навпаки – посилюють наявні розриви. На прикладі фінансової еліти це справді підтверджується. З іншого боку, комунікаційні технології призводять до руйнування суспільних ієрархій, а також руйнують бар'єри (зокрема й територіальні), які дозволяють елітам утримувати свою перевагу над масами.

З позиції еліти музейники є підлеглими, найманими працівниками, які мають виконувати їхнє «замовлення» (сформоване прямо чи опосередковано, стихійно чи цілеспрямовано). Якщо мова йде про політичне завдання, то воно, як правило, є досить чітким, і музей перетворюється на пропагандистський інститут. Зрештою, це може мати негативні наслідки для його подальшого існування. Наприклад, заклад, що виконав своє скороминуще кон'юнктурне завдання, втрачає свою актуальність або ж його варто закрити через те, що він не може бути підданий пропагандистській конверсії.

Водночас музеї розглядаються як інститути, що виробляють смисли для еліти, які та, відповідно, використовує для забезпечення свого панування. Виходить, що сама еліта не знає (або не розуміє остаточно), які саме смисли їй потрібні. Це призводить до того, що центр влади, врешті-решт, переміщується до творців смислів, тобто до музеїв. Завдяки цьому може відбуватися емансипація музею без втрати джерела фінансування.

Емансипація музею призводить до того, що він перестає каталізувати «ефект Матфея» (в цьому разі багаті на культурний капітал стають ще багатшими, а бідні – біднішими) для еліт. Проте з іншого боку постає проблема того, що музей сам може стати елітою з позиції вироблення смислів. Подібні тенденції спостерігаються на прикладі експлуатації соціальними мережами соціального середовища [7]. Наприклад, М. Цукерберг створив найпотужнішу соціальну мережу, яка має нібито егалітарний характер. Хоча користувачі лише опосередковано можуть впливати на політику соцмережі, вони не володіють нею й не можуть, власне, її перетворювати [див., наприклад, 6]. М. Цукербергу вдалося сконцентрувати у своїх руках великі обсяги інформації й здобути можливості впливати на настрої членів Фейсбук-спільноти. Отже, сам фундатор соцмережі і його найближче оточення, що має стосунок до формування політики компанії, перетворилися на еліту завдяки культурному, символічному та соціальному капіталу [8], який вдалося конвертувати в капітал економічний.

Звичайно, музеї лише гіпотетично можуть досягти успіху соціальних мереж, інтернет-пошуковачів тощо. Проте в тому разі, коли музеї емансипуються, проблема їх елітизації не знімається. Її вирішення, можливо, полягає в егалітаризації музейницького мистецтва й формуванні музейного контенту за інтерактивною вікі-моделлю.

Наукова новизна. Інтеграційний підхід М. Кастельса є важливим компонентом теорії музею як унікального медіуму, що долає гіперавтономізацію фізичного, суб'єктивно-комунікаційного та об'єктивного світів (за К.Поппером).

Висновки. Універсальність теорії музею М. Кастельса цілком залежить від змодельованої ним парадоксальної ситуації майбутнього, коли розвиток медійно-комунікативних засобів утворить середовище, в якому людям все важче буде порозумітися одне із одним. Зазначимо, що такі прогнози Кастельса поки що (з часу публікації статті минуло сімнадцять років) не справдилися. Ймовірно, через це музейники недостатньо уваги приділяють музеологічному дослідженню цього автора, розглядаючи його як щось метафізичне (на доповнення музейного вчення М.Ф.Федорова) або утопічно-футуристичне. Водночас М.Кастельс першим серед дослідників музейної комунікації точно застосував формулу М. Маклюена «medium is a message». До Кастельса науковці, що вивчали специфіку музейної комунікації, шукали її всередині музейного інституту – експозиціях та пам'ятках. Кастельс змінив ракурс дослідження. Для нього пам'ятки є не самоціллю, а комунікативним засобом, який не є чимось факультативним щодо існуючих медіумів, а може виконувати ті функції, що іншими медіа не властиві. Таким чином, важливими є не стільки футурологічні висновки Кастельса, скільки універсальність його підходу до розв'язання проблеми специфіки музейного медіуму. Крім того, важливими є міркування науковця щодо музею як медіуму мистецтва. Перспективними напрямами подальших досліджень є вивчення «музею як повідомлення» та музею як медіуму мистецтва.

Література

1. Cameron D.F. The museum as a Communication System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Volume 11. Issue 1. P. 33–40.
2. Cameron D.F. The museum, a temple or the forum // Curator. 1971. Volume 14. Issue 1. P. 11–24.
3. Castells M. Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space // ICOM News: Special Issue, 2001. P. 4–7.
4. Henning M. Museums, media and cultural theory. 2006. 183 p.
5. McLuhan M., Parker H., Barzun J. Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York, 1969. 80 p.
6. Share Lab // SHARE LAB – Research & Data Investigation Lab. URL: https://labs.rs/en/ (дата обращения: 28.09.18).
7. Soros G. Speech in World Economic Forum in Davos // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3S2mKgecPZM (дата обращения: 28.09.18).
8. Бурдьё П. Формы капитала // Социологическое пространство Пьера Бурдьё. URL: http://bourdieu.name/bourdieu-forms-of-capital (дата обращения: 28.09.18).
9. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. URL: http://naoma.edu.ua/ua/academy/spetsalzovan_vchen_radi_akadem/spetsalzovana_vchena_rada_za_spetsalnstyu_obrazotvorche_mistetstvo/disertats_ta_vdguki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%84.%20%D0%A1._%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D1%96.pdf (дата обращения: 28.09.18).
10. Поппер К. Объективное знание. Эволюционный подход // Гуманитарные технологии. URL: http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55 (дата обращения: 28.09.18).

11. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 28.09.18).

References

1. Cameron, D.F. (1968). The museum as a Communication System and Implications for Museum Education. Curator, Vol.11, Issue 1, pp. 33–40.
2. Cameron, D.F. (1971).The museum, a temple or the forum. Curator. Vol. 14, Issue 1. pp. 11–24.
3. Castells, M. (2001). Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space. ICOM News: Special Issue, pp. 4–7.
4. Henning, M. (2006). Museums, media and cultural theory
5. McLuhan, M., Parker, H., Barzun, J. (1969). Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York.
6. Share Lab. Retrieved from https://labs.rs/en/
7. Soros, G. Speech in World Economic Forum in Davos. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=3S2mKgecPZM
8. Bourdieu, P. Formy kapitala // Retrieved from http://bourdieu.name/bourdieu-forms-of-capital [in Russian]
9. German, L. Kurators`ka prakty`ka v suchasnomu my`stecztvi. Svitovy`j dosvid ta ukrayins`ky`j kontekst. Retrieved from http://naoma.edu.ua/ua/academy/spetsalzovan_vchen_radi_akadem/spetsalzovana_vchena_rada_za_spetsalnstyu_obrazotvorche_mistetstvo/disertats_ta_vdguki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%84.%20%D0%A1._%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D1%96.pdf [in Ukrainian]
10. Popper, K. Obektivnoe znanie. Evolyutsionnyy podkhod. Retrieved from http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55 [in Russian]
11. Eco, U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 10.06.2018 р.

УДК 792.028

Хлистун Олена Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1764-6559
with_joy@ukr.net

ФЕНОМЕН ПЕРЕВТІЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО ВИМІРУ

Мета статті – з'ясувати найважливіші параметри феномена перевтілення, його сутнісні характеристики з точки зору генезису та у загальнокультурному контексті, що знаходить свій вияв у конкретно-історичних формах культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному дослідницькому підході, включаючи феноменологічний і сутнісний аспекти з використанням елементів семіотичного та герменевтичного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у доведенні правомірності дослідження проблеми перевтілення в межах не лише театрально-сценічного дійства, а й на рівні філософсько-світоглядного виміру. **Висновки**. Історичні засади перевтілення формувались уже на початку становлення людської історії. В цьому плані найбільш красномовними виявами перевтілення була міфологія, певні форми декоративного прикрашання людського тіла, розвиток цього явища в сучасних світових релігіях, і, нарешті, різні види мистецтва, в образній структурі яких перевтілення набувало відповідних специфікацій.

Ключові слова: перевтілення, культура, міф, релігія, мистецтво, образ, культуротворчість.

***Хлистун Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Феномен перевоплощения в контексте философского измерения

Цель статьи – выяснить важнейшие параметры феномена перевоплощения, его сущностные характеристики с точки зрения генезиса и в общекультурном контексте, что находит свое выражение в конкретно-

© Хлистун О. С., 2018

11. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 28.09.18).

References

1. Cameron, D.F. (1968). The museum as a Communication System and Implications for Museum Education. Curator, Vol.11, Issue 1, pp. 33–40.
2. Cameron, D.F. (1971).The museum, a temple or the forum. Curator. Vol. 14, Issue 1. pp. 11–24.
3. Castells, M. (2001). Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space. ICOM News: Special Issue, pp. 4–7.
4. Henning, M. (2006). Museums, media and cultural theory
5. McLuhan, M., Parker, H., Barzun, J. (1969). Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York.
6. Share Lab. Retrieved from https://labs.rs/en/
7. Soros, G. Speech in World Economic Forum in Davos. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=3S2mKgecPZM
8. Bourdieu, P. Formy kapitala // Retrieved from http://bourdieu.name/bourdieu-forms-of-capital [in Russian]
9. German, L. Kurators`ka prakty`ka v suchasnomu my`stecztvi. Svitovy`j dosvid ta ukrayins`ky`j kontekst. Retrieved from http://naoma.edu.ua/ua/academy/spetsalzovan_vchen_radi_akadem/spetsalzovana_vchena_rada_za_spetsalnstyu_obrazotvorche_mistetstvo/disertats_ta_vdguki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%84.%20%D0%A1._%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D1%96.pdf [in Ukrainian]
10. Popper, K. Obektivnoe znanie. Evolyutsionnyy podkhod. Retrieved from http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55 [in Russian]
11. Eco, U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 10.06.2018 р.

УДК 792.028

Хлистун Олена Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1764-6559
with_joy@ukr.net

ФЕНОМЕН ПЕРЕВТІЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО ВИМІРУ

Мета статті – з'ясувати найважливіші параметри феномена перевтілення, його сутнісні характеристики з точки зору генезису та у загальнокультурному контексті, що знаходить свій вияв у конкретно-історичних формах культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному дослідницькому підході, включаючи феноменологічний і сутнісний аспекти з використанням елементів семіотичного та герменевтичного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у доведенні правомірності дослідження проблеми перевтілення в межах не лише театрально-сценічного дійства, а й на рівні філософсько-світоглядного виміру. **Висновки**. Історичні засади перевтілення формувались уже на початку становлення людської історії. В цьому плані найбільш красномовними виявами перевтілення була міфологія, певні форми декоративного прикрашання людського тіла, розвиток цього явища в сучасних світових релігіях, і, нарешті, різні види мистецтва, в образній структурі яких перевтілення набувало відповідних специфікацій.

Ключові слова: перевтілення, культура, міф, релігія, мистецтво, образ, культуротворчість.

***Хлистун Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Феномен перевоплощения в контексте философского измерения

Цель статьи – выяснить важнейшие параметры феномена перевоплощения, его сущностные характеристики с точки зрения генезиса и в общекультурном контексте, что находит свое выражение в конкретно-

© Хлистун О. С., 2018

исторических формах культуры. **Методология** исследования основана на комплексном исследовательском подходе, включая феноменологический и сущностный аспекты с использованием элементов семиотического и герменевтического методов анализа. **Научная новизна** заключается в обосновании правомерности исследования проблемы перевоплощения в пределах не только театрально-сценического действа, но и на уровне философско-мировоззренческого измерения. **Выводы**. Исторические основы перевоплощения формировались уже в начале становления человеческой истории. В этом плане наиболее красноречивыми проявлениями перевоплощения была мифология, определенные формы декоративного украшения человеческого тела, развитие этого явления в современных мировых религиях, и, наконец, различные виды искусства, в образной структуре которых перевоплощение приобретало соответствующие спецификации.

Ключевые слова: перевоплощение, культура, миф, религия, искусство, образ, культуротворчество.

***Khlystun Olena**, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Show Business of Kyiv National University of Culture and Arts*

The phenomenon of reincarnation in the context of the philosophical dimension

The purpose of the article is to find out the most critical parameters of the phenomenon of reincarnation, its essential characteristics from Genesis and in the general cultural context, which finds its expression in concrete historical forms of culture. **The methodology** is based on an integrated research approach, including the phenomenological and essential aspects using elements of semiotic and hermeneutic methods of analysis. **The scientific novelty** consists in substantiating the validity of the study of the problem of reincarnation within the limits of not only theatrical and stage action, but also at the level of the philosophical and ideological dimension. **Conclusions.** The historical foundations of reincarnation formed at the very beginning of the formation of human history. In this regard, the most eloquent manifestations of rebirth were mythology, certain forms of the decorative decoration of the human body, the development of this phenomenon in modern world religions, and, finally, various types of art, in the figurative structure of which reincarnation acquired relevant specifications.

Key words: reincarnation, culture, myth, religion, art, image, culture.

Актуальність роботи. Сучасний світ знаходиться в надзвичайно стрімких трансформаційних процесах, і тому не дивними є такі терміни як «постцивілізація», «технотронне суспільство», «індустріальне суспільство», «суперіндустріальне суспільство» тощо. За цими вербальними конотаціями стоять реальні об’єктивні суспільні процеси, які за своєю сутнісною характеристикою об’єктивно віддаляють людину від постановки і вирішення суто людських запитів, котрі за своїм значенням є не менш важливими аніж проблеми глобального характеру. Мова йде про питання передовсім людського виміру відношення суб’єкта і об’єкта, людини і світу в параметрах категорій більш загального плану буття і небуття, буття і ніщо, життя і смерті.

Парадокс сучасного буття людини в світі полягає в тому, що попри всі досягнення науково-технічного прогресу, які залишили далеко позаду безмежні і найрізноманітніші недосконалості людського перебування в світі, людина залишається наодинці з фундаментальними проблемами людської екзистенції, людського існування в тому соціокультурному, та й, зрештою, природному середовищі, що постійно знаходиться в стані зміни, руху, трансгресії від одного стану до іншого. Більше того, дехто з дослідників фундаментальних проблем людського існування зазначають, що ми залишаємось невігласами як в постановці, так і у вирішенні означених проблем.

Однією з фундаментальних проблем людського буття є проблема перевтілення, що на перший погляд може виступати як проблема передовсім сценічного дійства, а насправді вона виходить далеко за межі суто театрального плану, а саме на простори філософсько-світоглядного виміру.

Відразу ж виникає питання стосовно філософських вимірів названої проблеми. Що є в цій проблемі такого, що підносить її на високий рівень філософської абстракції, ставить на межу людиновимірності світу, яка не просто має інтенцію на природне коло буття людини, а насамперед виводить на дискурс онтології буття людини? Якщо ми говоримо про перевтілення, то перевтілення кого – людини, бога, чи іншої істоти, і водночас, перевтілення в що, в якусь іншу істоту, чи може просто в якусь матеріальну річ? Що може бути покладено в основу початку осмислення проблеми перевтілення саме на рівні філософського дискурсу?

Найважливішим принципом, що змушує вести пошук соціокультурних основ феномену перевтілення є ціннісно-смисловий характер вияву даного явища. Саме параметри людських життєвих ціннісно-смислових орієнтацій відкривають можливості з’ясування сутнісних характеристик феномену перевтілення.

Коли і яким чином перевтілення виявляє себе в структурі соціального буття людини в світі? На наше переконання, цей процес розпочався з того моменту людського утвердження в світі, коли людина започаткувала найпростіші активно-предметні маніпуляції з предметним середовищем з ме-

тою пристосування зовнішнього світу до себе, для задоволення своїх передовсім матеріальних, а потім духовних потреб.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема перевтілення в контексті філософського аналізу якщо мала певного плану постановку і розв'язання в дослідженнях вчених, то передовсім не як головна, а швидше як побічна. В цьому плані можна назвати імена таких дослідників як М. М. Бахтін, В. В. Бичков, Ю. Г. Легенький, С. В. Лішаєв, Ю. М. Лотман, В. І. Панченко, О. П. Поліщук, Р. М. Русіна та ін.

Мета статті – з'ясувати найважливіші параметри феномена перевтілення, його сутнісні характеристики з точки зору генезису та у загальнокультурному контексті, що знаходить свій вияв у конкретно-історичних формах культури.

Виклад основного матеріалу. У процесі предметно-практичного утвердження в світі людина намагаючись підкорити собі зовнішнє природне середовище повинна була передовсім пізнати його відповідні характеристики, властивості, щоб досягнути певного ефекту. Але для людини, що тільки розпочинала процес освоєння зовнішнього світу, цей світ поставав як щось чуже, незбагненне, а нерідко і вороже. І, водночас, необхідно було, борючись за виживання в цьому світі, щось робити таке, що могло б допомогти людини оволодіти силами природи і, тим самим, забезпечувати себе усім необхідним для життя.

Процес олюднення зовнішнього світу характеризувався такою формою дуальності. По-перше, людина підпорядковуючи собі зовнішні властивості світу накладала свій людський відбиток на нелюдський, або просто нейтральний світ, який все ж потім олюднювався, ставав світом людського буття, тобто – соціалізувався, оскільки людина з самого початку формувалась як соціальна істота. І, по-друге, в цьому процесі олюднення світу, людина сама набувала таких рис, властивостей, здібностей, яких природа ніяким чином не могла надати людині. Саме ці нові її здібності і сприяли тому, що людина все більше посилювала свій індивідуальний статус буття, все більше і більше віддаляючись від тієї точки, коли вона сама могла бути однією із складових предметно-речовинної форми буття світу. І, водночас, людське утвердження в світі приводило до того, що людина реально здійснюючись в часо-просторі Універсуму досягала цього саморозбудовуючи свою особистість, розвиваючи її до таких висот, коли визначальною для неї характеристикою ставало знамените формулювання Е. Фроммом принципу виміру особистості – «не володіти усім, а бути усім». Як зазначає С.Б.Кримський, «у своїй повноті особистість – це єдність усвідомленої індивідуальності як самості, персони як суб'єкта відповідальності та внутрішнього світу людини в його моральній самоскерованості. У такому обсязі особистість є притаманною не тільки феномену душі (як виразу внутрішнього світу людини, що опосередковує стосунки інтелекту та інстинктів), а й духу, що робить людину цілим світом. Образно кажучи, особистість виявляється персонажем всесвітньої драми духу» [1, 33]. А для того, щоб брати участь у цій всесвітній драмі духу людина повинна була набути такої важливої здібності – як перевтілення, перевтілення в будь-що і будь-кого, що потім знайшло свій вияв у різних сферах духовної діяльності людини – мистецтві, релігії, та й в будь-яких інших формах культурних практик.

З чого розпочинається перевтілення, на якому етапі людської історії, й історії індивідуального розвитку людини? Власне, що детермінувало формування такої унікальної здібності людини, що мала не лише преференції суто ситуативного порядку, а й, що було більш значимим для людини – становлення її як суб'єкта всесвітньо-історичної драми?

Коли ж розпочався процес формування перевтілення як такий що торкався сутнісних особливостей людського єства? Даний процес був започаткований у надзвичайно далекий період становлення людської історії, період, коли людина ставала людиною як соціально визначеною істотою. Що ж було таке для людини важливе, що зумовлювало цей процес перевтілення? Процес перевтілення, трансформації в щось інше напевно був зумовлений відповідними об'єктивними обставинами, а не просто обставинами суто суб'єктивного порядку, та, й зрештою, таких обставин суб'єктивного плану на зорі людської історії і не могло бути взагалі. А передовсім були причини, які виходили за межі виміру одного лише суб'єкта, а саме – причини зовнішньо-об'єктивного плану. Мова може йти про те, що людину оточували предмети, явища, процеси природного плану, які протистояли їй як певні сили, що сприймались первісною свідомістю у вигляді якихось надприродних істот, що могли активно впливати на життя людини. В реальності це приводило людину до процесу міфологізації світу – причому як світу природи, так і світу людини.

Можна стверджувати, що в процесі становлення людської історії першою формою усвідомлення людиною світу (і, водночас, перевтілення) був міф. Міф як така форма духовного первинного перевтілення людини в щось інше, при цьому сам цей процес перевтілення тлумачився як певна фор-

ма сакральної дії, в якій людина співвідносила себе з богом, або божествами, тому що на тому етапі становлення і розвитку міфологічної свідомості ще не було єдиного бога. Це були божества, які втілювались в предметно-речовинних формах природи. Закономірно виникає питання: в якій мірі, яким чином людина співвідносила себе з цим предметно-речовинним зовнішнім середовищем? Процес співвіднесення себе із зовнішнім виявом атрибутів світу характеризувався тим, що людина не мислила себе як щось самостійне, її самість іще не була сформована. Принаймні це були перші кроки становлення самості, індивідуальності людини, тому що людина була злита з природою, знаходилась з нею в органічній єдності, складала з природою цілісність свого буття в світі. Але ця нерозривність людини з природою характеризувалось тим, що природа їй уявлялась у вигляді якихось істот духовного плану, які керували нею, детермінували її буденне життя, і, водночас, впливали на становлення її як особливої істоти, що кардинально відрізнялась від речовинних форм буття світу. Так от в цьому процесі співвіднесення людини з природою формувався надзвичайно важливий процес, а саме процес переходу в зовнішні предметні форми (її об'єктивація, висловлюючись в термінах гегелівської філософії), які людина оживляла, і які ставали активною силою, що могла впливати на чиюсь свідомість, почуття. Як зазначав О. Лосєв, «магічна сила будь-якого амулету чи талісману можлива лише тому, що мається на увазі їх вплив, дія на чию-небудь свідомість або на неодушевлені предмети, але з побічною дією на чиюсь свідомість. Це значить, що будь-який амулет і талісман оформлений як особистісне або принципово особистісне буття, сам по собі зовсім не будучи ні особистістю, ні просто одушевленим предметом» [2, 76]. Безперечно, тут ми спостерігаємо процес соціалізації людиною світу і самої себе, і він одержав форму сакрально-релігійного плану, магічного виміру. Тому що людина мислила світ і себе в цьому світі крізь призму магічно ритуальних, обрядових і інших первісних релігійних форм.

Фактично перевтілення носило об'єктивний характер в тому плані, що зовнішній світ інтерпретувався як щось одухотворене, надприродне, божественне. Це й був первісний процес перевтілення, який звичайно людина не усвідомлювала в якості процесу перевтілення, перетворення, трансформації, а фактично, і це досить аргументовано, переконливо показав свого часу Л.Фейєрбах у своїй знаменитій праці «Сутність християнства», людина переносила, передавала свою сутність божествам, а їх була різна кількість у різних народів, але суть від цього не змінювалась – людина справді перевтілювалась у божество, вона передавала свої набуті, тільки-но сформовані, і які в подальшому удосконалювалися свої сутнісні сили містичним істотам, які вона малювала у своїй уяві.

Таким чином, можна стверджувати, що цей процес перевтілення (переходу з тіла людини в тіло божества, духовно, звичайно), був початковою формою становлення релігійної свідомості, первісною формою того об'єктивного процесу, який закладав базові, фундаментальні принципи в становленні людини як істоти культурного характеру, оскільки релігія, магія, ритуал, обряд це все були форми містичного характеру, але попри все – це були форми культури. Ось чому ми можемо говорити про те, що розвиток людини як соціальної істоти, суб'єкта історичного порядку ніс у собі зародиш, початок генезису суб'єкта людської історії, в якій феномен перевтілення набував спочатку простих, примітивних форм, а в подальшому він ставав основою становлення і розвитку нових форм, які могли переходити вже від форм міфологічної свідомості у форми інших культур, і, зокрема в мистецтво, яке феномен перевтілення поставило в основу своєї сутнісної визначеності.

Наступним етапом формування феномену перевтілення людини було зосередження уже досить розвинених зусиль на саму людину, на її тіло, яке відрізнялося від тіла природи передовсім тим, що це вже не просто були якісь певні фізичні, хіміко-біологічні особливості людини, що могли єднати людину зі світом живої і неживої природи, а це було те, що людина змінювала фактично своє тіло у тому напрямку, який задавався особливостями її конкретно-соціального, культурного становлення. Чим передовсім характеризувався цей процес? Цей процес характеризувався тим, що магічне ставлення людини до свого тіла виражало себе в певних ритуально-символічних оздобленнях, прикрашаннях і, зрештою, освяченнях людського тіла, котре виражало фактично стадію самобудування, самоформування і самовираження людини. Це й був одночасно процес становлення і розвитку самості людини, і в цьому плані досить красномовним свідченням, і дуже відома, та й поширена в багатьох народів існуюча практика татуювання. У чому особливість татуювання, і яку воно виконувало функцію?

У сучасних умовах татуювання набуло досить значимого поширення, і, звичайно, воно також зумовлене певними обставинами соціокультурного характеру, що випливають уже із обставин далеко не релігійно-містичного характеру. Значною об'єктивною обставиною сьогодні виступає мода на татуювання, котра також має відповідні культурно-історичні параметри свого вияву. Але мода це особ-

лива форма самоствердження і перевтілення людини, котра має свої значною мірою специфічні характеристики, детерміновані певним часом.

Ритуальне татуювання – це фактично була перша форма зміни тіла (перевтілення), але не фізичної зміни, а чуттєво-духовної зміни, можна навіть без перебільшення сказати естетичної трансформації, естетичного перевтілення. Коли з'являється татуювання і чим воно було викликане? Татуювання було процесом переходу, перевтілення людини в щось інше, в якому сакральна символіка набувала особливих вимірів, і вона фактично була своєрідним засобом індивідуальної і соціальної ідентифікації людини. Якщо подивитись на архаїку, в якій татуювання носило характер певного відтворення єдності, спільності людей, колективу і ця спільнота так чи інакше відтворювала певні символи, а точніше коди соціального, культурного, магічно-ритуального характеру. Внаслідок певного роду маніпуляцій зі своїм фізичним тілом, індивід отримує соціальне тіло. А «соціальне тіло, яке індивід після виснажливих випробувань отримує замість тіла фізичного, посідає узаконене місце серед священної ієрархії різноманітних тіл – тварин, богів, духів предків, речей – і таким чином онтологізується, тобто набуває суспільно значущого буття, проявляє себе як особливий вид тіла, вилучений зі своєї природної, стихійної визначеності, аморфності. До ініціації тіло онтологізується як тіло-для-іншого, як карта магічної топографії, як текст, у якому записано суспільні закони… Шрами, татуювання, магічні каліцтва й інші важливі позначки – сакральні знаки своєрідного соціального насильства. Саме вони гарантують суспільству необхідний набір значень, за допомогою яких воно постійно відтворює себе в окремих індивідах» [3, 65–66].

Для того, щоб зрозуміти реальні сутнісні особливості феномену перевтілення передовсім з точки зору філософського його осмислення необхідно розглянути подальші стадії, етапи конкретно-історичного розгортання даного явища, його розвитку, особливості соціального утвердження. На наше глибоке переконання, дуже важливими сферами, формами культури в яких перевтілення набувало специфічних виявів були три такі форми культури, три форми духовності людини як релігія, мораль і мистецтво.

Історично так складалось, що ці три форми культури фактично виникають як синтез, як синкретична форма свідомості і культури людини, які були нероздільні, органічно взаємопов'язані. Однак, подальший їх розвиток характеризувався відокремленням кожної з цих форм від єдиної синкретичної форми культури і утвердження релігії, моралі і мистецтва як специфічних форм культури, що мають свій зміст, предмет, способи конституювання у світі і свої характерні можливості перевтілення. Перевтілення в них проявляється як одна із суттєвих рис, разом з тим, в кожній із цих форм перевтілення набувало лише для даної форми культури особливостей. Якщо взяти релігійну форму культури, її характерні специфікації вияву в ній феномену перевтілення, то ці характерні особливості виявляються уже на самому першому етапі, яким виступає міфологічна свідомість, але в подальшому при переході від міфологічних форм і первісних релігійних форм до більш розвинених, а в подальшому і до монотеїстичних релігій, феномен перевтілення все більше і більше збагачується змістовно, набуває своїх конкретно-історичних, конкретно-культурних форм, що, з одного боку, утверджували перевтілення як таку форму конкретного змістовного вияву в релігії на тому чи іншому історичному етапі, і, з іншого боку, ці конкретні специфікації впливали на подальший розвиток перевтілення вже як феномена загальнокультурного плану.

Що було характерним для вияву релігійних форм перевтілення? Ми в даному випадку будемо говорити про перевтілення у високорозвинених релігіях, тобто в релігіях монотеїстичного характеру, іншими словами кажучи, в сучасних світових релігіях – християнстві, ісламі, буддизмі. В розвинених монотеїстичних релігіях перевтілення характеризувалася тим, що людина, з одного боку, переносила свою сутність до бога, а, з іншого боку, перевтілення набувало такого змістовного виразу, що людина не тільки віддавала, переносила свої сутнісні сили до божества, при тому не усвідомлюючи цього, а й, зрештою, це перевтілення виступало як така форма трансформації внутрішнього «Я», характерною особливістю якого було розчинення людини в божестві. Людина звертаючись в молитвах до бога сама немовби ставала частиною божества, вона зливалась з богом, вона змінювалась, перевтілювалась. В своїх думках і почуваннях людина повністю зливалась з божественною сутністю, для віруючої людини немає перешкод в плані злиття з богом, вона легко в молитві долає будь-яку дистанцію між собою і богом, тому що специфікація релігійної віри якраз і полягає в тому, особливо в християнстві, що бог завжди чує, бачить і знає все про людину, що бог завжди готовий допомогти людині, і навіть людині, яка вела неправедний спосіб життя в момент каяття бог прощає їй всі гріхи. Бог милостивий, і тому будь-яка людина в реальному житті якщо вона творила не лише праведні справи, але й зло все ж для неї залишається віддушина морально-психологічного характеру, що людина може просити бога

про допомогу. Таким чином, ми можемо бачити, що відбувається цей процес переходу людини до бога, а фактично перевтілення її.

Другою важливою формою, в якій перевтілення з найдавніших часів включно до нашого часу виявляє себе це – форма моральної свідомості, форма моралі.

У чому виявляється специфікація перевтілення у сфері моралі? Мораль взагалі виникає лише там, де є певна соціальне утворення з людей. Якби, скажімо, гіпотетично уявити життя людини однієї на цьому світі, то їй моральне була б потрібна. Мораль виникає в процесі спілкування однієї людини з іншою людиною, що може мати характер виробничої діяльності чи будь-якої іншої. В цьому процесі спілкування людина з одного боку дивлячись на іншу людину усвідомлювала саму себе як людину у всіх її вимірах, формах індивідуального вияву. А, з іншого боку, дивлячись на іншу людину і бачачи в цій іншій людині саму себе вона вчилась, набувала таких властивостей, які характеризували її як здатну переживати душевні стани іншої людини, переживати чужу біль як свою власну, співчувати іншій людині, а отже тим самим переходити в тіло і душу, звичайно, умовне тіло і душу іншої людини. Здатність відчувати іншу людину, її проблемі, її радощі і горе,її болі як тілесні, так і душевні виступала специфічною формою трансформації, переходи, перевтілення людини в сфері моралі.

Третьою формою культури, в якій перевтілення мало свою специфікацію, і яка може бути конотована терміном естетичне перевтілення, було мистецтво. В мистецтві перевтілення набуває своїх, особливих форм утвердження. Це перевтілення в сфері мистецтва має надзвичайну диференціацію, яка зумовлена видовою, а значить і образною специфікою мистецтва. Мистецтво має різні види – література, театр, музика, кіно, скульптура, архітектура і т.д. У кожному із окремих видів мистецтва феномен перевтілення виявляє себе по-своєму. Водночас, не зважаючи на специфікацію вияву перевтілення в кожному виді мистецтва є ряд закономірностей, які характеризують перевтілення в сфері мистецтва з певних типологічних характерних особливостей.

Які існують із загально-естетичної точки зору особливості перевтілення в сфері мистецтва? Тут необхідно враховувати такі два важливих аспекти. Перший аспект, перевтілення того, хто творить – тобто самого митця – композитора, письменника, скульптора, архітектора і таке інше. В процесі написана свою твору митець переживає, перевтілюється в ті образи, які він створює. Це, до речі, можуть підтвердити різні випадки із творчої біографії окремих творців мистецтва. Наведу лише два добре відомі приклади і творчості письменників – Г. Флобер і М. Горький.

Коли Г. Флобер у своєму знаменитому романі «Мадам Боварі» описував процес самогубства через отруєння своєї любимої героїні, то він настільки переживав це сам, що коли дійшов до названого епізоду із свого літературного твору, то він сам відчував на зубах смак миш'яку, яким отруїлась героїня його твору. І протягом декількох днів хворів від переживання самогубства Мадам Боварі. А інший випадок із життя М. Горького також відомий історикам літератури. М. Горький писав оповідання, в якому його героїні був нанесений удар ножем в саме серце. І письменник настільки проникся переживанням цього моменту в своєму творі, що сам також відчув жахливий біль в своєму тілі. Коли він писав це оповідання в сусідній кімнаті знаходилась його дружина, яка раптом почула якийсь глухий звук від падіння чогось. Коли вона відкрила двері кабінету свого чоловіка-письменника, то побачила, що М. Горький лежить на підлозі непритомний. Вона кинулась до нього, почала звільняти груди від сорочки і побачила як буквально на її очах у тому місці де знаходиться серце утворюється червоного кольору рану, що нагадував щось схоже на поріз від ножа. Це настільки була сильна психосоматика письменника, що цей трагічний момент – вбивства героїні його твору, письменник сам пережив і відчув сам на своєму тілі біль від нанесеного удару ножем. Ось така сила перевтілення автора, митця в образ своїх героїв.

А другий, не менш важливий і значимий аспект при розумінні феномена перевтілення в мистецтві полягає в тому, що уже написаний, створений кимось твір мистецтва сприймається читачем, глядачем, слухачем. Відповідно реципієнт, тобто той, хто сприймає мистецький твір, також може переживати ті чуттєві стани, емоції, і навіть психосоматичного характеру явища, які переживав сам автор твору. На цьому рівні також відбувається перевтілення, але вже того, хто сприймає конкретний твір мистецтва, перевтілення в образи тих героїв, які митець створив.

Висновок. Як показано у викладі основного матеріалу статті, однією з фундаментальних проблем людського буття є проблема перевтілення, що на перший погляд може виступати як проблема передовсім театрально-сценічного дійства, в дійсності ж, проблема виходить далеко за межі суто театрального плану, а саме на рівень філософсько-світоглядного виміру. Людське утвердження в світі приводило до того, що людина реально здійснюючись в Універсумі досягала цього саморозбудовуючи свою особистість, розвиваючи її до таких висот, коли визначальною для неї характеристикою ставало знамените формулювання Е. Фроммом принципу виміру особистості – «не володіти усім, а бути

усім». Саме бути особистістю, що має здатність до перевтілення, яке стає важливим компонентом морального, релігійного, естетичного розвитку суспільства. Як показує аналіз генезису феномена перевтілення, його історичні основи формувались уже на початку становлення людської історії. В цьому аспекті найбільш красномовними виявами перевтілення була міфологія, певні форми декоративного прикрашання людського тіла, розвиток цього явища в сучасних світових релігіях, і, нарешті, різні види мистецтва, в образній структурі яких перевтілення набувало відповідних специфікацій.

Література

1. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва : Изд-во полит. литер., 1991. 525 с.
3. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації. Луцьк : Волинський нац. університет ім. Лесі Українки, 2012, 420 с.

References

1. Krymskyi, S. (2008). Under the signature of Sofia. Kiev : Vydavnychyi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
2. Losev, A. F. (1991). Philosophy. Mythology. Culture Moscow: Izdatelstvo politicheskoi literatury [in Russian].
3. Holovei, V. Yu. (2012). Sacred Art: Problems of Fine Representation. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2018 р.

УДК 351.853: (7.072+3.072)] (477)

Шман Світлана Юріївна
кандидат культурології, головний спеціаліст
відділу з питань переміщення культурних
цінностей Міністерства культури України
ORCID: 0000-0002-6658-1288
cv_mku@ukr.net

ЗНАЧЕННЯ ДЕРЖАВНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ

Мета статті – висвітлити актуальні проблеми проведення державної експертизи культурних цінностей України, що є важливою ланкою в системі контролю за їх збереженням та переміщенням через державний кордон. **Методи дослідження.** Для досягнення мети були використані аналітичний, історичний, гносеологічно-аксіологічний та метод теоретичного узагальнення з метою конкретизування проблеми державної експертизи культурних цінностей та виокремленні питання історії експертної діяльності. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в конкретизації процесу формування інституту експертизи культурних цінностей, що безпосередньо пов'язаний з Державною службою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, з розробкою національного законодавства у сфері переміщення культурних цінностей, що було спрямовано на виконання норм і принципів, передбачених Конвенцією про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності від 14.11.1970, ратифікованої із заявою Указом Президії Верховної Ради УРСР від 10.02.1988 № 5396-XI. та надання рекомендацій щодо оформлення результатів державної експертизи культурних цінностей (висновків). **Висновки.** Враховуючи викладене, потрібно пам'ятати про те, що культурні цінності є всенародним надбанням і перебувають під охороною держави. Тому надані рекомендації щодо оформлення висновків державної експертизи на предмети, що мають або можуть мати культурну цінність, спрямовані на вдосконалення роботи державних експертів.

Ключові слова: культурні цінності, державна експертиза, Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, методичні рекомендації.

Шман Светлана Юрьевна, *кандидат культурологии, главный специалист отдела по вопросам перемещения культурных ценностей Министерства культуры Украины*

Значение государственной экспертизы в сохранении культурных ценностей Украины

Цель статьи. Осветить актуальные проблемы проведения государственной экспертизы культурных ценностей Украины, что является важным звеном в системе контроля за их сохранением и перемещением через государственную границу. **Методы исследования.** Для достижения цели были использованы аналитический,

© Шман С. Ю., 2018

усім». Саме бути особистістю, що має здатність до перевтілення, яке стає важливим компонентом морального, релігійного, естетичного розвитку суспільства. Як показує аналіз генезису феномена перевтілення, його історичні основи формувались уже на початку становлення людської історії. В цьому аспекті найбільш красномовними виявами перевтілення була міфологія, певні форми декоративного прикрашання людського тіла, розвиток цього явища в сучасних світових релігіях, і, нарешті, різні види мистецтва, в образній структурі яких перевтілення набувало відповідних специфікацій.

Література

1. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва : Изд-во полит. литер., 1991. 525 с.
3. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації. Луцьк : Волинський нац. університет ім. Лесі Українки, 2012, 420 с.

References

1. Krymskyi, S. (2008). Under the signature of Sofia. Kiev : Vydavnychyi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
2. Losev, A. F. (1991). Philosophy. Mythology. Culture Moscow: Izdatelstvo politicheskoi literatury [in Russian].
3. Holovei, V. Yu. (2012). Sacred Art: Problems of Fine Representation. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2018 р.

УДК 351.853: (7.072+3.072)] (477)

Шман Світлана Юріївна
кандидат культурології, головний спеціаліст
відділу з питань переміщення культурних
цінностей Міністерства культури України
ORCID: 0000-0002-6658-1288
cv_mku@ukr.net

ЗНАЧЕННЯ ДЕРЖАВНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ

Мета статті – висвітлити актуальні проблеми проведення державної експертизи культурних цінностей України, що є важливою ланкою в системі контролю за їх збереженням та переміщенням через державний кордон. **Методи дослідження.** Для досягнення мети були використані аналітичний, історичний, гносеологічно-аксіологічний та метод теоретичного узагальнення з метою конкретизування проблеми державної експертизи культурних цінностей та виокремленні питання історії експертної діяльності. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в конкретизації процесу формування інституту експертизи культурних цінностей, що безпосередньо пов'язаний з Державною службою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, з розробкою національного законодавства у сфері переміщення культурних цінностей, що було спрямовано на виконання норм і принципів, передбачених Конвенцією про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності від 14.11.1970, ратифікованої із заявою Указом Президії Верховної Ради УРСР від 10.02.1988 № 5396-XI. та надання рекомендацій щодо оформлення результатів державної експертизи культурних цінностей (висновків). **Висновки.** Враховуючи викладене, потрібно пам'ятати про те, що культурні цінності є всенародним надбанням і перебувають під охороною держави. Тому надані рекомендації щодо оформлення висновків державної експертизи на предмети, що мають або можуть мати культурну цінність, спрямовані на вдосконалення роботи державних експертів.

Ключові слова: культурні цінності, державна експертиза, Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, методичні рекомендації.

Шман Светлана Юрьевна, *кандидат культурологии, главный специалист отдела по вопросам перемещения культурных ценностей Министерства культуры Украины*

Значение государственной экспертизы в сохранении культурных ценностей Украины

Цель статьи. Осветить актуальные проблемы проведения государственной экспертизы культурных ценностей Украины, что является важным звеном в системе контроля за их сохранением и перемещением через государственную границу. **Методы исследования.** Для достижения цели были использованы аналитический,

© Шман С. Ю., 2018

исторический, гносеологически-аксиологический и метод теоретического обобщения с целью обобщения проблемы государственной экспертизы культурных ценностей, выделения вопросов истории экспертной деятельности. **Научная новизна** исследования заключается в конкретизации процесса формирования института экспертизы культурных ценностей, непосредственно связанной с Государственной службой контроля за перемещением культурных ценностей через государственную границу Украины, с разработкой национального законодательства в сфере перемещения культурных ценностей, которые были направлены на выполнение норм и принципов предусмотренных Конвенцией о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности от 14.11.1970, ратифицированной с заявлением Указом Президиума Верховного Совета СССР от 10.02.1988 № 5396-XI. и предоставление рекомендаций по оформлению результатов государственной экспертизы культурных ценностей (заключений). **Выводы.** Учитывая изложенное, нужно помнить о том, что культурные ценности являются всенародным достоянием и находятся под охраной государства. Поэтому предоставленные рекомендации по оформлению заключений государственной экспертизы на предметы, имеющие или которые могут иметь культурную ценность, направлены на совершенствование работы государственных экспертов.

Ключевые слова: культурные ценности, государственная экспертиза, Государственная служба контроля за перемещением культурных ценностей через государственную границу Украины, методические рекомендации.

Shman Svitlana, *candidate of cultural studies, chief specialist of the Department for the Transfer of Cultural Property of the Ministry of Culture of Ukraine*

The importance of state expertise for the preservation of cultural values of Ukraine

The purpose of the article is to discuss the current problems of state expertise of cultural values of Ukraine, which is an important link in the control of their maintenance and transportation across the border. **Research methods.** There have been used analytical, historical, epistemological, axiological and theoretical synthesis methods for the purpose of specification of the problem of state expertise of cultural values and emphasizing of the history of expert activity. **Scientific novelty** of the results lies in the specification of the process of forming the institute of expertise of cultural property that is directly connected with the State control over the movement of cultural property across the state border of Ukraine, with the development of national legislation on cultural values that were directed to implementation of the rules and principles under the Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the illicit Import, export and transfer of ownership of cultural property of 14/11/1970 ratified by a statement of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR from 10.02.1988 number 5396-XI and recommendations on presentation of the results of state expertise of cultural values (conclusions) and their significance. **Conclusions.** Considering the above, we must remember that cultural values are public property and are under state protection. So given the above guidelines for the design of the conclusions of state examination of subjects that have or may have cultural value are aimed at improving the work of government experts.

Keywords: cultural values, state examination, the State Service for the control over the movement of cultural property across the state border of Ukraine, methodological guidelines.

Актуальність теми дослідження. Через різні історичні обставини українське суспільство мало надзвичайно багато прикладів знищення і втрати культурних цінностей. Особливо трагічний слід залишило після себе XX ст., позначене революціями, світовими війнами, бурхливими політичними змінами. Значні обсяги культурної спадщини вже втрачені для вітчизняної культури назавжди [7].

Державна експертиза культурних цінностей є важливою ланкою в системі контролю за їх збереженням та переміщенням через державний кордон. Крім того, експертна діяльність може вважатися початком наукового дослідження об’єктів культури, метою якого є визнання об’єкта культурною цінністю або предметом культурного призначення серійного чи масового виробництва.

Питання експертизи є неоднозначним і дуже складним. Найбільшою проблемою є недостатня кількість літератури, а необхідний матеріал зосереджений лише в небагатьох публікаціях. Окремі питання дослідження культурних цінностей висвітлено в мистецтвознавчій та в спеціалізованій культурологічній літературі. Цікавими є публікації науковців В. Бітаєва, Г. Ковальчук, Ю. Романенкової, Д.Степовика, О. Федорука, В. Шульгіної, О. Яковлева. Велику увагу правовому регулюванню статусу експерта приділяють М. Богуславський, Ю. Корухов, В. Нешатаєва, О. Ейсман.

Інформаційно-довідковий матеріал якнайповніше представлений у каталогах музейних зібрань. Мистецтвознавча література допомагає експертам під час роботи встановлювати час, матеріал та техніку, а в разі потреби – іконографію та іншу інформацію, яка стосується об’єкта експертного дослідження. Проте не кожний наданий на експертизу предмет є культурною цінністю.

Мета дослідження – висвітлити актуальні проблеми організації та проведення державної експертизи культурних цінностей України, що є важливою ланкою в системі контролю за їх збереженням та переміщенням через державний кордон.

Виклад основного матеріалу. З метою висвітлення цієї проблеми необхідно звернутись до історії формування експертної діяльності на теренах незалежної України та нагадати, що процес формування інституту експертизи культурних цінностей безпосередньо пов'язаний з історією створення відповідного державного органу. На початку 90-х років XX ст. були зроблені перші кроки у цьому напрямі. 28 грудня 1992 р. Кабінет Міністрів України ухвалив постанову «Про утворення Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей». Згодом, відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 07.02.2000 р. № 221, у складі Міністерства культури і мистецтв України (потім Міністерства культури і туризму України) діяла Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України (далі – Служба). Служба брала участь у реалізації державної політики у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей, ухвалювала рішення щодо можливого вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей на підставі проведеної державної експертизи та видавала свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей.

За останні кілька років зазначена Служба змінювалась багато разів, зокрема змінювалась назва (Управління, Відділ, Департамент, Служба і т.д.) і навіть адреса. Тому ми будемо називати її далі – Орган контролю.

За роки незалежності було здійснено комплекс заходів, спрямованих на виконання норм і принципів, передбачених Конвенцією про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності від 14.11.1970, ратифікованої із заявою Указом Президії Верховної Ради УРСР від 10.02.1988 № 5396-XI (далі - Конвенція).

Стаття 5 (а) Конвенції вимагає, щоб держави-учасники ухвалили відповідне законодавство для захисту культурної спадщини та, зокрема, запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності. Державам-учасницям Конвенції рекомендується періодично переглядати своє законодавство для того, щоб воно містило відповідні міжнародні правові інструменти та найкращий практичний досвід [2].

Під час виконання своїх обов'язків щодо захисту культурної спадщини низка країн-учасників розробили відповідні закони щодо переміщення культурних цінностей. Саме формування законодавчої бази закладає перший бар'єр проти розграбування й унеможливлює відмивання грошей і міжнародну торгівлю незаконно переміщеними культурними цінностями.

Тому одним із головних напрямків діяльності органу контролю була розробка нормативно-правової бази у сфері контролю за вивезенням та ввезенням культурних цінностей в Україну. До цього спонукала відсутність чіткого правового механізму реалізації державної політики та актуальність адаптації української законодавчої бази до міжнародної практики, зокрема до правових норм країн-членів ЄС.

Відповідно до статті 1 Конвенції культурними цінностями вважаються цінності релігійного або світського характеру, які розглядаються кожною державою як об'єкти, що мають значення для археології, доісторичного періоду, історії, літератури, мистецтва й науки, які належать до таких категорій:

а) рідкісні колекції та зразки флори й фауни, мінералогії, анатомії й предмети, що становлять інтерес для палеонтології;

б) цінності, що стосуються історії, включаючи історію науки й техніки, історію воєн і товариств, а також пов'язані з життям національних діячів, мислителів, вчених і артистів і з великими національними подіями;

в) археологічні знахідки (включаючи звичайні і таємні) й археологічні відкриття;

г) складові частини розчленованих художніх та історичних пам'яток й археологічних місць;

ґ) старовинні предмети більш ніж 100-річної давності, такі як написи, карбовані монети й зразки друку;

д) етнологічні матеріали;

g) художні цінності, такі як:

i) полотна, картини й малюнки повністю ручної роботи на будь-якій основі і з будь-яких матеріалів (за винятком креслень і промислових виробів, прикрашених від руки);

ii) оригінальні твори скульптурного мистецтва з будь-яких матеріалів;

iii) оригінальні гравюри, естампи та літографії;

iv) оригінальні художні підбірки й монтажі з будь-яких матеріалів;

h) рідкісні рукописи й інкунабули, старовинні книги, документи та видання, що становлять особливий інтерес (історичний, художній, науковий, літературний тощо окремо або в колекціях;

і) поштові марки, податкові й аналогічні їм марки, окремо або в колекціях;

j) архіви, включаючи фоно-, фото- й кіноархіви;

k) меблі більш ніж 100-річної давності й старовинні музичні інструменти [2].

На виконання вимог Конвенції був розроблений проект Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (прийнятий у 1999 р.). Статтею 1 Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» передбачається що «культурні цінності - об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України, а саме:

- оригінальні художні твори живопису, графіки та скульптури, художні композиції та монтажі з будь-яких матеріалів, твори декоративно-прикладного і традиційного народного мистецтва;
- предмети, пов'язані з історичними подіями, розвитком суспільства та держави, історією науки й культури, а також такі, що стосуються життя та діяльності видатних діячів держави, політичних партій, громадських і релігійних організацій, науки, культури та мистецтва;
- предмети музейного значення, знайдені під час археологічних розкопок;
- складові частини та фрагменти архітектурних, історичних, художніх пам'яток і пам'яток монументального мистецтва;
- старовинні книги та інші видання, що становлять історичну, художню, наукову та літературну цінність, окремо чи в колекції;
- манускрипти та інкунабули, стародруки, архівні документи, включаючи кіно-, фото- і фонодокументи, окремо чи в колекції;
- унікальні та рідкісні музичні інструменти;
- різноманітні види зброї, що мають художню, історичну, етнографічну та наукову цінність;
- рідкісні поштові марки, інші філателістичні матеріали, окремо чи в колекції;
- рідкісні монети, ордени, медалі, печатки та інші предмети колекціонування;
- зоологічні колекції, що становлять наукову, культурно-освітню, навчально-виховну або естетичну цінність;
- рідкісні колекції та зразки флори й фауни, мінералогії, анатомії та палеонтології;
- родинні цінності - культурні цінності, що мають характер особистих або родинних предметів тощо [1].

Відповідно до статті 6 Конвенції держава-учасниця зобов’язана запровадити відповідне свідоцтво, яким підтверджує, що вона дала дозвіл на вивезення культурних цінностей; заборонити вивезення зі своєї території культурних цінностей, до яких не додано зазначене свідоцтво [2, 3].

У більшості країн Європейського Союзу в національному законодавстві передбачено видачу від двох до чотирьох різновидів відповідних ліцензій.

Наприклад, при вивезенні культурних цінностей з Республіки Польща до України, окрім ліцензії ЄС, необхідно відповідно до Закону Республіки Польща від 23.07.2003 «Про охорону пам’яток культури і догляд за пам’ятками культури» оформити одну з чотирьох ліцензій: одноразову ліцензію на право вивезення (стаття 51), одноразову ліцензію на тимчасове вивезення (стаття 53), багаторазову індивідуальну ліцензію (стаття 54), багаторазову загальну ліцензію (стаття 55).

Саме на виконання цієї норми міжнародного права Законом України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» передбачено видачу Свідоцтва, яке є підставою для пропуску зазначених у ньому культурних цінностей за межі митної території України [1, 4].

Перш ніж будь-який предмет культури фактично буде переміщено через митний кордон, він повинен пройти низку етапів, кожен з яких однаково важливий. Спробую окреслити цей шлях власника предмета культури; в ідеальному варіанті він у кожному разі є неодмінним до виконання. Виходячи з практичного досвіду, рекомендується починати процедуру оформлення дозвільного документа з проведення державної експертизи. Належність чи неналежність предметів до культурних цінностей встановлюється за результатами проведення державної експертизи культурних цінностей, порядок проведення якої затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 26 серпня 2003 р. № 1343 «Про затвердження порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення». Передбачається, що дія Закону не поширюється на сучасні сувенірні вироби, предмети культурного призначення серійного та масового виробництва, перелік яких визначено у додатку 1 до пункту 1.5 Інструкції. Отже, сходинка перша: висновок державної експертизи.

Відповідно до Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей, затвердженого наказом Міністерства культури України від 11 вересня 2014 р. № 744, зареєстрованим в Міністерстві юстиції України 25 вересня 2014 р. за № 1168/25945, державну експертизу культурних цінностей за визначе-

ними видами (предмети археології, предмети нумізматики, фалеристики, медальєрики, холодна та вогнепальна зброя, природничі пам'ятки, рукописні та друковані книги, періодичні видання, архівні документи, предмети образотворчого мистецтва, предмети декоративно-ужиткового мистецтва, меморіальні пам'ятки, кіно-, відео, фотодокументи, музичні інструменти, транспортні засоби та предмети техніки) проводять виключно установи, зазначені у вищезгаданому Переліку.

Узагальнюючи весь спектр напрацювань, можемо стисло визначити приблизні процедури складання висновків державної експертизи культурних цінностей.

Первинним етапом є ідентифікація наданого на експертизу об'єкта.

Наступним етапом є дослідження, збір та аналіз інформації стосовно об'єкту дослідження.

Завершальним етапом державної експертизи культурних цінностей є складання висновку, що є дуже важливою частиною експертизи, оскільки з проведених досліджень мають випливати аргументовані висновки.

Однак на практиці через певні причини експерт не завжди може дійти однозначних (категоричних) висновків.

Основна суть полягає в тому, що наприклад, стосовно питань переміщення сучасних сувенірних виробів, предметів культурного призначення серійного та масового виробництва дія Закону «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» не поширюється на вищезазначені предмети, Свідоцтво на право вивезення (тимчасового вивезення) на такі предмети не оформлюється. Отже, фактично висновок державної експертизи на предмети сучасної сувенірної продукції стає документом, на підставі якого власник може перевозити зазначений предмет. Таким чином, у досліджувальній частині висновку експертизи описується предмет дослідження та дається обґрунтування висновку експерта. Скласти такий висновок дуже легко: досить зазначити назву предмета, автора або виробника, матеріал, техніку, розміри, час створення та у висновку зазначити, що *предмет належить до сучасної сувенірної продукції (або є предметом культурного призначення серійного, масового, тиражного виробництва, тощо), культурної цінності не має, не підпадає під ЗУ «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», предмет може бути вивезений з України без Свідоцтва на право вивезення при дотриманні митних правил.*

Приблизно таким же буде порядок оформлення висновку державної експертизи на твори сучасного мистецтва, які на сьогоднішній день не можуть вважатися рідкісним чи унікальним. У такому разі, коли в процесі об'єктивного дослідження згаданих предметів через недостатність інформаційного матеріалу, зміни, що відбулися в ознаках досліджуваних об'єктів, відсутність на цей період досконалих наукових розробок щодо методики пізнання таких предметів, тощо, експерт не може надати категоричного висновку, він має право на ймовірний висновок. Такий висновок може містити інформацію про те, що наданий *предмет виключної культурної цінності не має, не підпадає під дію ЗУ «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», предмет може бути вивезений з України без Свідоцтва на право вивезення при дотриманні митних правил.*

Окремо потрібно наголосити на предметах, які, на думку експерта, належать до категорії «культурні цінності». У такому разі доречно зазначити, що предмет, наданий на експертизу, є *культурною цінністю як об'єкт матеріальної культури, що має історичне, художнє, наукове значення, підпадає під дію ЗУ «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей».* Крім того, потрібно надати рекомендацію щодо можливих подальших дій щодо предмета, зокрема, *рекомендувати до включення до Державного реєстру національного культурного надбання та Музейного фонду України* та зазначити можливість вивезення з території України, наприклад, *предмет, заборонений до вивезення з України (відповідно до Закону України)* або *предмет може бути вивезеним з України за наявності Свідоцтва на право вивезення та при дотриманні митних правил*.

Також під час проведення державної експертизи сучасних творів мистецтва (творів народного мистецтва тощо) необхідно пам'ятати про твори, які створені після 1950 року та які також можуть підпадати під дію *ЗУ «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (*наприклад роботи Марії Примаченко, Катерини Білокур, цілої плеяди митців радянського часу тощо). У цьому разі висновки експерта повинні мати категоричний характер у формі ствердження чи заперечення й за своїм змістом поділятися на позитивні й негативні. Водночас категоричний висновок — це не завжди гарантія об'єктивного пізнання, адже об'єктивні факти існують незалежно від глибини й достовірності нашого пізнання. Тому це не виключає надання експертом альтернативних висновків. Альтернативні висновки експерта не слід змішувати з імовірними, які доказового значення не мають. В цьому разі висновок буде мати такій зміст: *культурна цінність як об'єкт матеріальної культури, що має історичне, художнє, наукове значення. За таких умов* необхідно *рекомендувати їх до включення до Державного реєстру національного культурного надбання та Музейного фонду України* та зазначити

можливість вивезення з території України, наприклад, *предмет заборонений до вивезення з України (відповідно до Закону України)* або *предмет може бути вивезеним з України за наявності Свідоцтва на право вивезення та при дотриманні митних правил*.

Отже, висновок державної експертизи передбачає лише одну відповідь «віднесення предмета до культурних цінностей» або «не віднесення до культурних цінностей». У разі коли експерту процесі експертного дослідження не вдалось знайти єдиного варіанта складання висновку, формулюється альтернативний варіант; наслідком такого висновку є наявність двох варіантів вирішення одного завдання у формі так званого роздільного судження («або-або»).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в:

- поглибленні знань законодавства у сфері вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей;

- наданні рекомендацій щодо оформлення результатів державної експертизи культурних цінностей (висновків).

Висновок. Враховуючи викладене, потрібно пам'ятати про те, що культурні цінності є всенародним надбанням і перебувають під охороною держави. Отже, надані вище методичні рекомендації щодо оформлення висновків державної експертизи на предмети, що мають або можуть мати культурну цінність, спрямовані на вдосконалення роботи державних експертів.

Література

1. Закон України Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей : прийнятий 12 вересня 1999 року № 1068-XIY // Відомості Верховної Ради України (ВВР). – Офіц. вид. – Київ: Парлам. вид-во, 1999. 405 с.

2. Шкляр С. М., Білаш П. М., Збірник нормативно-правових актів з питань вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: методичний посібник. Київ: АРТЛІТ, 2006. 320 с.

3. В'ялець А. Ф. Світ має почути. *Пам'ятки України: історія та культура.* 1994. № 1-2. С. 84-87.

4. Прибєга Л. В. Національна нормативно-правова та міжнародна охорона культурної спадщини. *Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань: Збірник документів /Інститут культурології акад. мистецтв України.* 2009. С. 7–26

References

1. Law of Ukraine On Export, Import and Return of Cultural Property: Adopted (1999, September 12. № 1068-XIY). Bulletin of the Vidomosti Verkxovnoyi Rany of Ukraine. Parlam. vyd-vo [in Ukrainian].

2. Shklyar S., Bilash P. (2006) Collection of normative legal acts on issues of export, import and return of cultural property: a methodical manual. Kyiv: ARTLIT [in Ukrainian].

3. Vyalets, A.F. (1994) The world has to hear. Sights of Ukraine: History and Culture, № 1-2, 84-87 [in Ukrainian].

4. Pribena L. V. (2009) National regulatory and international protection of cultural heritage. Memory: legal protection of cultural property: Collection of documents. Institute of Cultural Studies Acad. arts of Ukraine. 7–26 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.07.2018 р.

УДК 94:791.6

Куцак Світлана Анатоліївна
асистент кафедри івент-менеджменту та
індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтва
ORCID: 0000-0001-7662-0335
star-light@i.ua

МАСОВІ СВЯТА НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Мета статті – виявити та систематизувати зміни в практиці масових свят в Україні за часів відновлення її державності. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні фактографічного, аналітичного, порівняльного методів, які надали можливість здійснити фактографічний опис новацій та інновацій у практиці масових свят, виявити істотні зміни в змістовному навантаженні існуючих свят, інновації у відроджуваних та встановити особливості нових, запроваджених у незалежній Україні. **Наукова новизна** статті полягає у встановлені зв'язку між суспільно-політичними змінами в нашій країні та зрушеннями в практиці масових свят, а також у класифікації інновацій у них. Виявлено форми осучаснення традиційних свят та вплив на цей процес збагачення технічних можливостей їх організації. Встановлено й оцінено позитивні й негативні тенденції подальших змін масових свят у нашій країні. Зроблено **висновок**, що одним з істотних чинників трансформацій масових свят є вплив державних регуляторних інструментів на практику масових свят.

Ключові слова: масові свята, відродження релігійних свят, сучасні масові свята України, державні інструменти впливу на масові свята.

Куцак Светлана Антольевна, *ассистент кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств*

Массовые праздники независимой Украины: традиции и инновации

Цель статьи – выявить и систематизировать изменения в практике массовых праздников в Украине в период восстановления ее государственности. **Методология** исследования заключается в применении фактографического, аналитического, сравнительного методов, которые дали возможность осуществить фактографическое описание новаций и инноваций в практике массовых праздников, выявить существенные изменения в содержательной нагрузке существующих праздников, инновации в возрождающихся и установить особенности новых, введенных в независимой Украине. **Научная новизна** статьи заключается в установлении связи между общественно-политическими изменениями в нашей стране и сдвигами в практике массовых праздников, а также в классификации инноваций в них. Выявлено формы осовременивания традиционных праздников и влияние на этот процесс обогащения технических возможностей их организации. Установлены и оценены положительные и отрицательные тенденции дальнейших изменений массовых праздников в нашей стране. Сделан **вывод**, что одним из существенных факторов трансформаций массовых праздников является влияние государственных регуляторных инструментов на практике массовых праздников.

Ключевые слова: массовые праздники, возрождение религиозных праздников, современные массовые праздники Украины, государственные инструменты воздействия на массовые праздники.

Kutsak Svitlana*, assistant of the Department of Management and Leisure Industry Kyiv National University of Culture and Arts*

Mass holidays of independent Ukraine: traditions and innovations

The purpose of the article is to identify and systematize changes in the practice of mass holidays in Ukraine since the restoration of its statehood. **The methodology** of the research is to apply factual, analytical, comparative methods that made it possible to carry out an accurate description of novations and innovations in the practice of mass celebrations, to reveal significant changes in the content load of existing holidays, innovations in the restored and to establish the peculiarities of new ones, which were introduced in the independent Ukraine. **Scientific novelty** of the article is the founding of a connection between socio-political changes in our country and shifts in the practice of mass celebrations, as well as in the classification of innovations in them. **Conclusions**. The forms of modernization of traditional holidays and the influence on this process of enrichment of technical possibilities of their organization are revealed. Positive and negative trends of further changes in mass holidays in our country were established and evaluated. It is concluded that one of the significant factors in the transformation of mass holidays is the influence of state regulatory instruments on the practice of mass holidays.

Key words: mass holidays, the revival of religious holidays, modern mass holidays of Ukraine, state tools of influence on mass holidays.

© Куцак С. А., 2018

Актуальність теми дослідження. Проблематика масових свят є на сьогодні доволі популярною в середовищі науковців соціогуманітарного профілю – культурологів, соціологів, істориків, психологів, філософів. Цей феномен, що нині піддається комплексному міждисциплінарного аналізу, передусім привертає особливу увагу в контексті дозвіллєвих досліджень з позицій його впливу на особистісну й суспільну свідомість і інструментальну вагомість для процесів націотворення. Водночас науковці звертають велику увагу на зміни, що відбуваються у сфері дозвілля в цілому в епоху глобалізації та ті трансформації, яких у цьому зв'язку зазнає феномен масових свят.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед найважливіших праць останніх років, присвячених широкому колу проблем на цьому напрямі, слід назвати роботи Кріса Рожека [28]; Джеффрі Годбі та Тімоті С. Мака [27], Кристофера Р. Еджинтона [22], Р. Абрамової та Г. Зудіної [1].

Не меншу увагу приділено цій проблематиці і в нашій країні. Дослідження розвитку дозвіллєвих практик у світі та сучасній Україні здійснюють Г. Загадарчук, К. Гайдукевич, О. Гриценко, О. Любченко, І. Петрова, О. Різник, Н. Тарасюк, Н. Цимбалюк та ін., не обходячи увагою і феномен масових свят. Безпосередньо історії розвитку масових свят в Україні присвячено роботи Л. Лазурко, Л. Малоокої, С. Шакули. Аналіз місця, ролі, форм масових свят та їх трансформацій у сучасну добу є предметом уваги Т. Гаєвської, Н. Дмитренка, О. Ліманської. Технологічним інноваціям в організації сучасних масових свят приділено значну увагу в працях М. Крипчука, Ю. Перенчука та вже згаданої К. Гайдукевич.

Водночас слід зазначити, що в дослідженнях науковців певною мірою переважає своєрідний «глобалізм»: вони спрямовані здебільшого на аналіз глибинних сутнісних змін дозвілля і масових свят як одного з видів дозвіллєвих практик. Разом з тим на наших очах за останні десятиліття відбулися цікаві зрушення в практиці масових свят у нашій країні, спричинені суспільно-політичними змінами в ній. А отже постає потреба осмислення й систематизації фактографічного матеріалу у цій сфері та виявлення впливу суспільно-політичних і нормативно-правових чинників на функціонування масового свята в нашій країні, зміну його форм і змістовного наповнення. А таких робіт на сьогодні бракує.

Отже, метою цієї роботи є виявлення змін у практиці масових свят за часів відновлення української незалежності та їх систематизація. Така мета потребує розв'язання наступних завдань: фактографічного опису новацій та інновацій у практиці масових свят в сучасній Україні; дослідження впливу державних регуляторних інструментів на практику масових свят та встановлення й оцінки тенденцій у подальших трансформаціях масових свят у нашій країні.

Виклад основного матеріалу. Отримання Україною державної незалежності зумовило суттєві зрушення у святковій культурі в цілому та масових святах зокрема. Означеним процесам передувало прийняття Конституції України, у ст. 11 якої зазначається, що «держава сприяє консолідації та розвиткові української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також розвиткові етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних меншин України» [9]. Як зазначає О. Ліманська, «акумулюючи у собі духовні цінності народу, свято виконує роль дієвого механізму передачі культурних традицій від покоління до покоління, своєрідного стабілізатора життєдіяльності суспільства і держави. Тому винятково важливим є зберегти цінний досвід традиційної обрядової культури, особливо народних календарних свят й створити умови для його продуктивного використання в сучасній практиці святотворення і розвитку обрядової культури незалежної України» [10, 86].

У цьому контексті доцільно наголосити на поверненні традиційних (передусім – релігійних) свят. Водночас, варто зауважити, що ще в грудні 1990 р. було прийнято постанову Верховної Ради УРСР «Про пропозиції святкових і неробочих днів в Українській РСР», у якій йшлося про доцільність «з метою задоволення потреб віруючих громадян Української РСР визнати неробочими дні релігійних свят – Різдва Христового (7 січня), Великодня і Трійці (по одному дню) (ст. 7) [19]. Т. Гаєвська, здійснивши дослідження, присвячене відродженню народної обрядовості в Україні, також стверджує, що «початок відродженню релігійних обрядів було покладено наприкінці XX ст., в час коли країна – ще Радянська! – відзначала 1000-річчя введення християнства на Русі» [5, 16].

Активізувало процес святкового «відродження» й прийняття закону України «Про свободу совісті та релігійні організації» (1991 р.), згідно з яким «кожному громадянину в Україні гарантується право на свободу совісті. Це право включає свободу мати, приймати і змінювати релігію або переконання за своїм вибором і свободу одноособово чи разом з іншими сповідувати будь-яку релігію або не сповідувати ніякої, відправляти релігійні культи... Не допускається будь-яке примушування при визначенні громадянином свого ставлення до релігії, до сповідання або відмови від сповідання релігії, до участі або неучасті в богослужіннях, релігійних обрядах і церемоніях, навчання релігії» [20].

Спонукає до зростання ролі церкви в суспільстві й демократизації суспільної свідомості відкриття на початку 90-х рр. XX ст. Української автокефальної православної церкви й Української православної церкви Московського патріархату. На значення релігійного чинника у відновленні традиційних свят звертає увагу й І.В. Петрова [11].

Про цей період українська етнолог Н. Стішова пише: «у святкові дні засоби масової інформації транслюють урочисті Богослужіння з головних храмів столиці та інших міст за участі перших осіб держави, представників уряду та міськадміністрації. Стало престижним і модним публічно виявляти свої релігійні переконання, що охоче використовували лідери різних партійних об'єднань і блоків, особливо перед черговою виборчою кампанією... Ознаки релігійного відродження помітні по всій території України, особливо в західних її регіонах, що проявляються у поверненні до відзначення релігійних свят та обрядів. Окрім дванадесятих свят, особливої популярності набули храмові свята та вшанування померлих (осінні поминальні суботи напередодні «Дмитра»)» [22, 180–181].

Відродження національної самосвідомості, мови, звичаїв українського народу, що стало прикметою 90-х рр. XX ст., зумовило відновлення таких свят, як Різдво, Масляна, Івана Купала, Обжинки, Великдень, Трійці, інших. Загалом, традиційну святково-обрядову культуру наших співвітчизників складають, передусім, календарно-християнські свята зимового, весняного, літнього та осінніх циклів. У традиційному українському суспільстві вони регламентували переважну більшість життя української родини – виробничу, побутову, дозвіллєву. Проте особливою активністю відзначалася зимова святкова культура українців, що пояснювалося сприятливими для неї умовами (зокрема, відсутністю польових сільськогосподарських робіт).

Традиційні зимові святкування українців розпочинаються святом Введення в храм Пресвятої Богородиці (4 грудня), зміст якого зводиться до вшанування матінки-землі, що починає спочивати аж до Благовіщення (7 квітня). Це свято супроводжується численними повір'ями, що відроджуються в пам'яті українців: забороною копати землю взимку, вірою в полаз, ворожінням на щасливу долю тощо. «Кликати» долю й ворожити на щасливе заміжжя дівчата-українки продовжують у день пам'яті великомучениці Катерини (7 грудня), яку вважають берегинею жіночою долі, та свято Андрія Первозванного (13 грудня). Весільно-ворожільні обряди вже в перше незалежне десятиліття трансформуються в деяких селах України у справжні гуляння, супроводжувані піснями, танцями, молодіжними розвагами.

Увесь грудень насичений релігійними обрядовими дійствами, що відзначають українці – це і свято пророка Наума (14 грудня), і мучениці Варвари (17 грудня), і преподобного Сави (18 грудня), і Миколи Чудотворця (19 грудня), й святої Ганни (22 грудня.). Проте, дійсно масовими є Різдвяні свята (Святвечір, Щедрий вечір, Водохреща), до яких українці готуються заздалегідь – ще від Дня Спиридона, що припадає на 25 грудня. Зокрема, відроджуються традиції «маланкувати» та «посівати». Свято, що припадає на день Богоявлення, Йордану або, як у нас прийнято називати – Водохреща, пов'язане з освяченням води в річці або водоймі. Під час відправи урочистого богослужіння люди вмиваються, бризкають один на одного або ж купаються в ополонці. Завершує зимовий цикл свят день Петра Вериги. З 2007 р. до різдвяних святкувань приурочено Всеукраїнський фестиваль вертепів «Карпатія» (м. Коломия Івано-Франківської обл.), ініціатори якого вбачають мету фестивалю в «привернення уваги громадськості до такого яскравого виду українського народного мистецтва, як вертеп і показ кращих зразків цього мистецтва на сьогоднішній день. Підсумовуючи святковий марафон, що розпочинається католицьким Різдвом і триває до Водохреща, фестиваль «Карпатія» є культурною подією загальнонаціонального значення, у якій беруть участь найкращі театральні колективи України, що грають вертепи. Також фестиваль популяризує національну культуру, українську мову, сприяє творчим контактам митців з глядачами та один з одним, дає змогу самореалізуватись обдарованій молоді та піднімає культурний рівень українців» [4]. Народні й аматорські колективи з усієї України презентують свої театралізовані вертепи. Родзинкою фестивалю є виступ «Зіркового» вертепу, серед учасників якого – відомі громадські та політичні діячі (Євген Нищук, Олесь Доній, Юрій Луценко, Лесь Подерв'янський та інші). Згодом подібні фестивалі поширилися по всій країні. Наприклад, у 2017 р. святкова феєрія з гучною назвою «Вертеп-фест» захопила в різдвяні дні Харків. Дитячі та дорослі театральні колективи з усієї України виступили на головній вулиці міста, у лікарнях та школах, освітніх майданчиках та закладах культури. Яскраві виступи вертепних театрів, колядників і щедрувальників, позбавившись суто релігійного та політичного забарвлення, перетворили Харків на туристичну атракцію. Щоправда, як зауважила співкоординатор проекту Є. Рофе-Бекетова, завданням проекту стало створення Харківського фестивалю як найпотужнішого на всьому Сході України. «Нашою метою є повернення вертепу на Слобожанщину, доведення, що наше місто – українське. На фестивалі очікується близько 600 гостей із півсотні колективів 18 областей України... свою творчість

репрезентують «Співаючі серця» та дитячий хореографічний колектив «Айзберг» із Луганської області, майстерня «Простір ідей» з Донецька... У межах вертепу відбудеться Фольклорний фестиваль зимового календаря «Святовид» [8]. Окрім виступів вертепних груп із різних куточків України, на вулицях міста звучали колядки Слобожанщини у виконанні аутентичних фольклорних груп.

Початок весни супроводжується в Україні численними обрядовими діями, що з отриманням нашою країною незалежності трансформувались у справжні народні гуляння. Веснянки та гаївки («Подоляночка», «Розлилися води», «Ой, прийшла весна-красна»), спільно з танцями, хороводами, народними забавами та веселощами, становлять масові гуляння сільської молоді сучасності. Уже традиційно проводи зими та зустріч з весною відбуваються на території парку «Київська Русь» (с. Копачів Обухівського району Київській області), куди на свято Масляної намагаються потрапити і діти, й школярі, й дорослі. У програмі свята – стародавні традиції та обряди (урочиста церемонія відкриття та зустрічі князя, видовищне кінне шоу, розважальна програма театру Древнього Києва, «Масляничний вертеп» древньослов'янською мовою, пригощання від князя, ритуал «Колодій», подарунки на масляничних стовпах, спалювання опудала, середньовічні лицарські бої, стрільба з требушета вогняними ядрами). Гості свята мають можливість не лише розважитися чи познайомитись із традиційною культурою, а й поласувати млинцями з різноманітними начинками з княжої кухні, покататися на породистих конях, проїхатись у санях або каретах, пролетіти над озером на канатному спуску (троллеї) «Велике Політайло», зігрітися та влаштувати святкове застілля у корчмі, приміряти костюм епохи Київської Русі, викарбувати монету «на щастя» [25].

Українцями здавна вшановуються такі свята, як Пасха, Івана Купала, Петра і Павла, Іллі, Спаса. Так, свято Івана Купала традиційно відзначається у ніч з 6 на 7 липня. За повір'ям, у цю ніч прокидається усяка лісова нечиста сила – змії, водяники, відьми, перевертні, русалки, тому цей містичний час супроводжується численними заборонами. Зокрема, не можна спати, купатися, позичати чи продавати. Міфічний цвіт папороті – кочедижник – цієї ночі набирає магічних та лікувальних властивостей. «Наші прабабусі вважали, хто зірве цю квітку, той усе на світі знатиме, дістане без труднощів усі скарби, причарує найкращу дівчину чи парубка, матиме найвищий урожай, не боятиметься лихих сил, матиме чудодійну силу робити все тією рукою, яка зірвала квітку щастя» [21]. І хоча сценарій свята має загальні риси (плетіння та кидання вінків на воду, плигання через вогонь, водіння хороводів, участь у святі лише неодружених дівчат та хлопців), у кожному регіоні України є й свої відмінності. Так, на Волині, Поділлі, Правобережному Поліссі за Купала використовують гілку груші, сосни, верби чи берези з трьома галузками, на Слобожанщині – з клена, а на Житомирщині – з груші або сосни, на Полтавщині віддають перевагу Марені з вишневої гілки, а замість багаття використовують величезну купу кропиви; на Поліссі жінки вдосвіта печуть хліб – маленьку «першеньку» паляничку, якою потім «заправляють» худобу, щоб корови давали багато молока [21]. Сьогодні літнє купальське гуляння, вийшовши за межі ночі, пропонує відвідувачам театралізовані концертні програми, водні бої та козацькі розваги, конкурси вінків і букетів із польових квітів, спортивно-ігрові змагання, Fire-шоу та дискотеку під відкритим небом, святкові лотереї. Для дітей встановлюються батути, гойдалки, проводяться майстер-класи. Купальські ігри в Національному музеї-заповіднику Миколи Гоголя передбачають можливість кожному сплести й пустити на воду вінок, пострибати через багаття чи пошукати квітку папороті, поласувати традиційними смаколиками та улюбленими стравами української кухні; відвідати пасіку Рудого Панька і скуштувати на ній запашний мед. Доповнює фольклорне свята містечко народних майстрів, де гості можуть придбати вишиті рушники, сорочки, картини, різьбу по дереву, вироби з глини. Завершуються фольклорні дійства концертом або факельним шоу.

Цікаво, що до проведення свята залучаються не лише міські жителі чи молодь, а й музичні колективи. Наприклад, у цьому році Свято «Наше Купала» на Дублянщині було зорганізовано й проведено гуртом «Oneyroid». Увагу гостей привернув сценарій заходу, адже святкування розпочиналося з екскурсії (!) (заїзд до Миколаївської церкви в Диканьці, арійського майдану-святилища «Розрита могила» поблизу Котельви, відвідування Пархомівського історико-художнього музею), продовжилося біля пам'ятки експериментальної архітектури «Співочі тераси» Національного природного парку «Слобожанський», охопивши прогулянку магічним «Чорним лісом» до загадкового природного великого озера «Вільшанка», майстер-класи, купальські розваги, живу музику від рок-гуртів Полтавщини та Слобожанщини. Для любителів активного відпочинку організовано Полтавський прирічковий крос, метою якого є популяризація любительського спорту задля здорового способу життя; для прибічників мистецтва – фестиваль «АРТ-Полтава», програма якого складається із проведення семінарів, акустичних концертів, лекцій, виставок, арт-шоу, а творчі території фестивалю були представлені поетичною, дитячою, сімейною, б'ютi зонами [2].

Як бачимо, завдяки запровадженню різноманітних фестивалів (фестиваль вертепів, фестиваль народної творчості та народних ремесел, фестиваль церковних дзвонів та ін.) здійснюється «реставрація» масової святкової культури. Наприклад, традиційним у багатьох селах України є «День села» (зазвичай, відзначається на Храмове свято), який супроводжується різноманітними ярмарками, виставками сільгосппродукції, концертами народних колективів, що дозволяє відвідувачу ознайомитися з культурою цієї місцевості, його історією, відчути місцевий колорит та самобутність. Популярністю користується й Міжнародний фестиваль карильйонного і дзвонового мистецтва, що систематично проходить у Гошевському монастирі, сприяючи популяризації духовної музики та розвиткові Гошева як туристичного центру, приваблює до себе не лише поціновувачів з України, а й гостей з далекого зарубіжжя. Наприклад, на останньому фестивалі мистецтво дзвонової гри демонстрували карильйоністи з Бельгії. А в Івано-Франківську систематично проходить міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів «Родослав», метою якого є популяризація традиційної культури гуцулів – їхніх звичаїв, обрядів, традицій. Тому не дивно, що родзинкою свята стають народні строї, ремесла, фольклорна музика, співи та танці. Самодіяльні колективи, які приїжджають з Вінницької, Рівненської, Запорізької, Одеської, Сумської, Полтавської, Черкаської, Чернігівської областей України презентують найкращі твори майстрів народно-ужиткового мистецтва (традиційні солом'яні ангелята, ляльки-мотанки, витинанки, вишиванки, прикраси). Гостями фестивалю є й музиканти з Литви, Польщі, Чехії, Словаччини, Словенії та інших країн світу. Як зазначив голова Івано-Франківської облдержадміністрації О. Гончарук, «Проведення фестивалю – це чергова нагода презентувати наше Прикарпаття перед гостями зі всієї України та всіх європейських країн. Я сподіваюсь, що фестиваль дасть змогу ще раз довести наші прагнення щодо існування мирної України з європейськими поглядами, що ми – єдина нація, яка має бажання бути разом» [3]. Урочиста хода учасників фестивалю та гостей міста до пам'ятника Івану Франку, виставки майстрів народного мистецтва, виступи народних колективів, гала-концерт наприкінці дводенного святкування, складають сценарій фестивалю.

Неабиякий досвід масових свят накопичено музеями-скансенами Києва, Львова, Чернівців, Переяслав-Хмельницького. Так, щорічно в музеї-скансені «Пирогове» проводиться триденний етнографічний фестиваль «Жнива. Весілля», присвячений циклу літніх свят українського обрядового календаря. Фестиваль має такі складові: знайомство з обрядом жнив, відтворення традицій автентичного українського весілля, розваги. Як зазначила представниця ГО «Творча майстерня Етно-Толока» І. Данилейко, «Сьогодні, коли ми купуємо хліб, не замислюємося над тим, звідки він. А тут ми пропонуємо людям відчути енергію збіжжя, потримати колосся у руках. Крім того, ми хочемо відродити традицію встановлення дідуха замість ялинки протягом новорічно-різдвяного циклу. Зважаючи на екологічну ситуацію у світі – це було би логічно» [7].

Родзинкою весільної складової було те, що наречений та наречена дійсно одружуються: «Ми вирішили влаштувати справжнє – наречена та наречений у нас дійсно одружуються – українське весілля, щоб показати молоді альтернативу білим сукням та лімузинам. Адже народне весілля набагато цікавіше – і для молодих, і для гостей», – пояснює І. Данилейко. Весільний обряд, реконструйований у музейному комплексі «Пирогів», проводився за записами Павла Чубинського, зробленими у с. Бориспіль ще в 1877 р. Розважальна складова полягала в проведенні лекцій про українське автентичне весілля, весільних розвагах, виступах сучасних гуртів, вуличних гуляннях [7].

На масове свято перетворився й Сорочинський ярмарок (с. Сорочинці Миргородського району Полтавської області), що відзначається в день християнського свята Спаса яблучного (яке, водночас, є й Святом врожаю). Найпопулярніший ярмарково-виставковий захід щороку відвідує до мільйона осіб. Протягом шести днів ярмаркування проводяться різноманітні майстер-класи, театралізовані постановки, обрядові дійства, виступи відомих музичних колективів, перегляди визначних українських фільмів [24, 36].

Як влучно підсумувала процеси відродження масових свят в Україні О. Ліманська, «сучасні календарні й християнські свята перетворились на загальнонародні свята в Україні (Різдво Христове й Новий Рік, Великдень, Масляна, Трійця, Покрова тощо), кожне з них міфологічно заглиблено в архаїчну культуру і набуває нині нового змісту, де органічно проявляється ідеологічне навантаження, пов'язане з розвитком національно-патріотичної й формуванням державницької самосвідомості, та естетико-рекреаційне призначення» [10, 86].

Поруч з відродженням традиційної святкової культури в Україні йде і їх певне осучаснення, насичення інноваційними елементами та виникнення нових масових свят.

Інновації у масових святах незалежної України доцільно класифікувати на кілька груп: уведення в культурну практику українців нових свят; запровадження нових елементів, послуг, методик у існуючі святкові дійства; удосконалення традиційних масових свят.

Щодо першої групи, то маємо зазначити наявність у ній значної кількості свят, запроваджених на державному рівні з потужним *державницьким, ідеологічним, суспільним підґрунтям*. Так, у 1992 р., «зважаючи на волю українського народу та його одвічне прагнення до незалежності, підтверджуючи історичну вагомість прийняття Акта проголошення незалежності України 24 серпня 1991 року», прийнято Постанову Верховної Ради України «Про День незалежності України», що започаткувало відзначання державного загальнонародного свята українців – Дня Незалежності України [15].

З 2005 р. по 2011 р. 22 листопада українцями відзначався *День Свободи*, приурочений до річниці Помаранчевої революції й установлений «з метою утвердження в Україні ідеалів свободи і демократії, виховання у громадян почуття національної гідності, враховуючи історичне значення революційних подій осені 2004 року, які засвідчили волелюбність Українського народу, його прагнення до свободи і демократичних цінностей, та на підтримку ініціатив громадськості» [16]. Прикметно, що цей Указ втратив чинність під час президентства В. Януковича, що пояснювалося бажанням впорядкувати «відзначення в Україні деяких пам'ятних дат і професійних свят» [12]. Цікаво, що разом з Днем Свободи в Україні також скасовано такі свята як: День соборності України, Всеукраїнський день працівників культури та аматорів народного мистецтва, День флоту України та День майстрів народного мистецтва. День Свободи в України фактично відновлено у *Дні Гідності та Свободи*, що відзначається з 21 листопада 2014 р., «з метою утвердження в Україні ідеалів свободи і демократії, збереження та донесення до сучасного і майбутніх поколінь об'єктивної інформації про доленосні події в Україні початку XXI століття, а також віддання належної шани патріотизму й мужності громадян, які восени 2004 року та в листопаді 2013 року – лютому 2014 року постали на захист демократичних цінностей, прав і свобод людини і громадянина, національних інтересів нашої держави та її європейського вибору» [14].

Щороку (з 2005 р.) в останню суботу листопада українцями вшановуються пам'ять жертв голодоморів і політичних репресій [13].

Необхідно вказати на тенденцію запровадження масових свят відповідно до культурних та правових потреб різних соціальних груп. Зокрема, *День Матері*, що відзначається в країнах Західної Європи та США з початку XX ст., запроваджено в Україні у 2000 р. Його святкують у другу неділю травня. Тепле, людяне, мирне свято насичене символізмом, адже мати – як берегиня роду, культурної спадщини, українських традицій – є заступницею роду людського. Недаремно, цей день припадає на травень – місяць Пречистої Діви Марії, заступниці українського козацтва.

З 1998 р. 1 червня в Україні відзначається одне з найстарших у світі міжнародних свят – *День захисту дітей*, який вперше відсвяткувало людство ще у 1950 р. З 1999 р. 17 листопада в Україні відзначається *Міжнародний День студентів* [17].

Друга група святкових інновацій утворилася на основі поєднання нововведень у святкове дійство з традиціями. Прикладом запровадження таких інновацій може бути Указ Президента України «Про день захисника України» (2014 р.), у якому зазначається: «з метою вшанування мужності та героїзму захисників незалежності і територіальної цілісності України, військових традицій і звитяг Українського народу, сприяння дальшому зміцненню патріотичного духу у суспільстві та на підтримку ініціативи громадськості» установити в Україні свято – *День Захисника Вітчизни*, що відзначається 14 жовтня [15]. Споконвіку українцями у цей же день відзначається День Святої Покрови Пресвятої Богородиці, День створення Української повстанської армії та день українського козацтва. У результаті цей день перетворився на значущу дату, «яка щорічно переповнює гордістю та хвилюваннями серця мільйонів громадян нашої України; свято звитяги українського лицарства, а також день пам'яті та пошани всіх, хто впродовж століть боровся за державний суверенітет України під покровом святої Матері Божої» [22, 182]. До того ж, як зазначає О. Ліманська, «обряд пробуджує відчуття священного не лише у тому випадку, коли безпосередньо відноситься до релігійного культу, але якщо з його виконанням пов'язана віра у реальність надреального світу. Художність релігійних обрядів дає не тільки соціально-орієнтовані погляди, а й індивідуальні естетичні переживання, що йдуть від відчуття богоподібної довершеності. Божественну любов найлегше сприйняти через церковний обряд, де для неї передбачені основні почуття: віра, надія та любов. Але ж і секуляризовані, і цілком світські обряди, коли вони дають простір для виявлення творчості своїх учасників, – пробуджують священне відчуття цілісності світу» [10, 81].

Третю групу складають «традиційні» свята, однак удосконалені відповідно до вимог часу. Найкраще цю думку проаналізувати на прикладі популярних спортивних заходів (від районних спор-

тивних естафет, марафонів та спартакіад до масових гулянь, пов'язаних з участю спортивної команди у міжнародних змаганнях), що набули у XXI ст. неабиякої видовищності. Розважальний, видовищний та змагальницький аспекти спортивного свята сприяли його телепопулярності, що унаочнилося вже в перші роки незалежності в таких телепрограмах як «Лицарські турніри», «Богатирські ігри», «Козацькі забави», «Ігри патріотів» тощо. Як переконана К. Гайдукевич, «Спортивно-художнім заходам притаманні більшість соціальних функцій масових свят: виховна, рекреаційно-компенсаторна, емоційно-психологічна, естетична, ідеологічна, тощо. Так, пропагандистська функція стимулює спортивну майстерність під час проведення спортивного свята, пропагує конкретні види спорту, демонструє ціннісні якості особистості. Спортивно-видовищна функція проявляється у задоволенні. потреб у спортивно-пізнавальних заходах групою вболівальників, що відвідують спортивні змагання, а гедоністична функція забезпечує можливість у задоволенні естетичних потреб. Виховна та освітня функції реалізовуються у змісті, тематиці свята, підборі образних форм» [6, 71-72].

Скасування політичної цензури в проведенні масового свята як позитивна тенденція одразу ж нівелюється надмірною його політизацією, що здійснюється у відповідності до споживацьких гасел. У результаті аполітична частина суспільства від таких свят відмежовується, а молодь надає пріоритет святам зарубіжним.

Можемо дійти висновку, що в сучасному українському суспільстві розвиток масових свят характеризують і позитивні, і негативні тенденції. Серед негативних необхідно відзначити такі як: нівелювання духовної складової масового свята й переважання видовищної; активне використання масових свят задля досягнення певних політичних та ідеологічних завдань; акцентування в поняттєвому апараті на масовості («масове свято»), а не на самому святі, що перетворює свято з об'єкту культури в об'єкт споживання. До них також можна додати й такі ознаки сучасного масового свята як невибагливість публіки, вульгаризація святкового видовища, примітивність та наївність його змістового наповнення. Це можна пояснити багатьма причинами: і послабленням уваги до сфери культури з боку органів влади й, відповідно, відсутністю достатнього фінансування, й неналежним професійним рівнем організаторів свята (звідки – нечітко вибудована драматургія свята та естетичний несмак аудиторії), й слабкість організаційної інфраструктури сфери культури в цілому.

Висновки. Особливостями традиційних масових святкувань періоду незалежності стали: проведення масових свят на державному рівні, що відповідно позначилося на кількості учасників, якості й популярності свята; активна роль церкви у проведенні масових свят; комерціалізація свят, що унаочнюється в запровадження системи святкових знижок, вікторин, розіграшів у дні проведення святкувань з метою заохочення покупців; залучення до масових народних святкувань (зокрема, Різдва Христового чи Великодня) учнівської та студентської молоді, що дає підстави стверджувати про використання традиційного масового свята як важливого атрибуту системи освіти.

Серед тенденцій, що впливатимуть на функціонування масових свят в Україні, нами визначено: виконання ними політичних й ідеологічних цілей; урізноманітнення й удосконалення якісності змістового насичення масових свят; технологічний розвиток організації масових свят; інтеграція традиційних та інноваційних форм святкової культури; популяризація масового свята як звичної культурної практики.

Функціональна спрямованість святкової культури сучасної України урізноманітнюється, що дає нам підстави стверджувати про зростання особистісної й суспільної значимості масових свят. Інновації у системі святкової культури охоплюють поєднання народних традицій, календарно-обрядових циклів та сучасних новацій.

Література

1. Абрамов Р.Н., Зудина А.А. Культурное потребление и досуговые практики «социальных инноваторов»: социологический анализ :Вестник удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика, 2012. Вып. 1. С. 64-76.

2. Баберя В. Як незабутньо відсвяткувати Івана Купала: куди поїхати полтавцям URL: http://zmist.pl.ua/news/yak–nezabutno–vidsvyatkuvati–ivana–kupala–kudi–pojihati–poltavcyam] (дата звернення вересень 2018р).

3. Волошин Т.В Івано-Франківську урочисто розпочався міжнародний фестиваль "Родослав" URL: http://gk–press.if.ua/v–ivano–frankivsku–urochysto–rozpochavsya–mizhnarodnyj–festyval–rodoslav (дата звернення серпень 2018р).

4. Всеукраїнський фестиваль вертепів «Карпатія» URL: http://ostbar.com.ua/projects.php (дата звернення вересень 2018р).

5. Гаєвська Т.І. Народна обрядовість в незалежній Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 - теорія та історія культури: Т.І. Гаєвська. Київ, 2006. 23 с.

6. Гайдукевич К.А. Специфіка організації масових спортивно-художніх свят К.А. Гайдукевич : Вісник Маріупольського державного університету серія: філософія, культурологія, соціологія, 2016, вип. 11 С. 68-78 .

7. Дмитренко Н. Народне – в маси :Н. Дмитренко : Україна молода. 2011, Випуск 138. 09.08.2011.

8. Ефанова М. В Харькове возрождают традиции народного рождественского театра URL: https://vecherniy.kharkov.ua/news/128195 (дата звернення вересень 2018р)

Конституція України URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96–ВР(дата звернення жовтень 2018 р)

9. Ліманська О. Сучасна обрядова культура українських свят в системі духовних цінностей суспільства О. Ліманська : Вісник ХДАДМ: Зб. наук. ст. Харків: ХДАДМ, 2009. № 1. С. 79–87.

10. Петрова І.В. Культурно-дозвіллєві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети : І. Петрова . Культура і сучасність. № 1. С. 108-113.

Про відзначення в Україні деяких пам'ятних дат та професійних свят. Указ Президента України від 30 грудня 2011 р. № 1209/2011 .URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1209/2011 (дата звернення вересень 2018 р).

11. Про встановлення Дня пам'яті жертв голодоморів та політичних репресій. Указ Президента України від 26 листопада 1998 р. № 1310/98 URL: https://www.president.gov.ua/documents/131098-5115. (дата звернення вересень 2018 р)

12. Про День Гідності та Свободи. Указ Президента України від 13 листопада 2014 року № 72/2014 URL : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/872/2014(дата звернення жовтень 2018 р)

13. Про день захисника Вітчизни. Указ Президента України URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/806/2014(дата звернення жовтень 2018 р)

14. Про День незалежності України. Постанова Верховної Ради України .Відомості Верховної Ради України (ВВР). 1992. № 20. С. 279. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2143-12 (дата звернення жовтень 2018 р)

15. Про день студента. Указ Президента України від 16 червня 1999 р. № 659/99 URL:: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/659/99(дата звернення жовтень 2018 р).

Про День Свободи. Указ Президента України від 19 листопада 2005 р. № 1619/2005 URL : http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/U1619_05.html (дата звернення жовтень 2018р).

16. Про пропозиції щодо святкових і неробочих днів в Українській РСР. Постанова Верховної Ради УРСР. URL**:** Відомості Верховної Ради УРСР (ВВР) .1991. № 3 – 7. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/585-12 (дата звернення жовтень 2018р).

Про свободу совісті та релігійні організації. Закон України URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/987-12 (дата звернення жовтень 2018 р)

Свято Івана Купала 2018: традиції, обряди та заборони URL: : http://www.rivne1.tv/Info/?id=83064 (дата звернення жовтень 2018 р)

17. Стішова Н.С. Традиція і стан збереження української календарної обрядовості осіннього циклу на Слобідській Україні : Н. Стішова : Матеріали до української етнології. 2016. Вип. 15. С. 41–46.

18. Стішова Н.С. Українські календарні свята осіннього циклу: монографія : Н. Стішова : Київ, НАН України, 2017. 240 с.

19. Шевченко Н.О. Використання народних обрядових свят в подієвому туризмі : Н. Шевченко : Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство 2016. Вип. ІІ. С. 35-39.

Якщо Масляна – то у Древньому Києві! URL**::** http://parkkyivrus.com/maslenitsa/maslyana.html] (дата звернення вересень 2018р)

26. Edginton, Christopher R., Chen, Peter. Leisure as Transformation. Sagamore Publishing,

27. Godbey, Geoffrey, Mack, Timothy C. Leisure in the 21st century: Parti, 2006. 44 p.

28. Rojek C. Leisure and Life Politics : Leisure Sciences, 2001. V. 23. P. 115–116.

References

1. Abramov R.N., Zudina A.A. (2012). Cultural consumption and leisure practices of «social innovators»: a sociological analysis. Bulletin of the Udmurt University. Ser. Philosophy. Sociology. Psychology. Pedagogy, issue 1, 64-76 [in Russian].

2. Baberya V. (04.07.2018) How to celebrate unforgettably the Ivan Kupala Day: where can residents of Poltava to go? Zmist. Retrieved from http://zmist.pl.ua/news/yak-nezabutno-vidsvyatkuvati-ivana-kupala-kudi-pojihati-poltavcyam [in Ukrainian].

3. Voloshin T.V. (24.09.2016). The international festival «Rodoslav» was officially opened in Ivano-Frankivsk. Halytsky Korespondent. Retrieved from http://gk–press.if.ua/v–ivano–frankivsku–urochysto–rozpochavsya–mizhnarodnyj –Festyval – rodoslav [in Ukrainian].

4. Ukrainian festival of the nativity scenes «Karpatiya» (2018). Ostannya barykada. Retrieved from http://ostbar.com.ua/projects.php?&gr=2 [in Ukrainian].

5. Gaevska T.I. (2006). Folk ritual in independent Ukraine. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Haydukevich K.A. (2016). The specifics of the organization of mass sports and art holies. Journal of the Mariupol State University. Ser.: Philosophy, Culturology, Sociology, 11, 68-78 p. [in Ukrainian].

7. Dmitrenko N. (2011). Folk – in masses. Young Ukraine, issue 138 [in Ukrainian].

8. Efanova M. (2017). The traditions of the national Christmas theater are reviving In Kharkiv. Evening Kharkov. Retrieved from https://vecherniy.kharkov.ua/news/128195 [in Russian].

9. Constitution of Ukraine. (2018). URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254k/96 –BP [in Ukrainian].

10. Limanska O.V. (2009). The modern ritual culture of Ukrain holies in the system of spiritual values of society. News of HDAM. Kharkiv: KhDADM, 1, 79–87 [in Ukrainian].

11. Petrova I.V. (2011). Cultural and leisure practices of the population of modern Ukraine: trends and priorities. Culture and modernity, 1, 108-113.

12. Decree of the President of Ukraine on the occasion some memorials and professional dates in Ukraine from December 30, 2011 № 1209/2011. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1209/2011 [in Ukrainian].

13. Decree of the President of Ukraine on the opening of the Day of the Memory of Holodomor Victims and Political Represies from November 26, 1998 № 1310/98. Retrieved from https://www.president.gov.ua/documents/131098-5115 [in Ukrainian].

14. Decree of the President of Ukraine on the Day of Dignity and Freedom from November 13, 2014 № 72/2014. Retrieved from http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/872/2014 [in Ukrainian].

15. Decree of the President of Ukraine on the day of the defender of the Fatherland from October 14, 2014 № 806/2014. Retrieved from http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/806/2014 [in Ukrainian].

16. Resolution of the Verkhovna Rada of Ukraine on the Independence Day of Ukraine from 1992 № 20. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ 2143-12 [in Ukrainian].

17. Decree of the President of Ukraine on the student's day from June 16, 1999 № 659/99. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/659/99 [in Ukrainian].

18. Decree of the President of Ukraine on Liberty Day from November 19, 2005 № 1619/2005. Retrieved from http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/U1619_05.html [in Ukrainian].

19. Resolution of the Verkhovna Rada of the USSR on Proposals for festive and non-working days in the Ukrainian SSR from December 26, 1990. Bulletin of the Supreme Council of the Ukrainian SSR (VVR). Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/585-12 [in Ukrainian].

20. Law of Ukraine on Freedom of Conscience and Religious Organizations from April 23, 1991. № 988-XII. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/987-12 [in Ukrainian].

21. Ivan Kupala's Holiday 2018: Traditions, Rituals and Prohibitions (2018). Retrieved from http://www.rivne1.tv/Info/?id=83064 [in Ukrainian].

22. Stishova N.S. (2016). Tradition and the state of preservation of the Ukrainian calendar ritual of the autumn cycle in Sloboda Ukraine. Materials to the Ukrainian ethnology, issui 15, 41-46 [in Ukrainian].

23. Stishova N.S. (2017). Ukrainian calendar holidays of the autumn cycle, Kyiv: NAS of Ukraine [in Ukrainian].

24. Shevchenko N.O. (2016). Use of folk ceremonial holidays in event tourism. International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology, issui II, 35-39 [in Ukrainian].

25. If Maslyana is in Ancient Kyiv! (2018). Drevniy Kyiv. Retrieved from http://parkkyivrus.com/maslenitsa/maslyana.html] [in Ukrainian].

26. Edginton, Christopher R., Chen, Peter. Leisure as Transformation. Sagamore Publishing,

27. Godbey, Geoffrey, Mack, Timothy C. Leisure in the 21st century: Parti, 2006. – 44 p.

28. Rojek C. Leisure and Life Politics // Leisure Sciences, 2001. V. 23. P. 115–116.

Стаття надійшла до редакції 28.10.2018 р.

УДК 808.5+008

Нечаєнко Тетяна Василівна
доцент кафедри тележурналістики та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-8329-2517
nechaenko.t@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – визначити ключові концепції дослідження мовленнєвої комунікації і виявити їх змістові ознаки для подальшого використання в культурологічних розробках в сфері комунікації. **Методологія.** В дослідженні використовувалися аксіологічний, інформаційно-семіотичний та комунікаційний методи. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що проаналізовані вихідні методологічні позиції вивчення міжкультурної комунікації, що включає мовні особливості цього процесу. **Висновки**. Сучасна лінгвістика має сформовану систему теоретичних уявлень й адекватний інструментарій дослідження. У лінгвістиці створені умови для нових міждисциплінарних досліджень мовленнєвої комунікації, а понятійний апарат цієї науки з успіхом може застосовуватися і в інших науках.

Ключові слова: культура, міжкультурна комунікація, комунікація, мовленнєва комунікація, мовленнєве спілкування.

***Нечаенко Татьяна Васильевна**, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Теоретические основы исследования речевой коммуникации: культурологический аспект

Цель статьи – определить ключевые концепции исследования речевой коммуникации и выявить их сущностные признаки для дальнейшего использования в культурологических разработках в сфере коммуникации. **Методология**. В исследовании использовались аксиологический, информационно-семиотический и коммуникационный методы. **Научная новизна** статьи состоит в том, что проанализированы исходные методологические позиции изучения межкультурной коммуникации, включающей языковые особенности данного процесса. **Выводы**. Современная лингвистика имеет сложившуюся систему теоретических представлений и адекватный инструментарий исследования. В лингвистике созданы условия для новых междисциплинарных исследований речевой коммуникации, а понятийный аппарат этой науки с успехом может применяться и в других науках.

Ключевые слова: культура, межкультурная коммуникация, коммуникация, речевая коммуникация, речевое общение.

***Nechaienko Tetiana**, Associate Professor of TV Journalism and Mastery of the Actor of Kyiv National University of Culture and Arts*

Theoretical foundations of the study of verbal communication: the culturological aspect

The purpose of the article is to define the key concepts of the study of speech communication and to reveal their essential attributes for further use in culturological developments in the field of communication. **Methodology**. In this study, axiological, information-semiotic and communication methods were used. **The scientific novelty** of this article is that the initial methodological positions of the study of intercultural communication, including the linguistic features of this process, are analyzed. **Conclusions**. Modern linguistics has an established system of theoretical concepts and an adequate research toolkit. In linguistics there are created conditions for new interdisciplinary studies of verbal communication, and the conceptual apparatus of this science can be successfully applied in other sciences.

Keywords: culture, intercultural communication, communication, speech communication, verbal communication.

Постановка проблеми. Бурхливе оновлення різних форм міжкультурних контактів у сучасних умовах розвитку суспільства випереджає удосконалення навичок комунікації між представниками різних культур та історично встановлених культурних моделей. Це актуалізує потребу більш уважного й ґрунтовного розгляду процесів, що відбуваються в контексті взаємодії й взаємовпливу культур – міжкультурної комунікації, яка виступає важливим чинником регуляції як внутрішнього життя різних країн, так і взаємовідносин між ними.

Багатосторонній характер міжкультурної комунікації визначає комплексність проблем вивчення міжкультурного спілкування з точки зору культурології, лінгвістики, соціології, філософії,

© Нечаєнко Т. В., 2018

етнології, прагматики, теорії мовленнєвої комунікації. У великій різноманітності підходів, напрямів, концепцій і теорій простежується загальна для них мета – зрозуміти процеси, за допомогою яких людина висловлює свою думку й здійснює комунікацію. Однак слід зазначити, що результати досліджень в одній сфері слабо враховуються в дослідженнях інших наук. Тим часом, культурологічне розуміння ролі соціалізації та інкультурації, соціального контексту в міжкультурному діалозі, соціокультурного компонента фразеологізмів, прислів'їв, приказок, пояснення конотативного значення слова й визначення символів культури в міжкультурної комунікації і т.д. вимагає чіткого розуміння змісту самої комунікації, в тому числі і мовленнєвої, від якої значною мірою залежить оптимізація спільної людської діяльності. Методологія подібних досліджень повинна враховувати результати наукових пошуків, отримані, зокрема, в сфері філософії мови, комунікативної лінгвістики, лінгвістичної прагматики, соціолінгвістики, лінгвокультурології тощо. Таким чином, актуальність статті полягає в ознайомленні з теоретичними засадами дослідження мовленнєвої комунікації, які можуть стати науковим підґрунтям для подальшого аналізу і розробки аспектів вивчення міжкультурної комунікації як форми соціальної комунікації.

Огляд досліджень і публікацій за темою. Дослідження мовленнєвої комунікації має багату і загальновизнану традицію, разом з тим будь-яка спроба осмислити комунікацію важлива й виправдана, оскільки спілкування – це стрижень, основа існування людини. Серед лінгвістів, чиї загальномовні концепції органічно пов'язані з певними уявленнями про мовленнєве спілкування, найбільш відомі Ш. Баллі, М. М. Бахтін, В. Гумбольдт, Л. Єльмслєв, Празький лінгвістичний гурток, Ф. де Соссюр, Л. В. Щерба і Л. П. Якубінський [1; 2; 6; 8; 12; 14; 16].

Мета статті – визначити ключові концепції дослідження мовленнєвої комунікації і виявити їх змістові ознаки для подальшого використання в культурологічних розробках в сфері комунікації.

Виклад проблеми. Для пояснення реальних процесів в комунікації були розроблені різні моделі і теорії, що являють собою результат узагальнення тривалих пошуків у цьому напрямі. Найбільш значними з них є інформаційно-кодова модель комунікації, біхевіористська модель Л. Блумфілда, структуралістські концепції мовленнєвого спілкування Н. Хомського, теорія мовленнєвих актів та ін.

Зокрема, інформаційно-кодова модель комунікації виникла спочатку в теорії зв'язку і є кібернетичною точкою зору на мовну комунікацію як одне лише передання інформації за допомогою кодування й декодування повідомлень. Об'єктом дослідження К. Шеннона [18] – одного з основоположників цього підходу, були найбільш загальні закономірності передання інформації, а сама теорія вибудовувалася як математична теорія без урахування суб'єктивних чинників, привнесених людьми в процес спілкування. Тому положення математичної теорії передання інформації набули статусу методологічних побудов. До досягнень математичної теорії зв'язку потрібно віднести розвиток уявлення про міру інформації в повідомленні на основі її невизначеності (непередбачуваності). Це уявлення було введено в свій час Р. Хартлі, але стало широко відомим лише після його математичного обґрунтування К. Шенноном.

Згідно з інформаційно-кодовою моделлю комунікації, структуру акту спілкування відображає схема: джерело повідомлень – передавач – канал – приймач – одержувач повідомлень. Перша спроба лінгвістичної експлікації цієї схеми передання повідомлень була зроблена Р. Якобсоном [15]. Її зміст полягав в тому, що елементи структурної схеми передання повідомлень інтерпретувалися як чинники, що зумовлюють мовну форму мовленнєвого повідомлення. Назвавши шість таких чинників (адресант, повідомлення, адресат, контекст, контакт, код), кожному з них він приписує окрему функцію, яку той виконує в процесі спілкування. У численних інтерпретаціях цієї моделі ці функції розуміються як завдання, що вирішуються мовними і немовними засобами в процесі мовленнєвого спілкування. Постулювання такого причинно-наслідкового зв'язку і є засобом стилістичної інтерпретації.

Біхевіористська модель Л. Блумфілда [3] є спробою відобразити мовлення в його реальному оточенні практичними подіями. Люди в процесі взаємодії можуть впливати один на одного за допомогою «практичних» (немовленнєвих) і мовленнєвих стимулів; реагують на ці стимули вони теж двояко: мовленнєвими і немовленнєвими діями. Відповідно до цього мовленнєві впливи і реакції комунікантів мають практичний аспект, який є сферою їх життєдіяльності.

В межах зміненої біхевіористської парадигми сформувалися два нові підходи – теорія оперантного умовного підкріплення Б. Скіннера [19] й диспозиційний підхід Ч. Морріса [17]. В теорії оперантного умовного підкріплення мовленнєва поведінка розглядається лише як окремий випадок функціонування психіки особистості в цілому. Відповідно до цієї теорії мовленнєве спілкування – це комбінація поводжень комунікантів, мовленнєвий досвід яких сформувався в умовах подібних підкріплень. Мовний розвиток при цьому представляє процес створення передумов мовленнєвого спілкування й перебуває під соціальним контролем: підкріплюються вербальні стимули й реакції

прийнятими в даному суспільстві способами. У свою чергу, Ч. Морріс в аналізі мовленнєвого спілкування виходить з достовірного й легко підтверджуваного уявлення, що в деяких випадках людина на знак реагує як на заміщуваний цим знаком предмет, тобто предмет і його знак викликають одні й ті самі реакції. Для пояснення випадків, коли предмет і його знак не викликають реакцій, вводиться поняття диспозиції – готовності до реакції, але й воно не може пояснити появи спільності комунікативних засобів і знань про світ, оскільки процес формування знаків – процес індивідуальний.

На противагу біхевіористському розумінню мовленнєвого спілкування сформувалася структуралістська концепція мовленнєвого спілкування Н. Хомського [13], що пропонує своє вирішення проблем, які не зміг вирішити біхевіоризм: формування спільності комунікативних засобів і знань; інтенціональність, цілеспрямованість мовленнєвого спілкування; механізм діалогічного спілкування. Виходячи з положення про те, що змістовні інтенції мовців отримують мовленнєве втілення, вчений для опису цього процесу вводить поняття глибинного та поверхневого рівня породження висловлювання. Перехід від глибинного рівня існування думки до поверхневого, де відбувається її втілення в граматичних структурах, – це і є шлях «виробництва» висловлювання. Перехід здійснюється відповідно до системи правил породження граматично правильних пропозицій, що у своїй сукупності становлять мовну компетенцію. Таким чином, Н. Хомський ввів в об'єкт дослідження принципово неспостережувані елементи мовленнєвої поведінки, що, певною мірою, підготувало прагматичний поворот у лінгвістиці. Однак Н. Хомський не зміг дати прийнятного пояснення вживання мови людиною, ігноруючи функціональну (цільову) сторону цього вживання.

Критичне осмислення спроби дати пояснення вживання мовленнєвих висловлювань без урахування їх функції в організації спільної діяльності дало змогу представникам лінгвістичної прагматики сформувати новий підхід до аналізу мовленнєвих висловлювань і стало стимулом для розробки теорії мовленнєвих актів, в основу якої було покладено врахування прагматичного ефекту висловлювання і міру досягнення прагматичної мети мовця. На думку засновника цієї теорії Дж. Остіна [10], в мовленнєвому акті беруть участь мовець і адресат, які виступають як носії певних, узгоджених між собою соціальних ролей або функцій. До складу мовленнєвого акту входить обстановка мовлення і той фрагмент дійсності, якого стосується його зміст, а виконати мовленнєвий акт – значить чітко вимовити звуки, що належать загальнозрозумілому мовному коду; вибудувати висловлювання зі слів цієї мови за правилами її граматики; забезпечити висловлювання змістом і референцією, тобто співвіднести з дійсністю, здійснити вислів; надати вислову цілеспрямованість, що перетворює його на іллокутивний (прагматичний компонент змісту висловлення, що відображає комунікативну мету мовця) акт.

Крок уперед від позиції Н. Хомського в справі вивчення мовленнєвого спілкування зробив Дж. Серль [11], який сформував принципово нову об'єктну й предметну сфери дослідження мовленнєвого спілкування: в об'єктну сфері він увів комунікантів як реалізаторів своїх інтенцій, доступних аналізу, а в предметну – деталізоване уявлення про функції різних висловлювань в мовленнєвому спілкуванні.

Зберігаючи деяку наступність ідей Н. Хомського і Дж. Серля, в межах лінгвістичного підходу до аналізу комунікації була сформована концепція комунікативної ситуації Д. Вундерліха [20], яка розвиває ідею регулярності, невипадковості граматичного оформлення мовленнєвих дій. Розуміння залежності вироблення і сприйняття мовлення від немовленнєвої ситуації в межах цієї концепції означає повний розрив з уявленнями Н. Хомського про умови реалізації мовленнєвої компетенції мовця-слухача. У методичному плані ця концепція як пояснювальна модель, призначена для прагматиків-структурного аналізу функціонування метакомунікативних коштів, – ще один крок від об'єктивістського аналізу: Д. Вундерліх аналізує внутрішні зв'язки мета комунікативних засобів з модельними ситуаціями спілкування в уявному експерименті.

Подальші дослідження в напрямі теорії мовленнєвого акту стимулювали розробку інференційної моделі комунікації Г. П. Грайса [5]. Це, мабуть, перша в історії лінгвістики здійснена спроба аналізу мовленнєвого спілкування, реалізована у формі аналізу мовленнєвих творів на основі обмеженого, але досить чітко визначеного понятійного інструментарію. Ця модель як функціональну підставу використовує принцип виводимості знання: передбачається, що S, який говорить, вкладаючи зміст в висловлювання x, тричі демонструє свої інтенції. По-перше, він має намір проголошенням x викликати певну реакцію (r) в аудиторії A. По-друге, він хоче, щоб A впізнала його наміри, а також щоб це впізнання намірів з боку A стало підставою для реакції (r). Зміст висловлювань не обмежений репрезентативними повідомленнями про стан справ – вони можуть висловлювати, наприклад, емоції. Таким чином, інференційна модель комунікації включає й ті випадки, коли в повідомленні взагалі немає пропозиційного змісту, й воно не використовує жодного коду.

Паралельно з теорією мовленнєвого акту в лінгвістиці розробляється теорія мовленнєвої діяльності (О. М. Леонтьєв [9]), стимулом до появи якої стало розуміння спілкування як соціального феномена не лише за зовнішніми формами свого здійснення (бо воно здійснюється в суспільстві), а й за своєю природою – бо воно є необхідною умовою і складником будь-якої діяльності людини – як безпосередньо колективної, так і такої, що не має форми безпосередньої колективності (наприклад, теоретичної діяльності).

Діяльність може бути розглянута як складно організована мережа різних актів перетворення об'єктів, коли продукти однієї діяльності переходять в іншу й стають її компонентами. Навіть суб'єкти діяльності – люди, які здійснюють перетворення об'єктів відповідно до поставлених цілей, – можуть бути певною мірою представлені як результати діяльності навчання й виховання, яка забезпечує засвоєння суб'єктом необхідних зразків дій, знань і навичок застосування в діяльності певних засобів.

Діяльність виступає як усвідомлена, мотивована, тобто психічно регульована предметна й цілеспрямована соціально регламентована активність соціального суб'єкта, яка опосередковує всі його зв'язки з природним, техноекономічним і соціокультурним оточенням. У діяльності людина не лише пристосовується до середовища, а й видозмінює його: перетворює природне середовище на штучне, встановлює взаємозв'язки і взаємодіє з іншими людьми. Таким чином, в даний час загальновизнаною є думка, що спілкування в найширшому сенсі виступає як соціальний процес встановлення і виявлення зв'язків і відносин між людьми на основі обміну продуктами й результатами діяльності, інформацією, тобто виступає як системно-інтеграційна діяльність.

Подальший розвиток теорії мовленнєвого акту призвів до розробки інтеракційної моделі комунікації (В. Є. Гольдін, В. В. Дементьєв [4; 7]), яка головним принципом висуває взаємодію в соціально-культурних умовах конкретної ситуації. Ця модель виходить з того, що комунікація зорганізується спільними координованими зусиллями обох учасників спілкування незалежно від того, про які конкретні речі вони говорять, і в межах якого конкретного жанру відбувається спілкування. Комунікація здійснюється не як трансляція інформації або маніфестації намірів, а як демонстрація смислів, необов'язково призначених для розпізнання та інтерпретації реципієнтом. Будь-яка форма поведінки – дія й бездіяльність, мовлення й мовчання в певній ситуації може виявитися комунікативно значущою. При цьому необхідна умова комунікації – активність того, хто сприймає «іншого». Інтерпретація смислів стає в інтеракційній моделі критерієм успішності і призначенням комунікації.

Висновки. Таким чином, сучасна лінгвістика має сформовану систему теоретичних уявлень й адекватний інструментарій дослідження. Більше того, в лінгвістиці вже створені умови для нових міждисциплінарних досліджень мовленнєвої комунікації, особливо це стосується включеності комунікації в соціальні процеси і в онтогенез. Понятійний апарат цієї науки з успіхом може застосовуватися і в інших науках. Значущість лінгвістичних досліджень для культурології визначається, зокрема, тим фактом, що діалог і взаємодія культур в процесі міжкультурного контакту відбуваються за допомогою обміну культурною інформацією між партнерами по комунікації.

У вигляді системи символів і знаків мовного вираження міжкультурні комунікації закріплюють культурне й суспільне значення інформації й створюють особливий семіотичний простір, який виступає найважливішою умовою свідомої суспільної діяльності людей, їхньої взаємодії. Завдяки цьому відбувається фіксація, зберігання й передання загальнолюдських цінностей і принципів, які стають згодом умовою цілеспрямованої діяльності людей.

Література

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва : Иностранная литература, 1955. 416 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
3. Блумфилд Л. Язык. Москва: Прогресс, 1968. 606 с.
4. Гольдин В. Е., Дубровская О. Н. Жанровая организация речи в аспекте социальных взаимодействий / Жанры речи. Саратов, 2002. Вып. 3. С. 5–18.
5. Грайс Г. П. Логика и речевое общение / Межличностное общение : хрестоматия. Санкт – Петербург, 2001. С. 171–195.
6. Гумбольдт В. Фон. Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1985. 452 с.
7. Дементьев В. В. Фатические речевые жанры. *Вопросы языкознания.* 1999. № 1. С. 37–54.
8. Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка. Зарубежная лингвистика / общ. ред. В. А. Звегинцева и Н. С. Чемоданова. Т. 1. М.: 1999. С. 131–256.
9. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва: Политиздат, 1975. 304 с.

10. Остин Дж. Л. Слово как действие. Новое в зарубежной лингвистике. Москва: 1986. Вып. XVII. С. 22–129.
11. Серль Дж. Что такое речевой акт?.Новое в зарубежной лингвистике. Москва: 1986. Вып. XVII. С. 151–169.
12. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. А. А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977. 696 с.
13. Хомский Н. Язык и мышление / пер. с англ. Б. Ю. Городецкого. Москва: Московс. гос. универ., 1972. 123 с.
14. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Ленинград : Наука. Ленингр. отд–ние, 1974. 427 с.
15. Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина ; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе ; ред. пер. Ф. Успенский. М. : Гнозис, 1996. 248 с.
16. Якубинский Л. П. О диалогичности речи / Язык и его функционирование : избр. работы. М. : Наука, 1986. С. 17–58.
17. Morris Ch. Signs, Language and Behaviour. New York : Prentice – Hall Inc., 1946. 365 c.
18. Shannon C. E., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Urbana : The University of Illinois Press, 1949. 125 p.
19. Skinner B. F. Verbal Behavior. New York : Appleton – Century – Crofts, Inc., 1957. 478 p.
20. Wunderlich D. Grundlagen der Linguistik. Hamburg : Rowohlt, 1974. 431 s.

References

1. Bally, Sh. (1955). General linguistics and questions of the French language. Moscow: Inostrannaya literatura, 416 p. [in Russian].
2. Bakhtin, M. M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvo, 423 p. [in Russian].
3. Bloomfield, L. (1968). Language. Moscow: Progress, 606 p. [in Russian].
4. Gol'din, V. Ye., Dubrovskaya, O. N. (2002). «The Genre Organization of Speech in the Aspect of Social Interactions». Genres of Speech. Saratov, Issue. 3, p. 5–18 [in Russian].
5. Grice, G. P. (2001). «Logic and Speech Communication». Interpersonal Communication. St. Petersburg, p. 171–195 [in Russian].
6. Humboldt, W. (1985). Background. Language and philosophy of culture. Moscow: Progress, 452 p. [in Russian].
7. Dementiev, V. V. (1999). «Fatic speech genres». Questions of linguistics, no. 1, p. 37–54 [in Russian].
8. Elmeslev, L. (1999). «Prolegomena to the theory of language». Foreign Linguistics. T. 1. Moscow, p. 131–256 [in Russian].
9. Leontiev, A. N. (1975). Activity. Consciousness. Personality. Moscow: Politizdat, 304 p. [in Russian].
10. Austin, J. L. (1986). «The word as an action». New in foreign linguistics. Moscow, Issue. XVII, p. 22–129 [in Russian].
11. Searle, J. (1986). «What is a speech act?». New in foreign linguistics. Moscow, Issue. XVII, p. 151–169 [in Russian].
12. Saussure, F. (1977). Works on Linguistics. Moscow: Progress, 696 p. [in Russian].
13. Chomsky, N. (1972). Language and Thinking. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyiy universitet, 123 p. [in Russian].
14. Scherba, L. V. (1974). Language system and speech activity. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 427 p. [in Russian].
15. Jacobson, R. (1996). Language and the unconscious. Moscow: Gnosis, 248 p. [in Russian].
16. Yakubinsky, L. P. (1986). «On the dialogicality of speech». Language and its functioning. Moscow: Nauka, p. 17–58 [in Russian].
17. Morris, Ch. (1946). Signs, Language and Behaviour. New York : Prentice – Hall Inc., 365 c. [in English].
18. Shannon, C. E., Weaver, W. (1949). The Mathematical Theory of Communication. Urbana : The University of Illinois Press, 125 p. [in English].
19. Skinner, B. F. (1957). Verbal Behavior. New York : Appleton – Century – Crofts, Inc., 478 p. [in English].
20. Wunderlich, D. (1974). Grundlagen der Linguistik. Hamburg : Rowohlt, 431 s. [in German].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2018 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 339.138

Акімов Дмитро Ігорович
доктор соціологічних наук, Голова Генеральної Дирекції Міжнародної Академії рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID 0000-0003-0732-7287
akimov@fortuna.org.ua

МАРКЕТИНГ МИСТЕЦТВА ТА АРТ-РИНКИ: ВІДМІННОСТІ ВІД ТРАДИЦІЙНОЇ МАРКЕТИНГОВОЇ МОДЕЛІ

Мета роботи. Дослідження та аналіз актуальної проблеми використання маркетингових технологій у сфері мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі діяльності сучасного ринку образотворчого мистецтва з метою знайти оптимальні алгоритми визначення ціни та цінності художнього твору, та сприяти самореалізації митця. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про ринок мистецтва та дослідженні маркетингових процесів на ньому. Розглянуто не традиційне розроблення комплексу маркетингу (що включає в себе розроблення товару, ціноутворення, методи збуту, методи просування товару, а також функціональне забезпечення маркетингової діяльності та формування попиту на ринку), а сутність маркетингу мистецтва, адже його цілі, структура, механізми реалізації кардинально відрізняються від традиційної моделі маркетингової діяльності підприємства, а основним вихідним елементом виступає продукт - художній твір, створений митцем. Розглянуто такі ключові аспекти діяльності арт-ринку, як функціонування в його межах унікальних продуктів; механізми впливу на споживачів певних елементів матеріальних та нематеріальних активів; співвідношення ціни та цінності творів мистецтва, що функціонують на арт-ринку. Проведено порівняльний аналіз відмінностей маркетингу мистецтва від маркетингових складових традиційного ринку. **Висновки**. На сучасному ринку мистецтва, процеси якого мають регулювати маркетингові технології, необхідно враховувати унікальність продуктів, що володіють властивостями матеріальних та нематеріальних активів, а також питання співвідношення ціни та цінності товарів мистецтва і подальшу специфіку процесів ціноутворення.

Ключові слова: маркетингова модель, маркетинг мистецтв, арт-ринок, ціна та цінність художнього твору, основні сегменти ринку мистецтва.

Акимов Дмитрий Игоревич, *доктор социологических наук, Председатель Генеральной Дирекции Международной Академии рейтинговых технологий и социологии «Золотая Фортуна»*

Маркетинг искусства и арт-рынки: отличия от традиционной маркетинговой модели

Цель работы. Исследование и анализ текущей проблемы использования маркетинговых технологий в области искусства. **Методология** исследования заключается в применении сравнительных, эмпирических и теоретических методов. Этот методологический подход позволяет выявлять и анализировать определенные модели современного рынка изобразительных искусств с целью нахождения оптимальных алгоритмов определения цены и ценности художественной работы и продвижения самореализации художника. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о рынке искусства и исследовании маркетинговых процессов в нем. Рассматривается не традиционная разработка маркетингового комплекса (который включает в себя разработку продукта, ценообразование, методы продаж, методы продвижения продукта, а также функциональную поддержку маркетинговой деятельности и формирование спроса на рынке), а суть художественного маркетинга, поскольку его цели, структура, механизмы реализации в корне отличаются от традиционной модели маркетинговой деятельности предприятия, а основным исходным элементом является продукт - произведение, созданное художником. Рассматриваются следующие ключевые аспекты рыночной деятельности на рынке, такие как функционирование уникальных продуктов на нем; механизмы воздействия на потребителей определенных элементов материальных и нематериальных активов; соотношение цены и стоимости произведений искусства, которые функционируют на арт-рынке. Проведен сравнительный анализ различий между маркетинговым искусством и маркетинговыми компонентами традиционного рынка. **Выводы.** На рынке современного искусства, процессы которого должны регулировать маркетинговые технологии, необходимо учитывать уникальность продуктов, обладающих свойствами материальных и нематериальных активов, а также вопрос о соотношении цены и стоимости товаров искусство и дальнейшая специфика процессов ценообразования.

© Акімов Д. І., 2018

Ключевые слова: маркетинговая модель, маркетинг искусств, арт-рынок, цена и ценность художественного произведения, основные сегменты рынка искусства.

Akimov Dmytro, *Doctor of Sociology, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology «Golden Fortune»*

The marketing of art and the art-markets: differences from the traditionally marketing model

The purpose of the article. Research and analysis of the current problem of using marketing technologies in the field of art. **The methodology** of the study is to apply comparative, empirical and theoretical methods. This methodological approach allows to reveal and analyze specific models of the modern market of fine arts with the aim of finding optimal algorithms for determining the price and value of artistic work, and to promote the artist's self-realization. **Scientific novelty** consists in expanding the notions about the art market and researching the marketing processes on it. Not the traditional development of the marketing complex (which includes product development, pricing, sales methods, methods of product promotion, as well as functional support of marketing activities and market demand formation) are considered, but the essence of art marketing, since its goals, structure, mechanisms of implementation fundamentally differs from the traditional model of marketing activity of the enterprise, and the central source element is the product - an artwork created by the artist. The following key aspects of the art market activity, such as the functioning of unique products on it, are considered; mechanisms of influence on consumers of some elements of tangible and intangible assets; the ratio of the price and value of works of art that function on the art market. A comparative analysis of the differences between marketing art and marketing components of the traditional market has been conducted. **Conclusions.** In the modern art market, the processes of which must regulate marketing technologies, one must take into account the uniqueness of products possessing the properties of tangible and intangible assets, as well as the issue of the correlation of the price and value of the goods of art and the further specificity of pricing processes.

Key words: marketing model, marketing of arts, art-market, price and value of artistic work, main segments of the art market.

Актуальність теми дослідження. Посилення оптимізації, ефективності процесів ринкових перетворень та багатьох інших економічних, політичних, соціальних процесів в житті суспільства веде до розвитку нових науково-економічних технологій та алгоритмів в культурній сфері, в тому числі до розвитку маркетингу культури та маркетингу мистецтва, які в свою чергу формують, створюють нові моделі маркетингової діяльності, технології орієнтації та впливу культури та мистецтва на споживача, задоволення його попиту на відповідні послуги, а також формують ставлення споживача не тільки до кінцевого ринкового продукту культури і мистецтва, а й до економічних, соціальних та політичних, релігійних, духовних процесів, що відбуваються навколо споживача в суспільстві та у світі в цілому. Маркетинг мистецтва, як і культурний маркетинг взагалі, є одним з важливих напрямків маркетингу соціального, що формує цілі, технології, маркетингові механізми в різних сферах суспільного життя, в тому числі таких сферах, як наука та освіта, охорона здоров'я, екологія, культура та мистецтво, спорт та інші масові видовища. Залишаючись одним з напрямків соціального маркетингу, маркетинг культури спрямований на формування політичних поглядів, громадянської та національної свідомості, громадської позиції споживача продукту ринку культури, він формує конкретні реальні механізми функціонування суспільних процесів, а також регулювання та управління ними [1, 7].

Як відомо, сутність будь-якого маркетингу, як класичного, так і соціального, політичного тощо, в тому числі й культурного та маркетингу мистецтва полягає у створенні та регулюванні процесів обміну в суспільстві. Виходячи з ключового визначення маркетингу, його засновник - американський економіст Ф. Котлер (до речі, батьки якого до еміграції були киянами) вважає, що «концепція маркетингу стверджує, що запорукою досягнення цілей організації виступає визначення нужд та потреб цільових ринків та забезпечення їх бажаної задоволеності більш ефективними та більш продуктивними, ніж у конкурентів, засобами» [6, 62].

Активне використання маркетингу в цілому та соціального маркетингу зокрема в останні роки свідчить про те, що загальні принципи, технології його організації (наприклад, маркетингу освіти, політичного чи навіть релігійного маркетингів) мають багато майже однакових, схожих рис, проте чимало його елементів можуть суттєво відрізнятися. Достатньо часто основною метою маркетингу мистецтва виступає не визначення попиту потенційних споживачів певного продукту та задоводення цього попиту з метою здобуття значного, або хоча б оптимального прибутку, а притягнення уваги максимальної кількості людей до контакту з художнім твором, створення громадської думки навколо даного твору поширення цієї думки, популярності твору та його розповсюдження, поширення з можливим бажаним досягненням певних фінансових результатів.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиліть вивченню та аналізу проблем маркетингу мистецтва у науковому світі приділяється певна увага. Серед західних вчених та прак-

тиків-маркетологів, що аналізують відповідні проблеми, можна назвати П. Доссі, М. Мокву, Дж. Мелило, К. Дигглза, Ф. Колбера, А. Рейса, Е. Хіршмана та деяких інших. Значну увагу приділяють аналізу цієї проблематики й такі спеціалісти в пострадянських країнах, як Т. Абанкіна, Ю. Автономов, І. Гольман,. Е. Груздов, В. Новаторов, В. Шестаков, Е. Шекова, А. Федотова. Серед українських фахівців, що досліджують проблематику маркетингу мистецтва можна назвати таких науковців, як: І. Абрамович, В. Індутний, 0. Калашнікова,. Б. Платонов та деякі інші відомі імена. Проте вивчення проблем маркетингу мистецтва в українській культурології та соціології є важливим та актуальним.

Мета дослідження: аналіз специфіки маркетингової моделі на ринку мистецтва та проблем, що пов'язані з використанням маркетингових технологій до ціноутворення, методів збуту, методів просування товару та загалом ефективної діяльності на арт-ринку предметів мистецтва, враховуючи їх художньо-естетичні та матеріально-технічні параметри та відповідність таким властивостям, як корисність і цінність, адже твори живопису, скульптури, кераміки тощо перетворюються в продукти арт-ринку тоді, коли споживач буде готовий їх придбати, або споживати як глядач, усвідомлюючи їх корисність.

Виклад основного матеріалу. Як вже йшлося вище, головною метою маркетингу як однієї з найбільш ефективних і уживаних сьогодні технологій є оптимізація взаємозв'язку між відомствами, організаціями, комерційними компаніями, підприємцями і фізичними особами, що створюють продукт соціального попиту (коли йдеться, наприклад, про маркетинг політики, освіти, культури, мистецтва) та споживачами їхньої продукції з метою задоволення потреб учасників ринкових (творчих, виробничих, та інших) процесів. Саме такою є загальновідома та загально використовувана традиційна маркетингова модель: будь-яка компанія намагається максимально задовольнити існуючі потреби споживача. Для цього використовуються наступні основні елементи: компанія (організація); ринок (в тому числі безпосередньо ринок та товар і споживач); маркетингова інформаційна система; маркетинговий комплекс, що включає в себе розробку товару, ціноутворення, методи збуту, методи просування товару тощо; нарешті система інтегрованих маркетингових комунікацій.

Ми зупинимось в роботі на розгляді деяких найбільш важливих та актуальних проблем, що торкаються змісту маркетингу мистецтв та відмінності його моделі від традиційної маркетингової моделі, що використовується як у класичному, так і у більшості сфер соціального маркетингу.

Перша й найбільш важлива, з нашої точки зору, проблема маркетингу мистецтв, це - специфіка ринку мистецтва (арт-ринку, як його найчастіше називають у спеціальній літературі). Відомо, що у традиційному маркетингу під ринком найчастіше розуміють групу споживачів, що тим чи іншим чином висловлюють бажання або потреби у відношенні до відповідних товарів, послуг або ідей. Тобто, ринок - це сукупність усіх потенційних та реальних покупців товару. Причому, в залежності від того, яке місце займає на ринку певний товар або його покупці, виділяють наступні елементи структури ринку: потенційний, дійсний, кваліфікований, обслуговуваний, освоєний [10, 224-226]. При цьому ключовим елементом будь-якого ринку є попит, який може бути задоволеним або незадоволеним, що й спонукає виробника того чи іншого продукту працюват на ринку.

На відміну від класичного ринку, відносно якого відбуваються процеси маркетингу у межах його класичної моделі, ринок мистецтва або арт-ринок представляє собою зовсім іншу, так би мовити, реальність. Дуже цікаво і доволі вичерпно її описує один з небагатьох німецьких фахівців у сфері маркетингу мистецтва Пірошка Доссі, автор європейського бестселеру «Продано! Мистецтво та гроші». Вона зокрема зауважує, що «ринок мистецтва – це найбільш розпливчаста галузь капіталістичного суспільства. На ньому зустрічаються мистецтво та гроші, свята молитва та мирська спекуляція, рекорди аукціонів і злиденність художників. Ні на якому іншому ринку не править настільки необгрунтована невизначеність відносно цінності товару, що продасться» [4, 7-8]. Саме тому, каже автор, «на цьому ринку втрачають силу елементарні економічні закони, такі як закони попиту та пропозиції. Картина у галереї може довго не знаходити собі покупця, але ціна, не зважаючи на усі економічні прогнози, не буде знижуватися» [4, 25].

Більш розгорнуту та точну характеристику арт-ринку дає український фахівець Б. Платонов, який зауважує наступне: «Згідно з уявленнями економістів, «арт-ринок» (або художній ринок) - це система культурних та економічних відносин, що визначають сферу пропозиції та попиту на твори мистецтва, їхню грошову вартість, а також специфічні види послуг, що пов'язані з його обслуговуванням» [8, 36-37].

Але, не зважаючи на те, що зовні сутність та функції арт-ринку дуже схожі на ті, що притаманні іншим ринкам товарів і послуг, він суттєво відрізняється від інших, практично будь-яких. Як справедливо зауважує Б. Платонов, «особливості арт-ринків є такими, що процеси, що відбуваються на них, не можуть бути повністю пояснені за допомогою традиційних інструментів, які застосову-

ються при дослідженні ринків... На відміну від інших, традиційних ринків, де і покупець, і продавець добре орієнтуються в товарах, їхній якості, покладаючись на власні уявлення, на арт-ринку покупець такого відчуття не має» [8, 40].

Що ж реально відрізняє ринок мистецтва від інших ринків, навіть соціальних, навіть загального ринку культури? Назвемо лише три основні, з нашої точки зору, відмінності.

По-перше, на цьому ринку відбувається багато процесів, що пов'язані виключно зі специфікою творчих товарів, що на ньому пропонуються та реалізуються, виробниками цих товарів, посередниками, що їх просувають та розповсюджують, споживачами таких продуктів, зокрема колекціонерами, музеями, художніми галереями та ін. Можна назвати наступні специфічні відмінності суб'єктів та об'єктів подібного ринку, його структури, процесів, що відбуваються на ньому, (підкреслюємо, що мова йде лише про деякі з таких особливостей):

- сутність та цінність творів художнього мистецтва багато в чому залежить від аутентичності, тобто справжньої самовизначеності митця, що проявилася у його творчості;
- цінність твору, його ціна на ринку навіть не завжди залежать від художніх достоїнств роботи, а часто-густо від мистецької репутаії його автора. Ця репутація багато в чому залежить від того, який вплив на неї, на її, так би мовити, долю здійснюють колекціонери, галереї, музеї;
- на сприйняття митців та їх творчості впливають не тільки ціни на їхні твори, а й ті міфи, що створюються навколо них , а також процеси, багато в чому пов'язані із маркетингом та піаром;
- твори художнього мистецтва виступають одним з найбільш цінних та бажаних об'єктів колекціонування, відповідно навколо них та їх цінності виникає доволі багато проблем та тенденцій в процесі розповсюдження;
- на цьому ринку мистецтва також здобула поширення тенденція, яка має назву «ефект Веблена» та полягає в тому, що зростання ціни на предмети розкошу тягнуть за собою не зниження, а підвищення попиту. І таке інше.

По-друге, специфіка арт-ринку полягає у тому, що твори мистецтва, які мають обіг на цьому ринку, мають сутність матеріальних і нематеріальних активів. Як бачимо, матеріальні активи - «це є ресурси, контрольовані суб'єктом господарювання в результаті подій що вже відбулись, а отже від таких активів очікуються деякі економічні вигоди для суб'єктів господарювання в майбутньому» [9, 112]. Активи нематеріальні Б. О. Платонов характеризує так: «це такі активи, що проявляються завдяки власним економічним властивостям; вони не мають фізичної субстанції, вони забезпечують їхньому власнику права та привілеї і зазвичай приносять йому дохід» [9, 144]. Отже, можна зробити висновок: деякі твори мистецтва, завдяки наявності в них потенціалу нематеріальних активів, можуть виступати на арт-ринку як такі, що з часом принесуть їх володарю додатковий прибуток.

По-третє, специфікою арт-ринків є те, що ціноутворення на мистецькі продукти на них значно відрізняється від того, яке існує на інших ринках товарів і послуг. Але перед тим, як обговорювати проблему ціноутворення, треба хоча б коротко зупинитися на важливому питанні співвідношення таких категорій, як ціна та цінність.

«Ціна роботи, – зауважує П. Доссі – показник економічний. Цінність роботи — показник культурний. В ідеалі вони повинні зходитися й ціна твору мистецтва повинна бути віддзеркаленням його художніх переваг та його важливості для історії. Але так буває далеко не завжди. Коли ринок струк-турується не на основі естетичних оцінок, а на основі потужностей продажу (з усіма їх інструментами – рекламою, маркетингом і т.і.), зв'язок поміж ринковою вартістю та художніми достоїнствами слабне, а то й зовсім втрачається [3]. Тобто, мова йде про одну з найбільш важливих особливостей арт-ринку, а саме: складність відносин між ціною та цінністю, їх взаємозв'язок дуже сильно відрізняється від подібних, що існують на інших ринках товарів і послуг. З нашої точки зору, достатньо вірну та вичерпну картину цього співвідношення, цієї проблеми окреслила науковець А.В.Федотова. Вона, зокрема, вважає, що:

- будь-який продукт художньої культури є унікальним та неповторим, тим більше, якщо він орієнтований на виконання соціально-художньої місії, задоволення художньо-естетичних потреб, в результаті чого не може мати грошового еквіваленту та відноситься до товарів особливого попиту;
- ціна визначається цінністю самого художнього твору, відомістю автора і не є сплатою за працю художника. Причому ціна не просто результативна величина поміж попитом та пропозицією, а є такою, що сильно залежить від думки інших суб'єктів художнього ринку: критиків, музейних кураторів, визнаних діячів культури, журналістів тощо.
- твори художньої культури володіють якостями, які притаманні капітальним активам і з часом їх цінність не тільки збережується, але й може зростати. Інвестиції у художні активи є найбільш високоприбутковими способами розміщення капіталу;

- за допомогою різноманітних інститутів художньої культури (музеїв, виставкових залів, бібліотек та ін.) реалізується можливість символічного присвоювання, іншими словами задоволення духовних, соціальних та інших потреб, що не можуть бути зведені до фізичного володіння твором;

- художній ринок – це ринок індивідуального споживання та часто виключає оптову торгівлю [11, 62].

Повернемося тепер до ціноутворення на мистецькі продукти, адже, як вже сказано раніше та продемонстровано у зв'язку з проблемами цінності, зазначене ціноутворення на мистецькі продукти значно відрізняється від того, що існує на інших ринках. Взагалі, коли йдеться про методи ціноутворення, у маркетингу виділяють три їх основні різновиди:

«1. Метод, орієнтований на споживача. Згідно з теорією традиційного маркетингу найкраща ціна - це ціна, яку готовий платити споживач... Ціна нижча від тієї, яку готовий платити споживач, означає втрату потенційних прибутків; ціна вища від тієї, яку готовий платити споживач, може призвести до реального скорочення платежів...

2. Конкурентний метод. Обираючи цей метод, компанія встановлює ціни на свою продукцію, відповідно до цін конкурентів. Тут не потрібні маркетингові дослідження, тому такий метод є простим і недорогим. Проте необхідно стежити за цінами на ринку, щоб швидше реагувати на зміни цінової політики конкурентів.

3. Витратний метод – це простий метод, що передбачає встановлення такої ціни, яка дозволяє виробникам отримувати справедливий прибуток» [7, 257].

Розглядаючи ринкові процеси на ринку мистецтв та приймаючи рішення щодо встановлення та подальшого регулювання цін на мистецькі продукти, реалізатори подібних продуктів (безпосередньо самі митці, посередники, галереї, аукціони і т. ін.) можуть використовувати усі три зазначені вище підходи. І хоча основним у цій сфері є перший, орієнтований на споживача, два інші також можна застосовувати у певних ситуаціях. Наприклад, коли йдеться про конкуренцію колекціонерів безпосередньо в ході аукціонів, або організацію галерей чи окремих експозицій.

Якщо казати про інші специфічні особливості ціноутворення на ринку мистецтв, то можна додатково зазначити, що воно є доволі складним і не завжди може бути поясненим та підтвердженим тими методами, про які йшла мова вище. Особливо, коли йдеться про встановлення цін на аукціонах. Як зазначає П. Доссі: «ціна ні в якому випадку не є результатом випадкової зустрічі попиту та пропозиції. Весь аукціон від встановлення оцінювальної вартості до подальшого висунення демонстрованих творів є результатом до найдрібніших деталей спланованої стратегії» [4, 149].

І це цілком зрозуміло, оскільки на арт-ринку творів мистецтва ціни ведуть себе дуже специфічно та не долеко не завжди передбачено. Так, якщо ціни на роботи старих майстрів (маються на увазі художники, що працювали протягом минулих століть) або імпресіоністів мають певний прогнозований спектр, то ціни на сучасних майстрів можуть коливатися дуже суттєво в залежності від того, хто, коли, де та за яку суму продає чи купляє твір мистецтва [4, 16]. Як зазначає П. Доссі, існують й інші тенденції, зокрема, ціни на ринку мистецтва можуть зростати не тільки тому, що твори стають ціннішими самі по собі, а й тому, що на ринку через певні обставини з'являється «більше грошей». І таке інше. Отже, в процесі ціноутворення на твори мистецтва маємо дуже складні і не завжди прогнозовані тенденції.

Розглянуті вище деякі специфічні особливості ринку мистецтва не вичерпують усіх існуючих, розгляд інших особливостей потребує спеціального дослідження. У той же час, розглянуті особливості свідчать про те, що ринок мистецтва якісно, кардинально відрізняється від інших ринків товарів, продуктів та послуг, та навіть від інших «соціальних ринків». Можна зробити деякі наступні висновки щодо відмінностей арт-ринків від тих відмінностей, що притаманні ринкам різноманітних товарів та послуг:

- на ринку мистецтва функціонують товари, які є унікальними і, відповідно, потребуючими спеціальних, індивідуальних маркетингових підходів щодо їх просування;

- на ринку мистецтва використовуються продукти, що володіють не тільки ознаками матеріальних активів, але й активів нематеріальних, вони потенційно можуть забезпечувати своїм власникам додатковий прибуток, який беспосередньо не є наслідком процесу функціонування подібних продуктів на ринку;

- специфіка ціноутворення на ринках мистецтва, особливо, коли мова йде про аукціони та інші специфічні методи просування на ринку продуктів мистецтва, відрізняється суттєвими, неповторними особливостями, які не притаманні подібним процесам на інших ринках;

- на ринку мистецтва існує проблема співвідношення ціни та цінності творів мистецтва. Зазначена проблема суттєво впливає майже на всі процеси, що відбуваються на цьому ринку.

Саме специфіка функціонування ринку мистецтва визначає відмінності, які притаманні маркетингу мистецтва на відміну від традиційної класичної моделі маркетингу. Як вже зауважувалося вище, основна мета класичного маркетингу – вивчити, визначити попит на товар чи послугу у певних цільових групах з метою його подальшого ефективного задоволення. Головні цілі та технології реалізації маркетингу мистецтва інші. Чимало дослідників вважають, що зазначені цілі відрізняються кардинально. Між маркетингом мистецтва та класичним маркетингом є чимало відмінностей. Наприклад, вони відрізняються:

- основною метою, цілями маркетингу ринку мистецтва;
- специфікою попиту на ринку мистецтва;
- специфікою пропозиції на ринку мистецтва;
- відмінністю товару, продукту, що функціонує на ринку мистецтва;
- специфікою споживачів продукту мистецтва та процесу споживання;
- нарешті, індивідуальністю виробника продукту мистецтва, тобто митця.

Розглянемо найбільш важливу проблему, пов'язану з цілями маркетингу мистецтва та його особливостями.

У першу чергу треба зазначити (це пропонує один з найбільш відомих фахівців з цієї проблеми К. Дигллз), що головна мета маркетингу у сфері мистецтв - увести певну кількість людей у відповідну форму контакту з художником і при цьому домогтися найкращого фінансового результату, сумісного з досягненням відповідної цілі [5, 25]. Тобто, визначення відомого зарубіжного фахівця цілком справедливо висуває художника та його продукт на передній план будь-якої маркетингової стратегії. Таким чином, у цьому випадку не продукт «формує публіку» (як це відбувається у класичному маркетингу), а навпаки - публіка формує продукт. Тобто, мова йде про те, що художні продукти містять причину свого існування в собі та не повинні обов'язково задовольняти якісь потреби публіки та митця у своєму самовираженні.

Зупинимось на трьох основних сегментах арт-ринку у відповідності з творчою орієнтацією та цілями художника. Саме таку справедливу думку запропонував відомий західний фахівець Е. Хіршман. Він, а потім Ф. Колбер та інші відомі автори зауважують: «Перший сегмент ринку – це художник. У цьому випадку кажуть, що творчість самодостатня, і що мета художника – просто задовольнити потребу у самовираженні. Другий сегмент включає обраних – інших художників, критиків, інших професіоналів у певній сфері, – тоді вважається, що творчість елітарна: художник шукає визнання у певному колі. Третій сегмент, широку публіку можна поділити на декілька сегментів: у цьому випадку творчість художника називають комерційною або орієнтованою на ринок. Основна мета у цьому випадну найчастіше – фінансова вигода. Художник може творити у сподіванні досягнути того чи іншого з зазначених сегментів, або навіть усіх трьох відразу. (Однак, навіть, якщо художники намагаються досягти усіх трьох сегментів, вони повинні знаходити задоволення у своїй роботі). Фактично один художник може створювати ринкові продукти для кожного сегменту» [5, 27].

Таким чином, перший сегмент є орієнтованим виключно на художній продукт. Другий специфічний сегмент ринку охоплює обмежене коло обраних осіб, в тому числі – фахівців. У третьому випадку художник та організація, яка просуває його твори, повинні знайти масових споживачів, які могли б виявити зацікавленість до запропонованого продукту належним чином, тобто, мова у цьому випадку йде про «маркетинг пропозиції».

Однак, І. Г. Хангельдиєва вважає, що «для об'єктивного розуміння цього питання необхідно все ж запровадити ще один сегмент й поставити його проміж другим та третім. Сутність його – орієнтація на художній продукт, що адресований до освітченої та, як то кажуть, «просунутої», хоча й нечисленної цільової аудиторії. Основна мета – просування творчості художника в елітарні, художньо-естетично підготовлені суспільні групи та визнання його творчості елітарною аудиторією» [12, 119]. Можна погоджуватися або не погоджуватися із цією точкою зору, але виглядає вона доволі обгрунтовано.

Ще одна важлива обставина. Посилаючись на Е.Хіршмана та Ф.Колбера, ми вище зауважили, що художник може досягати будь-якого з перерахованих сегментів ринку (тобто, працювати і для себе, і для обраної аудиторії художників, критиків та інших професіоналів, і для масової аудиторії). Однак, не кожен митець може творити і для елітної, і для масової аудиторії споживачів мистецтва так, як це робили І. Шишкін («Ведмеді в сосновому бору»), Левітан («Осінь»), М. Крамськой («Невідома»), Мікеланджело («Давід»), О.Роден («Мислитель»), А.Джакометті («Крокуюча людина»). Хоча, стосовно наведених прикладів треба зазначити, що масово затребуваними творами вони стали не в період створення, а значно пізніше.

Отже, створення продукту на арт-ринку у певних умовах передує виникненню попиту на нього. Однак потребує пояснення, яким чином відбувається в цьому випадку «спілкування» продукту та споживача. З нашої точки зору, достатньо обгрунтовану відповідь, що пояснює специфіку цього процесу, надала вже цитована вище І. Г. Хангельдиєва. Вона вважає, що діє наступна технологія організації цього процесу. У художника виникає творча ідея, яка трансформується в художній задум, а потім, проходячи певні стадії творчого процесу, ідея опредмечується у художній твір, який стає основою художнього продукту на ринку споживчих послуг, що задовольняє художні потреби публіки [12, 120].

Підбиваючи підсумки розгляду проблем арт-ринку та використання маркетингових технологій на ньому, треба, з нашої точки зору, навести слова одного з відомих фахівців у зазначеній галузі І.А. Гольмана, який наступним чином сформулював основні особливості проблеми: «Успішно оперувати на ринку сучасного мистецтва без розуміння сутності маркетингових процесів та алгоритмів управління ними неможливо. Виняткові виключення з цього існують, але розраховувати на них не реально й недоцільно… Існують також специфічні відмінності цього ринку від інших сегментів ринку. Перш за все – це властивості товару. Потім – механізми ціноутворення і робота з каналами розподілу (і, зрозуміло, відносини «художник – реселер, тобто посередник між дистриб'ютором і кінцевим покупцем»). І, нарешті – методи стимулювання збуту… Базуючись на великій кількості практичних прикладів, можна стверджувати, що застосування стандартних маркетингових процедур та їх корегування з врахуванням специфіки арт-ринку дає можливість успішно існувати навіть у сучасних непростих економічних умовах» [2, 200].

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про ринок мистецтва та дослідженні маркетингових процесів на ньому. Розглянуто не традиційний механізм формування попиту на ринку, а сутність маркетингу мистецтва, адже його цілі, структура, механізми реалізації кардинально відрізняються від традиційної маркетингової моделі, а основним вихідним елементом виступає продукт - художній твір, створений митцем. Розглянуто такі ключові аспекти діяльності арт-ринку, як функціонування на ньому унікальних продуктів; механізми впливу на споживачів певних елементів матеріальних та нематеріальних активів; співвідношення ціни та цінності творів мистецтва, що функціонують у арт- ринку. Проведено порівняльний аналіз відмінностей маркетингу мистецтва від маркетингових складових традиційного ринку.

Висновки. Проведений аналіз складної та актуальної проблеми відмінностей маркетингу мистецтва від традиційної маркетингової моделі свідчить про те, що у регулюванні складних процесів на ринку мистецтва (арт-ринку) необхідно типове функціональне забезпечення маркетингової діяльності зврахуванням специфічних особливостей маркетингу мистецтва, у якому первинним виступає не споживач, чиї інтереси треба вивчати та враховувати, а, в першу чергу, сам продукт, художній твір, що створює митець.

Маркетинг мистецтва має регулювати особливості арт-ринку. Зокрема, йдеться про такі особливості, як унікальність продуктів, що розповсюджуються на ньому; той факт, що ці продукти володіють не тільки властивостями матеріальних, але й нематеріальних активів; проблему співвідношення ціни та цінності товарів мистецтва; специфіку процесів ціноутворення на ринку художнього мистецтва. Також треба враховувати ту обставину, що реально ринок мистецтва охоплює, як мінімум, три важливі сегменти: перший – орієнтований виключно на художній твір – як продукт, другий – на обрану аудиторію, третій – на масових споживачів.

Література

1. Акимов Д. И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества : монография. Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2010. 312 с.
2. Гольман И. А. Российский арт-рынок современного искусства с точки зрения маркетолога. *Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения*. 2013. №4, с. 195-201.
3. Досси П. Как устроен рынок современного искусства : сайт URL: http://fortes.net.ua/11festyle/1354417 – kak_ustroen_runok_sovremennogo_iskusstva (дата звернення 23.10.2018 р.).
4. Досси П. Продано! Искусство и деньги. СПб. : Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.
5. Колбер Ф. и др. Маркетинг культуры и искусства : Пер. с англ. СПб. : Издатель Васин А. И., 2004. 256 с.
6. Котлер Ф. Основы маркетинга : Пер с англ. М. : Прогресс, 1990. 736 с.
7. Маркетинг соціальних послуг: Навчальний посібник / Під ред. В. Г. Воронкової. К. : Видавничий дім «Професіонал», 2008. 576 с.
8. Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей : курс лекцій. К. : НАКККІМ, 2016. 108 с.
9. Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності : підручник. К. : НАКККІМ, 2013. 227 с.

10. Полторак В. А. Маркетингові дослідження : навч. Посіб. 3-тє вид. К. : «Центр учбової літератури», 2014. 342 с.

11. Федотова А. В. Маркетинг в сфере художественной культуры. *Общество. Среда. Развитие*. 2016. №1, С. 60-64.

12. Хангельдиева И. Г. Специфика арт-маркетинга: ключевые особенности. *Социология власти*. 2012. №3, С. 117-127.

References

1. Akimov, D. I. (2010). Social marketing and social sphere Society : monograph. Kh. : KhNU named after VN Karazin [in Russian].

2. Gol'man, I. A. (2013). Russian art market of modern art from the point of view of the marketer. Problems of philology, cultural studies and art history [in Russian].

3. Dossi, P. How does the market of contemporary art. Retrieved from http:// fortes.net.ua/11festyle/1354417 [in Russian].

4. Dossi, P. (2017). Sales! Art and money. SPb. : Limbus Press, K.Tublina Publishing House [in Russian].

5. Kolber, F. i dr. (2004). Marketing culture and art : Trans. from English SPb. : Publisher Vasin A. I. [in Russian].

6. Kotler, F. (1990). Fundamentals of marketing : Trans from English. M. : Progress [in Russian].

7. Marketing of Social Services : Textbook. (2008). / Ed. V. H. Voronkovoi. K. : Publishing House «Professional» [in Ukrainian].

8. Platonov, B. O. (2016). Collections of cultural values : a course of lectures. K. : NAKKKIM [in Ukrainian].

9. Platonov, B. O. (2013). Fundamentals of valuation activity : Textbook. K. : NAKKKIM [in Ukrainian].

10. Poltorak, V. A. (2014). Marketing Research : Teaching Means 3rd form. K. : «Center for Educational Literature» [in Ukrainian].

11. Fedotova, A. V. (2016). Marketing in the field of artistic culture. Society. Wednesday. Development, 1, 60-64 [in Russian].

12. KHangel'dieva, I. G. (2012). The specifics of art marketing : key features. Sociology of power, 3, 117-127 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.05.2018 р.

УДК 79203(477)»196/198»

Рой Євгеній Євгенійович
доктор історичних наук, професор,
професор НДІ Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6076-7236
Рой В'ячеслав Євгенійович
здобувач Національного педагогічного
університету імені М.П. Драгоманова
ORCID: 0000-0001-8244-7858

МИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДІЯ ТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ П. ВІРСЬКОГО ТА К. ГОЛЕЙЗОВСЬКОГО ЯК ВАГОМИЙ ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ФАКТОР У ПРОЦЕСІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ

Мета дослідження – охарактеризувати роль досвідченого столичного хореографа, теоретика і практика К. Голейзовського у трансформації художньо-образного мислення українського режисера, балетмейстера-постановника П. Вірського на ранній стадії формування його професійної майстерності і розкритті творчого потенціалу молодого митця. **Методологія** дослідження полягає в поєднанні аналітико-синтетичного методу з історико-мистецтвознавчим, що дає змогу об'єктивно дослідити результати творчої співпраці митця з відомим російським хореографом, який суттєво вплинув на становлення балетмейстерської і акторської майстерності майбутнього уславленого майстра українського народно-сценічного танцю. **Наукова новизна** статті криється в тому, що в ній уперше на основі різнопланових джерел робиться спроба простежити початковий процес формування творчих здібностей майбутнього артиста балету і балетмейстера-постановника Павла Вірського та вплив на його творчість досвідчених хореографів. **Висновки**: доведено, що в результаті творчої співпраці П. Вірського і К. Голейзовського в значній мірі розкрилися хореографічні здібності українського митця, який в ті роки тяжів до класичної хореографії. Навіть існуючі у 20-х роках численні модерністські течії, які відчутно впливали на подальший розвиток хореографічного мистецтва, не могли затьмарити любов молодого артиста до академічної школи танцю. Його художньо-образне мислення формувалося під кутом трансформаційних процесів, які мали місце у тогочасній вітчизняній хореографії, але й під впливом мистецької концепції К. Голезовського, яка сприяла його образно-виражальній палітрі, розширенню проблемно-тематичних обріїв та оновленню національної форми танцювального мистецтва.

Ключові слова: балетмейстерська майстерність, класичний танець, балетні фрагменти, сольний дебют, експериментатор, сюжетна канва, театралізовано-образна мініатюра.

Рой Евгений Евгеньевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор НИИ Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Рой Вячеслав Евгеньевич,*** *соискатель Национального педагогического университета имени Н.П. Драгоманова*

Взаимодействие творческих концепций П. Вирского и К. Гойлезовского как весомый эволюционный фактор в процессе трансформации художественно-образного мышления украинского хореографа

Цель работы - проследить предпосылки становления балетмейстерского мастерства прославленного украинского режиссера и постановщика Павла Вирского, влияние на его творческую деятельность известных украинских и российских хореографов, которые способствовали раскрытию творческого потенциала молодого хореографа на ранней стадии его творческой деятельности. **Методология** исследования заключается в сочетании аналитико-синтетического метода с историко-искусствоведческим, что позволяет объективно проанализировать условия становления творческого мастерства Павла Вирского в контексте его делового партнерства с К.Голейзовским и другими талантливыми хореографами, творчество которых и до сегодняшнего дня является образцом для многих постановщиков танцев. **Научная новизна** статьи кроется в том, что в ней впервые на основе разноплановых источников делается попытка проследить начальный процесс формирования творческих способностей будущего артиста балета и балетмейстера-постановщика Павла Вирского и влияние на его творчество опытных хореографов и, в первую очередь, экспериментатора-новатора К. Голейзовского. **Выводы:** доказано, что балетмейстерские мастерство украинского хореографа начало формироваться на рубеже 20-30-х годов прошлого века, когда в стране возникли различные модернистские течения в противовес классической хореографии. Существенное влияние на этот творческий процесс имело творческое сотрудничество с известными мастерами балетной сцены во время учебы в Москве и во время работы в Одесском оперном театре, где состоялось знакомство с К. Голейзовский, который в значительной степени способствовал раскрытию творческого потенциала молодого артиста балета. Именно они способствовали раскрытию творческих способностей

© Рой Є. Є., 2018
© Рой Є. Є., Рой В. Є., 2018

Павла Вирского, в котором заметно укрепился интерес к классической школе танца и который последующие годы стал базовой основой его народной хореографии.

Ключевые слова: балетмейстерские мастерство, классический танец, балетные фрагменты, сольный дебют, экспериментатор, сюжетная канва, театрализовано-образная миниатюра.

Roy Yevgeny, *doctor of historical sciences, professor, Research Institute of Kyiv National University culture and arts;* ***Roy Vyacheslav*** *a candidate for the National Pedagogical University of the name of M.P. Drahomanov*

P. Virskyi and K. Goleyzovsky's creative cooperation as a weighty one an evolutionary factor in the process of transforming the artistic-figurative thinking of the Ukrainian artist

The purpose of the work is to trace the prerequisites for the creation of the choreographer's mastery of the famous Ukrainian director and producer Pavel Virsky, the influence on his artistic activity of the famous Ukrainian and Russian choreographers, which contributed to the disclosure of the creative potential of the young artist. **The methodology** of the research is to combine the analytical and synthetic method with the historical-arts study, which allows objectively to investigate the conditions for the creation of the creative skill of Pavel Virsky in the context of his business partnership with K. Goleizovsky, M. Bolotov, V. Verhovinets, and others. talented choreographers, whose creativity to this day is an example for many dance directors**. The scientific novelty** of the materials of this article lies in the fact that in it for the first time on the basis of diverse sources there is an attempt to trace the initial process of formation of creative abilities of the future artist - ballet and choreographer of the stage designer Pavel Virsky and the influence on his work of experienced choreographers. **Conclusions:** it is proved that the artist's choreography mastery began to form at the turn of the 20-30s of the last century, when different modernist currents appeared in the country contrary to the classical choreography. The creative collaboration with famous masters of the ballet scene during his studies in Moscow and in the process of work at the Odessa Opera House, with the acquaintance with K. Goleizovsky, greatly contributed to the disclosure of the creative potential of the young artist, had a significant influence on this creative process. They contributed to the disclosure of the creative potential of Pavel Virte, which markedly strengthened the interest in the classical dance school, which later became the basis of his folk choreography.

Key words: ballet master's skill, classical dance, ballet fragments, solo debut, experimentator, storyline canvass, dramatized-image thumbnail.

Актуальність теми дослідження. Складним виявилося перші десятиліття XX ст. для культурно-мистецького життя України. Це були роки напружених пошуків нових форм роботи мистецьких колективів, які саме в цей час переживали гостру ідейно-художню кризу. Вона вилилася в серйозних репертуарних суперечностях, різкому зниженню рівня вистав. До цього варто додати, що вже у другій половині 20-х років минулого століття у більшості театрів опери та балету, оперети, як до речі, і в інших творчих колективах відчувалася нестача високо професіональних провідних балетних артистів та кордебалету, балетмейстерів, педагогів-репетиторів, які, не маючи достатніх засобів існування, були змушені емігрувати за кордон. Їх від'їзд відразу ж позначився на якості спектаклів. Помітно звузився репертуар театрів. Необхідно було вживати термінові заходи по відродженню театрального життя в країні. Відповідні державні органи, які опікувалися роботою творчих колективів, вжили низку заходів і посприяли кадровому поповненню [4, 247-249, 301-303]. На допомогу почали приходити як досвідчені, так зовсім молоді артисти, диригенти, хореографи з усієї країни. Їх прихід забезпечив безперервну роботу театрів, збереження класичного репертуару та театральних учбових закладів країни. Проте, щоб чіткіше уявити собі ситуацію в тогочасному театрально-культурному середовищі України, варто сказати те, шо в багатьох містах (Київ, Харків, Одеса) у зазначений історико-культурний період ще не було постійних балетних труп. Їх набирали в ті роки на контрактній основі перед кожним театральним сезоном.

На прикладі Одеського театру опери та балету можна було побачити типову картину процесу відновлення і пожвавлення мистецького життя у зазначений період. У результаті після низки вжитих на державному рівні заходів воно в цьому творчому колективі активізувалося, театр почав набирати силу, чітко визначилася мета і завдання академічного балету, відновлювався репертуар, змінювався артистичний склад трупи, для постановки вистав запрошувалисяв різні роки провідні столичні балетмейстери (К. Голейзовський, І. Мойсеєв та інші). Театр поповнювався студентами і випускниками спеціалізованих учбових закладів зі всієї країни. Почалася невпинна і копітка робота по збереженню найцінніших досягнень культури і мистецтва минулого і створення нового театру – театру глибокого змісту. Вся ця робота була спрямована на підйом культурного рівня широких народних мас.

Серед творчої молоді можна було побачити і талановитого студента Одеського музично-драматичного інституту П. Вірського, учня відомого артиста балету Маріїнського театру (нині Санкт -Петербург) А. Преснякова, який порекомендував своєму колезі, московському балетмейстеру К. Голейзовському, запрошеному в цей нелегкий для театру час режисером-постановником талановитого майбутнього артиста.

Будучи вже досить відомим у країні балетмейстером, К. Голейзовський прийняв запрошення і приїхав до Одеси для постановки балетних спектаклів. Ця пропозиція та його згода для багатьох балетоманів (прихильників класичної школи) була в певній мірі несподіванкою. Слідкуючи за його творчою діяльністю, вони знали його схильність до пошуку нових танцювальних і сценічних форм, які були у маестро одночасно і результатом, і засобом, тобто результатом емоційного сприйняття явищ і засобом передачі емоцій. Але для запровадження «нового» треба було розірвати академізм «старих», що вважалося у ті буремні роки ознакою «революційності» в балетному мистецтві. І він часто йшов на це [5, 7]. Знайомлячись з його творчістю, більшість з них навіть не підозрювали, що, «насміхаючись» над штампами академічного балету, митець категорично заперечував дилентантизм у танцювальному мистецтві та завжди розглядав класичний танець як школу, як систему виховання. Тобто, аналізуючи його творчу діяльність 20-х років минулого століття, можна стверджувати, що він не ототожнював його з тими видами і структурними формами, які окам'яніли на тогочасній академічній сцені.

Прийшовши на «кастинг» по відбору конкурсантів на посаду артиста кордебалету Одеського театру опери та балету, Павло Вірський під час співбесіди вперше зустрівся з К. Голейзовським. Його ім'я вже давно було на слуху в численних театралів за його постановки декількох неординарних балетних вистав у Большому та Експериментальному театрах Москви. Ця зустріч виявилася доленосною для молодого артиста. Справа в тому, що, вважаючи класичний танець важливим засобом виразності, Павло Вірський настійливо вивчав класичний репертуар, і зі знанням справи продемонстрував окремі балетні фрагменти під час свого виступу на перегляді.

Його успіху в значній мірі сприяли природні дані, відмінна пам'ять, акторська майстерність, знання деяких музичних партитур, уміння орієнтуватися у виразних засобах і стилях балету. Досвідчений хореограф звернув увагу на музикальність претендента на місце артиста кордебалету, його рухомість і на високий красивий стрибок та надзвичайну ритмічність. Його класичний танець, виконаний на перегляді, вирізнявся шляхетністю, високою технікою, легкістю, а манера виконання була близькою до академічної. До цього доклав зусиль його педагог з класичного танцю А. Пресняков, який допомагав талановитому учню своїм досвідом, знаннями, ерудицією, підвищуючи рівень його хореографічної культури.

Павло Вірський, в якому комедійне сусідило з героїчним, став творчою знахідкою для К. Голейзовського. Він дав йому «зелене світло» для роботи в кордебалеті, яку він мав суміщати ще з незавершеним навчанням в учбовому закладі. Але це вже відкривало перспективи майбутньої професійної кар'єри, хоча і забирало, фактично, весь його вільний час. Технічно обдарований від природи артист, не обмежувався лише виконавством, а інколи ще й на громадських засадах «асистентував» балетмейстеру, проявляючи жвавий інтерес до режисерсько-постановочної роботи.

Знайомство з хореографією «експериментатора-бунтаря» все більше переконувало молодого одесита в тому, що вона входила в коло мистецтв, здатних творчо висловити ідеї його епохи, впливати на людей своєю художньо-сценічною образністю, котра була наближена до інтересів пересічного глядача і відповідала його естетичним критеріям. Творче співробітництво з досвідченим майстром танцю допомагало Павлу Вірському отримувати більш глибоке художньо-образне уявлення про хореографічний твір, з яким працював знаний митець, про його методику роботи, привчаючись мислити не тільки масштабами власної партії, але і всього балетмейстерського рішення. Крім того, воно допомагало йому краще зрозуміти позицію К. Голейзовського стосовно протиставлення естетиці «старого» балету свою, нову, хоча при цьому добре розумів, як представник академічної школи танцю, що його особисті знахідки не відбулися б без відкриттів «попередників класиків» [6, 13]. Тут доречно пригадати слова А. Бенуа, який, ратуючи за повагу до традицій, наполягав на тому, що в роботі постановника присутня ідея спадкоємності культури, бо кожен хореограф є органічною «складовою єдиного ланцюга і цінує це своє місце» [1, 32-34].

Беручись за постановку репертуарного спектаклю «Марна пересторога», К. Голейзовський намагався довести, що готовими, створеними з іншого приводу формулами, неможливо якісно користуватися, ані для розкриття сучасних ідей, ані для демонстрації в сценічній формі «старовини». А тому, приступаючи до роботи, він вирішив дати йому свою авторську інтерпретацію подій, котрі згідно сюжетного контенту розгорталися в ньому. При цьому митець намагався не копіювати пасивно своїх столичних попередників, а відтворити авторський образ спектаклю. В результаті пошуків нового були творчо переглянуті практично всі компоненти вистави. На противагу еклектики старого варіанту постановок здійснених на сценах Москви і Ленінграда (нині Санкт-Петербург) ним було висунуто принцип цільності художнього задуму. Митець по-новому організував балетне дійство, добровільно прирікаючи себе на залежність від музики та декорації, та одночасно помітно виграючи від такої ус-

відомленої залежності у тих сценічних випадках, коли досягалася гармонія цілого, підкореного єдиній думці. Для цього він відкрив купюри і модернізував окремі мізансцени відомих столичних постановочних варіантів [8, 41-43].

Цією виставою столичний хореограф вирішив своєрідно провести, так би мовити, «ревізію» загальновизнаного в ім'я високої художньої культури класичної вистави, намагаючись при цьому відшукати зближення з сучасною дійсністю. Щоправда, це дещо ускладнювалося через те, що сценарій вже був розроблений до нього (хоча він і вніс деякі корективи), музика також обмежувала його «експериментаторські» дії, а тому це швидше була з його боку спроба пристосувати класичну хореографію до нових смаків пересічних любителів танцювального мистецтва. Тобто, його творчі знахідки були свідченням того, що постановник намагався «модернізувати» старий балет, який, на його погляд, вже не відповідав смакам оновленої глядацької аудиторії, котра в повоєнні роки фактично заповнювала театральні зали.

Але чи не найбільшою несподіванкою для молодого артиста кордебалету Павла Вірського стала пропозиція К. Голейзовського станцювати одну з провідних партій в балеті «Марна пересторога» В. Доберваля на муз. Г. Гартеля, ставши партнером О. Максимової, що викликало деяке незадоволення представників «старої гвардії» солістів. Свою позицію досвідчений «метр» детально обгрунтував дирекції театру. Герої дебютантів у новій постановці метра балету отримали точні хореографічно-образні характеристики.

Сольним дебютом Павла Вірського стала партія Колена у цій виставі К. Голейзовського, успішно виконана на одеській оперній сцені. Володіючи винятковими танцювальними і музикальними здібностями, він, виконуючи свою сценічно-образну роль, намагався досягти органічного злиття музики і танцю, тобто того, над чим молодий виконавець настійливо працював ще беручи участь у масових сценах інших балетних спектаклів. Цей виступ можна вважати початком його самостійної творчої кар'єри на шляху соліста балету. Глядачів полонили його надзвичайний польотний стрибок (балон), легкість і граціозність рухів, вражаючі акторські дані [7, 32-34].

Все це не могло не привернути до артиста кордебалету увагу досвідченого балетмейстера-постановника, який побачив у цьому танцівникові тяжіння до деякої психологізації характеру, зростаючий інтерес до внутрішнього світу героя, який він точно вловлював і доносив до глядача, а також людину, наділену великим почуттям гумору, яка здатна переконливо створювати яскравий комедійний образ Колена в його балетній виставі. І він не помилився, призначивши на цю роль Павла Вірського. Руйнуючи перепони між танцем характерним, класичним і народним, молодий митець шукає складний, розкриваючий ідейний зміст вистави синтез цієї тріади, який не лише не порушував єдність стилю, але і вдало проявлявся у гармонійному поєднанні музики, хореографії, сценографії, виконавського мистецтва, забезпечуючи успіх балету «Марна пересторога».

У ньому в усій повноті проявилися комедійна природа дарування та пластична індивідуальність танцівника. Здатність відчувати рухи корпусу та голови і вміння через пластичний рух, міміку і танцювальний жест донести до глядацької аудиторії душевно-емоційні почуття героїв вистави. Своїм танцям Колен і Ліза, партію якої виконувала О. Максимова, молоді артисти надали відтінок комізму і забавності, котрі, щоправда, не завжди відповідали стилю і характеру балетної вистави. Їх танці та пантомімічні епізоди несли конкретне дієве навантаження. Виконуючи свою партію, Павло Вірський відтворив у сценічній формі почуття гумору свого героя, яким природа його щедро наділила. У спектаклі навіть трагікомічні події часто відтворювалися талановитими виконавцями під безперервний сміх глядачів. В підкресленій серйозності подачі матеріалу і приховувався секрет комедійності.

Балетмейстер створив виставу «Марна пересторога» логічно виправдану в кожній деталі, намагаючись при цьому дати нову інтерпретацію класичного твору, вносячи в неї елементи реалізму, хоча і більш властивих музично-драматичному театру, але з врахуванням специфіки балетного [3, 10-12]. Вона стала як для постановника, так і для Павла Вірського кроком вперед у розвитку хореографічно-театралізованої образності, синтезу елементів класики і народної хореографії, що було в той час новим для одеських театралів. Успіх вистави свідчив про те, що він добився свого. Не порушуючи драматургічну хореографію спектаклю, К. Голейзовський досяг наскрізної його дії, сконцентрувавши увагу на діях головних персонажів (Колена і Лізи), яка зберігалася протягом всієї вистави [7, 42]. Після прем'єрного показу цієї вистави маестро більше не брався за постановку класичного балету на сцені одеської опери. Проте його ідея перегляду старих класичних балетів і постановка нових з позиції художнього напряму – реалізму, який набував сили в тогочасному мистецтві, надовго оволоділа балетмейстерами. Його струмочки протяглися і до хореографічних постановок Павла Вірського і Миколи Болотова. Проте це вже проявилося дещо пізніше під час їх самостійної балетмейстерської практики. Зокрема, у дещо перероблених балетних сюжетах «Червоний мак» і «Есмеральда» акцен-

тувалися співзвучні сучасні мотиви. Вони були доступні розумінню масового пересічного глядача, який все більше заповнював театральні зали. Ідея в них була виявлена авторами прямолінійно, образні характеристики категоричні, що чітко простежується у прояві симпатії та антипатії до своїх сценічних персонажів, які яскраво демонструють свою пасіонарність у процесі розгортання сюжетної лінії спектаклю. І тут мимоволі пригадуються слова з приводу однієї зі столичних постановок «Есмеральди», котрі безпосередньо можна переадресувати й одеситам, а саме в частині, що глядачі стали свідками «деякого радикального перевороту в розумінні балетного мистецтва у бік того реалізму, котрий закладається в основу національного мистецтва – розуміння». Балет «Есмеральда» у трактуванні молодих постановників був спробою наблизитись до сучасності крізь призму героїчної художньої образності історичного минулого [10, 54].

Плідна робота К. Голейзовського з П. Вірським стала тим кроком на шляху молодого танцівника, з якого починається його творче зростання і мистецька досконалість. Він довів своє право і вміння сценічно осмислювати побачене в житті, театралізувати достеменний, побутовий рух, набутий класикою в його інтерпретації. А устремління до синтезу з характерним і фольклорним танцями стало однією з найтиповіших рис його мистецької діяльності. Цей балетний спектакль зіграв важливу роль у формуванні акторської майстерності не лише дебютанта, але й інших його учасників. Поглиблена творча робота над створенням сценічно-хореографічних образів твору послужила їм гарною школою.

Подібні вистави були на часі на зламі 20-30-х років минулого століття, коли потреба в новому, змістовному мистецтві часто призводила до підміни реалізму хореографічного реалізмом музично-драматичного театру. Спектаклі танцювальної дії почали витискатися виставами, дії яких лише давали привід для танців, виправданих логікою обставин. Саме це і викликало більш рішучу спробу хореографів обновити балетні вистави класичного спадку, додаючи йому героїко-революційного смаку. Тобто, це був один з кроків модернізувати класику, виходячи з потреб тлумачення старих творів з позиції сучасності.

Молодого митця підкорювало бажання досвідченого метра постійно експериментувати у напрямі подолання консерватизму танцювального мистецтва на балетній сцені, пошуку нових танцювальних форм, деякі з яких він і спробував застосувати в «Марній пересторозі». Розроблені ним більш складні форми, в яких простежувалася вільна пластика з класичним танцем, з фольклором і пантомімою, з допомогою яких відтворювалися художньо-сценічні образи. Проте найбільш яскраво це, безумовно, проявлялося поза межами академічних театрів в декількох експериментальних одеських постановках К. Голейзовського в умовах естради, більш мобільній, ніж класичний театр. Саме там були зроблені спроби показати в танцювально-образній формі сучасників, передати мажорний тон і стрімкі ритми тогочасної епохи.

Митець створював на сцені свою авторську сценічно-образну пластику, що було приємним сюрпризом для багатьох любителів хореографічного мистецтва. Зокрема, танець проходив у безпосередній зміні хвилеподібних пластичних рухів, а пози ставали нестійкими і начебто «тягли» до подальшого розвитку жесту. Чітко визначена пряма у композиційному малюнку зустрічалася зрідка, а танець, зазвичай, будувався по спіралі, колу. Проте це зовсім не применшувало «гідності» школи класичної хореографії, бо танцівник зберігав висхідні виразні засоби. Все це спряло тому, що перед ним відкривалися й інші більш приховані можливості. А розширюючи коло танцювальних рухів, митець вдало поєднував класику з новознайденими хореографічними прийомами пластично-образної виразності.

Павло Вірський як прихильник академічно-хореографічної школи проявляв жвавий інтерес до творчих пошуків майстра малих балетних форм К. Голейзовського, котрі він і раніше активно впроваджував за межами академічних театрів столиці, ставлячи свої міні-вистави в Московському Камерному театрі («Місто, або погляд у минуле») та в столичних балетних студіях («Маски»), які часто-густо перетворювалися в експериментальні майстерні митця-новатора.

Творча співпраця з новатором балетного мистецтва викликала взаємні симпатії двох творчих особистостей. Залучаючи молодого одесита для участі у невеликих хореографічних мініатюрах («Етюди», «Нарцис»), концертних номерах («Юність», «Суперники»), він звернув увагу на його вміння створювати художньо-сценічні образи, активно використовуючи для цього окрім танцювальної пластики і артистичну виразність жесту та міміки. А режисерські здібності Павла Вірського проявилися в здатності до побудови живописних пластичних композицій, коли він в якості асистента був співавтором окремих концертних постановок. Молодий артист ніби «губка» вбирав у себе своєрідну танцювальну мову, складні композиційні прийоми та сценічну скульптурність, тонку графічну

окресленість просторових малюнків і винахідливу хореографічну пластику столичного «експериментатора», які були характерні для його творчості.

К. Голейзовський фактично створив свій власний стиль, поєднавши алегоричний плакат і сучасну пластику, характерний гротеск і хореографічну драму, з яким він познайомив одеську публіку. Вона вперше для себе побачила в його творчості жанр імпресіоністичної танцювальної мініатюри, який, розвиваючись, отримав новий зміст і нову форму. В ньому простежувався інтерес до внутрішнього світу людини, який допоміг митцю вловити окремі прикмети часу. При цьому варто звернути увагу на те, що він, як знавець школи класичного танцю, ніколи від неї не відривався, але постійно бачив його невичерпну можливість використання для нової мети лише при одній умові – перегляду і збагачення його виразних засобів.

Звертає на себе увагу й те, що коло творчих інтересів балетмейстера-експериментатора постійно розширювалося. Його вабила ексцентрика (ексцентричний танець) і фольклор («Іспанський танець», «Слов'янський танець» тощо), що наочно проявилося в процесі роботи над виставою «Смерч» (котра так і не була завершена в одеському театрі), в якій він намагався безпосередньо в хореографічно-сценічній формі відтворити сучасність. Але напрацювання, зроблені в процесі роботи над цією постановкою стали корисною знахідкою для майбутньої балетмейстерської роботи Павла Вірського. В ній, зокрема, чітко окреслювалася його жагуча пристрасть до пошуку незвичних малих танцювальних форм (танцювальні мініатюри) і специфічної експериментальної хореографічної пластики, що було своєрідною спробою розширити характерно-образні горизонти можливостей пластичної виразності танцю. Всі вони були динамічним і пластичним виразником емоцій, котрі багато в чому були близькими для Павла Вірського і стали важливою складовою в подальшій постановочній діяльності українського хореографа [9, 65].

Виявивши неабиякі здібності до режисерсько-балетмейстерської роботи в одеському театрі, його керівництво рекомендувало молодого митця до начання в Московському театральноту технікумі ім. А. Луначарського на відділенні режисури, де перспективний танцюрист заявив про себе, як про прогресивну людину зі сміливими критико-аналітичними поглядами на життя. Час навчання у Москві пройманув досить швидко. Проте за цей короткий період П. Вірський мав можливість познайомитись з провідними майстрами балетного мистецтва, які допомогли йому набути нових знань та навичок у подальшій професійній роботі.

Повернення до Південної Пальміри позначилося активізацією творчого життя Павла Вірського життя. Він продовжував брати участь у концертних постановках на сцені не тільки свого, але й харківського театру і виконувати сольні партії в окремих балетних виставах. Все це давало відчутний результат і позитивно позначилося на професійній роботі молодого артиста балету. Поступово збагачуючись театралізовано-хореографічною виразністю і образно-пантомімною пластикою, його танець ставав більш дієвим, що, в свою чергу, допомагало створенню різнопланових глибоких художньо-сценічних образних характерів, розкриттю сюжетної лінії балетних творів. А знайомство з мистецтвом українських хореографів формувало любов до національних танців, прихильне ставлення до яких він відчував зі студентських років. Навчаючись в одеському учбовому закладі, де існував студентський самодіяльний колектив народного танцю саме там він, беручи активну участь в його роботі, познайомився з самобутнім мистецтвом української народно-танцювальної культури. Крім того, багато цікавого для себе з приводу мистецтва народної хореографії та її типових представників майбутній митець дізнався і під час виступів інших аматорських гуртів, керівниками яких були відомі у ті часи творчі особистості.

Висновки. Все це свідчить про той складний, сповнений напружених шукань шлях, яким молодому митцю довелося пройти на ранній стадії становлення і формування його балетмейстерської майстерності. Отже, переймаючи досвід провідних тогочасних хореографів, Павло Вірський «ніби губка» вбирав у себе все найкраще з їх роботи, творчо розвиваючи свої артистично-постановочні здібності артистично-балетмейстерської роботи. Їх формування припало на складний історико-культурний період для країни, коли суттєво почало змінюватися її театрально-мистецьке життя. Це, насамперед, проявлялося в зміні світогляду авторів сценічних постановок – балетмейстерів і режисерів та їх тематики, ідеологічної політики державних органів, щодо «нового» мистецтва, і, безумовно, пересічних глядачів, які почали все частіше заповнювати зали театрів. Передовим діячам цього виду мистецтва доводилось долати вплив різних модерністських течій, пролеткультівських теорій, щоб знову підняти професійну планку хореографічного мистецтва, як тематичного, так і художньо-образного. Ідейно-творча боротьба на культурно-мистецькому просторі країни, свідком якої мимоволі став П. Вірський, була безкомпромісною. Проте, все це лише загартовувало молодого балетмейст-

ра, надаючи йому нової творчої наснаги, яка знайшла прояв у наступному етапі роботи на професійній сцені.

Література

1. Бенуа А. Пиетет или кощунство. Еженедельник Петроградских гос. академ. театров, 1922, №11, 26 ноября, с. 32-34.
2. Балет. Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович].- М.: Советская энциклопедия. 1981. – 623с.
3. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю, - К. Мистецтво 1974 , 134 с.
4. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917-1959 рр. Зб. док.: В 2-х Т. – К., 1959, т.1, 457 с.
5. Голейзовський К. О гротэске, чистом танце и балете. /Зрелище, 1923, № 25, 20-23 февраля. С. 7-9.
6. Нове мистецтво, 1927, № 9-10 (50-51). С. 13-15.
7. Програма ОДТОБ, сезон 27-28 рр. - Одеса, 1927 С. 41-43.
8. Программа Гос. Академ. театров, 1928, № 65, 18-24 ноября, С. 8-12.
9. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. - К. Рад. школа. 1969, 100 с.
10. Черепнин А. А. Есмеральда в балете / Программы гос. академ. театров, 1926, № 60, 16-22 ноября, С. 6-88.

References

1. Benua, A. (1922). Piet or blasphemy. Yezhenedelnik Petrogradskikh gos. akadem. teatrov, 11, pp. 32-34 [in Russian].
2. Ballet. Encyclopedia. (1981). Yu. N. Grigorovich (Ed.)- Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
3. Borymsjka, Gh. (1974). Gems Ukrainian Dance. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
4. The most important decisions of the Communist Party and the Soviet government. 1917-1959. Зб. doc.: In 2-Vols. – Kyiv, 1959, Vol. 1 [in Ukrainian].
5. Goleyzovskiy, K. (1923) About grotesque, pure dance and ballet. Zrelishche, 25, 7-9 [in Russian].
6. New art. (1927) 9-10 (50-51). P. 13-15. [in Ukrainian].
7. The program ODTOB, season of 27-28 years. (1927). Odessa, P. 41-43. [in Ukrainian].
8. Program of State Academic Theaters (1928), 65, P. 8-12. [in Russian].
9. Stanishevsjkyj, Ju. (1969). Choreographic art. Kyiv: Rad. shkola [in Ukrainian].
10. Cherepnin, A. A. (1926). Esmeralda in ballet. Program of State Academic Theaters, 60, P. 6-88 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.08.2018 р.

УДК 75.71:161.2

Береговська Христина Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, докторант,
викладач кафедри історії і теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: 0000-0001-8477-9522
mmfbb25@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА НА ПРИКЛАДІ СЕРІЙ «УКРАЇНСЬКИЙ ЕМІГРАНТ» ТА «УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ-ЕМІГРАНТКИ»

Мета роботи – виявити та проаналізувати риси української ідентичності у творчості канадського художника українського походження Василя Курилика на прикладі серій «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки». Дослідити причини появи цієї тематики в його творах в контексті авторських мистецьких пошуків. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, узагальнення, формалізація та компаративний метод. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в мистецтвознавчому аналізі художньо-стилістичних особливостей та виявленні рис української ідентичності в творах В. Курилика. **Висновки.** На підставі аналізу його «багатосерійного» мистецтва вперше нами виведено 4 типи поняття ідентичності, які автор зображав відповідно до обраних контекстів: національна, соціальна, персоніфікована (особистісна) та ідентичність як «чуття спільноти». Зокрема, детально проаналізовано характерні особливості української ідентичності на прикладі шести полотен із серії «Український емігрант» та кількох творів із серії «Українські жінки-емігрантки». В мистецтві В.Курилика виведено єдину формулу української ідентичності, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її ідентичність до відповідної групової приналежності.

© Береговська Х. О., 2018

ра, надаючи йому нової творчої наснаги, яка знайшла прояв у наступному етапі роботи на професійній сцені.

Література

1. Бенуа А. Пиетет или кощунство. Еженедельник Петроградских гос. академ. театров, 1922, №11, 26 ноября, с. 32-34.
2. Балет. Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович].- М.: Советская энциклопедия. 1981. – 623с.
3. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю, - К. Мистецтво 1974 , 134 с.
4. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917-1959 рр. Зб. док.: В 2-х Т. – К., 1959, т.1, 457 с.
5. Голейзовський К. О гротэске, чистом танце и балете. /Зрелище, 1923, № 25, 20-23 февраля. С. 7-9.
6. Нове мистецтво, 1927, № 9-10 (50-51). С. 13-15.
7. Програма ОДТОБ, сезон 27-28 рр. - Одеса, 1927 С. 41-43.
8. Программа Гос. Академ. театров, 1928, № 65, 18-24 ноября, С. 8-12.
9. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. - К. Рад. школа. 1969, 100 с.
10. Черепнин А. А. Есмеральда в балете / Программы гос. академ. театров, 1926, № 60, 16-22 ноября, С. 6-88.

References

1. Benua, A. (1922). Piet or blasphemy. Yezhenedelnik Petrogradskikh gos. akadem. teatrov, 11, pp. 32-34 [in Russian].
2. Ballet. Encyclopedia. (1981). Yu. N. Grigorovich (Ed.)- Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
3. Borymsjka, Gh. (1974). Gems Ukrainian Dance. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
4. The most important decisions of the Communist Party and the Soviet government. 1917-1959. Зб. doc.: In 2-Vols. – Kyiv, 1959, Vol. 1 [in Ukrainian].
5. Goleyzovskiy, K. (1923) About grotesque, pure dance and ballet. Zrelishche, 25, 7-9 [in Russian].
6. New art. (1927) 9-10 (50-51). P. 13-15. [in Ukrainian].
7. The program ODTOB, season of 27-28 years. (1927). Odessa, P. 41-43. [in Ukrainian].
8. Program of State Academic Theaters (1928), 65, P. 8-12. [in Russian].
9. Stanishevsjkyj, Ju. (1969). Choreographic art. Kyiv: Rad. shkola [in Ukrainian].
10. Cherepnin, A. A. (1926). Esmeralda in ballet. Program of State Academic Theaters, 60, P. 6-88 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.08.2018 р.

УДК 75.71:161.2

Береговська Христина Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, докторант,
викладач кафедри історії і теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: 0000-0001-8477-9522
mmfbb25@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА НА ПРИКЛАДІ СЕРІЙ «УКРАЇНСЬКИЙ ЕМІГРАНТ» ТА «УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ-ЕМІГРАНТКИ»

Мета роботи – виявити та проаналізувати риси української ідентичності у творчості канадського художника українського походження Василя Курилика на прикладі серій «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки». Дослідити причини появи цієї тематики в його творах в контексті авторських мистецьких пошуків. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, узагальнення, формалізація та компаративний метод. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в мистецтвознавчому аналізі художньо-стилістичних особливостей та виявленні рис української ідентичності в творах В. Курилика. **Висновки.** На підставі аналізу його «багатосерійного» мистецтва вперше нами виведено 4 типи поняття ідентичності, які автор зображав відповідно до обраних контекстів: національна, соціальна, персоніфікована (особистісна) та ідентичність як «чуття спільноти». Зокрема, детально проаналізовано характерні особливості української ідентичності на прикладі шести полотен із серії «Український емігрант» та кількох творів із серії «Українські жінки-емігрантки». В мистецтві В.Курилика виведено єдину формулу української ідентичності, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її ідентичність до відповідної групової приналежності.

© Береговська Х. О., 2018

Ключові слова: українська ідентичність, творчість, приналежність, Курилик, характерні особливості, емігрант.

Береговская Кристина Александровна, *кандидат искусствоведения, докторант, преподаватель кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств*

Украинская идентичность в творчестве Василия Курилика на примере серий «Украинский эмигрант» и «Украинские женщины-эмигрантки»

Цель работы – поднять проблему украинской идентичности в творчестве канадского художника украинского происхождения Василия Курилика на примере серий «Украинский эмигрант» и «Украинские женщины эмигрантки». Определить предпосылки этой темы в контексте его авторских художественных поисков. **Методология.** Для решения поставленных задач использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, обобщение, формализация и компаративный метод. **Научная новизна** исследования заключается в искусствоведческом анализе художественно-стилистических особенностей и выявлении черт украинской идентичности в произведениях В. Курилика. **Выводы.** На основании анализа его «многосерийного» искусства впервые нами выведено 4 типа понятия идентичности, которые автор изображал в соответствии с выбранными контекстов: национальная, социальная, персонифицированная (личностная) и идентичность как «чувство общности». В частности, детально проанализированы характерные особенности украинской идентичности на примере шести полотен из серии «Украинский эмигрант» и нескольких произведений из серии «Украинские женщины эмигрантки». В его искусстве вывели единую формулу украинской идентичности, которую автор понимал как совокупность этнических, национальных, гендерных и религиозных характеристик присущих той или иной личности, демонстрируя ее идентичность в соответствующей групповой принадлежности.

Ключевые слова: украинская идентичность, творчество, принадлежность, Курилик, характерные особенности, эмигрант.

Beregovska Khrystyna, *Ph.D of art, lecturer of faculty of History and Theory of Art Lviv National Academy of Arts*

Ukrainian identity in the creative work of William Kurelek through the example of the series "The Ukrainian Pioneer" and "Ukrainian Pioneer Women"

The purpose of the work is to raise the question of the Ukrainian identity in the artwork of Canadian Ukrainian artist William Kurelek, using as examples of his series "The Ukrainian Pioneer" and "Ukrainian Pioneer Women " as well as to characterize the problem in the context of the author's artistic searches. **Methodology**. General scientific and interdisciplinary methods of research - analysis, synthesis, generalization, formalization and a comparative method were used to carry out the set of tasks. **The scientific novelty** of the results obtained is the analysis of art-stylistic features and the identification of the features of Ukrainian identity in the works of W. Kurelek. **Conclusions.** On the basis of an in-depth analysis of his "multi-series" art, for the first time, four types of concept of identity were presented, which the author portrayed in accordance with selected contexts: national, social, personalized (personality) and identity as a "sense of community". In particular, the characteristic features of Ukrainian identity are analyzed in detail using six examples of W. Kurelek's works of his series "The Ukrainian pioneer" and some works of his series "Ukrainian pioneer women". In his art, we find a single formula of Ukrainian identity, which the author understood as a set of ethnic, national, gender, and religious characteristics inherent in one or another person, demonstrating his identity in the corresponding group affiliation.

Keywords: Ukrainian identity, creativity, affiliation, Kurelek, art characteristics, emigrant.

Актуальність теми дослідження. Вивчення питання української ідентичності в мистецтві Василя Курилика є актуальним з кількох причин. Передусім, слід зазначити, що Василь Курилик був сам носієм цієї ідентичності, оскільки походив з родини українських емігрантів, котрі прагнули в далеких канадських преріях зберегти свою «національну ґенезу», відтак тема ідентичності органічно виринає у творчості художника, проявляючись в широкій палітрі образів. З іншого боку, для українського мистецтвознавства є вкрай важливим ґрунтовно дослідити цю проблематику, адже через соціально-політичні процеси сотні митців, вихідців із України, творили своє мистецтво поза межами нашої держави, що й унеможливлювало залучення їхньої мистецької спадщини до українського контексту з огляду на тогочасні політичні режими.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про мистецтво Василя Курилика написано чимало. На сьогодні ми зібрали 446 публіцистичних та наукових статей, які присвячені конкретно життєвому й творчому шляху художника. Це передусім закордонні публікацій іноземних дослідників. Особливо їх цікавила тема творчого становлення В.Курилика, описана за допомогою біографічного методу викладу. Проаналізовані та згруповані, відповідно до задекларованих автором тематик, серії його творів, які демонструють проблему полікультурності Канади. Про це, зокрема, писали Дж. Морей [5] та Дж. Сандіфорд [7]. Також епізодично досліджена стилістика та філософсько-богословська складова його мистецтва.

Не слід забувати, що художник сам занотовував пояснення до своїх творів, що сьогодні стає основою конкретних фактологічних авторських свідчень для дослідників. Непомильним джерелом для нас є його автобіографія «Ще хтось зі мною» [8].

Також про його мистецтво немало написано на діаспорних сторінках української періодики. Зокрема, про Куриликову серію «Український емігрант», яка зазначена в назві статті, чимало інформації висвітлено в журналі «Ми і світ» [1], що виходив у Торонто в 1950-1980 роках. Про колекцію «Українська жінка емігрантка» вийшов друком невеликий каталог Вери Ноконі в 1967 році в Саскатуні [6], де коротко описано передумови та історія створення цієї серії.

В українському мистецтвознавстві творчість В. Курилика віднесена до рубрики «мистецтво української діаспори». Вийшло кілька публіцистичних статей, в основному біографічно-розповідного характеру, де описано його життєвий шлях. Комплексного мистецтвознавчого аналізу його творчості, зокрема тематики, стилістики, концептуальних змістів, не проведено. Про Курилика як митця з українським корінням писав мистецтвознавець Роман Яців. Також про його українськість у дослідженні «Українська ідентичність Василя Курилика» [2] писала Христина Цурковська – галеристка, котра особисто знала митця і яка системно популяризує його творчість, особливо акцентуючи та апелюючи до українського походження канадського художника.

Наукова новизна. Незважаючи на сотні публікації про мистецтво В.Курилика, тема української ідентичності у творчості художника недостатньо висвітлена, хоч і є дуже важливою, передусім, для українського мистецтвознавства, адже, перебуваючи в активному процесі «повернення» забутих і малознаних українських імен із інтернаціональних контекстів, необхідно ґрунтовно вивчити питання, насамперед, їхнього походження чи національної приналежності, а далі цю проблему досліджувати вже в їхній творчості.

На підставі аналізу «багатосерійного» мистецтва В Курилика в цій статті ми вперше вивели 4 типи поняття ідентичності, які автор зображав відповідно до обраних контекстів: національна, соціальна, персоніфікована (особистісна) та ідентичність як «чуття спільноти». Зокрема, ми проаналізували характерні особливості української ідентичності на прикладі шести полотен із серії «Український емігрант» та кількох творів із серії «Українські жінки-емігрантки».

Мета дослідження – проаналізувати питання української ідентичності у творчості Василя Курилика на прикладі серій робіт «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки». А також вивести в його мистецтві єдину формулу української ідентичності, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, ґендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її ідентичність до відповідної групової приналежності.

Виклад основного матеріалу. До тем ідентичностей звертались чимало митців різних епох та локальних зрізів. Найактивніше ця проблема поставала в XX столітті в зв'язку з тотальними й масовими міжкультурними міграціями, зокрема тисячними потоками людей, що перетинали Атлантику в пошуках надійних і комфортних зон. Не оминула ця тема й мистецтва канадського художника, вихідця з родини перших українських емігрантів Василя Курилика, який один з небагатьох чи, можливо, єдиний митець в мультикультурному канадському середовищі, який підняв та візуалізував цю проблему у своїй творчості.

Тема ідентичності була близька для Василя Курилика з кількох причин. По-перше, він сам належав до емігрантського кластера, який пройшов всі етапи адаптації в чужому світі (від вирубки лісів, перших землянок до заснування фермерських господарств). По-друге, Курилик як митець шукав власний шлях інтеграції чи асиміляції в мультикультурній системі координат, прагнув зберегти унікальність авторства, не загубившись у багатостилевості поліетнічного суспільства. І по-третє, він прагнув пізнати філософську сутність феномену ідентичності «із середини» свого часу, в тому чи іншому соціокультурному контексті. Василь Курилик розумів ідентичність як сукупність характеристик людей, а саме – етнічність, національність, ґендер, релігія. Під групою цих понять він розглядав шлях формування ідентичності кожної особи як такої, відповідаючи собі на запитання, ким він або вона є. Таким чином, він вивів власну формулу української ідентичності, яка абсорбувала в собі раціональні та метафізичні ознаки різносюжетних образів, які автор вив'язував на основі композиційних та змістових контрастів.

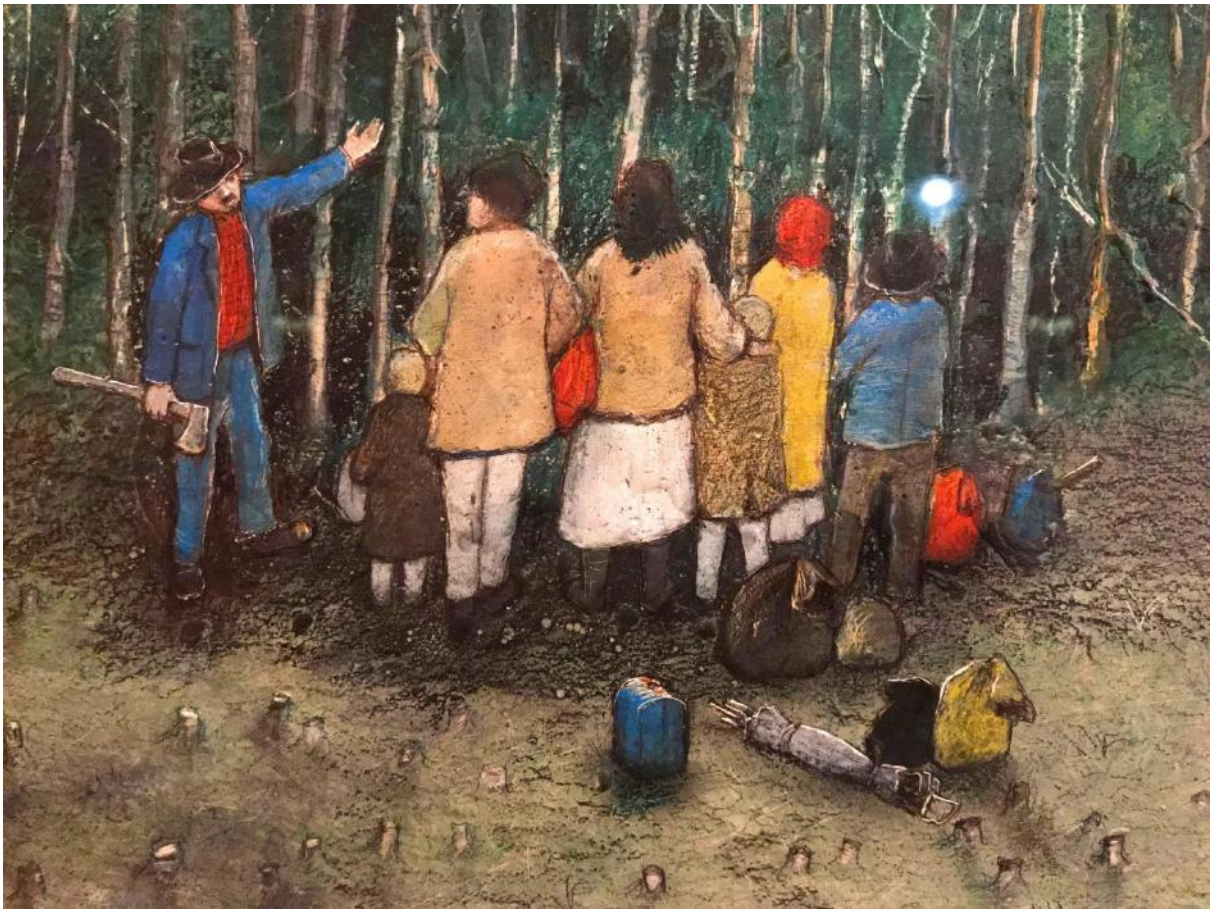
Як уже згадувалося, на підставі детального аналізу його «багатосерійного» мистецтва нами виведено чотири типи понять ідентичності, які автор зображав відповідно до обраних контекстів: національна, соціальна, персоніфікована (особистісна) та ідентичність як «чуття спільноти».

Говорячи про національну ідентичність, слід зауважити, що Василь Курилик у своїй творчості глобально підійшов до висвітлення проблеми полінаціональності й полікультурності Канади. Відтак його неодноразово в Канаді називали «літописцем життя канадських народів». Створюючи

цілі серії картин – «Перші українські емігранти»[3, 7], «Поляки в Канаді»[3, 13], «Євреї в Канаді»[3, 35], «Ірландці в Канаді»[3, 37], він не просто відтворював ті чи інші етнічні групи в тих чи інших ситуаціях, він обирав найпромовистіші сюжети, здебільшого з повчальним змістом, «обрамлював» їх в систему символіко-метафоричних знаків, заздалегідь закладаючи в картину повчальний посил, який він самотужки вербально пояснював до кожної картини.

Українська ідентичність належить до групи національної ідентичності. Яскраво її можна прослідкувати на прикладі серій «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки».

Серія «Український емігрант» написана художником у 1971 році. Вона складається з шести монументальних панелей, кожна розміром 152,5х729 см. Виконана *мішаною технікою на мезоніті (відповідник ДВП)*. Уперше ці твори, як їх часто називають – «фрески», були заекспоновані самим художником в українському музеї Родини Колянківських у Ніагара Фолс у листопаді 1971 р. [4, 16] Перша з шести картин показує в образі маленької дівчинки символ усіх українців, котрі збираються полишати рідні домівки; друга – українці на кораблі, котрі вже на горизонті бачать незвіданий американський материк; третя – перед емігрантами густі лісові зарості, які потребують вирубки, що свідчить про відсутність орної землі; четверта – перша рілля, на задньому плані височіє українська церква та видно перші поселення; п’ята демонструє першу канадську пережиту зиму у шоста – реалізована мрія українського фермера, котрий отримав після нелегкої праці золоте колоскове поле. Загалом ця серія – символ усіх українських емігрантів у Канаді, яка чітко демонструє присутність української ідентичності на всіх етапах інтеграції в інтернаціональних простір. (Іл. 1)



Іл. 1. В. Курилик. Українські піонери (No. 3). 1971. Фрагмент. Мішана техніка, мезоніт. 152,5х729 см. (152,5х121,5 см.). Національна галерея Канади. Оттава. (фото Х. Береговської з Будинку Генерал-Губернатора Канади. Оттава.)

У ракурсі національної ідентичності можемо виділити приклад особистісної ідентичності, яку ми чітко бачимо в образі українського фермера-емігранта у творі № 6 із Серії «Українські піонери» (1971 р.), де художник зображає власного батька, питомого хлібороба, приналежного до кластеру канадських фермерів, відповідального сім’янина з чітко вираженою релігійною, етнічною та соціальною ідентичністю.

Серію «Українські жінки-емігрантки» (Ukrainian Pioneer Women) [6] Василь Курилик виконав на замовлення Асоціації українських жінок Канади в 1965(67) році, зокрема Анни Балан, Стелли Олійник та Ольги Хамари. Ці твори мали показувати, передусім, сильну, стійку до змін, гнучку до адаптації в нових середовищах українську жінку. Ця серія мала висвітлити загальний образ першої жінки-емігрантки, яка прибула до Манітоби, Саскатчевану та Альберти ще в далекому 1891 році. Тут автор попросту канонізує українську жінку-емігрантку, робітницю, матір, опікунку родини. Він зображає її в «диких» умовах незвіданих чужинських прерій, в безкінечній праці на перших поселеннях: в хатах-напів землянках, на лісоповалі, в городі, в хліві, на кухні. Ці сюжети автор яскраво проілюстрував у триптиху «Перша-третя хата» (1966 р.)

Велику увагу в серії «Українські жінки-емігрантки» Василь Курилик приділяє темі матері. Архетип Матері художник втілює в чотирнадцятьох образах жінки-матері – колекція «Мама» (1966-1967). Тут автор показав сцени традиційних обов'язків української жінки-емігрантки, акцентуючи, зокрема, на українських традиціях. Значна увага звернена на виховання дітей та тісний контакт жінки-матері з родиною. Цікавими є сцени писанкарства, дитячої церковної молитви, навчання читанки, вишивання, спільної Різдвяної вечері та ін.

У цих серіях художник закодував національну ментальність нашого народу як універсальний феномен нації. Тут автор демонструє невідворотність історичних обставин та шляхи адаптації українських емігрантів у канадських преріях. Об'єднувальним елементом цієї серії є спільний глибокий зміст, радше посил непорушного українського походження, традиції та етнічної приналежності.

У своєму мистецтві, в контексті проблеми ідентичності, В. Курилик зображав людину не тільки номінально належну до тієї чи іншої спільноти (єпископ, фермер, музикант, робітник), він ішов глибше, показуючи персональне усвідомлення портретованого, його власне місце та роль у тій чи іншій спільноті, водночас підкреслюючи ціннісно-смислові орієнтації особистості. В цьому сенсі поняття ідентичності набуває іншого виміру, спрямованого на акт усвідомлення та ідентифікацію себе з тим чи іншим колективом чи спільнотою. Вдалим прикладом будуть твори із серії «Українські жінки-емігрантки» «Перша зустріч української жіночої асоціації» (1966 р.) та «Українсько-канадський пікнік фермерів» (1960 р.) [6, 7-6].

В останньому творі автор вибудовує цілий універсум культури, яку наповнює «побрейгелівськи» множинністю образів, в кожному з яких нуртує емоційний темперамент конкретного портретованого. Подиву гідний його талант прицільно фокусуватися на певній особі, в образі якої він пробуджував цілий емоційний світ за допомогою примітивних художньо-стилістичних засобів та авторської стилістики. В єдиному творі художник зонує простір і зображає в ньому десяток сцен, які водночас існують автономно, але разом з тим компонують єдиний святковий клімат українських фермерів. Українськість тут прослідковуємо скрізь: в народному одязі, головних уборах, кухні, танцях, народних музиках. Важливим акцентом є напис на самій картині українською мовою «Пікнік», що вербально засвідчує чітку приналежність образів. Неможливо не провести паралель в іконографії зображень із сюжетом новозавітної притчі про Митаря Закхея, який будучи малим зріст і не ймучи віри в Христа, виліз на дерево, щоб побачити Ісуса. Так в цьому творі автор символічно демонструє в образі хлопців-бешкетників Канаду як країну, котра не може повірити в успішність одного з народів її полікультурного суспільства (Іл. 2) [9].

Іл. 2. В. Курилик. Українсько- канадський пікнік. 1966. Полотно, олія. 70,5×70,5. Український музей в Канаді. Саскатун. Фото взято із електронного ресурсу - https://kurelek.ca/gallery/gallery-05/ukrainian-canadian-farm-picnic

У контексті національної ідентичності необхідну роль відіграла національна традиція, яка була найбільш переконливим і безпомилковим джерелом інспірацій мистецтва. Важливим у цьому ключі залишається питання етнічної тотожності: почуття приналежності та важливість культурної спадщини, навіть означення самих себе («канадець», «українець» чи «український канадець»). Самобутність може проявлятися по-різному, залежно від реакції на аспекти традиції, культури, мови, історії, релігії.

Вивчаючи проблему української ідентичності у творчості Василя Курилика, ми проаналізували низку його художньо-стилістичних прийомів, за допомогою яких автор розробив власні принципи «художнього повідомлення» певних змістових посилів. В. Курилик негативно ставився до плакатної прямолінійності, стилізуючи індивідуальний образ історичного персонажа під абстрактний ідеал. У його творах присутній момент метафоричності, виражений у пластичній експресії, масштабних співвідношеннях, умовності образотворчої мови, певній узагальненості форми й асоціативності. Для прикладу, це ми можемо бачити у творі №1 серії «Український емігрант», де художник зображає маленьку дівчинку, яку вигнали босу з теплої хати на тріскучий мороз. Тут метафорично-символічно автор порушує проблему масової економічної міграції першої хвилі – люди самовільно покинули рідні домівки в пошуках комфортних зон і непередбачуваної долі. Зрештою, тут можна також прослідкувати ознаку кризи ідентичності, розгубленості й втрату власного кореня.

Куриликова символічно-метафорична система пов’язана з внутрішньою сюжетною та образно-пластичною логікою композиції. Загалом образотворча структура його творів позбавлена суворості: розміри, масштаби, ритми й маси – все ніби не зафіксоване, мінливе, позбавлене певної статичності.

Глибше аналізуючи поняття персоніфікованої (особистісної) української ідентичності в конкретних творах Василя Курилика, можна прослідкувати його власний метод оперування площиною в ідейному та практичному сенсі. Він ставив перед собою два завдання. Перше: персонаж повинен мати здатність активно впливати на глядача (реципієнта), перебувати з ним у контакті та діалозі, «являти»

себе в реальному світі. Для цього автор зображає персонажа присутнім у реальному життєвому просторі. Він багато експериментує з площиною, зберігаючи двовимірність завдяки глибині, насиченості, вібрування кольору та композиції, що робить полотно візуально більш містким. Ефект присутності образу або персонажа в нашій реальності часто свідомо автор підкреслює методом винесення образу за позначені рамки композиції.

Висновки. В. Курилик створив десятки серій картин, у яких візуалізував питання національної ідентичності в багатокультурному канадському просторі. Конкретно дві серії «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки» художник присвятив темі української ідентичності. Він поставив собі за мету створити такий образ, який би мав силу ввести нас не тільки в глибину ілюзорного продовження нашої реальності, але, можливо, й ще далі – в іншу реальність, де діють інші закони сприймання. Творячи образ, художник не поділяє його на зовнішній вигляд і внутрішній зміст, але прагне показати їх у формальній єдності. Митець створив паралельний простір для глядача, майже ідентичний простору, в якому він існує.

Література

1. Альбом «Український піонер». Ми і світ.1979. Ч.213. С. 60-62.
2. Цурковська Х. Українська ідентичність Василя Курилика. 25.10.2017 [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://artes-almanac.com/vasyl-kurylyk/
3. Kurelek W. They Sought a New World. The story of European immigration to North America. Montreal,Tundra Books.1985. pg. 48
4. Kurelek W. The Ukrainian Pioneer. Niagara Falls: Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection, 1980. pg. 75
5. Murray J., Shevelov Y. The World of William Kurelek. New York, Ukrainian Museum, March 8 - May 3.1987.
6. Nokony V. Ukrainian Pioneer Women. Sascatoon. Sk.: Ukrainian museum of Canada, 1967. pg. 16
7. Sandiford J. Painting Beauty Kurelek's Miracle. Ottawa Citizen, March 6, 1976. pg. 72
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. Cornell University. 1973. pg. 523
9. Kear A. William Kurelek Life and Work. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography

References

1. Ukrainian Pioneer (1979), My i svit, 213, 60-62 [in Ukrainian].
2. Curkovska, Ch. (2017). Ukrainska identychnist Vasylia Kureleka [Ukrainian identity of William Kurelek]. https://artes-almanac.com/vasyl-kurylyk/ [in Ukrainian].
3. Kurelek, W. (1985). They Sought a New World. The story of European immigration to North America, Montreal, Tundra Books, 48
4. Kurelek, W. (1980). The Ukrainian Pioneer, Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection, 75
5. Murray, J., Shevelov, Y. (1987). The World of William Kurelek, Ukrainian Museum, New York, 8.03-3.05
6. Nokony, V. (1967). Ukrainian Pioneer Women, Ukrainian museum of Canada, Sascatoon, Sk,16
7. Sandiford, J. (1976). Painting Beauty Kurelek's 'Miracle'. Ottawa Citizen, 72
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. (1973). Cornell University, 523
9. Kear, A. William Kurelek Life and Work, https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography

Стаття надійшла до редакції 14.05.2018 р.

УДК 726.8.04(=411.16)(477.83/.86)"15/19"

Бойко Христина Степанівна
кандидат архітектури, доцент кафедри
дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: 0000-0002-4889-8337
khrystyna.boyko@hotmail.com

ХУДОЖНІ-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СВІЧНИКІВ В ОЗДОБЛЕННІ МАЦЕВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ XVI – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

Мета роботи - виявлення художньо-стильових особливостей різьблених свічників, здійснення аналізу конструктивних схем та визначення типології багаторіжкових свічників у декоративному оздобленні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. **Методологія** дослідження передбачає застосування низки методів: історико-порівняльного, формально-стилістичного, структурно-типологічного. Для аналізу композиційних вирішень використано мистецтвознавчі категорії, а також практичний досвід візуального, стилістичного, морфологічно-композиційного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше проаналізовано основні принципи побудови композицій із використанням мотиву свічника, комплексно досліджено художньо-стильові особливості різьблених свічників, визначено їх типологію, здійснено аналіз конструктивних схем багаторіжкових свічників-менор у декоративному оздобленні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. **Висновки.** Аналізуючи орнаментальне оздоблення мацев давніх юдейських кладовищ Галичини, можна виокремити кілька домінантних мотивів відповідно до характеру зображення: зооморфні, орнітоморфні, рослинна орнаментика, предметні мотиви, архітектурні елементи, символи іудаїзму. Мотив свічника – один із найпоширеніших мотивів у меморіальній пластиці галицьких мацев XVIII – середини XIX, а його художньо-стильові особливості - втілення високої майстерності галицьких майстрів-різьбярів. Помітними є різна стилізація форми, трактування окремих структурних елементів свічника у різних регіонах Східної Галичини. У формотворенні пам'яток простежуються впливи стилістики провідних стилів європейського мистецтва, зокрема – бароко, рококо, сецесії. Вирішення окремих елементів чи деталей досліджуваного предметного мотиву зазнавало значного впливу традицій українського мистецтва зокрема.

Ключові слова: менора, свічник, світло, мацева, пластика, форма, символ, зображення, декор.

***Бойко Кристина Степановна**, кандидат архитектуры, доцент кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета «Львовская политехника»*

Художественно-стилевые особенности подсвечников в отделке мацев Восточной Галиции XVI - первой трети XX в.

Цель работы - выявление художественно-стилевых особенностей резных подсвечников, осуществление анализа конструктивных схем и определение типологии многорожковых подсвечников в отделке мацев Восточной Галиции XVI - первой трети XX в. **Методология** исследования предполагает применение ряда методов: историко-сравнительного, формально-стилистического, структурно-типологического. Для анализа композиционных решений использовано искусствоведческие категории, а также практический опыт визуального, стилистического, морфологически-композиционного и комплексного анализа. **Научная новизна** заключается в том, что впервые проанализированы основные принципы построения композиций с использованием мотива подсвечников комплексно исследованы художественно-стилевые особенности резных подсвечников, определена их типология, осуществлен анализ конструктивных схем многорожковых подсвечников-менор в декоративном убранстве мацев Восточной Галиции XVI - первой трети XX ст. **Выводы.** Анализируя орнаментальное убранство мацев древних иудейских кладбищ Галиции, можно выделить несколько доминантных мотивов в соответствии с характером изображения: зооморфные, орнитоморфные, растительная орнаментика, предметные мотивы, архитектурные элементы, символы иудаизма. Мотив подсвечника - один из самых распространенных мотивов в мемориальной пластике галицких мацев XVIII - середины XIX, а его художественно-стилевые особенности - воплощение высокого мастерства галицких мастеров-резчиков. Отмечены разная стилизация формы, трактовка отдельных структурных элементов подсвечника в различных регионах Восточной Галиции. В формообразовании памятников прослеживаются влияния стилистики ведущих стилей европейского искусства, в частности - барокко, рококо, сецессии. Решение отдельных элементов или деталей исследуемого предметного мотива продиктовано значительным влиянием традиций украинского искусства в частности.

Ключевые слова: менора, подсвечник, свет, мацева, пластика, форма, символ, изображение, декор.

***Boyko Khrystyna.** Ph.D. in Architecture, Associate Professor of the Department of Design and Fundamentals of Architecture of the Lviv Polytechnic National University*

© Бойко Х. С., 2018

Art-style features of candlesticks in the decoration of the matsevahs of Eastern Galicia XVI - the first third of the XX century

The purpose of the article is to identify the artistic and stylistic features of carved candlesticks, to carry out the analysis of constructive schemes and to determine the typology of multi-branched candlesticks in the decorative adornment of the matsevahs of Eastern Galicia from the XVI through to the first third of the XX century. The **methodology** of the research involves the use of a number of methods: historical-comparative, formal-stylistic, structural-typological. For analysis of compositional solutions, art criticism categories, as well as practical experience of visual, stylistic, morphological-compositional and complex analysis were used. The **scientific novelty** consists in the fact that for the first time the basic principles of constructing compositions with the use of the candlestick motif have been analyzed for the first time, the artistic and stylistic features of carved candlesticks have been thoroughly investigated, their typology has been determined, the analysis of constructive schemes of the multi-branched candlesticks-menorahs in the decorative adornment of the matsevahs of Eastern Galicia XVI - the first third of XX. **Conclusions**. Through the analysis of the ornamental decoration of the matsevahs of the ancient Jewish cemetery of Galicia, one can distinguish several dominant motifs according to the nature of the image: zoomorphic, ornithomorphic, plant ornamentation, subject motifs, architectural elements, symbols of Judaism. The motif of the candlestick is one of the most commonly used motifs in the memorial plastics of the Galician matsevahs of the 18th and the mid-19th centuries, and its artistic and stylistic peculiarities are the embodiment of the high skill of Galician masters-carvers. Of significance is the different stylization of the form, the interpretation of individual structural elements of the candlestick in different regions of Eastern Galicia. In the formation of monuments, influences of stylistics from leading styles of European art are observed, in particular - baroque, rococo, secession. The completion of individual elements or details of the subject motif under investigation has been significantly influenced by the traditions of Ukrainian art, in particular.

Key words: menorah, candlestick, light, matsevah, plastic, form, symbol, image, decor.

Актуальність теми дослідження. Натурні обстеження низки єврейських кладовищ Галичини XVI – першої третини XX ст. дають підстави для виокремлення складових декоративного оздоблення надгробків. Акцентом оздоблення традиційно є символічна композиція, розташована у верхній частині мацеви. Центральна частина відведена під текст епітафії та має конкретно змістове, а не декоративне значення. Аналізуючи композиції на давніх кладовищах Галичини, можна виділити кілька домінантних мотивів відповідно до характеру зображення: зооморфні, орнітоморфні, рослинні, предметні, орнаментальні мотиви, архітектурні елементи, символи іудаїзму. Художню індивідуальність декоративного вирішення пам’ятників формують композиції у верхній секції. Більшість із них має глибоке символічне навантаження, основним завданням якого є передання інформації, пов’язаної з особистістю похованої особи. У єврейській традиції зображення свічника тісно пов’язане із символом світла (світла знань, світла Тори, світла людської душі), а у побутовій культурі євреїв свічка часто ототожнювалася з образом жінки – берегині шабатного вогню. Ритуальні свічники – шабатні свічники та ханукальні лампи – ханукії – це предмети, що знаходились у кожному єврейському домі та використовувались на релігійні свята, під час проведення традиційних обрядів та ритуалів. Мотивом оформлення мацев, що найбільше прив’язаний до релігійного символізму, є менора-семиріжковий храмовий свічник.

Аналіз досліджень і публікацій. Декоративно-ужиткове мистецтво євреїв є темою численних наукових праць Д. Щербаківського [3], Д. Гобермана [2], Б. Хаймовича [9], Ф. Петрякової [10], М.Мартина [7] та інших дослідників юдаїки. Символіку орнаменту декоративного оздоблення ханукій та художні особливості свічників-менор, створених у Галичині у XVIII – першій третині XX ст. ґрунтовно досліджує у своїх мистецтвознавчих працях Н.Левкович [4;5]. Водночас надзвичайно мало уваги приділено дослідженню різьблених свічників в оздобленні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. як одного із домінантних предметних мотивів у декорі давніх мацев.

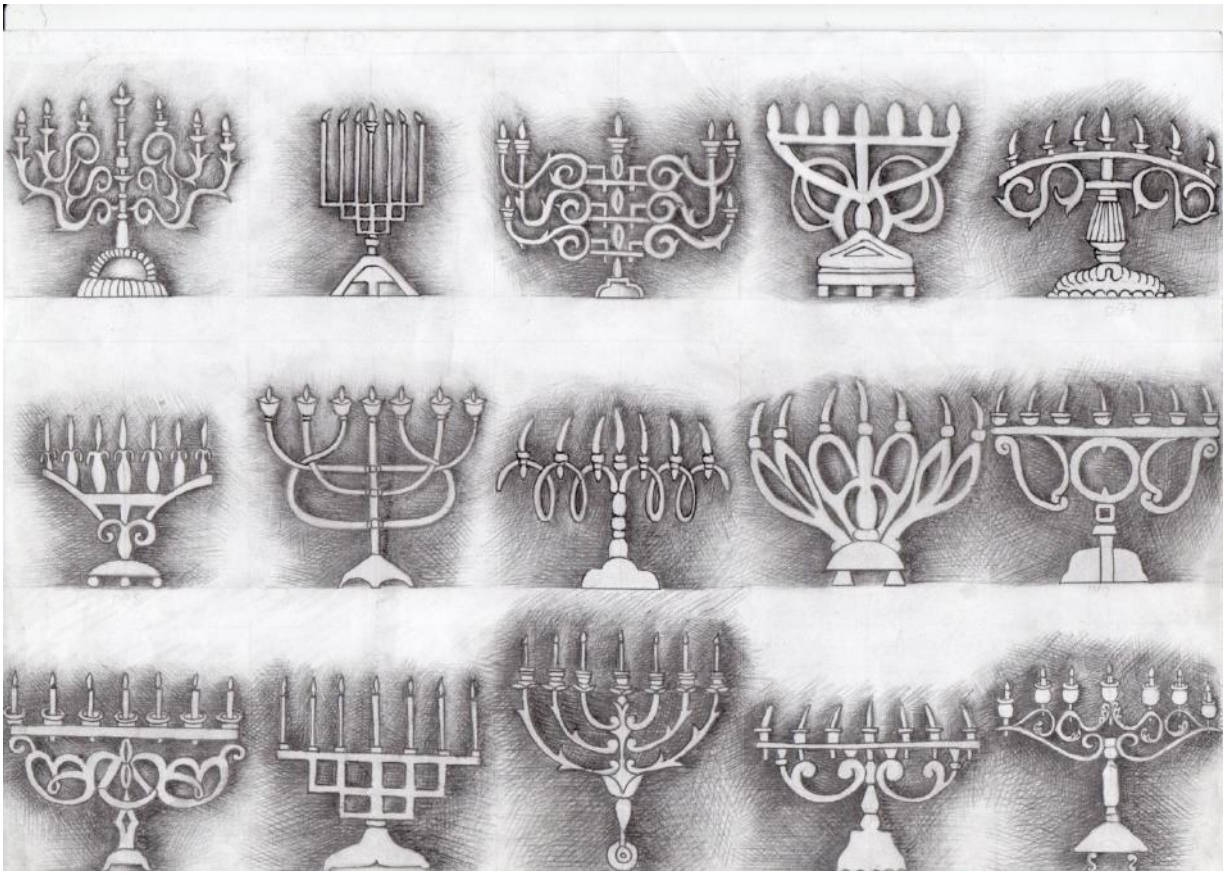
Мета дослідження – виявити художньо-стильові особливості різьблених свічників, здійснити аналіз конструктивних схем та визначити їх типологію у декоративному оздобленні галицьких мацев.

Виклад основного матеріалу. Для глибшого висвітлення філософського та художнього навантаження декорування мацев необхідно розглянути елементи декору з точки зору змісту, призначення та походження окремих складових загальної системи оздоблення. Для розкриття змісту необхідно виділити основні символічні групи зображень, типові для єврейського декоративно-прикладного мистецтва, зокрема меморіальної пластики, їхнє семантичне навантаження. Аналіз призначення тієї чи іншої орнаментальної композиції надасть можливість виявити зв’язок змістового навантаження декору з особистістю похованого, з урахуванням соціокультурних, морально-етичних аспектів. Важливим фактом дослідження художніх особливостей декоративного оздоблення мацев єврейських некрополів є простеження походження окремих елементів декору, пошук джерел творчих інспірацій, виявлення фактів мистецьких впливів. Так, одним із найдавніших символів юдеїв є менора, її зображення зустрічається від античності на предметах образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Від

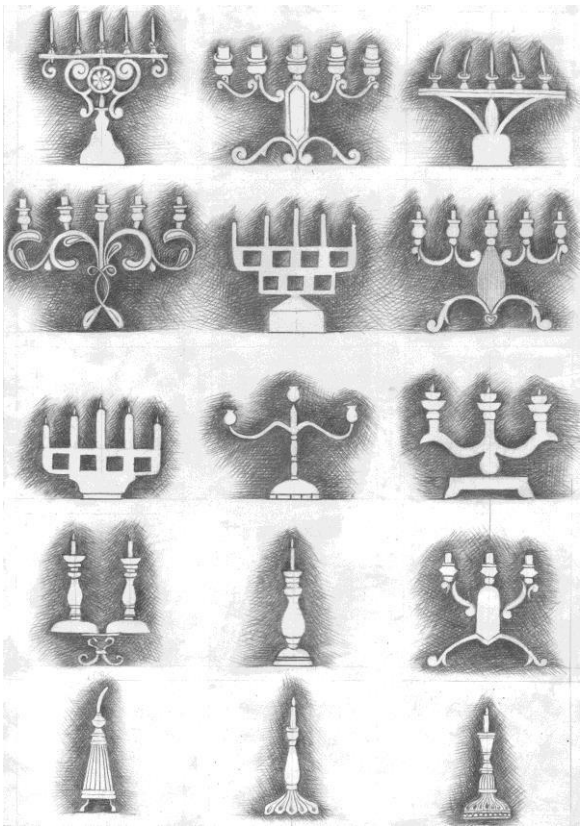
з II ст. н. е. і тривалий час менора є одним з традиційних символів, фактично в ранні періоди вона вказує на єврейські поховання. Походження символу менори є неоднозначним, і в сучасному мистецтвознавстві існує кілька переконливих концепцій, присвячених витокам і трактуванню цього символу. Сім пагонів менори, оздоблених рослинною орнаментикою, трактують як одну з трансформацій Дерева Життя, у симетричності композиції менори можна вбачати ідею гармонії, рівності світових начал [6, 238]. (рисунок 1.-2).

З давніх часів менора була символом юдаїзму як образ мудрості чи всеохопного просвітлення. На мацевах її часто зображали із сімома гілками, наслідуючи конструкцію, описану у Пятикнижжі: «Виготуєш і світильник із щирого золота; кутим пороблениям нехай буде зроблений; держало його, вітки його, чашечки його, бруньки й квітки його мусять бути однолиті. Шість віток виходитимуть із боків його: три вітки світильника з одного боку й три вітки з другого боку. Далі зробиш сім лямп для світильника та поставиш їх угорі так, щоб світили на передній бік його» [8, 82-83]. Така конструкція також символізувала традиційні сім гілок людського знання, так і сім днів творення.

Традиційно над епітафіями пам'ятників на могилах жінок галицькі майстри-різбярі традиційно викарбовували свічники (фото 3). У побутовій культурі євреїв свічка часто ототожнювалася з образом жінки, адже саме вона запалювала свічки у шабат. Існує версія, що кількість ріжків у свічнику на могилі жінки вказує на склад її родини: один ріжок належить жінці, другий чоловікові, а решта — дітям померлої. Однак це трактування не має достатнього підґрунтя, попри те, що більшість єврейських сімей були багатодітними і кількість дітей була різною, на багатьох кладовищах зустрічаємо свічники з однаковою кількістю ріжків на переважній більшості пам'ятників. Фактом, що вказує на певну безпідставність версії про відповідність ріжків чисельності сім'ї похованої людини, є те, що всі свічники



1.



2.

3.

Рис.1-2. Графічна реконструкція свічників-менор, м. Бурштин Івано-Франківська обл.
Рис. 3. Мацева із мотивом парних триріжкових свічників та вазоном, м. Болехів Львівська область, фото автора, 2018 р.

на стелах мають непарну кількість ріжків. Безперечно, як і більшість міфологем, сформованих тисячоліттями, символіка свічки, свічника, вогню життя в надгробках Нового часу втрачає свою первинну глибинність і набуває декоративного змісту, певної знаковості, що мала би вказати на образ жінки як життєдайної основи, берегині домашнього вогнища, а в єврейському середовищі — охороніці шабатного вогню [6, 239-240].

Так, наприклад, на пам'ятниках кладовищ у Тернополі, Болехові, в Бродах, Лешневі, Миколаєві свічники традиційно парні одноріжкові, триріжкові, набагато рідше п'яти- або семиріжкові, у Солотвино, Буську, Косові, Рогатині, Щирці, Яблуневі свічники здебільшого п'ятиріжкові, в Кутах, Хотині семиріжкові, рідше п'ятиріжкові. Одним із найкращих прикладів втілення у камені різних типів багаторіжкових свічників, найчастіше п'яти- або семиріжкових, є давнє юдейське кладовище у Бурштині [10], якому автор присвятила окреме дослідження.

Важливість традиції запалення суботньої свічки посприяла створенню надзвичайно вишуканих ритуальних шабатних свічників. Таким чином, упродовж тривалого часу утворились різні форми свічників, які майстри каменерізи втілювали у декоративному оздобленні мацев. Таким чином, можливим є вибудувати два основних типи даного мотиву: 1) одноріжкові свічники; 2) багаторіжкові із непарною кількістю ріжків: триріжкові; пятиріжкові свічники; семиріжкові-менори.

Серед зображень свічників слід виокремити композиції з двох, рідше трьох окремих одноріжкових свічників. Переважно такі композиційні вирішення включали орнаментальні, рослинні мотиви та часто фрагменти (зачини) текстів епітафій. В окремих випадках можна побачити три одноріжкових свічники, поміщених у трьох отворах фасаду аркади.

Для зображення мотиву свічника майстри-каменерізи виконували тло верхньої секції мацеви у вигляді переважно плаского площини із ледь помітною текстурою переважно простої геометричної форми (прямокутника, трапеції, півкола, півовалу), у центрі якої вкомпоновували об'єм свічника. Іноді багаторіжкові свічники розташовувались у незначному від площини тла заглибленому рівні у вигляді кола, арки, обрамлених декоративним бордюром із об'ємних рослинних або геометричних елементів, іноді також у вигляді шрифтових композицій.

Серед основних конструктивних схем багаторіжкових свічників-менор можна виокремити наступні: - з однаковими за висотою та паралельними ріжками на одній основній лінії, що кріпляться

чашечками до перпендикулярної основному стержню планки, яка утримується плетеними петльованими або геометричними елементами, що виходять із центрального стержня; - з центральним вижчим стержнем, до якого кріпляться та від якого по обидва боки відходять по одній, дві або три паралельні гілки, що зменшуються по мірі віддалення від центрального стержня; - з центральним стержнем, від якого при основі відходять ріжки, виконані у вигляді дугоподібних кривих, доповнених петлями, волюто подібними завитками з ріжками на одній основній лінії; - з аркоподібною формою планки, закріпленою перпендикулярно до основного стержня, до якого кріпляться ріжки, свічки яких вигнуті та спрямовані до центру композиції; - багатоярусні складні конструкції, ріжки яких відходять від центрального стержня, а чашечки розташовані на різних рівнях.

Іноді конструктивні схеми багаторіжкових свічників, найчастіше три- або п'ятиріжкових могла доповнюватися рослинною орнаментикою - додатковими елементами у формі окремих гілок, що завершувались на вершині листком або квіткою та утворювали цілісну композицію. У такому випадку вони заповнювали всю площину верхньої секції, а стержень свічника нагадував дерево, ріжки – гілля, декоративні елементи – листя, а чашечки – розпущені квіти. Ріжки менор, відповідно до біблійних видінь, відтворюють гілки дерева з численними суцвіттями, пелюстками та пагонами. У кам'яній різьбі свічників використовувався характерний прийом, коли стержень з ріжками зображалися в фас, а чашечки – зверху у перспективі так, щоб було видно основу, у яку вмонтована свічка. Форма свічників диктувала основні принципи групування та розміщення орнаментів на поверхні виробів. Переважно із чітко вираженим рельєфом зображалася масивна основа та центральний стержень свічника. У різних регіонах Східної Галичини зустрічаємо цілком відмінну стилізацію форми, трактування окремих структурних елементів свічника, передання вогнища над кожним ріжком у вигляді рослинного елемента — квітки чи листка.

У композиційному вирішенні верхньої секції мацеви із використанням мотиву свічника, менори-свічника, свічника-канделябру він найчастіше виступає композиційним центром, домінантою у поєднанні із різними мотивами другого плану. Такі центричні та симетричні вирішення часто доповнювалися різних форм фланкуючими свічники елементами: об'ємними квітковими фестонами у вигляді розеток або простими геометричними елементами у вигляді кола, ромба, квадрата, прямокутника, многокутника, овалу, арки, сегменту кола із викарбуваними у них літерами: פ(пе) та נ (нун) - абревіатура слів на івриті та означають – по (тут) та нітман (схований, покоїться), або ж нікбар (похований), або ж нігназ (схований). Варіанти розташування даних літер як і їх шрифтова подача були також різними: обидві літери розташовувались в одному геометричному елементі переважно над, у ряді випадків під основною композицією, або, відокремлено фланкуючи композицію симетрично з обох сторін, від заглибленої (втопленої) до опуклої (об'ємної), від лінійної до декоративної. У ряді прикладів композицій центричного типу домінуючим елементом може виступати інший мотив, наприклад, вазон із рослинами, а свічники одно-, триріжкові- розташовані симетрично з обох боків верхньої секції.

Композиції зі свічниками рідко виступали самостійним декором верхньої секції і у переважній більшості випадків доповнювалися іншими, частіше парними, мотивами – зооморфними (оленями, левами), орнітоморфними (голубами), рослинними (деревами, гілками, листям, квітами, пуп'янками) предметними (вазонами, розкішними парохетами, ламбрекенами), архітектурними елементами (колонками, арками, аркадами, волютами), символами іудаїзму (Маген Давид), утворюючи цілісні довершені орнаментальні композиції. В окремих випадках композиції із мотивом свічника доповнювались символами передчасно перерваного життя: зламаною гілкою, розколеним деревом, похиленою, згаслою, зігнутою чи зламаною свічкою.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше комплексно досліджено художньо-стильові особливості різьблених свічників, визначено їх типологію, здійснено аналіз конструктивних схем багаторіжкових свічників-менор у декоративному оздобленні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст.

Висновки. Досліджуючи композиції зі свічниками на давніх кладовищах Галичини, можна виокремити певну еволюцію цього мотиву: від пишно оздоблених, урочистих витончених об'ємних форм із характерним плетінням східного типу у XVIII - середині XIX як втілення високої майстерності галицьких різьбярів, до спрощених за формою у кінці XIX, та примітивних схематичних, шаблонних із ледь помітним рельєфом у першій третині XX ст. Помітними є різна стилізація форми, трактування окремих структурних елементів свічника у різних регіонах Східної Галичини. Важливим фактором тут також могли виступали: місцеві традиції, наявність локальних каменерізних осередків, вплив родинного фактору, фінансовий стан місцевої громади, стильові тенденції. У формотворенні пам'яток простежуються впливи стилістики провідних стилів європейського мистецтва, зокрема –

бароко, рококо, сецесії. Вирішення окремих елементів чи деталей зазнавало значного впливу традицій українського мистецтва зокрема.

Література

1. Бойко Х. Натурні дослідження давнього єврейського кладовища в Бурштині. Питання охорони історико-культурної спадщини та історії та культури євреїв Галичини: матеріали наук. сем. (м.Львів, 13-15 листопада 2006 р.), (м.Львів, 23-25 квітня 2007 р.). Львів: Науковий центр іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової, 2007. С.102-118.
2. Гоберман Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове. Москва.: Имидж, 1993. 314 с.
3. Котляр Є. О. Данило Щербаківський: Наукові розвідки та відкриття єврейського мистецтва. Народознавчі зошити. Львів, 2014. № 5 (119). С.884-913.
4. Левкович Н. Я. Символіка орнаменту декоративного оздоблення ханукій Галичини XVIII – першої третини XIX ст. Вісник ЛНАМ. Львів, 2010. Вип. 21. С. 226-239.
5. Левкович Н. Я. Художні особливості свічників-менор, створених у Галичині у XVIII – першій третині XX ст. Парадигма пізнання: Гуманітарні питання. Київ, 2015. №4 (7). С. 86-97.
6. Левкович Н. Я. Художні особливості меморіальної пластики єврейських кладовищ Східної Галичини XVIII – XIX ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2013. Вип. 24. С. 232-245.
7. Ритуальне юдейське срібло з фондів Львівського музею історії релігії: каталог/ авт. - упоряд.: М. Мартин. Львів: Логос, 2018. 80 с.
8. 8.Святе Письмо Старого та Нового Завіту: повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991- 60 М. П'ятикнижжя. С.3-177.
9. Хаймович Б. Резной декор еврейских надгробий Украины. История евреев на Украине и в Белоруссии. — Санкт-Петербург, 1994. С. 83-106.
10. Petriakova F. The collection of Jewish Art of the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov. Treasures of Jewish Galicia. Judaika from the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov, Ukraine. Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, 1996. Pp. 75 – 99.

References

1. Boyko, Kh. (2007). Natural studies of the ancient Jewish cemetery in Burshtyn: Proceedings of the Conference Title: Scientific and Practical Workshop on the Protection of the Historical and Cultural Heritage and the History and Culture of the Galician Jewry (pp. 102-118). Ljviv: Naukovyj centr iudajiky ta jevrejsjkogho mystectva im. F.Petrjakovoji [in Ukrainian].
2. Gobermann D. (1993). Jewish gravestones in Ukraine and Moldova. M.: Imidzh, [in Russian].
3. Kotlyar ,E.(2014). Danylo Shcherbakivsky: Scientific Intelligence and Discoveries of Jewish Art. Narodoznavchi zoshyty, 5 (119), 884-913 [in Ukrainian].
4. Levkovich, N. (2010). Symbolics of ornamentation of decorative decoration of Hanukkah Galicia of the XVIII - first third of the nineteenth century. Ljviv: Visnyk LNAM, 21, 226-239 [in Ukrainian].
5. Levkovich, N. (2015). Artistic features of candlesticks, menor, created in Galicia in the XVIII - first third of the twentieth century. Kyjiv: Paradyghma piznannja: Ghumanitarni pytannja, 4 (7), 86-97 [in Ukrainian].
6. Levkovich, N. (2013). Artistic features of the memorial plastics of the Jewish cemetery of the Eastern Galicia from the 18th to the 19th centuries. Visnyk Ljvivsjkoji nacionaljnoji akademiji mystectv, 24, 232-245 [in Ukrainian].
7. Martin, M. (2018). Ritual Jewish silver from the funds of the Lviv Museum of Religion: catalog. Ljviv: Loghos [in Ukrainian].
8. The Bible of the Old and New Testament (1991). Full translation of the original Hebrew, Aramaic and Greek texts. United Bible Societies [in Ukrainian].
9. Khaymovich, B. (1994). Carved decor of Jewish gravestones of Ukraine // History of Jews in Ukraine and in Belarus. SPb. [in Russian].
10. Petriakova, F. (1996). The collection of Jewish Art of the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov. Treasures of Jewish Galicia. Judaika from the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov. Ukraine. (pp.75 – 99). Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2018 р.

УДК 316.772.5:791.43(477)

Васильєв Сергій Сергійович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0000-0001-8240-8648
vassali@ukr.net

YOUTUBE ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ З АУДИТОРІЄЮ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ, ЯКІ ВИХОДЯТЬ У КІНОПРОКАТ

Мета роботи – вивчити YouTube як засіб комунікації з аудиторією українських фільмів, які виходять у кінопрокат, і визначити, чи існує зв'язок між кількістю переглядів трейлерів і промоційних відео українських фільмів на YouTube і відвідуваністю цих фільмів в кінопрокаті. **Методологію** дослідження засновано на якісному аналізі трейлерів і промоційних відео українських фільмів і статистичному аналізі кореляції між кількістю переглядів цих відео й кількістю глядачів цих фільмів у перший вікенд їх українського кінопрокату (завдяки розрахунку коефіцієнту кореляції Пірсона та коефіцієнту детермінації). **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що такий якісний та кількісний аналіз для українських фільмів проведено вперше. **Висновки.** Існує прямий зв'язок між кількістю переглядів промоційних матеріалів українських фільмів на YouTube і кількістю глядачів цих фільмів у перший вікенд їх українського кінопрокату. Рівень YouTube-популярності промоційних матеріалів українських фільмів може бути використаний для прогнозування відвідуваності цих фільмів у перший вікенд їх кінопрокату в Україні.

Ключові слова: YouTube, українське кіно, фільм, трейлер, кіноглядачі.

***Васильев Сергей Сергеевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры организации театрального дела имени И. Д. Безгина Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого*

YouTube как средство коммуникации с аудиторией украинских фильмов, которые выходят в кинопрокат

Цель работы – изучить YouTube как средство коммуникации с аудиторией украинских фильмов, которые выходят в кинопрокат, и определить, существует ли взаимосвязь между количеством просмотров трейлеров и промовидео украинских фильмов на YouTube и посещаемостью этих фильмов в кинопрокате. **Методология** исследования основана на качественном анализе трейлеров и промовидео украинских фильмов и статистическом анализе корреляции между количеством просмотров этих видео и количеством зрителей этих фильмов в первый уик-энд их украинского кинопроката (с помощью расчета коэффициента корреляции Пирсона и коэффициента детерминации). **Научная новизна** исследования заключается в том, что подобный качественный и количественный анализ для украинских фильмов проведен впервые. **Выводы.** Существует прямая сильная связь между количеством просмотров промоматериалов украинских фильмов на YouTube и количеством зрителей этих фильмов в первый уик-энд их украинского кинопроката. Уровень YouTube-популярности промоматериалов украинских фильмов может быть использован для прогнозирования посещаемости этих фильмов в первый уик-энд их кинопроката в Украине.

Ключевые слова: YouTube, украинское кино, фильм, трейлер, кинозрители.

***Vasyliev Serhii**, Ph.D. in Arts, associate professor of theater management I.D. Bezghin department, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*

YouTube as a tool of communication with the audience of Ukrainian movies for theatrical release

The purpose of the research is to study YouTube as a tool of communication with the audience of Ukrainian movies released in theaters and to determine whether there is a correlation between the number of viewings of Ukrainian movies trailers and other promotional videos in YouTube and cinema attendance. The research **methodology** is based on qualitative document analysis of trailers and promotional videos of Ukrainian movies and statistical analysis of correlation between the number of YouTube viewings of these videos and cinema attendance at the first weekend of their Ukrainian release (with the help of Pearson correlation coefficient and the coefficient of determination analysis). **The scientific novelty** of the research is that for the first time such qualitative and quantitative analysis was made based on Ukrainian movies. **Conclusions.** It was determined that there is a strong correlation between the number of YouTube viewings of Ukrainian movies promotional videos and cinema attendance at the first weekend of their Ukrainian release. Therefore, YouTube popularity of Ukrainian movies promotional videos can be used to predict the cinema attendance at the first weekend of their Ukrainian release.

Keywords: YouTube, Ukrainian cinema, movie, trailer, film audience.

© Васильєв С. С., 2018

Актуальність дослідження. Від 24 серпня 2017 року в український кінопрокат регулярно виходять ігрові повнометражні українські стрічки [1; 2]. Така широка поява українських фільмів у кінотеатрах є, за словами голови Державного агентства України з питань кіно Пилипа Іллєнка, "абсолютно новим етапом" для українського кінематографа [1]. Вона висуває перед їхніми виробниками й дистриб'юторами важливе завдання популяризації цих стрічок, аби вони могли повною мірою реалізувати свій соціокультурний потенціал.

З огляду на синтетичну природу кінематографа, ознайомленню потенційної аудиторії із фільмом якнайкраще сприяють його трейлери – короткі аудіовізуальні твори-анонси, укладені з фрагментів фільму, що в максимально лаконічній формі повідомляють глядачам про найважливіші аспекти того кінематографічного досвіду, який вони можуть отримати завдяки перегляду стрічки. Також завданню інформування потенційних глядачів про визначальні риси стрічки слугують інші промоційні відео: репортажі зі зйомок, музичні кліпи, що використовують відеоряд фільму тощо.

У сучасних умовах їх активно поширюють онлайн, використовуючи, крім іншого, соціальні медіа, що дозволяють користувачам публікувати, переглядати, оцінювати та обговорювати відеозаписи, а також ділитися ними з іншими користувачами. Найбільшим таким соціальним медіа є YouTube [3], аудиторія якого становить понад один мільярд користувачів [4]. Сайт посідає друге місце у світі за популярністю [5]. Від травня 2017 року YouTube також є другим за популярністю сайтом в Україні [6]. Тому осягнення його можливостей як засобу комунікації виробників і дистриб'юторів українських фільмів із українською кіноаудиторією є нагальним і необхідним.

Мета дослідження – вивчити YouTube як засіб комунікації з аудиторією українських фільмів, які виходять у кінопрокат, і визначити зв'язок між кількістю переглядів трейлерів і промоційних відео українських фільмів на YouTube і відвідуваністю цих фільмів в українському кінопрокаті.

Виклад основного матеріалу. Трейлери почали використовувати для промоції фільмів ще в епоху німого кіно, демонструючи їх у кінотеатрах. Нині цей столітній маркетинговий інструмент став найпотужнішим засобом промоції стрічок онлайн, покликаним "розігріти" інтерес аудиторії до них. Голлівудські кіностудії зазвичай готують для своїх фільмів два тизери (короткі відео, що мають на меті створити інтригу навколо стрічки), два трейлери, поширюють відео зі зйомок, інтерв'ю з акторами, фрагменти сцен, а також рекламні ролики, підготовлені для телебачення [7, 125].

За даними Міжнародної спілки кінотеатрів UNIC, понад 80% європейців переглядають трейлери фільмів онлайн [8, 16]. Аналіз показників стрічок, що вийшли у кінопрокат США між листопадом 2013 року та жовтнем 2014 року, продемонстрував наявність позитивної кореляції між залученням користувачів соціальних медіа YouTube і Facebook до взаємодії із промоційними матеріалами фільмів і касовими зборами цих стрічок. Автори дослідження підрахували, що кожна тисяча YouTube-переглядів пов'язана із 2 доларами касових зборів, і зробили висновок, що активізація аудиторії соціальних медіа нині критично важлива для покращення економічних результатів стрічок [9].

У 2017 році в кінопрокат США вийшли декілька фільмів, які довели обґрунтованість цього твердження. Так 94% глядачів вирішили придбати квиток на фільм "Пастка" у перший вікенд його кінопрокату, з 23 по 26 лютого 2017 року, саме завдяки перегляду трейлера; до того ж за перші 24 години після його появи кількість онлайн-переглядів трейлера "Пастки" сягнула 30 млн. разів, а у Facebook ним поділилися півмільйона разів [10]. Зрештою, "Пастка" увійшла до десятки найприбутковіших фільмів 2017 року [11].

Лідером кінопрокату за вікенд з 12 по 15 жовтня 2017 року став фільм "Щасливий день смерті", успіх якого також обумовило залучення аудиторії в соціальних медіа. Трейлер стрічки на момент її виходу у кінопрокат подивилися 157 млн. разів. Крім того, її промоційні відео рекламували на YouTube перед музичним кліпом співачки Тейлор Свіфт "Look What You Made Me Do", який за першу добу після публікації подивилися рекордні 43 млн. разів [12].

Наведені приклади ілюструють широкі можливості, які YouTube надає для комунікації з кіноаудиторією. Виробники й дистриб'ютори стрічок здатні варіювати способи поширення трейлерів і промоційних відео в YouTube, спираючись на власний потенціал цих матеріалів зацікавити аудиторію та застосовуючи рекламні інструменти, які дозволяють залучати користувачів, використовуючи їх інтерес до популярних відео, не пов'язаних із фільмом.

Для вивчення використання YouTube як засобу комунікації з аудиторією українських стрічок було проаналізовано трейлери й промоційні відео фільмів "Червоний", "DZIDZIO Контрабас", "Ізі", "Припутні", "Сторожова застава", що вийшли в широкий український кінопрокат у період з 24 серпня по 12 жовтня 2017 року, розміщені на YouTube-каналах виробників і дистриб'юторів стрічок [13–20] і YouTube-каналах користувачів, які поширювали їх з власної ініціативи.

Оскільки переважна більшість фільмів не мали міжнародного розголосу, перегляди їх українських трейлерів і промоційних відео відображали передусім інтерес української аудиторії, ситуативно обумовлений рекламною підготовкою виходу цих стрічок у кінопрокат. Для фільму "Ізі", створеного в копродукції з Італією, були враховані українські промоційні матеріали. Кількість YouTube-переглядів було округлено до десяти тисяч. Результати наведені станом на 3 жовтня 2017 року.

Показники відвідуваності стрічок у кінопрокаті, необхідні для визначення наявності зв'язку YouTube-переглядів матеріалів фільмів і кількості глядачів, які подивилися ці фільми у перший вікенд їх кінопрокату у кінотеатрах, були отримані зі зведеної звітності дистриб'юторів B&H Film Distribution, Ukrainian Film Distribution і "Кінокомпанія ММД" [21].

Промоційні матеріали стрічки "Червоний" (виробництво – продюсерський центр "Інсайт Медіа", за підтримки Державного агентства України з питань кіно, дистриб'ютор – B&H Film Distribution) у YouTube подивилися близько 930 тис. разів. У перший вікенд кінопрокату, з 24 по 27 серпня 2017 року, фільм подивилися 18314 глядачів, що становить 2% від кількості YouTube-переглядів.

Провідну роль у поширенні відео відіграв канал дистриб'ютора B&H Film Distribution, що забезпечив їм понад 580 тис. (понад 60%) переглядів. Тут було представлено два трейлери фільму (перший опублікували ще у квітні 2017-го), а також – два короткі 20-секундні промоційні ролики. Один із них отримав понад 400 тис. переглядів. Його поширення дистриб'ютор здійснював за рекламною моделлю.

YouTube-каналом продюсерського центру "Інсайт Медіа" найкраще було поширено музичний кліп "Ой, у лузі червона калина…" гурту "Гайдамаки" і Тоні Матвієнко, у відеоряду якого використали кадри із "Червоного", – понад 80 тис. переглядів.

Промоційні матеріали фільму "DZIDZIO Контрабас" (виробництво – "Солар Медіа Інтертейнмент", дистриб'ютор – Ukrainian Film Distribution) у YouTube подивилися 1 млн. 550 тис. разів. У перший вікенд кінопрокату, з 31 серпня по 3 вересня 2017 року, фільм подивилися 101890 глядачів (6,6% від кількості YouTube-переглядів).

Відповідальність за широку популяризацію фільму взяв на себе YouTube-канал поп-гурту DZIDZIO, що мав усталену аудиторію: на нього "підписалися" близько 300 тис. осіб, які отримували інформацію про нові публікації. Лідер гурту Дзідзьо (Михайло Хома) був продюсером стрічки й виконав у ній головну роль.

На YouTube-каналі DZIDZIO у період роботи над стрічкою та напередодні її виходу в кінопрокат було розміщено 12 відео, які отримали понад 1 млн. 200 тис. переглядів (майже 80% від їх загальної кількості): звернення Дзідзьо до глядачів, сім сюжетів про зйомки фільму, три трейлери стрічки, а також її тизер, в якому вперше було оголошено про майбутній фільм (його було опубліковано ще в жовтні 2016 року).

Роль у промоції фільму "DZIDZIO Контрабас" відіграли й інформаційні репортажі та інтерв'ю, поширювані YouTube-каналом DZIDZIO: телепередача 5 каналу "Кіно з Яніною Соколовою" (108 тис. переглядів передачі [22] та 14 тис. – анонсу [23]), репортажі львівського телеканалу "Правда ТУТ" зі зйомок (70 тис. переглядів) [24] і львівської прем'єри (39 тис. переглядів) [25] тощо. Разом із ними загальні YouTube-перегляди матеріалів стрічки перевищили 1 млн. 800 тис. разів.

YouTube-канал DZIDZIO продовжив публікувати матеріали й після старту фільму в кінопрокаті, розмістивши у вересні три репортажі з допрем'єрного показу стрічки у Києві. Зокрема, репортаж телеканалу "Music Box UA" отримав понад 60 тис. переглядів.

Промоційні матеріали стрічки "Ізі" (виробництво – "Фреш Продакшн Ю Ей", дистриб'ютор – "Кінокомпанія ММД") у YouTube подивилися 200 тис. разів. У перший вікенд кінопрокату, з 14 по 17 вересня 2017 року, фільм подивився 9781 глядач (4,9% від кількості YouTube-переглядів).

YouTube-канал дистриб'ютора стрічки забезпечив понад 60% загальних переглядів трейлеру і трьох тизерів "Ізі". Одне таке хвилинне промоційне відео отримало понад 100 тис. переглядів, що свідчить про рекламний характер його розповсюдження.

Украй важливу роль у поширенні трейлеру "Ізі" відіграв YouTube-канал "TrailersUA – Трейлери українською мовою", що спеціалізувався на презентації україномовних трейлерів фільмів, які виходять в український кінопрокат. Він забезпечив майже 40% переглядів. Зазначимо, що 6 грудня 2017 року цей канал було заблоковано адміністрацією YouTube через порушення правил і відтоді він не функціонує [26].

Промоційні матеріали стрічки "Припутні" (виробництво – Star Media, за підтримки Державного агентства України з питань кіно, дистриб'ютор – Ukrainian Film Distribution) у YouTube подивили-

ся 630 тис. разів. У перший вікенд кінопрокату, з 28 вересня по 1 жовтня 2017 року, фільм подивилися 5564 глядачі, що становить 0,9% від кількості YouTube-переглядів.

Провідну роль у поширенні відео відіграв дистриб'ютор Ukrainian Film Distribution, YouTube-канал якого забезпечив близько 580 тис. (92%) переглядів. При цьому майже 90% переглядів припали на три 20-секундні фрагменти фільму, які поширювали як рекламу. Також на YouTube-каналі було представлено два трейлери "Припутнів", перший із яких з'явився в грудні 2016 року.

Промоційні матеріали стрічки "Сторожова застава" (виробництво – студія "Кінороб", за підтримки Державного агентства України з питань кіно, дистриб'ютор – Ukrainian Film Distribution) у YouTube подивилися близько 1 млн. 750 тис. разів. У перший вікенд кінопрокату, з 12 по 15 жовтня 2017 року, фільм подивилися 85248 глядачів (4,9% від кількості YouTube-переглядів).

У "Сторожової застави" була найдовша промоційна кампанія з усіх представлених фільмів, оскільки попередньо планувалося, що стрічка вийде в кінопрокат ще 22 грудня 2016 року. Відтак перше відео – "залаштунковий" сюжет про зйомки фільму – було опубліковано на YouTube-каналі "Сторожової застави" ще 17 грудня 2015 року, а тизер – 29 березня 2016 року.

Загалом тут з'явилося 13 матеріалів: два тизери і два трейлери, сюжети зі зйомок і презентацій фільму на фестивалі популярної культури Kyiv Comic Con, репортажі про вихід костюмованого персонажа "Сторожової застави" в сучасне місто та презентація гри, розробленої за мотивами фільму. Перегляди YouTube-каналу "Сторожової застави" склали близько третини всіх переглядів.

На підсумковому етапі промоції активну роль у поширенні матеріалів відіграв YouTube-канал FILM.UA Group, що представляє кіностудію "Кінороб". 16 серпня 2017 року тут було опубліковано підсумковий трейлер "Сторожової застави", який за місяць переглянули понад мільйон разів [27], а згодом – репортажі з акції напередодні прем'єри, в рамках якої костюмовані персонажі фільму пішли в київське метро. YouTube-канал FILM.UA Group забезпечив 60% усіх переглядів промоційних матеріалів.

Важливо й те, що наповнення цього каналу продовжилося й після виходу стрічки в кінопрокат: тут опублікували музичні кліпи "Наша земля" гурту "Піккардійська терція" та "Мантра" Олега (Фагота) Михайлюти, у відеоряду яких були використані кадри зі "Сторожової застави", а також – відеодобірку позитивних коментарів глядачів про стрічку.

Зосередженість виробника фільму на максимально широкій популяризації "Сторожової застави" саме завдяки власним YouTube-каналам (вони забезпечили понад 90% переглядів) ілюструє й те, що на YouTube-каналі дистриб'ютора стрічки промоційні відеоматеріали "Сторожової застави" були відсутні взагалі.

Випадок "Сторожової застави" дозволяє детальніше вивчити можливий зв'язок між переглядами промоційних матеріалів української стрічки і її відвідуваністю у перший вікенд кінопрокату, адже під час аналізу ми можемо спиратися на динаміку зростання YouTube-переглядів.

Медіана аудиторії першого вікенду кінопрокату українських стрічок "Червоний", "DZIDZIO Контрабас", "Ізі" та "Припутні" становила 3,4% від кількості переглядів промоційних матеріалів цих фільмів у YouTube. Відтак станом на 3 жовтня 2017 року можна було прогнозувати, що аудиторія першого вікенду кінопрокату "Сторожової застави" становитиме 60 тис. глядачів.

З огляду на активну промоційну кампанію, яку проводили напередодні виходу фільму в кінопрокат, кількість таких YouTube-перглядів 12 жовтня 2017 року сягнула понад 1 млн. 900 тис. разів. Тож прогнозована аудиторія першого вікенду кінопрокату "Сторожової застави" склала вже 65 тис. глядачів.

Підсумки першого вікенду кінопрокату перевищили ці показники на 1,1 процентних пункти: аудиторія фільму склала 4,5% від кількості YouTube-переглядів матеріалів "Сторожової застави". Цьому сприяла широка й добре організована кампанія з просування фільму, яка вийшла за межі YouTube та Інтернету загалом.

У свою чергу, зростання інтересу до "Сторожової застави" – в кінопрокаті з 12 по 29 жовтня 2017 року стрічку подивилися 232083 глядачі – привело до збільшення YouTube-переглядів промоційних матеріалів фільму. Станом на 29 жовтня 2017 року їх кількість зросла до понад 2 млн. 200 тис. разів.

З огляду на те, що для фільмів "Червоний", "DZIDZIO Контрабас", "Ізі" та "Припутні" дані про кількість YouTube-переглядів були отримані вже після їхнього виходу в кінопрокат, коли кінопрокат і сам частково впливав на інтерес до відео, для статистичного аналізу було використано показники YouTube-переглядів матеріалів "Сторожової застави" саме станом на 29 жовтня 2017 року.

У підсумку розрахунків коефіцієнту кореляції Пірсона, що вказує на силу лінійного зв'язку між переглядами промоційних матеріалів і кількістю глядачів фільмів у перший вікенд кінопрокату,

та коефіцієнту детермінації, що визначає частку варіації кількості глядачів фільмів у перший вікенд їхнього кінопрокату, зумовлену переглядами промоційних матеріалів, було встановлено, що коефіцієнт кореляції Пірсона становив 0,87 (за максимального показника сили зв'язку – 1), а коефіцієнт детермінації – 0,75.

Такі результати демонструють наявність прямого сильного зв'язку між кількістю YouTube-переглядів промоційних матеріалів українських фільмів і кількістю глядачів цих фільмів у перший вікенд їх кінопрокату й узгоджуються із даними, які отримали американські дослідники, аналізуючи зв'язок YouTube-переглядів промоційних відео й касових зборів стрічок у кінопрокаті США (коефіцієнт кореляції Пірсона становив 0,76, коефіцієнт детермінації – 0,69) [9].

Наукова новизна. В дослідженні вперше проведено якісний аналіз трейлерів і промоційних відео українських фільмів, які виходили в український кінопрокат, і статистичний аналіз кореляції між кількістю YouTube-переглядів цих матеріалів і кількістю глядачів цих фільмів у перший вікенд їх українського кінопрокату.

Висновки. Встановлено існування прямого сильного зв'язку між кількістю YouTube-переглядів трейлерів і промоційних матеріалів українських стрічок і кількістю їх глядачів у перший вікенд українського кінопрокату.

Високий інтерес аудиторії до промоційних відео українських фільмів, опублікованих у YouTube, позитивно впливає на кількість переглядів цих стрічок в українському кінопрокаті в перший вікенд їх демонстрування.

YouTube надає широкі можливості для поширення цих відео, спираючись на їх власний потенціал зацікавити аудиторію та демонструючи їх як рекламу. Промоційні відео можуть супроводжувати стрічку на всіх етапах виробництва, анонсуючи її створення, висвітлюючи знімальний процес, демонструючи тизери й трейлери майбутнього фільму й музичні кліпи, у відеоряду яких використані його кадри, представляючи реакції на фільм глядачів на допрем'єрних показах тощо.

Поширення трейлерів і промоційних відео української стрічки у YouTube є індикатором загальної спрямованості її виробників і дистриб'юторів на забезпечення успішного контакту цієї стрічки із глядачами в кінотеатрах і наявності промоційної кампанії фільму, яка відбувається також і за межами Інтернету.

Кількість таких переглядів може бути використана для прогнозування результатів першого вікенду кінопрокату українського фільму.

Висока увага аудиторії до трейлерів і промоційних відео сама по собі не є гарантією успіху фільму в українському кінопрокаті. Але відсутність широкого інтересу до них напередодні виходу стрічки в кінотеатрах є свідченням несформованих очікувань щодо фільму загалом, що істотно зменшує його шанси на контакт із глядачами.

Література

1. Іллєнко П. Чортова дюжина українського кіно // Медианяня. 17.07.2017. URL: https://mediananny.com/blog_filippa_ilenko/2322690/ (дата звернення: 07.09.2018).

2. Іллєнко П. Сезон українських прем'єр 18+ // Медианяня. 13.07.2018. URL: https://mediananny.com/blog_filippa_ilenko/2328702/ (дата звернення: 07.09.2018).

3. YouTube. URL: https://www.youtube.com/ (дата звернення: 07.09.2018).

4. YouTube for Press // YouTube. URL: https://www.youtube.com/yt/about/press/ (дата звернення: 07.09.2018).

5. youtube.com Traffic Statistics // Alexa. URL: https://www.alexa.com/siteinfo/youtube.com (дата звернення: 07.09.2018).

6. Данные исследований интернет-аудитории Украины за май 2017 г. // Інтернет Асоціація України. 15.06.2017. URL: https://inau.ua/news/dannye-yssledovanyy-ynternet-audytoryy-ukrayny-za-may-2017g (дата звернення: 07.09.2018).

7. Marich R. Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics. Third Edition. Southern Illinois University Press, 2013. XIV, 418 p.

8. UNIC Annual Report 2017. Key Trends In European Cinema // UNIC. 2017. URL: https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2017_EN_online.pdf (дата звернення: 07.09.2018).

9. Oh C., Roumani Y., Nwankpa J. K., Hu H. Beyond likes and tweets: Consumer engagement behavior and movie box office in social media // Information & Management. January 2017. V. 54, № 1. P. 25–37. doi:10.1016/j.im.2016.03.004

10. D'Alessandro A. Jordan Peele's 'Get Out' Jumps To $33.4M Opening – Monday AM Box Office Update // Deadline. 27.02.2017. URL: http://deadline.com/2017/02/get-out-collide-rock-dog-lego-batman-fifty-shades-darker-box-office-1201964096/ (дата звернення: 07.09.2018).

11. D'Alessandro A. 'Star Wars: The Last Jedi' Leads Franchise-Filled Blockbuster Tournament: The Data Behind The Dollars. Deadline. 30.05.2017. URL: https://deadline.com/2018/03/most-profitable-movies-2017-star-wars-the-last-jedi-rian-johnson-disney-fox-merger-1202356161/ (дата звернення: 07.09.2018).

12. D'Alessandro A. Blumhouse Has Plenty To Smile About As 'Happy Death Day' Scares Up $26M+ Opening – Sunday Final. Deadline. 15.10.2017. URL: http://deadline.com/2017/10/happy-death-day-blade-runner-2049-weekend-box-office-the-foreigner-jackie-chan-1202187771/ (дата звернення: 07.09.2018).

13. B&H Film Distribution Company // YouTube. URL: https://www.youtube.com/user/bhfilmsua/videos (дата звернення: 07.09.2018).

14. Dergkino Ukraine // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCJucvPUcN4DPPud-ou86C6Q/videos (дата звернення: 07.09.2018).

15. Insight Media // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UC_lS6oRNowO7EYXyB0sdxaQ/videos (дата звернення: 07.09.2018).

16. SuperUfd // YouTube. URL: https://www.youtube.com/user/SuperUfd/videos (дата звернення: 07.09.2018).

17. DZIDZIO // YouTube. URL: https://www.youtube.com/user/DzidzioTube/videos (дата звернення: 07.09.2018).

18. Кинокомпания ММД // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCq6G9qGfda-YQ8o8SNq-wYg/videos (дата звернення: 07.09.2018).

19. Сторожова застава // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCuyhL-CTSL0L3WZqIr6NJIQ/videos (дата звернення: 07.09.2018).

20. FILM.UA Group // YouTube. URL: https://www.youtube.com/user/FilmUaGroup/videos (дата звернення: 07.09.2018).

21. Касові збори // UFD. URL: http://ufd.ua/image/data/reports/ (дата звернення: 07.09.2018).

22. DZIDZIO Контрабас / КІНО з Яніною Соколовою / 26.08.2017 // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=c8NIOLfMyV4 (дата звернення: 07.09.2018).

23. "DZIDZIO Контрабас" у КІНО з Яніною Соколовою (Анонс) // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g3gK9QFqUl4 (дата звернення: 07.09.2018).

24. Dzidzio Kontrabas. ПравдаТУТ Львів // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lkadg2ZNU_k (дата звернення: 07.09.2018).

25. Відбулася прем'єра фільму "DZIDZIO Контрабас". ПравдаТУТ Львів // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lSTR7xoa_u8 (дата звернення: 07.09.2018).

26. Заблоковано YouTube-канал "TrailersUA – Трейлери українською мовою" // Бюро Української Кіножурналістики. 12.12.2017. URL: http://kinobuk.com/cine-release/youtube-zablokyvav-trailersua/ (дата звернення: 07.09.2018).

27. Трейлер "Сторожової застави" отримав понад мільйон переглядів у Youtube // НСКУ. 15.09.2017. URL: http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=8705 (дата звернення: 07.09.2018).

References

1. Illienko P. (17 Jul. 2017). Baker's dozen of Ukrainian cinema. Medyaniania. Retrieved from https://medianany.com/blog_filippa_ilenko/2322690/ [in Ukrainian].

2. Illienko P. (13 Jul. 2018). Season of Ukrainian premieres 18+. Medyaniania. Retrieved from https://medianany.com/blog_filippa_ilenko/2328702/ [in Ukrainian].

3. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/ [in English].

4. YouTube for Press. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/yt/about/press/ [in English].

5. youtube.com Traffic Statistics. Alexa. Retrieved from https://www.alexa.com/siteinfo/youtube.com [in English].

6. May 2017 Ukraine's Internet audience study results. (15 Jun. 2017). Internet Association of Ukraine. Retrieved from https://inau.ua/news/dannye-yssledovanyy-ynternet-audytoryy-ukrayny-za-may-2017g [in Russian].

7. Marich, R. (2013). *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics, Third Edition.* Southern Illinois University Press [in English].

8. UNIC Annual Report 2017. Key Trends In European Cinema. (2017). UNIC. Retrieved from https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2017_EN_online.pdf [in English].

9. Oh, C., Roumani, Y., Nwankpa, J. K., & Hu, H. (2017). Beyond likes and tweets: Consumer engagement behavior and movie box office in social media. *Information & Management, 54*(1), 25-37. doi:10.1016/j.im.2016.03.004 [in English].

10. D'Alessandro A. (27 Feb. 2017). Jordan Peele's 'Get Out' Jumps To $33.4M Opening – Monday AM Box Office Update. Deadline. Retrieved from http://deadline.com/2017/02/get-out-collide-rock-dog-lego-batman-fifty-shades-darker-box-office-1201964096/ [in English].

11. D'Alessandro A. (30.05.2017).'Star Wars: The Last Jedi' Leads Franchise-Filled Blockbuster Tournament: The Data Behind The Dollars. Deadline. Retrieved from: https://deadline.com/2018/03/most-profitable-movies-2017-star-wars-the-last-jedi-rian-johnson-disney-fox-merger-1202356161/ [in English].

12. D'Alessandro A. (15 Oct. 2017). Blumhouse Has Plenty To Smile About As 'Happy Death Day' Scares Up $26M+ Opening – Sunday Final. Deadline. Retrieved from http://deadline.com/2017/10/happy-death-day-blade-runner-2049-weekend-box-office-the-foreigner-jackie-chan-1202187771/ [in English].

13. B&H Film Distribution Company. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/user/bhfilmsua/videos [in Ukrainian].

14. Dergkino Ukraine. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/channel/UCJucvPUcN4DPPud-ou86C6Q/videos [in Ukrainian].

15. Insight Media. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/channel/UC_lS6oRNowO7EYXyB0sdxaQ/videos [in Ukrainian].

16. SuperUfd. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/user/SuperUfd/videos [in Ukrainian].

17. DZIDZIO. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/user/DzidzioTube/videos [in Ukrainian].

18. Cinema Company MMD. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/channel/UCq6G9qGfda-YQ8o8SNq-wYg/videos [in Ukrainian].

19. Stronghold. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/channel/UCuyhL-CTSL0L3WZqIr6NJIQ/videos [in Ukrainian].

20. FILM.UA Group. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/user/FilmUaGroup/videos [in Ukrainian].

21. Box Office. UFD. Retrieved from http://ufd.ua/image/data/reports/ [in English].

22. 'DZIDZIO Contrabass' / CINEMA with Yanina Sokolova / 26.08.2017. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=c8NIOLfMyV4 [in Ukrainian].

23. 'DZIDZIO Contrabass' in CINEMA with Yanina Sokolova (Preview). YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=g3gK9QFqUl4 [in Ukrainian].

24. 'Dzidzio Contrabass'. PravdaTUT Lviv. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=lkadg2ZNU_k [in Ukrainian]

25. 'DZIDZIO Contrabass' movie premiere was held. PravdaTUT Lviv. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=lSTR7xoa_u8 [in Ukrainian].

26. YouTube-account "TrailersUA – Trailers in Ukrainian" was terminated. (12 Dec. 2017). Biuro Ukrainskoi Kinozhurnalistyky. Retrieved from http://kinobuk.com/cine-release/youtube-zablokyvav-trailersua/ [in Ukrainian].

27. 'Stronghold' trailer gets 1M+ views on YouTube. (15 Sept. 2017). NSKU. Retrieved from http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=8705 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2018 р.

УДК 712

Демессіе Мекуріа Келкай
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну Черкаського
державного технологічного університету
ORCID: 0000-0002-5015-4820
demessiemk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ЗОНІ ІСТОРИЧНОЇ ЗАБУДОВИ МІСТ

Мета дослідження. Акцентувати особливості формування предметно-просторового середовища в зоні історичної забудови міст і пропонувати науково обґрунтовані рекомендації щодо композиційного поєднання, відновлення і підтримання естетичних і функціональних параметрів фонової історичної архітектурно-просторової забудови міст. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному використанні загальнонаукових методів дослідження: аналізу, синтезу, порівняння й узагальнення раніше запропонованих ідей та пропозицій. **Наукова новизна**. В результаті проведеного дослідження розкриті особливості формування міського середовища, зокрема фонової частини історичного місця сучасних міст і способи гармонізації нових та історичних архітектурно-просторових об’єктів. Зроблений акцент про необхідність розробки нормативних правових актів і проектних пропозицій, що регулюють відносини, пов'язані з реконструкцією та реставрацією архітектурних об'єктів і прилеглих до них рекреаційних зон, розташованих в зоні історичної забудови міст, які не є пам'ятками архітектури, але створюють свого роду фон і атмосферу для значущих архітектурних об'єктів. Сформульовані рекомендації щодо формування архітектурно-просторової композиції історичних частин міст, які слід враховувати при проектуванні нових об'єктів в існуючій структурі міста. **Висновки.** Аналіз наукових праць та публікацій показав, що принципи гармонізації міської забудови повинні враховувати ряд наступних факторів:

- спадкоємність історичного розвитку планування і забудови;
- збалансованість елементів міського середовища та їх взаємна обумовленість;
- гармонійність розміщення об'єктів забудови та елементів природного комплексу;
- ієрархічність містобудівних та архітектурних ансамблів;
- взаємодоповнюваність історичних елементів міського середовища новими елементами;
- диференційованість системи формування міського середовища;
- систематизованість розташування елементів дизайну в структурі міського середовища;
- узгодженість колористичного рішення нових елементів міського середовища з існуючим архітектурно-природним оточенням;
- функціональність нової структури і елементів дизайну;
- естетичне сприйняття зовнішнього вигляду архітектурних форм.

Крім того, при проектуванні нових об'єктів слід враховувати їх вплив не тільки на окремі історично цінні об'єкти, а й на історичне середовище, в якому передбачається їх поява. Слід також підкреслити, що для вирішення питань збереження історично сформованого міського середовища з його характерними рисами, просторовими і візуальними зв'язками, історичний центр повинен розглядатися як єдиний комплексний пам'ятник містобудування та архітектури.

Ключові слова: архітектурний простір, зони історичної забудови, формування середовища, новаторські тенденції, об'єкти культурної спадщини, колористичний вигляд, гармонізація архітектурного середовища.

Демессие Мекуриа Келкай, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета*

Особенности формирования предметно-пространственной среды в зоне исторической застройки городов

Цель исследования. Акцентировать особенности формирования предметно-пространственной среды в зоне исторической застройки городов и предложить научно обоснованные рекомендации по восстановлению и поддержанию эстетических и функциональных параметров фоновой исторической архитектурно-пространственной застройки городов. **Методология исследования** основывается на комплексном использовании общенаучных методов исследования: анализа, синтеза, сравнения и обобщения ранее предложенных идей и предложений. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования раскрыты особенности формирования городской среды, в частности фоновой части исторического места современных городов и способы гармонизации новых и исторических архитектурно-пространственных объектов. Сделан акцент о необходимости разработки нормативных правовых актов и проектных предложений, регулирующих отношения, связанные с реконструкцией и реставрацией архитектурных объектов и прилегающих к ним рекреационных зон, расположенных в зоне исторической застройки городов, которые не являются памятниками архитектуры, но создают

© Демессіе М. К., 2018

своего рода фон и атмосферу для значимых архитектурных объектов. Сформулированы рекомендации по формированию архитектурно-пространственной композиции исторических частей городов, которые следует учитывать при проектировании новых объектов в существующей структуре города. **Выводы.** Анализ научных трудов и публикаций показал, что принципы гармонизации городской застройки должны учитывать ряд следующих факторов:

- преемственность исторического развития планировки и застройки;
- сбалансированность элементов городской среды и их взаимная обусловленность;
- гармоничность размещения объектов застройки и элементов природного комплекса;
- иерархичность градостроительных и архитектурных ансамблей;
- взаимодополняемость исторических элементов городской среды новыми элементами;
- дифференцированность системы формирования городской среды;
- систематизированность расположения элементов дизайна в структуре городской среды;
- согласованность колористического решения новых элементов городской среды с существующим архитектурно-природным окружением;
- функциональность новой структуры и элементов дизайна;
- эстетическое восприятие внешнего вида архитектурных форм.

Кроме того, при проектировании новых объектов следует учитывать их влияние не только на отдельные исторически ценные объекты, но и на историческую среду, в котором предполагается их появление. Следует также подчеркнуть, что для решения вопросов сохранения исторически сложившейся городской среды с ее характерными чертами, пространственными и визуальными связями, исторический центр должен рассматриваться как единый комплексный памятник градостроительства и архитектуры.

Ключевые слова: архитектурное пространство, зоны исторической застройки, формирование среды, новаторские тенденции, объекты культурного наследия, колористический вид, гармонизация архитектурной среды.

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

Features of the formation of the object-space environment in the zone of historical building of cities

Purpose of the article. To emphasize the peculiarities of the formation of the subject-spatial environment in the zone of the historical building of cities and to offer scientifically substantiated recommendations on the compositional combination, restoration, and maintenance of aesthetic and functional parameters of the background historical architectural and spatial building of cities. Research **methodology.** The methodological basis of the research is based on the integrated use of general scientific research methods: analysis, synthesis, comparison and generalization of previously proposed ideas and proposals. **Scientific novelty.** As a result of this research, features of the formation of the urban environment, in particular, the background part of the historical place of modern cities, and ways of harmonizing new and historical architectural and spatial objects are disclosed. It's done the accent on the need for the development of normative legal acts and project proposals governing relations related to the reconstruction and restoration of architectural objects and adjoining recreational areas located in the zone of historical building of cities that are not architectural monuments, but create a kind of background and atmosphere for significant architectural objects. Formulated recommendations for the formation of the architectural and spatial composition of historic parts of cities, which should be taken into account when designing new objects in the existing structure of the town. **Conclusions.** Analysis of scientific papers and publications showed that the principles of harmonization of urban development should take into account a number of the following factors:

- continuity of historical development of planning and development;
- the balance of elements of the urban environment and their mutual conditionality;
- harmonious placement of buildings and features of the natural complex;
- hierarchy of urban planning and architectural ensembles;
- the complementarity of the historical elements of the urban environment with new items;
- differentiation of the system of formation of the urban environment;
- systematization of the location of design elements in the structure of the urban environment;
- the consistency of color decision of new aspects of the urban environment with the existing architectural and natural environment;
- the functionality of the original structure and design elements;
- artistic and aesthetic perception of the appearance of architectural forms.

Also, the design of new facilities should take into account their impact not only on the individual, historically valuable objects but also on the historical environment in which it is assumed their appearance. It should also be emphasized that to address the preservation of the historically formed urban environment with its characteristic features, spatial and visual links; the historical center should be considered as the only integrated monument of urban planning and architecture.

Key words: architectural space, zones of historical development, the formation of the environment, innovative trends, objects of cultural heritage, color view, harmonization of architectural environment.

Актуальність теми дослідження. Розвиток людського суспільства супроводжується постійним зростанням вимог до архітектурно-художніх та естетично-композиційних якостей міського середовища. Мода на стилістичні напрямки і особливості облаштування об’єктів архітектурного середовища залежить від безлічі факторів: появи нових оздоблювальних будівельних матеріалів, нових технології, зміни архітектурних особливостей сучасних міст, зміни соціального ладу, економічної та демографічної ситуації в світі та в окремо взятій країні. Тому, з урахуванням прогресивних змін у суспільстві, питання про вивчення особливостей формування предметно-просторового середовища в зоні історичної забудови міст та гармонізації новозбудованих елементів середовища з давніми забудовами стає актуальним. У зв'язку з цим виникає актуальне питання про те, що при формуванні архітектурного середовища, необхідно враховувати значення деяких об'єктів, що мають історичне значення для міста, а також стилізації зовнішнього вигляду міського простору з урахуванням цих нюансів.

Постановка проблеми. Історичні зони міст як об'єкт дослідження, проектування і експлуатації, постійно знаходяться в сфері діяльності багатьох архітекторів і дизайнерів.

При цьому основним завданням є координація зусиль всіх спеціалістів з тим, щоб надати місту функціональну і структурну цілісність на стадіях дослідження, проектування і предметного наповнення просторового середовища міста.

На сьогодні відбувається поступовий процес осучаснення багатьох міст і паралельно спостерігається: втрата історичного середовища, зникнення архітектурних пам'яток, рекреаційних зон, об'єктів культурної спадщини, на їх місці з'являються сучасні висотні будівлі, торгові центри, стоянки для автомобілів, стихійні базари та ін. в результаті чого порушуються візуальні зв'язки і домінанти, що історично склалися.

У той же час, архітектурний вигляд будь-якого міста безпосередньо пов'язаний з формуванням сучасних архітектурних об'єктів і одночасним збереженням історично значущих об’єктів культурної спадщини, що представляють певну цінність. Гармонізація нових та існуючих архітектурно-просторових об'єктів повинна бути першим завданням фахівця, який працює в насиченій пам'ятками архітектури частині міст. При цьому основними передумовами зі створення просторового середовища є соціально-економічний розвиток місто та культурні особливості населення.

Розвиток міста збільшує його потреби у вільних площах, рекреаційних зонах, місцях активного відпочинку, утилітарних і декоративних архітектурних формах, інформаційних стендах, новаторських технологіях і в поліпшених видах міської архітектури. Тому виникає питання про необхідність вивчення особливості формування предметно-просторового середовища в зоні історичної забудови міст для створення підґрунтя подальшого проведення реконструкції, реставрації і осучаснення існуючих елементів середовища, а також гармонізації нового будівництва міських архітектурних об'єктів з існуючими забудовами.

Для отримання найбільш повної і детальної картини просторової організації в зоні історичної забудови міст необхідно було проводити дослідження (на прикладі міста Черкаси) в декількох напрямках:

• аналіз ландшафту центральної частини міста;

• система історичної орієнтації і аналіз історичних панорам і видів міста, закономірності їх побудови;

• аналіз просторової організації забудови історичного центру міста (візуальні зв'язки, система домінант);

• колористичні оформлення домінантів;

• колористичні оформлення новозбудованих висотних об'єктів та об’єктів, що проектуються, в центральній частині;

• диференціація рекреаційних зон та їх композиційного впливу;

• ознайомлення з архівними джерелами і співвідношення їх з сучасною ситуацією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З точки зору архітектурного формування середовища проживання людини під відкритим міським простором мається на увазі спеціально організований непокритий простір міської структури, що володіє певними функціональними і художніми характеристиками.

Загальне улаштування архітектурного простору міст включає в себе: наземне (ландшафтне), підземне (субшафтне) і повітряне (люфтшафтне), де кожне з них грає істотну роль в житті міст, городян, впливає на їх внутрішній світ і поведінку.

Вивчення особливостей будови і формування міського простору, створення більш складних просторових систем і їх функціонування та теоретичне осмислення актуальних проблем формування

просторового середовища історичної частині міст і сучасних тенденцій в створенні колористичного образу міст вивчається багатьма провідними українськими та закордонними науковцями.

Особливості гармонізації архітектурного середовища фонової частини історичних зон сучасних міст висвітлені в наукових працях Е.В. Котлярової, Ю.Я. Дворникова [1], Francesco Bandarin, Ron Van Oers [2], В. О. Тімохіна, Н. М. Шебека, Т. В. Маліка [3], Krier R. [4], С. А. Хасієвої [5], Г.О.Осиченка [6] та ін.

Особливості організації архітектурного середовища і психології сприйняття міського середовища присвячені роботи В. Є. Михайленка [7], Т. В. Маліка [8] та ін., але і досі проблема удосконалення композиційної структури фонової частини історичних зон сучасних міст залишається в теорії архітектурного середовища.

Деякі розробки вітчизняних і зарубіжних вчених дозволяють нам наблизитися до вирішення питання формування предметно-просторового середовища в зоні історичної забудови міст [1, 2, 3], однак вони або працюють з історичним міським ландшафтом в комплексі [1, 3] або приділяють увагу окремим екологічним або економічним чинникам [4]. При цьому в даний час, в науковому полі відсутні розробки та пропозиції, присвячені одній з ключових проблем міст з історичною спадщиною, перетворенню зони історичної забудови архітектурних об’єктів і прилеглих до них територій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування міського середовища – це безперервний процес, що включає в себе як перетворення забудови урбанізованої території, так і створення архітектурно-художнього середовища в цілому. Створення архітектурно-історичного середовища відбувається не одне десятиліття – це праця і задоволення потреб багатьох поколінь людей. Кожен період суспільного розвитку залишає свій відбиток на образі архітектурної забудови і наповнення предметно-просторового середовища, на особливостях стильового рішення архітектурного простору, наповнює її знаковими об'єктами, пам'ятниками, архітектурними спорудами і шедеврами майстерних зодчих.

Архітектурно-художній образ міста є одним з головних факторів, що впливають на якість середовища проживання, яку люди, таким чином, формують.

Поняття архітектурно-історичного середовища може бути розшифровано як сукупність архітектурних об'єктів історико-культурної спадщини з їхнім оточенням. Формування архітектурно-історичного середовища відбувається в три етапи:

• проектно-будівельна організація середовища, спрямована на проектування і подальше зведення архітектурних об'єктів на певній території;

• формування середовища, визначення структури і рівнів рекреаційної зони, введення елементів, що несуть художню та культурну функції та ін.;

• вдосконалення середового простору в процесі експлуатації території і окремих об'єктів, що знаходяться на ній.

Архітектурно-художнє міське середовище, як правило, є невід'ємною характеристикою зони історичного культурного ландшафту і являє собою «сукупність природних і штучних компонентів, соціальних явищ, які формують певне предметно-просторове оточення у взаємозв'язку з життєдіяльністю людей» [1, 2, 3].

Тому при проектуванні міську мережу вулиць, площ і пішохідних просторів слід формувати як єдину функціонально пов'язану з архітектурно-планувальною організацією міста систему. Процес проектування та будівництва нових об'єктів, що відносяться до об'єктів лінійного і капітального будівництва, повинен бути спрямований на досягнення органічного зв'язку та поєднання з існуючими архітектурно-культурними об’єктами і навколишнім міським середовищем з урахуванням соціальних, екологічних і економічних вимог до об'єктів такого роду.

Відновлення і підтримка естетичних і функціональних параметрів фонової історичної забудови є необхідною дією для системного вирішення містобудівних проблем міста, зокрема осучаснення фасадів будівель і об'єктів ландшафтної архітектури фонової історичної забудови з метою гармонізації простору міського історичного центру і зміцнення архітектурно-художнього зв'язку історичної та сучасної частин міста.

У теперішній час відродження центру кожного міста як його історичного ядра є однією з головних тенденцій і напрямків сучасної просторової організації міст.

У кожному місті в даний час відбувається формування нового колористичного образу, яке покликане надати місту оригінальний, тепліший і привабливіший вигляд.

Головним завданням архітектора і дизайнера є дбайливе ставлення до міського середовища. Тому в період його регенерації необхідно враховувати історичні значення кожного об'єкта, кожної території.

При оцінці сформованого міського простору необхідно, перш за все, проаналізувати, які елементи повинні бути залишені в первозданному вигляді і які і в якій мірі можна модернізувати.

У деяких містах, на жаль, можна спостерігати приклади варварського ставлення до історичної міської забудови: неузгоджені з міською адміністрацією перепланування, застосування власниками житлових і нежитлових будівель, торгових магазинів, офісів, котеджів і ін. сучасних оздоблювальних матеріалів для індивідуального рішення оформлення фасаду без урахування архітектурного вигляду будівлі і району в цілому. Однак ще залишилася достатня кількість творів архітектури, які заслуговують увагу, основою яких є суміш національностей, стилів, смаків, характерів його жителів. Деякі з них мають велике містобудівне значення, формуючи центральні перехрестя, площі і точки огляду.

Для збереження об'єктів архітектурного середовища, складових історичної забудови доцільним є виконання комплексного обстеження історичного центру, аналіз функціонального використання об'єктів історичної забудови, визначення колористичного рішення в кожному конкретному випадку і проведення відновлювальних робіт комплексно з урахуванням благоустрою прилеглих територій.

Одна з перспективних тенденцій у відновленні історичної частини міст – це створення прогулянкових рекреаційних зон, тобто формування великої кількості пішохідних маршрутів по історичним центрам, пов'язаних між собою. Одночасно потрібно створити комфортне і привабливе візуальне середовище для всіх мешканців.

При цьому, при створенні і формуванні проектної пропозиції міського середовища необхідна участь фахівців-дизайнерів архітектурного середовища.

В умовах безперервної появи і впровадження в життя сучасних інноваційних технологій і багатофункціональних планувальних схем, значення єдиного колористичного середовища для жителів міста істотно зростає.

При впровадженні сучасних технологій і прийомів у формування міського середовища, необхідно мінімізувати елементи, які захаращують архітектурний простір, такі як зовнішня рекламна продукція.

У багатьох випадках найцінніший зразок історичного середовища міст буквально всіяний величезною кількістю реклами, вивісок і вітрин, оформлених без урахування загального колірного рішення фасадів та архітектурно-художнього декору. Зовнішня реклама сильно змінила образ багатьох міст.

До істотних недоліків використання зовнішньої реклами в історичній частині міст відноситися відсутність гармонійного поєднання реклами з навколишнім архітектурно-планувальним середовищем та приховування основних архітектурних домінантів від глядачів.

Крім того, відбувається перевантаження інформацією ділянки вулиць, що призводить до утруднення візуального сприйняття реклами і погіршення зовнішнього вигляду будівель, вулиць, історичних пам’яток та рекреаційних зон міста.

Тому потрібне оптимальне рішення по гармонізації кольорового контрасту і оптимальне поєднання всіх елементів в єдине колористичне архітектурне середовище.

До основних параметрів побудови єдиного колористичного середовища міста можна віднести:

• виявлення функціональних зон і просторових орієнтирів;

• визначення відповідності кольорової палітри стилістиці об'єкта середовища;

• розробка змінної і постійної кольорової палітри об'єкта з урахуванням навколишньої забудови;

• виявлення впливу географічного розташування ділянки міста на його колористичне рішення.

Таким чином, колористичне рішення окремих фасадів будівель і об'єктів архітектурного середовища в зоні історичної забудови повинно враховувати ряд наступних факторів:

• місце розташування об'єкта в структурі кварталу (центральна історична частина міста, об'єкт фонової забудови прилеглих територій або зона сучасних будівель), а також чи є він домінантою, акцентом чи рядовим елементом на окремо даній ділянці;

• колористична характеристика архітектурно-природного оточення;

• функціональне призначення об'єкта;

• естетичне сприйняття зовнішнього вигляду будівлі та елементів середовища.

Кольорове рішення фасадів та елементів середовища фонової частини історичного місця сучасних міст рекомендується обмежувати 2-3 кольорами, виділяючи домінуючий тон, який визначає гаму колористичного рішення в цілому. Решта тонів повинна бути в єдиній з ним групі кольорів, відрізняючись за насиченістю. Не слід надмірно використовувати яскраві тони [7, 9].

При комплексному врахуванні вищеописаних параметрів можна отримати не тільки комфортне середовище з візуальної точки зору, але і гнучку структуру кольорової палітри, яка використовується при ремонтно-відновлювальних роботах фасадів будівель і об'єктів архітектурного середовища, позитивно впливає на індивідуальність колористичного образу міста.

Своєчасно проведене обстеження об'єктів архітектурного середовища, виконання проектних робіт, якісне виконання будівельних робіт з використанням сучасних матеріалів і технологій дозволять осучаснити і гармонізувати історичний центр кожного міста не тільки окремими елементами, але комплексно, з урахуванням потреб гостей і мешканців міста.

Наведені принципи та рекомендації можна використовувати і при роботі з архітектурно-художнім образом історичного середовища будь-яких урбанізованих територій з урахуванням особливостей їх становлення і розвитку. В результаті мешканці зможуть отримати візуальне комфортне середовище проживання, широкий спектр відтінків для використання їх архітекторами і інженерами-проектувальниками при розробці проектів реновації фасадів будівель і об'єктів архітектурного середовища та новому проектуванні, гнучку структуру колірного середовища та індивідуальний колірний образ кожного міста, основа якого представлена в його історичній частині.

Висновки. Таким чином, аналіз наукових праць та публікацій показав, що принципи гармонізації міської забудови повинні враховувати ряд наступних факторів:

- спадкоємність історичного розвитку планування і забудови;
- збалансованість елементів міського середовища та їх взаємна обумовленість;
- гармонійність розміщення об'єктів забудови та елементів природного комплексу;
- ієрархічність містобудівних та архітектурних ансамблів;
- взаємодоповнюваність історичних і нових елементів міського середовища;
- диференційованість системи формування міського середовища;
- систематизованість розташування елементів дизайну в структурі міського середовища;
- узгодженість колористичного рішення нових елементів міського середовища з існуючим архітектурно-природним оточенням;
- функціональність нової структури і елементів дизайну;
- естетичне сприйняття зовнішнього вигляду архітектурних форм.

Крім того, при проектуванні нових об'єктів слід враховувати їх вплив не тільки на окремі історично цінні об'єкти, а й на історичне середовище, в якому передбачається їх поява. Слід також підкреслити, що для вирішення питань збереження історично сформованого міського середовища з його характерними рисами, просторовими і візуальними зв'язками, історичний центр повинен розглядатися як єдиний комплексний пам'ятник містобудування та архітектури.

Узагальнюючи проведені наукові дослідження, можна відзначити необхідність розробки нормативних правових актів і проектних пропозицій, що регулюють відносини, пов'язані з реконструкцією та реставрацією історичних архітектурних об'єктів і прилеглих до них рекреаційних зон, розташованих в зоні історичної забудови міст, які не є пам'ятками архітектури, але створюють свого роду фон і атмосферу для значущих архітектурних об'єктів.

Перспективи подальших наукових досліджень. Подальші наукові дослідження можуть бути спрямовані на вивчення майбутніх ключових та новаторських тенденцій і методів реконструкції, реставрації та гармонізації фонових архітектурних об'єктів в зоні історичної забудови міст.

Література

1. Котлярова Е.В., Дворников Ю.Я. Принципы проектирования городской архитектурной среды: учебное пособие. Ростов на Дану: Рост. гос. строит. ун-т, 2014. 93 с.
2. Francesco Bandarin and Ron Van Oers. The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2012. 236 p.
3. Тімохін В. О. Основи дизайну архітектурного середовища: підруч. К.: КНУБА, 2010. 400 с.
4. Krier R. Elements of the concept of urban space. Time-Saver Standards For Urban Design. New York: The McGraw-Hill Companies, 2003. 280-289pp.
5. Хасиєва С. А. Архитектура городской среды. М.: Стройиздат, 2001. 200 с.
6. Осиченко Г.О. Методичні основи реконструкції композиційних структур історичних міст (на прикладі міст Центральної України): Дис. канд. арх. 18.00.01. Харків, ХДТУБА: 2006. 280с.: ил.
7. Михайленко В. Є. Основи біодизайну: навч. посіб. К.: Каравела, 2011. 224с.
8. Малік Т. В. Історія дизайну архітектурного середовища: навч. посіб. К.: КНУБА, 2003. 192 с.
9. New life for historic cities. The historic urban landscape explained. booklet of UNESCO, 2012. 24 p.

References

1. Kotlyarova E.V., Dvornikov J.Y. (2014). Principles of designing urban architectural environment: a tutorial. Rostov on Dan: Growth. state builds Univ. [In Russian].
2. Francesco Bandarin and Ron Van Oers. (2012). The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. [In English].
3. Timochin V. O. (2010). Fundamentals of design of the architectural environment: under the arm. K.: KNUBA. [In Ukrainian].
4. Krier R. (2003). Elements of the concept of urban space. Time-Saver Standards For Urban Design. New York: The McGraw-Hill Companies. [In English].
5. Khaseeva S.A. (2001). Architecture of the urban environment. M.: Stroyizdat. [In Russian].
6. Osichenko G.O. (2006). Methodical bases for reconstruction of compositional structures of historical cities (for example, cities of Central Ukraine): Dis. Cand. arch 18.00.01. Kharkiv, KNUAB. [In Ukrainian].
7. Mikhailenko V. Y. (2011). Fundamentals of biodesign: Teach. manual K.: Karavela. [In Ukrainian].
8. Malik T.V. (2003). History of design of the architectural environment: teaching. manual K.: KNUBA. [In Ukrainian].
9. New life for historic cities. (2012). The historic urban landscape explained. booklet of UNESCO. [In English].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

УДК 37.013.73

Іващенко Ірина Віталіївна
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1046-0735
fusya5@ukr.net
Стрельчук Вікторія Олександрівна
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-8516-5829
maximile@ukr.net

ПРОВІДНІ МЕТОДИКИ ПРОФЕСІЙНОГО АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ: ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є дослідження емоційного аспекту сучасних провідних методик професійного акторського тренінгу. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження процесу формування та розвитку системи акторської підготовки в історичній ретроспективі та на сучасному етапі; розглянуто структуру та зміст навчальних курсів підготовки акторів у провідних світових вищих мистецьких навчальних закладах; проаналізовано способи доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик; доведено доцільність та важливість запровадження у навчальний процес методик, які сприяють формуванню у студентів навичок виражати емоції, не травмуючи їх психіку. **Висновки.** Внаслідок проведеного дослідження емоційного аспекту провідних сучасних акторських методик і тренінгів, виявлено доцільність впровадження в систему підготовки актора у вищих мистецьких навчальних закладах альтернативних методик, які сприяють формуванню навичок контролювати власні емоції, що є важливою частиною акторської майстерності.

Ключові слова: емоція, методика, акторський тренінг, створення образу, персонаж, роль.

Иващенко Ирина Витальевна, *доцент, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Стрельчук***

© Іващенко І. В., 2018
© Стрельчук В. О., 2018

References

1. Kotlyarova E.V., Dvornikov J.Y. (2014). Principles of designing urban architectural environment: a tutorial. Rostov on Dan: Growth. state builds Univ. [In Russian].
2. Francesco Bandarin and Ron Van Oers. (2012). The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. [In English].
3. Timochin V. O. (2010). Fundamentals of design of the architectural environment: under the arm. K.: KNUBA. [In Ukrainian].
4. Krier R. (2003). Elements of the concept of urban space. Time-Saver Standards For Urban Design. New York: The McGraw-Hill Companies. [In English].
5. Khaseeva S.A. (2001). Architecture of the urban environment. M.: Stroyizdat. [In Russian].
6. Osichenko G.O. (2006). Methodical bases for reconstruction of compositional structures of historical cities (for example, cities of Central Ukraine): Dis. Cand. arch 18.00.01. Kharkiv, KNUAB. [In Ukrainian].
7. Mikhailenko V. Y. (2011). Fundamentals of biodesign: Teach. manual K.: Karavela. [In Ukrainian].
8. Malik T.V. (2003). History of design of the architectural environment: teaching. manual K.: KNUBA. [In Ukrainian].
9. New life for historic cities. (2012). The historic urban landscape explained. booklet of UNESCO. [In English].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

УДК 37.013.73

Іващенко Ірина Віталіївна
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1046-0735
fusya5@ukr.net
Стрельчук Вікторія Олександрівна
професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-8516-5829
maximile@ukr.net

ПРОВІДНІ МЕТОДИКИ ПРОФЕСІЙНОГО АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ: ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є дослідження емоційного аспекту сучасних провідних методик професійного акторського тренінгу. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження процесу формування та розвитку системи акторської підготовки в історичній ретроспективі та на сучасному етапі; розглянуто структуру та зміст навчальних курсів підготовки акторів у провідних світових вищих мистецьких навчальних закладах; проаналізовано способи доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик; доведено доцільність та важливість запровадження у навчальний процес методик, які сприяють формуванню у студентів навичок виражати емоції, не травмуючи їх психіку. **Висновки.** Внаслідок проведеного дослідження емоційного аспекту провідних сучасних акторських методик і тренінгів, виявлено доцільність впровадження в систему підготовки актора у вищих мистецьких навчальних закладах альтернативних методик, які сприяють формуванню навичок контролювати власні емоції, що є важливою частиною акторської майстерності.

Ключові слова: емоція, методика, акторський тренінг, створення образу, персонаж, роль.

Иващенко Ирина Витальевна, *доцент, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Стрельчук***

© Іващенко І. В., 2018
© Стрельчук В. О., 2018

Виктория Александровна, *профессор, кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Ведущие методики профессионального актерского тренинга: эмоциональный аспект

Целью статьи является исследование эмоционального аспекта современных ведущих методик профессионального актерского тренинга. **Методология** исследования базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование процесса формирования и развития системы актерской подготовки в исторической ретроспективе и на современном этапе; рассмотрена структура и содержание учебных курсов подготовки актеров в ведущих мировых высших художественных учебных заведениях; проанализированы способы доступа актера к эмоциям через использование различных практик; доказана целесообразность и важность внедрения в учебный процесс методик, способствующих формированию у студентов навыков выражать эмоции, не травмируя их психику. **Выводы.** Вследствие проведенного исследования эмоционального аспекта ведущих современных актерских методик и тренингов, выявлена целесообразность внедрения в систему подготовки актера в высших художественных учебных заведениях альтернативных методик, которые способствуют формированию навыков контролировать собственные эмоции, являются важной частью актерского мастерства.

Ключевые слова: эмоция, методика, актерский тренинг, создание образа, персонаж, роль.

Ivashchenko Iryna, *Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Direction and Actor's Skills Department, Kiev National University of Culture and Arts;* ***Strelchuk Viktoriia,*** *Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Directing and Mastery of Actor, Kiev National University of Culture and Arts*

Leading methods of professional acting training: emotional aspects

The purpose of the article is to study the emotional aspect of modern leading techniques of professional actor training. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty**. The study of the process of formation and development of the system of actor's preparation in the historical retrospective and at the present stage is carried out; The structure and content of the training courses for the preparation of actors in the world's leading artistic educational institutions are considered; analyzed ways of actor access to emotions through the use of various practices; the expediency and importance of introducing in the educational process methods that promote the formation of students' skills to express emotions without injuring their psyche is proved. **Conclusions.** As a result of the research of the emotional aspect of the leading contemporary acting techniques and trainings, it was found that it is expedient to introduce alternative methods in the system of actor training in higher art educational institutions that contribute to the formation of skills to control their own emotions, which is an important part of acting.

Key words: emotion, technique, actor training, creation of an image, character, role.

Актуальність теми дослідження. Процес навчання актора – час великих змін та переоцінки цінностей і осмисленого сприйняття себе й оточуючих. Відбувається процес руйнування старих звичок, внутрішнього супротиву, упереджених думок та заборон, задля отримання студентами необхідних навичок. Безумовно, це свого роду час стресу, особистісного конфлікту, а іноді й емоційних травм (у випадку жорстких учбових тренінгів). Емоції – це не лише природній прояв почуття в дії у контексті підготовки актора, а також необхідний компонент здорового психічного стану. Вони відіграють важливу роль у процесі навчання актора, проте розмежування професійного та особистісного використання емоційного життя нерідко втрачає межу.

На нашу думку, наукове дослідження сучасних світових методик і тренінгів підготовки актора у контексті виявлення способів доступа актора до емоцій через використання різноманітних практик – актуальне та необхідне, а його результати можуть бути використані в процесі вдосконалення існуючих навчальних курсів підготовки актора у вищих навчальних мистецьких закладах.

Метою статті є дослідження емоційного аспекту сучасних провідних методик професійного акторського тренінгу.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі питання емоційної складової майстерності актора, а також процесу навчання актора привертають увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників у різноманітних аспектах. Так, наприклад, Л. Беркова-Житомирська («Емоційний слух та його значення для майбутнього актора», 2010 р.) досліджує розвиток творчих емоцій у процесі підготовки акторів драми; А. Трофімов та Е. Загурська («Психологічні особливості емоційно-вольової сфери особистості залежно від професійної спрямованості (на прикладі професії актора)», 2016 р.) розглядають емоційно-вольову сферу особлистості актора на основі теоретичного аналізу психологічних концепцій теорії емоцій та волі.

Проведений аналіз наукової літератури засвідчує більшу розробку проблеми емоційного аспекту акторських методів та тренінгів зарубіжними дослідниками, наприклад: С. Фінк «Підходи до емоцій в психотерапії та театрі: наслідки драматичної терапії» («Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy»); Р. Гір «Робота з емоційними наслідками: охолодження і цикл продуктивності в дії («Dealing with emotional hangover: Cool down and the performance cycle in acting»); Е. Конін «Емоції дії» («Acting emotions»); К. МакФеррен «Визнаючи травму/переосмислення афективної пам'яті: передісторія, метод та проблеми сучасного акторського навчання» («Acknowledging trauma/rethinking affective memory: Background, method, and challenge for contemporary actor training») та ін.

Проте дослідження сучасних світових методик і тренінгів підготовки актора у контексті виявлення способів доступа актора до емоцій через використання різноманітних практик та виявлення найбільш доцільного, з точки зору збереження психологічної стабільності студента в процесі оволодіння професійними навичками, і досі не було проведено.

Виклад основного матеріалу. Проблема доступу та вираження глибинних емоцій студентами акторських спеціальностей у процесі навчання потребує дослідження та аналізу тісних зв'язків між дисциплінами «Майстерність актора» й «Психологія», оскільки іноді реакції при визначенні власних меж занадто емоційні та непередбачувані.

Термін «емоція» означає навмисне використання психічних станів як професійних навичок. Проте, на думку багатьох дослідників, найбільший ризик загрози психологічного травмування та інших негативних наслідків, виникає під час використання у навчальному процесі вправ, як наприклад, «емоційні спогади», коли студентам доводиться звертатися до них, як механізму наповнення образу. Однією з нагальних проблем є відсутність таких важливих аспектів, як вправа «закриття» при завершенні заняття, яка спрямована на повернення студентів у безпечний емоційний стан та відсторонення від персонажу, повернення до власного «Я». Це доцільно виконувати на завершення репетицій або показу, оскільки наслідками деідентифікації з роллю є феномен стирання кордонів, внаслідок чого студенти можуть переносити поведінку персонажа у повсякденне життя, що призводить до емоційного розладу [3, 157–179].

У культурі західного театру існує стародавня традиція акторського стажування, яка бере початок із давньогрецької трагедії, – актори-початківці (учні або студенти) навчаються у досвідчених колег [19, 14]. На думку Д. Херропа, не зважаючи на те, що інституціоналізована акторська підготовка – феномен XX століття, її формування та становлення відбувалося з початку V ст. до н.е., еволюціонуючи відповідно до умов часу [10, 39]. Започаткована в Давній Греції система навчання актора була актуальною безпосередньо до XV ст., а за часів У. Шекспіра почала набувати більш професійного вигляду обміну знаннями та досвідом [15, 15], залишаючись домінуючою до початку XX ст. Поява системи К. Станіславського викликала неабиякий інтерес «до сили та потенціалу навчання актора» [11, 1], внаслідок чого провідні західні театральні практики почали розробляти різноманітні піходи та школи, які запропонували тренінги та методики для розвитку майстерності актора.

Р. Пріор – відомий британський режисер та автор багатьох наукових праць, присвячених акторській підготовці, досліджуючи питання чи дійсно можливо навчити майстерності актора, або природний талант може обійтися без формальної драматичної освіти, зазначає, що не дивлячись на те, що талант набути неможливо, будь-яка форма навчання актора традиційно вважається необхідною, оскільки спеціальні акторські курси, методики і тренінги спрямовані на поглиблення необхідних навичок, формування нового осмислення себе та оточуючих [18]. Проте, навчити діяти на сцені не в змозі жодна з них, оскільки «талант – це невловима якість, яку неможливо набути в процесі навчання (…) яка існує окремо від майстерності, техніки та знань» [20, 13].

Аналіз західних ідентифікуючих потоків підготовки акторів засвідчує наявність двох різних підходів: у школах приватного сектору – наслідування єдиній ідеології, а школи державного сектору використовують еклектичні та універсальні програми.

Важаємо за доцільне проаналізувати як саме актори навчаються отримувати доступ та використовувати необхідний діапазон емоцій в процесі втілення художнього образу, а також визначити наскільки звернення до великої кількості емоційних станів (що безумовно є невід'ємною частиною підготовки актора) потенційно здатне викликати психологічні травми та інші негативні наслідки і виявити шляхи їх подолання.

Варто зазначити, що ці питання тривалий час знаходяться в центрі дебатів щодо специфіки та нюансів підготовки актора. Так, наприклад, у драматичному творі Д. Дідро «Парадокс актора» («Paradoxe sur le comédien») [8], висвітлена теорія дії, згідно з якою великі актори не відчувають емоцій, які вони відображають. Французький філософ-просвітник, письменник та драматург стверджував, що

актор демонструє на сцені парадокс, тому, що здатен механічно відтворювати емоції під час виконання ролі, не відчуваючи їх, і що розум актора контролює те, що зображує тіло.

Така точка зору була узгоджена з картезіанським дуалізмом, а застосування її Д. Дідро стосовно акторської діяльності – сприймаючи розум і тіло в безперервній бінарній опозиції – заклало основу для багатьох теорії акторської майстерності та сценічного виконавства на наступні два століття. Р. Хорнбі стверджує, що ця дуалістична модель була заснована на логічній дедукції, а не на фактичному досвіді, і що «описувати актора як механічну істоту на сьогодні було б досить принизливо» [12, 102]. Проте, зазначимо, що навіть у методиках деяких відомих режисерів ХХ ст. відчувається вплив теорії Д. Дідро. Так, наприклад, М. Чехов акцентував на важливості того, що він називав «розділеною свідомістю» актора, підтримання якої є надзвичайно важливим для творчості; Б. Брехт також розглядав двоїсту свідомість актора як важливу умову, прагнув до створення подвійної свідомості для аудиторії; В. Мейєрхольд, у дієвій техніці біомеханіки, згідно до якої актори створюють персонажі, спочатку використовуючи зовнішні рухи, вважав, що актори повинні навчитися представляти своїх персонажів, не намагаючись стати ними. Досить цікаву, сучасну точку зору виражає Т. Кроуфорд: «подвійна свідомість на сцені дозволяє нам брати участь в художньому творі, споглядаючи за собою» [7, 26]. Натомість Ф. Заріллі зазначає, що в психологічному реалізмі доцільно звертатися до методики К. Станіславського, оскільки очевидним стає необхідність того, щоб актор дійсно відчував емоції, а не просто імітував їх: «які ці емоції насправді – питання значної дискусії, яка полягає у відмінності між «реальною» (повсякденною) та «уявною» (театральною) емоціями» [25, 223] До речі, Р. Хорнбі також погоджується з тим, що основний акцент філософії ХХ століття відкидає полярність розуму і тіла, заснованої на картезіанському розміщенні їх як рівних та протилежних [12, 102], а Д. Мейєр-Дінкграф акцентує на тому, що протягом ХХ ст. головна увага приділялася здатності актора впливати на аудиторію та методах використання емоцій на сцені [15, 38].

На думку всесвітньовідомого режисера П. Брука, театральне мистецтво – одне з найскладніших, оскільки в ньому мають співіснувати три зв'язки (між актором та його внутрішнім «Я»; між актором та його партнерами; між актором та аудиторією) одночасно і в бездоганній гармонійності, що безумовно передбачає для актора стан перебування в «двох світах одночасно», щоб виявляти і підтримувати цю трійку взаємовідносин, проте найголовнішим є збереження рівноваги між зовнішньою поведінкою та найбільш особистісними імпульсами [1, 71]. Відтак, за П. Бруком, унікальні здібності актора спираються на його здатність захоплювати емоційні стани, які належать не йому, а персонажу, без використання будь-яких видимих пристосувань та штучності.

Зазначимо, що більшість акторських методик і тренінгів фокусуються на внутрішніх переживаннях та емоціях, які дозволяють органічно діяти на сцені, або концентруються на засобах зовнішньої виразності, наприклад манері говорити або рухатися задля створення художнього образу. На думку деяких дослідників, обидва підходи призводять до тих самих наслідків, оскільки стимуляція тіла має тенденцію до вироблення цільових емоцій, а відтак обидва досить часто викликають «сильні емоційні переживання» [2, 2].

Аналізуючи цільові емоції актора, дослідники визначають три різні моделі взаємодії, асоціюючи їх з відповідними методами акторської техніки: «залучення» (за системою К. Станіславського), «відсторонення» (метод Б. Брехта) та «самовираження» (метод Є. Гротовського), проте зазначають, що хоча приватні та особистісні емоції не пов'язані з характером або специфікою акторської діяльності, вони все одно переживаються акторами під час виступів [13, 144]; «актор не розподіляє внутрішні процеси на «думаю», «відчуваю», «дію», а думає, відчуває та діє одночасно» [12, 102]. М.Сетон стверджує, що навіть у випадку застосування актором моделі «відсторонення», втілена на сцені історія безумовно вплине на нього на емоційному рівні [21, 3].

Проведений аналіз доводить, що на сучасному етапі полярність розуму-тіла в процесі акторської підготовки змінилася визнанням інтегрованого характеру фізичних, психічних та емоційних аспектів нашого буття.

Пошук методології навчання актора концентрує дебати довкола двох ключових питань: чи можна створити єдину універсальну систему, яка б вмістила б повноцінний метод навчання акторів, а також наскільки доцільно було б застосовувати методи такої системи у різних формах театру.

Наразі методика акторської підготовки як в Україні, так і в багатьох західноєвропейських країнах, США та країнах Азіатсько-Тихоокеанського регіону базується на сучасних інтерпретаціях відомих практик, які дослідники поділяють за підходами на систематичний (головна увага приділяється єдиній техніці) та еклектичний (студенти мають віднайти конкретний підхід або методику, яка їм підходить) [18].

Варто зазначити, що домінуючою методикою у процесі акторської підготовки і на сучасному етапі лишається система К. Станіславського. Наприклад, всесвітньовідомий «Метод дії» американського режисера Л. Страсберга, головний принцип якого – використання творчої гри афективної пам'яті в уяві актора як основи для емоційного переживання на сцені, базується на думці давньогрецького філософа Аристотеля, який вважав, що переміщення пристрастей та емоцій в інших можливе за умови винесення на перший план «бачення» переживань з життя, які більше не є присутніми [23]. У цьому методі застосовується тренінг, спрямований на використання актором власної уяви, почуттів та емоцій – вправи емоційної пам'яті, під час яких актор має згадати сенсорні атрибути яскравих, емоційних переживань зі свого реального життя для створення правдоподібних моментів на сцені, з метою відтворення образів персонажів з унікальною та оригінальною поведінкою. Отже, зв'язок із системою К. Станіславського є беззаперечним.

Варто зазначити, що К. Станіславський був першим режисером, який дійсно заглибився у вивчення психофізичних аспектів акторської майстерності, а його підхід великою мірою зумовлює сучасне сприйняття психології дії та активно застосовується у багатьох тренінгах.

Хоча Д. Дідро й документував дуалістичну модель внутрішнього (розумове), яке контролює зовнішнє (тілесне) вираження почуття, К. Станіславський включив до метода дії психологію, що призвело до появи філософії та словникового запасу психології самосвідомості актора при створенні образу. На думку С. Фінка, «фізико-аффективні підходи Станіславського до психотерапії та дії, спрямовані на те, щоб зняти шари захисту і прагнуть до остаточного катарсису конфронтації з самим собою» [9, 15]. Один із аспектів системи К. Станіславського, а саме психотехніка, спонукає актора застосовувати власні почуття та досвід у процесі створення ролі. Він запропонував імпровізаційні методи, які допомагають актору знайти метод «внутрішньої дії» – свідомий, засоби доступу до підсвідомого, що посприяло осмисленню та задіянню актора під час виступу. Варто зазначити, що за часів, коли К. Станіславський формував власні погляди на дію, відбувався процес становлення асоціативної психології: «однією з основних тем психологічних досліджень, було несвідоме» [24, 4]. У той самий час, коли З. Фрейд досліджував емоції та підсвідомість, К. Станіславський експериментував з методами акторського навчання, фокусуючись на ідеї невіддільності розума та тіла, включаючи те, як поведінка людини може бути вмотивованою пригніченими спогадами та несвідомими стимулами, внаслідок чого несвідоме почало систематично вивчатися акторами і режисерами як джерело мотивації та емоційної сили. Внаслідок розвитку методики навчання актора, К. Станіславський продемонстрував зміщення акцентів з психології на тіло актора, наголошуючи, що емоції не можуть існувати без фізичних наслідків: у кожній фізичній дії є психологічна, а в психологічній – фізична. Відтак він дійшов висновку, що зосередження уваги на почуттях не завжди може бути конструктивним засобом віднайдення вірного емоційного стану. Розуміння того, що актор не повинен «втрачати» себе у власних емоціях призвело до формування піходу, в якому актор має спрямовувати увагу на конкретні дії, з яких народжуються відповідні емоції.

Зазначимо, що М. Чехов, учень та опонент К. Станіславського, вважаючи, що актор має піддатися екстремальній чуттєвості тіла до психологічних творчих імпульсів, рішуче відстоював власну методику, в якій заперечував доцільність використання актором особистого досвіду та емоцій, стверджуючи, що це фактично прив'язує актора до звичок повсякденного «Я» і не може посприяти свободі творчості [5, 63–80].

Проведені сучасними науковцями дослідження методів К. Станіславського спростовують версію, що зондування подвійної свідомості актора під час творчості призводить до втрати ним себе в образі. Так, наприклад, Ш. Карніке, акцентує на тому, що відкриття у 1990-х р. дзеркальних нейронів (нейронів головного мозку. – *Авт.*), які активізуються як при виконанні певної дії, так і при спогляданні за виконанням цієї дії іншими, сприяє кращому осмисленню теорії Станіславського, згідно з якою співпереживання під час споглядання за іншими, може бути потужнішим спонуканням до творчості, аніж особисті емоції [4, 3].

Система К. Станіславського викладається по всьому світу, а також трансформована у різноманітні методи та підходи. Відтак, можемо констатувати наявність глибокого впливу його системи, як першої формалізованої акторської підготовки в історії західного театру, на більшість відомих нині програм навчання акторів.

Широко відомі численні альтернативні підходи до емоційного аспекту в процесі роботи над створенням образу. Так, наприклад, німецький драматург та режисер Б. Брехт, вимагав від акторів певного ступеня емоційного відсторонення, переважно для вірного висвітлення соціально-політичних та ідеологічних витоків літературного твору; польський режисер Є. Гротовський намагався усунути перешкоди між «чистими» імпульсами та вираженням імпульсів за якими можливо споглядати,

стверджуючи, що лише в стані вразливості, який досягається внаслідок усунення масок та блоків, можна досягти правдивого акторського вираження. Р. Темкіна описує емоційний аспект техніки Є. Гротовського такими словами: «актора попросили зануритися в його найсуб'єктивніші асоціації та спогади, аби він визнав та відчув біль від найінтенсивнішої з невиконаних потреб» [22, 103].

Аналізуючи відомі сучасні акторські тренінги та методики, можемо констатувати, що у процесі навчання актора більшість мистецьких навчальних закладів вдається до експериментування з різними школами і системами, що цілком відповідає теорії деяких дослідників, згідно з якою успішний акторський процес завжди буде лишатися певною мірою еклектичним, «оскільки спроба жорсткої концентрації на єдиному методі суперечить розумінню мистецтва як такого» [7, 124].

Досить цікавим є цільовий підхід, розроблений Д. Доннелланом (Великобританія), суть якого полягає в тому, щоб замість намагатися «бути» своїм персонажем, актор має відчути ситуацію, в якій знаходиться персонаж та його наступні реакції.

Натомість техніка відомого британського режисера М. Лей потребує глибокого вивчення характеру персонажа, хоча передбачає дотримання принципу існування персонажа та актора окремо, що досягається, наприклад, засобом ведення розмови про персонажа у третій особі, що на нашу думку є досить корисним і запобігає надлишковій емоційній перенапрузі в процес ідентифікації актора з персонажем.

Досить впливовий сучасний метод підготовки актора, побудований на основі дослідження свідомого та несвідомого за К. Станіславським, пропонує американський режисер Е. Морріс. На його думку «несвідоме, в якому живе найбільша частина всіх талантів, можливо досягнути завдяки методам, які створюють зв'язок між свідомістю та несвідомістю» [17, 15]. Більшість його тренінгів спрямовані на поєднання свідомого та несвідомого, аби змусити актора згадати емоційні переживання, а вправи емоційної пам'яті К. Станіславського – основа цих тренінгів (наприклад, «Первісний стогін» та «Примітивна самотність»), сприяють процесу усунення перешкод, які стоять на шляху до їх глибинних почуттів, тобто відкриття дверей у несвідоме [17, 78]. За його словами, вправи використовуються перш за все як інструмент для відтворення досвіду, щоб актор зміг досягти емоційних результатів, які необхідні йому для певної сценічної дії. Зазначимо, що вправи тренінгу, хоча й лишаються в межах традицій Станіславського, а все ж певним чином відходять від неї, наполягаючи на емоційному реалізмі, а не на емоційному ілюзіонізмі, фокусуючись на особистості актора, а не його персонажа. Метод Е. Морріса спрямований на те, щоб створити для студентів безпечні умови вираження цілої гами емоцій необхідних у професії актора, працюючи над осмисленим використанням гніву, вразливості, сексуальності та ін. На думку інструкторів цього методу, він сприяє подоланню таких могутніх «демонів» актора, як невпевненість, страхи та занижена самооцінка, які заважають сценічному виступу, і хоча він пов'язаний з певним емоційним відкликом, мова йде скоріше про глибоку персоналізацію персонажа [16, 55].

Однією з найвідоміших ультрасучасних та всесвітньовизнаних акторських технік, є техніка відомої американської актриси, яку називають «Станіславським XX століття» – І. Чаббак «Chubbuck technique» [6], яка передбачає віднайдення та осмислення актором особистісної болі як невід'ємної частини сценічної дії та використання психологічних травм актора, його емоційної болі, нав'язливих думок, потреб, бажань та мрій задля досягнення успіху в створенні художнього образу. Варто зазначити, що на сучасному етапі, школи «Chubbuck Studi» та акредитовані викладачі цієї техніки працюють в багатьох країнах світу, в тому числі в Росії, Японії, Великобританії, Південній Америці, Канаді, Італії, Швеції, Данії, Норвегії, Нідерландах, Ізраїлі, Руминії, Австралії, Німеччині, Франції.

Проте, незалежно від запропонованого навчальними закладами методу, у випадку, коли емоції виходять на поверхню, існує ризик для психологічного благополуччя студентів. У процесі дослідження емоційного аспекту сучасних акторських тренінгів та методик навчання актора, вважаємо за доцільне розглянути альтернативний психологічним методам, метод «Alba Emoting», який, на нашу думку, може виступати деякою мірою емоційним захистом для студентів акторських спеціальностей у процесі роботи над створенням образу, а також посприяти контролю емоційних станів під час виступів. Метою даного методу є оволодіння студентами здібностей проектування емоцій, не вдаючись до створення психологічного досвіду.

Науковий метод індукції та моделювання емоційного досвіду «Alba Emoting» було розроблено у 1970-х рр. у лабораторії відділення фізіології та біофізики Школи медицини Університету Чілі С. Блох та Г. Сантібаньєсом, які, вимірюючи фізичні параметри емоційних станів людини, виявили існування різноманітних для кожної з шести емоцій (радість, горе, гнів, страх, ніжність, еротизм) фізіологічних картин, які відповідають адаптивним потребам людини і є універсальними,

аристократичними та культурими. Саме С. Блох було виявлено спосіб ініціювання емоції завдяки зміні частоти дихання, пози тіла та жестів, а також розроблено методику підготовки актора [14].

Техника Alba Emoting дозволяє отримати реальні відчуття завдяки так званим «емоційним ефекторним схемам», які складаються з респіраторно-клінічно-лицевих комбінацій для людських емоцій, завдяки осмисленому контролю актора над ритмом дихання, мімікою обличчя, рухами тіла та жестами, а її метою в контексті підготовки актора, є навчити студентів легко створювати і виражати справжню емоцію за командою і відпускати на власний розсуд, не наносячи шкоди душевному стану.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження процесу формування та розвитку системи акторської підготовки в історичній ретроспективі та на сучасному етапі; розглянуто структуру та зміст навчальних курсів підготовки акторів у провідних світових вищих мистецьких навчальних закладах; проаналізовано способи доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик; доведено доцільність та важливість запровадження у навчальний процес методик, які сприяють формуванню у студентів навичок виражати емоції, не травмуючи їх психіку.

Висновки. Внаслідок проведеного дослідження емоційного аспекту провідних сучасних акторських методик і тренінгів, виявлено доцільність впровадження в систему підготовки актора у вищих мистецьких навчальних закладах альтернативних методик, які сприяють формуванню навичок контролювати власні емоції, що є важливою частиною акторської майстерності.

Література

1. Brook P. There are no secrets. London, England: Methuen Drama, 1993. 128 p.
2. Brown W. J. Two aspirins and a comedy: How television can enhance health and society. Malden, MA: Blackwell, 2006. 336 p.
3. Burgoyne S., Poulin K., Rearden A. The impact of acting on student actors: Boundary blurring, growth, and emotional distress. Theatre Topics. 1999. № 9(2). pp. 157–179.
4. Carnicke S. M. Stanislavsky in focus. An acting master for the twentyfirst century. Abingdon, UK, New York, NY: Routledge, 2009. 252 p.
5. Chamberlain F. Michael Chekov on the technique of acting. Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge, 2000. pp. 63–80.
6. Chubbuck I. The power of the actor: The Chubbuck technique. Presskit. 2017. URL : http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2017/01/presskit.pdf (дата звернення 15.10.2018).
7. Crawford T. Dimensions of acting: An Australian approach. Sydney: Currency Press, 2011.124 p.
8. Diderot D. The paradox of acting. London : Chatto & Windus, 1883. 148 p.
9. Fink S. O. Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy. The Arts in Psychotherapy. 1990. № 17. pp. 5–18.
10. Harrop J. Acting. New York, NY: Routledge, 1992. 135 p.
11. Hodge A. (Ed.). Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge, 2000. 336 p.
12. Hornby R. The end of acting: A radical view. New York, NY: Applause Books, 1992. 322 p.
13. Konijn E. Acting emotions. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press, 2000. 209 p.
14. Metodo. Alba emoting. URL : http://www.albaemoting.com/metodo/ (дата звернення 15.10.2018).
15. Meyer-Dinkgrafe D. Approaches to acting: Past and present. London, England: Continuum, 2001. 225 p.
16. Moor A. Contemporary actor training in Australia (Doctoral dissertation). Queensland University of Technology. 2013. 55 p. URL : http://eprints.qut.edu.au/63083/ (дата звернення 13.10.2018).
17. Morris E. Acting from the ultimate consciousness. New York: Putnam Publishing Group, 1988. 267 p.
18. Prior R. W. Characterising actor trainers' understanding of their practice in Australian and English drama schools (Doctoral dissertation). Griffith University. 2004. 145 p. URL : https://www.academia.edu/1114944/ (дата звернення 15.10.2018).
19. Prior R. W. Teaching actors: Knowledge transfer in actor training. Bristol, England: Intellect, 2012. 243 p.
20. Rideout N. First steps towards an acting career. London: Bloomsbury Publishing Plc., 1995. 160 p.
21. Seton M. 'Sticks and stones may hurt my bones but words will never hurt me?' How drama texts shape acting bodies for better or worse. 2008. 9 p. URL : http://www.academia.edu/244485/ (дата звернення 15.10.2018).
22. Temkine R. Grotowski. New York, NY: Avon Books, 1972. 249 p.
23. What is metod ckting. The Lee Strasberg theatre & Film Institute URL : https://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/ (дата звернення 11.10.2018).
24. Whyman R. The Stanislavsky system of acting. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2008. 297 p.
25. Zarrilli P. B. (Ed.). Acting (re)considered: Theories and practices. London: Routledge, 1995. 397 p.

References

1. Brook, P. (1993). There are no secrets. London, England: Methuen Drama [in English].

2. Brown, W. J. (2006). Two aspirins and a comedy: How television can enhance health and society. Malden, MA: Blackwell [in English].

3. Burgoyne, S., Poulin, K., Rearden, A. (1999). 'The impact of acting on student actors: Boundary blurring, growth, and emotional distress'. Theatre Topics, no. 9(2), pp. 157–179 [in English].

4. Carnicke, S. M. (2009). Stanislavsky in focus. An acting master for the twentyfirst century. Abingdon, UK, New York, NY: Routledge [in English].

5. Chamberlain, F. (2000). 'Michael Chekov on the technique of acting'. Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge, pp. 63–80 [in English].

6. Chubbuck, I. (2017). The power of the actor: The Chubbuck technique. Presskit. Available at : http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2017/01/presskit.pdf [in English].

7. Crawford, T. (2011). Dimensions of acting: An Australian approach. Sydney, Australia: Currency Press [in English].

8. Diderot, D. (1883). The paradox of acting. London : Chatto & Windus [in English].

9. Fink, S. O. (1990). Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy. The Arts in Psychotherapy, no.17, pp. 5–18 [in English].

10. Harrop, J. (1992). Acting. New York, NY: Routledge [in English].

11. Hodge, A. (Ed.). (2000). Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge [in English].

12. Hornby, R. (1992). The end of acting: A radical view. New York, NY: Applause Books [in English].

13. Konijn, E. (2000). Acting emotions. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press [in English].

14. Metodo. Alba emoting [online]. Available at : http://www.albaemoting.com/metodo/ [in English].

15. Meyer-Dinkgrafe, D. (2001). Approaches to acting: Past and present. London, England: Continuum [in English].

16. Moor, A. (2013). Contemporary actor training in Australia (Doctoral dissertation). Queensland University of Technology. Available at : http://eprints.qut.edu.au/63083/ [in English].

17. Morris, E. (1988). Acting from the ultimate consciousness. New York, NY: Putnam Publishing Group [in English].

18. Prior, R. W. (2004). Characterising actor trainers' understanding of their practice in Australian and English drama schools (Doctoral dissertation). Griffith University. Available at : https://www.academia.edu/1114944/ [in English].

19. Prior, R. W. (2012). Teaching actors: Knowledge transfer in actor training. Bristol, England: Intellect [in English].

20. Rideout, N. (1995). First steps towards an acting career. London: Bloomsbury Publishing Plc. [in English].

21. Seton, M. (2008). 'Sticks and stones may hurt my bones but words will never hurt me?' How drama texts shape acting bodies for better or worse. 9 p. Available at : http://www.academia.edu/244485/ [in English].

22. Temkine, R. (1972). Grotowski. New York, NY: Avon Books [in English].

23. What is metod acting. The Lee Strasberg theatre & Film Institute [online] Available at : https://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting [in English].

24. Whyman, R. (2008). The Stanislavsky system of acting. Cambridge, England: Cambridge University Press [in English].

25. Zarrilli, P. B. (Ed.). (1995). Acting (re)considered: Theories and practices. London, England: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.

УДК 793. 38 (4-11) «18»

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

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ В СУЧАСНОМУ МЕДІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Метою статті є дослідження синтезу бального танцю та медіа індустрії. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна**. Виявлено взаємозв'язки та взаємовпливи хореографічного мистецтва та засобів масової інформації в історичній ретроспективі; окреслено перспективи розвитку комерційної бальної хореографії в умовах сучасного медійного простору. **Висновки.** Внаслідок популяризації традиційних танцювальних форм відбувається їх трансформація відповідно до умов масової медійної культури. Прикладом цього є активний розвиток комерційної бальної хореографії – створення спеціальних танцювальних постановок для кіноіндустрії, реклами, fashion-шоу, музичних кліпів відео формату, різноманітних телевізійних програм, переважно у форматі реаліті та ін.

Ключові слова: хореографічний простір, бальні танці, медіа індустрія, телебачення, телевізійні танцювальні шоу.

Павлюк Татьяна Сергеевна, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Бальная хореография в современном медийном пространстве

Целью статьи является исследование синтеза бального танца и медиа индустрии. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Выявлены взаимосвязи и взаимовлияния хореографического искусства и средств массовой информации в исторической ретроспективе; намечены перспективы развития коммерческой бальной хореографии в условиях современного медийного пространства. **Выводы.** Вследствие популяризации традиционных танцевальных форм, происходит их трансформация в соответствии с условиями массовой медийной культуры. Примером этого является активное развитие коммерческой бальной хореографии – создание специальных танцевальных постановок для киноиндустрии, рекламы, fashion-шоу, музыкальных клипов видео формата, различных телевизионных программ, преимущественно в формате реалити и др.

Ключевые слова: хореографический пространство, бальные танцы, медиа индустрия, телевидение, телевизионные танцевальные шоу.

Pavlyuk Tatyana, *Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Kiev National University of Culture and Arts*

Ballroom choreography in the modern medical space

The purpose of the article is to study the synthesis of ballroom dance and media industry. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactor, system, complexity, development, and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** Interrelations and interactions of choreographic art and mass media in the historical retrospective are revealed; The prospects for the development of commercial ballroom choreography in the conditions of modern media space are outlined. **Conclusions.** Due to the popularization of traditional dance forms, they are transformed by the terms of mass media culture. An example of this is the active development of commercial ballroom choreography - the creation of individual dance productions for the film industry, advertising, fashion shows, music videos for video format, various television programs, mostly in the form of reality, etc.

Key words: choreographic space, ballroom dancing, the media industry, television, television dance shows.

Актуальність теми дослідження. У сучасних соціомистецьких реаліях неабияку роль у процесі створення, презентації та популяризації мистецтва відіграють загальнодоступні засоби масової інформації та комунікації, у першу чергу телебачення – середовище культури і мистецтва, в якому репрезентація хореографії займає вагоме місце, створивши в симбіозі з кіно- і телемистецтвом новий танцювальний простір. Позиціонуючи танець як форму мистецтва, розвиток якого протягом століть

© Павлюк Т. С., 2018

безпосередньо залежить від рівня громадського сприйняття, з огляду на відчутне посилення популяризації бального танцю на сучасному етапі завдяки утвердженню нового танцювального простору – медійного, вважаємо проведення даного дослідження актуальним та доцільним.

Метою статті є дослідження синтезу бального танцю та медіа індустрії.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі дослідженню танцювальних програм на телебаченні присвячено багато праць зарубіжних науковців, які аналізують засоби масової інформації в контексті популяризації хореографічного мистецтва (наприклад, К. Ліндон «Відчуття телевізійної реальності» («A Reality TV Sensation»), 2007 р.; Б. Капрісті «Танці та використання технологій» («Dance and the use of technology»), 2012 р.; Н. Яйлі «Використання та заохочення телевізійних танцювальних реаліті шоу» («The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows»), 2012 р. та ін.). Окремі оспекти означеного питання були досліджені вітчизняними науковцями (А. Бєкасов «Танцювальна культура в системі культ індустрій сьогодення», 2010 р.; О. Сахневич «роль танцювальних телевізійних проектів у хореографічній культурі України», 2014 р.; Д. Садикова «Танець у просторі сучасної культури», 2014 р.; С. Дункевич «Танцювальне телевізійне шоу як елемент візуальної культури (на прикладі проекту «Танці з зірками», 2014 р. та ін.).

Проведений аналіз досліджень та публікацій засвідчує наявність багатьох праць присвячених аналізу танцювальних програм та реаліті-шоу в культурологічному та соціологічному аспекті, натомість специфіка бальних танців в умовах сучасного медіа простору не була висвітлення з мистецтвознавчих позицій.

Виклад основного матеріалу. Прослідкувати витоки танцю практично неможливо, оскільки він був частиною культури зі стародавніх часів. Різні народи використовували традиційні танці в обрядах та ритуалах, для обміну інформацією про гендерні ролі та суспільні події. Замість використання мови та слова, танець за допомогою рухів використовує людське тіло як засіб комунікації, створюючи універсальну мову, яка виходить за рамки обмежень, а відтак просторові та часові особливості рухів танцюриста можуть сприяти естетичному досвіду глядача [4, 911]. Варто зазначити, що не дивлячись на універсальне значення танцю в культурах, різноманітні стилі танцю зазвичай викликали різне сприйняття, в контексті естетики. Наприклад, протягом XX ст. балет вважався високим мистецтвом, призначеним лише для еліти, тоді як танець модерн, бальний танець, свін, хіп-хоп та різноманітні етнічні танці були популярними для представників середнього класу. Наразі деякі мистецькі медійні формати активно популяризують різноманітні стилі танцю. Зазначимо, що подібний процес спостерігається протягом усієї історії кіно- і телеіндустрії, що засвідчує спроможності засобів масової інформації посилювати інтерес до хореографічного мистецтва.

Так, наприклад, зниження інтересу до балету в Сполучених Штатах Америки, яке спостерігалося наприкінці XIX ст., протягом першого десятиліття XX ст. змінилося завдяки масштабній рекламній компанії у засобах масової інформації гастролей російської балерини Анни Павлової. Беззаперечно величезний вплив на популяризацію та розвиток танцювального мистецтва справила кінематографічна діяльність американського актора, танцюриста і хореографа Ф. Астера, у творчому доробку якого участь в понад 31-му музичному фільмі. Поява в 1948 р. британського художнього фільму про балетний світ «Червоні черевички» («The Red Shoes»), знятого за власним сценарієм режисерів М. Пауелса та Е. Пресбургера, визнаного одним з найвидатніших досягнень в історії кіно [6], посприяла значному посиленню популярності балету та збільшенню чисельності учнів балетних студій та шкіл у Сполучених Штатах Америки та країнах Європи. Відновлення інтересу суспільства до балетного мистецтва спостерігається й після виходу на екрани в 1977 р. американської мелодрами Х. Росса «Поворотний пункт» («The turning point») – дебютного фільму радянського артисту балету, відомого балетмейстера М. Баришнікова.

Популяризація танцю на телебаченні в США у другій половині XX ст. пов’язана з шоу «Американська естрада» («American Bandstand», ведучий Д. Кларк) та «Потяг душі» («Soul Train», ведучий Д. Корнеліус) – обидві програми відіграли неабияке значення у розвитку тенденцій музичної і танцювальної культури. На європейському континенті найтривалішим телевізійним шоу вважається британський конкурс бальних танців «Come Dancing», який транслювали на каналі BBC протягом 1950–1998 рр. Варто зазначити, що шоу було створено засновником конкурсу «Міс Світу» Е. Морлі, а перші три роки проходило у форматі трансляцій уроків бальних танців від професійних танцюристів С. Перкіна та Е. Даффілд; з 1953 р. шоу переформували, акцентуючи на конкурентну основу – участь у програмі брали невідомі конкурсанти [8, 8–9].

Початок нового тисячоліття характеризується започаткуванням телевізійних танцювальних проектів у форматі реаліті, з домінуванням прямих ефірів, зірковими учасниками та рейтинговою інтерактивною системою, наприклад, «Strictly Come Dancing» (оновлена версія «Come Dancing») – бри-

танський телевізійний танцювальний конкурс (бальні та латиноамериканські танці), формат якого було експортовано в більше ніж 40 країн, у тому числі й Україну («Танці з зірками») [5, 8].

Протягом останнього дестиліття спостерігається підвищення популяризації танцювального мистецтва загалом і бальних танців зокрема, у світових масштабах, свідченням чого є заснування та діяльність великої кількості танцювальних студій та шкіл у різних країнах, розвиток нових стилів танцю та інноваційне осмислення традиційних. Аналізуючи причини підвищення популярності бальних танців в Україні на сучасному етапі, дослідники акцентують на значущій ролі в її збереженні та стимуляції не лише інститутів соціально-культурної діяльності, а й засобів масової інформації, виділяючи кілька напрямків взаємодії хореографічного мистецтва та медіа простору. Наприклад, транслювання на телебаченні та висвітлення засобами масової інформації проведення танцювальних фестивалів, конкурсних та шоу-програм; створення індустрії з виробництва та розповсюдження танцювальних відео уроків, а також створення суспільних груп, які об'єднують професіоналів та аматорів у галузі хореографічного мистецтва в соціальних мережах; активне залучення та використання хореографічного матеріалу та пластичних образів у сучасному кінематографі та ін.

На думку багатьох дослідників, бальні танці протягом перших десятиліть XXI ст. набувають неабиякої популярності завдяки використанню медійного простору в якості хореографічного, оскільки демонстрація різноманітних стилів та напрямків танцювального мистецтва, поширення інформації про діяльність відомих хореографів-постановників, танцюристів та колективів сприяє підвищенню обізнаності суспільства в даній галузі [1, 226].

Відповідно до тенденцій соціомистецьких реалій XXI ст. багато хореографічних проектів у медійному просторі набувають ознак комерціалізації та орієнтації на масову культуру, а відтак неабияка увага в процесі їх створення приділена популяризації танцю. Креативність танцювального мистецтва в цьому контексті розглядається не лише як творчість, а й як спосіб подачі інформації, з метою залучення масової уваги глядача для вдалої реалізації медійної продукції, а його споживання, яке забезпечується засобами масової інформації, сприяючи підвищенню популярності, робить можливим не лише репрезентувати танець, а й продати його [3, 17].

Медіапростір великою мірою посилює роль візуалізації, що визначає відповідні характеристики сучасних хореографічних проектів, в яких бальний танець максимально і навмисно наближується до видовищності та створення популярних образів, тобто перетворюється на комерційний проект, який орієнтований на масове виробництво та споживання. Сублімуючи деякі аспекти шоу-бізнесу, наприклад, видовищність, презентативність, інтерактивність, гедоністичність, залучення до участі відомих особистостей та ін., з танцювальними елементами, бальна хореографія в телевізійних проектах зберігає властиву жанру самодостатність.

Сучасний бальний танець в умовах медіа простору орієнтований на посилення видовищності та створення неординарного візуального плану, інколи завдяки посиленню хореографічного тексту та використанню складної техніки виконання. Водночас, спрямування на досягнення комерційного успіху хореографічних постановок на медіа ринку передбачає застосування форм і методів, які є гарантами загальної доступності танцювального мистецтва та посприяють розширенню цільової аудиторії. Наприклад, використання у якості музичного супроводу відомих сучасних композицій, популярних візуальних образів та актуальних сюжетів, елементів пародіювання та ін.

Варто зазначити, що видовищність на сучасному етапі набуває особливого значення, в умовах масштабних змін базових аспектів екранної культури (кіно і телебачення) під впливом новітніх технічних досягнень, оскільки ґрунтування на системі інноваційних виражальних засобів, створюють різноманітні шляхи для реалізації видовищності. Аналізуючи специфіку кіно- і телеіндустрії, дослідники акцентують на збереженні традицій колективного перегляду (в традиціях театру і традиційних масових видовищ) у першому випадку та посиленій індивідуалізації глядацької аудиторії – в другому, зазначаючи, що телевізійне видовище на сучасному етапі є джерелом нормативних та ціннісних орієнтирів, яке забезпечує потребу глядача в пошуку взірця [2, 71].

Одним із вдалих прикладів залучення бальної хореографії у галузь масового споживання медійного простору є танцювальні телевізійні проекти, які, відповідаючи вищеназваним характеристикам, створюють стійку популярність серед глядацької аудиторії.

На думку дослідників, будь-яке шоу – це, перш за все, медіа-проект. У контексті хореографічного мистецтва такими проектами сучасного медіапростору є численні танцювальні шоу, які популяризують танець усіх стилів та технік, роблячи його масовим продуктом (наприклад, проекти «Танцюють всі», «Танцюю для тебе», «Танці з зірками» та ін.). Окремої уваги заслуговує залучення бального танцю в якості рекламного ходу. Відтак, розширення медіа простору, призводить до становлення танцю як медіафеномену [3, 18].

Аналізуючи особливості хореографічного простору сучасного телебачення, зазначимо, що найчастіше танцювальні програми, репрезентовані на телебаченні мають розважальну функцію і є формою дозвіллєвої діяльності, а відтак розраховані на отримання максимального емоційного комфорту та релаксації глядачем.

Виходячи зі специфіки бального танцю, можемо позиціонувати його як один з найбільш видовищних та водночас зрозумілих навіть непідготовленому глядачу видів хореографічного мистецтва (у порівнянні з деякими напрямками сучасного танцю), оскільки не передбачає глибинного філософського осмислення.

Хореографічне мистецтво як одне з найрозвинутіших і популярних видів наразі існує в процесі злиття та розповсюдження художньої та позахудожньої реальності, художньої творчості та соціальної активності й представлено в медійному просторі, яке охоплює набагато більшу глядацьку аудиторію, у порівнянні з простором концертного або театрального залу. Відтак, телевізійні передачі за участю танцювальних колективів або окремих виконавців цілком відповідає сучасній медійній практиці. Внаслідок аналізу залучення хореографічного мистецтва в телевізійне середовище, можемо виділити кілька напрямків: масштабні телевізійні проекти, спрямовані на популяризацію бальної хореографії; заставки між окремими епізодами програм; антуражний танець як окремий номер в музичних концертних програмах, документальні фільми, присвячені відомим балетмейстерам-постановникам; рекламні ролики, в який танець є яскравим та експресивним візуальним елементом.

На нашу думку, зростання популярності бального танцю в Україні на сучасному етапі великою мірою відбувається завдяки використанню медійного хореографічного простору не лише завдяки аспекту ідентифікації глядача з візуальним суб'єктом танцювальних реаліті-шоу, які сприяють осмисленню та сприйняттю бального танцю як захоплюючого та доступного мистецтва для аудиторії [7], а й завдяки посиленню інтересу до бального танцю як до художньої форми.

Наукова новизна. Виявлено взаємозв'язки та взаємовпливи хореографічного мистецтва та засобів масової інформації в історичній ретроспективі; окреслено перспективи розвитку комерційної бальної хореографії в умовах сучасного медійного простору.

Висновки. Внаслідок популяризації традиційних танцювальних форм, відбувається їх трансформація відповідно до умов масової медійної культури. Прикладом цього є активний розвиток комерційної бальної хореографії – створення спеціальних танцювальних постановок для кіноіндустрії, реклами, fashion-шоу, музичних кліпів відео формату, різноманітних телевізійних програм, переважно у форматі реаліті та ін.

Література

1. Бєкасов А. В. Танцювальна культура в системі культіндустрій сьогодення. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2010. Вип. 18. С. 223–228.
2. Дункевич С. Г. Танцевальное телевизионное шоу как элемент визуальной культуры (на примере проекта «Танцы со звездами»). Ученые записки Таврического національного университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 27 (66). 2014. № 1. С. 69–74.
3. Садыкова Д. А. Танец в пространстве современной культуры : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологи : спец. 24.00.01. «Теория и истори культуры». Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2014. 21 с.
4. Calvo-Merino B., Jola C., Glaser D. E., Haggard P. Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. Consciousness and Cognition. 2008. № 17. pp. 911–922.
5. Capristo B. A. Dance and the use of technology. Ohio : University of Akron, 2012. 48 p.
6. Ehrenstein D. The Red Shoes: Dancing for Your Life. The Criterion Collection : веб-сайт. URL : https://www.criterion.com/current/posts/1518-the-red-shoes-dancing-for-your-life (дата звернення 20.08.2018).
7. Macel E. For Real? Dance Magazine. URL : http://www.dancemagazine.com/issues/September-2008/For-Real (дата звернення 21.08.2018).
8. Yuille H. M. The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. Las Vegas : University of Nevada, 2012. 68 p.

References

1. Bekasov, A. V. (2010). Dance culture in the system of the cult industry of the present. Art sculptures: a collection of scientific works, issue 18, pp. 223–228 [in Ukrainian].
2. Dunkevich, S. G. (2014). Dance television show as an element of visual culture (on the example of the project «Dancing with the Stars»). Scientific notes of the Taurida National Vernadsky University. Series «Philosophy. Culturology. Political science. Sociology», Vol. 27 (66), no. 1. pp. 69–74 [in Russia].
3. Sadykova, D. A. (2014). Dance in the space of modern culture. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyiy universitet [in Russia].

4. Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. Consciousness and Cognition, 17, 911–922 [in English].
5. Capristo, B. A. (2012). Dance and the use of technology. Ohio : University of Akron [in English].
6. Ehrenstein, D. (2010). The Red Shoes: Dancing for Your Life. The Criterion Collection. Retrieved from: https://www.criterion.com/current/posts/1518-the-red-shoes-dancing-for-your-life [in English].
7. Macel, E. (2008). For Real? Dance Magazine. Retrieved from: http://www.dancemagazine.com/issues/September-2008/For-Real [in English].
8. Yuille, H. M. (2012). The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. Las Vegas : University of Nevada [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.07.2018 р.

УДК 7:74.01

Прищенко Світлана Валеріївна
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри графічного дизайну
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID: 0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

ДИЗАЙН У КООРДИНАТАХ ХУДОЖНЬО-ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – розкриття сучасних методологічних підходів до визначення дизайну. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні системно-структурного, соціокультурного та історико-мистецтвознавчого методів, що дає підстави розглядати дизайн як художньо-проектну культуру. **Наукова новизна** полягає у проведенні ретроспективного огляду й розв'язанні актуального питання про культурологічну сутність дизайну в рамках інтелектуальної сфери людства. Висвітлено особливості культур та еволюцію дизайну як виду професійної діяльності. Увагу акцентовано на взаємозв'язках функціональності й естетичності у процесі проектування. **Висновки.** В результаті проведеного аналізу тенденцій інтернаціоналізації та регіоналізації в дизайні з'ясовано, що протягом XX – початку XXI ст. сформувалися теорія й методологія дизайну та арсенал формотворчих засобів. Доведено, що дизайн є частиною художньої культури, враховує культурно-мистецькі, політичні та соціально-економічні зміни в суспільстві.

Ключові слова: дизайн, художньо-проектна культура, візуальний контент, композиційне формоутворення.

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор наук хабилит. в сфере дизайна, профессор кафедры графического дизайна Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дизайн в координатах художественно-проектной культуры

Цель статьи – раскрытие современных методологических подходов к определению дизайна. **Методология** исследования базируется на использовании системно-структурного, социокультурного и историко-искусствоведческого методов, что дает основания рассматривать дизайн как художественно-проектную культуру. **Научная новизна** состоит в проведении ретроспективного обзора и решения актуального вопроса про культурологическую сущность дизайна в рамках интеллектуальной сферы человечества. Освещены особенности культур и эволюция дизайна как вида профессиональной деятельности. Акцентировано внимание на взаимосвязях функциональности и эстетичности в процессе проектирования. **Выводы.** В результате проведенного анализа тенденций интернационализации и регионализации в дизайне, выяснено, что на протяжении XX – нач. XXI ст. сформировались теория и методология дизайна и арсенал формообразующих средств. Доказано, что дизайн является частью художественной культуры, учитывает культурно-художественные, политические и социально-экономические изменения в обществе.

Ключевые слова: дизайн, художественно-проектная культура, визуальный контент, композиционное формообразование.

Pryshchenko Svitlana, *Doctor habil. in Design, Professor of Department of Graphic Design of the Institute of Design and Advertising of the National Academy of Culture and Arts Management*

Design in coordinates of Art-Project Culture

© Прищенко С. В., 2018

4. Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. Consciousness and Cognition, 17, 911–922 [in English].
5. Capristo, B. A. (2012). Dance and the use of technology. Ohio : University of Akron [in English].
6. Ehrenstein, D. (2010). The Red Shoes: Dancing for Your Life. The Criterion Collection. Retrieved from: https://www.criterion.com/current/posts/1518-the-red-shoes-dancing-for-your-life [in English].
7. Macel, E. (2008). For Real? Dance Magazine. Retrieved from: http://www.dancemagazine.com/issues/September-2008/For-Real [in English].
8. Yuille, H. M. (2012). The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows. Las Vegas : University of Nevada [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.07.2018 р.

УДК 7:74.01

Прищенко Світлана Валеріївна
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри графічного дизайну
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID: 0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

ДИЗАЙН У КООРДИНАТАХ ХУДОЖНЬО-ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – розкриття сучасних методологічних підходів до визначення дизайну. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні системно-структурного, соціокультурного та історико-мистецтвознавчого методів, що дає підстави розглядати дизайн як художньо-проектну культуру. **Наукова новизна** полягає у проведенні ретроспективного огляду й розв'язанні актуального питання про культурологічну сутність дизайну в рамках інтелектуальної сфери людства. Висвітлено особливості культур та еволюцію дизайну як виду професійної діяльності. Увагу акцентовано на взаємозв'язках функціональності й естетичності у процесі проектування. **Висновки.** В результаті проведеного аналізу тенденцій інтернаціоналізації та регіоналізації в дизайні з'ясовано, що протягом XX – початку XXI ст. сформувалися теорія й методологія дизайну та арсенал формотворчих засобів. Доведено, що дизайн є частиною художньої культури, враховує культурно-мистецькі, політичні та соціально-економічні зміни в суспільстві.

Ключові слова: дизайн, художньо-проектна культура, візуальний контент, композиційне формоутворення.

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор наук хабилит. в сфере дизайна, профессор кафедры графического дизайна Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дизайн в координатах художественно-проектной культуры

Цель статьи – раскрытие современных методологических подходов к определению дизайна. **Методология** исследования базируется на использовании системно-структурного, социокультурного и историко-искусствоведческого методов, что дает основания рассматривать дизайн как художественно-проектную культуру. **Научная новизна** состоит в проведении ретроспективного обзора и решения актуального вопроса про культурологическую сущность дизайна в рамках интеллектуальной сферы человечества. Освещены особенности культур и эволюция дизайна как вида профессиональной деятельности. Акцентировано внимание на взаимосвязях функциональности и эстетичности в процессе проектирования. **Выводы.** В результате проведенного анализа тенденций интернационализации и регионализации в дизайне, выяснено, что на протяжении XX – нач. XXI ст. сформировались теория и методология дизайна и арсенал формообразующих средств. Доказано, что дизайн является частью художественной культуры, учитывает культурно-художественные, политические и социально-экономические изменения в обществе.

Ключевые слова: дизайн, художественно-проектная культура, визуальный контент, композиционное формообразование.

Pryshchenko Svitlana, *Doctor habil. in Design, Professor of Department of Graphic Design of the Institute of Design and Advertising of the National Academy of Culture and Arts Management*

Design in coordinates of Art-Project Culture

© Прищенко С. В., 2018

The purpose of the article is the disclosure of contemporary methodological approaches to the definition of Design. The research **methodology** is based on the use of system-structural, sociocultural, and art-historical methods, which gives reason to consider Design as an Art-Project Culture. **Scientific novelty** consists in conducting the retrospective review and solution of actual question about the culturological essence of Design in the framework of intellectual sphere of Humanity. The features of Cultures and the evolution of Design as a type of professional activity are identified. Attention is focused on the correlation of functionality and aesthetics in projecting process. **Conclusions.** As result of analysis the tendencies of internationalization and regionalization in Design, it was found out that during the XX – beginning of XXI century Theory and Methodology of Design and arsenal of form-creative means were formed. It is proved that the Design is a part of Art Culture, taking into account cultural-artistic, political and social-economic changes in the society.

Keywords: design, art-project culture, visual content, compositional forming.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загальнокультурного рівня суспільства. Відбулися й суттєві соціальні зміни, оскільки розвиток технологій спричинив появу ідей гуманістичного універсального дизайну – «товари для всіх і кожного», а реклама відіграє в цьому вагому роль, просуваючи товари на масовому ринку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми становлення та розвитку дизайну як виробничої сфери досліджено достатньо повно в українських і зарубіжних працях, окремі з яких зазначено в статті [3–5; 10], проте на сьогоднішній день нерозв'язаним залишається питання про культурологічну сутність дизайну як інтелектуальну сферу людства.

Мета статті полягає в розкритті сучасних методологічних підходів до визначення дизайну в координатах художньо-проектної культури.

Для аналізу культурно-мистецьких впливів на формування дизайну як специфічної художньої галузі обрано системно-структурний, соціокультурний та історико-мистецтвознавчий методи дослідження.

Системно-структурний метод уможливлює аналіз дизайну як складної галузі на стику науки, мистецтва та техніки і на рівні аналізу окремих чинників, і на рівні їхнього синтезу в осмисленні функціональних, технологічних, маркетингових, культурних аспектів візуально-інформаційного середовища: міського, предметного (упаковки, рекламно-сувенірної продукції), віртуального тощо. Кожний структурний елемент у дизайні виконує визначені функції, які задовольняють потреби системи в цілому. Отже, дизайн можна розуміти як творчий метод, процес і результат художньо-проектної діяльності.

Соціокультурний метод дозволяє трактувати дизайн як відображення історичних, соціокультурних, економічних, технологічних та політичних етапів розвитку суспільства. Дизайн і реклама завжди мають ідеологічну платформу, комунікативні завдання, мотиваційні установки, що привели до появи масової культури та розгалуженої рекламної індустрії.

Історико-мистецтвознавчий метод має значення в розкритті ознак мистецьких стилів, їхньої періодизації та вагомого впливу на композиційне формоутворення в дизайні та рекламі, оскільки різні епохи й регіони репрезентують різні архетипи, канони, етномистецькі традиції, стилістичні тенденції, модні тренди, що суттєво відображається на дизайн-об'єктах.

Виклад основного матеріалу. Кожний культурно-історичний етап еволюції та розвитку людства має своє призначення та специфіку. В перехідний період зміни суспільного устрою зростає зацікавленість та усвідомлення попередніх досягнень та визначення пріоритетних питань подальшого розвитку. Різні форми культури співіснують, доповнюють або заперечують одна одну. За різними класифікаціями культуру поділяють на світову та національну (етнічну), масову та елітарну, субкультури, контркультури тощо. На думку А. Костіної, головною рисою сучасного соціокультурного простору є взаємодія масової, елітарної та народної культур [6]. Культура за своєю природою є інтернаціональною. Кращі досягнення національних культур усіх народів та всіх часів є надбанням світової культури. Світова культура, в свою чергу, активно впливає на розвиток національних культур. Процеси взаємовпливу та взаємопроникнення є складними й неоднозначними, мають свої закономірності розвитку. В суспільстві постійно відбувається зміна поколінь. Процес засвоєння окремим індивідом кожного нового покоління знань, норм та цінностей є важливим та складним. За певних обставин людина опиняється в певному культурному середовищі, засвоює систему знань, цінностей, норм поведінки тих чи інших форм культури епохи, в якій вона проживає. Такий процес адаптації до нового називається «інкультурацією», її засновником вважається американський антрополог та етнолог Ф.Боас. Головні напрямки цієї науки полягають у дослідженні процесів інкультуризації людини в

умовах різних культур. Основним є вплив природного й культурного середовища на духовний світ людини та специфіка національних культур. Боас вважав, що кожна культура має свій унікальний шлях розвитку й може бути зрозумілою в контексті історичного явища [2].

Масова культура характеризується тим, що більшість людей отримують уявлення про сучасний спосіб життя, кар'єру, стиль поведінки, характер відносин між людьми через засоби масової інформації. Масова культура не є культурою окремого класу або соціальної групи, вона не має національних ознак, проте орієнтована на масового користувача, загальнодоступна й не потребує особливих знань. Про її декаданс ще в 1970-х роках зазначав В.Глазичев у роботі «Проблеми масової культури» [3]. Аналізуючи тенденції західних концепцій масової культури, він підкреслював ідеологічність їхніх конструкцій, які мають чітку та однозначну спрямованість на споживання, на прості та універсальні цінності «членів єдиного клубу споживачів».

Елітарна культура є своєрідною опозицією до масової культури, вона вже є носієм не лише матеріальної, а й духовної культури. Елітарна культура завжди випереджає рівень масової культури. Коло її споживачів складає високоосвічена частина суспільства, інтелектуальна еліта, професійна, духовна інтелігенція. Прийоми й новаторські ідеї елітарної культури з часом збагачують і масову культуру. Елітарна культура в своїй основі є автономною та формується за етнографічними, національними, конфесійними, професійними, функціональними ознаками. На сучасному етапі вона впливає на відродження національних культур, усвідомлення їхнього значення та шляхів розвитку. Такі процеси протистояння активно відбуваються в кризові періоди та є основою для виникнення й розвитку контркультур.

Суспільство завжди неоднорідне за своїм складом. Воно поділяється на різні соціальні групи: національні, демографічні, елітарні, професійні тощо. Кожна з цих груп має свою специфіку, систему цінностей, норми поведінки, які не поділяються іншими членами суспільства. Такі локальні культури називаються субкультурами (міська, сільська, молодіжна, професійна тощо).

Для національних культур визначальним є походження групи людей та усвідомлення приналежності до рідної культури, особливість психологічного складу та специфіка колективного менталітету. Такі групи людей проживають в конкретному природно-історичному середовищі, адаптація до якого є обов'язковою умовою виживання. Специфіка національних культур полягає в накопиченні культурних відмінностей, збереженні попереднього досвіду та передачі його наступним поколінням. У такий спосіб формується властивий кожному народу комплекс культурних об'єктів та явищ.

Динамічний розвиток індустріалізації та урбанізації, стандартизація масового виробництва та еволюція засобів масової комунікації визначили розвиток художньо-проектної культури. Протягом зазначеного періоду дизайн як проектна сфера остаточно сформувався в самодостатній вид професійної діяльності, в якому визначилися загальні принципи проектування розвинутих промислових країн світу. Історія дизайн-практики свідчить про вагомий вплив світового мистецтва на формування стилів у різновидах дизайну. Нині дизайн визначається і як мистецтво створювати предметно-просторове або віртуальне середовище: в процесі проектування організовується соціокультурний простір – дизайн-об'єкти та їхні взаємозв'язки в життєдіяльності людини.

Особливість художньої культури полягає в тому, що вона візуалізує, віддзеркалює об'єктивний світ в образно-символічних формах. Зазначений вид культури являє собою сукупність цінностей, створених у різновидах мистецтва, їх зберігання та розповсюдження, що розуміється як органічне ціле та співвідноситься з усім процесом суспільно-історичного розвитку. Здатність людини моделювати світ і формувати образи, які виражають відчуття та переживання, є в основі художньої культури. Проте людина може не лише образно відображати дійсність, а також образно її змінювати (художні промисли, декоративно-ужиткове мистецтво) [1].

Художня культура є одночасно й продуктом людської діяльності, й умовами існування людини та формування її духовного світу. Це означає, що культура, з одного боку, формує той чи інший тип особистості, а з іншого – особистість створює, змінює, відкриває щось нове. На основі специфіки матеріалів, які використовуються для образного моделювання дійсності, формуються та розвиваються різні види мистецтв: графіка, література, музика, живопис, скульптура, архітектура, дизайн тощо.

Дизайн має безпосереднє відношення до художньої культури. Він є одним із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості. Дизайн біфункціональний, тобто має подвійне призначення: художнє (естетичне) та прикладне (практичне, вжиткове). Саме така біфункціональна якість дизайну бере свої витоки ще в далеку давнину. Якщо усвідомити та осягнути сенс образотворення в широкому розумінні, історично розширено розглянути витоки та еволюцію розвитку дизайну в сучасному розумінні, то можна зазначити, що він наближається до загальнокультурного явища. Умовно виокремлено форми людської (дизайнерської) діяльності: самодіяльну форму

(архаїчне формоутворення), ремісничу (канонічну) форму, промислово-індустріальну форму, інноваційно-експериментальну форму, ексклюзивну (творчу) форму [5]. У ремісничий період (канонічний тип діяльності) існував нерозривний зв'язок між процесом створення форми будь-якого предмету та процесом її виготовлення. Принцип ремісничої форми є базовим для всіх інших, окрім промислово-індустріальної форми. Такі радикальні зміни в процесі діяльності відбувалися протягом XIX ст. Почалося застосування машин та численне тиражування виробів з прототипів у вигляді креслень, моделей, дослідних зразків, закладалися основи розвитку промислового виробництва, що визначило необхідність розподілу процесів на дві відокремлені частини: проектну та виробничу. Проектна частина була одноразовим процесом зі створення оригінальної форми будь-якого зазначеного предмету у відповідності до специфіки її виготовлення. Виробнича частина передбачала багаторазове копіювання з оригінальної проектної форми. Цей розподіл потребував постійної координації дій та комплексного підходу до форми, функції, технології виготовлення і культури виробництва. Наприкінці XIX сформувалася нова сфера художньої діяльності – дизайн, поширювалася нова професія – дизайнер, а дизайн у XX ст. став невід'ємною складовою художньої культури.

На початку XXI ст. дизайн перетворився на складну систему, яка забезпечує процес створення та функціонування в суспільстві художніх цінностей, організації та трансформації штучного середовища людини. В епоху глобалізації та інформації розпочався новий етап розвитку дизайну та формування його складових: культури проектної і технологічної (виробничої), в основі якої лежить суспільна функція. Технологічна культура є основою дизайну та означає не лише виробничі технології, але й доцільну організацію будь-якої діяльності. В цілому, дизайн нині дає можливість становлення та самобутнього розвитку національних культур.

Сучасний підхід у дизайн-проектуванні – це пошук нових зв'язків і взаємовідповідностей функції, конструкції та форми, які можуть бути цілісними лише в соціокультурному середовищі. Отже, суспільна функція, конструктивне мислення та естетичні критерії лише тоді мають значення, коли вони виражають вищі досягнення свого часу. Розуміння універсального середовища в усі часи було неоднозначним і складним. Досвід різних культур підтверджує, що природа та штучне середовище, як продукт людської діяльності, в постійній залежності одне від одного. Основою є функціональна залежність, яка потребує постійного оновлення форми. Конфлікт між формою, як формою предмету і як формою середовища, концентрує багато художніх проблем певних історичних етапів. Аналіз сутності дизайну в контексті культури виявляє, що він все більше спирається на комплекс соціокультурних вимог взаємозалежностей людини та предметно-просторового середовища [4].

Методологія дизайну постіндустріального періоду, поряд із технологічними й конструктивними аспектами, глибше досліджує історичні, соціологічні, психологічні проблеми проектної діяльності, композиційні, екологічні, маркетингові тощо. Сучасний дизайн є творчою комплексною науково-практичною діяльністю з формування естетично цілісного предметно-просторового середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні й духовні потреби людини. Це середовище повинно мати певну емоційну інформативність – недостатньо заповнити просторову ситуацію меблями, предметами або обладнанням, необхідно створити гармонійний простір, оптимальний для сучасного соціуму.

Дизайн – це чітко спланована система, це структурні зв'язки, які надають об'єктам необхідної функціональної й композиційної єдності, це конструктивне мислення, яке поєднує комфорт, функціональність та красу [8]. В основу формоутворення в дизайні покладено базовий принцип аналітичного прогнозування. Дизайнер повинен відчувати, а також розуміти логіку та перспективу розвитку художньої форми. Таке розуміння необхідне, перш за все, в кожному конкретному випадку для визначення й створення такої художньої форми, яка відповідає поставленому проектному завданню, технологіям і загальним вимогам часу. Дизайнер також повинен усвідомлювати, що будь-яка художня форма має закономірності: колористичні, площинні, об'ємні та об'ємно-просторові. Оскільки художнє вирішення завжди має проекцію на історію розвитку певної форми, перед дизайнером постає складне завдання: або продовжувати вектор традиційного розвитку форми, або свідомо порушувати формоутворення, створюючи нові концепції, напрями та лінії розвитку. Саме тому специфіка дизайну як творчої діяльності полягає в постійному пошуку та оновленні засобів художньої мови, яка надає можливість візуалізувати й максимально розкривати творчу ідею.

Нині дизайн вирішує широке коло соціальних питань і технічних аспектів виробництва, які вдосконалюють та забезпечують життєдіяльність людини та суспільства в цілому. В сер. XXI ст. систематизувалася та розвинулася наука про дизайн та його спеціалізації у професійній діяльності – теорія дизайну. Сучасні дослідження дизайн-діяльності являють собою складний комплекс наукових досліджень різних дизайнерських шкіл, фахових дисциплін, напрямів та підходів до вирішення

функціональних і конструктивних проблем. Проектна культура все більше враховує досягнення сучасної науки, удосконалюються методи вирішення проектних завдань, проектування передбачає необхідність поєднувати логічний і художній методи, основними серед яких є [7]:

- аналоговий (комбінаторно-варіативний, перероблення наявних елементів на основі аналогів);
- аналітично-пошуковий (редизайн, рестайлінг, часткове оновлення конструктивних, технологічних, формотворчих або функціональних чинників);
- евристичний (принципово нове вирішення, нова концепція, ребрендинг).

Дизайн, як барометр, чутливо реагує на все нове, що відбувається в технічному та культурному розвитку країн. Саме традиції та інновації є підґрунтям для розвитку дизайну на сучасному етапі. Тип політичних культур та соціальних практик визначає стратегію національного відродження на фундаменті етносу. Завдання національних культур радикально змінюються: постають питання не лише самозбереження, а й усвідомлення та пошуки свого місця в широкому світовому просторі. В період глобалізації полярність між Сходом та Заходом менш конфліктна, але не менш значна, продовжується боротьба за збереження унікальності та самобутності національних культур. Для східної культури на сучасному етапі властиві традиціоналізм, релігійно-міфологічна свідомість та канонізація засобів мислення, консерватизм та аскетизм, обмеження особистості суспільними системами, визначення соціального статусу та суспільної ієрархії. Для західної культури основними цінностями є інновації та динаміка розвитку, раціоналізм, індивідуалізм, принципи демократії в суспільстві, повага до приватної власності. Доцільно зазначити, що збереження етнічних та національних традицій є загальною тенденцією на сучасному етапі розвитку дизайну.

Розвиток дизайну як виробництва і як художньо-проектної діяльності був неможливий без розвитку дизайн-освіти. Необхідно враховувати, що XX ст. було періодом радикальних трансформацій у всіх напрямах розвитку суспільства: науково-технічному, економічному, політичному тощо. Це було століття конфліктів, які вирішувалися на міжнародному рівні – дві світові війни (1914, 1939–45), революції, протистояння та диктатури (до 1950-х рр.). Вище зазначені історичні трансформації віддзеркалилися в художній культурі і мали вагомий вплив на розвиток художньої освіти в цілому. В цей період виникають різні погляди на мистецтво, на творчу школу як певну систему, на форми та методи навчання. Започатковувався принципово новий напрям у художній освіті – дизайн-освіта. Першими навчальними закладами художньо-промислового спрямування історично вважаються німецький «Баухауз» у Веймарі (1919) та «Вхутемас» у Москві (1920).

Баухауз був першою та унікальною школою архітектури та дизайну, яка започаткувала системний підхід до питань технічної естетики в освіті художніх навчальних закладів Європи в науково-технічний період розвитку суспільства. Поступово у розвинених країнах формувалися потужні дизайнерські освітні системи різного спрямування, які динамічно та експериментально розвивалися, готували фахівців для вирішення складних технологічних питань індустріального суспільства [9]. В II пол. XX ст. вже налічувалося понад 400 навчальних закладів дизайнерського спрямування. Дизайн-концепції раціонального функціоналізму формували Німеччина, Швейцарія, Англія, Франція, Італія. Ідеї позанаціонального стилю виросли з надр та специфіки промислового розвитку цих країн, головних рис їхнього менталітету. На противагу їм скандинавський дизайн та його інновації у проектуванні не заперечували використання етномистецьких традицій.

Вагомий внесок до розвитку дизайну зробила Японія, де система дизайн-освіти в англо-німецькому розумінні взагалі відсутня. Сприятливі умови для розвитку потужних осередків дизайн-діяльності виникають там, де традиційна культура поєднується з інтенсивним розвитком промислового виробництва. Характерною особливістю японської художньо-проектної культури є динамічне зростання дизайнерських навчальних закладів та формування національної школи дизайну на основі японських ремісничих традицій.

За часів СРСР дизайн-діяльність здійснювалася у складі виробничих організацій, художньо-конструкторських бюро, у науково-дослідних інститутах, які розробляли перспективні промислові моделі, встановлювали критерії якості промислових виробів, розробляли методики прогнозування та планування на виробництві, висвітлювали питання проектування в періодичних виданнях. Надалі внутрішні процеси й проблеми росту нової професії дизайнера зумовили й нові експериментальні форми навчання: семінари, студії тощо.

Специфіка історичного розвитку мистецтва та дизайну в Україні полягає в тому, що східна частина території сучасної України входила до складу Російської імперії, а західна частина – до складу Польщі та Австро-Угорщини. Така особливість політичного розподілу країни накладала відбиток на всі прояви життя та на специфіку розвитку культури, художньої освіти та дизайну в цілому. Су-

часні процеси глобалізації та інтернаціоналізації набули спрямування до пошуку резервів у національній культурі. Відродження, збереження, а головне – усвідомлення ролі ментальних традицій є запорукою успішного розвитку дизайну в Україні, який базується на національних принципах декоративно-прикладного мистецтва, трансформованих для концептуальних проектних вирішень в етнодизайні [1]. Феномен взаємодії двох протилежних тенденцій (західної та східної) висуває принципове питання розвитку екологічної культури людства. Для створення естетичного цілісного предметно-просторового середовища, яке відповідає соціокультурним вимогам сучасності, актуальним є не просто проектування технічних засобів, а, насамперед, середовища, в якому пріоритетними постануть питання збереження етнокультурних традицій.

Наукова новизна полягає у проведенні ретроспективного огляду й розв'язанні актуального питання про культурологічну сутність дизайну в рамках інтелектуальної сфери людства. Висвітлено особливості культур та еволюцію дизайну як виду професійної діяльності. Увагу акцентовано на взаємозв'язках функціональності й естетичності у процесі проектування.

Висновки. В результаті проведеного аналізу тенденцій інтернаціоналізації та регіоналізації у дизайні з'ясовано, що протягом XX – початку XXI ст. сформувалися теорія й методологія дизайну та арсенал формотворчих засобів. Дослідження дозволило розглянути витоки дизайну в координатах художньо-проектної культури та зазначити специфіку еволюційних змін, дослідити його становлення і розвиток. Доведено, що дизайн є частиною художньої культури, враховує культурно-мистецькі, політичні та соціально-економічні зміни в суспільстві. Дизайнерські процеси є динамічними, неоднорідними, мають територіальні та національні особливості. Подальшого теоретичного осмислення та прогнозування потребують тенденції розвитку дизайну в постіндустріальному XXI столітті.

Література

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р. Українське народне декоративне мистецтво. Київ: Знання, 2012. 342 с.
2. Боас Ф. Методы этнологии. Антология исследований культуры. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. Т.1: Интерпретации культуры. С. 519–527.
3. Глазычев В. Проблема «массовой культуры». Вопросы философии. 1970. №12.
4. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Харків: ХДАДМ, Колорит, 2005. 244 с.
5. Дизайн: словник-довідник / Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України; за ред. М.Яковлєва. Київ: Фенікс, 2010. 384 с.
6. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: монография. Москва: Издательство ЛКИ, 2011. 352 с.
7. Прищенко С. Теорія та методологія дизайну: навч. посіб. Київ: Альтерпрес, 2010. 208 с.
8. Прищенко С., Антонович Є. Дизайн і реклама. Ілюстрований словник: наук. видання / Інст. дизайну та реклами. Київ: НАКККіМ, 2017. 162 с.
9. Прищенко С. Влияние стилистики Баухауса на рекламную графику. Science, Research, Development: матер. Международной научно-практ. конф. (Польша–Германия). Варшава–Берлин. 2018. С. 13–18.
10. Design Encyclopedia / ed. M.Byars. New York: J.Willey and Sons, 1994. 612 p.

References

1. Antonovych, Ye., Zakharchuk-Chugai, R. (2012). Ukrainian Folk Decorative Art. Kyiv: Knowledge [In Ukrainian].
2. Boas, F. (1997). Methods of Ethnology // Anthology of Cultural Studies. St. Petersburg: University Book. T.1: Interpretations of Culture. P. 519–527 [In Russian].
3. Glazychev, V. (1970). The problem of Mass Culture // Questions of Philosophy. №12 [In Russian].
4. Danylenko, V. (2005). Design of Ukraine in the world context of artistic-design Culture: monograph. Kharkiv: KDADM, Colorit [In Ukrainian].
5. Design: Dictionary-Directory (2010). Inst. of problems of Contemporary Art in Ukrainian National Academy of Sciences; ed. M.Yakovlev. Kyiv: Phoenix [In Ukrainian].
6. Kostyna, A. (2011). Mass Culture as a phenomenon of Post-industrial society: monograph. Moscow: Publishing house LKI [In Russian].
7. Pryshchenko, S. (2010). Theory and Methodology of Design: textbook. Kyiv: AlterPress [In Ukrainian].
8. Pryshchenko, S., Antonovych, Ye. (2017). Design and Advertising. Illustrated Dictionary: Science edition / Inst. of Design and Advertising. Kyiv: NAKKKiM [In Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. (2018). Influence of Bauhaus stylistics on Advertising Graphics // Science, Research, Development: Proceedings of International scientific-pract. conf. (Poland–Germany). Warsaw–Berlin. P. 13–18 [In Russian].
10. Byars, M. (1994). The Design Encyclopedia. New York: J.Willey and Sons [In English].

Стаття надійшла до редакції 29.06.2018 р.

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна
кандидат педагогічних наук, доцент
Одеської національної музичної академії
ім.А.В.Нежданової
ORCID: 0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

АЛЬТЕРНАТИВИ БЕТХОВЕНІАНСТВА – МОЦАРТІАНСТВА В ПІАНІСТИЧНИХ ПЕРЕВАГАХ XIX – XX СТОЛІТЬ

Метою цього дослідження є прослідковування взаємодії стильових піаністичних настанов Одеси, скрябінізму й бетховеніанства як специфічного для Південної Пальміри творчого втілення альтернатив моцартіанства – бетховеніанства, які позначили світовий розклад піаністики від XIX до XXI століття. **Методологічною** основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції й новаційності, як вони формувалися в працях О.Лосєва, І.Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукової розвідки. **Наукова новизна** дослідження визначена теоретичною оригінальністю зіставлень моцартіанство – бетховеніанство у світовій фортепіанній музиці зі стильовою двоєдністю скрябінізм – бетховеніанство, що має під собою історично-соціально й культурно закладену якість мистецького вираження Одеси. Вперше в Україні в заявленому ракурсі подаються матеріали діяльності С.Прокоф'єва, В.Малішевського, В.Ребікова, К.Шимановського та інших визначних представників одеського артистичного світу. **Висновки.** Модерністично-проавангардні тенденції виявлення мистецьких завоювань Одеси на початку XX сторіччя складають всеохопну щодо різних видів мистецтва стильову парадигму, яку ми знаходимо від зображальної сфери й кінематографа до музичних виявлень, що формувалися навколо культури салонних зібрань. Новаційні піаністичні напрацювання композиторської й виконавської творчості відсторонювалися від традиційного фортепіанно-оркестрального виявлення, яке стало показником академічного стилю гри у XX столітті; складали з останніми неоднозначні й творчо цікаві переплетіння, які мають продовження аж до сьогоднішнього дня. Усвідомлення діалектичного принципу співіснування в одеському фортепіанному мистецтві просалонного скрябінізму й академічної фортепіанної оркестральності, відтворюючи світові альтернативи схилянь до спадщини модерну чи проромантичного традиціоналізму, дозволяє виділити в указаній двоєдності скрябінізму – бетховеніатства *оригінальний для даного міста поворот* саме у вказаній персоналізації стильових ліній салонності – оркестральності. З них перший (скрябінізм) засвідчує опертя для міста культури «золотого віку Одеси» кінця XIX – початку XX сторіччя, тоді як другий (бетховеніанство) знаменує реалії радянського переломлення мистецьких засад у художньому бутті міста, сукупні впливи яких у мистецькому насиченні складних буттєво-соціальних перипетій дозволили зберегти високий артистичний статус Південної Пальміри й сподіватися на збереження й просування тих художніх накопичень у майбуття.

Ключові слова: бетховеніанство, моцартіанство, скрябінізм, стиль в музиці, піаністичні переваги XIX-XX століть.

Шевченко Лилия Михайловна, *кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Альтернативы бетховенианства - моцартианства в пианистических предпочтениях XIX - XX столетий

Целью данного очерка является прослеживание взаимодействия стилевых пианистических установлений Одессы, скрябинизма и бетховенианства как специфического для Южной Пальмиры творческого воплощения альтернатив моцартианства – бетховенианства, которые отметили мировой расклад пианистики от XIX к XXI столетию. **Методологической** основой работы является культурологический принцип лингвизированного музыкознания Б.Асафьева и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новационности, как они сложились в работах А.Лосева, И.Ляшенко и других авторов, для которых стилевой компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные позиции научного поиска. **Научная новизна** исследования определена теоретической оригинальностью сопоставлений моцартианство – бетховенианство в мировой фортепианной музыке со стилевым двуединством скрябинизм – бетховенианство, что имеет под собой исторически-социально и культурно заложенное качество художественного обнаружения Одессы. Впервые в Украине в заявленном ракурсе подаются материалы деятельности С.Прокофьева, В.Малишевского, В.Ребикова, К.Шимановского и др.в ыдающихся представителей одесского артистичного мира. **Выводы.** Модернистические-проавангардные тенденции выявления художественных завоеваний Одессы в начале XX века составляют всеохватывающую относительно разных видов искусства стилевую парадигму, которую мы находим от изобразительной сферы и кинематографа до музыкальных выявлений, которые формировались вокруг культуры салонных собраний. Новационные пианистические наработки композиторского и

©Шевченко Л. М., 2018

исполнительского творчества отстранялись от традиционного фортепианно-оркестрального выявления, которые стали показателями академического стиля игры в XX столетии,образовывали с последними неоднозначные и творчески интересные переплетения, которые имеют продолжение вплоть до сегодняшнего дня. Осознание диалектического принципа сосуществования в одесском фортепьянном искусстве просалонного скрябинизма и академической фортепианной оркестральности, воссоздавая мировые альтернативы склонностей к наследованию модерна или проромантического традиционализма, разрешает выделить в указанном двуединстве скрябинизма – бетховенианства *оригинальный для данного города поворот* именно в указанной персонализации стилевых линий салонности – оркестральности. Из них первый (скрябинизм) удостоверяет опорность для города культуры «золотого века Одессы» конца XIX - начала XX века, тогда как второй (бетховенианство) знаменует реалии советского преломления художественных основ в артистическом бытии города, совокупные влияния которых в художественном насыщении сложных бытийно-социальных перипетий разрешили сохранить высокий творческий статус Южной Пальмиры и предоставить надежды в сохранении и продвижении этих художественных накоплений в будущее.

Ключевые слова: бетховенианство, моцартианство, скрябинизм, стиль в музыке, пианистические предпочтения XIX-XX столетий.

Shevchenko Lilia, *candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa Nezhdanova National Music Academy*

Alternatives of Beethoven style type - Mozart style type in piano art preferences of XIX - XX century

The purpose of the given essay is to trace the interaction of the style piano determinations of Odessa, Skrjabin style type and Beethoven as specific for South Palmyra creative embodiment of the alternatives of Beethoven style type - Mozart style type, which have noted the world apportionment in piano art from XIX to XXI century. **The methodological** base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B.Asafiev and his followers in Ukraine, as well as culturological bases in the understanding to traditions and innovations, as they are formed in the works of A.Losjev, I.Ljashenko and the other authors, for whom style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of scientific search. **Scientific novelty** of the study is determined by theoretical originality of the collations of Mozart style type - Beethoven style type in world piano music with style duality Skrjabin style type - Beethoven style type that has in its base historically-social and cultural quality of the artistic finding of Odessa. For the first time in Ukraine in the declared perspective there are given materials about the activity of S.Prokofiev, W.Malishevski, V.Rebikov, K.Szymanovski and other prominent representatives of Odessa artistic world. **Conclusions.** Modernistic pro-avant-garde trends of the revealing of the artistic achievements of Odessa at the beginning of XX century form all-embracing relatively to different art types art style paradigm, which we find from fine arts and cinema to music findings, which were formed around culture of the salon meetings. Innovation piano practices of composer and performance creative activity moved away from traditional piano-orchestra findings, which become a factor of academic style of playing in XX century, formed with the last ambiguous and creative interesting entanglements, which have continuation up to present day. The realization of the dialectical principle of the coexistence in Odessa piano art of pro-salon Skrjabin style type and academic piano orchestra style, reconstructing the world alternatives of the aptitudes to inheritance of the modernist style or proromantic traditional style, allows to emphasize in the specified duality of Skrjabin style type - Beethoven style type original for the given city turn exactly in specified personalization of style line of salon – orchestra art. The first of them (Skrjabin style type) certifies the base for the city of the culture of the "gilded age of Odessa" of the end of XIX – beginning of XX century, while the second (Beethoven style type) signifies reality of soviet refraction of artistic bases in art being of the city, total influences of which in artistic saturation of complex being-social vicissitudes have allowed to save the high creative status of South Palmyra and give hopes for conservation and advancement of these artistic accumulations in future.

Keywords: Beethoven style type, Mozart style type, Skrjabin style type, style in music, the piano preferences of XIX-XX centuries.

Актуальність теми дослідження визначена мистецьким буттям України, в якій традиції українського Центру, Заходу, Сходу, Півдня мають реальні культурно-соціальні відмінності, що народжують сукупно розмаїття й яскравість художньо-культурного виявлення Вітчизни на просторі світових зіставлень творчо-мистецьких надбань. Одеса як історично вибудований осередок Півдня, що отримала при заснуванні в кінці XVIII сторіччя горде найменування Південної Пальміри, демонструвала й демонструє європейські ознаки свого культурного принципу, з яких однією з найбільш показових виступає артистичний імідж *фортепіанного* мистецького втілення вказаних високих заявлень її культурної генези.

Вивчення внутрішніх стимулів мистецького буття Одеси становить невід’ємну складову національного визначення України. І хоча в працях Е.Дагілайської, в статтях збірників, які видавалися в Одеській консерваторії, а згодом – в Одеській національній академії, є чимало сторінок, присвячених фортепіанному мистецтву міста, та все ж через об’єктивні історичні причини недооціненим постає аспект спрямованості Одеси до мистецького модерну, відповідно, усвідомлення фортепіанного скря-

бінізму як альтернативи академізованому бетховеніанству. Останнє для Одеси наповнене офіційним радянським вторгненням в мистецькі уподобання музикантів міста.

Метою цього дослідження є відстеження взаємодії стильових піаністичних настанов Одеси, скрябінізму й бетховеніанства як специфічного для Південної Пальміри творчого втілення альтернатив моцартіанства – бетховеніанства, які позначили світовий розклад піаністики від XIX до XXI століття. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асафьєва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції й новаційності, як вони склалися в працях О. Лосєва , І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукової розвідки.

Спеціальні корективи академічної фортепіанної творчості реалізують репертуарні опори на творчість В.Моцарта й Л.Бетховена. Із музикою В.Моцарта пов'язана послідовність продовження «клавесинності у фортепіано» в феномені «легких» фортепіано, блискучим втіленням мистецтва гри на яких постав геній Дж.Фільда і Ф.Шопена, а згодом – уся французька школа, натхнена творчістю К.Дебюссі і М.Равеля, російська школа в особі О.Скрябіна, згодом – Е.Денисова, українця В.Сильвестрова, Нововіденська школа у фортепіанному виявленні А.Шенберга і А.Веберна й їхніх численних різнонаціональних послідовників, зокрема Л. Беріо в Італії, Л.Грабовського, О.Козаренка в Україні та ін.

Лінія наслідування Л. Бетховена зазначена «рояльною оркестралізацією» фортепіано, здійсненою Ф.Лістом й усією післялістівською філармонічно-фортепіанною театралізацією (на відміну від салонності Моцарта-Шопена-Скрябіна), ентузіазмістично втіленою Ан.Рубінштейном-піаністом, М.Балакиревим-композитором, Е.Грігом, К.Шимановським з його спиранням на лістіанство Ар.Рубінштейна, врешті, всією академічною піаністичною спільнотою першої половини XX сторіччя. Альтернатива Моцарт - Бетховен визначила багато чого в світобаченні романтизму, заклавши основи фортепіанної виразності творчості в протиспрямованостях філармонічного театралізованого оркестрального піанізму й салонно-камерного одухотвореного космізму клавіризованої фортепіанної «легкої» гри.

Не забуваємо, що специфікою виконавства Ф. Шопена була гра на «легких» («флейтових» за тембровими даностями) фортепіано, що відтворювали почасти жіночну манеру старовинної клавесинової музики типу звучання «вірджиналю» (див. роботу О. Чумаченко [157]). Однак за законами парціальної психології (див. у М. Блінової [18]) стилістичний прояв Шопена-композитора й Шопена-піаніста не збігалися – і в особі засновника композиторської школи в Україні М.Лисенка ми знов мали «поєднання протилежностей»: блискучий, «прошопенівський» *салонний* піанізм творця «Тараса Бульби» - і «прокупкістський» *театрально-картинний симфонізований тип мислення,* що так оригінально поєдналися в Рапсодіях композитора, особливо в Другій «Думці-шумці», яку так полюбляли виконавці.

Невипадково геній польської музики, не виконуючи ніяких інших, окрім своїх, творів, не заперечував і навіть дорожив тим, що його композиції виносив на публіку Ф. Ліст, який грав на "тугій" клавіатурі рояля, демонструючи оркестральну "змагальність" фортепіано з оркестром і культивування силової ("котлетної" – за зневажливим зауваженням М. Глінки) манери гри. Власне, від Ліста й склалася традиція грати в Україні, зокрема Ф. Шопена, - «по-лістівськи», з упором на широко розставлені руки з опущеними кистями, як це робив за життя Ліста його послідовник у Росії М. Балакірев. Це Балакіреву належать саркастичні слова про гру «консерваторських учениць» Шопена в дусі «нервової дами в мереживах».

Однак саме виконавство в манері "нервової дами" запам'яталося тим, хто чув живі виступи Шопена, зокрема "замальовку з натури" в "Карнавалі" Р. Шумана. Тут п'єса з ім'ям великого національного польського композитора (французького, до речі, по батькові й за місцем постійного проживання в Парижі й усвідомлюваного в цій якості у французькій пресі – на політичній хвилі солідаризації польської еміграції із Францією!) вирішена...у характері ноктюрна. А цей останній, уведений у романтичний побут «московським ірландцем» Дж. Фільдом, відтворював в умовах клавірної "домашності" («англійський бідермайєр»?) ранньохриянську, часів Короля Артура, заутреню типу "трипсалмія" [142, 50], яка була "арією без слів" у тім споконвічному змісті арії, буквально "пісні", що вирізняв її серйозним церковним змістом, який породжував риторичні "прикраси" в мелодиці.

Так чи інакше, "ноктюрновість" Шопена як героя п'єси в шуманівському "Карнавалі" портретувала його, однак цілком ігноруючи національну ідею творчості цього автора як композитора й реагуючи на суть його ж виконавської манери – "флейтове perle", близьке тому, що культивував Фільд-педагог. Останній передав своєму учневі М. Глінці навички м'якої "перлинно-брильянтової" гри, що категорично не збігалася з упором на "велику техніку" й "громові martelato" Ф.Ліста. Підкре-

слимо також органні виступи Ліста, в яких він демонстрував своє *монументальне,* просимфонічне бачення І.С.Баха, що стало нормативним у розумінні величного німецького Майстра в романтичне століття, хоча, як показали вже розклади ХХстоліття, цей підхід ігнорував саме релігійні внутрішньо-конфесійні показники стильових настанов творця «Мистецтва фуги».

Крім того, романтичний ноктюрн Фільда став знаком складової романтичної антитези – як «спокійного-ідеального» («евзебієвого» в Р.Шумана) – на противагу демонізму оркестральності сольних-туттійних виходів «маскулінної» силової гри. Цю останню уособлював Ліст, що знайшов свій, говорячи сучасною мовою, артистичний імідж у наслідуванні Н. Паганіні. Саме геній скрипкової віртуозності склав альтернативу «Шопену» з циклу «Карнавалу» Р.Шумана, явно демонструючи «флорестанівський» комплекс уявлень останнього щодо антитези «евзебієвській ноктюрновості».

Зазначимо те, що реальність шопенівських композицій у жанрі ноктюрна ігнорує «аріозність» Дж. Фільда, оскільки вона насичена баладно-драматичним пафосом, спорідненим з поемами Ф. Ліста. І таке перетворення ноктюрнів фільдівської традиції також не утворює оригінального відкриття Шопена: його попередниця в польській культурі М. Шимановська зовсім однозначно вирішувала в баладно-поемному дусі концепцію фортепіанного ноктюрна, хоча саме виконавський стиль подання фортепіано польської віртуозки повністю був детермінований фільдівським «легким» фортепіанним принципом.

Все вищевикладене свідчить, що в «Карнавалі» Шумана Шопен, представлений звучанням ноктюрна, відбиває не національну ідею (хоча саме Мазурки Шопена захопили творця «Нової музичної газети», викликавши знаменитий вигук наприкінці нарису «Ор. 2»: «Шапки геть, добродії, перед вами – геній!»…), не сутність композиційних поемно-баладних новацій, які Шумана аж ніяк не захоплювали (див. його знамениту “розгромну” критику Третьої сонати Шопена як ...”невдалої” і “слабкої” [169, 205-206]), вражала музично-критичні інтенції автора «Карнавалу».

Р. Шуман продемонстрував у вищеназваному знаменитому циклі живий тип “звучащого” Ф. Шопена, Шопена-піаніста, що зачаровував слухачів ніжним розсипом пасажів, віддалених від його ж композиційних установок, які, судячи з усього, він вважав такими, що їх прекрасно реалізовував у своїй грі друг-суперник Ф. Ліст. Зазначимо й те, що образ Ліста-віртуоза, який вражає, Шуман у своїй «карнавальній презентації» сучасного йому артистизму не розмістив, підкресливши стилістичну генезу його «демонічної» вдачі у виступах Паганіні-виконавця.

Отже, як перший підсумок проробленого огляду, встановлюємо для фортепіанної творчості принцип романтичної подвійності в трактуванні гри –як втілення романтичної антиномічності вираження в звучанні “легких” і “тугих” фортепіано. З них перші демонстрували жіночо-сольну якість, “флейтовий” колорит мелодійної орнаментальності, у розвиток “фортепіанної клавесинності” Моцарта й у дусі “інструментальної аріозності” фільдівскиьх Ноктюрнів. А другі гіпертрофували бетховенську оркестральність, бахіанську органно-фактурну перевантаженість, підкреслюючи фортепіанну специфіку як здатність цього інструмента "замінити оркестр”, зокрема, за допомогою гучнісного нагнітання звучності.

До початку ХХ століття такі піаністичні альтернативи наочно запам'яталися в «двобої» юного С. Прокоф'єва й Н. Голубовської, з яких перший втілював у фортепіанному мистецтві модерністське переломлення «чоловічого» пролістівського «силового» піанізму, асоційованого з бетховеніанством, тоді як друга відверто відображала ідеали модерністськи вибудуваного моцартіанства, що допускав жіночу «легкість» і салонну («прошопенівську-продебюссістську-проскрябінівську») стриманість динамічно-емоційного прояву.

Історичний перебіг показав, що «сталевий», «чоловічий» тип прокоф’євського піанізму все ж таки великою мірою живився моцартіанською базою, закладеною А.Єсиповою у піаністичні вміння С.Прокоф'єва (див. про це у І. Нестьєва [111, 47-49]). Однак у процедурі випускного іспиту Петербурзької консерваторії, представленого в «поєдинку» Прокоф'єв - Голубовська як модерністська проекція альтернативи бетховеніанства – моцартіанства, що йде від ХІХ сторіччя лінією, що «перемогла», усвідомлювалася перша, котра, дійсно у вітчизняних умовах і в світі академічної фортепіанної гри виявилася провідною.

І все ж таки значеннєвий «поліфонізм» ХХ століття, що постав в історичному розвороті як соціальна боротьба й співіснування двох систем, а в художній сфері як боротьба естетичних альтернативних полюсів і складних взаємодій «мистецтва для нас - мистецтва для мас», у науці відкриттям глибинності людської психології як антагонізму свідомості й підсвідомості й інше, – у фортепіанному виконавстві неоднозначно й непросто, але послідовно реалізовувався в паралелях академічного збереження «рояльного» бетховеніанства й у принципових «сучасницьких» демонстраціях (від А.Скрябіна до Г.Гульда) моцартіанської просалонної клавірності.

Одеська фортепіанна школа складалася в умовах переплетіння впливів Петербурга й Москви, що обумовлено історичною долею буття Третього міста імперії (такий офіційний статус Одеси від заснування в 1790-х до 1917 року) й провідним показником наступності саме від Петербурга, що дало історично вистраждане містом ім'я «Південної Пальміри». Однак Одеса в культурному вираженні мала спеціальне призначення, що йде скоріше від зв'язку з Першою столицею: активність салонної традиції й особливого роду чутливість до модерністських ліній мистецтва.

Не забуваємо, що географічний та історично-фактичний європеїзм Петербурга не створив умов для формування тут першої ланки російського модерну: саме «патріархальна» Москва реалізувала в художньому житті «грунтівництво» (рос. «почвенничество») Ф.Достоєвського, саме московський модерн 1880-х років, у центрі якого постав живопис М.Врубеля й театри С. Мамонтова й С. Зиміна, випередив у цьому петербуржців, що висунули «Світ мистецтва» на десятиліття пізніше. Саме москвич О.Скрябін постав як епіцентр світового музичного модерну, про що з повагою повідомляв Г.Еймерт у середині 1950-х років [31, 97].

В Одесі починав свій творчий шлях М.Врубель, в Одесі був у 1898 р. старт О.Скрябіна, піаніста й композитора, що визначив його перший вихід у Париж і визнання його генія; в Одесу з Москви у 1886 р. переїхав і не поривав з нею зв’язків аж до початку революційних гонінь В. Ребіков, значимість імені якого тільки в останні десятиліття освоюється в повноті визнання його історичної місії як представника модерну й провідника на півдні країни «пом’якшеного» скрябінізму. В.Ребіков став єдиним в українському і російському музичних світах виразником поезії «дворянського гнізда» – його «психодрамам», написаним за творами Ю. Лермонтова, І. Тургенєва, Л. Андреєва та ін., немає аналогій в російській музиці ні Петербурга, ні Москви, а в Україні певною паралеллю виступає недооцінений у своїй м’яко-модерністській іпостасі «Ноктюрн» М. Лисенка.

В Одесі заявив свою позицію творець авангарду першої хвилі В.Кандинський, тут же, завдяки підтримці Кандинського, вперше в Росії були надруковані твори А.Шенберга (див.докладніше в статті О.Ровенка й О.Маркової [155, 73-74]). Так само з Одесою пов'язана підтримка новацій І.Стравінського: в особі Б. Тюнєєва, єдиного не-петербужця в редакції «Російської музичної газети», що виходила в Петербурзі, Стравінський знайшов переконаного шанувальника його атрадиціоналізму, на відміну від підтримки Б.Асаф’єва, який з міркувань популяризації імені символу російського музичного модерну виводив ті новації із традицій М. Римського-Корсакова.

Одеса ж була місцем особливої уваги до творчості Г.Адлера, творця нової концепції історії музики як історії стилів епох: в Одеському (Новоросійському на початку ХХ сторіччя) університеті й в Одеській консерваторії в 1910-ті роки працював один із найвідоміших розроблювачів адлеріанства в історичній науці К. Кузнецов (після 1921 року – професор в Московській консерваторії). Заслугою Адлера є висування ще на початку ХХ століття російської музики як лідерської школи й підкреслення виняткових заслуг не тільки кучкістів, але й модернізму П.Чайковського (якому не прийнято було приділяти увагу в вітчизняних музикознавчих колах) у становленні європейського й світового модерну.

В Одесі відбулося висування на світову арену російського – за визначенням в Одесі у 1910-ті, польського – згодом, українського – за місцем народження й вихованням композитора К.Шимановського (до речі, через Пшебишевську родича сім’ї Давидових-Чайковських). Двоюрідний брат К. Шимановського, організатор польського літературного символізму Я. Івашкевич працював в Одесі – «у місті біля моря» була написана Шимановським на лібрето Івашкевича послідовно модернова опера «Король Рогер», у якій видимі зв'язки і з містеріальністю О.Скрябіна, і зі східними екзотизмами О.Бородіна.

Сказане свідчить про історичні підстави схильності культури Одеси до новаційних обріїв мистецтва, що й стало передумовою існування з початку 1990-х єдиного в Україні фестивалю авангардного мистецтва «Два дні й дві ночі Нової музики». Назва фестивалю, який влаштовується разом із митцями міста Фрайбург, вказує на історичну наслідуваність стосовно А.Шенберга, творця Нової музики, живописний дар якого у свій час зблизив і здружив його до кінця днів з В.Кандинським, який взяв в Одесі творчий старт.

Зазначена історично вибудувана тенденція розгорнення до модерну-авангарду простежується й за біографією великого уродженця Одеси – піаніста С. Ріхтера, представника академічної творчості й, одночасно, дивовижного інтерпретатора імпресіоніста-символіста К.Дебюссі, й Україною народженого С.Прокоф'єва. І цей дар чути *нову* музику (в ширшому значенні як музику модерну в цілому) закладений Т.Ріхтером, батьком великого піаніста, який був другом й однокурсником по Віденській консерваторії Ф.Шрекера. Останній на початку 1910-х за свою оперу «Далекий дзвін» був оголоше-

ний генієм німецького модерну (а потім «випадково» вбитий на вулиці Берліна в 1934 році, на 7 років раніше Т.Ріхтера, що загинув в 1941 від рук служителів радянської Феміди).

Цю *модерністську одесіану* можна розвернути й убік кінематографа, оскільки студія Ханженкова, що створила всеросійське і європейське визнання Віри Холодної, яка емігрувала в 1918 у Францію, де І.Мозжухін, партнер названої знаменитої акторки, став організатором, режисером і виконавцем головних ролей у єдиному в світі *символістському* кінематографі [129, 191-193]. У цьому дослідженні хотілося підкреслити з посиланням на історичні факти значимість Одеси як європейського осередку модерну-авангарду на початку XX століття, що створив для наступних поколінь «культурний генокод», що живить новаційними устремліннями представників художнього світу аж до теперішнього часу.

Повертаючись до проблеми розгортання модерністського – проавангардистського мистецтва в Одесі, наголошуємо на особливості проявлення його у фортепіанній сфері. Зв'язок цього першого через відверте моцартіанство, схильність до салонного виявлення піаністичних надбань – і саме вказану якість заявляє фортепіанна музика А.Шенберга 1910-х років, відколи *вперше в Росії, а саме* в Одесі й були надруковані п'єси ор.19 та ін. Салонний обрис О.Скрябіна-піаніста достатньо виділяється в усіх описах його виступів, врешті-решт є записи його виконання, що постають як переконливі свідчення його стильової належності до моцартіанської-прошопенівської лінії французького, за генезою, піаністичного принципу. Салонна музика сформувала фортепіанні п'єси першого ректора Одеської консерваторії В.Малішевського, згодом – видатного композитора й громадського діяча Польщі; направила стильові переваги знаменитої «Казки» К.Корчмарьова, згодом вельми відомого музиканта, випускника першої когорти вихованців Малішевського в Одесі, яких соціальні пристрасті примусили полишити це місто на початку 1920-х.

Не забуваємо, що пробетховенська одеська піаністична епопея, представлена у світовому масштабі значною мірою С.Ріхтером, а також творчістю високоталановитого одеського композитора й піаніста, ректора післявоєнного п'ятиліття К.Данькевича, заявлена була революційними гаслами 1920-х, коли Одеська консерваторія була реорганізована в музично-драматичний інститут імені – Л.Бетховена Відтоді офіційне академічне бетховеніанство, що спиралося на соціально-політичні переваги радянської державності, стало усталеною ознакою й репертуарних, і стильових уподобань піаністів-одеситів, перш за все, в навчальному репертуарі, а також стимулом для концертних виступів.

І все ж, у грі талановитих піаністок України, професора Л.Гінзбург, її вихованки – народної артистки Л.Марцевич пізнаємо виражені просалонні штрихи і в постановці рук (див.фотографії Л.Гінзбург), і в шопенівському безумовному нахилі широкого кола репертуарного запасу Марцевич.

Наукова новизна дослідження визначена теоретичною оригінальністю зіставлень *моцартіанство – бетховеніанство* у світовій фортепіанній музиці зі стильовою двоєдністю *скрябінізм – бетховеніанство*, що має під собою історично, соціально й культурно закладену якість мистецького вираження Одеси. Вперше в Україні в заявленому ракурсі подаються матеріали біографії С.Прокоф'єва, В.Малішевського, В.Ребікова, К.Шимановського та інших визначних представників одеського артистичного світу.

Висновки. Підведення підсумків буття моцартівсько-бетховеніанських ліній в піаністичній палітрі Одеси являє такі позиції:

- модерністичні-проавангардні тенденції виявлення мистецьких завоювань Одеси на початку XX сторіччя становлять всеохопну щодо різних видів мистецтва стильову парадигму, яку ми знаходимо від зображальної сфери й кінематографа до музичних виявлень, що ґрунтувалися навколо культури салонних зібрань;

- новаційні музичні явища, піаністичні напрацювання композиторської й виконавської творчості відсторонювалися від традиційного фортепіанно-оркестрального виявлення, яке стало показником академічного стилю гри в XX столітті; складали з останніми неоднозначні й творчо цікаві переплетіння, які мають продовження аж до сьогоднішнього дня, коли традиції скрябінівської салонності стали відновлюватися в сучасних пошуках «перлинної гри» учасників Конкурсів імені Е.Гілельса, тоді як академічною основою є бетховеніанська-лістівська оркестральність, яка плідно направляє фахові навички на користь клавірно-фортепіанних завоювань майбуття;

- усвідомлення діалектичного принципу співіснування в одеському фортепіанному мистецтві просалонного скрябінізму й академічної фортепіанної оркестральності, відтворюючи світові альтернативи схилянь до спадщини модерну чи проромантичного традиціоналізму, дозволяє виділити у вказаній двоєдності скрябінізму – бетховеніатства *оригінальний для даного міста поворот* саме у вказаній персоналізації стильових ліній салонності – оркестральності;

- з них перший (скрябінізм) засвідчує опертя для міста культури «золотого віку Одеси» кінця XIX – початку XX сторіччя, тоді як другий (бетховеніанство) знаменує реалії радянського переломлення мистецьких засад в художньому бутті міста, сукупні впливи яких в мистецькому насиченні складних буттєво-соціальних перипетій дозволили зберегти високий артистичний статус Південної Пальміри й спонукати до збереження й просування тих художніх накопичень у майбуття.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
2. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград. 1974. 144 с.
3. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса, 1998. С. 96-101.
4. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит. 1991. С.524.
5. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Сов.композитор, 1973. 662 с.
7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
8. Ровенко А., Маркова Е. Век новой музыки. Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.(Сб.) Одес.гос.науч.библ.им. М.Горького; Состави.: С.М. Голубавский, Ф.Д. Кохрихт, Т.В. Щурова; Отв.ред. О.Ф. Ботушанская. Одесса: Друк, 2001. с.230-236
9. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (первый полутом): Европа после первой мировой войны. Пер.с фр. Москва: Искусство, 1982. 528 с., 32 л. ил.Рус.кин. 191-193.
10. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург: Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл. христианства).
11. Чумаченко Е. Исполнительский стиль. Магистер.раб. Библ.Одесской конс. – Одесса, 2000. – 52 с.
12. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

References

1. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian]
2. Blinova M. (1974) Music creative activity and regularities to high nervious activity. Leningrad [in Russian]
3. Gojowy D. (1998) E.Golyshev and dada-serialism. Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa. P.96-101. [in Ukrainian]
4. Losev A. (1991) Filosofiya, mythology, culture. Moscow, Izdat.polit.luteratury[in Russian]
5. Lashenko I. (1991) National and international in music. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian]
6. Nestjev I. (1973) The life of Sergey Prokofjev. Moscow, Sov.kompozitor [in Russian]
7. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
8. Rovenko A., Markova E. (2001) The age of the new music. Black square on Black sea. The material to histories vanguarde art of the Odessa XX cent. (Symposium) Odessa state scientific librery name M.Gorkij; The compilers: S.M. Golubovskiy, F.D. Kohriht, T.V. Shchuhrova; The responsible editor O.F. Botushanskaya. Odessa, Druk [in Ukrainian]
9. Sadoul G. (1982) The general history cinema. Vol. 4 (first half-vol.): Europe after the first world war. Transl. with french. Moscow, Iskusstvo. [in Russian]
10. Wilson-Dickson A.(2003) A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt,. 428 p. [in Russian]
11. Chumachenko E. (2000) Performance style. Master work. The library Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova [in Ukrainian]
12. Kämper D. (1987) Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in Germany]

Стаття надійшла до редакції 13.08.2018 р.

УДК 792.82:7.091.6(477) “195”

Білаш Ольга Сергіївна
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6910-2238
bilash.olga96@gmail.com

БАЛЕТ «СПАРТАК»: ГЕРОЇЧНА ТЕМАТИКА В ТРАКТУВАННІ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Вивчення героїчної тематики в українському танцювальному мистецтві другої половини XX століття на прикладі балету А. Хачатуряна «Спартак». **Методологія** роботи включає використання таких методів дослідження: порівняльно-історичного, структурно-функціонального, семіотичного, системного аналізу тощо. **Наукова новизна** публікації полягає у формуванні нового неупередженого погляду на роботу вітчизняних митців радянського періоду над створенням героїчної тематики в українському балеті. **Висновки.** Підґрунтям для створення балетного синопсису балету «Спартак» стали справжні історичні події, почерпнуті лібретистом М. Волковим з академічних праць античних істориків Плутарха та Аппіана. Впродовж 1960–1970-х років балет А. Хачатуряна було поставлено в Україні на сценах шістьох провідних театрів опери та балету в десяти хореографічних редакціях (М. Трегубова, М. Корягіна, В. Вронського, А. Шекери, І. Чернишова, Л. Воскресенської). У сучасний період, незважаючи на зниження інтересу до музики радянського часу, «Спартак» залишається в репертуарі Київського НАТОБ ім. Т .Шевченка в постановці А. Шекери, створеній на основі хореографічної редакції Ю. Григоровича.

Ключові слова: «Спартак», А. Хачатурян, український балетний театр, мистецтво балетмейстера, класичний танець.

Белаш Ольга Сергеевна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искувств*

Балет «Спартак»: героическая тематика в трактовке украинских балетмейстеров второй половины XX века

Цель работы. Изучение героической тематики в украинском танцевальном искусстве второй половины XX века на примере балета А. Хачатуряна «Спартак». **Методология** работы включает использование следующихметодов исследования: сравнительно-исторического, структурно-функционального, семиотического системного анализа и др. **Научная новизна** публикации заключается в формировании нового непредвзятого взгляда на работу отечественных артистов советского периода над созданием героической тематики в украинском балете. **Выводы.** Основой для создания синопсиса балета «Спартак» стали подлинные исторические события, почерпнутые либреттистом Н. Волковым из академических трудов античных историков Плутарха и Аппиана. В течение 1960-1970-х годов балет А. Хачатуряна был поставлен в Украине на сценах шести ведущих театров оперы и балета в десяти хореографических редакциях (М. Трегубова, М. Корягина, В. Вронского, А. Шекеры, И. Чернышева, Л. Воскресенской). В современный период, несмотря на снижение интереса к музыке советского времени, «Спартак» остается в репертуаре Киевского НАТОБ им. Т. Шевченко в постановке А. Шекеры, созданной на основе хореографической редакции Ю. Григоровича.

Ключевые слова: «Спартак», А. Хачатурян, украинский балетный театр, искусство балетмейстера, классический танец.

Bilash Olha, *Honored Worker of Culture of Ukraine Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

Heroic themes interpreted by Ukrainian choreographers of the second half of the 20th century using the example of ballet «Spartacus»

The purpose of the research is to analyze heroic themes in Ukrainian ballet of the 20th century using the example of the ballet of A. Hachaturyan «Spartacus». **Methodology** of the work includes application of comparatively historical, structurally-functional, semiotic and other culturological methods. **The scientific novelty** of the publication lies in shaping a new opinion about domestic artists of the soviet period and their work on heroic images. **Conclusions**. Real historical accidents were used as a basis for the «Spartacus». M. Volkov has founded them out from the Plutachs and Appians work. From 1960 till 1970 the ballet had been staged in six leading theatres in ten choregraphic editions, which were written to the music of A. Hachaturyan, in adaptation of M. Tregubov, M. Koryagin, V. Vronskiy, A. Shekera, I. Chernyshov and L. Voskresenskaya. Nowadays «Spartacus» is still staged in the National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko, despite the low interest to the music of the soviet period.

Keywords: «Spartacus», Ukrainian ballet theatre, ballet master art, classic dance.

© Білаш О. С., 2018

Актуальність теми дослідження. Героїка – важлива тема у творчості багатьох діячів сучасного музичного театру – композиторів, балетмейстерів, диригентів, художників. В українському хореографічному мистецтві героїчний жанр виник на початку 1930-х років, коли в балеті активно поширювалася естетика художнього реалізму. Саме тоді було поставлено спектаклі «Карманьйола» В.Феміліді (1930, б-р М. Мойсеєв), «Пан Каньовський» М. Верикывського, «Ференджі» Б. Яновського (1931–1932, б-р В. Литвиненко) тощо. В подальші десятиліття героїчна тематика в українскому балеті збагатилася такими виставами, як «Лілея» К. Данькевича (1940, б-р Г. Березова), «Світлана», Д. Клебанова (1941, б-р П. Йоркін), «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (1951, б-р М. Трегубов) тощо.

Чільне місце в цьому ряду посів балет А. Хачатуряна «Спартак». Вперше поставлений у 1962 році, він упродовж двох наступних десятиліть увійшов до репертуару одразу шістьох музичних театрів України й витримав десять хореографічних редакцій (М. Трегубова, М. Корягіна, В. Вронського, А. Шекери, І. Чернишова, Л. Воскресенської). Отже, «Спартак» помітно вплинув на історію розвитку української балетної культури, адже з ним були пов'язані досягнення не лише балетмейстерів-постановників, а й виконавців, диригентів, режисерів, сценографів. Актуальність наукової розвідки зумовлена логікою розвитку сучасного мистецтвознавства, одним із завдань якого є формування нового, неупередженого погляду на мистецьку спадщину радянського періоду.

Метою публікації стало вивчення героїчної тематики в українському танцювальному мистецтві другої половини XX століття на прикладі балету А. Хачатуряна «Спартак». З метою досягнення визначеної мети необхідно проаналізувати історіографію проблеми; розглянути історію написання балету «Спартак»; проаналізувати особливості хореографічних постановок, створенних на музику А. Хачатуряна українськими балетмейстерами; дослідити сценічну історію «Спартака» в умовах сучасних культурних процесів в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій довів, що героїчна тематика у вітчизняному мистецтвознавстві неодноразово обговорювалася в публікаціях та монографіях українських дослідників. Серед них, насамперед, варто назвати наукові розвідки радянських театрознавців –Н. Архангельської [1, 3], Ю. Лющенко [3, 3], В. Пасютинської [4, 3], М. Самойленко [5, 3], Н. Тишко [11, 3], а також рецензії та критичні нотатки діячів музичної сцени – А. Відуліної [2, 3], О. Сталінського [6, 3] тощо. В них на основі аналізу різних редакцій балету А. Хачатуряна «Спартак» визначено структурну побудову танцювальних творів (висунуто певні зауваження щодо композиційних недоліків, недостатнього розкриття основного конфлікту), розглянуто особливості хореографічної майстерності виконавців головних та другорядних партій, а також кордебалету. Зауважимо, що цінний аналітичний матеріал подано в межах панівної на той час ідеологічної доктрини (із присвятами до ювілейних з'їздів КП(б) СРСР та прив'язками до визначних державних свят), а тому він потребує іншого наукового формулювання.

Окреме місце серед мистецтвознавчих розвідок посідають фундаментальні монографічні роботи авторитетного українського театрознавця Ю. Станішевського, які з'явилися за часів незалежної України [8–9]. Проте розвиток героїчної тематики розглянуто в них досить побіжно. Отже, недостатня вивченість проблеми, її політична заангажованість спрямували до нового мистецького означування наукового питання.

Виклад основного матеріалу. Балет видатного радянського композитора А. Хачатуряна «Спартак» безперечно входить до числа найцікавіших явищ музично-хореографічного мистецтва середини XX століття. Ідея щодо створення музичної вистави виникла в музиканта у 1930-х роках, коли лібретист М. Волков та балетмейстер І. Моїсєєв запропонували йому втілити на сцені Большого театру СРСР виставу про повстання рабів у часи Стародавнього Риму. В основу лібрето було покладено справжні історичні події, почерпнуті М. Волковим з академічних праць античних істориків Плутарха («Порівняльні життєписи») та Аппіана.

Відомо, що робота над музикою до спектаклю була запланована композитором на 1941 рік, проте через низку причин (зокрема, початок Другої світової війни) її було відкладено до 1950 року. На останній партитурі балета композитор згодом написав: «Три з половиною роки тривала робота над «Спартаком», працював переважно влітку. Загалом «Спартак» написаний за вісім місяців. Закінчив 22 лютого 1954 року» [10, 98].

Прем'єра балету відбулася 27 грудня 1956 року на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова (тепер Маріїнський театр Санкт-Петербурга) в постановці балетмейстера Л. Якобсона. У 1958 році балет було показано в Москві на сцені Большого театру в редакції І. Моїсєєва. Досвід, набутий на головній сцені СРСР, за розпорядженням Міністерства культури, було вирішено поширити на театри радянських республік.

Як уже було зазначено на початку публікації, першими до музики А. Хачатуряна в Україні звернулися митці Одеського державного театру опери та балету (далі – ДАТОБ): балетмейстер М.Трегубов, диригент Ю. Русинов, художник О. Зосимович (1962). Як зазначав згодом Ю. Станішевський, орієнтуючись на постановку Л. Якобсона, де тема повстання була побудована як барельєфна картинка, М. Трегубов надто часто використовував у роботі прийом ілюстративної побутової жестикуляції. Отже, в танцях панувала пантомімічна стихія, спектаклю бракувало розгорнутого дієвого танцю. Досить невиразною в одеській постановці постала фігура Спартака (проте, як зауважує Ю.Станішевський, це могло бути пов'язано з відсутністю в трупі яскравого танцівника, виконавська індивідуальніть якого мала відповідати образу героя) [9, 255]. Захоплюючись достовірністю зображення побутових сцен із життя римської аристократії, М. Трегубов, за оцінкою тогочасних театральних критиків, не зміг повністю розкрити конфлікт між Спартаком і Крассом. «Відверто ілюстративним, прямолінійним був фінал одеського спектаклю: над Спартаком і його соратниками, що загинули в нерівному бою з легіонерами […], на театральному заднику з'являвся величезний портрет античного героя, створений за допомогою проекційного ліхтаря» [9, 255].

У 1963 році балет «Спартак» був поставлений на сцені Донецького ДАТОБ балетмейстером М. Корягіним, диригентом Б. Лебедєвим та художником Б. Купенком. За свідченням тогочасних рецензентів, митцям вдалося успішно створити розгорнуту героїко-романтичну виставу-хроніку, в якій пластично достовірно було проілюстровано події, пов'язані з ім'ям легендарного керівника гладіаторського повстання. Поряд з тим, постановниками було допущено низку помилок. По-перше, вони спиралися переважно на лібрето М. Волкова, а не на партитуру А. Хачатуряна. Тому повстання Спартака не стало головним змістом сценічної дії, а перетворилося на низку героїчних епізодів, які чергувалися із побутовими сценами розваг та бенкетів римських патриціїв. По-друге, образ головного героя був створений балетмейстером переважно пантомімічними засобами, а тому не дозволив солісту (О. Ковальов) повністю розкрити власний технічний потенціал [7, 12].

1964 року до балету А. Хачатуряна звернувся балетмейстер Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка В. Вронський. У співпраці з диригентом Б. Чистяковим та художником Ф. Ніродом йому вдалося створити повноцінний епіко-романтичний спектакль, оскільки, на відміну від попередників (М. Трегубова та М. Корягіна), він спирався насамперед на музику композитора. Вже згадуваний Ю. Станішевський писав: «Вслухаючись у неповторний образний світ музики А. Хачатуряна, балетмейстер спробував розкрити в драматично наснаженій пластичиній дії головний конфлікт балету, окреслити танцювальними засобами героїчну постать легендарного героя, а також виявити зіткнення людських пристрастей і характерів» [8, 448]. Дійсно, театрознавцями було позитивно відзначено як прекрасні сольні варіації, так і різноманітні масові композиції, в яких досить уміло було використано принцип танцювальної поліфонії (взаємодії пластичних лейттем). Успішно була розв'язана балетмейстером проблема створення переконливого хореографічного образу Спартака, чому, зокрема, сприяла індивідуальність виконавця цієї ролі – танцівника В. Круглова. Проте Красс вийшов досить бездіяльним, переважно пантомімічним персонажем, жорстоке єство якого «своєрідно уособлювала підступна Егіна» [8, 448]. Не справили враження й епізоди бенкетів римських патриціїв та жорстоких розваг римлян, які мали ілюстративний характер і складалися переважно з побутової пантоміми.

Львівська сцена побачила балет «Спартак» у 1965 році в постановці балетмейстера А. Шекери, диригента С. Арбіта та художника Є. Лисика. Увертюрою й першою картиною вистави диригував запрошений на прем'єру А. Хачатурян, який підготував нову музичну редакцію балету, де загострив внутришню героїчну конфліктність твору. Відповідно до музичних змін А. Шекера ввів у виставу три нових картини: «Рада начальників», «Аппієва дорога» та «Тріумф Спартака», які допомогли достовірніше розкрити історичні реалії давньоримської історії. Серед позитивних здобутків балетмейстера, про які писали в рецензіях тогочасні радянські мистецтвознавці, варто виділити вдале композиційне рішення балету; показ більшості картин спектаклю засобами дієвої хореографії; успішне створення образу Спартака, втіленого танцівниками О. Поспєловим та Г. Ісуповим. Окремі зауваження викликав конфлікт твору (зіткнення Спартака й Красса), який, на думку театрознавців, залишився до кінця не розкритим. Також було помічено, що партія Красса складалася переважно з побутової жестикуляції (віддавав накази з ложі цирку або з оксамитового одра на бенкеті тощо), тому герой часто виглядав як статуарно-пантомімічна постать [6, 3], [7, 13].

1966 року в декораціях художника Л. Братченка «Спартак» в редакції А. Шекери було перенесено на сцену Харківського ДАТОБ. На прем'єрі однією з картин знов диригував композитор. В інтерв'ю кореспонденту українського часопису «Комсомольський прапор» (1966, 26 жовтня) А.Хачатурян зазначив: «"Спартак" у Харкові явище не випадкове. Колектив Академічного театру

опери та балету цікавий, творчий […]. Щодо виконавців – їх майстерність заслуговує найвищої похвали» [3, 3].

Мистецтвознавці (А. Відуліна, Н. Тишко, Ю. Люценко) відзначали, що А. Шекері вдалося віднайти в хореографії пластичний еквівалент мелодійного й ритмічного багатства музики. Спираючись на лібрето М. Волкова, він зумів створити гармонійний спектакль, в якому балетні образи правдиво узагальнювалися, драматургічні зіткнення загострювалися, композиція ставала зрозумілішою [2, 3]. Серед позитивних вражень рецензенти також відзначали наявність психологічної правдивості та глибини як у сольних, так і другорядних партіях (благання й приниженість у танці грецького раба; скорботність і стриманість у танці єгипецької рабині тощо). Проте окремі критичні зауваження викликала сцена виходу рабів на свободу. «В цьому епізоді явно вступають у суперечність динамічне нагнітання в оркестрі й статичність дії на сцені, – коментував помилку балетмейстера театрознавець М. Тишко. – Не можна погодитись із таким епізодом: переможці-раби вторгаються у віллу Красса. Напружено чекаєш грандіозних подій, але замість війська, що проривається з боєм, раптом бачиш сольний танець Спартака, який, природно, не може дати розрядки напруженню» [11, 3].

1968 рік став переломним в історії балету «Спартак»: на сцені Большого театру в Москві з'явилася його нова балетна інтерпретація в постановці хореографа Ю. Григоровича, диригента Г.Рождественського та художника С. Вірсаладзе. Спектакль вирізняли рельєфні індивідуальні характери, пластичні метафори, художньо досконалі форми, розгорнуті й виразні за своєю образністю й багатством хореографічної фантазії, масові танцювальні сцени.

Поява нового балетмейстерського погляду на героїчну тематику спонукала українських митців переглянути композиційні особливості власних редакцій балету. Приміром, М. Тригубов вже восени 1968 року на сцені Одеського ДАТОБ із повною заміною танцювального складу спектаклю (задіяв у головних партіях переважно молодь театру – А. Середу, В. Кирилова, М. Лапая, В. Шулімова, С. Антипову, Е. Караєву) досить прямолінійно відтворив контури вистави Ю. Григоровича. Проте своєрідна «копія» недовго протрималася в репертуарі Одеського ДАТОБ, досить швидко її замінила нова редакція «Спартака» в постановці балетмейстера І. Чернишова (в декораціях А. Ареф'єва та музичному трактуванні диригента Д. Сіпітінера). На жаль, постановник надмірно ускладнив класичну танцювальну лексику за допомогою елементів акробатики та сучасної пластики, через що спектакль став виглядати відверто експериментальним [7, 14].

Влітку 1975 року балетмейстер Л. Воскресенська разом з диригентом П. Варирод ою здійснила постановку балету А. Хачатуряна на сцені Дніпропетровського ДАТОБ. Незважаючи на те, що хореограф приділила багато уваги пластичній розробці характерів головних персонажів – Спартака та Красса (В. Кир'янов, О. Соколов), спектакль не став самобутньою творчою роботою колективу, адже за основу знову ж таки було взято музично-хореографічну редакцію Ю. Григоровича [9, 259].

17 травня 1977 року друге прочитання балету «Спартак» (через 13 років після постановки В. Вронського) було представлено на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Балетмейстером спектаклю виступив А. Шекера, який допрацював власну балетну версію спектаклю 1966 року. Диригував виставою О. Рябов, декорації було розроблено сценографом Ф. Ніродом. Цікаво, що останні репетиції спектаклю відбувалися за участю автора музики, який прибув до Києва напередодні прем'єри. На питання кореспондента часопису «Вечірній Київ» (1977, 16 равня) про відповідність київської постановки світовим театральним стандартам, музикант зазначив: «Своє серце я віддаю оркестру театру. Це дійсно, прекрасний, злагоджений, високопрофесійний колектив, багатий на обдарованих музикантів [...]. Приємне враження залишає балетна трупа [...]. Після московського та ленінградського балетів, київський, думається, – один з найсильніших у нашій країні» [5, 3]

Як зазначала театрознавець Н. Архангельська, в оновленій виставі було покращено композиційну побудову масових сцен (знято дивертисментні танці рабів на ринку, картину цирку та екзотичні номери на бенкеті). Митецтвознавець В. Пасютинська теж відзначала, що масові сцени стали відрізнятися яскравістю, насиченістю дії та оригінальністю. «Танці рабів і патриціїв різко контрастні за формою й змістом, – писала вона. – Характери головних героїв розкриваються насамперед у сценічних монологах. Натхненні й гнівні роздуми Спартака, любов і скорбота вірної подруги Фрігії, підступність і хитрість Егіни, підлість Красса виражаються тонко й водночас переконливо» [4, 3].

Партію Спартака у виставі виконали В. Федотов і В. Лебідь. За свідченням рецензентів (Н.Архангельської, В. Пасютинської, Ю. Станішевського), обидва зуміли передати силу прагнення до свободи. Схвалення критиків отримали також і другорядні партії спектаклю, виконавці яких не менш яскраво, ніж солісти, втілили хореографічну партитуру спектаклю. Це, насамперед, етруський танець у виконанні Н. Уманової, яка продемонстувала чистоту ліній і закінченість хореографічного малюнка. Також танець В. Рибія (воєначальник), який за досить нетривалий сценічний вихід зумів предомо-

нструвати на сцені ціле життя: від усвідомлення правди до мимовільної зради, потім гірке прозріння і, врешті, загибель [4, 3].

Цікаво, що 1980 року А. Шекера створив третю редакцію балету А. Хачатуряна на сцені Харківського ДАТОБ (диригент Л. Джурмій, художник Л. Братченко). Відповідаючи на критичні зауваження, які було зроблено балетмейстерові під час гастролей трупи Київського ДАТОБ у 1979 році в Москві, він допрацював ідейно-художню цілісність музично-хореографічного твору, по-новому (через дієвий танець) розкрив головний конфлікт між Спартаком та Крассом, розвинув і поглибив інші танцювальні образи [9, 56].

У наш час балет А. Хачатуряна «Спартак» продовжує своє сценічне життя в Україні, проте залишається лише в репертуарі Національної опери. Хореографія й постановка вистави належить А. Шекері, проте основа музично-танцювального твору створена за мотивами редакції Ю. Григоровича, яка визнана у світі найбільш вдалою. В спектаклі задіяні провідні артисти театру: І. Буличов, А. Гура, Я. Ткачук, Д. Чоботар, М. Мотков, Я. Ваня (Спартак, Красс), Н. Лабезнікова, Т. Льозова, О. Голиця, М. Альянах (Фрігія), Т. Голякова, О. Філіп'єва, Н. Мацак (Егіна) та інші танцівники. Диригують виставою А. Власенко та О. Баклан.

Отже, наукова новизна публікації полягає у формуванні нового, неупередженого погляду на роботу вітчизняних митців радянського періоду над створенням героїчної тематики в українському балеті. Підсумовуючи викладений в основному розділі публікації матеріал, наголосимо на таких висновках:

1. Історіографія проблеми представлена переважно рецензіями, відгуками, критичними нотатками українських радянських мистецтвознавців (А. Відуліної, Ю. Люще́нко, В. Пасютинської, М. Самойленко, О. Сталінського, Ю. Станішевського тощо), які визначали стуктурну побудову танцювальних творів, висували певні зауваження щодо композиційних недоліків тощо. Проте ці публікації вирізнялися певною ідеологічною заангажованістю. Отже, заявлена тематика потребувала нової, об'єктивної оцінки творчості радянських митців.

2. Балет А. Хачатуряна «Спартак» було написано 1954 року на основі лібрето М. Волкова про повстання рабів та гладіаторів у часи Стародавнього Риму. Підґрунтям для створення балетного синопсису стали справжні історичні події, почерпнуті лібретистом з академічних праць античних істориків Плутарха та Аппіана.

3. Упродовж 1960–1970-х років балет «Спартак» було поставлено в Україні на сценах шістьох провідних театрів опери та балету в десяти хореографічних редакціях: М. Трегубова (1962, 1968, Одеський ДАТОБ), М. Корягіна (1963, Донецький ДАТОБ), В. Вронського (1964, Київський ДАТОБ), А. Шекери (1965, 1966, 1977, 1980, Львівський, Харківський, Київський ДАТОБ), І. Чернишова (1969, Одеський ДАТОБ), Л. Воскресенської (1975, Дніпропетровський ДАТОБ).

4. Упродовж останніх десятиліть спостерігається зниження інтересу до музики радянського часу, з'являються нові балети на героїчну тематику («Юлій Цезар», муз. О. Респігі, 2018, Національна опера України, б-р А. Рехвіашвілі). Проте «Спартак» А. Хачатуряна залишається в репертуарі Київського НАТОБ ім. Т. Шевченка в постановці А. Шекери, створеній на основі хореографічної редакції Ю. Григоровича.

Наголосимо, що отримані теоретичні висновки розкривають лише частину заявленої у публікації теми. Отже, проблематика потребує подальшого наукового вивчення з викладенням здобутих результатів у спеціалізованих монографіях, підручних та посібниках з історії українського хореографічного мистецтва.

Література

1. Архангельская Н. Пламя факела свободы. Комсомольское знамя. 1977. 24 мая. С. 3.
2. Видулина А. Спектакль, которому жить. Красное знамя. 1966. 29 октября. С. 3.
3. Люще́нко Ю. Вдохновенное мастерство. Комсомольское знамя. 1966. 26 жовтня. С. 3
4. Пасютинська В. Нове прочитання. Культура і життя. 1977. 11 вересня. С. 3.
5. Самойленко М. У прекрасному полоні. Вечірній Київ. 1977. 16 травня. С. 3.
6. Сталинский О. «Спартак» во Львове. Комсомольское знамя. 1965. 16 ноября. С. 3.
7. Станішевський Ю. Балет А. Хачатуряна «Спартак» на українській сцені. Музика. 1977.№ 4.С. 12–14.
8. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
9. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
10. Тигранов Г. Балеты Хачатуряна. Москва: Музыка, 1974. 143 с.
11. Тишко Н. Коли в театрі аншлаг. Культура і життя. 1966. 5 грудня. С. 3.

References

1. Archangelskaya N. (1977 24th of May). Flame of torch of freedom. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
2. Vidulina A. (1966 29th of October). Play to live. Krasnoye znamya, 3 [in Russian].
3. Lyuschenko J. (1966 26th of October). Inspired craftsmanship. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
4. Pasyutinskaya V. (1977 11th of September). New read. Kul'tura I zhyttya, 3 [in Ukrainian].
5. Samoylenko M. (1977 16th of May). In perfect captivity. Vechirniy Kyiv, 3 [in Ukrainian].
6. Stalinskiy O. (1965 16th of November). Spartak in Lviv. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
7. Stanishevskiy, Y. (1977). A. Khachaturian's Ballet "Spartak" on the Ukrainian stage. Muzyka, 4, 12-14 [in Ukrainian].
8. Stanishevskiy, Y. (2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: Musical Ukraine, 734 [in Ukrainian].
9. Stanishevskiy, Y. (2008). Ukrainian ballet theatre. Kiev: Musical Ukraine, 411 [in Ukrainian].
10. Tigranov G. (1974). Ballets of Khachaturian. Muzyka,143 [in Russian].
11. Tyshko N. (1966 5th of December). When in the theater there is a full house. Kul'tura I zhyttya, 3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2018 р.

УДК 792.83:792.082(477)

Вишотравка Людмила Іванівна
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-7084-8571
vushotravkalludmula@gmail.com

ДО ІСТОРІЇ ПАРТНЕРСЬКОЇ СПІВПРАЦІ В БАЛЕТІ: ІРАЇДА ЛУКАШОВА ТА ВАЛЕРІЙ ПАРСЄГОВ

Метою публікації став мистецтвознавчий аналіз партнерської роботи відомих українських танцівників – І. Лукашової та В. Парсєгова; визначення професійних складових, які стали запорукою їхньої успішної діяльності в дуеті на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. **Методологія** роботи включає використання таких культурологічних методів дослідження: загальноісторичного, порівняльно-історичного, аналітичного, біографічного тощо. **Наукова новизна** публікації полягає у висвітленні характерних ознак виконавського стилю балетного дуету Лукашова-Парсєгов, оприлюдненні сучасного мистецтвознавчого аналізу їхнього сценічного доробку, створеного в радянську добу. **Висновки.** Сценічне партнерство І. Лукашової та В. Парсєгова сприяло реалізації на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка високохудожніх зразків балетного мистецтва у виставах академічної спадщини, загальнорадянської та української національної тематики. Професійна діяльність І. Лукашової та В. Парсєгова, безперечно, має слугувати яскравим прикладом успішної сценічної співпраці для наступних поколінь вітчизняних танцівників, адже завдяки цінному сценічнічному досвіду кожен із балетних артистів розширював власні технічні й художні можливості, презентував високий рівень хореографічної майстерності як в Україні, так і поза її межами.

Ключові слова: Іраїда Лукашова, Валерій Парсєгов, український балет, дуетний танець, класична хореографія.

Вышотравка Людмила Ивановна, *заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

К истории партнерского сотрудничества в балете: Ираида Лукашова и Валерий Парсегов

Целью публикации стал искусствоведческий анализ партнерской работы известных украинских танцовщиков – И. Лукашовой и В. Парсегова; определение профессиональных составляющих, ставших залогом их успешной деятельности в дуэте на сцене Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко. **Методология** работы включает использование следующих методов исследования: общеисторический, сравнительно-исторический, аналитический, биографический и др. **Научная новизна** публикации заключается в определении характерных признаков исполнительского стиля балетного дуэта Лукашова-Парсегов, создании современного искусствоведческого анализа их сценического наследия, созданного в советское время. **Выводы.** Сценическое партнерство И. Лукашовой и В. Парсегова способствовало реализации на сцене Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко высокохудожественных образцов балетного искусства в спектаклях академического наследия, общесоветской и украинской

© Вишотравка Л. І., 2018

References

1. Archangelskaya N. (1977 24th of May). Flame of torch of freedom. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
2. Vidulina A. (1966 29th of October). Play to live. Krasnoye znamya, 3 [in Russian].
3. Lyuschenko J. (1966 26th of October). Inspired craftsmanship. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
4. Pasyutinskaya V. (1977 11th of September). New read. Kul'tura I zhyttya, 3 [in Ukrainian].
5. Samoylenko M. (1977 16th of May). In perfect captivity. Vechirniy Kyiv, 3 [in Ukrainian].
6. Stalinskiy O. (1965 16th of November). Spartak in Lviv. Komsoml's'koye znamya, 3 [in Russian].
7. Stanishevskiy, Y. (1977). A. Khachaturian's Ballet "Spartak" on the Ukrainian stage. Muzyka, 4, 12-14 [in Ukrainian].
8. Stanishevskiy, Y. (2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: Musical Ukraine, 734 [in Ukrainian].
9. Stanishevskiy, Y. (2008). Ukrainian ballet theatre. Kiev: Musical Ukraine, 411 [in Ukrainian].
10. Tigranov G. (1974). Ballets of Khachaturian. Muzyka,143 [in Russian].
11. Tyshko N. (1966 5th of December). When in the theater there is a full house. Kul'tura I zhyttya, 3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2018 р.

УДК 792.83:792.082(477)

Вишотравка Людмила Іванівна
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-7084-8571
vushotravkalludmula@gmail.com

ДО ІСТОРІЇ ПАРТНЕРСЬКОЇ СПІВПРАЦІ В БАЛЕТІ: ІРАЇДА ЛУКАШОВА ТА ВАЛЕРІЙ ПАРСЄГОВ

Метою публікації став мистецтвознавчий аналіз партнерської роботи відомих українських танцівників – І. Лукашової та В. Парсєгова; визначення професійних складових, які стали запорукою їхньої успішної діяльності в дуеті на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. **Методологія** роботи включає використання таких культурологічних методів дослідження: загальноісторичного, порівняльно-історичного, аналітичного, біографічного тощо. **Наукова новизна** публікації полягає у висвітленні характерних ознак виконавського стилю балетного дуету Лукашова-Парсєгов, оприлюдненні сучасного мистецтвознавчого аналізу їхнього сценічного доробку, створеного в радянську добу. **Висновки.** Сценічне партнерство І. Лукашової та В. Парсєгова сприяло реалізації на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка високохудожніх зразків балетного мистецтва у виставах академічної спадщини, загальнорадянської та української національної тематики. Професійна діяльність І. Лукашової та В. Парсєгова, безперечно, має слугувати яскравим прикладом успішної сценічної співпраці для наступних поколінь вітчизняних танцівників, адже завдяки цінному сценічнічному досвіду кожен із балетних артистів розширював власні технічні й художні можливості, презентував високий рівень хореографічної майстерності як в Україні, так і поза її межами.

Ключові слова: Іраїда Лукашова, Валерій Парсєгов, український балет, дуетний танець, класична хореографія.

Вышотравка Людмила Ивановна, *заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

К истории партнерского сотрудничества в балете: Ираида Лукашова и Валерий Парсегов

Целью публикации стал искусствоведческий анализ партнерской работы известных украинских танцовщиков – И. Лукашовой и В. Парсегова; определение профессиональных составляющих, ставших залогом их успешной деятельности в дуэте на сцене Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко. **Методология** работы включает использование следующих методов исследования: общеисторический, сравнительно-исторический, аналитический, биографический и др. **Научная новизна** публикации заключается в определении характерных признаков исполнительского стиля балетного дуэта Лукашова-Парсегов, создании современного искусствоведческого анализа их сценического наследия, созданного в советское время. **Выводы.** Сценическое партнерство И. Лукашовой и В. Парсегова способствовало реализации на сцене Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко высокохудожественных образцов балетного искусства в спектаклях академического наследия, общесоветской и украинской

© Вишотравка Л. І., 2018

национальной тематики. Профессиональная деятельность И. Лукашовой и В. Парсегова бесспорно служит ярким примером успешного сценического сотрудничества последующим поколениям украинских танцовщиков. Благодаря ценному сценическом опыту И. Лукашова и В. Парсегов смогли расширить собственные технические и художественные возможности, представить высокий уровень хореографического мастерства как в Украине, так и за ее пределами.

Ключовые слова: Ираида Лукашова, Валерий Парсегов, украинский балет, дуэтный танец, класическа хореография.

Vyshotravka Liudmyla, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

To the history of partnership in ballet – Iraida Lukashova and Valery Parsegov

The purpose of the publication is art criticism analysis of the partnership work of the well-known Ukrainian dancers - I. Lukashova and V. Parsegova and definition of professional components, which became the key to their successful activity in the duet on the stage of Shevchenko State Academic Opera and Ballet Theatre in Kyiv. **The methodology** of the **work** involves the use of the following cultural research methods: general historical, comparative-historical, analytical, biographical, etc. **The scientific novelty** of the publication consists in highlighting the characteristic features of the performing style of the ballet duo Lukashov-Parsegov and conducting a contemporary art-historical analysis of their stage production, created in the Soviet era. **Conclusions.** Scenic partnership of I. Lukashova and V. Parsegov contributed to the realization on the stage of Shevchenko State Academic Opera and Ballet Theatre of highly artistic samples of ballet art in performances of academic heritage of Soviet-Ukrainian and Ukrainian national themes. The professional activities of I. Lukashov and V. Parsegov undoubtedly should serve as a vivid example of successful stage cooperation for the following generations of domestic dancers, because due to valuable stage experience each ballet artist has expanded his own technical and artistic possibilities, presented a high level of choreographic skill both in Ukraine and outside its boundaries.

Key words: Iraida Lukashova, Valery Parsegov, Ukrainian ballet, duet dance, classical choreography.

Актуальність теми дослідження. У балетному мистецтві внутрішня наповненість і повне розкриття драматургії сценічних образів нерідко виникає у танцівників у процесі їхнього артистичного контакту. На думку окремих балетознавців (Л. Тарасенко), народження гармонійного дуету досить часто є щасливою випадковістю, коли між партнерами виникає абсолютна спільна творча взаємність [9, 4]. Успішними прикладами таких мистецьких союзів на вітчизняній балетній сцені (зокрема, на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, тепер – Національна опера України) можуть слугувати такі яскраві тандеми, як Антоніна Васильєва – Анатолій Бєлов, Алла Гавриленко – Генадій Баукін, Олена Потапова – Федір Баклан, Валерій Ковтун – Тетяна Таякіна тощо. Не останнє місце серед перелічених "зіркових" дуетів так само посідають танцівники Іраїда Лукашова та Валерій Парсєгов. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення хореографічного минулого вітчизняних артистів балету радянського періоду з метою формування об'єктивної оцінки їхньої творчості з позиції сучасного мистецтвознавства.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що історіографію проблеми можна умовно поділити на два періоди: радянський та сучасний. Упродовж першого з них дослідницька увага навколо артистів І. Лукашової та В. Парсєгова зосереджувалася на сторінках наукових публікацій відомих радянських мистецтвознавців та істориків балету – Г. Боримської [2, 4], А. Геленчера [1, 393], О. Камінського [1, 324], М. Кухарчук [3, 8–9], О. Майорової, Г. Десятник [4, 3], Ю. Полякова [5, 4], В. Чорногори [12, 6–7] тощо, які аналізували технічні досягнення та акторські можливості танцівників у їхній індивідуальній та спільній роботі на балетній сцені. У пострадянський період інформація про сценічні здобутки І. Лукашової та В. Парсєгова з'явилася лише у спеціалізованому довіднику В. Туркевича «Хореографічне мистецтво у персоналіях» (Київ, 1999) [11, 125–126, 147–148] та кількох монографіях Ю. Станішевського: "Балетний театр України" (Київ, 2003) [6], «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність» (Київ, 2002) [8, 406, 411, 443]. У сфері наукових публікацій заявлена проблематика, на жаль, залишається нерозробленою, аже відсутні будь-які статті, де було б висвітлено творчу спадщину артистів із погляду сучасного мистецтвознавства. Отже, відсутність належної наукової уваги до даної теми, спонукала до написання розвідки.

Метою публікації став мистецтвознавчий аналіз партнерської роботи І. Лукашової та В. Парсєгова; визначення професійних складових їх успішної співпраці в дуеті на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Реалізація мети передбачає постановку таких актуальних завдань: проаналізувати історіографію проблеми; розглянути основні віхи творчої біографії І. Лукашової та В. Парсєгова; визначити особливості балетних ролей, створених артистами в індивідуальній та спільній сценічній роботі.

Виклад основного матеріалу. Заслужена артистка УРСР Іраїда Петрівна Лукашова народилася 1938 року в Свердловську. Після закінчення навчання у хореографічній школі при Одеському оперному театрі (1946–1953, клас А. Риндіної, К. Пушкіної) дебютувала на сцені місцевої Опери в ролі Маші в балеті "Лускунчик" П. Чайковського; 1955 року була прийнята до балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де досить швидко посіла місце провідної солістки [1, 324]. Театрознавці (В.Туркевич, Ю. Станішевський тощо) відзначали, що вже на початку танцювальної кар'єри хореографічний стиль І. Лукашової вирізнявся неперевершеним академізмом, чистотою й витонченістю танцювальних ліній, у виконавській манері поєднувалися висока технічна складова та глибоке проникнення в сутність створюваних нею образів [11, 125]. "Ірина [Іраїда – *Л.В.*] вже тоді здивувала всіх витонченістю й віртуозністю танцювальної техніки. Для неї, здавалось, не було труднощів у складній мові класчного танцю. Природний стрибок і графічна закінченість поз, чудові обертання та філігранність дрібних рухів поєднувались у юної балерини з високою поетичною натхненністю й непідробною щирістю" [7, 77].

Заслужений артист України Валерій Володимирович Парсєгов народився 1936 року в Києві. Професійну освіту здобув у Київському хореографічному училищі (клас М. Апухтіна). Ще під час навчання танцівник демонстрував високий технічний рівень виконання складних елементів класичного танцю (зокрема дивував усіх феноменальним для його зросту стрибком). Після закінчення навчального осередку в 1955 році, В. Парсєгова було запрошено до трупи Київського ДАТОБ ім.Т.Шевченка, де він одразу посів місце соліста [1, 393]. Мистецтвознавець Л. Тарасенко зазначала, що працьовитість обдарованого юнака досить швидко допомогла йому набути технічної досконалості й рівня досвічених артистів театру, "а допитливість і бажання постійно вчитися сприяли внутрішньому наповненню й розвитку вміння розкривати в деталях кожен образ, хай то будуть шляхетні й трохи неземні казкові принци чи ніби вихоплені з самого життя герої, улюбленим з яких був Базиль з "Дон Кіхота"...." [9, 4]. До речі, саме ця партія стала для артиста "фінальною крапкою" у завершенні танцювальної кар'єри: саме нею танцівник прощався із публікою у листопаді 1976 року. Але не лише в Базилі, а й у будь-якій іншій ролі В. Парсєгов прагнув довершеності танцювального малюнка, підсилення значимості художніх образів, створення їх у зовнішній і внутрішній гармонії. Тогочасні мистецтвознавці (О. Майорова, Г. Десятник тощо) підкреслювали, що парадна вишуканість завжди поєднувалася в танцівника з осмисленням танцювальної дії, дозволяла йому не просто виконувати партію, а розкривати багатогранний духовний світ свого героя [4, 3].

Найповніше лірико-романтичне обдарування Іраїди Лукашової та Валерія Парсєгова розкрилося в їхній дуетній роботі. Мистецтвознавець Л. Тарасенко писала: "Персєгов перетанцював з усіма провідними солістками театру і з вдячністю згадував кожну. Але є партнерство, а є дует – те, до чого прагне кожен танцівник, але це не кожному вдається віднайти. Народження дуету – чудо, дароване випадковістю. Дует як явище особливо яскраве, воно ніби виконує певну місію – залучити в цей світ свою дещицю прекрасного" [9, 4].

Історія створення творчого тандему Лукашова–Парсєгов була досить прозаїчною: в радянські часи на рівні Міністерства культури проводилися різноманітні огляди творчої молоді. Лукашова і Парсєгов взяли участь у кількох з них. Дует помітили й "висунули" на IV Всесвітній фестиваль молоді й студентів у Москві (1957), де балетні артисти здобули срібну й бронзову медалі. Лукашова і Парсєгов були неочікувано "співзвучні" й, зрештою, почали танцювати практично в усіх виставах столичного театру, зачаровуючи як вітчизняну, так і зарубіжну публіку під час численних гастролей балетної трупи.

Серед сценічних здобутків В. Парсєгова – І. Лукашової насамперед варто назвати партії з балетів академічної спадщини: Зігфрід–Одетта–Оділія, Маша–Лускунчик, Аврора–Дезіре ("Лебедине озеро", "Лускунчик", "Спляча красуня" П. Чайковського), Альберт–Жізель ("Жізель А. Адана"), Франц–Сванільда ("Коппелія" Л. Деліба), Діана–Актеон, Вакх–Вакханка ("Есмеральда" Ц. Пуні) тощо. Розширенню творчих можливостей обох артистів водночас сприяли ролі в балетах на музику радянських композиторів: Вацлав–Марія ("Бахчисарайський фонтан" Б. Асафьєва), Принц–Попелюшка, Ромео–Джульєтта ("Попелюшка", "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва). Важливою сценічною практикою для Парсєгова і Лукашової стала їх участь у балетах національної тематики: Лукаш–Мавка ("Лісова пісня" М. Скорульського), Степан–Лілея ("Лілея" К. Данькевича), Іван–Марічка ("Тіні забутих предків" В. Кирейка) тощо. На думку вітчизняного мистецтвознавця Юрія Станішевського, артистичне партнерство Лукашової і Парсєгова "подарувало київській сцені високохудожні досягнення в класичних і сучасних спектаклях, рідкісну мистецьку гармонію двох близьких за духом і чистотою хореографічної форми виконавців. Партнери неначе доповнювали одне одного, захоплювали глядачів натхненною красою танцю й глибокою щирістю почуттів..." [8, 410].

Відзначимо, що остання думка про високий рівень художніх здобутків І. Лукашової та В. Парсєгова не є перебільшенням. На сцені, в дуеті, вони дійсно уособлювали зовнішню й внутрішню красу образів своїх героїв. Восени 1964 року дует Лукашова–Парсєгов вразив своєю викінченою майстерністю не лише публіку, а й суворих критиків та високоавторитетне журі (на чолі із балетмейстером Гранд-опера, нашим колишнім земляком, Сержем Лифарем) на Другому міжнародному фестивалі танцю у Парижі [8, 410]. За неперевершене виконання па-де-де Діани й Актеона з балету "Есмеральда" (балетмейстер Вахтанг Вронський) Лукашова і Парсєгов здобули не лише пристижні для артистів премії – нагороди на честь Ганни Павлової та Вацлава Ніжинського, а й Гран-прі хореографічного форуму. За словами Юрія Станішевського, позолочені туфельки Іраїди Лукашової, в яких вона танцювала на паризькій сцені разом із Валерієм Парсєговим й до сьогодні зберігаються в старовинному музеї Французької академії танцю разом із пуантами видатних балерин XX століття: Ганни Павлової, Тамари Карсавіної, Галини Уланової, Іветт Шовіре, Майї Плисецької та інших видатних танцівниць.

На жаль, після триумфу у Парижі дует з адміністративних та професійних причин (дві серйозні травми ніг у В. Парсєгова) розпався й більше не відновлювався. Поступово обидва артисти здобули вищу педагогічну й балетмейстерську хореографічну освіту: Лукашова – в Державному інституті театрального мистецтва в Москві в класі відомого балетмейстера Р. Захарова (зараз – Російський університет театрального мистецтва), В. Парсєгов – у Київському державному театральному інституті (факультет кінорежисури), згодом перейшли на педагогічну та викладацько-репетиторську діяльність.

З-під "крила" І. Лукашової на сцену Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка вийшли такі відомі солістки, як Тетяна Боровик і Тетяна Литвинова. Про педагогічні здобутки І. Лукашової мистецтвознавець В. Чорногор писав: "Наставництво стало [для неї] однією з невід'ємних рис роботи в театрі. Втім, для того є всі передумови. Головне – хороша класична школа балерини. І. Лукашова чудово відчуває всю красу, прозору пастельність і витонченість образів у балетах Чайковського, Глазунова, Прокоф'єва..." [12, 7]. З початку 1980-х років І. Лукашова працює за кордоном педагогом та балетмейстером-репетитором Хорвацького національного театру у Загребі.

В. Парсєгов з 1965 року працював у Київському хореографічному училищі, куди його запросила керівник навчального закладу, відомий педагог – Галина Березова. Продовж наступних років у класі В. Парсєгова навчалися такі відомі українські артисти, як Вадим Федотов, Віктор Литвинов, Сергій Бондур, Денис Матвієнко, Артем Дацишин та інші танцівники. "Під час навчання педагог Парсєгов дотримувався основоположного принципу: в класі немає ані мазунчиків, ані ізгоїв. Все – рівні, всі оцінюються професійно. Він не був жорстким, але іноді доводилося говорити про речі неприємні. Заохочував учнів привносити в класичну варіацію якісь свої «трюки», найбільш виграшні для них, з тим, щоб проявити себе..." [9, 4]. 2008 року майстра сцени не стало, але після нього лишилася не лише багата артистична спадщина, велика кількість учнів, але й численні записи балетних вистав, записаних ним на плівку під час навчання у Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого.

Отже, наукова новизна публікації полягає у висвітленні характерних ознак виконавського стилю балетного дуету Лукашова–Парсєгов, оприлюдненні сучасного мистецтвознавчого аналізу їхнього сценічного доробку, створеного в радянську добу. Підсумовуючи викладений в основному розділі наукової розвідки матеріал, наголосимо на таких висновках:

1. Історіографію проблеми можна умовно поділити на два періоди: радянський та сучасний. У перший з них мистецтвознавча увага навколо І. Лукашової та В. Парсєгова зосереджувалася на сторінках наукових публікацій відомих радянських дослідників – Г. Боримської, А. Геленчера, О. Камінського, М. Кухарчук, О. Майорової, Г. Десятник, Ю. Полякова, В. Чорногори тощо. Впродовж пострадянського періоду відомості про творчу спадщину артистів з'явилися лише в енциклопедичному виданні В. Туркевича та кількох монографічних дослідженнях Ю. Станішевського. У сфері наукових публікацій ця проблематика залишається нерозробленою, аже відсутні будь-які наукові розвідки з аналізом сценічної роботи артистів з погляду сучасного мистецтвознавства. Останнє, у свою чергу, спонукало до написання розвідки.

2. До основних віх творчої біографії І. Лукашової та В. Парсєгова можна віднести навчання в хореографічній школі при Одеському оперному театрі та Київському хореографічному училищі; перемоги на кількох республіканських та всесоюзних конкурсах у Києві та Москві; здобуття головних нагрод на II Міжнародному фестивалі танцю в Парижі в 1964 році; навчання у провідних закладах театральної освіти – Державному інституті театрального мистецтва ім. А. Луначарського в Москві та Київському державному театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого.

3. Сценічне партнерство І. Лукашової та В. Парсегова сприяло реалізації на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка високохудожніх зразків балетного мистецтва у виставах академічної спадщини, загальнорадянської та національної тематики. Професійна діяльність І. Лукашової та В. Парсєгова безперечно має слугувати яскравим прикладом успішної сценічної співпраці для наступних поколінь українських танцівників, адже завдяки цінному сценічнічному досвіду кожен з балетних артистів розширював власні технічні й художні можливості, презентував високий рівень хореографічної майстерності як в Україні, так і поза її межами.

Література

1. Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
2. Боримська Г. Поезія танцю. Вечірній Київ. 1974. 2 лютого. С. 4.
3. Кухарчук М. У пошуку нового. Театрально-концертний Київ. 1983. № 17. С. 8–9.
4. Майорова О., Десятник Г. Творець яскравих образів. Культура і життя. 1966. 4 серпня. С. 3.
5. Поляков Ю. Зірка першої величини. Радянська культура. 1965. 7 січня. С. 4.
6. Станішевський, Ю. Балетний театр України. Київ: Музична Україна, 2003. 438 с.
7. Станішевський, Ю. Лебеді чарівного озера. Київ: Молодь, 1966. 92 с.
8. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.
9. Тарасенко, Л. Учитель танцев. День. 2006. 1 июня. С. 4.
10. Туркевич В. І будуть згадувати. Театрально-концертний Київ. 1976. № 18. С. 13.
11. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Довідник; Біографічний ін-т НАН України. Київ: Інтеграл, 1999. 224 с.
12. Чорногор В. Наставник починається на уроці. Театрально-концертний Київ. 1975. № 11. С. 6–7.

References

1. Grigorovich Y. (1981), Ballet: Encyclopedia / Ch. Ed., Moscow: Soviet Encyclopedia,624 [in Russian]
2. Borimskaya G. (1974, February 2), Poetry of dance. Evening Kiev, 4 [in Ukrainian]
3. Kukharchuk M. (1983) In search of new. Theater-Concert Kyiv, 17, 8-9 [in Ukrainian]
4. Mayorova O., & Desyatnik G. (1966, August 4) Creator of bright images. Culture and life, 3 [in Russian]
5. Polyakov Y. (1965, January 7) Star of the first magnitude. Soviet culture, 4 [in Russian]
6. Stanishevsky, Y. (2003) Ballet Theater of Ukraine. Kyiv: Musical Ukraine, 438 [in Ukrainian]
7. Stanishevsky, Y. (1966) Swans of the magic lake. Kyiv: Youth, 92 [in Ukrainian]
8. Stanishevsky, Y. (2002) National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after Taras Shevchenko: History and Present. Kyiv: Musical Ukraine, 736 [in Ukrainian]
9. Tarasenko, L. (2006, June 1) Teacher of dance. Day, 4 [in Russian]
10. Turkevich V. (1976) And they will be remembered. Theater-Concert Kyiv, 18, 13 [in Russian]
11. Turkevich V. (1999) Choreographic Art of Ukraine in Personals: A Handbook; Biographical Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv: Integral, 224 [in Russian]
12. Chornogor V. (1975) The tutor begins at the lesson. Theater-Concert Kyiv, 11, 6-7 [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 02.08.2018 р.

УДК 784.4:378.147

Дріневська Ванда Сергіївна
Заслужена артистка України,
старший викладач кафедри
народно-хорового мистецтва та фольклору
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4990-7255
drinevskaya_v@ukr.net

ЕМОЦІЙНЕ ВИКОНАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАМІТКИ

Мета роботи – розглянути особливості емоційного виконання української народної пісні крізь призму методико-педагогічного підходу, що доповнює культурологічний і мистецтвознавчий дискурси, в контексті яких переважно розглядаються окремі проблеми, що пов'язані з народнопісенною творчістю. **Методи** дослідження: по-перше, аналітично-описовий метод, котрий допомагає виявити необхідні зв'язки і смислові компоненти матеріалу дослідження, по-друге, структурно-функціональний метод, завдяки якому досягається ефект комплексного бачення української народної пісні, яка складається з декількох сегментів, що тісно взаємодіють між собою, утворюючи відповідну якість, по-третє, використано психологічний і педагогічний підходи, завдяки яким виникає можливість розглянути емоційно-ментальний і естетичний потенціал народної пісні крізь призму навчально-виховних завдань. **Наукова новизна** полягає у тому, що акцентовано увагу на психологічному компоненті, який представлений, з одного боку, розумінням співаком специфіки «психологізму» української пісні, а з іншого боку, підтриманням контакту з народним буттям українців, в якому він бере сили для внутрішнього переживання вокального твору. **Висновки**: окреслені методичні рекомендації, що можуть розглядатися і як педагогічні задачі, на які повинен зважати виконавець української народної пісні, якщо хоче досягти потрібного і сильного емоційного ефекту під час презентації певного вокального твору, з-поміж яких баланс емоційно-виражального та вокально-технічного сегментів; усвідомлення важливості поетичного слова; застосування музично-виражальних засобів (динаміка, нюансування, фразування тощо); приділення належної уваги співочої волі, котра збуджує емоційний тонус і темперамент співака; робота над сценічним образом і елементами акторської майстерності; вміння вокаліста визначати характер мелодії, її динамічний діапазон, знаходити кульмінації, цезури, моменти зміни дихання; вправи, що спрямовані на тренування дихання під час руху (зокрема система трьохфазного дихання); ну і, звісно ж, психологічний компонент.

Ключові слова: українська народна пісня, емоційне виконання, методика, педагогічний процес, психологізм, внутрішнє переживання, емоційний підтекст.

***Дриневская Ванда Сергеевна**, Заслуженная артистка Украины, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Эмоциональное исполнение украинской народной песни: педагогические и методические заметки

Цель работы - рассмотреть особенности эмоционального исполнения украинской народной песни сквозь призму методико-педагогического подхода, что дополняет культурологический и искусствоведческий дискурс, в контексте которых преимущественно рассматриваются отдельные проблемы, связанные с народно творчеством. **Методы** исследования: во-первых, аналитически-описательный метод, который помогает выявить необходимые связи и смысловые компоненты материала исследования, во-вторых, структурно-функциональный метод, благодаря которому достигается эффект комплексного видения украинской народной песни, которая состоит из нескольких сегментов, которые тесно взаимодействуют между собой, образуя соответствующее качество, в-третьих, использованы психологический и педагогический подходы, благодаря которым появляется возможность рассмотреть эмоционально-ментальный и эстетический потенциал народной песни сквозь призму учебно-воспитательных задач. **Научная новизна** заключается в том, что акцентировано внимание на психологическом компоненте, который представлен, с одной стороны, пониманием певцом специфики «психологизма» украинской песни, а, с другой стороны, поддержанием контакта с народным бытием украинцев, в котором он черпает силы для внутреннего переживания вокального произведения. **Выводы**: Проанализированы методические рекомендации, что рассматриваются и как педагогические задачи, которые должен учитывать исполнитель украинской народной песни, если хочет достичь нужного и сильного эмоционального эффекта во время презентации определенного вокального произведения, среди которых баланс эмоционально-выразительного и вокально-технического сегментов; осознание важности поэтического слова; применение музыкально-выразительных средств (динамика, нюансировки, фразировки и т.п.); обращение должного внимания на певческую волю, что возбуждает эмоциональный тонус и темперамент певца; работа над сценическим образом и элементами актерского мастерства; умение вокалиста определять характер мелодии, ее динамический диапазон, находить кульминации, цезуры, моменты изменения дыхания; упражнения, направ-

© Дріневська В. С., 2018

ленные на тренировку дыхания во время движения (в частности система трехфазного дыхания) ну и, конечно же, психологический компонент.

Ключевые слова: украинская народная песня, эмоциональное исполнение, методика, педагогический процесс, психологизм, внутреннее переживание, эмоциональный подтекст.

Drinevska Vanda, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Kiev National University of Culture and Arts*

Emotional performance of the Ukrainian folk song: pedagogical and methodical notes

The purpose of the article is to consider the peculiarities of the emotional performance of the Ukrainian folk song via the methodical-pedagogical prism which adds the culturological and art discourse in the context where mainly separate problems are learned which connect with folk song performance. **Methodology**: firstly, analytical- descriptive method which helps to reveal the necessary connections and content components of the investigation material, secondly, structural-functional method due to which the effect of a complex vision of the Ukrainian folk song is achieved, this song contains some segments which are closely connected between each other making the appropriate quality, thirdly, is used the psychological and pedagogical approach due to which the possibility of considering emotional-mental and aesthetical potential of the folk song via prism of educational-edifying tasks appears. **Scientific novelty** consists in attention accentuation on the psychological components which are given from one side by the singer understanding of specific of "psychologism" of the Ukrainian song, and from another side, it supports the contact with the folk existence of the Ukrainians where it takes forces for the internal feeling of the vocal work. **Conclusions**: the given methodical recommendations which can be considered as the pedagogical tasks on which the Ukrainian folk singer should pay attention if he wants to achieve the necessary and strong emotional effect during presentation a specific vocal work among which balance of emotional-expressive and vocal-technical segments; realization of the poetic word importance; applying musical-expressive means (dynamics, nuance, phrase, etc.), giving the proper attention to the singing wish which excites an emotional tone and temperament of the singer; work under the scenic image and some elements of the actor creativity; the singer skill to determine the character of the melody, its dynamic range, find culmination, censorship, moments of breath changings, exercises for breath training during motion (especially the system of three-phase breathing) and of course, psychological component.

Key words: Ukrainian folk song, emotional performance, method, pedagogical process, psychologism, internal feeling, emotional subtext.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI століття, коли великого розмаху набули процеси інтеграції та міжкультурного діалогу, на тлі цих тенденцій актуалізувалася проблема, що пов'язана з усвідомленням унікальності культури кожного народу, котра постає та виражається, перш за все, у духовній площині, зокрема й у музичному мистецтві та пісенній творчості. Сучасні глобалізаційні і технологічні тренди лише реактуалізують з новою силою намагання зберегти ідентичність народу з його традиційними та національними особливостями. І в цьому сенсі велику роль відіграє пісенний фольклор і українське народне виконавство, що містить у собі потужний творчий потенціал, завдяки якому збільшується адаптаційний потенціал українського народу і його культури в сучасних умовах. В українській народній пісні проявляються національні традиції, в їх змісті відображаються моральні норми та цінності, котрі вироблені попередніми поколіннями, а якщо звернути увагу на той емоційній запал, що передає слухачеві ця пісня, то можна відчути українську душу і пережити зв'язок з долею українського народу, з його багатою і трагічною історією.

Саме тому, якщо ми хочемо в повній мірі осягнути специфіку та глибину української народної пісні, потрібно зважати не лише на технічний, але й на емоційний аспект під час її виконання. Важливо зрозуміти, що народна пісня, яка виростає з надр духовного буття народу, про що писав ще Ф. Колесса, в принципі не може бути неемоційним феноменом. «Народні пісні, - зазначав він, - так само, як і мова, являють собою органічне творіння народного духу: вони живуть і розвиваються, поєднуючись з духовним життям народу, як його найсильніше вираження. Всякі важливі зміни, які проходять всередині народу, дають імпульс до створення нових пісень» [2, 237]. Або ж: «Народні пісні пробуджують любов і повагу до рідного слова. Українська народна поезія пронизана гуманними і свободолюбивими ідеями, розвиває і піднімає все, що тільки є хорошого і прекрасного в душі людській, тому має освітній та виховний вплив на маси» [2, 245-246].

Для нас важливими є слова «імпульс» і «пробудження». Вони ті маркери, котрі підштовхують вокалістів звертати увагу не лише на техніку виконання, але й на емоційний супровід, без якого пісня не спроможна зачепити за живе, надихати та підштовхнути до співпереживання, радощів чи суму і т. ін., не кажучи вже про емоційну насолоду і морально-естетичне вдосконалення. Емоція в народній пісні — це правдивість, глибина, небайдужість, відчуття нерозривного зв'язку з предками та відповідальності за долю і майбутнє народу, країни, нації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглядаючи цей аспект, обов'язково потрібно враховувати традиції осмислення природи та специфіки української пісенності (С. Грица, А. Іваницький,

К. Квітка, Ф. Колесса, М. Лисенко, С. Людкевич, О. Мурзина, Д. Ревуцький, П. Сокальський та ін.), аналізу специфіки фольклорного, зокрема пісенного виконавства (О. Бенч, А. Гуменюк, Є. Єфремов, І. Мацієвський, М. Хай та ін.), ментальності українського народу і ментальної детермінованості мистецтва (В. Артеменко, П. Гнатенко, Г. Джулай, Р. Додонов, М. Костомаров, С. Кримський, Ю.Мединська, І. Мірчук, В. Храмова, О. Чайка, М. Ярко та ін.), що безумовно визначають емоційне «забарвлення» пісні. Розглядаючи зокрема і методично-педагогічні аспекти, котрі пов'язані з емоційним виконання народної пісні, необхідно враховувати також теоретичні підходи у сфері пісенної техніки та вокальної педагогіки (Н. Андгуладзе, Д. Аспелунд, В. Багадуров, Ю. Барсов, П. Голубєв, Л.Дмітрієв, В. Юшманов та ін.). Окрему роль відіграє артистизм як засіб і особлива здатність виконавця досягати емоційно-виразного втілення художньо-образного змісту, усвідомлення цінності художньої форми окремого вокального твору (М. Бахтін, О. Кривцун, О. Семенов, А. Якимович та ін.).

Метою статті є аналіз емоційного виконання української народної пісні, що реалізується в наступних завданнях: по-перше, розкриття важливості емоційного виконання народної пісні, по-друге, розгляд основних педагогічних задач і методичних нюансів, котрі пов'язані з даним аспектом народнопісненного виконавства, і які є важливими концептами на шляху формування спроможності виконувати народну пісню, передаючи необхідну емоцію аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Емоційна презентація вокального твору як екстралінгвістичний і невербальний спосіб комунікації лише підсилює та увиразнює цей твір, на відміну від того, що ми називаємо діловою бесідою чи переговорами, де надмірні емоції можуть стати лише на заваді бажаному результату. Тим більше, коли йдеться про народну пісню, що є елементом народної культури та ефективним засобом трансляції генетичного коду нації в просторово-часовому континуумі. Якщо звернутися до культурологічного аспекту, який доповнює мистецтвознавчий аналіз, то можна помітити, що мова емоцій є самостійним каналом передачі інформації, котрий виник раніше за вербальні системи. Емоційно-образні голосові звуки насичували і продовжують наповнювати вербальні символи необхідним значенням, що його не можуть передати останні, і це значення є вагомим сегментом соціокультурного буття людини.

Як в антропології та фізіології важливою є пропорційна «навантаженість» абстрактно-логічної та емоційно-образної функції мозку, так і в вокальній творчості можна зустріти подібну ситуацію. Народна пісня тоді досягає більшого ефекту, коли постає не лише кількісним елементом соціокультурного простору, але й формує його якісну визначеність, тобто разом з народною мудрістю (знаннями) передає ще й цінності, переживання і те, що можна назвати духовністю, духовним багажем. Тут чітко усвідомлюється обмеженість суто-технічного елементу та необхідність його доповнення емоційно-виражальним. Будь-яку пісню, а особливо лірично-народну, неможливо виконувати безпристрасно, в ній завжди має бути емоція, яку В. Морозов називав чарівним ключем, «яким легко і вільно відкриваються потаємні скарби голосових дивин, підсвідомі механізми управління співочим процесом, досягається оптимальна і скоординована робота дихання, гортані, резонаторів» [5, 25].

Працюючи над вокальним твором, прагнучи досягти необхідного емоцій-ного ефекту, виконавець має усвідомити важливість поетичного слова. Перш за все, потрібно звернути увагу на свідоме та емоційне прочитання літературного тексту, який допомагає осягнути художню задачу твору. Виразна декламація з виявленням смислових кульмінацій, особливостей фонетики і ритму вірша сприятиме більш точній інтерпретації фортепіанної партії в поєднанні з голосом.

Не менш важливим є вміння вокаліста визначати характер мелодії, її дина-мічний діапазон, знаходити кульмінації, цезури, моменти зміни дихання.

У добу глобалізації, віртуалізації та технологізації особливо важко донести до людей розуміння того, що українська традиційна культура вирізняється багатогранною красою і глибиною на прикладі будь-якого мистецького напрямку, а особливо в українських народних піснях. Щоб збагнути та відчути всю красу народного вокалу і народної творчості взагалі, потрібно підтримувати зв'язок з селом, подорожувати сільською місцевістю, де можна відчути український дух, де і досі живуть носії української традиційної культури, яких можна побачити на власні очі та почути від них унікальні оповідання, послухати пісні. Здавалося б до чого тут це, коли йдеться про методику виконання пісні? Хоча насправді питання полягає в іншому: про яке справжнє емоційне виконання української пісні може йти мова, коли вокаліст не відчує дух того, про що в ній йдеться, не переймає його від попередніх поколінь? Це створює важливий психологічний фон і емоційне налаштування, що мають конвертуватися у чітку педагогічну задачу: досягти емоційності під час виконання народних пісень за допомогою ефекту внутрішнього переживання.

Працюючи з учнями-вокалістами, педагог повинен наводити приклади на кшталт певних жит-

тєвих ситуацій чи розповідати етнічну історію для того, щоб вони «пропустили» її через себе і відчули.

Відносно методичної послідовності. Досягнувши належного рівня емоцій-ності, потрібно обрати вокальний твір. Ознайомившись з текстом, необхідно перейти до вивчення пісенного репертуару. Супроводжується це намаганням «прожити» сюжет даної пісні, до якого згодом додається прагнення донести до учнів, якщо йдеться про педагога, чи до аудиторії. Знайомство з музичним супроводом, якщо воно присутнє, враховуючи нюанси в динамічних відтінках, але не так, як вони зазначені в нотному викладі, а як їх відчуває виконавець. А якщо музика відсутня, то все рівно слід відчувати характер виконання обраної пісні, що особливо важливо для акапельних творів. В цілому важливо бачити всю динаміку та сприймати барвистість мелодійності на індивідуальному рівні, не сподіваючись ні на кого, тим більше, якщо йдеться про сольне виконання без супроводу. Окрім мелодійного супроводу і текстового сюжету варто звернути увагу на манеру виконання, сюжет, пережиті емоції, реакцію слухачів. Лише за умови досягнення необхідного емоційного ефекту, намагаючись передати зміст і сюжетність пісні, можна перейти до вивчення твору по фразам.

Ми не даремно вище зазначили про внутрішнє переживання, адже народні пісні в Україні, як підкреслює у своєму дисертаційному дослідження В. Білик, вирізняються особливим психологізмом, котрий «розвивається в контексті загальнофольклорних традицій розкриття внутрішнього світу людини» [1, 18]. Авторка використовує термін «психологізм» для позначення процесу передачі художньо-поетичними засобами переживань ліричного героя, його почуттів і думок, внутрішнього світу, звісно, якщо мова заходить про ліричні пісні. І тут важливо вдало синтезувати семантичні, структурно-композиційні і лінгвістичні рівні, щоб отримати належний емоційний ефект, який супроводжуватиме виконання народної пісні. На відміну від обрядових пісень, де сюжетна лінія і її емоційне відтворення здебільшого обумовлені правилами обрядового етикету, ліричні пісні є більш показовими у цьому відношенні, адже вирізняються ускладненням психології ліричного героя та появою елементів самоаналізу, що створює більш сприятливе підґрунтя для емоційної презентації вокального твору.

Ще три важливих аспекти, на яких акцентує увагу В. Білик. По-перше, це використання в народних ліричних піснях порівнянь, повторів, паралелізмів і додаткових конотацій, що лише підсилює емоційно-психологічне забарвлення твору. По-друге, ті емоції, почуття і переживання, котрі намагається передати вокаліст, переважно зводяться до двох опозиційних груп — «щастя» і «горе», а звідси й відповідна символіка. І, по-третє, еволюційний аспект, що розкриває той шлях, який пройшло мистецтво психологічного зображення в українських народних піснях від міфологічного світосприйняття до поетичного [1, 18]. Ці нюанси обов'язково має враховувати виконавець української народної пісні сьогодні.

Зупинимось ще на декількох важливих сегментах у методичному плані. І найперше на що слід звернути увагу — робота над сценічним образом і елементами акторської майстерності. Під сценічним образом приховується конкретна людина, що її вигадав автор і втілив на сцені актор. І справа тут не в гримі чи костюмі, а швидше за все в перевтіленні, яке починається з осягнення і проникнення в світ героя, передбачає «злиття» з ним. Для того, щоб це сталося, акторові необхідно за допомогою уяви відтворити життя цієї людини в найдрібніших її деталях (атмосфера епохи і міста, його професію, інтереси, характер, манеру поведінки, жести, ходу, голос, думки і, звичайно, логіку поведінки). Це дає змогу йому повністю проникати в світ свого персонажа, «проживаючи» його життям. Чогось подібного має прагнути і вокаліст під час роботи над піснею, продумуючи попередню історію, щоб відчути її і достовірно донести емоції, закладені в пісні.

Продуктивність втілення цього образу залежить від характеру і харизми виконавця. Спочатку він може «приміряти» природно доцільний образ, тобто схожий на природну поведінку, потім близький за характером. Також потрібно зважати і на такі форми роботи як бесіди та міркування, перегляд відеоматеріалів виступів яскравих народних колективів і окремих виконавців, музикантів, аналіз побаченого і почутого, особливо, коли йдеться про вже зазначений досвід перебування в сільській місцевості. Звісно ж можна також розглядати ситуацію взаємодії з педагогом, коли використовується приклад останнього, як демонстрація різних варіантів вирішення завдань, детальний розбір костюма, жестів, манери виконання, міміки і т.п. Потім учень-вокаліст намагається «приміряти» образ на собі, до себе, в себе і від себе. І на цьому етапі відбуватися безцінне доповнення.

Оволодіння мистецтвом емоційного виконання народної пісні як елементом вокальної майстерності вимагає від співака серйозної вдумливої роботи над безліччю компонентів, що утворюють цілісність сценічного образу. Важливо не просто завчити текст чи мелодію, але й досягнути повного розуміння і усвідомлення того, якою є твоя роль у цьому творі (стать, вік, характер, зовнішній вигляд

і т. ін.), у чому специфіка зовнішнього контексту події (місце дії, пора року, час доби і т.п.), що передувало цій події та якими є мої дії і переживання на той чи інший момент того, що відбувається в творі.

Важливо пам'ятати про ефективність використання емоційного осмислення і додавання емоційних забарвлень не тільки під час роботи над піснею, але й на вокальних вправах. Незалежно від того, співаємо ми словесну фразу, склади або голосні звуки, весь час вдаємося до емоційного фарбування звуку, надаємо йому виразності, «пожвавлюємо» звук, і спостерігаємо за тим, як покращується якість останнього, технічні можливості й темброве забарвлення голосу. До вокально-технічних принципів і прийомів додаються емоційно-виразні завдання, зокрема під час вокальної вправи на голосні звуки або певні склади виконуємо одну й ту ж вправу з різними емоціями або характером (переконання, захоплення, подив і т.п.), а також моделюємо себе в різних ролях за умови певного настрою та ситуації.

Окремо варто зупинитися на так званому «методі емоційного тренінгу» [6], коріння якого в церковному співі. Цей метод спрямований на те, щоб навчити виконавця вміти довільно викликати будь-який настрій, підключаючи продуктивну здатність уяви. По суті він розвиває уяву і змогу запам'ятовувати різні емоційні стани, щоб потім за допомогою фантазії оживляти їх і включати в творчий процес. Вокалісти вчаться вимовляти текст і співати музичні фрази з різним емоційним підтекстом (радості, горя, дратівливості і т.п.), в результаті чого, дуже добре розвивається емоційна виразність голосу, при цьому мимоволі вдосконалюється і механізм голосоутворення [4]. Добре розвивається емоційна виразність голосу. Логіка застосування подібного методу передбачає використання різних вправ на кшталт співу розспівів на голосні, склади, співу окремих мелодійних фраз зі знайомих творів з різним емоційним підтекстом; спів музичної фрази в залежності від конкретних запропонованих обставин (уявного залу чи людей, що знаходяться поруч, при цьому, виконавець повинен чітко уявити колір одягу окремих присутніх, риси обличчя, очі і т.ін.), виробляючи те, що називається «рефлексією мети»; тренування співочого і мовного голосу на предмет досягнення багатозначності вокально-виконавчої інтонації, тобто вміння передати «другий план» (підтекст).

Особливу увагу необхідно приділяти розвитку співочої волі, котра збуджує емоційний тонус і темперамент співака, надає йому впевненості в своїх силах і допомагає керувати процесом співу через усвідомлені вольові накази.

На що ще необхідно звернути увагу, так це на тренування, які спрямовані на вироблення правильного дихання під час руху. В сучасних умовах, співак-народник повинен володіти вмінням синтезувати в єдину дію сценічний рух і спів, з урахуванням мінливих і однакових по ходу виконання темпоритмів, а ще чергувати вокал з рухами, координуючи останні з рухами танцювальної групи, виконувати задані танцювальні композиції. В нагоді тут може стати доробок школи трифазного дихання, традиції якої тягнуться ще від часів стародавнього Китаю, Індії, Греції та Риму. Лікувальний ефект дихальних вправ слугував підставою для виникнення спеціальних шкіл дихання в Америці та Європі. Приміром у другій половині XIX ст. відомою була система дихання Л. Кофлера, в основі якої знаходилися три принципи: по-перше, носове дихання, коли вдих робиться через ніс, по-друге, використання вправ, які покликані розвивати та зміцнювати дихальний апарат людини (зокрема, це пов'язано з тренуванням діафрагми, міжреберних і найширших м'язів спини), і, по-третє, особлива увага в системі приділена видиху, який має бути щільним і пружнім [3, 5].

Взагалі всі системи трифазного дихання поділяються на три групи: суто-дихальні вправи, такі собі режими дихання і руху; вправи, що поєднуються з вимовою окремих рухів; дихальні вправи, котрі пов'язані з мовою і співом, із мовою і рухом, з метою досягнення ефекту економного оптимального дихання. У цьому контексті, якщо ми говоримо про сольний народний спів, на особливу увагу заслуговує дихальна гімнастика за методом Лобанової — Попової, що вимагає не менше одного навчального року роботи. Ця проста і в той же час ефективна система дихальних вправ, яка заснована на трьох положеннях: 1) дихальні фази - вдих, пауза, видих; 2) для розвитку дихальних функцій видих використовується як початкова фаза; 3) тренування дихання здійснюється в основному за допомогою тренінгів мовного і голосового апаратів, котрі згодом об'єднуються з елементами пластичних вправ. Педагогічний момент полягає у виконанні на індивідуальних заняттях, які проводяться тричі на тиждень, впродовж 15-20 хвилин вправ дихальної гімнастики, що виконуються в певній ритмічній послідовності, спокійно, без поспіху і форсування, і це впливає на увагу, дисциплінованість, витримку, волю. Спеціальними вправами для дихання можна займатися не тільки на тренуваннях, але й щодня, враховуючи вказаний часовий відрізок.

Безумовно потрібно враховувати і відчуття стилю, характеру і темпо-ритму пісні, звертати увагу на міміку і характер. У цьому контексті примітними є не лише робота над текстом, коли окрім

дотримання технічних правил, необхідно зайнятися ще й творчою роботою, а саме, перечитати текст як вірші, що мають підказати драматургію пісні. Це дозволить наситити пісню живими емоціями. Разом з тим, в фокусі уваги опиняється і робота над звуковою стороною поетичного тексту, що вимагає орієнтації на осмислену та виразну міміку, артикуляцію виконавця. Це можна віднести до художньо-творчої роботи співака, який прагне досягти відповідного збалансованого наповнення звукових образів, де тісно переплітаються реальне та уявне, емоційне та логічне, об'єктивно існуюче в тексті та суб'єктивне, те, що піддається інтерпретації.

Також постає питання про застосування музично-виражальних засобів (вже згадана нами динаміка, нюансування, фразування), без урахування яких спів перетвориться на невиразне, мляве та безлике явище. Як бачимо, від того наскільки добре володіє виконавець української народної пісні прийомами передачі якостей музичних звуків, залежить яскравість і музичність художнього образу, і зрештою емоційне виконання самого вокального твору. А якщо сюди додати ще й тембр і пластичну виразність, то тоді в повній мірі розкривається емоційно-чуттєвий фон народної пісні, котрий розкриває всю змістовність, глибину і психологічне наповнення сюжетної лінії вокального твору.

Висновки. Підсумовуючи представлені вище педагогічні і методичні замітки, хотілося б почати з думки, що досить часто можна почути технічно правильне виконання української народної пісні, проте за умови абсолютної відсутності емоційного вираження сенсу, котрий в ній міститься. Це така ж сама проблема, як і суто емоційний спів без хисту і вміння потрапляти в ноти. Через що потрібно не лише удосконалювати власну технічно-вокальну майстерність, але й прагнути розкривати емоційно-образну сторону народнопісенних творів, разом з тим, досягаючи високого художнього рівня виконання. На прикладі цих педагогічно-методичних заміток ми намагалися привернути увагу до важливих аспектів емоційного виконання української народної пісні, серед яких баланс емоційно-виражального та вокально-технічного сегментів; усвідомлення важливості поетичного слова; застосування музично-виражальних засобів (динаміка, нюансування, фразування тощо); приділення належної уваги співочої волі, котра збуджує емоційний тонус і темперамент співака; робота над сценічним образом і елементами акторської майстерності; вміння вокаліста визначати характер мелодії, її динамічний діапазон, знаходити кульмінації, цезури, моменти зміни дихання; вправи, що спрямовані на тренування дихання під час руху (зокрема система трьохфазного дихання); ну і, звісно ж, психологічний компонент, котрий представлений, з одного боку, розумінням зі сторони співака-народника специфіки «психологізму» української народної пісні в контексті загальнофольклорних традицій розкриття внутрішнього світу людини, з іншого боку, підтриманням контакту з народним буттям українців, в якому вокаліст бере сили для внутрішнього переживання (доповнюючи його ефектом від «методу емоційного тренінгу»), що дає змогу «пропустити» пісню через себе. Емоційна «забарвленість», яка притаманна виконанню української народної пісні, дає той необхідний імпульс пробудженню в душах мільйонів українців краси і відваги, працьовитості, ненависті до ворогів і віри у краще майбутнє України.

Література

1. Білик В.О. Особливості психологізму українських народних пісень: автореф. дис. … канд. філ. наук: 10.01.07. Львів, 2002. 20 с.
2. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1990. 592 с.
3. Корекція дихання у студентів засобами фізичної культури та оздоровчих дихальних систем : методичні вказівки для студентів / А.Г. Істомін та ін. (упор.). Х.: ХНМУ, 2014. 28 с.
4. Ломакина О.А. Формы и методы работы с одарёнными детьми // Аллея науки: научно-практический электронный журнал. 2017. №16. Режим доступу: http://dopobr.68edu.ru/wp-content/uploads/2016/10/%D0%9B%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E%D0%90.pdf
5. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва: ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». 2002. 496 с.
6. Сикур П.И. Воспою тебе. Основы вокальной техники и исполнительского искусства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения. Москва: Русский хронограф, 2006. 408 с.

References

1. Bilyk, V. (2002). Features of psychology of Ukrainian folk songs. Extendet abstract of candidate’s thesis. (10.01.07). Lviv: Ivan Franko National University [in Ukrainian].
2. Kolesa, F. (1990). Music Studies. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Correction of breathing in the students by means of physical culture and respiratory health systems. Methodical instructions for students (2014); A. Istomin (eds). Kharkov. KhNMU. [in Ukrainian].

4. Lomakina, O. (2017). Forms and methods of working with gifted children. Science Alley: a scientific and practical electronic journal, 16. - Retrieved from http://dopobr.68edu.ru/wp-content/uploads/2016/10/%D0%9B%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E%D0%90.pdf [in Russian].

5. Morozov, V. (2002). The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology. Moscow: MSC named P.I. Tchaikovsky, Center «Art and Science» [in Russian].

6. Sikur, P. (2006). I will sing to you. Basics of vocal technique and performing art for vocalists, choir leaders, professionals and amateurs of secular and church singing. Moscow: Russkiy khronograf [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.06.2018 р.

УДК 793.38

Кеба Мирослав Євгенович
Заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4468-0944
keba.kiev@ukr.net

«SWING» ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ: МЕТОДИЧНІ КОМЕНТАРІ І ЗАУВАЖЕННЯ

Мета статті – аналіз «swing» як однієї з базових дій в європейських бальних танцях (конкурсна програма) з позиції теорії і методики викладання спортивного бального танцю (танцювального спорту). **Методологія** дослідження ґрунтується, по-перше, на використанні методу комплексного аналізу хореографічних текстів сучасних дослідників і педагогів, які розробляють і систематизують матеріал зі спортивного бального танцю, по-друге, на загальнотеоретичних логічних методах і прийомах пізнання, що сприяють виявленню структурних зв'язків і смислових кореляцій під час виділення конститутивної ролі «свінгу» в різних європейських бальних танцях. **Наукова новизна** полягає у формулюванні та концептуалізації ключових аспектів «свінгу» як базової дії в європейських бальних танцях, з метою адаптації даного матеріалу до навчального процесу в бальній хореографії. **Висновки**. Незважаючи на низку дискусійних питань відносно переходу свінгу з музичної площини до хореографічної, з великим відсотком вірогідності сьогодні доводиться констатувати сильний вплив цього танцювального напрямку на теорію і техніку виконання латиноамериканського та європейського бальних танців. Одним із проявів цього впливу інтеграція свінгу як танцювального руху до європейської програми бальних танців, які сьогодні неможливо уявити, за виключенням танго, без цієї базової дії. Свінговий тип руху тіла в європейських бальних танцях необхідно розглядати з урахуванням наступних аспектів: по-перше, рух тіла повинен бути вільним, природнім та безперервним, по-друге, буває трьох видів – маятниковий, метрономний і обертальний; по-третє, тіло рухається в трьох площинах (фронтальній (коронарній), сагітальній і горизонтальній (поперечній)), і, по-четверте, дія драйву, обертання для легкості і обертання для динаміки, роллінг по стопі, технічний та косметичний свей і розширення як невід'ємні складові. Завдяки свінгу можливі специфічні рухи бального танцю і їхня ритмічна інтерпретація.

Ключові слова: свінг, спортивний бальний танець, європейська програма, теорія і методика викладання, свей, ритмічна інтерпретація.

***Кеба Мирослав Евгеньевич**, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

«Swing» как неотъемлемая часть европейского бального танца: методические комментарии и примечания

Цель статьи – анализ «swing» как одного из базовых действий в европейских бальных танцах (конкурсная программа) с позиции теории и методики преподавания спортивного бального танца (танцевального спорта). **Методология** исследования основана, во-первых, на использовании метода комплексного анализа хореографических текстов современных исследователей и педагогов, разрабатывающих и систематизирующих материал по спортивным бальным танцам, во-вторых, на общетеоретических логических методах и приемах познания, способствующих выявлению структурных связей и смысловых корреляций при выделении конститутивной роли «свинга» в различных европейских бальных танцах. **Научная новизна** заключается в формулировании и концептуализации ключевых аспектов «свинга» как базового действия в европейских бальных танцах, с целью адаптации данного материала к учебному процессу в бальной хореографии. **Выводы**. Несмотря на ряд

© Кеба М. Є., 2018

4. Lomakina, O. (2017). Forms and methods of working with gifted children. Science Alley: a scientific and practical electronic journal, 16. - Retrieved from http://dopobr.68edu.ru/wp-content/uploads/2016/10/%D0%9B%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%9E%D0%90.pdf [in Russian].

5. Morozov, V. (2002). The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology. Moscow: MSC named P.I. Tchaikovsky, Center «Art and Science» [in Russian].

6. Sikur, P. (2006). I will sing to you. Basics of vocal technique and performing art for vocalists, choir leaders, professionals and amateurs of secular and church singing. Moscow: Russkiy khronograf [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.06.2018 р.

УДК 793.38

Кеба Мирослав Євгенович
Заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4468-0944
keba.kiev@ukr.net

«SWING» ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ: МЕТОДИЧНІ КОМЕНТАРІ І ЗАУВАЖЕННЯ

Мета статті – аналіз «swing» як однієї з базових дій в європейських бальних танцях (конкурсна програма) з позиції теорії і методики викладання спортивного бального танцю (танцювального спорту). **Методологія** дослідження ґрунтується, по-перше, на використанні методу комплексного аналізу хореографічних текстів сучасних дослідників і педагогів, які розробляють і систематизують матеріал зі спортивного бального танцю, по-друге, на загальнотеоретичних логічних методах і прийомах пізнання, що сприяють виявленню структурних зв'язків і смислових кореляцій під час виділення конститутивної ролі «свінгу» в різних європейських бальних танцях. **Наукова новизна** полягає у формулюванні та концептуалізації ключових аспектів «свінгу» як базової дії в європейських бальних танцях, з метою адаптації даного матеріалу до навчального процесу в бальній хореографії. **Висновки**. Незважаючи на низку дискусійних питань відносно переходу свінгу з музичної площини до хореографічної, з великим відсотком вірогідності сьогодні доводиться констатувати сильний вплив цього танцювального напрямку на теорію і техніку виконання латиноамериканського та європейського бальних танців. Одним із проявів цього впливу інтеграція свінгу як танцювального руху до європейської програми бальних танців, які сьогодні неможливо уявити, за виключенням танго, без цієї базової дії. Свінговий тип руху тіла в європейських бальних танцях необхідно розглядати з урахуванням наступних аспектів: по-перше, рух тіла повинен бути вільним, природнім та безперервним, по-друге, буває трьох видів – маятниковий, метрономний і обертальний; по-третє, тіло рухається в трьох площинах (фронтальній (коронарній), сагітальній і горизонтальній (поперечній)), і, по-четверте, дія драйву, обертання для легкості і обертання для динаміки, роллінг по стопі, технічний та косметичний свей і розширення як невід'ємні складові. Завдяки свінгу можливі специфічні рухи бального танцю і їхня ритмічна інтерпретація.

Ключові слова: свінг, спортивний бальний танець, європейська програма, теорія і методика викладання, свей, ритмічна інтерпретація.

***Кеба Мирослав Евгеньевич**, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

«Swing» как неотъемлемая часть европейского бального танца: методические комментарии и примечания

Цель статьи – анализ «swing» как одного из базовых действий в европейских бальных танцах (конкурсная программа) с позиции теории и методики преподавания спортивного бального танца (танцевального спорта). **Методология** исследования основана, во-первых, на использовании метода комплексного анализа хореографических текстов современных исследователей и педагогов, разрабатывающих и систематизирующих материал по спортивным бальным танцам, во-вторых, на общетеоретических логических методах и приемах познания, способствующих выявлению структурных связей и смысловых корреляций при выделении конститутивной роли «свинга» в различных европейских бальных танцах. **Научная новизна** заключается в формулировании и концептуализации ключевых аспектов «свинга» как базового действия в европейских бальных танцах, с целью адаптации данного материала к учебному процессу в бальной хореографии. **Выводы**. Несмотря на ряд

© Кеба М. Є., 2018

дискуссионных вопросов относительно перехода свинга с музыкальной плоскости в хореографическую, с большим процентом вероятности сегодня приходится констатировать сильное влияние этого танцевального направления на теорию и технику исполнения латиноамериканского и европейского бальных танцев. Одно из проявлений этого влияния – интеграция свинга как танцевального движения в европейскую программу бальных танцев, которые сегодня невозможно представить, за исключением танго, без этого базового действия. Свинговый тип движения тела в европейских бальных танцах необходимо рассматривать с учетом следующих аспектов: во-первых, движение тела должен быть свободным, естественным и непрерывным, во-вторых, бывает трех видов – маятниковый, метрономный и вращательный; в-третьих, тело движется в трех плоскостях (фронтальной (коронарной), сагиттальной и горизонтальной (поперечной)), и, в-четвертых, действие драйва, вращения для легкости и вращения для динамики, роллинг по стопе, технический и косметический свей и расширение как неотъемлемые составляющие. Благодаря свингу возможны специфические движения бального танца и их ритмическая интерпретация.

Ключевые слова: свинг, спортивный бальный танец, европейская программа, теория и методика преподавания, свей, ритмическая интерпретация.

Keba Miroslav, *Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor at the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts*

“Swing” as an integral part of the European ballroom dance: methodical comments and notes

Purpose of the article is to analyze “swing” as one of the base action in the European ballroom dances (competition program) from the position of theory and method of teaching sports ballroom dance (dance sport). **Methodology** of the investigation is based, firstly, on the using method of complex analyze of choreographic texts of modern investigators and teachers who have been developing and systematizing the material in sport ballroom dances, secondly, on the general – theoretically logical methods and knowledge’s receptions contributing to the identification of structural relationships and semantic correlations by highlighting the constructive role of “swing” in any European ballroom dances. **The scientific novelty** lies in formulating and conceptualization of «swing» critical aspects as the base activity in the European ballroom dances, with the aim of adaptation this material to the study process in ballroom choreography. **Conclusions.** In spite of the number of discussion questions as for the swing transition from a musical plane into choreographical with the more significant percent of probability, today they have to state the strong influence of this dancing direction on the theory and performance technique of Latin – American and European ballroom dances. One of the demonstrations of this influence is an integration swing as the dance motion into the European ballroom dances program which today can’t imagine without, as an exception tango, this base motion. Swing type of body motion in the European ballroom dances in necessary to consider including the following aspects: firstly, body motion must be free, natural and uninterrupted, secondly, it can be of three types - pendulum, metronome and rotational, thirdly, the body motions in three planes (frontal (coronary), sagittal and horizontal (transverse)), and fourthly, the motion of drive, rotation for easily and rotation for dynamics, rolling by foot, technical and cosmetic sway and expansion as an integral parts. Thanks to swing specific motions of ballroom dance and their rhythmic interpretations are possible.

Key words: swing, sports ballroom dance, European program, theory and method of teaching, sway, rhythmic interpretations.

Актуальність теми дослідження. Як елемент культурно-мистецького простору і навчального процесу спортивний бальний танець не є статичним явищем. З часом він еволюціонує, інтегруючи в себе нові елементи з різних культур, абсорбує оригінальні ідеї і прийоми до свого теоретико-методичного поля, займаючи, тим самим, окрему і унікальну нішу в хореографічному просторі багатьох країн світу. Стосується це, як латиноамериканських, так і європейських бальних танців. Одним із прикладів подібного запозичення і інтеграції, зокрема до європейської програми бальних танців, є поява в методиці і техніці останніх елементів «свінгу» (з англ. swing – вертіти, гойдати).

Важливо відмітити, що йдеться про «Swing dance» як групу танців, що розвивалася на хвилі джазової музики в 1920-1940-х рр. в США, при цьому кожен окремий танець з’явився раніше ніж сама «Епоха свінгу» (Swing era). В цю епоху виникли сотні стилів свінгових танців, однак пережили її і стали популярними не всі, а лише декілька: Lindy Hop, Balboa, Collegiate Shag і Charleston. Найбільш відомим з цієї групи вважається Lindy Hop, що зародився в Гарлемі на початку 1930-х рр. і був синтезом європейського парного танцю з африканськими ритмами і поставою, котрий домінував впродовж двох десятиліть [19]. Тоді як більшість свінгових танців виникали в афро-американських общинах, деяких з них, на кшталт Balboa, розвивалися поза межами громад.

За часту термін «swing dancing» поширюється на інші танці, які не мають характеристик традиційних свінгових танців: West Coast Swing, Carolina Shag, Swing East Coast, Hand Dancing, Джайв, Рок-н-ролл, Сучасний джайв та інші танці, що з’явилися у 1940-х рр. і пізніше. Сильні традиції соціальних і конкурентних бугі-вугі та рок-н-ролу в Європі дають підстави зараховувати ці танці до локальних свінгово-танцювальних культур.

Традиційно розрізняють стилі «Ballroom Swing» і «Jazz Dance Swing». Істкоуст-свінг (східне узбережжя) є стандартизованим танцем в «американсь-кому стилі», тоді як джайв є стандартизованим

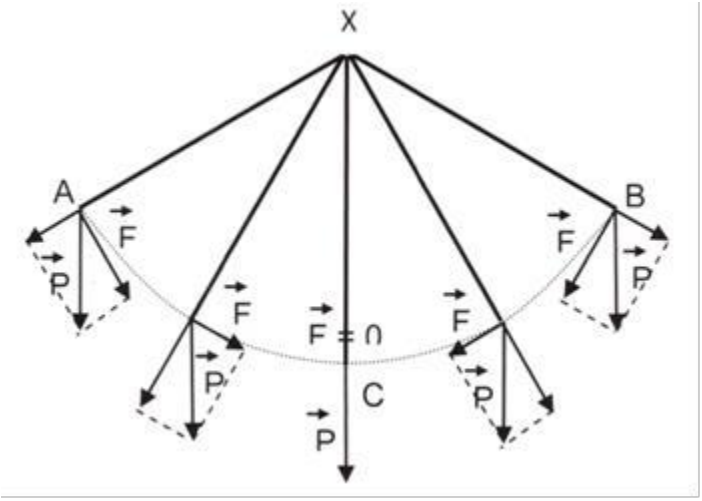
танцем у «міжнародному стилі», втім обидва відносяться до категорії «Ballroom Swing», тобто бального свінгу. Про популярність цього хореографічного феномена свідчить і глибока інтеграція свінгу як танцювального руху до європейської програми бальних танців, які сьогодні неможливо уявити, хіба що за виключенням танго, без свінгу. Тому ці танці по-іншому ще називають «свінговими танцями». І саме цей аспект на даний момент залишається мало висвітленим особливо з позиції теорії і методики спортивно-бального танцю в українській фаховій літературі.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча якщо брати до уваги визнані зарубіжні підручники з техніки виконання і методики викладання європейських бальних танців (Г. Говард [1], А. Мур [3], Г. Сміт-Хемпшир [4], Дж. Херн [7], М. Сієтас і Н. Амброш [15-18], видання Імперської спілки вчителів танцю (ISTD) [8-10] та ін.), то приходиться констатувати, що в них переосмислений новий матеріал краще концептуалізований і адаптований до навчального процесу, що сприяє «досягненню танцювальними дуетами високої майстерності руху з цікавою музичною та енергетичною інтерпретацією танцю та прекрасним володінням простору танцювальної зали» [2, 163].

Метою статті є аналіз свінгу як невід'ємного елементу европейського бального танцю, яка реалізується в наступних завданнях: по-перше, окреслення семантичного поля, біомеханічного і анатомічного змісту поняття «свінг», беручи до уваги ті базові дії, що його супроводжують, і, по-друге, розгляд їхньої взаємодії на прикладі виконання кроків 1-3 Натурального повороту Повільного вальсу.

Виклад основного матеріалу. Найперше слід зауважити, що під поняттям «swing» в якості елементу європейського бального танцю, необхідно розуміти технічну дію в тілі, ефект руху останнього. З позиції фізики свінг визначається як вільний рух навколо нерухомої точки. Прикладами тут є рух маятника і метроному та обертання балансиру годинникового механізму.

Як це працює спробуємо пояснити за допомогою наступного прикладу (мал. 1):



Малюнок 1.

У точках А і В на цьому малюнку кінетична енергія (швидкість) дорівнює нулю, а потенційна енергія є найвищою і може бути розрахована за наступною формулою потенційної енергії тіла в полі сили тяжіння E=mgh, де м – маса тіла, g – прискорення сили тяжіння і h – перепад висоти між точками А-С або В-С. Х – фіксована точка, F – сила відновлення і Р – сила тяжіння.

Починаючи від точки А, швидкість збільшується до точки С і зменшуватись до нуля в точці В. При зворотному русі швидкість знову буде збільшуватись до точки С і зменшуватись до нуля в точці А. Максимальна швидкість в точці С. Такий рух маятника з кінематичної і візуальної точки зору імітується танцюристом (мал. 2).

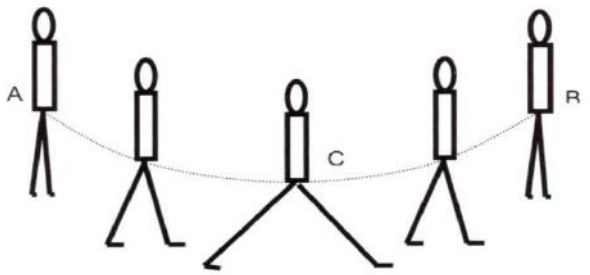


Figure 2.b

Малюнок 2.

На малюнку танцюрист починає в точці А з 0-вою швидкістю, яка поступово збільшується до точки С (максимальна швидкість), а потім знову зменшується до точки В. Це відбувається із застосуванням дії драйву.

Відповідно розрізняють три види свінгу: 1) *маятниковий* – вільний рух відносно верхньої закріпленої точки, наприклад, вільний мах ноги (закріплена точка – тазо-стегновий суглоб), вільний мах руки (закріплена точка – плечовий суглоб), маятниковий рух сторони тіла або всього тіла (закріплена точка – голова); 2) *метрономний* – верхній вільний рух відносно нижньої закріпленої точки (опорної ноги); 3) *обертальний* – обертання сторони тіла відносно вертикальної вісі опорної ноги.

Два перших видів свінгу схожі за траєкторією з синусоїдальним рухом.

Потрібно пам'ятати, що будь-який рух є вивільненням накопиченої енергії. Для маятникового і метрономного свінгів важливим є використання природньої енергії, а саме, сили земного тяжіння. Перед рухом тіло або частина тіла відводяться від вертикалі і далі просто звільнюються. Для отримання обертального свінгу виконується замах (Wind Up action), після чого вивільнена енергія замаху перетворюється на вільне обертання.

Під час виконання фігур свінгових європейський танців (Повільний вальс, Віденський вальс, Квікстеп та Повільний фокстрот) ці види свінгового руху послідовно слідують один за одним, перетікають один в одного.

У цьому контексті важливо звернутися до маятникового свінгового руху танцюриста, на прикладі якого можемо проаналізувати базові дії тіла, які супроводжують цей рух: *обертання (скручування), свей (sway)* та *розширення (розтягнення)*.

Для того, щоб зрозуміти біомеханіку цих дій, необхідно звернутися до деяких базових анатомічних концептів. Зокрема це теза, що тіло людини визначається трьома уявними площинами руху: фронтальною (коронарною), сагітальною і горизонтальною (поперечною). Кожна з цих площин будується по двох вісях, які визначають положення тіла в тривимірному просторі. В результаті отримуємо три можливі вісі: вертикальну, горизонтальну і сагітальну.

Фронтальною площиною є будь-яка вертикальна площина, котра ділить тіло на черевне (попереду) і спинне (позаду) відділення, побудована двома вісями (вертикальною і горизонтальною) і перетинається сагітальною, навколо якої обертається вертикальна площина. Танцювальні рухи вертикальної площини навколо сагітальної вісі називаються свеєм. Горизонтальною є будь-яка площина, котра ділить тіло на верхню і нижню частини тіла. Вона побудована горизонтальною і сагітальною вісями і перетинається вертикальною віссю, навколо якої горизонтальна площина обертається. Танцювальний рух горизонтальної площини навколо вертикальної вісі називається Обертанням. Сагітальною площиною є всяка площина, котра ділить тіло на ліву і праву частини, побудована вертикальною і сагітальною вісями та перетинається горизонтальною віссю, навколо якої сагітальна площина обертається. Танцювальні рухи сагітальної площини навколо горизонтальної вісі називаються Розширенням.

Для прикладу, розглянемо свінговий рух тіла у трьох площинах в контексті виконання кроків 1-3 Натурального повороту Повільного вальсу. Під час зрушення тіла зі статичного положення задля створення ефекту сильного динамічного руху, виконується підготовчий крок, який супроводжується невеликою дією замаху (Wind Up action). Ця дія аналогічна відведенню маятника від вертикалі для початку вільного маятникового руху. Підготовчий крок збільшує посил маси тіла і підсилює дію свінгу.

Стосовно подальшого руху тіла у фронтальній площині, то саме тут відбувається фізичний рух маятнику. При чому не потрібно ототожнювати рух маятнику і маятниковий рух тіла танцівника. Верхня закріплена точка маятнику є нерухомою, а під час танцю тіло постійно переміщується в просторі танцювальної зали, тобто закріплена точка постійно переміщується, а під нею відбувається вільний маятниковий рух. Для досягнення свінгового (вільного) маятникового руху танцюристами застосовується спеціальна дія – дія драйву. Вона використовується на першому кроці кожної фігури і є специфічною координацією між овербалансом тіла, згинанням колін і Свінгом ноги.

Згідно лексичного матеріалу свінгових європейських танців під час виконання перших кроків вперед в межах кожної танцювальної фігури ця координація передбачає виконання п’яти субдій: зниження, протидія, контроль, тиск, відновлення (збирання). Перед ними виконується додаткова субдія робочої ноги – підготовка.

Спочатку танцюрист починає зниження в коліні опорної ноги, де варто відмітити, що після підйому потрібно спершу знизитися в стопі до позиції «плоско», а вже потім в коліні. Після зниження в опорній нозі, вага тіла починає зміщуватися в напрямку досягнення межі рівноваги (дуже невеликий овербаланс тіла вперед, зберігаючи вертикальну лінію тіла), без будь-якого істотного руху робочої ноги. Наступає момент, коли танцюрист готовий виконати вільний (свінговий) мах робочою ногою разом з рухом ваги тіла до досягнення позиції центрального балансу тіла, що є позицією руху, за якої вага тіла рівномірно розміщена на обох ногах. Після маху робочої ноги та досягнення позиції центрального балансу, м'язи опорної ноги створюють штовхаючу дію. Робоча нога розслабляється і вага тіла рухається по ній, тоді як сама ця нога перетворюється на нову опорну ногу. Після штовхаючої дії опорна нога стає новою робочою ногою і підводиться під тіло (відновлюється). В момент, коли вага тіла повністю переноситься на передню частину нової опорної ноги, тіло танцюриста готове до наступного кроку.

Виконання другої частини першого кроку постійно супроводжується зниженням опорного коліна, тобто зниженням в нозі. Вищезазначена дія драйву спричиняє дію ролінгу стопи, коли тіло за інерцією перекочується по стопі. Наприкінці першого кроку після виконання субдії відновлення настає природня маятникова дія – початок підйому за рахунок розширення опорної ноги.

Практично всі фігури лексичного матеріалу європейських та латиноамериканських бальних танців є поворотними. Йдеться про ситуацію, коли тіло не тільки рухається в просторі танцювальної зали у фронтальній площині, але і обертається у горизонтальній площині навколо вертикальної вісі. Подібно до накрученої пружини годинника, в тілі танцюриста виникає обертальна дія. Термін «обертання» використовується для опису будь-якого моменту, в якому плечі і стегна не вирівняні один з одним. Як правило, ця дія тіла відбувається за рахунок обертання плечей по відношенню до стегон або обертання стегон і ніг по відношенню до плечей. Анатомічно обертання відбувається навколо сагітальної вісі і створює ефект скручування всередині тіла танцюриста, яке виникає за рахунок передніх і задніх груп м'язів, які перетинають тіло по діагоналі.

Ці обертальні дії поділяють на три види – обертання для досягнення легкості руху, обертання для досягнення динаміки руху та обертання для ведення (зміни позиції в парі). Перше є природнім рухом людини. Будь-який крок здійснюється паралельно з рухом протилежного плеча у напрямку ноги, яка виконує крок. Ця дія – протирух тіла (Contrary Body Movement). Описана вище дія замаху (Wind Up action), спонукає тіло не лише до руху у фронтальній площині, але й до виконання протируху (обертальної дії). Для досягнення ефекту вільного і легкого руху на початку будь-якої фігури з поворотом праворуч чи ліворуч, обидва партнери виконують невеликий поворот верхньої частини тіла (плечі) по відношенню до нижньої частини (стегна і ноги). В ході виконання першої частини маятникого руху (рух маятнику донизу) швидкість маятнику збільшується і досягає максимуму в найнижчій точці траєкторії. Аналогічно збільшується і швидкість виконання обертальної дії. Таким чином обертання для легкості руху переходить у фазу обертання для динаміки руху. Збільшення динаміки обертальної дії в тілі призводить до повороту в стопах в межах виконання другого та третього кроків Натурального повороту.

Розглянувши два аспекти руху тіла в ході виконання партнером першого кроку Натурального повороту Повільного вальсу, також потрібно відмітити, що наприкінці виконання першого кроку крім верхньої закріпленої точки (голова) з'являється ще й нижня (права стопа). Вся отримана від цього енергія руху уможливлює виконання сильного свінгового маху лівою частиною тіла. Тоді як права стопа залишається на місці, ліва нога опиняється в дуже віддаленій точці, а рух за траєкторією відбувається вверх. В стопах стається поворот на 90 градусів і тіло опиняється боком до напрямку руху в нахиленому стані. У такий спосіб все тіло (від стопи до голови) виявляється нахиленим і це дуже добре відчувають стегна. Ця дія називається технічним свеєм.

Свей – боковий нахил тіла, який виконується в напрямку або від рухомої (робочої) ноги. Здійснюється подібний нахил з метою збереження балансу, ініціювання руху, збільшення швидкості руху або покращення естетики фігури. Йдеться про рух вгору з поступовим зниженням швидкості і виконується свей в напрямку, протилежному до руху тіла (від рухомої ноги). Виконання свею в напрямку руху (до рухомої ноги) збільшує прискорення і сприяє досягненню більшої швидкості руху. В більшості випадків такий вид свею застосовується у метрономному виді свінгового руху і його величина залежить від типу фігури і бажаного візуального ефекту.

Наступним етапом маятникового виконання партнером Натурального повороту є повне перенесення ваги тіла на ліву ногу. Стегна перебувають над лівою стопою, а права нога підведена до лівої. В тілі продовжується обертання, що спадає, і лопатках утворюється невеликий нахил. Рівень плечей змінюється без істотних коректив в нейтральному положенні голови. В цьому випадку тіло переходить з однієї бокової сторони до іншої, а разом з тим вага голови переноситься праворуч, вага тіла опиняється над правою ногою.

Під час виконання партнеркою кроків 1-3 Натурального повороту необхідно врахувати декілька аспектів. Перший крок вони виконує назад, перед виконанням якого необхідно здійснити додаткову підготовчу дію – вивести робочу ногу приблизно на 15-20 см назад відносно опорної ноги. Зазвичай, коли коліна згинаються для руху назад, стегна виконують «сідаючу дію». Якщо таке відбувається в танці, то утворюється відстань між двома партнерами, що призводить до втрати соматичного (тілесного) контакту. Для того, щоб уникнути цієї ситуації, перед зниженням на опорній нозі вільна нога повинна злегка рухатися назад. Вага робочої (вільної) ноги може врівноважити природнє переміщення тіла назад. Між іншим, це сприятиме забезпеченню вертикальної лінії тіла, в ході зниження над опорною стопою, і тоді легше буде підтримувати контакт між партнерами. Ця підготовка використовується для запобігання віддалення центрів партнера і партнерки.

Коли виконання фігури партнеркою добігає кінця, в її тілі окрім косметичного свею виникає ефект розширення, під яким розуміється сильне подовження передньої частини тіла по відношенню до задньої його частини. Важливо пам'ятати, що будь-яке розширення починається у верхній частині тіла (голова, шия і грудна клітина) і продовжується в нижній частині (живіт і поперек). Його величина залежить від кількості часу виконання, а також від урахування того, особистий баланс і позиція в парі не повинні бути змінені. І пов’язане розширення з розтягненням сагітальної площини навколо горизонтальної вісі.

Наукова новизна полягає у формулюванні та концептуалізації ключових аспектів «свінгу» як базової дії в європейських бальних танцях, з метою адаптації даного матеріалу до навчального процесу в бальній хореографії.

Висновки. Отже, незважаючи на низку дискусійних питань відносно переходу свінгу з музичної площини до хореографічної, над вирішенням яких працюють сучасні зарубіжні і вітчизняні дослідники, з великим відсотком вірогідності доводиться констатувати сильний вплив цього танцювального напрямку на теорію і техніку виконання латиноамериканського та європейського бальних танців. У випадку з останніми взагалі йдеться про «свінгові танці», до яких зараховують майже всю стандартну програму, окрім танго. І тут важливо розрізняти стилі «Ballroom Swing» і «Jazz Dance Swing».

Якщо говорити про стандартну програму бальних танців, то свінговий тип руху тіла в європейських бальних танцях необхідно розглядати з урахуванням наступних аспектів: по-перше, рух тіла повинен бути вільним, природнім та безперервним, по-друге, буває трьох видів – маятниковий, метрономний і обертальний, по-третє, тіло рухається в трьох площинах (фронтальній (коронарній), сагітальній і горизонтальній (поперечній)), і, по-четверте, дія драйву, обертання для легкості і обертання для динаміки, роллінг по стопі, технічний та косметичний свей і розширення є невід'ємними його складовими. Завдяки свінгу можливі специфічні рухи бального танцю і їхня ритмічна інтерпретація. У методичному аспекті свінг є важливою частиною техніки виконання європейського бального танцю, що потребує роз’яснення і імплементації в якості одного з базових концептів до структури теоретичного курсу. Даний курс пов’язаний з опануванням конкурсної стандартизованої програми в межах навчального процесу підготовки бакалаврів хореографічних дисциплін в закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування.

Література

1. Говард Г. Техника европейских танцев ; пер. с англ. А. Белогородского. Санкт-Петербург: «Артис», 2003. 256 с.
2. Кеба М.Є. Новітні підручники з техніки виконання та методики викладання європейських бальних танців як відображення сучасного стану конкурсного бального танцю // Молодий вчений. 2017. №12 (52). С. 160-164.

3. Мур А. Бальное танцевание ; пер. с англ. Н.В. Шарыгина. Л., 1997. 320 с.
4. Смит-Хемпшир Г. Венский вальс ; пер. с англ. А. Белогородского. Санкт-Петербург: Артис, 2000. 90 с.
5. Butterfield M. Participatory discrepancies and the perception of beats in jazz // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. 2010. Vol. 27(3). P. 157-176.
6. Collier G. L., Collier J. L. A study of timing in two Louis Armstrong solos // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. 2002. №19 (3). P. 463-483.
7. Hearn G. A Technique Advanced Sdandard Ballroom Figures. London: Geoffrey & Diana Hearn, 2010. 240 p.
8. ISTD. Вальс. Пересмотренная техника европейских танцев ; пер. О. Иванова. Киев, 1997.
9. ISTD. Квикстеп. Пересмотренная техника европейских танцев / пер. О. Иванова. Киев, 1997.
10. ISTD. Медленный фокстрот. Пересмотренная техника европейских танцев ; пер. О. Иванова. Киев, 1997.
11. Keil C. Motion and feeling through music // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1966. Vol. 24. P. 337-349.
12. Lindsay K., Nordquist P. Pulse and swing: Quantitative analysis of hierarchical structure in swing rhythm // Jornal of the Acoustical Society of America. 2007. Vol. 122. P. 2945-2946.
13. Madison G. Experiencing groove induced by music: Consistency and phenomenology // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. 2006. № 24(2). P. 201-208.
14. Malone J. Steppin'on the blues: The visible rhythms of African American dance. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996. 312 p.
15. Quikstep / M. Sietas, N. Ambroz (and other). Roma: WDSF, 2013. 149 p.
16. Viennese walts / M. Sietas, N. Ambroz (and other). Roma: WDSF, 2011. 45 p.
17. Slow Foxtrot / M. Sietas, N. Ambroz (and other). Roma: WDSF, 2013. 167 p.
18. Stearns M., Stearns J. Jazz dance: The story of American vernacular dance. New York: Da Capo Press, Inc., 1968. 508 p.
19. Waltz / M. Sietas, N. Ambroz (and other). Roma: WDSF, 2013. 139 p.
20. Zona C., George C. Gotta Ballroom. United States: Human Kinetics, Inc., 2008. P. 13–214.

References

1. Howard, G. (2003). Technique European dances. SPb.: Artis Publishers [in Russian].
2. Keba, M. (2017). Newest textbooks on technique and methods of teaching European ballroom dances as a reflection of the current state of competitive ballroom dance. Young scientist, 12 (52), 160-164 [in Ukrainian].
3. Moore, A. (1997). Ballroom dancing. L. [in Russian].
4. Smith-Hampshire, G. (2000). Viennese Waltz. St. Petersburg: Artis [in Russian].
5. Butterfield, M. (2010). Participatory discrepancies and the perception of beats in jazz. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 27(3), 157-176 [in English].
6. Collier, G., Collier, J. (2002). A study of timing in two Louis Armstrong solos. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 19 (3), 463-483 [in English].
7. Hearn, G. (2010). Technique Advanced Sdandard Ballroom Figures. London: Geoffrey & Diana Hearn [in English].
8. ISTD. (1997). Waltz. Revised European dance technique; transl. O. Ivanova. Kiev [in English].
9. ISTD. (1997). Quickstep Revised European dance technique; transl. O. Ivanova. Kiev [in English].
10. ISTD. (1997). Slow foxtrot. Revised European dance technique; transl. O. Ivanova. Kiev [in English].
11. Keil, C. (1966). Motion and feeling through music. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 24, 337-349 [in English].
12. Lindsay, K., Nordquist, P. (2007). Pulse and swing: Quantitative analysis of hierarchical structure in swing rhythm // Jornal of the Acoustical Society of America, 122, 2945-2946 [in English].
13. Madison, G. (2006). Experiencing groove induced by music: Consistency and phenomenology. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 24(2), 201-208 [in English].
14. Malone, J. (1996). Steppin'on the blues: The visible rhythms of African American dance. Urbana and Chicago: University of Illinois Press [in English].
15. Sietas, M., Ambroz N. (and other) (2013). Quikstep. Roma: WDSF [in English].
16. Sietas, M., Ambroz N. (and other) (2011). Viennese walts. Roma: WDSF [in English].
17. Sietas, M., Ambroz N. (and other) (2013). Slow Foxtrot. Roma: WDSF [in English].
18. Sietas, M., Ambroz N. (and other) (2013). Waltz. Roma: WDSF [in English].
19. Stearns, M., Stearns, J. (1968). Jazz dance: The story of American vernacular dance. New York: Da Capo Press, Inc. [in English].
20. Zona, C., George, C. (2008). Gotta Ballroom. United States: Human Kinetics, Inc,13–214 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2018 р.

УДК 792.82:796.012.62

Перова Ганна Олексіївна
Заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0722-9775
mukoseeva@ukr.net

ВПЛИВ ПРОФЕСІЙНО-ПРИКЛАДНОЇ ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ НА РОЗВИТОК ТЕХНІЧНИХ ЯКОСТЕЙ ХОРЕОГРАФА

Мета статті – розкрити специфіку впливу професійно-прикладної фізичної підготовки на розвиток технічних якостей хореографа. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналізу та узагальнення науково-методичної літератури, педагогічних спостережень, а також методів кореляційного й факторного аналізу. **Наукова новизна**. Запропонована дефініція професійно-прикладної фізичної підготовки хореографів. Визначені професійні вимоги до неї, враховуючи контекст творчо-образних напрямків, з-поміж яких слід зазначити важливість кінестетичного багажу, який працює в режимі регулювання та контролю виконання, м'язоворухові, тактильні й органічні відчуття внутрішніх станів, моторні дії й реакції тощо. **Висновки**. Наголошено, що ключовою технічною якістю хореографа, як пріоритетного завдання його професійно-прикладної фізичної підготовки, є контрастність і виразність пластичної рухової дії, формування якої залежить від доцільності й правильності розвитку інших фізичних якостей, серед яких гнучкість, спритність, витривалість, швидкість, сила й координація. Доведено, що одним із найефективніших інструментів професійно-орієнтованої фізичної підготовки танцівників і майбутніх викладачів хореографії на сучасному етапі є поєднання хореографічного тренажу зі спеціальними гімнастичними вправами (балетною гімнастикою).

Ключові слова: хореографічне мистецтво, професійно-прикладна фізична підготовка, класичний танець, технічні якості, балетна гімнастика, хореографічний тренаж.

***Перова Анна Алексеевна**, Заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Влияние профессионально-прикладной физической подготовки на развитие технических качеств хореографа

Цель статьи - раскрыть специфику влияния профессионально-прикладной физической подготовки на развитие технических качеств хореографа. **Методология** исследования заключается в применении анализа и обобщения научно-методической литературы, педагогических наблюдений, а также методов корреляционного и факторного анализа. **Научная новизна**. Предложена дефиниция профессионально-прикладной физической подготовки хореографов. Определены профессиональные требования к ней, учитывая контекст творчески образных направлений, среди которых важность кинестетического багажа, который работает в режиме регулирования и контроля исполнения, мышечно-двигательные, тактильные и органические ощущения внутренних состояний, моторные действия и реакции и т.п. **Выводы**. Отмечено, что ключевым техническим качеством хореографа, что выступает приоритетной задачей его профессионально-прикладной физической подготовки, является контрастность и выразительность пластического двигательного действия, формирование которого зависит от целесообразности и правильности развития других физических качеств, среди которых гибкость, ловкость, выносливость, скорость, сила и координация. Доказано, что одним из самых эффективных инструментов профессионально-ориентированной физической подготовки танцоров и будущих преподавателей хореографии на современном этапе является сочетание хореографического тренажа со специальными гимнастическими упражнение-ми (балетной гимнастикой).

Ключевые слова: хореографическое искусство, профессионально-прикладная физическая подготовка, классический танец, технические качества, балетная гимнастика, хореографический тренаж.

***Perova Anna**, Honored Artist of Ukraine, associate professor of the department of choreographic art of the Kiev National University of Culture and Arts*

Influence of professionally applied physical training on the development of choreographer's technical qualities

The purpose of the article is to open the specificity of the influence of professionally applied training for the development of choreographer's technical qualities. **Methodology** of the investigation consists in using the analysis and generalization scientific-methodical literature, pedagogical observations and also methods of correlation and factor analysis. **Scientific novelty**. The research proposes the definition a professionally-applied choreographer's physical training. It determines professional demands including the context of creative-imaginative directions among them there is importance of kinesthetic resource, which works in the regime of correlation and control of performance, muscle

© Перова Г. О., 2018

movement, tactile and organic feeling of internal state, motor actions and reactions, etc. **Conclusions.** The research emphasizes that the key technical choreographer's quality, as the priority task of his professionally-applied physical training, is contrast and expressiveness of the plastic motion action, the formation of which depends on expediency and correctness of other physical qualities development among them there are flexibility, agility, endurance, speed, strength and coordination. It is proved that one of the most effective instruments of professionally-oriented physical preparation of dancers and future choreography teachers on the modern stage is the combination of choreography training with special gymnastic exercise (ballet gymnastics).

Keywords: choreography art, professionally-applied physical training, classical dance, technical qualities, ballet gymnastics, choreographic training.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом можна спостерігати зменшення інтересу до належної фізичної підготовки в системі середньої та вищої хореографічної освіти. На жаль, все більше педагогів-хореографів суто формально ставляться до прикладних аспектів фізичної підготовки учнів ще на початку їхнього знайомства з танцювальним мистецтвом, а згодом це стає великою проблемою, особливо в закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування, найбільше – в межах постановочно-репетиційного процесу, коли технічна слабкість не дозволяє реалізувати особистісний і художній потенціал в танці. Основний тягар відповідальності за це лягає на плечі викладачів, що повинні звертати велику увагу на професійно-прикладну фізичну підготовку учнів, від якої залежить швидкість мислення й рухова реакція, зміцнюється воля, формується палітра естетично-моральних цінностей та розширюється діапазон позитивних емоцій.

Технічні якості хореографа, незважаючи на напрям підготовки, тісно пов'язані з формування професійно-прикладних навичок учнів і студенів у процесі їхнього фізичного виховання. Гармонійно розвинений педагог нового покоління має розуміти, що професійно-прикладна підготовка корелюється з вмістом професійної діяльності, а також те, що без формування стійкого інтересу учня чи студента до специфіки застосування цінностей і методів фізичної культури з огляду на майбутню професійну діяльність, остання втратить свою унікальність і привабливість. Особливо це стосується професіоналізму артистів балету, який залежить не лише від об'єктивних факторів професійної діяльності, очікувань глядача, історичних традицій та індивідуально-творчого потенціалу, котрий спрямований на втілення суб'єктивно-емоційного образу на сцені, а й від наполегливої практичної роботи над професійно-важливими фізичними даними, без яких навряд чи можна оцінити технічні якості виконавця.

Враховуючи це, перед вищою хореографічною школою, з позиції свого досвіду роботи в її системі, стоять серйозні виклики, гідною відповіддю на які є орієнтація освітнього процесу на особистісну парадигму, на теорії фізичної культури й практико-орієнтований вектор підготовки кваліфікованого фахівця. На першому плані усвідомлення значення професійно-прикладної фізичної підготовки студентів хореографічних факультетів, без якої складно вести мову про їхній технічний та художньо-естетичний розвиток у танці. Все це потребує не лише відповідної практичної реалізації, але й теоретичного осмислення, на що, власне, і спрямована ця стаття.

Аналіз джерельної бази. Джерельною основою дослідження є праці, в яких розкриваються теоретичні та професійно-орієнтовані аспекти фізичної культури (М. Віленський [6], Л. Матвєєв [15], В.Полянський, В. Борисов [3], Ю. Євсєєв [10], В. Платонов [13], Р. Магомедов [14], В. Курись і ін.), проблеми формування професійної рухливо-пластичної підготовки студентів (Д. Донской [8], С. Євсєєв [9], С. Дмитрієв [7], Т. Бакшева [2], Н. Базарова, Л. Пилипей [16] і ін.), положення теорії та методики гімнастики й спортивного тренування (В. Платонов [17], Є. Зуєв [11], М. Озоєв та ін.), а також спеціальні фізичні вправи в хореографії (А. Ваганова [5], А. Аттіков [1], Г. Колодницький [12], М.Левін [13] і ін.), програмно-методичні (І. Бушенєва [4]) та професійно-прикладні (Т. Сабанцева [18]) аспекти фізичної підготовки хореографів.

Мета та завдання статті. Метою статті є аналіз впливу професійно-прикладної фізичної підготовки хореографа на формування його технічних якостей. Реалізується ця мета за допомогою виконання таких завдань: по-перше, характеристика професійних вимог до фізично-прикладної підготовки в контексті творчо-образної групи спеціальностей, по-друге, визначення клю-чової технічної якості й, відповідно, розгляд основних засобів професійно-прикладної фізичної підготовки, що застосовуються з метою її формування (хореографічний тренаж і балетна гімнастика).

Методологія дослідження полягає в застосуванні аналізу та узагальнення науково-методичної літератури, педагогічних спостережень, а також методів кореляційного й факторного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи проблему впливу професійно-прикладної фізичної підготовки на розвиток технічний якостей хореографа, найперше необхідно почати з аналізу взагалі

вимог до фізично-прикладної підготовки в контексті творчо-образної групи спеціальностей, до яких має стосунок і хореографія.

Фахівці вказаного напрямку під час реалізації своєї професійної діяльності проводять час переважно у закритих приміщеннях, де досить часто виникають проблеми на зразок нестачі кисню, дискомфортного й неналежного сценічного освітлення і звуку, що створює додаткове навантаження на слухові та зорові рецептори. Спеціалісти творчої групи, а особливо це стосується хореографів і діячів естрадно-циркового мистецтва, працюють в режимі чергування періодів збільшеної рухливої активності з періодами невеликого навантаження. Режим і ритм занять не завжди дотримані. Чергування супроводжується переміною робочих позицій від вільних переміщень тіла до обмежених, незручних, напружених і тривалих перебувань в одній і тій самій позі [16, 72].

Щодо психофізіологічних особливостей професійно-прикладної підготовки хореографів, то в цьому разі має місце синергія звукових і оптичних, тактильних і кінестетичних сигналів, до якої додається розвиток температурного аналізатора, а ще високий рівень вестибулярного й м'язово-рухового апаратів. Для танцівника під час прийому інформації важливими є, по-перше, зорові відчуття, відтінки світлових контрастів і тембр звуків, які впливають на рухливість і гнучкість під час виконання; по-друге, тактильні відчуття, котрі відображають предмети, стан поверхні, тиску, руху, точності; по-третє, м'язово рухові відчуття, які надають інформацію про положення тіла в просторі, про розміщення його частин і рух; по-четверте, температурні відчуття тепла, холоду, їх зміну; по-п'яте, органічні відчуття внутрішніх станів таких, як втома, задуха, бадьорість, м'язова втома, перегрівання; по-шосте, вестибулярне відчуття рівноваги, прискорення. Задіяння цього кінестетичного багажу в режимі контролю й регулювання виконання є важливим для техніки хореографа.

Важливу роль у професійно-прикладній фізичній підготовці хореографа відіграє мислення в його наочно-образній і наочно-дійовій формах, що просто й безпосередньо переводить образи в практичну дію. Долучається до всього цього емоційна й рухова пам'ять. Хоч і не можна повністю виключати задіяння прийомів аналітичного мислення в ході вправ і репетицій, проте на стадії реалізації хореографічного твору, коли настає час приймати рішення, береться до уваги більшою мірою евристична стратегія й меншою мірою алгоритмічна. Творча ситуація, в межах якої приймаються рішення, пов'язана з психічною напругою.

Значення моторних дій є досить великим в ході фізичних навантажень. Прості й складні моторні комбінації в поєднанні з сенсомоторними реакціями, орієнтовані на досягнення ефекту рухового автоматизму. Задля досягнення подібного ефекту, задіяний весь опорно-руховий апарат, особливо плечовий пояс, разом з тим, руки повинні виконувати точні та складні координовані дії. Просторово-часові параметри й силові дії відзначаються різним напрямком, траєкторіями й амплітудою, при цьому, здебільш звертається увага на точність диференціювання невеликих м'язових зусиль.

Також не потрібно забувати про навантаження на центральну нервову систему, дихальні органи й систему терморегуляції, не кажучи вже про зорові й слухові органи, руховий апарат м'язів, апарат плечового поясу, серцево-судинну систему та вестибулярний апарат. Тому під час професійно-фізичної підготовки в хореографів досить часто відчувається нервова й розумова втома, змішана втома м'язів рук, тулуба й ніг. Це потребує інколи максимальної активізації вольових зусиль, щоб зібрати власний соматичний потенціал і направити його на передачу почуттів, емоцій, темпу, руху, жестів, міміки й пластики.

Аналіз сучасної спеціальної й науково-методичної літератури з цієї теми свідчить про те, що сьогодні має місце синтез гімнастичних, акробатичних і хореографічних, високо амплітудних і складно-координаційних спортивних елементів в хореографічних композиціях. Це, як наголошує Т. Сабанцева, піднімає вимоги до професійно-прикладної фізичної підготовки хореографів з метою формування належних технічних якостей, коли приходить розуміння того, що лише засобами хореографічного тренажу якості будуть нерівномірно сформовані, а це призведе до дисонансу в розвитку опорно-рухового апарату. Саме тому виникає потреба в отриманні нових знань про зміст професійно-прикладної фізичної підготовки, взявши до уваги розвиток хореографічного мистецтва сьогодні [18, 19].

Трактуючи професійну діяльність педагога-хореографа як застосування відповідних технічних якостей і характеристик у роботі з учнями й студентами, що вимагають від нього фахових умінь і навичок у балетмейстерській, виконавській і педагогічній сферах, важливо враховувати фактор розвитку й діяльнісний підхід [4]. По-перше, педагог також розвиває і вдосконалює власні технічні якості під час постановок і репетицій, формуючи свій інтегративний потенціал на базі взаємодії інтелектуального, фізичного, естетичного, емоційного та креативного компонентів. По-друге, все це відбувається на тлі залучення діяльнісного підходу до аналізу процесу формування стійкого інтересу

студентів до специфіки застосування потенціалу фізичної культури в інтересах навчальної та майбутньої професійної діяльності. Особливо, це має розуміти той педагог, що працює за хореографічним напрямком в закладах вищої освіти відповідного спрямування, а саме, що важливість і ефективність професійно орієнтованої спрямованості фізичного виховання майбутніх хореографів залежить від формування у студентів знань про фахові технічні якості, тим більше, що процес збагачення класичного танцю новими технічними й виразними можливостями, вимагає від них належного рівня психологічної, фізико-технічної та тактичної підготовленості.

До речі, стосовно класичного танцю. Якщо застосовувати методику кореляційного аналізу, то з позиції власного досвіду викладання хотілося б зауважити, що в порівнянні з іншими танцювальними напрямками (бальним, народним і сучасним), класичний танець демонструє вищий ступінь зв'язку між базовими елементами спеціальних хореографічних дисциплін і даними фізичних здібностей. Якщо, наприклад, взяти силові (сила ніг, м'язів рук і плечового пояса), координаційні (координація рухів, стійкість і рівновага) здібності, витривалість (на швидкість і силу) і гнучкість, то в класиці вони мають найвищий ступінь відповідності.

Безумовно, що ключовою технічною якістю, вироблення якої має бути пріоритетним завданням професійно-прикладної фізичної підготовки, постає *контрастність і виразність пластичної рухової дії.* Остання залежить від доцільності й правильності розвитку таких важливих фізичних якостей, як гнучкість, спритність, витривалість, швидкість, сила й координація, а також вирізняється індивідуальними формами прояву на рівні тілесно-рухової культури кожного окремого танцівника.

Задля досягнення пластичності рухової дії необхідно застосовати комплексний підхід, який передбачає теоретико-педагогічний аспект (бесіди й лекції про прикладну спрямованість фізичної культури, її вплив на формування професійно-технічних якостей хореографа), методико-практичний (де акцент робиться на методах і способах формування професійних навичок) і, власне, практично-фізичний, або гімнастичний, коли виконуються вправи художньої та ритмічної гімнастики, акробатики, рухливі ігри, робота над психосаморегуляцією та ін.). Узагальнюючи це, важливо розуміти, що для досягнення ефекту рухової пластики, як комплексного інтегратора взаємодії психіки й тілесності, основним є перехід від «усвідомленої інтеріоризації елементарної біомеханіки рухомих дій» [2, 12], на що скеровані зусилля теоретичного й, певною мірою, методичного аспектів, до закріплення цього усвідомлення на рівні практично-фізичних вправ в ході формування «професійної» рухової пластики хореографа, зокрема й засобами гімнастики.

Змістовне наповнення професійно-орієнтованої фізичної підготовки майбутніх викладачів хореографії передбачає *поєднання хореографічного тренажу зі спеціальними гімнастичними вправами, котрі акцентовані на розвиток гнучкості, як необхідної складової пластичності руху, а також на вдосконалення координаційно-рухових якостей учнів*.

Хореографічний тренаж, як сукупність хореографічних вправ, впливає на розвиток опорно-рухового апарату, на координацію рухів вестибулярним апаратом, на підтримання тонусу м'язів і вдосконалення техніки виконання, а також на оволодіння чітко виробленою системою рухів і виразних засобів класичного танцю. З-поміж необхідних складових тренажу в класичному танці варто відмітити: 1) партерний тренаж як засіб розвитку професійних даних (це і вправи на розвиток гнучкості тіла, еластичності м'язів і танцювального кроку, на розвиток розгорнутості в тазостегнових, колінних суглобах, сили й витривалості м'язового апарату; робота над диханням під час виконання вправ на підлозі; узгодженість і роз'єднаність окремих частин тіла у виконанні рухів, які сприяють розвитку координації); 2) використання елементів художньої гімнастики в партерному класі (сучасні методи й форми досягнення позитивних результатів у розвитку танцювального кроку, гнучкості тіла, елевації; партерний стрейчинг; вправи на розтяжку й силу утримання ніг у повітрі); 3) засвоєння техніки виконання рухів класичного екзерсису біля станка (Plie, battements tendus, battements tendus jetes, battement fondu, rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air, battements frappe, pettit battements, adagio, grand battements jetes; техніка виконання рухів екзерсису обличчям до станка на напівпальцях, тримаючись однією рукою за станок); 4) формування навичок виконання екзерсису класичного танцю на середині залу (техніка виконання рухів екзерсису на всій стопі і на півпальцях; plie, battements tendus, battements tendus jetes, battement fondu, rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air, battements frappe, pettit battements, adagio, grand battements jetes); 5) рухи, що розвивають виразність і силу стоп (техніка виконання різних видів battements tendus, battements tendus jetes, battements frappe, pettit battements; battements frappe зі скороченою стопою); 6) навички виконання рухів, котрі розвивають рухливість тазостегнового суглоба, а саме, йдеться про виконання різних видів rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air, grand rond de jambe en l'air; 7) розвиток танцювального кроку (вправи на розвиток сили утримання ніг у повітрі, види battements developpe, силове адажіо біля станка; різні види grand

battements jetes, вправи для отримання ефекту легкості під час кидка); 8) робота над виразністю в класичному танці (port de bras, робота над виразністю рук і гнучкістю тіла; маленьке адажіо на середині залу, робота над стійкістю й виразністю виконання; велике адажіо на середині залу: робота над технічністю й виразністю виконання); 9) оволодіння техніками стрибків і обертань (підготовчі вправи на розвиток балона у виконавців; вправи, які розвивають силу стрибків: стрибки з двох ніг на дві ноги, стрибки з двох ніг на одну, стрибки з однієї ноги на одну; виконання обертань на місці: піруети з II-ї, IV-ї, V-ї позицій; обертання по діагоналі і колу; тури в повітрі).

До хореографічного тренажу можна додати чималу кількість вправ з балетної гімнастики, котрі орієнтовані:

- на роботу зі стопами – 1) крокувати на всій стопі й напів пальцях; сидячи на підлозі у VI позиції, підбирати й витягувати стопи; 2) лежачи на спині, робити кругові рухи стопами – витягувати їх у VI позиції, повільно підтягуючи так, щоб мізинці торкалися підлоги (скорочена I позиція), а далі витягнути стопи на I позицію); 3) releve на півпальцях в VI позиції: а) біля станка, б) на середині, в) з одночасним підйомом коліна (обличчям до станка); 4) сидячи на п'ятах, піднятися на пальці немов «вивалитися», перейшовши далі на півпальці, й опустити далі п’яти на підлогу, а також все це зробити в зворотному порядку, повернувшись у початкове положення;
- на досягнення розгорнутості – 5) лежачи на спині, розгорнути ноги з VI позиції в I; 6) «жаба»: а) сидячи, б) лежачи на спині, в) лежачи на животі або г) сидячи на підлозі - руки протягнути з внутрішнього боку гомілки й, зчепивши кисті в «замок», підтягнути стопи до себе, при цьому випрямити корпус, коліна максимально відвести від корпусу; д) «жаба» з нахилом вперед; 7) сидячи біля стіни, зігнути ноги в колінах, підтягнути їх до грудей, а далі захопити носки стоп руками, щоб вони зберігали позицію, й випрямити ноги вперед; 8) лежачи на спині, підйом ніг на 90º до I позиції з одночасним скороченням і витягуванням стоп;
- на гнучкість вперед і назад – 9) «складочка» у VI позиції з обхопленням рук за стопи; 10) «складочка» у I позиції: сидячи коліна зігнути і підтягнути до грудей, стопи у розгорнутій I позиції, руками втримати стопи, намагаючись розвести їх в боки; 11) витягнути ноги по підлозі з одночасним нахилом вперед, руки й стопи витягуються; 12) в глибокому plie з II позиції, руки протягнути з внутрішнього боку гомілки й взятися за стопи, зберігаючи положення рук, випрямити коліна з одночасним нахилом тулуба; 13) спиною до станка: «кішечка», тобто послідовний хвилеподібний прогин з положення «стоячи», роблячи нахил вперед (прогин починається з верхніх ланок хребта, а рух робиться і в зворотному порядку); 14) лежачи на животі, port de bras назад з опорою на передпліччя, долоні вниз - поза «сфінкса»; 15) лежачи на животі, port de bras на витягнутих руках; 16) «Колечко» з глибоким port de bras назад, одночасно ноги зігнути в колінах і носочками торкнутися голови; 17) «корзина» - ноги зігнуті в колінах, взятися руками за стопи, сильно прогнутися, піднявши стегна і тулуб вгору; 18) з положення «стоячи» опуститися на «місток» і повернутися в початкове становище;
- на зміцнення м’язів живота і спини – 19) лежачи на килимку, ноги підняти на 90º (до стелі) і опустити, руки в сторони долонями вниз; 20) «Куточок»: а) з положення - сидячи, коліна підтягти до грудей, б) з положення – лежачи; 21) стійка на лопатках з підтримкою спини; 22) лежачи на спині battements releve lent двох ніг на 90º, потім опустити ноги за голову до підлоги, розвести в сторони і через rond зібрати в I позицію; 23) лежачи на животі, підняти й опустити тулуб (руки вперед або вбік, ноги у розгорнутому положенні); 24) «Літак»: з положення - лежачи на животі, одночасний підйом і опускання ніг і тулуба; 25) «Човник»: перекати на животі вперед і назад; 26) віджимання від підлоги; 27) «Мавпочка»: стоячи в VI позиції, підняти руки вгору, нахилитися вперед, поставити долоні на підлогу перед стопами, далі по черзі переступаючи руками вперед, упертися, лежачи на животі (потім, рух виконати в зворотному порядку до вихідного положення);
- на розвиток кроку – 28) лежачи на підлозі, battements releve lent на 90º в I позиції у всіх напрямках; 29) лежачи на підлозі, grand battement jete в I позиції у всіх напрямках; 30) шпагати: прямий, на праву ногу, на ліву ногу; 31) сидячи на прямому «напівшпагаті», повернути тулуб праворуч і з максимальним нахилом до правої ноги взятися лівою рукою за стопу (права рука відведена за спину); 32) сидячи на прямому «напівшпагаті», нахилити тулуб боком праворуч і з максимальним нахилом до правої ноги взятися лівою рукою за стопу (права рука на лівому стегні); 33) сидячи в положенні «жаба», взятися лівою рукою за стопу правої ноги й випрямити ногу вперед тощо.

Наукова новизна. Виходячи з визначення професійно-прикладної фізичної підготовки хореографів, розглянуті професійні вимоги до цієї підготовки, враховуючи контекст творчо-образних напрямків, з-поміж яких важливість кінестетичного багажу, який працює в режимі регулювання та контролю виконання, м’язоворухові, тактильні й органічні відчуття внутрішніх станів, моторні дії і реакції тощо.

Висновки. Отже, на підставі всього вищезазначеного, необхідно зробити такі висновки. По-перше, *професійно-прикладна фізична підготовка хореографів у закладах вищої освіти культурно-мистецького спрямування – система спеціальної фізичної підготовки, що спрямована на формування прикладних знань, психофізичних і технічних якостей, котрі прямо пов'язані з фаховою діяльністю танцівника й педагога-хореографа*. По-друге, з-поміж професійних вимог до фізично-прикладної підготовки в контексті творчо-образних спеціальностей, до яких належить і хореографія, варто вказати на важливість кінестетичного багажу, який працює в режимі регулювання та контролю виконання, м'язоворухові, тактильні й органічні відчуття внутрішніх станів, моторні дії й реакції тощо. По-третє, ключовою технічною якістю хореографа, що є пріоритетним завданням професійно-прикладної фізичної його підготовки, постає контрастність і виразність пластичної рухової дії, формування якої залежить від доцільності й правильності розвитку інших фізичних якостей, серед яких гнучкість, спритність, витривалість, швидкість, сила й координація. Також потрібно враховувати індивідуальні форми її прояву на рівні тілесно-рухової культури кожного окремого танцівника. По-четверте, одним із найефективніших інструментів професійно-орієнтованої фізичної підготовки танцівників і майбутніх викладачів хореографії на сучасному етапі є поєднання хореографічного тренажу зі спеціальними гімнастичними вправами (балетною гімнастикою).

Література

1. Аттиков А. М. Методика развития прыгучести у студентов и учащихся хореографических отделений: метод. рекомендации. Ленинград: ЛГИК им. Н.К. Крупской, 1987. 27 с.
2. Бакшева Т.В. Двигательно-пластическая подготовка специалистов в области физической культуры: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.04 – «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». Майкоп, 2005. 24 с.
3. Борисов В.Я. Педагогические основы профессионально ориентированного физического воспитания студентов: автореф. дис. … канд. пед. наук: спец. 13.00.04 – «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». Минск, 2004. 19 с.
4. Бушенева И.С. Программно-методическое обеспечение воспитания будущего преподавателя хореографии: автореф. дис. … канд. пед. наук: спец. 13.00.04 – «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». Майкоп, 2008. 18 с.
5. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Ленинград: Искусство, 1980. 191 с.
6. Виленский В.Я., Образцов П.И., Уман А.И. Технологии профессионально-ориентированного обучения в высшей школе: Учебное пособие. Москва: Педагогическое общество России, 2002. 275 с.
7. Дмитриев С.В. Учитесь читать движения, чтобы строить действия: учеб. пособие для студентов и преподавателей по биомеханике и педагогической кинезиологии. Нижний Новгород: Изд-во НГПУ, 2003. 178 с.
8. Донской Д.Д. Строение действия (биомеханическое обоснование строения спортивного действия и его совершенствования). Москва: ФОН, 1995. 70 с.
9. Евсеев С.П. Физическая культура в системе высшего профессионального образования: реалии и перспективы: Монография. Санкт-Петербург, 1999. 144 с.
10. Евсеев Ю.И. Физическая культура. Серия «Учебники, учебные пособия». Ростов-н/Д: Феникс, 2003. 384 с.
11. Зуев Е.И. Волшебная сила растяжки. Москва: Совет. спорт, 1991. 64 с.
12. Колодницкий Г. А. Физическая культура. Ритмические упражнения, хореография и игры. Москва: Изд-во Дрофа, 2009. 96 с.
13. Левин М. В. Гимнастика в хореографической школе. Москва: Изд-во Терра-Спорт, 2001. 96 с.
14. Магомедов Р.Р., Белов А.К. Физические качества и методика их развития. Учебное пособие. Ставрополь: СГМА, 2005. 128 с.
15. Матвеев Л.П. Теория и методика физической культуры. Введение в предмет. Учебник для высших специальных учебных заведений. Москва: Лань, 2003. 160 с.
16. Пилипей Л. П. Професійно-прикладна фізична підготовка студентів: монографія. Суми: ДВНЗ "УАБС НБУ", 2009. 312 с.
17. Платонов В.Н. Подготовка квалифицированных спортсменов. Москва: Физкультура и спорт, 1986. 286 с.
18. Сабанцева Т.В. Профессионально-прикладная физическая подготовка студентов хореографических отделений высших учебных заведений: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.04 – «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». Омск, 2013. 23 с.

References

1. Attikov, A. (1987). Methodology for the development of jumping ability of students and students of choreographic departments: method. recommendations. Leningrad: LHIC them. N.K. Krupskaya [in Russian].

2. Baksheva, T. (2005). Motor-plastic training of specialists in the field of physical culture: author. dis. for the competition uch. degree of Cand. ped. Sciences: special 13.00.04. «Theory and methods of physical education, sports training, recreational and adaptive physical culture». Maykop. [in Russian].

3. Borisov, V. (2004). Pedagogical foundations of professionally oriented physical education of students: author. dis. for the competition uch. degree of Cand. ped. Sciences: special 13.00.04. «Theory and methods of physical education, sports training, recreational and adaptive physical culture». Minsk. [in Russian].

4. Busheneva, I. (2008). Program and methodological support for the education of the future teacher of choreography: author. dis. for the competition uch. degree of Cand. ped. Sciences: special 13.00.04. «Theory and methods of physical education, sports training, recreational and adaptive physical culture». Maykop. [in Russian].

5. Vaganova, A. (1980). The basics of classical dance. Leningrad: Art. [in Russian].

6. Vilensky, V., Obraztsov, P., Uman, A. (2002). Technology vocational-oriented teaching in higher education: A manual. Moscow: Pedagogical Society of Russia. [in Russian].

7. Dmitriev, S. (2003). Learn to read the movements to build actions: a textbook for students and teachers in biomechanics and pedagogical kinesiology. Nizhny Novgorod: Publishing House of the NGPU. [in Russian].

8. Donskoy, D. (1995). The structure of the action (biomechanical substantiation of the structure of sports action and its improvement). Moscow: BACKGROUND. [in Russian].

9. Evseev, S. (1999). Physical culture in the system of higher vocational education: realities and prospects: Monograph. St. Petersburg. [in Russian].

10. Yevseyev, Yu (2003). Physical education. Series "Textbooks, tutorials." Rostov-on-Don: Phoenix. [in Russian].

11. Zuev, E. (1991). The magic power of stretching. Moscow: Council. Sport. [in Russian].

12. Kolodnitsky, G. (2009). Physical culture. Rhythmic exercises, choreography and games. Moscow: Publishing House Drofa. [in Russian].

13. Levin, M. (2001). Gymnastics in a choreographic school. Moscow: Publishing house Terra-Sport. [in Russian].

14. Magomedov, P., Belov, A. (2005). Physical qualities and methods of their development. Tutorial. Stavropol: SGMA. [in Russian].

15. Matveev, L. (2003). Theory and methods of physical culture. Introduction to the subject. Textbook for higher specialized educational institutions. Moscow: Lan. [in Russian].

16. Pylypey, L. (2009). Professorial and applied physics training of students: monograph. Sumi: DVNZ “UABS NBU”. [in Ukrainian].

17. Platonov, V. (1986). Training of qualified athletes. Moscow: Physical Culture and Sport. [in Russian].

18. Sabantseva, T. (2013). Professional and applied physical training of students of choreographic departments of higher educational institutions: author. dis. for the competition uch. degree of Cand. ped. Sciences: special 13.00.04. «Theory and methods of physical education, sports training, recreational and adaptive physical culture». Omsk. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.07.2018 р.

УДК 792.78(4:477)

Сварник Богдан Вячеславович
викладач Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6801-5063
Cvarnyk1@gmail.com

ПОЕЗІЯ ФІЗИЧНОГО ВИРАЖЕННЯ Е. ДЕКРУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ПАНТОМІМИ

Мета статті – визначити специфіку та новаторство техніки «Тілесний мім» Е. Декру як основу сучасного мистецтва пантоміми. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, багатофакторності, історизму, комплексності та системності, а для досягнення мети використані такі методи наукового пізнання як: конкретно-історичний, описовий, логіко-аналітичний, проблемно-хронологічний та статистичний. **Наукова новизна.** Здійснено культурологічне дослідження діяльності Е. Декру; проаналізовано ідеологічні, філософські та наукові аспекти техніки «Тілесний мім», а також поняття «мім» та «пантоміма»; розглянуто принципи театральної школи Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», які посприяли формуванню методу Е. Декру; визначено поезію фізичного вираження Е. Декру як основу сучасного мистецтва пантоміми. **Висновки.** Діяльність Е. Декру справила величезне значення на становлення сучасної пантоміми як самостійної художньої форми, посприяла переосмисленню мистецтва пантоміми у сучасному контексті, позиціонуючи її не стільки як мистецтво руху, скільки мистецтво пози, яке визначається гармонією і досягається через тулуб та кінців, думки та форму. Згідно з його теорією поезії фізичного вираження, надзвичайне значення, порівняно з жестами та рухами, мають пози, які Е. Декру визначає як послідовність рухів. Наразі методологія Е. Декру широко використовується в багатьох країнах світу в процесі акторської підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах, а його школа, зі специфічною художньою формою, репертуаром і технікою тілесного міма, визнана класичною, ставши основою для подальшого еволюціонування мистецтва пантоміми.

Ключові слова: Е. Декру, «Тілесний мім», поезія фізичного вираження, пантоміма, мім.

Сварнык Богдан Вячеславович, *преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Поэзия физического выражения Э. Декру в контексте формирования современного искусства пантомимы

Цель статьи – определить специфику и новаторство техники «Телесный мим» Э. Декру как основу современного искусства пантомимы. **Методология** исследования базируется на принципах объективности, многофакторности, историзма, комплексности и системности, а для достижения цели использованы такие методы научного познания как: конкретно-исторический, описательный, логико-аналитический, проблемно-хронологический и статистический. **Научная новизна.** Осуществлено культурологическое исследование деятельности Е. Декру; проанализированы идеологические, философские и научные аспекты техники «Телесный мим», а также понятия «мим» и «пантомима»; рассмотрены принципы театральной школы Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», которые способствовали формированию метода Е. Декру; поэзия физического выражения Е. Декру определена как основа современного искусства пантомимы. **Выводы.** Деятельность Е. Декру произвела огромное значение в процессе становления современной пантомимы как самостоятельной художественной формы, способствовала переосмыслению искусства пантомимы в современном контексте, позиционируя ее не столько как искусство движения, сколько искусство позы, которое определяется гармонией и достигается через туловище и конечности, мысли и форму. Согласно его теории поэзии физического выражения, чрезвычайное значение по сравнению с жестами и движениями, имеют позы, которые Э. Декру определяет как последовательность движений. Сейчас методология Е. Декру широко используется во многих странах мира в процессе актерской подготовки в высших художественных учебных заведениях, а его школа, со специфической художественной формой, репертуаром и техникой телесного мима, признана классической, став основой для дальнейшего эволюционирования искусства пантомимы.

Ключевые слова: Е. Декру, «Телесный мим», поэзия физического выражения, пантомима, мим.

Svarnyk Bogdan, *Lecturer Kiev National University culture and arts, Kyiv, Ukraine*

The poetry of physical expression of E. Decroux in the context of the formation of the contemporary art of pantomime

The purpose of the article is to determine the specifics and innovations of the «Corporeal Mime» technique of E. Decroux as the basis of the modern art of pantomime. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, multifactor, historicism, complexity, and systemic, and to achieve the goal, such methods of scientific knowledge as concrete-historical, descriptive, logical-analytical and problem-chronological, statistical. **Scientific novelty.** Cultural research of E. Decroux's activity was carried out; analyzed the ideological, philosophical and scientific aspects of the technique «Corporeal Mime», as well as the concept of «mim» and «pantomime». The principles of

© Сварник Б. В., 2018

J.Copo's theatrical school «L'Ecole du Vieux-Colombier», which contributed to the formation of the E. Decroux method, were considered; is defined by the poetry of the physical expression of E. Decroux as the basis of the contemporary art of pantomime. **Conclusions.** The activities of E. Decroux made a tremendous contribution to the emergence of modern pantomime as an independent art form, contributed to the rethinking of the art of pantomime in the contemporary context, positioning it not so much as the art of motion, but the art of posture, which is determined by harmony and achieved through the trunk and ends, thoughts and forms. According to his theory of poetry of physical expression, the extreme value, in comparison with gestures and movements, has poses that E. Decroux defines as a sequence of actions. Currently, the methodology of E. Decroux is widely used in many countries around the world in the process of actor training in higher artistic, educational institutions, and his school, with a specific artistic form, repertoire, and technique of bodily mime, is recognized as classical, becoming the basis for the further evolution of the art of pantomime.

Key words: E. Decroux, «Corporeal Mime», the poetry of physical expression, pantomime, mime.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в умовах соціокультурного та соціомистецького простору XXI ст. особливої актуальності набувають питання пов'язані з еволюціонуванням мистецтва пантоміми, як специфічного виду сценічної діяльності. Важливість здійснення комплексного культурологічного дослідження сучасних тенденцій розвитку мистецтва пантоміми, виявлення закономірності її розвитку, в контексті інноваційних взаємозв'язків та модифікацій, актуалізує необхідність осмислення ідеологічного, філософського та наукового аспектів техніки «Тілесний мім», створеної у XX ст. провідним французьким актором Е. Декру як основи ґенези мистецтва пантоміми.

Аналіз публікацій засвідчує наявність ґрунтовних досліджень зарубіжних та вітчизняних культурологів й мистецтвознавців, присвячених постаті Е. Декру та його методиці «Тілесний мім». Наприклад, О. Маркової «Етьєн Декру. Теорія і школа «Mime Pur», 2008 р.; Т. Лебхарта «Першоджерела Декру» («The Decroux Sourcebook», 2004 р.), М. Фелнер «Апостоли тиші: сучасні французькі міми» («Apostles of Silence: The Modern French Mimes») та ін. Серед вітчизняних дослідників, які в наукових розвідках здійснюють аналіз означеного питання у різноманітних аспектах, згадаємо Н. Ужвенко («Школа «Mime Pur» Етьєна Декру в системі підготовки сучасного європейського актора» та «Створення європейської школи мистецтва пантоміми в контексті формування професії режисера», 2010 р.), яка аналізує умови створення школи сучасної пантоміми «Mime Pur» та досліджує зміни в сценічному просторі Європи у період становлення професії режисера, у контексті впливу на створення професійної школи мистецтва пантоміми та ін.

У нашому дослідженні позиціонуємо поезію фізичного вираження Е. Декру як основу ґенези сучасного мистецтва пантоміми.

Метою дослідження є визначення специфіки та новаторства техніки «Тілесний мім» Е. Декру як основи сучасного мистецтва пантоміми.

Виклад основного матеріалу. Неабиякого значення у процесі формування та становлення сучасної пантоміми відіграла діяльність Е. Декру. Шляхом дослідження можливостей фізичного вираження, працюючи над мімом який міг би «телепортуватися», не спираючись на реалістичний жест або кодифіковану фізичну мову, французький актор розробив методологію, яка стала основою професійної європейської школи пантоміми XX ст.

Варто зазначити, що пантоміма XIX ст. посилалася не лише на стиль виконавця, а й на жанр постановки, сюжети яких базувалися на казках та комбінації прототипових елементів сценаріїв Комедіа дель арте. Традиційно до сценаріїв включалися, наприклад, ситуації, коли батько видавав доньку заміж за багатого старця, хоча вона була закохана в молодого, бідного парубка, а прислуга всіляко впливала комічними витівками на ситуацію [4, 89–95].

За словами А. Арто, театрального режисера та друга Е. Декру, пантоміми XIX ст. були «зіпсовані» використанням жестів для безпосередньої візуалізації проголошених виконавцями слів [2, 233]. За словами ж самого Декру, вони були грою обличчя та рук, аби пояснити речі, що не потребують пояснень.

Дослідники беззаперечно визнають, що безпосередній вплив на подальшу діяльності Е. Декру, пов'язану з розробкою методики тілесного міму, здійснили Ж. Копо та С. Бінг.

За словами М. Фелнер, першочергово рішення Е. Декру поступити у 1923 р. у школу режисера Ж. Копо при театрі дю Вьє-Коломб'є (L'Ecole du Vieux-Colombier), пояснювалося прагненням покращити мовні навички та «втратити наявні ознаки походження з робітничого класу», що було необхідно для потенційної політичної кар'єри, проте творчий метод Ж. Копо істотно змінив його життєві плани [7, 51].

Варто зазначити, що драматичний критик Ж. Копо, який раніше ніколи не виступав на сцені як актор, заснував театральну трупу та школу при театрі разом із С. Бінг, протиставляючи її «нікчемності сучасного театру» [8, 451]. Заняття в школі, які відбувалися на природі, складалися з фехтуван-

ня, плавання та ритмічних вправ, привчали акторів до відсутності технічних елементів, які були невід'ємною частиною тодішніх французьких вистав, тобто певним стандартом, який Ж. Копо прагнув змінити [6, 11]. На його думку, саме на природі актори посилювали зв'язок емоцій з жестами. А. Ласт стверджував, що ця школа заперечувала реалізм, який стримував творчий фактор, а інноваційний метод, сформований в співпраці з С. Бінг, натомість сприяв поєднанню буття та почуття в акторі (цій інтеграції сприяли елементи легкої атлетики, імпровізації, танцю, гімнастики та дитячих ігор), а відтак, Ж. Копо став «ініціатором пластичної дії французького театру» [11, 291], яка фокусується на інтегруванні цілісності голосу та руху, а не на тексті та дикції. Ймовірно, той факт, що Ж. Копо та Е. Декру, увійшли до театрального світу з власним світосприйняттям, сформованим поза ним (перший як критик, другий як робітник), істотно вплинув на їх ставлення до сценічної дії, зневажаючи штучність у постановках.

Заняття в школі відбувалися в окремих групах. Навчання більш досвідчених акторів фокусувалося на розробці кінестетичної обізнаності, роботі з масками, імпровізації та стилізованому русі. М. Фелнер зазначає, що основним був курс кінестетичного розвитку, який фокусувався на «понятті простору та руху, сили і тривалості, орієнтації, балансу, легкості, важкості, м'якості, еластичності, спрямованості опору та ін.», а вправи були розроблені для осмислення почуття, що супроводжує дію (наприклад, для розвитку внутрішнього відчуття ритму та фразування, виконували дитячі пісні та імітували зміни ритмічних моделей та динаміки) [7, 41]. Б. Канслер акцентує на тому, що С. Бінг та Ж. Копо запропонували в цьому курсі певні ігри, які сприяли розвитку більшої чуттєвості акторів відносно їх власним рухам, шляхом ізоляції руху та імпровізації [9, 19]. Маски ж спонукали акторів діяти, а не розраховувати на міміку та вокал – ідея нерухомості й тиші були ключовими поняттями, оскільки «актор повинен знати як мовчати, слухати, відповідати, лишатися нерухомим, щоб почати діяти, розвинути дію і повернутися до тиші та нерухомості» [7, 44]. Саме ця учбова програма, орієнтована на нейтралізацію обличчя актора, з метою зосередження на тілі, щоб передати історію та характер персонажа (маски), імпровізації та тілесної активізації актора, надзвичайно вплинула на молодого Е. Декру і посприяла фокусуванню його уваги на фізичному вираженні та пантомімі.

Після закриття (у зв'язку з фінансовими негараздами. – *Авт.*) школи Ж. Копо в 1925 р., Е. Декру продовжив творчу співпрацю з його протеже Г. Баті, Ш. Дюлленом та Л. Жуве. Зазначимо, що він співпрацював із Ш. Дюлленом понад вісім років у Театрі де л'Ательє (Théâtre de l'Atelier), беручи участь у постановках комедійної п'єси Б. Джонсона «Вольпоне», а також виставах за творами Арістофана та У. Шекспіра, в яких режисер Дюллен продовжив традиції започатковані Ж. Копо, мінімізуючи живописні елементи та позиціонуючи діяльність актора як центральний елемент сценічного твору. Ш. Дюллен запросив Е. Декру викладати в театральній школі. Це й стало поштовхом для розробки власної теорії важливості пантоміми у театральному виконавстві, заснованій на методиці школи дю Вьє-Коломб'є. Саме у цей час Е. Декру познайомився з Ж.-Л. Барро, а їх співпраця заклала принципи нової пантоміми. Їх діяльність не отримала підтримки: «протягом майже двох років, ми були вдвох проти усіх, хто сміявся над нами, і саме це зробило нас сильнішими» [3, 23].

У 1940-і рр. ім'я Е. Декру стало широко відомим не лише в паризьких театральних колах, а й в кінематографі, завдяки фільмам «Справа в капелюсі» (L'affaire est dans le sac, режисер П. Превен, 1932 р.) та «Діти райка» (Les Enfants du Paradis, режисер М. Карне, 1945 р.), проте його головна діяльність була спрямована на продовження досліджень власної техніки пантоміми «Тілесний мім» (Corporeal Mime). У 1940 р. він заснував власну школу пантоміми в Парижі та власну трупу, з якою виступав по всьому світу, здійснюючи приватні покази для 10–50-ти глядачів [5, 13].

З 1957 р. Е. Декру викладає у навчальних закладах у США, в тому числі студії актора при Нью-Йоркському університеті, а в 1962 р., повернувшись у Францію, заснував власну школу неподалік від Парижу і Театр де Мім Франсуа (Theatre de Mime Francais).

Спадок творчої діяльності Е. Декру продовжує процес еволюціонування пантоміми, фокусуючись на розробленому ним підході до фізичного вираження актора, в якому пантоміма позиціонується як форма мистецтва.

Визнаючи пантоміму як художню форму, Е. Декру віддаляється від підходу Ж. Копо, який використовував пантоміму як вступ до тексту, а повністю відкидає текст, зосередившись на фізичній дії. На думку деяких дослідників, саме це посприяло визначенню назви «Тілесний мім» [10, 68].

Варто зазначити, що через велику кількість форм та варіацій, які може набувати мім, визначення цього поняття значно ускладнюється, а, відтак, існує стільки ж визначень, скільки й практик. Деякі практикуючі виконавці використовують терміни «мім» та «пантоміма» як взаємозамінні, інші – чітко розділяють відмінності між цими двома формами. Е. Декру визначав власний мім як протиставлення пантомімі, яка була створена у XIX ст.

Д. Альбертс, відомий мім-виконавець і автор кількох праць присвячених пантомімі та Е. Декру, таким чином пояснює цю різницю: «пантоміма – це ілюстрація історії. Вона сильно залежить від точності описаних об'єктів, дії, ситуації та подій, щоб розповісти цю історію. Мім, з іншого боку, може розповісти історію, але розглядає конвенції досвіду та стадії, як занадто явні, і спирається на більш прихований, більш абстрактний підхід до теми, що має більше значення в мім, ніж засоби презентації» [1, 54]. Отже, за його визначенням, пантоміма прагне представляти об'єкти та обставини у послідовності, щоб посилити німу розповідь. Проте мім, досліджує абстрактні поняття фізичного, через які історія може бути передана глядачу і осмислена через його власну інтерпретацію.

Отже, для Е. Декру, першочергове значення набували дослідження та абстрагування, а не потреба у чіткому визначенні, відображенні та репрезентації. Поки Декру експериментував у обох режимах, його фокус, як у дослідженні, так і в продуктивності, мав тенденцію абстрактної приналежності до міма.

Різниця між мімом і пантомімою відображає дві форми міма, визначені Е. Декру та Ж.-Л. Барро за часів їх співпраці. У тілесному мімі існують два стилі мім-функцій, визначені ними як «об'єктивний мім» та «суб'єктивний мім». Об'єктивний – спирається на фізичну ілюстрацію та представлення об'єктів за допомогою «вивчення рівноваги» [3, 28], яка посилює увагу на тому, як мімічний об'єкт, з яким взаємодіє виконавець, впливає на ті частини тіла, які не мають безпосереднього контакту з об'єктом. Ж.-Л. Барро роз'яснив відмінність між об'єктивним і суб'єктивним мімом у мемуарах: суб'єктивний мім – це «вивчення душі в тілесному вираженні. Метафізичне ставлення людини до космосу» [3, 28]. Абстрагування, притаманне цьому визначенню, ймовірно, не випадково: суб'єктивний мім, що зрозуміло з назви, спирається на перспективу та інтерпретацію в дослідженні теми або ідеї.

Спорідненість Е. Декру з абстрактним суб'єктивним мімом можна помітити в його дослідженнях та постановках, зафіксованих у багатьох документальних фільмах та персональних домашніх відео.

Відео Декру з дослідження руху особливо висвітлюють його стиль роботи – він одягнутий в чорну сорочку та шорти і виступає на білому фоні (більшість відео чорно-білі). У домашній студії перед камерою Декру показує власне тіло в різних позах та формах вираження. Іноді він зупиняється і починає знову працювати через рух, який було перервано хвилину тому. Дані відео – презентують лабораторію Декру, його дослідження, дієву граматику міма. Не дивлячись на те, що дати знімання відео не позначені, можна припустити, що Декру робив їх у віці 60-ти років, оскільки фотографії раннього періоду дослідження міму засвідчують, що він, як правило, надавав перевагу лише вільній пов'язці на стегнах, щоб споглядачі могли розрізняти ступінь використання тіла в артикуляції та вираженнях.

Французький документальний фільм, присвячений театру Le Théâtre d'Etienne Decroux, містить кадри з виступами його трупи в США. Наприклад, у частині постановки «Завод» (L'usine) три виконавця вдягнуті в чорні костюми з білим контуром, аби профілі виділялися на чорному фоні (на руках – чорні рукавиці, білі зі сторони долоні). Безмовні маски додають їх зовнішньому вигляду автоматизму – виконавці переміщуються під звуковий супровід механічного типу, здійснюючи велику кількість різких, швидких рухів і нагадують зубці в механізмі. Маски абстрагують виконавця для глядача, акцентуючи на важливості значення рухів. Немає історії, немає символів, які показують відношення або особистість. Є лише абстрактні ідеї, які повинні бути пов'язані через інтерпретацію.

Проведений аналіз виступів Е. Декру свідчить, що суть його роботи полягала в розвитку ідеї метафоричного вираження пантоміми.

Варто зазначити, що використання масок Декру не лише спрямовано на фокусуванні фізичності виконавця як засобу створення персонажу, а є необхідним інструментом для вивчення чистого руху, зменшують індивідуальність і визначають певну групу виконавців як єдине ціле (машина, дерево та ін.), посилюючи метафоричне сприйняття образу.

Ключова відмінність в роботі Е. Декру полягає в тому, що тіло – це «ані руки, ані обличчя» [10, 66]. Він розробив спеціальні вправи, спрямовані на здатність керувати окремими частинами тіла, наприклад, поділяючи тіло на конкретні комбінації: лише голова, потім додати шию «молоток», додати грудну клітину «погруддя», додати талію «торс», додати таз «багажник», а також окремо: голова без шиї, шия без грудної клітини, грудна клітина без талії, талія без тазу, таз без ніг, в яких головна увага приділялася ізоляції руху. Ізоляція у даному випадку значно розвинулася у порівнянні з тією, яку Е. Декру вивчав у школі Ж. Копо і перейшла межі отримання чутливості до руху, ставши засобом вивчення абстрактного вираження. Щоб створити сутність, треба спочатку розділити частини перед тим, як артистично об'єднати ціле.

«Слово про міма» (Words on Mime) Е. Декру – маніфест художньої форми та виконавського мистецтва в цілому, не лише ілюструє ідеологію автора, а й пояснює його ідеал форми пантоміми. У книзі зібрано лекційні курси, з якими Е. Декру виступав у навчальних закладах Європи та США, публікації, неопубліковані есе та замітки, які він підготував для занять. Автор аналізує походження мистецтва пантоміми, акцентуючи на тому наскільки сучасна його форма відрізняється від стародавньої, а також порівнює цей вид сценічного мистецтва з танцями і театром, формулює його доктрину, акцентуючи на важливості для акторів будь-якого типу театру.

Варто зазначити, що Е. Декру, фокусуючись на мімі як на самостійній формі сценічного мистецтва, зазначав, що «у міма є чим зайнятися, окрім того, щоб конкурувати з іншими мистецтвами. Оскільки він може стати самодостатнім, перевершити театр і зрівнятися з танцем, від якого він відрізняється своїм корінням, він має зростати» [5, 15]. Для Е. Декру акторськими інструментами були слова, мова та рухи, проте коли мім та слова поєднані разом, то «обидва бідні» [5, 35]. Наприклад, мистецтво Комедіа дель арте, яке залежало від переважання фізичного над текстом, відповідно до бачення Е. Декру, було бідним. Тоді як багатим він вважав п'єси Ш. Бодлера, розмістивши постановки за творами П. Корнеля посередині.

Загалом Е. Декру був пуристом, прагнучи до фокусування кожної сценічної форми на чистоті власного способу вираження. Так, наприклад, вираження актора має починатися з тексту, потім – дикції, потім того, що він називав «ставленням», фізичного та емоційного зображення, а зрештою – жесту. Хоча він і відділяв мистецтво театру і пантоміми, тим не менше, бажав фізично активного виступу на рівні вищому за просту залежність від жестів.

Важливим для Е. Декру було також і відмінність його діяльності від танцю, на чому він акцентував, посилаючись на власне визначення міма – абстрактне вираження, яке використовує фізичну форму для передачі чогось із внутрішнього життя виконавця.

У розділі «Навчання», Е. Декру, повертаючись до обговорення важливості вираження всього тіла над жорстким опором при передачі емоцій та понять, зазначає, що «почуття краще проявляються при застосуванні їх до конкретної дії» [5, 125], яка не включала жести – дія відбувалася з втіленого руху, повністю тілесного. Він вважав, що регулярні тренування тіла можуть посприяти гнучкості, силі та чіткості артикуляції, відповідно до ідеології міма – тіло гімнаста, розум актора і серце поета. На його думку «гімнастика пропонує нам ті речі, які ми не здатні зрозуміти з нашого власного повсякденного руху» [5, 128], тобто сприяє переходу межі повсякденного життя, що надає міму можливість досліджувати більш абстрактні рухи, розширюючи діапазон вираження. Для Е. Декру актор має збалансувати тонкощі переміщення між акцентуацією тексту в порівнянні з рухами. Проте, уява актора також мала першочергове значення, оскільки «думка не схильна до земної гравітації» [5, 70]. Тіло може були лише гнучким та сильним; у кінцевому рахунку мім має звернутися до власної емоційної та психологічної роботи, щоб розвивати виражальні здібності, особливо при розгляді абстрактного.

«Розум актора» для міма, у розумінні Е. Декру – це баланс між слідуванням правилам, винаходженням та процесом творення, оскільки підкорюючись правилам, учень визнає обмеження, які він сам (або форма) накладає на себе, щоб мати щось, проти чого працювати. Шкодуючи про те, що «мім входить у світ, в якому домінує золоте теля, назване результатом», Е. Декру розглядав глядача як засіб для старанної праці актора і як засіб для глядача, щоб дізнатися більше про пантоміму. Саме ці міркування повинні бути проаналізовані, осмислені та збалансовані в свідомості виконавця.

Ймовірно, що досвід у поезії, набутий в дитинстві, посприяв формуванню фінальної аналогії Е. Декру – «серця поета». Відповідно до його теорії, «в мистецтві дозволено все, якщо воно зроблено з якимись намірами. І оскільки тіло людини є середовищем нашого мистецтва, воно має бути тілом, яке імітує думку» [5, 84]. Роль серця в пантомімі – наповнення думок та рухів символічним вираженням. Поет працює старанно, але через структуру власного вибору, використовуючи естетичне спілкування.

Наукова новизна. Здійснено культурологічне дослідження діяльності Е. Декру; проаналізовано ідеологічні, філософські та наукові аспекти техніки «Тілесний мім», а також поняття «мім» та «пантоміма»; розглянуто принципи театральної школи Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», які посприяли формуванню методу Е. Декру; визначено поезію фізичного вираження Е. Декру, як основу сучасного мистецтва пантоміми.

Висновки. Діяльність Е. Декру справила величезне значення на становлення сучасної пантоміми як самостійної художньої форми, посприяла переосмисленню мистецтва пантоміми у сучасному контексті, позиціонуючи її не стільки як мистецтво руху, скільки мистецтво пози, яке визначається гармонією і досягається через тулуб та кінців, думки та форму. Згідно з його теорією

поезії фізичного вираження, надзвичайне значення, порівняно з жестами та рухами, мають пози, які Е. Декру визначає як послідовність рухів. Наразі методологія Е. Декру широко використовується в багатьох країнах світу в процесі акторської підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах, а його школа, зі специфічною художньою формою, репертуаром і технікою тілесного міма, визнана класичною, ставши основою для подальшого еволюціонування мистецтва пантоміми.

Література

1. Alberts D. Pantomime: Elements and Exercises. Kansas: The University Press of Kansas, 1975. 69 p.
2. Artaud A. For the Theatre and It's Double. CA: University of California Press, 1976. 176 p.
3. Barrault J.-L. Reflections on the Theatre. London, UK: Rockliff Publishing Corp. Ltd., 1951. 185 p.
4. Broadbent R.J. A History of Pantomime. Middlesex, UK: The Echo Library, 2006. 116 p.
5. Decroux E. Words on Mime. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept., 1985. 143 p.
6. Evans M. Jacques Copeau. London; New York, NY: Routledge, 2006. 192 p.
7. Felner M. Apostles of Silence: The Modern French Mimes. Cranbury, NJ; London; Ontario, Canada: Associated University Presses, 1985. 244 p.
8. Hiatt R., Jacques C. An Essay of Dramatic Renovation: The Théâtre du Vieux-Colombier. Educational Theatre Journal. 1967. №. 4. pp. 447–454.
9. Kunsler B.L. Jacques Copeau's School for Actors. Mime Journal. 1979. № 9–10. pp. 4–72.
10. Leabhart T. The Decroux Sourcebook. London; New York, NY: Routledge, 2009. 252 p.
11. Lust A. Etienne Decroux and the French School Of Mine. Quarterly journal of speech. 1971. № 57.3. pp. 291–297.

References

1. Alberts, D. (1975). Pantomime: Elements and Exercises. Kansas: The University Press of Kansas [in English].
2. Artaud, A. (1976). For the Theatre and It's Double. CA: University of California Press [in English].
3. Barrault, J.-L. (1951). Reflections on the Theatre. Trans. Barbara Wall. London, UK: Rockliff Publishing Corp. Ltd. [in English].
4. Broadbent, R.J. (2006). A History of Pantomime. Middlesex, UK: The Echo Library [in English].
5. Decroux, E. (1985). Words on Mime. Trans. Mark Piper. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept. [in English].
6. Evans, M. (2006). Jacques Copeau. London; New York, NY: Routledge [in English].
7. 7.Felner, M. (1985). Apostles of Silence: The Modern French Mimes. Cranbury, NJ; London; Ontario, Canada: Associated University Presses [in English].
8. Hiatt, R.,Jacques C. (1967). 'An Essay of Dramatic Renovation: The Théâtre du Vieux-Colombier'. Educational Theatre Journal, no. 4, pp. 447–454 [in French].
9. Kunsler, B.L. (1979). 'Jacques Copeau's School for Actors'. Mime Journal, no. 9-10, pp. 4–72 [in English].
10. Leabhart, T. (2009). The Decroux Sourcebook. London; New York, NY: Routledge [in English].
11. Lust, A. (1971). 'Etienne Decroux And The French School Of Mine'. Quarterly Journal Of Speech, no. 57.3, pp. 291–297 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.06.2018 р.

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

УДК 728.1.012:502.15/.17

Авраменко Євгеній Тарасович
студент магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-8262-0144
eugene.avr@gmail.com

ДИЗАЙН ЕКОЖИТЛА ТА КЛАСИФІКАЦІЯ НАПРЯМКІВ ЕКОБУДІВНИЦТВА

Мета роботи полягає у виявленні особливостей проектування житла засобами екобудівництва та екодизайну, класифікуванні екожитла за напрямками та виявленні характерних рис, які притаманні кожному з них. **Методологія** статті полягає у застосуванні загальнонаукових і спеціальних підходів та методів дослідження означеної теми, що дозволяє дослідити теоретичні та практичні аспекти проектування екожитла. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про екодизайн та екобудівництво, виявленні функціональних, структурних та стилістичних особливостей екожитла. У **висновках** узагальнено результати теоретичних досліджень, які свідчать, що екологічне проектування, ще досить «молодий» напрям у дизайні, який сьогодні інтенсивно розвивається і потребує детального дослідження, адже екобудівництво може вплинути на вирішення екологічної кризи на нашій планеті.

Ключові слова: дизайн екожитла, екобудівництво, екологічне проектування, екодизайн, природне середовище, матеріали природного походження, вторинна переробка.

Авраменко Евгений Тарасович, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дизайн экожилья и классификация направлений экостроительства

Цель работы заключается в выявлении особенностей проектирования жилья средствами экостроительства и экодизайна, классифицировании экожилья по направлениям и выявлении характерных черт, присущих каждому из них. **Методология** статьи заключается в применении общенаучных и специальных подходов и методов исследования обозначенной темы, позволяет исследовать теоретические и практические аспекты проектирования экожилья. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о экодизайн и экостроительство, выявлении функциональных, структурных и стилистических особенностей экожилья. **В заключении** обобщены результаты теоретических исследований, которые свидетельствуют, что экологическое проектирование, еще достаточно «молодой» направление в дизайне, который сегодня интенсивно развивается и требует детального исследования, ведь экостроительство может повлиять на решение экологического кризиса на нашей планете.

Ключевые слова: дизайн экожилья, экостроительство, экологическое проектирование, экодизайн, природная среда, материалы природного происхождения, вторичная переработка.

Avramenko Yevhenii, *Student of the Master's Degree National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Eco-house design and classification of green building directions

The purpose of the article is to identify the features of housing design using green building and eco-design, classifying eco-houses according to directions and determining the characteristic features that are inherent in each of them. **The methodology** of the article is to apply general scientific and particular approaches and methods of research of the given theme, which allows studying the theoretical and practical aspects of eco-housing design. **The scientific novelty** of the work is to broaden the concepts of eco-design and eco-construction, identifying functional, structural and stylistic features of eco-housing. **Conclusions** summarize the results of theoretical studies, which indicate that environmental design, yet quite a "young" trend in design, which today is intensively developing and requires detailed research, as eco-construction can affect the resolution of the environmental crisis on the planet.

Key words: eco-housing design, ecotourism, environmental design, ecodesign, natural environment, materials of natural origin, recycling.

© Авраменко Є. Т., 2018

Актуальність теми дослідження. Людині властиво знаходитись та проживати у природному середовищі, проте у процесі розвитку суспільства виникали міста. Щільність забудови міст зростала і продовжує зростати сьогодні. Міста усе більше віддаляють нас від природного оточення, оскільки на перше місце сьогодні ставиться швидкість зведення будинку, а екологічністю часто нехтують, використовуючи штучні матеріали і конструкції, які є дешевшими та простішими у виробництві та експлуатації. Існує і психологічний аспект даної проблеми. Інтенсивний ритм життя міста, постійні психологічні, інтелектуальні та фізичні навантаження на роботі викликають у людини потребу знаходитись у середовищі, яке хоча б опосередковано нагадує природне. Таким середовищем сьогодні є екожитло як ідеальний компроміс проживання в антропогенному світі та гармонії з природою. Цей тип житла нині є надзвичайно актуальним, оскільки перед людством як ніколи до цього нависла загроза забруднення навколишнього середовища відходами життєдіяльності, а екожитло хоча б частково, але здатне поліпшити ситуацію, яка склалася на сьогоднішній день. Здійснення цієї мети можливе завдяки тому, що в основі принципів екобудівництва покладені: ефективне використання води та інших ресурсів, скорочення обсягу відходів та зменшення інших екологічних впливів, використання по можливості будівельних матеріалів і виробів місцевого виробництва та природного походження.

Важливе значення для усвідомлення поняття екодизайну мають наступні дослідження: О.Лаврентьєв, Ю.Лебедєв, А.Щепанов, В.Єрмаков, С.Блащук, Н.Єгорова.

Однак в обраних наукових дослідженнях не розкрита тема дизайну та класифікації напрямків екобудівництва. Тому означена тема потребує вивчення.

Отже, на сучасному етапі розвитку людської цивілізації, коли на нашій планеті залишилося так мало осередків природи, які не зазнали антропогенного впливу, слід задуматися над тим як саме можливо гармонійно співіснувати з навколишнім середовищем та як обдумано використовувати ті природні ресурси які нам дані. Екожитло – це крок у напрямку досягнення гармонії людини з навколишнім світом.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей проектування житла засобами екобудівництва та екодизайну, класифікуванні екожитла за напрямками та виявленні характерних рис, які притаманні кожному з них.

Методологія. В основу дослідження дизайну екожитла та класифікації напрямків екобудівництва була покладена загальнонаукова міждисциплінарна методологія, яка спирається на фундаментальні положення дизайну, архітектури, мистецтвознавства, культурології тощо. У статті були використані наступні загальнонаукові підходи та методи (аналізу, синтезу, узагальнення, класифікації, періодизації тощо). Важливими для дослідження обраної теми є дизайнерський та мистецтвознавчий підходи.

Виклад основного матеріалу. В історичному контексті важливо враховувати стадії розвитку архітектурного простору екожитла. Витоки екологічного підходу в дизайні можна простежити в історії архітектурних споруд, предметах ужиткового і декоративного мистецтва, предметному середовищі, що відображає світогляд суспільства і рівень розвитку технологій. В доіндустріальний період люди жили в гармонії з природою і це помітно проникало у всі сфери їх життя. У кожну історичну епоху проблема житла вирішувалася по своєму. З одного боку, були обмеження технічного і економічного порядку, а з іншого – вимоги до житла, що пред'являються кліматичними і географічними умовами. Історично житла збільшувалися в розмірах, у деяких народів з'явилися багатоповерхові споруди. У будинках з'явилося те, що можна назвати першими інженерними системами життєзабезпечення.

З приходом індустріальної епохи у XIX столітті почалося зростання промислових міст, що згодом привело до забруднення життєвого середовища та до екологічної кризи індустріальних міст. Екологічна криза викликала реакцію в дизайні й науковій сфері, що дало поштовх до нових пошуків та ідей у впровадженні екожитла [9, 24].

Передумови виникнення екодизайну:

1) забруднення усіх оболонок нашої планети на сучасному етапі розвитку цивілізації;

2) негативні техногенні процеси і загальні характеристики перспектив розвитку промислового комплексу Землі;

3) рівень екологічної свідомості та культури;

4) рівень проектної культури;

5) усвідомлення, що збереження природи та гармонійне співіснування людини і навколишнього середовища є одним з головних завдань дизайнерської діяльності;

6) підвищення ролі екологічної свідомості в суспільстві, формування сучасної проектної культури і методології дизайну;

7) розуміння екологічної проблематики, згідно з екологічним осмисленням і дизайнерськими установками, котрі втілюються в проектній культурі перед усім органічного направлення [9, 25].

Нині прихильників екожитла стає все більше, тому проекти екологічних будинків популяризуються по всьому світу. Проблеми навколишнього середовища підштовхують архітекторів та дизайнерів до створення енергоефективних будинків зі застосуванням альтернативних джерел енергії та екологічно безпечних матеріалів. Країни Скандинавії, такі як Норвегія, створюють проекти, що варті уваги. Концептуальні розробки стали реалізованими проектами зі застосуванням різних технологій: геокуполи, що тримають тепло, захищають від вітру, снігу та дозволяють вести власне господарство цілий рік; систем, що отримують енергію від сонця, стічних вод, та навіть дощу; використання гідропоніки для вирощення продуктів на меншій площі землі та значній економії води тощо. У європейський країнах також є значний досвід у використанні еко-технологій, наприклад ізоляційна система, що вмонтована в стіни і здатна накопичувати тепло; фільтрування води для повторного використання. Впроваджують різну геометрію будинку, для кращої інсоляцції та вентиляції. Деякі дизайнери створюють цілі бамбукові комплекси, щоб довести, що все, що нам потрібно вже дала природа. Також концептуальні конкурси дають змогу розвивати ідеї та бачення майбутнього екожитла, поєднувати нові методи для впровадження.

Щодо українського досвіду у екобудівництві, накопичені знання та практичні навички є досить незначними, оскільки це цілком новий підхід до будівництва. Але вже зараз існують проекти, що привертають увагу закордонних споживачів та інвесторів [9, 26].

Попри тривалу історію розвитку термін «екожитло» появився порівняно нещодавно, як і, власне, «екодизайн», тому існують дискусії, що собою являє екожитло, якими характеристиками воно повинне володіти, та з яких матеріалів воно має бути збудоване. Щоб вирішити ці непорозуміння проведемо класифікацію екожитла за типами:

1) перший тип характеризується використанням екологічно чистих природних матеріалів, до яких належать (дерево, камінь, скло, глина, цегла та ін.). Більше того весь процес обробки монтажу та експлуатації також повинний бути абсолютно екологічним [3, 142];

2) другий тип житла характеризується використанням матеріалів вторинної переробки. До складу цих матеріалів можуть належать штучні матеріали які вийшли з експлуатації і були використані повторно. В основі цього типу покладений процес рециклінгу, на виробах які були повернені до експлуатації акцентується увага [7, 151];

3) третій тип житла також характеризується використанням матеріалів вторинної переробки, однак у даному випадку використовуються природні матеріали, які уже пройшли процес переробки і повторно використовуються, або можуть бути безповоротно утилізовані без шкоди для навколишнього середовища.

4) четвертий тип є радикально відмінним від попередніх, він характеризується тим, що в основі будівництва і облаштування використовуються лише штучні матеріали, що обумовлено збереженням природних ресурсів та матеріалів природного походження. Екодизайн в даному випадку досягається завдяки використанню біонічних мотивів в облаштуванні житла [2, 82].

5) п’ятий тип повторює перелічені вище згадані характеристики, які стосуються матеріалів, однак головною особливістю є те що будівля має гармонійно вписуватися у ландшафт, імітувати геопластику, використовувати біонічні форми в основі будівельних конструкцій та елементів облаштування. Властивим також є використання озеленення дахів та фасадів, для створення ефекту візуальної єдності з оточуючим середовищем.

6) шостий тип житла характеризується максимальною економією енергії, застосуванням альтернативних джерел її отримання. Така оптимізація досягається посиленою теплоізоляцією будинку, застосуванням досконаліших освітлювальних та інших електроприладів, комплектуванням сонячними тепловими приймачами енергії, колективними або індивідуальними вітроустановками і т.д. Також важливий аспект переробки відходів життєдіяльності, вони або повинні бути максимально переробленими, або поверненими до повторного використання у тій мірі, у якій це можливо [3, 142].

Також можна провести і іншу класифікацію у якій в основі екожитла закладений той чи інший домінуючий природний матеріал. Так розрізняють:

а) будинки, виготовлені з дерева. Дерево – це не дуже дорогий матеріал, та й будується дерев'яний будиночок набагато швидше цегляного. До того ж будівлі з деревини без проблем можна зводити як влітку, так і взимку. Особливі ароматичні речовини деревини, мають бактерицидні властивості і позитивно впливають на здоров'я людини. При виборі потрібно врахувати, що дерево в залежності від породи поводиться в певних умовах абсолютно по-різному: одне любить вологе

середовище, інше – сухе, третьому подобається постійна зміна цих середовищ, а четверте взагалі нічого не боїться;

б) будівництво з ґрунту. Землебитні стіни виключно міцні і довговічні. Вони дають невелику усадку, мало набухають від вогкості, майже не утворюють тріщин і мають невеликий коефіцієнт теплопровідності. Їх зводять в житлових будинках висотою не більше двох поверхів. Будівництво з ґрунту має ряд переваг: дешевизну, вогнестійкість, гігієнічність, малу теплопровідність (для підтримки нормальної кімнатної температури в них потрібно витратити палива менше, ніж при аналогічних умовах в кам'яних і дерев'яних будівлях), екобезпека (сприяє заощадженню лісу);

в) солом'яний будинок. Для солом'яного екожитла зводять стіни з дерев'яного каркасу, в середину якого вставляють спресовані солом'яні тюки, які потім штукатурять глиною. Оштукатурені глиною солом'яні тюки є гіпоалергенними і біопозитивними, тобто вільно дихають і не викликають алергії. Замість соломи в тій же технології може з успіхом використовуватися очерет. Ці матеріали з успіхом застосовували в будівництві в першій половині XX століття, але згодом вони незаслужено були забуті. На сьогодні в США і Канаді налічуються сотні людей, які живуть в подібних будинках.

Окрім уже вище згаданих способів зведення жила за допомогою екологічних матеріалів нині набувають популярності будинки, створені повністю з природної сировини за стародавніми, але вже вдосконаленими технологіями. Використовують глину, деревину, саман, солому, очерет, ракушняк, адже вони не містять шкідливих речовин і мають властивість поглинати зайву вологу з повітря в приміщенні і віддавати її, коли необхідно. Таким чином, стіни «дихають».

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні передумов виникнення екологічного методу проектування та розширенні уявлень про екодизайн та екобудівництво, виявленні функціональних, структурних та стилістичних особливостей екожитла.

Висновки. Отже, дослідження за означеною темою свідчать, що екологічне будівництво має доволі тривалу історію розвитку, однак слід відзначити, що даний напрям у дизайні та будівництві має недостатню теоретичну та методологічну базу, це пояснюється тим, що терміни «екодизайн» та «екобудинок» стали вживаними порівняно недавно, а тому досі розвиваються та нарощують теоретичну та практичну основу. З рештою як стверджують мистецтвознавці для формування характерних рис стилю проходить не менше ста років. Тому можливо з плином часу ми зможемо з іншого кута поглянути та оцінити екодизайн.

Література

1. Зиміна С. Б. Стилістичні особливості організації екологічного інтер'єру. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Архітектурний вісник КНУБА 2017. №47. С. 71–88.
2. Зиміна С. Б. Меженна Н. Ю. О некоторых противоречиях в теории и практике экостроительства и экодизайна. Архітектурний вісник КНУБА. 2015. №5. С. 140–151.
3. Зінов'єва О. С. Сталий розвиток та екологічна інфраструктура. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2017. №47. С. 66–70.
4. Михайленко В.Є., Кащенко О.В. Основи біодизайну: навч.посіб. Київ: Каравела. 2011. 224 с.
5. Никоненко Т. М. Естетична концепція екодизайну. Проблеми розвитку міського середовища. 2012. №7. С. 170–176.
6. Олійник О. П. Конструювання меблів та обладнання інтер'єру. Київ: НАУ, 2014. 348 с.
7. Сингаївська О. І. Структура залежностей між природними умовами, природними процесами та інженерними спорудами. Архітектурний вісник КНУБА. 2015. №5. С. 193–204.
8. Сосницький Ю. А. Основні позиції теорії сучасного екологічного дизайну. Теорія та історія дизайну. 2014. №3. С. 24–27.
9. Сьомка С. В. Біоніка в дизайні середовища : навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2016. 244 с.

References

1. Zimina S.B. (2017). Stylistic features of organization of ecological interior. Modern problems of architecture and urban planning. [in Ukrainian].
2. Zimina S.B, Mezhenna N.Yu. (2015). About some contradictions in the theory and practice of eco-building and ecodizaina. Architectural Bulletin of KNUBA. [in Russian].
3. Zinoviev O.S. (2017). Sustainable development and ecological infrastructure. Modern problems of architecture and urban planning. [in Ukrainian].
4. Mikhailenko V.E. Kashchenko O.V. (2011). M 69 Biodesire Basics: Teachers. Kyiv: Caravel. [in Ukrainian].
5. Nikonenko T. M. (2012). The aesthetic concept of eco-design. Problems of urban environment development. [in Ukrainian].
6. Oliynyk O.P. (2014). Design of furniture and interior equipment. Kyiv: NAU [in Ukrainian].

7. Singaevskaya O. I. (2015). Structure of dependencies between natural conditions, natural processes and engineering structures. Architectural Bulletin of KNUBA. [in Ukrainian].
8. Sosnitsky Yu. A. (2014). The main positions of the theory of modern environmental design. Theory and history of design. [in Russian].
9. Siomka S.V (2016). Bionics in Environmental Design: Teach. Manual. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.08.2018 р.

УДК 74.01/.09 (569.5)

Аль Равашдех Самер
аспірант кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: 0000-0001-5633-9554
al.ravashadeh@gmail.com

ЧИННИКИ ФОРМОТВОРЕННЯ В СУЧАСНИХ ЛОГОТИПАХ ЙОРДАНІЇ

Мета роботи – виявити та узагальнити основні чинники формотворення в сучасних логотипах Йорданії на прикладі ідентифікаційної графіки інформаційно-новинних ресурсів. **Методологія** дослідження: використано аналітичний та комплексний метод при систематизації та узагальненні теоретичного матеріалу. Під час роботи з ілюстративним матеріалом застосовано методи морфологічного, композиційного, художнього, стилістичного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні специфіки графічного дизайну Йорданського Хашимітського Королівства завдяки визначенню чинників формотворення, а також композиційних та образотворчих параметрів сучасних логотипів Йорданії. **Висновки.** В статті доведено, що основним чинником формотворення сучасних логотипів Йорданії є насамперед архітектонічні, композиційні та пластичні особливості традиційного арабського каліграфічного письма, яке виступає як текст і як його візуальна форма. Іншими чинниками можна вважати композиційну будову та характер розвиненої під впливом західної культури графічно-образної системи реалістичної та стилізованої ілюстрації.

Ключові слова: графічний дизайн, логотип, формотворення, знак, Йорданія, традиція, арабська каліграфія.

Аль Равашдех Самер, *аспирант кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета «Львовская политехника»*

Факторы формообразования в современных логотипах Иордании

Цель работы – выявить и обобщить основные факторы формообразования в современных логотипах Иордании на примере информационно-новостных ресурсов. **Методология** исследования**:** использованы аналитический и комплексный метод при систематизации и обобщении теоретического материала. При работе с иллюстративным материалом применены методы морфологического, композиционного, художественного, стилистического и комплексного анализа. **Научная новизна** работы заключается в расширении понимания специфики графического дизайна Иорданского Хашимитского Королевства за счет выявления факторов формообразования, а также композиционных и изобразительных параметров современных логотипов Иордании. **Выводы.** В статье доказано, что основным фактором формообразования современных логотипов Иордании является, в первую очередь, архитектонические, композиционные и пластические особенности традиционного арабского каллиграфического письма, которое выступает как в качестве текста, так и его визуальной формы. Другими факторами можно считать композиционное построение и развитую влиянием западной культуры графически-образную систему реалистической и стилизованной иллюстрации.

Ключевые слова: графический дизайн, логотип, формообразование, знак, Иордания, традиция, арабская каллиграфия.

Al Ravashdeh Samer, *postgraduate of Department of Design and Architecture Basics, Lviv Polytechnic National University*

Factors of form creating of modern Jordanian logos

The purpose of the work is to identify and generalize the main factors of form creating in modern logos of information and news resources of Jordan. **The methodology** of the research involves the use of complex and analytical methods in systematizing and generalizing theoretical material, as well as methods of artistic, visual, stylistic, morphological-compositional, geometric and complex analysis when working with illustrative material. **The scientific novelty** of the work is to broaden the understanding of the specificity of the graphic design of the Hashemite Kingdom of Jordan by discovering the factors of shaping, as well as the composite and figurative parameters of the modern Jordanian logos. **Conclusions.** The article proves that the main factor of the formation of the modern logos of Jordan is, first of all, the

© Аль Равашдех Самер 2018

7. Singaevskaya O. I. (2015). Structure of dependencies between natural conditions, natural processes and engineering structures. Architectural Bulletin of KNUBA. [in Ukrainian].
8. Sosnitsky Yu. A. (2014). The main positions of the theory of modern environmental design. Theory and history of design. [in Russian].
9. Siomka S.V (2016). Bionics in Environmental Design: Teach. Manual. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.08.2018 р.

УДК 74.01/.09 (569.5)

Аль Равашдех Самер
аспірант кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: 0000-0001-5633-9554
al.ravashadeh@gmail.com

ЧИННИКИ ФОРМОТВОРЕННЯ В СУЧАСНИХ ЛОГОТИПАХ ЙОРДАНІЇ

Мета роботи – виявити та узагальнити основні чинники формотворення в сучасних логотипах Йорданії на прикладі ідентифікаційної графіки інформаційно-новинних ресурсів. **Методологія** дослідження: використано аналітичний та комплексний метод при систематизації та узагальненні теоретичного матеріалу. Під час роботи з ілюстративним матеріалом застосовано методи морфологічного, композиційного, художнього, стилістичного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні специфіки графічного дизайну Йорданського Хашимітського Королівства завдяки визначенню чинників формотворення, а також композиційних та образотворчих параметрів сучасних логотипів Йорданії. **Висновки.** В статті доведено, що основним чинником формотворення сучасних логотипів Йорданії є насамперед архітектонічні, композиційні та пластичні особливості традиційного арабського каліграфічного письма, яке виступає як текст і як його візуальна форма. Іншими чинниками можна вважати композиційну будову та характер розвиненої під впливом західної культури графічно-образної системи реалістичної та стилізованої ілюстрації.

Ключові слова: графічний дизайн, логотип, формотворення, знак, Йорданія, традиція, арабська каліграфія.

Аль Равашдех Самер, *аспирант кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета «Львовская политехника»*

Факторы формообразования в современных логотипах Иордании

Цель работы – выявить и обобщить основные факторы формообразования в современных логотипах Иордании на примере информационно-новостных ресурсов. **Методология** исследования**:** использованы аналитический и комплексный метод при систематизации и обобщении теоретического материала. При работе с иллюстративным материалом применены методы морфологического, композиционного, художественного, стилистического и комплексного анализа. **Научная новизна** работы заключается в расширении понимания специфики графического дизайна Иорданского Хашимитского Королевства за счет выявления факторов формообразования, а также композиционных и изобразительных параметров современных логотипов Иордании. **Выводы.** В статье доказано, что основным фактором формообразования современных логотипов Иордании является, в первую очередь, архитектонические, композиционные и пластические особенности традиционного арабского каллиграфического письма, которое выступает как в качестве текста, так и его визуальной формы. Другими факторами можно считать композиционное построение и развитую влиянием западной культуры графически-образную систему реалистической и стилизованной иллюстрации.

Ключевые слова: графический дизайн, логотип, формообразование, знак, Иордания, традиция, арабская каллиграфия.

Al Ravashdeh Samer, *postgraduate of Department of Design and Architecture Basics, Lviv Polytechnic National University*

Factors of form creating of modern Jordanian logos

The purpose of the work is to identify and generalize the main factors of form creating in modern logos of information and news resources of Jordan. **The methodology** of the research involves the use of complex and analytical methods in systematizing and generalizing theoretical material, as well as methods of artistic, visual, stylistic, morphological-compositional, geometric and complex analysis when working with illustrative material. **The scientific novelty** of the work is to broaden the understanding of the specificity of the graphic design of the Hashemite Kingdom of Jordan by discovering the factors of shaping, as well as the composite and figurative parameters of the modern Jordanian logos. **Conclusions.** The article proves that the main factor of the formation of the modern logos of Jordan is, first of all, the

© Аль Равашдех Самер 2018

architectonic, compositional and plastic features of the traditional Arabic calligraphy writing, which serves both as a text and its visual form. Other factors include the visual language of the traditional Jordanian ornament, as well as the graphic-figurative system of realistic and stylized artwork developed under the influence of Western culture.

Key words: graphic design, logo, form creating, sign, Jordan, tradition, Arabic calligraphy.

Актуальність теми дослідження. До середини XX ст. Йорданія була одним з найбільш відсталих в економічному та культурному зрізі регіонів арабського світу, а відносно нещодавня інтеграція королівства в загальноарабський рух відродження дозволила в короткий термін вийти на шлях активного розвитку, у тому числі й у мистецькій сфері. Художні пошуки в галузі графічного дизайну є важливим фактором на шляху формування нової парадигми візуальної культури Йорданії XX-XXI століття. Розуміння специфіки його розвитку сприятиме розширенню розуміння загальної картини сучасного мистецького процесу в країні та дозволить увиразнити ключові риси національної моделі йорданського дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Останніми роками інтерес з боку науковців до культури арабського сходу невпинно зростає. Це пояснюється як загальними глобалізаційними процесами у світі, так і унікальністю тих мистецьких здобутків та традицій, які активно переосмислюються сучасними митцями. Водночас, попри увагу зарубіжних та вітчизняних науковців до культури арабських країн, мистецькі процеси в Йорданії лише частково висвітлені в працях науковців. У контексті еволюції арабського мистецтва загалом йорданську художню культуру згадують дослідники І. Аль-Фарук, Т. Буркхард, О. Грабар, М. Піотровський, Т. Стародуб [10; 12; 14; 6; 7]. Арабський орнамент та каліграфію досліджують М. Кайтука Акбі (1993), М. Кауч [4; 5]. В останніх дисертаційних дослідженнях предметом інтересу найчастіше стає проблематика розвитку архітектури, організація простору народного житла, розвиток та вплив традиційних ремесел на сучасне мистецтво. Такі питання розглянуто в дослідженнях А. Абу-Хані (1995), Х.Аль-Найрата (2005) [1; 2]. Окремі питання розвитку графічного дизайну порушені в працях Е. Абу-Авада, А. Алкарубі [9; 11]. Водночас цілісного дослідження, присвяченого графічному дизайну Йорданії та проблематиці формотворення логотипів, досі не було.

Метою дослідження є розкриття та узагальнення основних чинників формотворення в сучасних логотипах інформаційних ресурсів Йорданії – телевізійних каналів та періодики.

Виклад основного матеріалу. Одним із ключових чинників формування візуального ландшафту сучасності та системи комунікації в соціальному середовищі є графічний дизайн, а його основним завданням є візуалізація інформації та передача повідомлень. У наукових працях AIGA (Американського інституту графічного мистецтва) графічний дизайн визначається як мистецтво та практика планування та проектування ідей та досвіду з наочним та текстовим змістом [13, 200]. Традиційні сфери графічного дизайну – реклама, друковані видання, пакування, інформаційні системи та системи візуальної комунікації – сьогодні суттєво розширені завдяки технологічному прогресу. Форма, якої набуває графічний дизайн сучасності, може бути не лише матеріальною але й віртуальною, охоплюючи дизайн цифрового середовища – веб-дизайн, мультимедійний дизайн тощо. Таке розширення завдань та сфер функціонування графічного дизайну дозволяє сучасним дослідникам застосовувати термін «комунікативний дизайн» [15, 7].

У Йорданії протягом останніх десятиліть комунікативний дизайн активно розвивається в усіх галузях – в інформаційній, рекламній, корпоративній, а специфіка національної культури дозволяє вести мову про його характерні ознаки та тенденції розвитку. Будучи ще до середини XX ст. напівзалежною аграрною країною, Йорданія сьогодні стрімко інтегрується у світове співтовариство, а культурно-мистецькі здобутки країни демонструють рівноправне партнерство в художньому житті арабських країн. Характерною рисою процесу культурогенезу Йорданії була його початкова орієнтація на досвід західноєвропейського мистецтва. Такий стан речей дозволив перейняти нові мистецькі форми, а тяжіння до сучасного побуту та стилю життя активізувало напрями предметно-просторового та комунікативного дизайну. Звернення дизайнерів до західних практик у сфері проектування та класичних традицій арабомусульманської культури дозволяє вести мову про національний, базований на традиціях підхід з рисами регіональної самобутності та виразності. Простежити синтез традицій та новацій у дизайні Йорданії пропонуємо на прикладі ідентифікаційної графіки, яка набуває розвитку паралельно з соціально-культурною та економічною сферами. Основним елементом ідентифікаційної графіки, що найчастіше використовується в корпоративному дизайні, є логотип. Термін «логотип» виник в Європі у XVIII ст. як синонім типографічного поняття «лігатура» – середньовічного способу прискорення письма та економії місця шляхом злиття двох чи більше графем. Пізніше терміном «логотип» позначали цілісні друкарські кліше, що відтворювали часто вживані слова та словосполучен-

ня. В процесі розвитку промислового виробництва та в міру виникнення потреби у візуальній ідентифікації термін «логотип» закріпився як усталене накреслення найменування товару, виробника чи постачальника [3, 5]. Отже, виникнувши як функціональний елемент типографіки та поліграфічного виробництва, логотип лише з кінця XIX ст. почав використовуватись як упізнаваний елемент візуальної ідентифікації, набуваючи образних ознак та художніх характеристик.

Основною функцією логотипу як елемента ідентифікаційної графіки є створення візуального стереотипу, що миттєво ідентифікує певний об'єкт (інтернет-ресурс, фірму, організацію, установу тощо). Для аналізу нами було обрано елементи візуальної ідентифікації газет та телеканалів Йорданії. Морфологічний аналіз та класифікація цих логотипів за композиційно-образною побудовою та способом графічного накреслення дозволить виявити основні чинники формотворення та вивести певний алгоритм у використанні традицій та новацій йорданськими дизайнерами.

Основними складовими, що формують візуальний образ логотипу, є словесно-шрифтовий та зображальний елементи. Суто шрифтовий логотип будується на основі окремих літерних символів або слів, логотип комбінований містить унікальне шрифтове накреслення та зображення. При цьому зображення та шрифт можуть бути нерозривно поєднані між собою (синтетичний логотип) або існувати (та навіть використовуватись) автономно (універсальний). В Йорданії, як і в інших арабоалфавітних країнах, особливістю словесно-шрифтових логотипів є характерна графічна мова самого шрифту. Навіть таке поняття, як «лігатура», є історично усталеним в арабському письмі та використовується при сполученні певних літер, наприклад, «аліф» та «лям». Формально-пластичні ознаки шести основних стилів арабського письма – «куфі», «сульс», «насх», «талік», «дівані» та «рік'я», своєрідність та автентичність їхньої графічної мови, оригінальність малюнка, гармонійність та декоративна виразність знаходять сьогодні місце у формотворенні елементів корпоративної ідентифікації й поза межами арабського світу. Максимально наближеними за морфологічними ознаками до сучасних логотипів є традиційні типографічні композиції-рисунки до аятів Корану – «туграа» (каліграма) [5, 17]. Тривала іконоборницька традиція зумовила домінуюче становище геометрично-рослинної орнаментики та каліграфії в мистецтві Йорданії, і сьогодні такий підхід великою мірою визначає морфологію логотипів країни.

Перша група логотипів утворена словесно-шрифтовими ідентифікаційними знаками. В Йорданії тривале перебування під британським протекторатом зумовило масштабне використання латинської абетки поряд з арабським письмом, відтак шрифтові логотипи часто містять подвійне шрифтове накреслення чи мають два альтернативні накреслення латинським та арабським шрифтом. Такий прийом спостерігається як в ідентифікаційних знаках інформаційних ресурсів, так і в логотипах урядових організацій, вищих навчальних закладів, культурних проектів, у закладах сфери обслуговування. Образно-інформаційний зміст у логотипах цього виду формується завдяки художнім та формальним характеристикам шрифтових елементів. Треба відмітити, що через самі лише образні та пластичні ознаки арабської каліграфії такі логотипи європейцями сприймаються цілісно та монолітно. Основними чинниками формування таких логотипів можна виділити композиційну побудову, пропорції окремих елементів, співвідношення крапка/лінія/пляма. Водночас саме стилістика та образні характеристики арабської в'язі в шрифтовому блоці є ключовими у формуванні таких логотипів. Вони визначають диктуючі лінії, пластичні параметри та задають логотипу композиційних характеристик – динаміки при використанні шрифтів насх або сульс (телевізійні канали «Азхарі TV», «Ройя TV», «Карамеш», газета «Аль Рай») чи статики та врівноваженості при використанні шрифту куфі (телеканали «Аль Хакека», «Акаба TV», газети «Ассабеель», «Аль Хад», «Аль Ахалі»). Монументальні форми куфі, а також характерні для арабської в'язі лігатури формують цілісні, виразні та читабельні логотипи. Образності, ритму та вишуканої лаконічності надають графічним знакам повторювані верхні або нижні виносні елементи, діагональні або вертикальні гачкоподібні штрихи. До прикладу, у логотипі газети «Ассабеель» кількість однакових гачкоподібних елементів сягає семи, створюючи справді високий зразок сучасної типографіки.

При одночасному використанні арабського та латинського шрифтів спостерігаємо певний конфлікт форм. У логотипах телеканалів «Аль Давліях», «Аганіна TV» стилістика арабського курсиву не знаходить підтримки у формах латинського гротеску чи антикви і як наслідок – логотип втрачає цілісність та читабельність в обох варіантах накреслень. Водночас використання кольорової площини симетрично до геометризованої літери «F» у логотипі каналу міжнародних новин «Аль Хаджеджах», а також зведений до округлих форм текст латинкою дозволяє говорити про збалансованість композиції та узгодженість стилю основних шрифтових елементів. У логотипі телеканалу «Мерсал TV» здійснено спробу стилізувати латинський шрифт під арабську каліграфію, відтак шрифтовий блок має цілісний та формально єдиний характер. Написання в один рядок візуально руйнує різницю між

обома текстами, тому використано маркування кольором – червоний колір застосовано для арабського тексту, а жовтий для латинської транслітерації. Вдалий образний хід використано у типографічному логотипі телеканалу «A1». Візуально спершу сприймається форма латинської літери «A». Водночас її графема зібрана з червоної цифри «1», сформованої правим вертикальним штрихом, а також арабської літери «аліф», сформованої лівим діагональним штрихом.

В обраній нами групі ідентифікаційних знаків досить часто трапляються комбіновані логотипи, що поєднують текст та графічний символ. Як і в попередній групі шрифтових логотипів, чинниками формоутворення таких знаків можна вважати композиційну побудову, пропорції елементів та співвідношення крапка/лінія/пляма, стилістика шрифту, а також характер та пластичну мову графіки. В розглянутих нами логотипах можна виділити такі групи:

1. За взаємозумовленістю складових елементів логотипів: універсальні (автономність шрифтового та графічного символів); синтетичні (повне злиття та нероздільність шрифтового та графічного елементів). В універсальних логотипах зображення є формально незалежним від шрифтового елементу, а в єдиному комплексі їх утримує композиційна будова, пропорції та стилістика. На практиці універсальні логотипи можуть бути розділені на графічну та шрифтову компоненти для використання окремо. Такими, зокрема, є логотипи каналів «Jordan TV», «Arab motors», новинної агенції «Petra. Jordan news Agensy». В синтетичних логотипах шрифт та зображення формують єдине ціле та є нероздільними завдяки органічному з'єднанню зображення зі шрифтом, або, навпаки, поглинанню шрифту зображенням. У таких знаках окремі компоненти втрачають самостійне художньо-образне чи інформаційне значення та працюють лише в синтезі. Найкращим прикладом синтетичного знаку є логотип газети «Альхад», де зліва від шрифту (в кінці слова, адже арабський текст читається справа наліво) подано інтернаціональне зображення символу «play». Сам по собі цей значок не несе змістового навантаження, однак в єдиній композиції з масивним геометризованим куфі стає символом спілкування «онлайн», задає динаміки, руху вперед. До синтетичних логотипів можемо віднести, також, ідентифікатори телеканалів «Аль Дистор», «Ярмук TV», «Звейна Баладна», «Аль Майд».

2. За композиційною побудовою: статичні, динамічні, контрастні, ритмічні, врівноважені. Найчастіше динаміки логотипам задає характер самого шрифту. Це стосується тих логотипів, де використано почерк насх або сульс. Такі логотипи є завжди контрастними, ритмічними й динамічними («Азхарі TV», «Ройя TV»). У комбінованих логотипах графічне зображення досить рідко надає динаміки («Джафра TV», «Алаам Хаваа TV»). Найчастіше зображення подається по осі симетрії та працює на загальну рівновагу та статичність логотипу («Jordan TV», «Arab motors»).

3. За характером розміщення та пропорціями елементів: домінуючий шрифт та додаткове зображення (газети «Альхад», «Аль Майд»); домінуюче зображення та другорядний шрифт («Ярмук TV»); рівноцінність елементів (газета «Аль Рай»).

4. За співвідношенням основних графічних засобів: домінуюча лінія, лінійний рисунок зображення, простий шрифт («Азхарі TV», «Аль Дистор»); домінуюча пляма та робота силуету («Аль Рай», «A1»).

5. За стилем шрифту: арабська каліграфія насх, куфі, сульс, дівані, рік`я (стилізовані, декоровані, геометризовані); антиква, гротеск, фантазійний, декоративний.

6. За характером та пластичною мовою графіки: двовимірна лінійна («Аль Майд»), двовимірна площинна («Аль Рай»), псевдооб'ємна («Шада TV»), реалістична («Jordan TV»), абстрактна («Аль Хаджеджах»), стилізована («Аль Арраб TV»), монохромна («Аль Арраб TV»), поліхромна («Карамеєш»), ахроматична («Авто TV»).

7. За зображуваним образом: а) геометрична форма: коло, трикутник, ромб, квадрат («Шада TV»); б) предметний світ: механізми, зброя («Аль Майд»), архітектурні споруди («Аль Дистор»); в) геральдичні символи: кольори національного прапору Йорданії («Ярмук TV», «Звейна Баладна), г) географічні символи (земна куля («JoSat», «Petra. Jordan news Agensy»), картографічна форма Йорданії («Аль Ахалі», «Звейна Баладна»); д) живі істоти (птахи («Тойор аль Джанах»), тварини, стилізована людина («Ярмук TV»).

Доведено, що більшість сучасних логотипів Йорданії містять графічні зображення, які мало говорять про національну ідентичність країни. Причиною використання йорданськими дизайнерами загальновідомих упізнаваних зображень та міжнародних символів є багатовікова іконоборницька традиція ісламського Сходу. Відмова від художнього уявлення та образного втілення живих істот дозволила, натомість, розвинути архітектуру, художні ремесла та мистецтво каліграфії. Саме формальні, пластичні та стильові ознаки останньої найвиразніше демонструють вплив традиції та ідентичність у сучасному графічному дизайні Йорданії [7, 73].

Наукова новизна полягає в тому, що вперше комплексно досліджено проблему формотворення в ідентифікаційній графіці сучасної Йорданії на прикладі логотипів телевізійних каналів та інформаційно-новинних друкованих ресурсів. У статті здійснено комплексний морфологічний та графічно-композиційний аналіз логотипів, виявлено їхні характерні особливості та визначено чинники формотворення.

Висновки. Доведено, що елементи візуальної ідентифікації сучасної Йорданії цілком вписуються в усталену класифікацію логотипів та поділяються на словесно-шрифтові, зображальні та комбіновані (універсальні та синтетичні). Основними чинниками формотворення розглянутих логотипів є композиційна побудова, пропорції окремих елементів, співвідношення крапка/лінія/пляма, стилістика та образні характеристики шрифту (головно, арабської в'язі), а також характер та пластична мова графіки. У статті з'ясовано, що більшість сучасних логотипів Йорданії містять загальновідомі упізнавані зображення та міжнародні символи, які майже не виявляють національної ідентичності країни. Натомість формальні, пластичні та стильові ознаки арабської каліграфії найвиразніше демонструють вплив традиції та ідентичність у сучасному графічному дизайні Йорданії.

Література

1. Абу-Хани А. Художественная организация интерьера народного жилища Иордании (национальные традиции): автореф. канд. искусствоведения, 17.00.06 / А. Абу-Хані. – Москва, 1995 р. – 20 с.
2. Аль-Найрат Х. Вплив народних традицій на формоутворення предметно-просторового середовища сучасного житла (на прикладі країн Аль-Шама): автореф. канд. мист, 05.01.03/ ХДАДМ, Харків. 2005. 20 с.
3. Безсонова Л. Морфологія логотипа в системі ідентифікаційної графіки / Л. Безсонова. Вісник ХДАДМ, Харків. 2011. №3.С.4 – 7.
4. Кайтука Акби М. Орнамент в народном искусстве Иордании: автореф. канд. искусствоведения, 17.00.06 Москва. 1993. 20 с.
5. Кауч М.Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма. Минск, Белфакс. 1998. 127 с.
6. Пиотровский М. О мусульманском искусстве . СПб, «Славия», 2001. 144 с.
7. Стародуб Т. Исламский мир: Художественная культура VII-XVII вв.: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. Москва, Восточная литература. 2010. 256 с.
8. Хусни Абу К. Основные тенденции развития изобразительного и декоративно-прикладного искусства Иордании 1980-1990-х гг.: автореф. канд. искусствоведения, 17.00.06. Москва. 1998. 20 с.
9. Abu-Awad E. Notes on the Vocational Axis and Practical Training in Design Specialties. Forum on development and updating the special standards for interior and graphic design. Held 22-May-2004. Amman National University. Ministry of High Education and Scientific Research. Amman, Jordan. 2004.
10. Al-Faruqi I. The Cultural Atlas of Islam, New York, 1986
11. Alkharoubi A. Modern arabic calligraphic–based logos. ProQuest LLC, 2013.
12. Burckhardt T. Art of Islam. London, 1976.
13. Cezzar J. What is graphic design? / J.Cezzar// The AIGA Guide to Careers in Graphic & Communication Design. – NY : Blumsburry, 2017.
14. Grabar O. Introduction in Treasures of Islam, London, 1985.
15. Shedroff N. Information Interaction Design: A Unifi ed Field Theory of Design. Information Design. The MIT Press, 2000. 376 p.

References

1. Abu-Khani A. (1995). Khudozhestvennaya organizatsiya interera narodnogo zhilishcha Iordanii (natsionalnye traditsii). Extended abstract of candidate's a thesis. Moskva. [In Russian].
2. Alj-Najrat Kh. (2005). Vplyv narodnykh tradycij na formoutvorennja predmetno-prostorovogho seredovyshha suchasnogho zhytla (na prykladi krajin Alj-Shama). Extended abstract of candidate's a thesis. Kharkiv. [in Ukrainian].
3. Bezsonova L. (2011). Morfologhija loghotypa v systemi identyfikacijnoji ghrafiky. Visnyk KhDADM, Kharkiv. 3, 4-7 [in Ukrainian].
4. Kaytuka Akbi M. (1993). Ornament v narodnom iskusstve Iordanii. Extended abstract of candidate's a thesis. Moskva. [In Russian].
5. Kauch M. (1998). Tvorcheskaya kalligrafiya. Iskusstvo krasivogo pisma. Minsk: Belfaks. [In Russian].
6. Piotrovskiy M. (2001). O musulmanskom iskusstve. SPb: Slaviya. [In Russian].
7. Starodub T. (2010). Islamskiy mir: Khudozhestvennaya kultura VII-XVII vv.: arkhitektura, izobrazhenie, ornament, kalligrafiya. Moskva: Vostochnaya literatura. [In Russian].
8. Khusni Abu K. (1998). Osnovnye tendentsii razvitiya izobrazitelnogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva Iordanii 1980-1990-kh gg. Extended abstract of candidate's a thesis. Moskva. [In Russian].
9. Abu-Awad E. (2004). Notes on the Vocational Axis and Practical Training in Design Specialties. Forum on development and updating the special standards for interior and graphic design. Amman National University. Ministry of High Education and Scientific Research. Amman. [In English].

10. Al-Faruqi I. (1986). The Cultural Atlas of Islam, New York. [In English].
11. Alkharoubi A. (2013). Modern arabic calligraphic–based logos. ProQuest LLC [In English].
12. Burckhardt T. (1976). Art of Islam, London. [In English].
13. Cezzar J. (2017). What is graphic design? The AIGA Guide to Careers in Graphic & Communication Design. NY : Blumsburry. [In English].
14. Grabar O. (1985). Introduction in Treasures of Islam, London. [In English].
15. Shedroff N. (2000) Information Interaction Design: A Unifi ed Field Theory of Design. Information Design. NY: The MIT Press. [In English].

Стаття надійшла до редакції 21.09.2018 р.

УДК 7.016.4

Богданов Микита Миколайович
старший викладач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, аспірант НАКККіМ
ORCID: 0000-0001-5344-4113
nikitabogdanov01@gmail.com

ЕФІРНІ КВОТИ НА РАДІОСТАНЦІЯХ У СВІТОВІЙ ПРАКТИЦІ ЯК ЗАСІБ СТИМУЛЮВАННЯ ВИРОБЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗИЧНОГО ПРОДУКТУ

Мета роботи. Шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел дослідити міжнародний досвід проведення національної політики щодо запровадження квот на аудіо- та медіаринках та перспектив реалізації вказаної політики в Україні. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального та компаративного методів для розгляду європейського досвіду щодо проведення національної політики у запровадженні квот в інформаційному просторі; вивченні українського ринку музичної радіопродукції (на прикладі 2014–2016 років), як передумов нормалізації квотного законодавства, а також у виявленні плюсів та мінусів квотної політики, як можливості популяризації україномовного музичного контенту. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті основних положень щодо існуючого в світовій практиці феномену «ефірних квот на музичний контент для радіостанцій» та у виявленні ключових аспектів та проблем щодо актуальності та раціональності даної практики в XXI столітті в епоху «Інтернету». **Висновки.** Аналіз європейського досвіду та спеціалізованих джерел дозволив зробити висновки, що квоти – це важливий внутрішньополітичний фактор популяризації національного музичного продукту. На державному рівні законодавець повинен враховувати такий рівень та структуру квот, які будуть відповідати медійному ринкові і не перешкоджати зростанню або обмежувати розмаїття у цьому секторі. Загальні обсяги квот збалансовуються відповідно до можливостей виробництва на ринку, з метою сприяння інвестиціям. Водночас, доцільним є надання субсидій або податкових пільг на виробництво продукції з метою найбільш ефективної підтримки розвитку україномовної музичної продукції.

Ключові слова: квоти, радіо, ефірне радіомовлення, контент, ефірний час, плей-лист, молоді таланти, гарячі ротації, PR, маркетинг, цільова аудиторія, медіа, просування, українська електронна танцювальна музика, український музичний продукт.

Богданов Никита Николаевич, *старший преподаватель кафедры сценического и аудиовизуального искусства Института современного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, аспирант НАРККиИ*

Эфирные квоты на радиостанциях в мировой практике как стимулирующее средство производства отечественного музыкального продукта

Цель работы. Путем анализа современных научных исследований и специализированных источников исследовать международный опыт проведения национальной политики в отношении введения квот на аудио- и медиарынках и перспектив реализации указанной политики в Украине. **Методология** исследования заключается в применении формального и сравнительного методов для рассмотрения европейского опыта по проведению национальной политики в введении квот в информационном пространстве; изучении украинского рынка музыкальной радиопродукции (по состоянию на 2014-2016 годы), как предпосылок нормализации квотного законодательства, а также в выявлении плюсов и минусов квотной политики, как возможности популяризации украиноязычного музыкального контента. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии основных положений по существующего в мировой практике феномена «эфирных квот на музыкальный контент для радиостанций» и в выявлении ключевых аспектов и проблем по актуальности и рациональности данной практики в

© Богданов М. М., 2018

10. Al-Faruqi I. (1986). The Cultural Atlas of Islam, New York. [In English].
11. Alkharoubi A. (2013). Modern arabic calligraphic–based logos. ProQuest LLC [In English].
12. Burckhardt T. (1976). Art of Islam, London. [In English].
13. Cezzar J. (2017). What is graphic design? The AIGA Guide to Careers in Graphic & Communication Design. NY : Blumsburry. [In English].
14. Grabar O. (1985). Introduction in Treasures of Islam, London. [In English].
15. Shedroff N. (2000) Information Interaction Design: A Unifi ed Field Theory of Design. Information Design. NY: The MIT Press. [In English].

Стаття надійшла до редакції 21.09.2018 р.

УДК 7.016.4

Богданов Микита Миколайович
старший викладач кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, аспірант НАКККіМ
ORCID: 0000-0001-5344-4113
nikitabogdanov01@gmail.com

ЕФІРНІ КВОТИ НА РАДІОСТАНЦІЯХ У СВІТОВІЙ ПРАКТИЦІ ЯК ЗАСІБ СТИМУЛЮВАННЯ ВИРОБЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗИЧНОГО ПРОДУКТУ

Мета роботи. Шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел дослідити міжнародний досвід проведення національної політики щодо запровадження квот на аудіо- та медіаринках та перспектив реалізації вказаної політики в Україні. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального та компаративного методів для розгляду європейського досвіду щодо проведення національної політики у запровадженні квот в інформаційному просторі; вивченні українського ринку музичної радіопродукції (на прикладі 2014–2016 років), як передумов нормалізації квотного законодавства, а також у виявленні плюсів та мінусів квотної політики, як можливості популяризації україномовного музичного контенту. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті основних положень щодо існуючого в світовій практиці феномену «ефірних квот на музичний контент для радіостанцій» та у виявленні ключових аспектів та проблем щодо актуальності та раціональності даної практики в XXI столітті в епоху «Інтернету». **Висновки.** Аналіз європейського досвіду та спеціалізованих джерел дозволив зробити висновки, що квоти – це важливий внутрішньополітичний фактор популяризації національного музичного продукту. На державному рівні законодавець повинен враховувати такий рівень та структуру квот, які будуть відповідати медійному ринкові і не перешкоджати зростанню або обмежувати розмаїття у цьому секторі. Загальні обсяги квот збалансовуються відповідно до можливостей виробництва на ринку, з метою сприяння інвестиціям. Водночас, доцільним є надання субсидій або податкових пільг на виробництво продукції з метою найбільш ефективної підтримки розвитку україномовної музичної продукції.

Ключові слова: квоти, радіо, ефірне радіомовлення, контент, ефірний час, плей-лист, молоді таланти, гарячі ротації, PR, маркетинг, цільова аудиторія, медіа, просування, українська електронна танцювальна музика, український музичний продукт.

Богданов Никита Николаевич, *старший преподаватель кафедры сценического и аудиовизуального искусства Института современного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, аспирант НАРККиИ*

Эфирные квоты на радиостанциях в мировой практике как стимулирующее средство производства отечественного музыкального продукта

Цель работы. Путем анализа современных научных исследований и специализированных источников исследовать международный опыт проведения национальной политики в отношении введения квот на аудио- и медиарынках и перспектив реализации указанной политики в Украине. **Методология** исследования заключается в применении формального и сравнительного методов для рассмотрения европейского опыта по проведению национальной политики в введении квот в информационном пространстве; изучении украинского рынка музыкальной радиопродукции (по состоянию на 2014-2016 годы), как предпосылок нормализации квотного законодательства, а также в выявлении плюсов и минусов квотной политики, как возможности популяризации украиноязычного музыкального контента. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии основных положений по существующего в мировой практике феномена «эфирных квот на музыкальный контент для радиостанций» и в выявлении ключевых аспектов и проблем по актуальности и рациональности данной практики в

© Богданов М. М., 2018

XXI веке в эпоху «Интернета». **Выводы**. Анализ европейского опыта и специализированных источников позволил сделать выводы, что квоты – это важный внутриполитический фактор популяризации национального музыкального продукта. На государственном уровне законодатель должен учитывать такой уровень и структуру квот, которые будут отвечать медийном рыночные и не препятствовать росту или ограничивать разнообразие в этом секторе. Общие объемы квот балансируются в соответствии с возможностями производства на рынке, с целью содействия инвестициям. В то же время, целесообразным является предоставление субсидий или налоговых льгот на производство продукции с целью наиболее эффективной поддержки развития украиноязычной музыкальной продукции.

Ключевые слова: квоты, радио, эфирное радиовещание, контент, эфирное время, плей-лист, молодые таланты, горячие ротации, PR, маркетинг, целевая аудитория, медиа, продвижение, украинская электронная танцевальная музыка, украинский музыкальный продукт.

Bogdanov Nikita, *Senior Lecturer of the Department of Stage and Audiovisual Art of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts**, PhD student***

Airtime quotas at the radio stations in the world practice as a stimulant of production of domestic music product

Purpose of the work is through the analysis of modern scientific researches to study the international experience of conducting the national policy on introduction of quotas at the audio- and media markets and perspectives of implementation of such policy in Ukraine. **Methodology** of the research consists in the use of formal and comparative methods for studying European experience on the implementation of the national policy on introduction of quotas in the information space and Ukrainian market of music radio products (as of 2014-2016) as conditions for normalization of quota legislation as well as revealing advantages and disadvantages of quota policy as a possibility of promotion of Ukrainian music content. **Scientific novelty** of the research consists in revealing the main provisions on the existing in the international practice phenomenon of “air time quotas for music content for radio stations” and identifying the key issues and problems of relevance and rationality of this practice in the XXI century, in the era of Internet. **Conclusions.** Analysis of European experience and specialized sources allowed to conclude that quotas are an important domestic political factor of promotion of the national music products. At the state level legislator should take into account such rate and structure of quota, which will answer media market ones and not to prevent the growth or restrict the diversity in this sector. General volumes of quotas are balanced according to production capacity in the market to facilitate investment. However, it is appropriate to provide subsidies or tax incentives for production in order to most effectively support the development of Ukrainian musical production.

Key words: Quotas, radio, on-air radio broadcasting, content, airtime, play list, young talents, hot rotation, PR, marketing, target audience, media, promotion, Ukrainian electronic dance music, Ukrainian music product.

Актуальність дослідження. У сучасних складних військово-політичних умовах, українська влада та народ залучається до проукраїнської інформаційної політики та медіа- та радіоринку. Така політика передбачає, що країна не бажає бути лише об'єктом інформаційного впливу, а й сама активно працює у внутрішньому та зовнішньодержавному інформаційному просторі.

Україна в червні 2014 року підписала Угоду про асоціацію з ЄС і протягом двох років поступово приводить своє законодавство у відповідність до європейських стандартів. Ухвалення нового закону про аудіовізуальні послуги – одна з вимог європейських партнерів. Цей закон має замінити два попередніх основних галузевих закони «Про телебачення і радіомовлення» та «Про Національну раду з питань телебачення і радіомовлення», наблизивши нормативне поле України до європейських практик. 27 січня 2016 року комітет ухвалив «Стратегію розвитку законодавства України з питань свободи слова та діяльності ЗМІ відповідно до європейських стандартів», яку підготовлено за сприяння спільної програми Європейського Союзу та Ради Європи «Зміцнення інформаційного суспільства в Україні». Відповідно до неї члени комітету визначили пріоритетні завдання на найближчий рік, і одним із найголовніших згідно зі «Стратегією» є ухвалення закону «Про аудіовізуальні послуги». У листопаді 2016 року, український Уряд офіційно затвердив квоти для радіостанцій, з метою популяризації україномовної музичної продукції. Через дискусійність запровадженого законопроекту, актуальності набуває проблема аналізу міжнародної політики, розгляду можливих перспектив застосування квот на українському радіоринку.

Стан наукового дослідження. Міжнародний досвід запровадження квот на радіо- та телеринках досліджували А. Ессер, С. Безьо, Р. Гунгербуглер, Л. Морічі, Б. Преріо П. Іосіфідіс, Дж. Стімерс, М. Вілер, С. Андерсон, Дж. Свіммер, У. Суен, Г. Де Бенс, П. Сібрайт та Г. Відс, Дж. М.а.Б. Беккалі, М. Ричардсон, С. Л. Андерсон та інші. Серед українських джерел це окремі думки політиків та радіокритиків у сучасних ЗМІ. Проте проблема запровадження квот на українських радіостанціях на науковому рівні – недосліджена.

Мета дослідження – шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел дослідити міжнародний досвід проведення національної політики щодо запровадження квот на аудіо- та медіаринках та перспектив реалізації вказаної політики в Україні.

Виклад основного матеріалу. В умовах інформаційної війни, у державних й суспільних секторах радіомовлення протягом 2014-2015 років відбулися помітні зміни, які дозволяють засвідчити певні зрушення у формуванні об'єднавчої структури Національної радіокомпанії України та обласних радіокомітетів. 7 квітня 2015 року у «Мистецькому Арсеналі» відбулася низка знакових для українського медійного простору подій: Президент України Петро Порошенко підписав Закон «Про внесення змін до деяких законів України щодо Суспільного телебачення і радіомовлення України», після чого у прямому ефірі був змінений логотип Першого національного та позивні Українського радіо. У такий спосіб в Україні презентували проект суспільного радіомовлення. Показовим також можна вважати появу нової радіостанції в Києві на частоті, де раніше працювала ще одна розмовна станція «Радіо 24», що входить до медіахолдингу ТРК «Люкс» і відстоює проукраїнські державницькі позиції. В контексті частотного розподілу між розмовними радіостанціями варто згадати й «Радіо Ера», яка, хоча й втратила певну частину аудиторії в Донецькій, Луганській областях та в Криму, все ще залишається впливовим мовцем, бо зберігає всі свої FM-частоти, в тому числі й на сході України. З'явилися мобільні додатки, у «Радіо Рокс», «Люкс FM» та «Радіо 24». Ефірне мовлення, цілком зрозуміло, не може працювати з такою технологією, тому саме багатоманітність вибору приваблює засновників онлайн-мереж. Тому, нова державна політика сконцентрована навколо популяризації української музичної продукції як на радіостанціях, так і на телебаченні.

Найгарячіша дискусія в політичному середовищі відбувалася щодо законопроектів про квоти українських пісень на радіо. Працювала робоча група, комітет розглядав питання кілька разів на засіданнях, і врешті у листопаді 2016 року закон було ухвалено.

Відповідно до компромісного закону, установлено 35-відсоткову квоту на пісні українською мовою для часових проміжків із 7:00 до 14:00 та з 15:00 до 22:00; квоту запроваджуватимуть поступово: протягом першого року – 25%, другого – 30%, третього – 35%; для радіостанцій, у яких ліцензією передбачено, що вони понад 60% продукту мовлять мовами ЄС, визначено пільгову квоту на пісні українською мовою – 25%, квоту на українську мову ведення ефіру – 60%. Квоту на мову ведення ефіру також запроваджуватимуть поступово: протягом першого року – 50%, другого – 55%, третього – 60%; закон набуває чинності через чотири місяці з дати оприлюднення [8]. Також узгоджено законопроект № 4303 «Про внесення змін до деяких законів України стосовно обмеження використання медійної продукції держави агресора», рекомендувавши авторам вилучити зміни в Законі «Про телебачення і радіомовлення» [9].

У проекті запропоновано: запровадити додаткові умови ретрансляції на території України програм телерадіоорганізацій, які підпадають під юрисдикцію держави-агресора, а саме: запровадити процедуру їх ліцензування; запровадити додаткові умови щодо видачі прокатних посвідчень на фільми з участю фізичних осіб – резидентів держави-агресора, а саме: надання такими особами заяви про засудження окупації території України державою-агресором; заборонити трансляцію телерадіоорганізаціями музичних творів, уперше оприлюднених після 1 січня 2014 року, з участю осіб, уключених до Переліку осіб, які створюють загрозу національній безпеці та/або якщо принаймні один з авторів (співавторів) або виконавців (співвиконавців) яких є громадянином держави-агресора за умови, що немає достовірних даних про те, що цей автор (співавтор) або виконавець (співвиконавець) публічно засуджував окупацію території України державою-агресором.

Загалом, квоти на вітчизняний контент або необхідний відсоток національної аудіовізуальної продукції зазвичай запроваджуються країнами з метою захисту державної мови та ідентичності, задля захисту сектору національного виробництва.

За твердженням медіакритика Ю. Крайняка, запровадження квот на вітчизняний контент для мовників полягає в тому, що таким чином вони більше інвестуватимуть у національний контент. Це може означати гарантований та відповідний обсяг контенту державною мовою (мовами) [7]. Розробники державної політики щодо цього питання також нерідко сподіваються, що запровадження квот на вітчизняний контент означатиме більший притік коштів у вітчизняний сектор виробництва аудіовізуальної продукції шляхом залучення незалежних компаній-виробників чи окремих осіб, що працюють у сфері виробництва аудіовізального продукту, або шляхом підвищення виплат національним власникам прав: музикантам або авторам.

На світовому ринку, існують різні способи запровадження квот на вітчизняний контент, але серед основних можна назвати такі: збільшення відсотку аудіовізуальних робіт вітчизняного виробництва; вимога щодо відсотку аудіовізуальних робіт державною мовою (наприклад, у Франції, Ма-

кедонії); вимоги щодо ліміту на відсоток контенту закордонного виробництва, який дозволяється транслювати на каналі (наприклад, у Латвії). Проте мета квот проста на вітчизняний контент проста – ефективно забезпечують присутність в ефірі певної кількості контенту державною мовою (мовами) [2, 162–163].

У європейській практиці реалізовується «Конвенція про транскордонне телебачення» (ЄКТТ), якою від телевізійних каналів вимагається трансляція не менше 10% робіт європейського виробництва. Пункт перший статті 10 проголошує: «Кожна Сторона, що здійснює трансляцію, забезпечує в разі доцільності та відповідними засобами, щоб телемовець, який підпадає під її юрисдикцію, приділяв більшу частину свого ефірного часу європейським роботам, за винятком часу, відведеного для новин, спортивних подій, телевізійних ігор, реклами, послуг телетексту й телепродажу. Це співвідношення з урахуванням зобов'язань телемовця перед своїми телеглядачами стосовно інформаційних, освітніх, культурних та розважальних програм досягається поступово, на підставі відповідних критеріїв» [3, 26–27]. Відносно радіомовлення немає особливих вказівок, тому держава має самостійно проводити квотну політику, зважаючи на внутрішньополітичні умови та зовнішньополітичну загрозу.

Дослідники С. Безьо, Р. Гунгербуглер, Л. Морічі та Б. Преріо наголошують, що такі квоти на радіостанціях фактично погіршують якість вітчизняного контенту, бо в результаті отримуємо дешевшу продукцію, яка має нижчу культурну цінність [1, 178]. У цьому разі широкий спектр продукції, яка кваліфікується як така, що відповідає квотам, дозволяє станціям заповнювати свої квоти дешевою продукцією для одноразової трансляції, яка здебільшого копіює міжнародні формати.

Зарубіжні дослідження П. Іосіфідіса, Дж. Стімерса, М. Вілера засвідчують, що на радіо квоти на вітчизняний контент можуть зменшити розмаїття контенту та призвести до зниження рейтингу радіостанції, тоді як на телебаченні такі квоти можуть підвищити розмаїття контенту, але при цьому також зменшити рейтинг [4, 82–84]. Проблемою є те, що музичні радіостанції рідко володіють правами на музику, яку вони транслюють, і вони не можуть виробляти її в більших обсягах, аби заповнити квоту.

Для кращого розуміння квотної політики, варто розглянути досвід їх запровадження в окремих європейських країнах.

Наприклад, у Франції після запровадженням квот на національну музику, франкомовного контенту стало більше, але при цьому створювалося менше пісень чи музичних творів. Повторюваність музики в межах ефіру однієї радіостанції, а також подібність музичного ефіру різних радіомовців може означати зменшення рейтингу, а отже й менший прибуток від реклами. Проте це також означає менше розмаїття програм для споживачів та менші інвестиції в галузь. Це стає особливою проблемою для тематичних радіостанцій, як от спортивних, джазових, новинних та інших їм подібних, і саме тому деякі країни вирішують робити виняток для таких каналів і звільняти їх від вимог дотримання квоти.

Загальновживаною є практика, за якою квота не поширюється на рекламу, телепродажі, прямі трансляції спортивних подій, та, як правило, новини й ігрові теле- та радіопередачі. Ці винятки можна порахувати у відсотках від «сукупної тривалості мовлення», як це робиться в Угорщині чи Сербії. Можна визначити «сукупну тривалість мовлення» як взагалі все, а далі зазначити конкретно, який саме контент підпадає під квоту. Поширеною є практика виключення з квоти на вітчизняний контент реклами, телепродажів, спортивних заходів, ігрових телешоу та щоденних новин.

Водночас більшість європейських країн лімітують кількість повторів для тих програм, які підпадають під визначення квоти, одним або двома повторами для телебачення, але не обмежують кількість повторів для радіо. Це не означає, що станції не можуть передавати більше повторів, але такі додаткові повтори не враховуються у квоті.

Існують інші регуляторні інструменти та заходи, які можна застосовувати з метою сприяння інвестиціям у галузь виробництва національної аудіовізуальної продукції й збільшення обсягів та якості таких творів на телебаченні та радіо. Вони можуть бути корисними у поєднанні з квотами на вітчизняний контент, наприклад, зменшення квоти можна доповнити додатковими заходами на підтримку національної продукції. Часто їх можна застосовувати з метою саме заохочення до незалежного виробництва.

Наприклад, у Словенії субсидії з державного бюджету або за рахунок ліцензійного збору, інші державні кошти можуть спрямовуватися на проекти виробництва вітчизняного контенту на конкурентній основі: можливо відповідно до порядку підтримки виробництва кінофільмів та радіопродукції.

В Італії та Македонії податкові пільги на виробництво національних аудіовізуальних творів трактуються вимогою до суспільного мовця стосовно витрачання певної суми зі свого бюджету на програми вітчизняних незалежних виробників.

В Албанії існує вимога для всіх мовців транслювати 30% творів, вироблених в Албанії, та від кожного – мати 15% власної продукції, яку можна включити до першої квоти. Хорватія вимагає від телеканалів, щоб вони мали 20% власної продукції та 60% у кращий ефірний час (18–22:00) щодня, і сюди входять інформаційні, культурні, музичні, спортивні та інші програми власного виробництва або створені ексклюзивно для них. Також вимагає від радіостанцій 30% програм власного виробництва щодня, 20% – щоденна квота на хорватську музику, яку можна вважати частиною загальних 30%.

Естонія вимагає від телебачення мати лише 10% власної продукції на місяць, не включаючи новин, спортивних заходів, ігор, реклами та телепродажів. Половина з цих 10% має припадати на кращий ефірний час (19-23:00).

Франція вимагає від радіостанцій трансляції 40% французької музики, половина якої мусить бути від нових митців. Вимагає від телеканалів трансляції 40% оригінальних французьких творів. Румунія потребує від мовників 30% румунської аудіовізуальної продукції. Словенія домагається, щоб 30% радіопрограм щоденно були власного виробництва. Також, 20% будь-яких музичних програм на приватному телебаченні чи радіо, а 40% на суспільних каналах має виділятися на словенську музику або музичні твори словенських авторів та інтерпретаторів. Вимагає, щоб 5% від обсягу річного мовлення телеканалів виділялося на словенські національні твори.

Швеція вимагає від радіостанцій суттєвої частки програм шведською мовою, програм із залученням виконавців, що працюють у Швеції, а також творів авторів, що працюють у Швеції. У Великобританії існує вимога до різних телеканалів, що мають зобов’язання суспільної служби (включно з деякими приватними каналами), транслювати оригінальну продукцію (власного виробництва або зроблену на ексклюзивне замовлення) в різних пропорціях, але не нижче за 50%. Ці квоти не прописані в законодавстві, але вони визначені в ліцензійних угодах кожного мовця.

В Україні закон про квоти був ухвалений в листопаді 2016 року. Окремі радіостанції почали реалізовувати законопроект уже з 15 жовтня. Наприклад, між 13:00 і 14:00 у листопаді 2015 року (згідно з дослідженням GfK Ukraine) на п'ятьох найрейтинговіших українських радіостанціях розподіл пісень виглядав таким чином (див. рис. 1) [9]:

1. «ХітFM» – 7 пісень англійською, 2 – українською,1 – італійською, 1 – російською мовами;
2. «Шансон» – 10 російською, 2 – українською;
3. «Русское радио «Украина» – 10 – російською, 2 – українською;
4. «Люкс FM» – 14 англійською, 2 – російською, 1 – іспанською;
5. «Ретро» – 5 – російською, 5 – англійською, 1 – іспанською, 1 – італійською мовами.

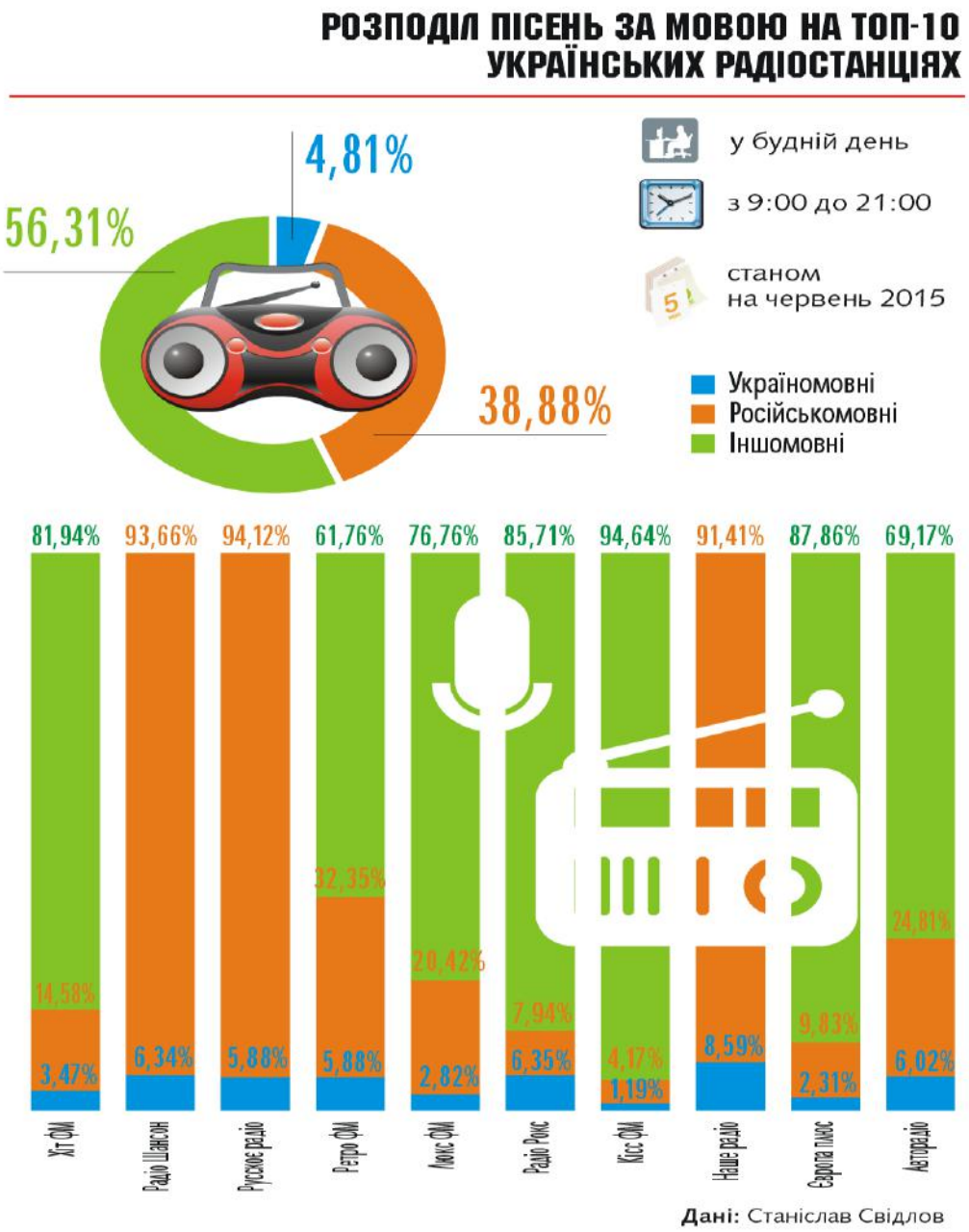


Рисунок 1 Розподіл пісень за мовою на десяти найпопулярніших радіостанціях України (червень 2015 рік) (джерело: www.dsnews.ua)

Загалом, у плейлистах десяти топових радіостанцій за будній день з 9:00 до 21:00. Частка україномовних пісень становила 4,8%, російськомовних – 38,9%. Це означає, що в середньому вісім пісень російською мовою розбавляються однією україномовною.

Те саме спостерігається не лише в музичному радіомовленні, а й в інформаційному. У лютому кореспонденти «Радіо Свобода» в чотирьох областях на півдні, півночі, заході і сході України провели експеримент. Вони прокрутили шкалу приймача й послухали, якою мовою звучить радіоефір у їхніх містах. Частка радіостанцій, що ведуть мовлення українською, не перевищила чверть. До того ж найбільша частка мовлення українською виявилася на сході і півдні - 25% в Слов'янську й 20% у Запоріжжі, тоді як на заході та півночі вона вдвічі нижча - 11% у Чернівцях і 10% у Чернігові [10]. Із загальної кількості пісень лише 4,9% становили пісні українською мовою, а російською - 40,2% (решта – переважно англомовні).

Згідно з дослідженням І.Шевчук, у порівнянні з 2015 роком частка україномовного продукту на радіо у 2016-му зросла. Але станом на кінець жовтня все ще не наблизилися до норм, які визначає закон. Ефектом від запровадження квот має бути збільшення частки українських пісень у радіоефірі в

п'ять-сім разів: з нинішніх 5% до 25% у перший рік дії закону (до кінця 2018-го вона має вирости до 35%, а частка ведення передач українською мовою - до 60%)[9].

Водночас, кожна телерадіокомпанія повинна отримати ліцензію, яка надає право трансляції. Для отримання ліцензії на мовлення телерадіокомпаніям потрібно буде відповідати таким вимогам[7]:

- протидії інформаційній агресії;
- захисту інтересів виробника національного аудіовізуального продукту;
- розвитку державної мови;
- захисту прав та інтересів національних меншин;
- захисту осіб, які опинилися на тимчасово окупованих територіях;
- реалізації державної політики з вивчення іноземних мов, спрямованої на забезпечення інтеграції України в європейський політичний, економічний і науково-освітній простір.

За порушення квотного принципу встановлено єдиний штраф у розмірі 5% від вартості ліцензії. За три місяці Нацрада повинна запровадити нові правила видачі ліцензій.

Існує група медійників, які стверджують, що квоти призведуть до втрати аудиторії. Зокрема, існує перелік категорій населення, які постраждають від закріплення мінімальної частки української мови. Однією з таких категорій, на думку радіобізнесу, будуть і самі українські виконавці: мовляв, вони без належної конкуренції розслабляться, деградують і будуть видавати низькопробну продукцію. Й сам радіобізнес теж деградує з тієї ж причини. Голова правління радіогрупи «Тавр Медіа» Ігор Чернишов наголошує, що квоти - це фактор стримування розвитку галузі, оскільки є виправданням для індустрії не вкладати достатньо коштів у якісний продукт [11].

На думку окремих продюсерів (В. Лисиці, С. Дідковського, І. Гончаренка), «не регуляторне введення мовних квот у сфері аудіовізуальних послуг обов'язково обмежить інтереси певних сегментів телерадіоаудиторії. Зокрема й тих жителів України, які з різних причин погано розуміють по-українськи. Але якщо вводити винятки для окремих категорій, то виникне стільки лазівок, які дозволяють обійти квоти, що квотування взагалі втратить сенс. Тому необхідно доповнити квотну концепцію. Насамперед потрібно назвати причину, що спонукає медіабізнес чинити опір мовним квотам. Ця причина – грошовий інтерес. У медіасередовищі з подачі рекламістів прийнято вважати, що програма або передача російською мовою збере більшу аудиторію, а значить, здатна принести більше рекламних прибутків, ніж така сама програма чи передача українською» [10; 11].

Тому стверджуємо, що доцільно розвивати україномовний продукт не лише квотами, а й фінансовими преференціями. Для тих, хто не хоче дотримуватися мовних квот, необхідно ввести значно вищі ставки податків і ліцензійного збору порівняно з чинними. Для тих, хто дотримується квот, повинні бути податкові й ліцензійні пільги. Однак пільги слід нараховувати не за заявою про наміри, а за фактом дотримання квот за звітний період. При цьому програми й передачі українською та кримськотатарською мовами повинні зараховуватися на рівних правах. Врешті, додаткові стимули мають бути для тих, хто дотримується квот і при цьому створює продукт пріоритетної суспільної ваги. Зокрема, це телеканали й радіостанції науково-популярного й освітнього профілів. Вони можуть користуватися державною підтримкою у вигляді грантів і прямих інвестицій.

Раціональними вважаються пропозиції про поетапне введення й подальше підвищення мінімальних квот для української мови (можливо, з нижчими вимогами у деяких регіонах). Водночас, мовці вирішили рахувати не тривалість, а кількість пісень, що, на думку спостерігачів, дасть змогу пускати в ефір коротші українські та довші неукраїнські пісні як рівноцінні. Ще – вважати двомовні пісні як українські. У відповідь ті, хто підписалися під меморандумом, запевняють, що в законі є багато прогалин, і вони лише намагалися домовитися, як застосувати всі нові норми на практиці.

Висновки. Отже, як показує аналіз європейського досвіду, квоти – це важливий внутрішньополітичний фактор популяризації національного музичного продукту. На державному рівні законодавець повинен враховувати такий рівень та структуру квот, які відповідатимуть медійному ринку й не будуть перешкоджати розвитку чи обмежувати розмаїття в цьому секторі. Загальні обсяги квот збалансовуються відповідно до можливостей виробництва на ринку з метою сприяння інвестиціям. Водночас доцільним є надання субсидій або податкових пільг на виробництво продукції з метою найбільш ефективної підтримки розвитку україномовної музичної продукції.

Література

1. Безьо С., Гунгербуглер Р., Морічі Л., Преріо Б. Виконання вимог Директиви «Телебачення без кордонів: перспективи для мовників» щодо квот». // Міжнародна комунікаційна газета, 2008. С. 175–191.

2. Ессер А. Аудіовізуальний контент в Європі: транснаціоналізація та наближення // Журнал «Сучасні Європейські дослідження», 2007. С. 163–184.

3. Європейська конвенція про транскордонне телебачення (укр/рос) «зі змінами, внесеними Протоколом від 9 вересня 1998 року (994_090)». Страсбург, 2010. 47 с.

4. Іосифідіс П., Стімерс Дж., Вілер М., Європейські телевізійні індустрії. Лондон: Британський Інститут кінематографії., 2005. 129 с.

5. Сібрайт П. та Відс Г. Сила конкуренції та ринку у сфері мовлення: де рента? Кембридж Юніверсіті Прес: Кебридж; Нью Йорк., 2007. С.25–28.

6. Ричардсон М. Комерційне мовлення та локальний контент: культурні квоти, реклама та суспільні станції. Економічний журнал, 2006. № 116. С. 605–625.

7. Крайняк Ю. Про україномовні квоти на музику в ефірі // Директор Медіа. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://detector.media/withoutsection/article/115853/2016-06-08-pro-ukrainomovni-kvoti-na-muziku-v-efiri/

8. Лебедь Р. Наша квота: що зміниться на українському радіо? //BBC Україна 7 листопада 2016. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2016/11/161101_ukrainian_music_limits_rl

9. Шевчук І. Російська мова в ефірі пахне грошима. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.dsnews.ua/coverstory/yak_vryatuvati_ukrayinsku_movu_vid_vimirannya/rosiyska-mova-v-efiri-pahne-groshima-27032016203500

10. Квоти на україномовні пісні: за та проти [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://zaxid.net/news/showNews.do?kvoti _na_ukrayinom ovni_pisni_za_ta_proti&objectId=1387218

11. Закон про квоти не вирішує проблем з якісним контентом //Вголос [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://vgolos.com.ua /news/zakon_pro_kvoty_ne_vyrishuie_problem_z_yakisnym_kontentom__eksperty_235398.html

References

1. Bezo, S., & Gongerbugler, P., & Moriichi, L., & Prairio, B. (2008). Compliance with the requirements of the Television Without Frontiers Directive: Perspectives for Broadcasters on quotas. Mizhnarodna komunikatsiina hazeta, 175-191 [in Ukrainian].

2. Esser, A. (2010). Audiovisual Content in Europe: Transnationalization and Approximation. Suchasni Yevropeiski doslidzhennia, 163-184 [in Ukrainian].

3. European Convention on Transfrontier Television. (2010, September 9). Strasbourg [in Ukrainian].

4. Iosifidus, P. & Stimir, J. & Willer, M. (2005) European Television Industries. London: Brytanskyi Instytut kinematohrafii, 129 [in Ukrainian].

5. Saberit, P. & Atsz, G. (2007). The Competition and the Market in Broadcasting: Where is the Rent? Cambridge; New York: Cambridge University Press, 25-28 [in Ukrainian].

6. Richardson, M. (2006). Commercial Broadcasting and Local Content: Cultural Quotas. Advertising and Public Stations. Ekonomichnyi zhurnal, 116, 605-625 [in Ukrainian].

7. Kraynyak, Y. (2016.06.08). About the Ukrainian language quota on music . Director of Media. Retrieved from http://detector.media/withoutsection/article/115853/2016-06-08-pro-ukrainomovni-kvoti-na-muziku-v-efiri/

8. Swan, R. (2016.11.07). Our quota: what will change on the Ukrainian radio? BBC Ukraine. Retrieved from http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2016/11/161101_ukrainian_music_limits_rl [in Ukrainian].

9. Shevchuk, I. Russian language on the air smells of money. Retrieved from http: //www.dsnews.ua/coverstory/ yak_vryatuvati_ukrayinsku_ movu_vid_vimirannya / rosiyska-mova-v-efiri-pahne-groshima-27032016203500 [in Ukrainian].

10. Quotations in Ukrainian-language songs: for and against. Retrieved from http://zaxid.net/news/showNews.do?kvoti_na_ukrayinom ovni_pisni_za_ta_proti & objectId = 1387218 [in Ukrainian].

11. The law on quotas does not solve problems with high-quality content. Vgolos. Retrieved from http://vgolos.com.ua/news/zakon_pro_kvoty_ne_vyrishuie_problem_z_yakisnym_kontentom__eksperty_235398.html [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2018 р.

6. Ilarion (Ohiienko). Paisius Velichkovsky on Athos (1746-1763). [In Ukrainian]. Retrieved from: http://hram.in.ua/biblioteka/pratsi-mytr-ilariona-ohiienka/88-book88/619-title906.

7. Kireevskij I. V. (1845). Moskvityanin. Part 2.№ 4.Pages 31-37 [In Russian].

8. Mihajlov A. (2002). Eldership of St. Paisius (Velichkovsky) and his Optina followers. Candidates thesis. Serhyev Posad [in Russian].

9. Nikodim (Kononov). (1909). Elders Paisius Velichkovsky and Fr. Macarius of Optina and their literary ascetic activities. Moskva [in Russian].

10. Ovchinnikova-Pelin V. (1989). Summary catalog of Moldovan manuscripts stored in the USSR. Collection of the Novo-Nyametsky Monastery (XIV-XIX centuries). Kishinev [in Russian].

11. Payul, Y. (1996). Essay on the history of the Novo-Nyametsky Holy Ascension Monastery. Zhirovichi: Minskaya duhovnaya seminariya [in Russian].

12. Payul, Y. (2001). The Slavic disciples of Saint Paisius XVIII – early XIX centuries. Candidates thesis. Serhyev Posad [in Russian].

13. Platon, skhimonah. (1836). Life of the blessed father of our elder Paisius. Collected from many writers. Nyameckij monastyr' [in Russian].

14. Savchuk V. (1999). Paisius Velichkovsky and the revival of the Hesychast tradition in the Romanian Church in the XIX-XX centuries. Trudy Kievskoj akademii. Part 1. Pages 152-215 [in Russian].

15. Tahiaos A.-E. N. (1993-1994). The revival of Byzantine mysticism by the elder Paisius Velichkovsky (1722-1794). Cyrillomethodianum 17-18. Thessaloniki. Pages 201-227 [in Russian].

16. Tahiaos A.-E. N. (1987). The Renaissance of Orthodox Spirituality by the Elder Paisii Velichkovsky (1722-1794). Report at the second international conference dedicated to the Millennium of the Baptism of Rus «Theology and Spirituality of the Russian Orthodox Church» [In Russian]. Retrieved from: http://paisius-niamets.orthodoxy.ru/biblio2.zip.

17. Hibarin I. (1956). Literary and translational activities of the elder Paisius (Velichkovsky). Zhurnal Moskovskoj Patriarhii. №12. Pages 58–62 [In Russian].

18. Chetverikov S. (1998). Moldovan elder Paisii Velichkovsky, his life, teaching and influence on Orthodox monasticism. Moskva: Pravda hristiyanstva [In Russian].

19. Yatsymyrskyy, A. Y. (1906). Slavic and Russian manuscripts in Romanian libraries. Saint-Petersburg [in Russian].

20. Mainardi A. (2001-2002). La corrispondenza dello starec Paisij Velickovskij (1722-1794). Universita degli studi di Torino, Anno Accademico [In Italian].

Стаття надійшла до редакції 28.11.2018 р.

УДК 7.046.3(495)

Бродченко Ольга Юріївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-5365-8111
brodchenko@gmail.com

АТРИБУЦІЯ ІКОНИ «НЕДЕЛѦ МИРОНОСИЦЫ» З ЦЕРКОВНОЇ КОЛЕКЦІЇ ХРАМУ СВЯТОГО СТЕФАНА (М. АФІНИ, ГРЕЦІЯ)

Мета. Робота присвячена іконографічної атрибуції раніше не досліджуваної ікони. Для цього проаналізовано ряд композиційних та стильових її особливостей з метою визначення часу створення та належності до певної іконописної школи. **Методологія** дослідження базувалася на використанні міждисциплінарного та мистецтвознавчого підходів із залученням загальнонаукових методів (аналізу, історико-аналітичного, синтезу, аналогії, порівняльного). **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні раніше неатрибутованого твору та введення його у науковий обіг. **Висновки**. Здійснений іконографічний і стилістичний аналізи ікони «Неделѧ мироносицы», нещодавно знайденої разом з сімома іншими святковими образами у церковній колекції храму святого Стефана в Афінах (Греція), надав підстави підтвердити версію про її болгарське походження. Особливості іконографії досліджуваної ікони, наявність відповідних аналогів серед зразків болгарського церковного малярства, кольорова гама та використання своєрідних художніх прийомів вказують на майстрів тревненської іконописної школи першої половини та середини XIX століття.

Ключові слова: ікона, атрибуція, жони-мироносиці, Ісус Христос.

***Бродченко Ольга Юрьевна**, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

© Бродченко О. Ю., 2018

Атрибуция иконы «НЕДЕЛѦ МИРОНОСИЦЫ» из церковной коллекции храма св. Стефана (г.Афины, Греция)

Цель работы заключается в осуществлении иконографической атрибуции ранее не исследованной иконы. Для достижения поставленной цели был проанализирован ряд композиционных и стилевых особенностей произведения, с целью определения времени его создания и принадлежности к определенной иконописной школе. **Методология** исследования предполагает использование междисциплинарного и искусствоведческого подходов с привлечением общенаучных методов (анализа, историко-аналитического, синтеза, аналогии, сравнительного). **Научная новизна** работы заключается в исследовании ранее неатрибутованого произведения и введение его в научный оборот. **Выводы.** Проведенный иконографический и стилистический анализы иконы «Неделѧ мироносицы», недавно найденной вместе с семью другими праздничными образами в церковной коллекции храма святого Стефана в Афинах (Греция), дает возможность подтвердить версию о ее болгарском происхождении. Особенности иконографии исследуемой иконы, наличие соответствующих аналогов среди образцов болгарской церковной живописи, цветовая гамма и использование своеобразных художественных приемов указывают на мастеров тревненськой иконописной школы первой половины и середины XIX века.

Ключевые слова: икона, атрибуция, жены-мироносицы, Иисус Христос.

***Brodchenko Olha**, Post-graduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Attribution of the icon «НЕДЕЛѦ МИРОНОСИЦЫ» from st. Stephen's church collection (Athens, Greece)

The purpose of the article is to implement the iconographic attribution of previously unrecognized icons. To achieve the goal, some compositional and stylistic peculiarities of the work were analyzed, to determining the time of its creation and its affiliation with a particular icon painting school. **The methodology** of the research involves the use of interdisciplinary and art-study approaches with the use of general scientific methods (analysis, historical-analytical, synthesis, analogy, comparative). **The scientific novelty** of the work is the study of a previously untried product and putting it into scientific circulation. **Conclusions**. The iconographic and stylistic analyzes of the "Week of Myrrhbearers," recently discovered with seven other festive images in the church collection of St. Stephen's Church in Athens (Greece), make it possible to confirm the version of the Bulgarian origin of the works in question. The features of the iconography of the investigated icon, the presence of corresponding analogs among the Bulgarian church painting, color scheme and the use of peculiar artistic techniques point to the masters of the Trevanian icon painting school of the first half and the middle of the nineteenth century.

Key words: icon, attribution, Myrrhbearers, Jesus Christ.

Актуальність теми дослідження. У статті наведено результати комплексного експертного дослідження одного з восьми іконописних творів, нещодавно знайдених в храмі святого Стефана в Афінах (Греція). Причиною, що спонукала до такого звернення з Афін до Києва, не була випадковою. Самі ікони, що складали єдиний художній ансамбль – походили зі святкового ряду храмового іконостаса, за манерою виконання нагадували твори народних майстрів і містили написи церковнослов'янською мовою, були ймовірно творами однієї з іконописних шкіл східноєвропейських земель, а не місцевої грецької. Отже треба було з'ясування звідки походять ці ікони і коли їх було створено. До речі, на початку роботи висувалися різні версії про належність даних творів до певної школи іконопису, також називалась й українська.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Святкові ікони з колекції храму святого Стефана досі не були предметом окремих мистецтвознавчих студій, окрім кількох більш ранніх публікацій авторки статті.

Мета дослідження – здійснити іконографічну атрибуцію, аналіз композиційних та стильових особливостей твору з метою визначення часу його створення та належності до певної іконописної школи.

Виклад основного матеріалу. Атрибуція ікони «NЄДѢЛѦ ПѦТЬДЄСѦTNЦА» продовжує серію робіт, присвячених дослідженню восьми святкових ікон, знайдених у храмі святого Стефана в Афінах у 2011 році. На момент дослідження, яке проводилося у Києві, походження та час створення іконописних творів були невідомі. Але схожі конструктивні та стилістичні особливості, розміри та техніка виконання дають змогу говорити про походження ікон з одного святкового ряду іконостасу.

Мистецтвознавчі дослідження інших іконописних творів, що походять з того самого художнього ансамблю, попередньо встановили, що дані зображення, скоріш за все, були створені болгарськими народними майстрами тревненської іконописної школи у другій половині XIX століття. Проте для підтвердження висновків щодо датування та приналежності образів до зразків болгарської школи іконопису необхідно було розглянути кожен з творів окремо [4; 5].

Мистецтвознавче дослідження ікони «NЄДѢЛѦ ПѦТЬДЄСѦTNЦА» відбувалося до проведення реставраційних заходів. На той час іконописний твір перебував у незадовільному стані. Хоча фарбовий шар і не зазнав вагомих втрат, лише незначне обсипання фарби у нижній частині, проте у

результаті природного старіння уся поверхня ікони вкрилася мілкою сіткою кракелюру, а численні сліди життєдіяльності комах помітні, як з лицьового, так і зі зворотного боків. Окрім того, спостерігаються значні потертості та забруднення у вигляді бризок темної фарби та можливо, сліди кіптяви.

Основа ікони – дерево. Іконну дошку виготовлено з трьох різних за розмірами дощок, які скріплені між собою двома наскрізними накладними рельєфними шпонками. Внаслідок несприятливого температурно-вологісного режиму зберігання деревина зсохлась, призвівши до утворення глибоких наскрізних щілин у місцях склеювання дощок іконного щита. Ікона не має ковчегу, але на його місці присутнє досить широке кольорове поле темно-коричневого кольору з тонкою вохряною смужкою, що імітує лузгу. Зображення виконано олійними фарбами по левкасу, паволока відсутня.

Для атрибуції іконописного твору, окрім визначення технологічних особливостей, велике значення має аналіз його іконографії.

«Явлення Христа жонам-мироносицям» є однією з ікон, що прославляють Воскресіння Ісуса Христа.

Загалом іконографія сюжету Воскресіння відрізняється тривалою історією формування. Особливістю її розвитку є те, що новозавітна основа, що склалася в ранній період, не зазнала істотних змін, а зображення протягом III-XVII століть видозмінювалися. Однак, створення іконографії таємничої події, очевидців якої на землі не було, представляло складну задачу. У зв'язку з тим що в Євангеліях немає опису Воскресіння Христового, в ранньохристиянському мистецтві воно зображувалося символічно: через прообрази, що містяться в Старому Завіті, наприклад, в знаменнях пророка Іони (сюжет «Пророк Іона в череві кита») (Мф 12 : 40; 16 : 4). Численні композиції на цю тему відомі з III століття. Вони збереглися у розписах римських катакомб III-IV століть, у мозаїках собору св. Феодора в Аквілеї (IV ст.), на рельєфах саркофагів [34, 414].

У ранньовізантійському мистецтві прагнення до подолання символізму призвело до розвитку історичної композиції, в якій поєдналися ілюстрація євангельських оповідей і зображення гробниці Спасителя (у вигляді хреста або храму), побудованої імператором Костянтином Великим на місці Воскресіння Ісуса Христа [8, 518].

Сюжет «Явлення Христа жонам-мироносицям» є одним з найпоширеніших зображень Воскресіння у V-VI століттях. Вперше зустрічається на саркофазі з ватиканських катакомб: у центрі знаходиться фігура Христа, до ніг якого припадають святі жони, а на задньому плані гробниця – ротонда з куполом (покров, 518). На мініатюрі з Євангелія Раввули дана композиція поєднана з «Розп'яттям». У більш пізніх східнослов'янських, в тому числі й болгарських, пам'ятках сцена «Явлення Христа жонам-мироносицям» входить до Страстного циклу на ряду із «Зішестям в пекло» та «Явлення Янгола жонам-мироносицям» , а також зустрічається в святковому ряду іконостасу [8, 518].

Загалом композиція досліджуваного сюжету «Явлення Христа святим жонам» досить шаблонна і в більшості пам'яток в основу сцени покладено розповідь євангеліста Матвія, де йдеться про Марію Магдалину та іншу Марію: «коли ж йшли вони сповістити учням його, і се, Ісус зустрів їх і сказав: Радійте! І вони, приступивши, вхопилися за ноги його, і поклонилися йому » (Мф, 28 : 9). Стосовно до даного тексту греки називали цю сцену «Χαίρετε» - «Радійте». За працею Г. Мілле, існувало дві іконографічних традиції зображати даний євангельський епізод – або Христос звертався до мироносиць, що стояли разом на колінах по одну сторону, і тоді композиція носила оповідний характер, або ж фігура Христа фланкувалася двома фігурами мироносиць, розташованими зовсім симетрично; в цьому випадку композиція набувала суворо центричний і підкреслено монументальний характер [9, 540-546]. Подібну композицію можна спостерігати як в мініатюрах (Трапезундське Євангеліє, Гелатське Євангеліє, Нікомідійське Євангеліє), так і в прикладах монументального живопису (мозаїка церкви Ман-Марко в Монреалі, стінописи церкви святого Андрія в Афінах, Іверського та Зографського монастирів на Афоні, фреска Софійського собору в Києві) [6, 80; 8, 518].

Проте композиція досліджуваної ікони «Неделѧ мироносицы» з церковної колекції храму святого Стефана не є канонічною. Вона розширена за рахунок введення фігури ще однієї святої жони-мироносиці. Подібний відступ в іконографічній схемі відомий і зустрічається у церковному малярстві Болгарії після XVII століття (переважно у творах монументального мистецтва). Яскравим прикладом можуть служити стінописи церкви Різдва Богородиці Роженського монастиря та монастиря «Святої Богородиці» в селі Арбанасі [2, 85-86; 2, 166].

Ікона має чітко виражену симетричну композицію, у центрі якої розміщено фігуру Христа. Обидві руки Спасителя складені в благословляючому «іменнославному» жесті та звернені до жон-мироносиць. Христа зображено у традиційному для православної іконографії одязі – блакитному гіматії та червоному хітоні, проте без клаву, як і на інших іконах того ж святкового ряду з церковної

колекції храму святого Стефана. Зображення Його хрещатого німба ідентичне з іконами «Неделѧ раслабленаго» та «Різдво Христове», в яких по колу вписано грецьке слово «ΟΩΝ» («Сущий»), що відповідає болгарській традиції [4; 5]. Його фронтально поставлена фігура фланкується трьома уклінними мироносицями – дві з правої сторони та одна з лівої – та пейзажними елементами.

Жінки-мироносиці по-різному представлені у євангелістів. Так, в Євангелії від Матвія згадуються тільки Марія Магдалина та «інша Марія» (Мв 28 : 1); в Євангелії від Марка - Марія Магдалина, Марія Яковова (Мк 15 : 40) і Саломія (Мк 16 : 1); в Євангелії від Луки - «Марія Магдалина, й Іванна, і Марія, мати Якова, та інші з ними» (Лк 24 : 10). За свідченням євангеліста Іоана, з жінок того ранку двічі приходила до гробу тільки Марія Магдалина (Ін 20 : 1-2, 11-18). Таким чином, усі Євангелія повідомляють про присутність у похоронній печері Марії Магдалини, а синоптики збігаються в свідоцтві про те, що вона прийшла до гробу разом з Марією, матір'ю Якова та Йосипа, і матір'ю синів Зеведеєвих (Мв 27 : 56). У євангелістів Марка та Луки в оповіданні про ходіння до гробу фігурують ще Саломія та Іоанна відповідно.

Саломія, крім Євангелія від Марка (Мк 16 : 1), згадується в Мк 15 : 40 (разом з Марією Магдалиною і Марією, матір'ю Якова та Йосипа). Зіставляючи Євангелія від Марка та Матвія (Мк 15 : 40 та Мв 27 : 56), можна припустити, що вона і є «мати синів Зеведеєвих», яка незадовго до входу Господнього в Єрусалим просила у Нього, щоб зробив її синів (Якова та Іоанна) першими після себе в Царстві Божому (Мв 20 : 20-23).

Хоча усі Євангелісти називають різну кількість учасниць цієї події, при цьому не згадуючи серед жінок-мироносиць Богородицю, проте, святі отці (наприклад, свт. Григорій Палама та свт. Іоан Златоуст) визнавали Її присутність, ідентифікуючи таким чином «Марію, матір Якова Молодшого та Йосії» (Мк 15 : 40; Мв 27 : 56). Про те, що «інша Марія» (Мв 27 : 61) і Богородиця - одна особа, йдеться в синаксарних читаннях у Великодній Тиждень. З сучасних дослідників подібну інтерпретацію відстоює, наприклад, Дж. Кроссан, котрий вважає, що євангеліст Марк не називає цю Марію Матір'ю Ісуса тому, що, вона не була послідовницею Христа під час Його земного життя, і тому вважає за краще відрізняти її від однойменних жінок шляхом вказівки дітей нехай навіть і прийомних [7].

Тож, повертаючись до розгляду досліджуваної ікони, можна припустити, що в основу сюжету покладено саме розповідь Євангеліста Марка, котрий згадує про присутність трьох жінок-мироносиць. Таким чином, з правої від Спасителя сторони зображено фігури Марії Магдалини та Саломії (найвірогідніше, що саме вона тримає в руках горнятко з ароматною олією), а з лівої – Богородиці, беручи до уваги традиційний для її зображення одяг – пурпуровий мафорій та синя туніка. Мироносиці зображені уклінними, зі зведеними додолу очами, проте вони не торкаються ніг Ісуса, як це прийнято в іконографії даного сюжету.

Ікона має незвично, як для досліджуваних святкових творів з церковної колекції храму святого Стефана, детальне пейзажне тло. Подія розгортається на фоні двох симетричних гірок з величезною кількістю різноманітної флори: декілька видів трав'яних рослин, кущі, папороть, листяні та хвойні дерева. Крім того, на задньому плані зображено кілька вправно написаних будівель, різних за формою та кольором, які гармонійно поєднуються між собою, сприймаючись єдиним цілим. Вони символізують собою місто Єрусалим, підкреслюючи те, що описана подія відбувалася за його межами.

Стилістично ікона «Неделѧ мироносицы» не вирізняється серед інших ікон того самого святкового ряду. А отже, поєднує у собі сталі іконописні традиції з принципами світського живопису, характерні для пам'яток тревненської іконописної школи.

Колористичне вирішення досліджуваної ікони будується на вправному поєднанні світлого блідо-блакитного та трав'яного тла та яскравих чистих контрастних фарб у зображенні постатей – насиченого кобальту, кіноварі, смарагдово-зеленого та світло-малинового. Насичені кольори доповнюються золотим асистом на місці ліній складок одягу. Лики ретельно виписані, німби, обведені тонкою кіноварною смужкою, а фігури окреслені чітким лінійним контуром.

Світлотіньове моделювання об'єму можна побачити у зображені хреста у німбі Спасителя. Замість звичного умовного окреслення хреста тонкою одинарною чи подвійною лінією майстер намагається передати його об'єм за допомогою зображення тіні. Подібний прийом часто зустрічається в болгарському монументальному живописі.

У зображенні неба і землі майстер намагається передати глибину простору за допомогою розтяжки кольорів від темного тону до більш світлого. Проте, не зважаючи на це, зображені постаті на іконах є пласкими та статичними, відірваними від пейзажного тла.

Аналогом іконографії образа «Неделѧ мироносицы» можна вважати твір XIX ст. «Неделя на светити мироносици» з іконного відділу Археологічного музею міста Варни (список з якої можна спостерігати в святковому ряді іконостасу церкви св. Димитрія в місті Сливен). Обидві ікони мають однакову композиційну схему, проте змальовані у дзеркальному відображення одна до одної. Таким чином, по праву руку від Христа зображено одну фігуру мироносиці, зі зведеної до Нього лівою рукою. Скоріш за все, це не Богородиця, адже її одяг не відповідає канонічному для змалування Діви Марії. По ліву руку– дві інші жінки-мироносиці – Марія Магдалина, що стелить білі одежі під ноги Христа, та Соломія. Пейзажне тло представлене у вигляді однієї гірки, що фланкується схематичним зображенням Єрусалиму з правої сторони та зображення половини листяного дерева з лівої. У верхній частині ікони зображено відкриті Небеса у вигляді півкола облямованого стилізованими хмаринками із золотим промінням. Під зображення Небес розміщенно напис «ΚΥΡΙΑΚΙ ΤοV ΜΥΡΟΦΟΡϒV». Колорит ікони надзвичайно барвистий та контрастний, зіставлений на поєднанні насиченого смарагдового, блакитного та світло-рожевого кольорів. Відомий автор даного іконописного твору – Захария Цанюв, один з найвизначніших представників тревненської іконописної школи.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні раніше неатрибутованого твору та введення його у науковий обіг. Висновки. Таким чином, здійснений іконографічний і стилістичний аналізи ікони «Неделѧ мироносицы», нещодавно віднайденої з сімома іншими святковими образами у церковній колекції храму святого Стефана в Афінах (Греція), дає можливість стверджувати, що проведене дослідження підтвердило версію про болгарське походження творів. Особливості іконографії досліджуваної ікони, підтверджені наявними болгарськими аналогами, кольорова гама та використання своєрідних художніх прийомів вказують на майстрів тревненської іконописної школи першої половини та середини XIX століття.

Література

1. Божков А. Тревненската живописна школа. София : БАН, 1967. 195 с.
2. Гергова И., Попова Е. Корпус на стенописите в България от XVIII. София: Проф. Марин Дринов, 2006. 275 с.
3. Квливидзе Н. Воскресение Христово: иконография. Православная энциклопедия. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. Т.9. С. 414-423.
4. Кравченко Н. Бродченко О. Атрибуція ікони «Цветоносіє» з церковної колекції храму Святого Стефана (м. Афіни, Греція). Мистецтвознавчі записки. Вип. №23. Київ, 2013. С. 128-132.
5. Кравченко Н., Бродченко О. Атрибуція ікони «Різдво Христове» з церковної колекції храму Святого Стефана (м. Афіни, Греція). Мистецтвознавчі записки. Вип. №25. Київ, 2014. С. 223-229.
6. Лазарев В. Фрески Софии Киевской. Византийское и древнерусское искусство : статьи и материалы. Москва, 1978. С. 71–88.
7. Лебедев П. Жены-мироносицы. Православная энциклопедия. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008 Т. 19. С. 143-148.
8. Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
9. Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos: URL: http://archive.org/stream/recherchessurlic001880mbp/recherchessurlic001880mbp_djvu.txt (дата звернення: 17.09.2018).

References

1. Bozhkov A. (1967). Trevnenskata School of Painting. Sofia: BAN [in Bulgarian].
2. Gergova I., Popova E. (2006). Korpus on wall mural in Bulgaria from XVIII. Sofia: Prof. Marin Drinov [in Bulgarian].
3. Kvlividze N. (2005). Resurrection of Christ: iconography. In Pravoslavnaya entsiklopediya. (Vol. 9), (pp. 414-423). Moscow [in Russian].
4. Kravchenko N., Brodchenko O. (2013). Atributsiya ikoni «Tsvetonosie» z tserkovnoyi kolektsiyi hramu svyatogo Stefana (m. Afini, Gretsiya). Mistetstvoznavchi zapiski. (pp. 128-132). Kiev [in Ukrainian].
5. Kravchenko N., Brodchenko O. (2014). Atributsiya ikoni «Rizdvo Hrystove» z tserkovnoyi kolektsiyi hramu svyatogo Stefana (m. AfIni, GretsIya). MistetstvoznavchI zapiski. (pp. 223-229). Kiev [in Ukrainian].
6. Lazarev V. (1978). Freski Sofii Kievskoy. Vizantiyskoe i drevnerusskoe iskusstvo : stati i materialy. (pp. 71-88) Moscow [in Russian].
7. Lebedev P. (2008). Zheny-mironositsy. Pravoslavnaya entsiklopediya. (Vol. 19), (pp. 143-148). Moscow [in Russian].
8. Pokrovskiy N. (2001). Evangelie v pamyatnikah ikonografii. Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].
9. Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos. URL:

http://archive.org/stream/recherchessurlic001880mbp/recherchessurlic001880mbp_djvu.txt (date of the beast: 17.09.2018).

Стаття надійшла до редакції 05.10.2018 р.

УДК 391.5:688.44+(7.012+659)

Василенко Анна Юріївна
студентка магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2913-3846
am.wasylenko@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ЗОБРАЖЕННЯ ВІНКА В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ТА РЕКЛАМІ

Мета роботи – проаналізувати відомі приклади використання етномотивів і, зокрема, зображення вінка як символу українського народу в сучасному графічному дизайні та рекламі, популяризувати українську культуру шляхом актуалізації та пропаганди етнодизайну. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні історико-культурологічного, порівняльного методів аналізу ілюстративного матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про використання мотивів української культури у графічному дизайні та рекламі, зокрема увага акцентована на використанні вінка як одного з поширених символів української обрядовості та елементів, що входять до його складу. Досліджено основні принципи використання етномотивів у графічному дизайні та рекламі, оптимальний вибір поєднання кольору, форми та рішень, які потрібні для створення вдалих прикладів друкованої рекламної продукції. **Висновки.** У статті висвітлено результати дослідження, які мають важливе теоретичне та практичне значення для подальшого використання етномотивів в сучасному графічному дизайні та рекламі та популяризації української культури. У даній роботі закладено дух патріотизму та заклик до шанування і підтримання українських традицій та популяризації етнодизайну.

Ключові слова: графічний дизайн, реклама, етнодизайн, українська культура, вінок.

Василенко Анна Юрьевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Использование изображения венка в графическом дизайне и рекламе

Цель работы - проанализировать известные примеры использования этномотивов и, в частности, изображения венка как символа украинского народа в современном графическом дизайне и рекламе, популяризировать украинскую культуру путем актуализации и пропаганды этнодизайна. **Методология** исследования основана на комплексном сочетании историко-культурологического, сравнительного метода анализа иллюстративного материала. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об использовании мотивов украинской культуры в графическом дизайне и рекламе, в частности внимание акцентировано на использовании венка как одного из распростарненных символов украинской обрядности и элементов, входящих в его состав. Исследованы основные принципы использования этномотивов в графическом дизайне и рекламе, оптимальный выбор сочетания цвета, формы и решений, которые нужны для создания удачных примеров печатной рекламной продукции. **Выводы.** В статье отражены результаты исследования, имеющие важное теоретическое и практическое значение для дальнейшего использования этномотивов в современном графическом дизайне и рекламе и популяризации украинской культуры. В данной работе заложен дух патриотизма и призыв к почитанию и поддержанию украинских традиций и популяризации этнодизайна.

Ключевые слова: графический дизайн, реклама, венок, украинская культура, этнодизайн.

Vasylenko Anna, *Student of the II-th year of Master's Degree, National Academy of Managerial Stuff of Art and Culture*

Use of Images wreath in graphic design and advertising

The purpose of the article is to analyze well-known examples of the use of ethnonyms and in particular the wreath as a symbol of the Ukrainian people in modern graphic design and advertising, to popularize Ukrainian culture by updating and promoting ethnodesigne. **The methodology** of the research is based on a complex combination of historical and cultural, comparative and color-graphic methods of analysis of illustrative material. Common scientific methods of narrative, synthesis, and analysis are used. **The scientific novelty** of the work is to expand the perceptions about the use of motives of Ukrainian culture in graphic design and advertising, in particular, the emphasis is on the use of wreaths and elements that are part of it as a separate symbol of Ukrainian ritual. The basic principles of the use of ethnomotypes in graphic design and advertising are investigated, the choice of the combination of color, forms, and solutions necessary for the creation of successful examples of printed advertising products is explored. **Conclusions** of the article highlight the results of the research, which have an important theoretical and practical significance for the

© Василенко А. Ю., 2018

http://archive.org/stream/recherchessurlic001880mbp/recherchessurlic001880mbp_djvu.txt (date of the beast: 17.09.2018).

Стаття надійшла до редакції 05.10.2018 р.

УДК 391.5:688.44+(7.012+659)

Василенко Анна Юріївна
студентка магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2913-3846
am.wasylenko@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ЗОБРАЖЕННЯ ВІНКА В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ТА РЕКЛАМІ

Мета роботи – проаналізувати відомі приклади використання етномотивів і, зокрема, зображення вінка як символу українського народу в сучасному графічному дизайні та рекламі, популяризувати українську культуру шляхом актуалізації та пропаганди етнодизайну. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні історико-культурологічного, порівняльного методів аналізу ілюстративного матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про використання мотивів української культури у графічному дизайні та рекламі, зокрема увага акцентована на використанні вінка як одного з поширених символів української обрядовості та елементів, що входять до його складу. Досліджено основні принципи використання етномотивів у графічному дизайні та рекламі, оптимальний вибір поєднання кольору, форми та рішень, які потрібні для створення вдалих прикладів друкованої рекламної продукції. **Висновки.** У статті висвітлено результати дослідження, які мають важливе теоретичне та практичне значення для подальшого використання етномотивів в сучасному графічному дизайні та рекламі та популяризації української культури. У даній роботі закладено дух патріотизму та заклик до шанування і підтримання українських традицій та популяризації етнодизайну.

Ключові слова: графічний дизайн, реклама, етнодизайн, українська культура, вінок.

Василенко Анна Юрьевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Использование изображения венка в графическом дизайне и рекламе

Цель работы - проанализировать известные примеры использования этномотивов и, в частности, изображения венка как символа украинского народа в современном графическом дизайне и рекламе, популяризировать украинскую культуру путем актуализации и пропаганды этнодизайна. **Методология** исследования основана на комплексном сочетании историко-культурологического, сравнительного метода анализа иллюстративного материала. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об использовании мотивов украинской культуры в графическом дизайне и рекламе, в частности внимание акцентировано на использовании венка как одного из распростарненных символов украинской обрядности и элементов, входящих в его состав. Исследованы основные принципы использования этномотивов в графическом дизайне и рекламе, оптимальный выбор сочетания цвета, формы и решений, которые нужны для создания удачных примеров печатной рекламной продукции. **Выводы.** В статье отражены результаты исследования, имеющие важное теоретическое и практическое значение для дальнейшего использования этномотивов в современном графическом дизайне и рекламе и популяризации украинской культуры. В данной работе заложен дух патриотизма и призыв к почитанию и поддержанию украинских традиций и популяризации этнодизайна.

Ключевые слова: графический дизайн, реклама, венок, украинская культура, этнодизайн.

Vasylenko Anna, *Student of the II-th year of Master's Degree, National Academy of Managerial Stuff of Art and Culture*

Use of Images wreath in graphic design and advertising

The purpose of the article is to analyze well-known examples of the use of ethnonyms and in particular the wreath as a symbol of the Ukrainian people in modern graphic design and advertising, to popularize Ukrainian culture by updating and promoting ethnodesigne. **The methodology** of the research is based on a complex combination of historical and cultural, comparative and color-graphic methods of analysis of illustrative material. Common scientific methods of narrative, synthesis, and analysis are used. **The scientific novelty** of the work is to expand the perceptions about the use of motives of Ukrainian culture in graphic design and advertising, in particular, the emphasis is on the use of wreaths and elements that are part of it as a separate symbol of Ukrainian ritual. The basic principles of the use of ethnomotypes in graphic design and advertising are investigated, the choice of the combination of color, forms, and solutions necessary for the creation of successful examples of printed advertising products is explored. **Conclusions** of the article highlight the results of the research, which have an important theoretical and practical significance for the

© Василенко А. Ю., 2018

further use of ethnomotypes in modern graphic design and advertising and popularization of Ukrainian culture. In this work, the spirit of patriotism and the call to worship and maintain Ukrainian traditions and the promotion of ethnic design is laid.

Key words: graphic design, advertising, ethnic design, Ukrainian culture, wreath.

Актуальність теми дослідження. Питання відродження традицій та обрядовості в культурі є нагальним. Усе частіше українці звертаються до традиційності в сучасних весільних обрядах та проведенні календарних свят, чим пояснюється актуальність обраної теми.

У період становлення національної свідомості все ще існує багато невивчених сторінок історії щодо традицій українських вінкоплетин, чим також пояснюється актуальність обраної теми. Незважаючи на наявність численних етнографічних досліджень, можна констатувати, що до сьогодні залишаються відкритими багато питань в цій галузі, наприклад, використання вінка у різноманітних народних обрядах, символічно-оберегове значення вінка та його окремих елементів. При створенні національних вінків допускаються помилки, що пояснюється недостатністю відомостей та етнографічних знань у підборі квітів, стрічок чи інших складових для вінків, нехтування традиціями, які складалися протягом історії України у створенні вінків для різних родинно-обрядових та календарно-обрядових процесій, свят, ритуалів, вікових чи соціальних відмінностей тощо.

На початку XXI століття дизайнери всього світу продовжують звертатися до скарбниці етнічних джерел, адже протистояння глобалізації та збереження національних ознак у культурі поступово перейшло у стадії їхнього співіснування [3]. Реклама як вид масової комунікації створює і поширює певні інформаційні повідомлення. З позицій семіотики будь-яке повідомлення, будь-який елемент комунікації – це знак, що володіє певними характеристиками[1]. Отже, доцільно використовувати рекламу, етнодизайн та графічний дизайн загалом для передання людям певного імпульсу щодо відродження українських традицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням етнодизайну як феномену культури займалися науковці С.Д. Безклубенко, І. Черкасова, В. Бітаєв. Етнодизайн у видах мистецтва, архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві розглядають М.Р. Селівачов, М. Юр, Т. Сенчук, В. Хомин, М. Нетриб'як, Н. Дацюк, К. Сазанов, А. Петрушевський, О. Школьна, Ю. Юсипчук, О. Луковська, І.Міщенко, Б. Бойчук, О. Тарасенко, С. Папета, Н. Бабій, Б. Губаль, І. Удрис, Л. Пославська, М.Шкрибляк, Л. Смирна, О. Ковальов, Н. Ковальова, О. Бабенко, О. Мельник, В. Радомська, О. Коновалова, О. Босий, О. Половна-Васильєва, А. Штогрин, В. Залуніна, О. Шолуха, О. Петренко, Л.Лісунова, А. Титоренко, І. Кодлудай, Б. Мисюга, О. Фединчук, М. Осадца, Н. Сікач, М. Ковтун, З.Блажева, Л. Щербакова, В. Федь, І. Крикун. Графічний дизайн та рекламну комунікацію досліджують О. Лагутенко, В. Косів, Т. Божко, Н. Удріс, А. Король, О. Залевська, О. Чуєва, А. Майовець, Є. Бублієнко, Л. Безсонова, М. Станкевич, Л.С. Триноженко, проте питання розвитку етнодизайну в Україні залишаються маловивченими і потребують наукового аналізу [1].

Мета дослідження – аналіз відомих прикладів використання етномотивів у сучасному графічному дизайні та рекламі, популяризація української культури шляхом актуалізації та пропаганди етнодизайну.

Виклад основного матеріалу. Етнодизайн, на перший погляд, знайоме поняття. Сьогодні навіть студенти першого курсу знають, що термін «дизайн» походить від англ. Design – задум, креслення, проект, малюнок. Це термін, що позначає різні види проектної діяльності, спрямованої на формування естетичних і функціональних показників предметного середовища. Приставка етно – дає нам нове поняття «Етнодизайн». Вважається, що це вид проектної діяльності для формування нових естетичних потреб особистості, інтересу до традицій свого народу. Саме етно-дизайн дає право «художнього голосу» традиційним школам локальних територій різних країн. А відвідувачам дає змогу визначити витік і впізнаваність етнокультурних феноменів у графічному дизайні, рекламі, на виставкових подіумах, в галереях тощо [5].

У постіндустріальний період розвитку суспільства сучасний дизайн намагається позбутися диктатури індустрії і техніки, звертається до загальнолюдських цінностей, до духовного світу людини мовою художніх образів, соціальнокультурних значень і традиційних символів. Етнодизайн може стати тією складовою, що гарантуватиме культурний розвиток особистості, забезпечуватиме загальну естетизацію і гуманізацію суспільства, передбачає наявність здатності сприйняття картини світу на засадах національної (поліетнічної) культури [2].

Найдавнішим унікальним та незмінним символом української народності є вінок, зв'язаний з різноманітних квітів і трав, оздоблений різнокольоровими стяжками, стрічками та уплітками [4]. У свідомості кожної людини, що хоч якось знайома з Україною та українськими традиціями, закладено

образ українки, голова якої красиво увінчана квітками. Без вінка вищезгаданий образ просто неможливий. Та небагатьом сьогодні відомо, що це не лише гарна прикраса, яка доповнює чудовий зовнішній вигляд української дівчини, а насамперед — вагомий символічний об'єкт України та української нації.

Проаналізуємо приклади графічного дизайну, створені в Україні, в яких застосовано зображення українських символів, зокрема вінка.

Обкладинка каталогу «Welcome to Ukraine» (рис. 1): символ вінок – оберіг, ознака чистоти та цнотливості, головний убір українського національного костюму. Ми бачимо поєднання шрифтової композиції з фотографічним зображенням українки у вінку. Вінок являється центральним акцентом даної композиції. Квіти відрізняються величиною, пишністю, насиченістю кольору. До складу зображеного вінка входять калина, чорнобривці, барвінок та деревій, що символізують відповідно красу та вроду, силу, святість та добро, життя та безсмертя людської душі, нескореність.

Рис. 1. Обкладинка каталогу «Welcome to Ukraine»

Обкладинка читанки для молодших школярів, що має символічну назву «Вінок» й не менш символічну ілюстрацію. На ній ми бачимо зображення українського обряду вінкоплетин, щодо чого на сьогодні залишаються відкритими досить багато питань. Не всім відомо, що кожен окремий регіон України мав певні особливості плетіння вінка. Починаючи від особливого обряду збирання квітів, закінчуючи послідовністю вплетення окремих рослин та присутністю тих чи інших людей під час проведення даного символічного дійства. Наприклад, відмінною рисою бойків була особлива традиція збирання квітів для весільного вінка. Обряд підбору квітів супроводжувався частуванням хлібом і горілкою, співами та танцями. Квіти збирали весільна сваха та дружка в саду, звертаючись до них, як до живих. Традиції плетіння весільного вінка на Чернігівщині відрізнялись тим, що за барвінком та іншими квітами йшли разом староста, котрий ніс корогви, дружби та дружки, що є цікавим фактом, адже зазвичай присутність хлопців при вінкоплетинах заборонялась.

Склад вінка на цій ілюстрації інший – ромашки (символ кохання, ніжності), волошки (людяність), соняхи (відданість, вірність), колоски (мир). Зображення має також символічну кольорову гаму: жовтий – символ тепла, поваги і радощів, колір стиглого колоса і золота; блакитний – близький за духом синьому кольору, символізує благородство, безтурботність, ніжність, спокій; червоний колір символізує сильні почуття.

Рис. 2. Обкладинка читанки для молодших школярів «ВІНОК»

Ілюстрація до весільної книги теплих слів та побажань. Виконана в більш сучасній графічні техніці, вінок зображено за допомогою поєднання ліній та плям. Даний вінок складається з цвіту вишні та яблуні, що також є досить символічним, адже ця книга призначена для весілля, а за українськими традиціями саме ці квіти символізують відданість та любов і обов'язково входили до весільного вінка.

Рис. 3. Ілюстрація до весільної книги теплих слів та побажань

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про використання мотивів української культури у графічному дизайні та рекламі, зокрема увага акцентована на використанні вінка як окремого символу української обрядовості та елементів, що входять до його складу. Досліджено основні принципи використання етномотивів у графічному дизайні та рекламі, оптимальний вибір поєднання кольору, форми та рішень, які потрібні для створення вдалих прикладів друкованої рекламної продукції.

Висновки. Таким чином, доходимо висновку, що повернення до стародавніх традицій та звичаїв обрядовості в Україні треба не лише підтримувати, а й поширювати та пропагувати в сучасній графічній культурі, адже вона несе в собі певне послання, передає інформацію, веде діалог з глядачем і саме це є нашою національною ідентифікацією.

Література

1. Геренко С. Знаково-символічна система української етнічно ідентифікованої рекламної продукції. 2016. №4(31). С. 667-670.
2. Оршанський Л. Етнодизайн як інноваційний художньоестетичний компонент технологічної освіти. 2011. №1 (72). С.38-41.
3. Савельева И.Н. Имидж современного дизайна и пути его формирования на основе развития традиций этнодизайна. 2005. С. 348-350.
4. Стельмашук Т. Магічне коло. Вінок як символ і оберіг. 1993. № 3-4. С.60; № 5-6.С.60.
5. Постыка Н.Студенческий научный форум – 2015. URL: https://scienceforum.ru/2015/article/2015012260 (дата звернення: вересень 2018)

References

1. Herenko S.S. (2016). Symbolic system of Ukrainian ethnically-identified promotional products. Molodyi vchenyi, 4, 667-670 [in Ukrainian].
2. Orshanskyi L. (2011). Ethnodesign as an innovative artistic aesthetic component of technological education. Molod i rynok, 1(72), 38-41 [in Ukrainian].
3. Saveleva Y.N. (2005). The image of modern design and the way of its formation on the basis of the development of the traditions of ethnodesign. Ymydzhelohyia, 348-350 [in Russian].
4. Stelmashuk T. (1993). Wreath as a symbol and a protector. Litopys chervonoi kalyny, 3-4,60; 5-6,60 [in Ukrainian].
5. Postyka N. (2015). Studencheskyi Nauchnyi Forum – 2015. Retrieved from: https://scienceforum.ru/2015/article/2015012260 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

УДК 115:681.84

Вернигоренко Ольга Сергіївна
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-5704-7924
pozhar_olga@ukr.net

ПРИРОДА ФУТУРИЗМУ КРІЗЬ ПРИЗМУ МАНІФЕСТАЦІЙНОЇ СПАДЩИНИ ФІЛІППО МАРІНЕТТІ (У ПЕРІОД 1909-1912 РР.)

Мета роботи: через дослідження маніфестаційної спадщини основоположника футуризму Філіппо Марінетті розкрити природу нового культурно-мистецького напрямку й означити його значення у європейському культурному просторі початку XX ст. **Методологія.** Методологія дослідження полягає у застосуванні порівняльно-історичного, біографічного та психологічного методів. **Наукова новизна.** Зважаючи на досліджену історіографічну та джерельну базу, вдалося визначити виробити новітні підходити до питання походження й природи футуризму, що дали змогу розширити уявлення про зазначені в роботі об’єкт і предмет дослідження.. **Висновки.** Поява футуризму стала хвилею, що сколихнула спершу італійський, а згодом і європейський, російський культурно-мистецькі простори, змусила задуматися над проблемами збереження загальнолюдських цінностей, вироблення нових шляхів розвитку світової культури.

Ключові слова: природа, футуризм, маніфест, «помножена людина», розсудливість.

Вернигоренко Ольга Сергеевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Природа футуризма сквозь призму манифестационного наследия Филиппо Маринетти (в период 1909-1912 гг.)

Цель работы: через исследование манифестационного наследия основоположника футуризма Филиппо Маринетти раскрыть природу нового культурно-художественного направления и обозначить его значение в европейском культурном пространстве начала XX в. **Методология.** Методология исследования заключается в применении сравнительно-исторического, биографического и психологического методов**. Научная новизна.** Принимая во внимание исследованную историографическую и источниковую базу, удалось определить, выработать новые подходы к вопросу происхождения и природы футуризма, которые позволили расширить представление об указанных в работе объекте и предмете исследования. **Выводы.** Появление футуризма стало волной, всколыхнувшей сначала итальянский, а затем и европейский, российский культурно-художественные

© Вернигоренко О. С., 2018

Література

1. Геренко С. Знаково-символічна система української етнічно ідентифікованої рекламної продукції. 2016. №4(31). С. 667-670.
2. Оршанський Л. Етнодизайн як інноваційний художньоестетичний компонент технологічної освіти. 2011. №1 (72). С.38-41.
3. Савельева И.Н. Имидж современного дизайна и пути его формирования на основе развития традиций этнодизайна. 2005. С. 348-350.
4. Стельмашук Т. Магічне коло. Вінок як символ і оберіг. 1993. № 3-4. С.60; № 5-6.С.60.
5. Постыка Н.Студенческий научный форум – 2015. URL: https://scienceforum.ru/2015/article/2015012260 (дата звернення: вересень 2018)

References

1. Herenko S.S. (2016). Symbolic system of Ukrainian ethnically-identified promotional products. Molodyi vchenyi, 4, 667-670 [in Ukrainian].
2. Orshanskyi L. (2011). Ethnodesign as an innovative artistic aesthetic component of technological education. Molod i rynok, 1(72), 38-41 [in Ukrainian].
3. Saveleva Y.N. (2005). The image of modern design and the way of its formation on the basis of the development of the traditions of ethnodesign. Ymydzhelohyia, 348-350 [in Russian].
4. Stelmashuk T. (1993). Wreath as a symbol and a protector. Litopys chervonoi kalyny, 3-4,60; 5-6,60 [in Ukrainian].
5. Postyka N. (2015). Studencheskyi Nauchnyi Forum – 2015. Retrieved from: https://scienceforum.ru/2015/article/2015012260 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

УДК 115:681.84

Вернигоренко Ольга Сергіївна
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-5704-7924
pozhar_olga@ukr.net

ПРИРОДА ФУТУРИЗМУ КРІЗЬ ПРИЗМУ МАНІФЕСТАЦІЙНОЇ СПАДЩИНИ ФІЛІППО МАРІНЕТТІ (У ПЕРІОД 1909-1912 РР.)

Мета роботи: через дослідження маніфестаційної спадщини основоположника футуризму Філіппо Марінетті розкрити природу нового культурно-мистецького напрямку й означити його значення у європейському культурному просторі початку XX ст. **Методологія.** Методологія дослідження полягає у застосуванні порівняльно-історичного, біографічного та психологічного методів. **Наукова новизна.** Зважаючи на досліджену історіографічну та джерельну базу, вдалося визначити виробити новітні підходити до питання походження й природи футуризму, що дали змогу розширити уявлення про зазначені в роботі об’єкт і предмет дослідження.. **Висновки.** Поява футуризму стала хвилею, що сколихнула спершу італійський, а згодом і європейський, російський культурно-мистецькі простори, змусила задуматися над проблемами збереження загальнолюдських цінностей, вироблення нових шляхів розвитку світової культури.

Ключові слова: природа, футуризм, маніфест, «помножена людина», розсудливість.

Вернигоренко Ольга Сергеевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Природа футуризма сквозь призму манифестационного наследия Филиппо Маринетти (в период 1909-1912 гг.)

Цель работы: через исследование манифестационного наследия основоположника футуризма Филиппо Маринетти раскрыть природу нового культурно-художественного направления и обозначить его значение в европейском культурном пространстве начала XX в. **Методология.** Методология исследования заключается в применении сравнительно-исторического, биографического и психологического методов**. Научная новизна.** Принимая во внимание исследованную историографическую и источниковую базу, удалось определить, выработать новые подходы к вопросу происхождения и природы футуризма, которые позволили расширить представление об указанных в работе объекте и предмете исследования. **Выводы.** Появление футуризма стало волной, всколыхнувшей сначала итальянский, а затем и европейский, российский культурно-художественные

© Вернигоренко О. С., 2018

пространства, заставившей задуматься над проблемами сохранения общечеловеческих ценностей, выработки новых путей развития мировой культуры.

Ключевые слова: природа, футуризм, манифест, «умноженный человек», благоразумие.

Vernyhorenko Olga, *graduate student at the National Academy of Culture and Arts*

Nature of futurism through the prism of manifestation heritage of Filippo Marinetti (in the period of 1909-1912)

The purpose of the research is through the study of the manifesto of the founder of futurism, Philippe Marinetti, to reveal the nature of the new cultural and artistic direction and to indicate its significance in the European cultural space of the early twentieth century. **Methodology.** The methodology of the study consists in application of comparative-historical, biographical and psychological methods. **Scientific novelty.** Taking into account the investigated historiographical and source base, it was possible to determine the latest approaches to the question of the origin and nature of Futurism, which made it possible to broaden the notion of the objects and subjects mentioned in the work. **Conclusions.** The emergence of futurism became a wave that first shook the Italian, and subsequently the European and Russian cultural and artistic spaces, having forced to think about the problems of preserving universal values and developing new ways of developing world culture.

Key words: nature, futurism, manifesto, "multiplied man", prudence.

Актуальність теми дослідження. Загальноприйнятою, офіційною датою народження футуризму вважається 20 лютого 1909 р., коли Філліпо Томмазо Марінетті (справжнє ім’я Еміліо Анжело Карло – авт.) опублікував «Маніфест Футуризму» на першій сторінці паризької газети «Le Figaro». Цим самим італійський письменник викликав жваве обговорення статті серед читачів і шквал обурення тогочасної мистецької інтелігенції, проте заклав початок розвитку нового літературно-мистецького напрямку в історії світової культури. Зокрема, через гучні заяви, які містилися на сторінках документу і були спрямовані на побудову нового типу культури, основні концептуальні засади якої полягали у докорінному розриві з традиційністю в мистецтві, футуризм від початку свого існування набув ознак категоричності, революційності тощо.

Понад сто років тому людина вступала у нову епоху свого співіснування з природою, світом, Всесвітом. Тодішня доба поставала як результат науково-технічної діяльності Людини і водночас як виклик для неї ж самої. У буденності машинного виробництва, поширення електрифікації, винайдення літальних апаратів, і від усвідомлення майбутнього удосконалення цих новаторств, людина замислювалася про своє місце у системі «людина-природа-машина», де остання вже могла розглядатися як суб’єкт і об’єкт водночас. Відповідно напрямки розвитку культури, які відповідали б потребам суспільства початку XX ст. й відображали б настрої епохи, частково знаходимо у футуристичних маніфестах Філіппо Марінетті. Виокремлення й пояснення природи футуризму, як нового літературно-мистецького напрямку в Європі на початку минулого століття, а також пояснення причин, які формували сутність цього явища, вважаємо доцільним та актуальним для нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перекладач і публіцист Г. Таствен зазначав: «Говорячи про футуризм, слід строго розрізняти футуризм як естетичну школу і футуризм як загальне культурне й моральне устремління нашої епохи» [21, 2]. Відразу зауважимо, що в дослідженні ми звертаємо увагу на футуризм як на загально європейський культурно-мистецький напрямок початку XX ст.

Одним із основних джерел до написання цього розділу є збірник маніфестів Італійського футуризму, перекладений у 1914 р. російським поетом Вадимом Шершеневичем [13]. Варто зауважити, що перекладач сам був представником згадуваного мистецького напряму в Росії.

До теми маніфестаційної спадщини футуризму звертався український науковець Д. Рега [17, 164-174]. Зокрема, автор зазначає, що «маніфест як завершена система теоретичних положень був основним засобом не тільки вираження ідей, а й популяризації футуризму в різних країнах Європи» [17, 174]. Маніфестацій ну форму подання інформації Д. Рега вважає «потужним засобом піару» початку XX ст.

Футуристичні маніфести є у полі вивчення культуролога О. Тарасова [20]. Так, у статті «Маніфести футуристів як культурфілософська основа III соціокультурної трансформації в котинуумі європейської культури» автор зазначає наступне: «Співвідношення положень маніфестів футуристів з теоретичною основою соціокультурної трансформації показує, що між ними багато спільних філософсько-теоретичних посилань, що в свою чергу, дозволяє характеризувати культуру авангарду як III соціокультурну трансформацію в континуумі європейської культури» [20].

Також дослідженню теми маніфестів у літературі присвятили свої роботи такі вчені: філологи К. Кам’янець [7, 167-175], І. Томбулатова [22, 31-36], І. Забіяка [6, 239-246], І. Лучук [10, 111-128], Т. Симян [18, 130-148] та ін.

Тему маніфестів футуризму у статті ми розглядаємо у співвідношенні з поняттям «природа». І тут важливо зазначити, що у цьому випадку природа розуміється як внутрішня закономірність (незрідка природжена властивість) природних речей та явищ, а також феноменів соціальної дійсності. У зв'язку з цим особливу групу літератури, опрацьованої у ході роботи над дослідженням, складають праці філософів А. Соболєвського [19, 203-206], А. Малівського та К. Соколової [12, 128-138], С. Ягодзінський [29, 39-42] та ін.

Мета дослідження – через дослідження маніфестаційної спадщини основоположника футуризму Філіппо Марінетті розкрити природу нового культурно-мистецького напрямку й означити його значення у європейському культурному просторі початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Одним із перших до означення й роз'яснення поняття «природи» підійшов Аристотель. У своїй праці «Метафізика» мислитель зазначає: «словом «природа» або «єство» позначається те первинне, неспівмірне і нездатне змінюватися своєю власною силою, з чого складається або виникає щось, що ми спостерігаємо існуючим само по собі». Розуміння Аристотелем поняття «природа» значно відрізняється від трактування цього визначення у сучасному світі. Так, навряд би античний мислитель сьогодні зміг зрозуміти зміст слів «природничі науки», «природознавство» тощо. За Аристотелем, «природа» – тотожність «єства», першооснова будь-якої речі, єдність матеріального і духовного (як в матеріальному, так і в духовному). «Природа» якоїсь речі, твердить Аристотель, це її мета, те, для чого ця річ існує. Природа – це причина перебування в русі чи в спокої. Речі «мають природу», якщо вони містять у собі такий внутрішній принцип» [2, 183].

Дещо інакше визначення поняттю «природа» дає філософ, представник американського трансценденталізму XIX ст. Ральф Волдо Емерсон. За автором, природа – це «символ духу» [28]. Тут же зазначимо, що дух «характеризує самоздійснення суб'єкта, його здатність відтворювати себе у предметному світі (зокрема культури) та розпредмечувати цей світ через творчу особистість» [25, 177]. Відтак, зважаючи на останнє визначення, можемо стверджувати, що співвідношення понять «природа футуризму», заявлене у назві статті, прийнятне для нашого дослідження, де суб'єктом виступає футуризм, як культурно-мистецьке явище в історії початку XX ст., який розпредмечувався (або ж втілювався у матеріальному) шляхом створення як програмових маніфестів, так і творів мистецтва, через творчу особистість, яким у даному конкретному випадку, і на якого ми звертаємо основну увагу в роботі, був Філіппо Марінетті.

Філіппо Марінетті, справжнє ім'я якого Еміліо Анжело Карло, народився 22 грудня 1876 р. в Олександрії (Єгипет). На той час його батько працював там адвокатом. Не дивлячись на те, що родина майбутнього футуриста походила з Італії, в Александрії Еміліо віддають спочатку до французької школи, а згодом і до французького коледжу. Пізніше, у 1894 р. Філіппо Томмазо Марінетті, а саме так автор уже підписував свої перші поетичні твори, що виходили друком у єгипетському журналі «Папірус» [5, 10], обрав для навчання Сорбонський університет в Парижі. У листопаді 1908 р. Філіппо Марінетті розпочинає роботу над проектом першого маніфесту футуризму, а вже в лютому наступного року програмовий документ виходить друком в паризькій газеті. Основні ідеї нового, пропонованого світогляду, й відповідно побудови нового мистецтва, закладені у «Першому маніфесті футуризму», можна звести до декількох: механізації, небезпеки, агресії і війни.

Так, Марінетті і його прибічники бажали «виховати любов до небезпеки, звичку енергії та нерозсудливості» [14, 106]. Перераховані у першому принципі футуризму якості, на перший погляд сприймаються як випадково підібрані слова, що не мають єдності у проголошуваних ідеях. Утім, спробуємо надати цим словам деякої об'єднавчої функції. Цілком ймовірно, що заклик до «звички небезпеки» пов'язаний із автобіографічною історією автомобільної аварії за участю Марінетті, нібито після якої і був написаний маніфест. «Звичка енергії» , на нашу думку, досить узагальнене поняття, до якого можна підібрати декілька версій. Ще Аристотель говорив про енергію, як про реальну дійсність (як нинішню, так і таку, що можлива в майбутньому) [1, 282-283]. Крім того, саме поняття енергії давньогрецький вчений пов'язував із поняттям руху (навіть рух думки вважав за енергію). Зокрема, таке пояснення дає нам підстави зрозуміти те, що футуристи у наступних пунктах першого маніфесту неодноразово зазначали, що рух повинен стати невід'ємною частиною життя й творчості митця-новатора.

Якщо вислів, що пропонує авторам-новаторам виховати в собі звичку енергії, зрозумілий, то заклики до нерозсудливості сприймаються дуже неоднозначно. Адже, якщо виходити з протилежного, і пригадати, що таке розсудливість, то отримаємо наступне визначення: «це схильність людини до міркування, обдумування заздалегідь усіх важливих рішень, до пошуку виважених, аргументованих висновків і позицій» [23, 323]. Отже, футуристи повинні були бути схильними до поспішних дій, руху до необдуманого майбутнього, крім того, до руху агресивного, який бажали прославляти [14, 106].

«Ніде немає шедевра, який не був би агресивним» [14, 107], проголошував Філіппо Марінетті у Першому маніфесті футуризму. Характерною ознакою цього програмового документу була категоричність проголошуваних норм, що нерідко виявлялася в її крайніх формах.

«Ми вважаємо, що гіпотеза дружнього злиття народів – застаріла ідея, і ми визнаємо лише одну форму гігієни для світу: війни» [30, 84-85]. Ідея війни як цінності у футуристичних концепція Філіппо Марінетті мала утопічний характер. Адже війна є антицінністю в системі загальнолюдських цінностей.

Характеризуючи Перший маніфест футуризму, звертаємо увагу на ще одне із проголошуваних гасел, зазначене пунктом десятим цього документу: «Ми (футуристи – авт.) бажаємо зруйнувати музеї, бібліотеки, розтрощити моралізм і всіляке опортуністичне і утилітарне боягузтво» [14, 107]. Насправді руйнування згадуваних освітньо-наукових закладів було не більше, ніж однією з багатьох претензійних заяв футуристів щодо бачення подальшого розвитку мистецтва й культури у цілому. Музеї й бібліотеки у пропонованій світоглядній футуристичній концепції були образом минувшини, нагромадженням досвіду попередніх епох, якого прагнули позбутися митці-новатори.

У квітні 1909 р. в Мілані Філіппо Марінетті видає наступний маніфест, що мав назву «Уб'ємо місячне сяйво» [14, 111-124]. Тут футуристи відверто заявляли про те, що вони «прагнуть війни і зневажають жінок» [14, 112], бажають «навчити всіх озброєних солдатів землі як потрібно правильно проливати свою кров», проповідують «стрибок в похмуру смерть під пильними і ясними поглядами Ідеалу» [14, 113] та ін.

Чи не найбільшого резонансу свого часу набрав «Технічний маніфест футуристичної літератури», опублікований Філіппо Марінетті 11 травня 1912 р. [14, 150-159]. Якщо у «Першому маніфесті футуризму» автор звертав увагу на загальні напрямки розвитку нового мистецького напрямку, то теперішній програмовий документ давав широкі роз'яснення й описував детальні маршрути оновленої літератури. Та частина документа, у якій йдеться про нововведення, розпочинається із висловлень автора про те, що треба знищити синтаксис. Далі йдуть розгорнуті пояснення, чому не варто використовувати прислівників (адже це Марінетті вважав анахронізмом і абсолютно зайвим елементом в літературній мові), йшлося також про знищення прикметників, які переобтяжують текст. Разом з тим, автор закликає літераторів писати, використовуючи інфінітив або дієслова неозначеної форми. Філіппо Марінетті таке нововведення пояснює тим, що, використовуючи дієслова, що стоять поруч з іменником першої особи однини (тобто, коли автор пише розповідь від власного «я»), читач переймається пережитим досвідом автора тексту, а не сповнюється власними пережитими емоціями. Від цього, футурист закликає своїх колег по перу позбутися власного літературного «я», стати на бік читача. Знищення «я» в літературі у Філіппо Марінетті мало й інше значення. Футурист пропонував прибрати людину з літератури, не робити її об'єктом літературних розповідей, натомість: «замінити її, нарешті, матерією, яку треба осягнути поривами інтуїції, чого ніколи не зможуть зробити фізики і хіміки» [14, 155]. Питання втому, наскільки людина початку XX ст. була готова до «знелюдненої» літератури.

Уперше у «Технічному маніфесті футуристичної літератури» Філіппо Марінетті висловлює думку про те, що варто не використовувати коми та інші розділові знаки при написанні художніх текстів. Це саме та ідея, яка знайде широке застосування у російському та українському варіантах футуризму.

Значну увагу автор маніфесту приділяв ролі художнього образу в літературі. Зокрема, він наголошував на тому, що поетичний текст, чи текст художнього прозового твору повинен мати образ, складений з ланцюжка аналогій («міркування, в якому робиться висновок про наявність деякої ознаки у досліджуваного предмета (явища) на підставі його подібності за суттєвими рисами з іншим предметом (явищем)» [3, 22]. Оскільки автор сам формує ланцюжок аналогій, читач може тільки приймати чи не приймати пропоноване літератором. Але, за твердженням Х. Ортеги-і-Гассета, «завжди зберігається дистанція між тим, що дає нам образ і тим, на що цей образ вказує» [16, 102]. Звертаємо увагу на те, який ланцюжок образів подає для прикладу в маніфесті Філіппо Марінетті: «Навколо колодязів Бумеліани під косматими оливами три верблюди, які зручно вмостилися на піску і видавали від радості звуки старих водостічних труб, примішуючи своє шаркотіння до пихтіння парового насосу, який тамував спрагу міста» [14, 154]. Використання саме таких аналогій дає нам підстави говорити про відповідність утворених образів футуристичному спрямуванню тексту.

Проте, «Технічний маніфест футуристичної літератури» є таким документом, який суперечить сам собі, враховуючи неузгодженість проголошуваних письменницьких новаторств. Так, якщо у попередніх підрозділах Філіппо Марінетті закликав авторів до побудови тексту шляхом «ланцюжків аналогій та художніх образів», то наприкінці документу автор пропонує «творити «безобразне» в

літературі» [14, 154]. Наголосимо на тому, що за одним із визначень, поняття «література» – це «різновид мистецтва, власне, мистецтво слова, що відображає дійсність у художніх образах, створює нову художню реальність за законами краси» [9, 396]. На важливості художнього образу в мистецтві й літературі зокрема наголошують сучасні науковці: філософ О. Щербань [27, 65-69], філологи Г. Удяк [24, 147-152], К. Гнатенко [4, 59-64], психологи Ю. Максименко та Д. Синенький [11, 181-185] та ін. Зокрема, автори Ю. Максименко та Д. Синенький акцентують на тому, що у мистецтві поняття «образ» розглядають у двох аспектах: «у першому – як позначення образу конкретного героя, у другому – як цілісну форму відображення реального світу, як художню модель цього світу, що втілюється у певному художньому творі» [11, 181]. Примітною ознакою є те, що у випадку «безобразності» в літературі» Філіппо Марінетті не наводить прикладів який би вигляд могли мати такі тексти (тоді як у випадку із аналогіями ми це бачимо). Тож, за формальними ознаками те, що мав намір створювати Філіппо Марінетті, літературою, у класичному розумінні цього слова, назвати не можна. А заклики до «безобразності» мали не більш ніж декларативний характер.

У маніфестаційній спадщині Філіппо Марінетті найбільше місця займають документи, присвячені літературі. Це цілком закономірно. Розробляючи ідеї футуризму, який повинен був стати новим концептуальним втіленням розвитку культури й мистецтв, для Філіппо Марінетті було важливим отримати підтримку широких верств населення, передовсім містян. Так, найкращими способами ознайомлення суспільства із новими ідеями стали ті, які віднаходили своє втілення в літературі (маніфести, статті в журналах, пресі тощо). Література, у порівнянні з іншими видами мистецтва, була найбільш доступною для суспільства. Для порівняння: через статичний характер архітектури, образотворчого мистецтва, через особливу, нотно-мелодійну мову музики, передати прямо образи, закладені автором у твір мистецтва не завжди можливо. Проте література надає такі можливості. Крім того, саме мистецтво Слова, як часто називають літературу, завдяки власним способам творення має значний вплив на суспільство. Тут важливо нагадати про особливості читання тексту. Н. Чепелєва зазначає, що: «психологічна характеристика тексту повинна включати як власне текст, так й позатекстові фактори: діяльність, у яку він включений, ситуації, на котрі зорієнтований, автора, що створив твір (точніше його представленість у тексті), реципієнта, якому адресований твір та роль якого запрограмована у ньому» [26, 5]. Зважаючи на такі розлогі трактування характеристик створення, а в подальшому й читання тексту, помітно те, що Філіппо Марінетті також враховував подібні тонкощі написання. Зокрема, у випадку проголошення футуристичних маніфестів, це виявлялося у використанні слів повсякденного мовлення, доступності викладу та звернення до читача, як до безпосереднього учасника творення мистецтва майбутнього.

Характерною ознакою футуристичних маніфестів Філіппо Марінетті є те, що автор, звертається до «умовного» чи «фіктивного» читача, не означаючи в тексті до кого конкретно він звертається. З точки зору популяризації нового культурно-мистецького напрямку, це був вдалий шлях до успіху. Адже, таким чином, кожен, хто брав до рук документ, опублікований в газеті, міг відчути себе співтворцем футуризму. Проте, спираючись на дослідження української дослідниці О. Орлової, можемо припускати, що Філіппо Марінетті навмисне застосовував такі безособові звертання у маніфестах. Так, авторка статті «Образ читача в структурі художнього твору» [15, 40-46] О. Орлова звертає увагу на «історико-функціональний підхід теорії читача як адресата літературного спілкування (термін уведений М. Храпченко), головний аспект якого зорієнтований на сприйняття художніх творів конкретними читачами різного соціального, професійного статусу та віку» [15, 40]. Послуговуючи таким підходом, а також враховуючи основні напрямки, на які були спрямовані пропоновані Філіппо Марінетті нововведення в розвитку мистецтва й шляхів розвитку культури, можемо спробувати відтворити образ читача футуристичних маніфестів. Так, про соціальний статус майбутніх футуристів у численних зверненнях не згадувалося, тож можемо припустити, що для нового мистецтва це мало другорядне значення. Щодо професійних характеристик портрету читача, то тут варто звернути увагу на те, що футуризм за своїм першим маніфестом передбачав створення концепції мистецтва майбутнього, головними героями творів якого ставали б представники різних професій, які пов'язані із впровадженням винаходів, результатів науково-технічного прогресу, особливе місце в якому займали представники проектів споріднених із електрикою, електрифікацією тощо, оскільки темі електричного майбутнього відводилося особливе місце у футуристичних маніфестах. Останньою із запропонованих О. Орловою характеристик читача як адресата літературного спілкування є та, яка стосується вікового цензу. Звісно, читачами газет, у яких виходили футуристичні маніфести, були люди різного віку. Проте, співтворцями нового мистецтва, за пропонованою концепцією Філіппо Марінетті, могли бути люди не старші сорока років, оскільки мистецтво повинно постійно оновлюватися й омолоджуватися, а не створювати нові ідеали, які футуристи всіляко заперечували.

Важливу думку щодо взаємодії автора й читача у художньому творі висловлює іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет. Зокрема, у статті «Думки про роман» він зазначає: «автор може відгородити читача від зовнішнього світу, тільки взявши його у щільне коло тонко підмічених деталей» [16, 230]. Частково ці деталі і створювали італійські футуристи початку ХХ ст. у власних творах. Поети й письменники, прибічники Марінетті, у своїх творах зображали світ таким, яким його хотіли бачити, а не таким, яким він був насправді. Але зображення уявного світу – це створення його образу. Отже, як ми й зазначали раніше, проголошувана «безобразність» в літературі, була неможливою.

Щодо інших пропонованих літературних нововведень, звернемо увагу на так звані «Слова на свободі». Філіппо Марінетті, який виступив автором такого поняття, даючи означення «словам на свободі» мав на увазі наступне: «наше ліричне сп'яніння повинно вільно деформувати, модулювати слова, вкорочуючи чи подовжуючи їх, посилюючи їх центри чи закінчення, збільшуючи чи зменшуючи кількість голосних чи приголосних. У нас буде, таким чином, нова орфографія, яку я називаю вільною і виразною. Ця інстинктивна деформація слова відповідає нашому природному нахилу до звуконаслідування» [14, 182]. У філології такі або ж подібні новостворені слова мають своє визначення – оказіоналізми. Український філолог Ж. Колоїз, цитуючи Е. Хапніра, говорить про те, що оказіональне слово – це «слово, утворене за мовною малопродуктивною моделлю, а також за оказіональною (мовленнєвою) моделлю і створене на певний випадок або для звичайного повідомлення, або для художнього» [8, 4]. У випадку звуконаслідувального словотворення Філіппо Марінетті, ми маємо справу із оказіоналізмами, які носили тимчасовий, ситуативний характер.

Висновки. На початку минулого століття Філіппо Марінетті обрав вдалу форму популяризації футуризму – маніфест. Таке письмове викладення творчих принципів нового культурно-мистецького напрямку, з одного боку, не зобов'язувало автора до виконання зазначених статей, адже природа подібних документів має декларативний, показовий характер, проте з іншого боку видання у французькій та італійській пресі залучало до умовної співпраці читача, як важливого об'єкта мистецького процесу, утворюючи таким чином культурний полілог, в якому основними елементами були автор, власне маніфест, і читач. Футуризм вже у «Першому футуристичному маніфесті» Філіппо Марінетті постає як цілком сформований культурно-мистецький напрямок, принаймні автор документу не залишає читачеві сумніву щодо цього, оскільки манера викладу пропонованих творчих нововведень досить категорична.

Природними, тобто такими, що першопочатково закладені і є невід'ємними частинами існування, для футуризму на етапі його становлення, були декілька характеристик. Так, енергія руху (до всього нового, до майбутнього, руху як такого) проголошувалася Філіппо Марінетті однією із найважливіших умов існування напрямку. І навпаки будь-яка зупинка, чи навіть пауза, (творчих планів, розвитку культури тощо) вважалася ймовірною причиною повного припинення діяльності футуристів як митців і футуризму як напрямку.

Період 1909-1912 рр. у житті Філіппо Марінетті пов'язаний із двома країнами: Францією та Італією. Маючи французьку освіту, вступаючи у світ літератури як італійський французькомовний автор, Марінетті приніс цей дуалізм у маніфести. Футуризм, який літератор хотів побудувати в Італії, і який мав би французький дух, був неможливим, адже на початку минулого століття ці країни значно відрізнялися: за фінансовим розвитком, політичним становищем, рівнем розвитку культури, ставленням до мистецтва. Ліберальність, демократичність Франції не могла бути втілена в аграрній Італії, яка тільки-но ставала на шлях до свободи: думки, висловів, політичних прагнень. Зокрема звідси у багатьох маніфестах Філіппо Марінетті прагне до втілення футуристичних ідей шляхом агресивного насадження, руйнування. У бажанні втілити футуристичні ідеї засновник новаторського напрямку пропонує через війну, тобто повне очищення, «єдину гігієну світу», позбутися минувшини, щоб творити майбутнє. Такий шлях Філіппо Марінетті вбачає єдино правильним і можливим для втілення футуристичних ідей в Італії. Саме це стало одним із найсуперечливіших пропонованих методів запровадження футуризму, який не знайшов підтримки у суспільстві понад стор років тому, не знаходить дотепер і, сподіваємося, не знайде в майбутньому.

Отже, природа футуризму у маніфестаційній спадщині Філіппо Марінетті, відповідно до означень Аристотеля, постає як: втілення ідеального й матеріального (і тут варто згадати ідеї «помноженої людини», «яка змішується із залізом і харчується електрикою, і розуміє тільки насолоду щоденної небезпеки і героїзму»), як таке, що існує саме по собі (навіть якщо замість імені Філіппо Марінетті поставити інше, футуризм, може й з іншою назвою, але з такими ж принципами, знайшов би своє втілення в історії початку ХХ ст., оскільки його поява в європейському культурному просторі, що переживав час становлення нового етапу спілкування людини і світу, була закономірною і неминучою). Проте, на відміну від пропонованого Аристотелем руху, як спокою у тому числі, футу-

ристи вбачали розвиток тільки в русі. Нарешті, футуризм цілком виправдовує пропоновану філософом, представником американського трансценденталізму XIX ст. Ральфом Волдо Емерсоном ідею природи як «символу духу». Адже футуризм став, певною мірою, символічним відображенням дійсності європейських філософських, культурно-мистецьких та суспільно-політичних зрушень початку XX ст., втілених і опредмечених завдяки і в творчій особистості, яким був Філіппо Марінетті. Поява футуризму стала хвилею, що сколихнула спершу італійський, а згодом і європейський, російський культурно-мистецькі простори, змусила задуматися над проблемами збереження загальнолюдських цінностей, вироблення нових шляхів розвитку світової культури.

References

1. Аристотель. Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. СПб.: Алетейя, 2002; Киев: Эльга, 2002. 832 с.
2. Бертран Р. Історія західної філософії. К.: Основи, 1995. 759 с.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. К.: Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
4. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки. 2016. № 1. С. 59-64.
5. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). О.: Астропринт, 2003. 128 с.
6. Забіяка І. В. Маніфести авангардистів: декларація та само ідентифікація. Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2010. Вип. 12. С. 239-246.
7. Кам'янець К. Феномен літературного маніфесту в західноєвропейському культурному контексті початку хх ст. Іноземна філологія. 2017. Вип. 130. С.167-175.
8. Колоїз Ж.В. Неузуальне словотворення. Кривий Ріг: НПП Астерікс, 2015. 156 с.
9. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
10. Лучук І. Лугосадівські літературні маніфести. Парадигма. 2009. Вип. 4. С. 111-128.
11. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. 2009. №04 (38). С.181-185.
12. Малівський А. М., Соколова К. В. Образ природи та людини в практичній філософії декарта. Антропологічні виміри філософських досліджень. 2017. Вип. 12. С. 128-138.
13. Манифесты итальянскаго футуризма: Собраніе манифестовъ Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сенъ-Пуанъ. Москва, Типографія русскаго товарищества, 1914. 77 с.
14. Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. 260 с.
15. Орлова О. Образ читача в структурі художнього твору. Філологічні науки. 2011. Вип. 8. С. 40-46.
16. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
17. Рега Д.А. Манифест как форма представления футуризма (типологический аспект). Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития : материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф., (13 мая 2013 г.). Новосибирск: «СибАК», 2013. С. 164–174.
18. Симян Т.С. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция. Критика и семиотика. 2013. Вып. 2(19). С. 130-148
19. Соболєвський Я. А. Поняття «природи» в філософії американського трансценденталіста Ральфа Волдо Емерсона. Вісник Львівського університету. Серія: Філософсько-політологічні науки. 2018. Вип.18. С. 203-206.
20. Тарасов А.Н. Манифесты футуристов как культурфилософская основа III социокультурной трансформации в котинууме европейской культуры. Современные проблемы науки и образования. 2013. – № 1.; URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8330 (дата звернення: 14. 12. 2018)
21. Таствен Г. Футуризм. На пути к новому символизму. М., 1914. 79 с.
22. Томбулатова І. Літературний маніфест: діалог постмодернізму та футуризму. Філологічні семінари. 2015. Вип. 18. С. 31-36.
23. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики: Словник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
24. Удяк Г. Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2014. № 19. С. 147-152.
25. Філософський енциклопедичний словник. К.: Абрис, 2002. 742 с.
26. Чепелєва Н.В. Текст і читач: посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 124 с.
27. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. № 2. С. 65-69.
28. Эмерсон Р. Природа. (Перевод с английского А.М. Зверева). URL:: http://priroda.wotstudio.ru/ (дата звернення: 14. 12. 2018)

29. Ягодзінський С. М. Людина і природа: система, коеволюція, потенціал. Вісник Національного авіаційного університету. Сер. : Філософія. Культурологія. 2012. Вип. 1. С. 39-42.

30. Futurism: An Antology. Yale University Press, 2009. 640 p.

References

1. Aristotle. (2002). Metaphysics Translations Comments. Interpretations SPb .: Aleteeya; Kyiv: Elga [in Russian].

2. Bertrand, R. (1995). History of Western Philosophy. K .: Fundamentals [in Ukrainian].

3. Gerchanovskaya, P. E. (2015). Cultural Studies: A Terminological Dictionary. K.: National Academy of Leaders of Culture and Arts [in Ukrainian].

4. Gnatenko, K. (2016). Problems of studying the artistic image in a literary work Scientific herald of the V.O. Sukhomlynsky Mykolaiv National University. Series: Philological Sciences, 1, 59-64 [in Ukrainian].

5. Dudakov-Kashuro, K. V. (2003). Experimental poetry in Western European avant-garde movements of the early twentieth century (Futurism and Dadaism). O.: Astroprint [in Russian].

6. Zabyaka, I. V. (2010). Avant-garde manifestos: the declaration and the identification itself. Comparative studies of Slavic languages and literatures. In memory of academician Leonid Bulakhovsky, 12, 239-246 [in Ukrainian].

7. Kamyanets, K. (2017). The phenomenon of the literary manifesto in the West European cultural context at the beginning of the twentieth century. Foreign philology, 130, 167-175 [in Ukrainian].

8. Koloiz, Zh. V. (2015). Unusual word formation. Kryvyi Rih: NPP Asterix [in Ukrainian].

9. Literary reference book. (2007). K.: VT Akademiya [in Ukrainian].

10. Luchuk, I. (2009). Lugosadov's literary manifestos. Paradigm, 2009, 4, 111-128 [in Ukrainian].

11. Maksimenko, Yu., Sinenky, D. (2009). Theoretical foundations of cognition of artistic image. Psychology and Society, 2009, 04 (38), 181-185 [in Ukrainian].

12. Malyovsky, A. M., Sokolova, K. V. (2017). The image of nature and man in the practical philosophy of the decar. Anthropological dimensions of philosophical research, 12, 128-138 [in Ukrainian].

13. Manifesto of Italian-style futurism: Marinetti, Boccheoni, Carra, Russo, Balla, Severini, Prathella, Saint-Poiana Manifesto. (1914). Moscow, Typografiya russkago partnership [in Russian].

14. Marinette F. T. F,uturism. (1914). SPb., Kon-in «Prometheus» N. N. Mikhailova [in Russian].

15. Orlova, O. (2011). The image of the reader in the structure of the work of art. Philological Sciences, 8, 40-46 [in Ukrainian].

16. Ortega-i-Gacce, H. (1991). Aesthetics. Philosophy of culture. M .: Art [in Russian].

17. Rega, D. A. (2013). Manifesto as a form of presentation of futurism (typological aspect). Philology, Art History and Culturology: Topical Issues and Developmental Trends: Materials of the International. correspondence scientific practice. Conf. (May 13, 2013). Novosibirsk: SibAk, 2013, 164-174 [in Russian].

18. Simyan, T. S. (2013). The problem of the manifesto as a genre: genesis, understanding, function. Criticism and semiotics, 2 (19), 130-148 [in Russian].

19. Sobolevsky, Y. A. (2018). The concept of «nature» in the philosophy of the American transcendentalist Ralph Waldo Emerson. Visnyk of the University of Lviv. Series: Philosophical and Political Science,18, 203-206 [in Ukrainian].

20. Tarasov, A. N. (2013). Futurist manifestations as a cultural and philosophical basis of the third socio-cultural transformation in the cinema of European culture. Modern problems of science and education, 1; URL: http://www.science-education.ru/en/article/view?id=8330 (Applying Date: 14. 12. 2018) [in Russian].

21. Tastven, G. (1914). Futurism. On the way to a new symbolism. Moscow [in Russian].

22. Tombulatova, I. (2015). Literary Manifesto: The Dialogue of Postmodernism and Futurism. Philological seminars, 18, 31-36 [in Ukrainian].

23. Toftul, M. G. (2014). Modern Dictionary of Ethics: Dictionary. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko [in Ukrainian].

24. Udyak, G. (2014). Artistic image as the central component of the structure of the literary work. Scientific herald of the Lesia Ukrainka Eastern European National University. Philological Sciences. Literary studies, 2014, 19, 147-152 [in Ukrainian].

25. Philosophical Encyclopedic Dictionary. (2002). K.: Abris [in Ukrainian].

26. Chepelya, N. V. (2015). Text and Reader: Guide. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko [in Ukrainian].

27. Shcherban, O. O. (2010). Symbolic function of artistic image. Bulletin of the National Technical University of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute». Philosophy. Psychology. Pedagogy, 2, 65-69 [in Ukrainian].

28. Emerson, R. (2018). Nature. (Translated from English by AM Zverev). URL: http://priroda.wotstudio.ru/ (date of reference: 14. 12. 2018) [in Russian].

29. Yagodzinsky, S. M. (2012). Man and nature: system, coevolution, potential. Bulletin of the National Aviation University. Sir : Philosophy. Culturology Aug, 1, 39-42 [in Ukrainian].

30. Futurism: An Antology. (2009). Yale University Press [in English]

Стаття надійшла до редакції 20.12.2018 р.

УДК 7.012.05:[655.534:050]

Горова Даша Сергіївна
студентка магістратури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-9693-1912
dashagorovaja@gmail.com

КОМПОЗИЦІЯ ОБКЛАДИНКИ ЖУРНАЛЬНОГО ВИДАННЯ: ТИПОЛОГІЧНО-ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає у вивченні та порівняльному аналізі обкладинок тематичних журналів з використанням жанрової специфіки періодичного видання щодо формування композиції зовнішньої форми видавничої продукції. **Методологія** дослідження полягає у комплексному аналізі обкладинки журнального видання як джерело візуалізації жанрова приналежності видавничої продукції та принципи використання різних елементів під час створення композиції обкладинки. **Наукова новизна.** Полягає у розкритті поєднання під час формування обкладинки журнального видання стійкості композиції, тобто створення стандартної схеми та врахування тематико-жанрової специфіки видавничої продукції. **Висновки.** Таким чином, обкладинка журнального видання – це є відповідність зовнішньої форми журналу до організованого змісту, формату, жанру та індивідуальних особливостей видання. Важливим елементом є макет номера, який точно показує розміщення текстів та ілюстрацій, заголовків, рубрик тощо. Верстка сприяє вираженню ідеї за допомогою технічних і художніх засобів. Композиційні елементи демонструють особливості мови дизайну обкладинки періодичного видання. Графічні ознаки шрифтових елементів впливають на художній образ видавничого продукту, шрифт пов'язують з іншими елементами (зображальними, декоративними). Отже, специфіка декоративних елементів полягає не тільки у наданні елементам журналу потрібних акцентів, виділенні, відокремленні матеріалів, а й у систематизації концепції обкладинки видання. Отже, варто враховувати особливості жанрової композиції періодичного видання, що дасть можливість споживачеві отримати інформацію про видавничий продукт.

Ключові слова: тематико-жанрова композиція, періодичне видання, обкладинка, журнал, видавнича продукція.

Горовая Даша Сергеевна, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Композиция обложки журнального издания: типологическо-жанровый аспект

Цель работы заключается в изучении и сравнительном анализе обложек тематических журналов с использованием жанровой специфики периодического издания по формированию композиции внешней формы издательской продукции. **Методология** исследования заключается в комплексном анализе обложки журнального издания как источник визуализации жанровая принадлежности издательской продукции и принципы использования различных элементов при создании композиции обложки. **Научная новизна.** Заключается в раскрытии сочетания при формировании обложки журнального издания устойчивости композиции, то есть создание стандартной схемы и учета тематико-жанровой специфики издательской продукции. **Выводы.** Таким образом, обложка журнального издания - это соответствие внешней формы журнала к организованному содержания, формата, жанра и индивидуальных особенностей издание. Важным элементом является макет номера, который точно показывает размещение текстов и иллюстраций, заголовков, рубрик и тому подобное. Верстка способствует выражению идеи с помощью технических и художественных средств. Композиционные элементы демонстрируют особенности языка дизайна обложки периодического издания. Графические признаки шрифтовых элементов влияют на художественный образ издательского продукта, шрифт связывают с другими элементами (изобразительными, декоративными). Итак, специфика декоративных элементов заключается не только в предоставлении элементам журнала нужных акцентов, выделении, отделении материалов, но и в систематизации концепции обложки издания. Итак, следует учитывать особенности жанровой композиции периодического издания, что позволит потребителю получить информацию о издательский продукт.

Ключевые слова: тематико-жанровая композиция, периодическое издание, обложка, журнал, издательская продукция.

Gorova Dasha*, Master of the National Academy of Culture and Arts Management*

Magazine cover design: typological-genre aspect

The purpose of the work is to study and compare the covers of thematic journals using the genre specificity of the periodical on the formation of the composition of the external form of publishing products. **The methodology** of the study consists in a comprehensive analysis of the cover of the magazine publication as a source of visualization of the genre of publishing products and the principles of using different elements during the creation of the cover composition. **Scientific novelty** consists in uncovering the combination during the formation of a cover magazine edition of the stability of the composition, that is, the creation of a standard scheme and taking into account the thematic-genre specificity of publishing products. **Conclusions.** Thus, the cover of the magazine edition is the correspondence of the exter-

© Горова Д. С., 2018

nal form of the magazine to the organized content, format, genre and individual features of the publication. An important element is the layout of the room, which accurately shows the placement of texts and illustrations, titles, headings, etc. Makeup promotes the expression of the idea with the help of technical and artistic means. Compositional elements demonstrate the features of the language of the cover design of the periodical. Graphic features of font elements affect the artistic image of the publishing product, the font is associated with other elements (figurative, decorative). Thus, the specificity of decorative elements consists not only in providing the elements of the journal with the necessary accents, selection, separation of materials, but also in systematizing the concept of the cover of the publication. Consequently, it is necessary to take into account the features of the genre composition of the periodical, which will enable the consumer to obtain information about the publishing product.

Keywords: thematic-genre composition, periodical, cover, magazine, publishing products.

Актуальність теми дослідження Полягає у розкритті поєднання під час формування обкладинки журнального видання стійкості композиції, тобто створення стандартної схеми та врахування тематико-жанрової специфіки видавничої продукції.

Аналіз досліджень та публікацій. Композиція друкованого видання на сьогодні є одним з важливих напрямів вивчення як на практичному, так і на теоретичному рівнях. Теорією композиції видавничої продукції займалися В. Фаворський, А. Сидоров, В. Ляхов. До того ж висловлювання та думки з вищезазначеного питання є досить розрізнені.

Мета роботи полягає у вивченні та порівняльному аналізі обкладинок тематичних журналів з використанням жанрової специфіки періодичного видання щодо формування композиції зовнішньої форми видавничої продукції.

Виклад основного матеріалу. Гармонійне поєднання слів й ілюстрацій особливо важливо на обкладинці. Вона виконує дві головні функції: показує концепцію видання і демонструє за допомогою дизайну інтелектуальний рівень його змісту. Існує також точка зору, що призначення обкладинки більш індивідуальні, ніж інтелектуальні особливості видання. При цьому необхідно, щоб обкладинка могла миттєво надати споживачеві інформацію про видання. Композиція друкованого видання – організація різнорідних елементів художньої форми, що розташовує і співпідпорядковує їх, надає виданню єдність і цілісність. Щоб створити композицію друкованого видання, потрібно його організувати таким чином, щоб воно сприймалося цілісно у змістовому та художньому планах відповідно до теорії тристороннього аналізу [1].

Під час формування зовнішньої форми друкованого видання нерідко користуються термінами «конструювати», «моделювати», «проектувати» що цілком відповідає значенню цих термінів:

– конструювати – створювати модель у певному алгоритмі, розкрити властивості певного матеріалу завдяки формі, що відповідає змісту;

– моделювати – створювати модель, взірцевий примірник, яку складати на основі того, що беруть за основу;

– проектувати – розробляти проект, тобто робити попередні розрахунки, необхідні для виготовлення чогось, втілювати задум, конструювати, моделювати.

Структура, як внутрішня будова елементів видання, за визначеними законами зв’язує складові частини у єдине ціле, визначає місце кожного з них на сторінці, у виданні [2, 36].

Як зазначає В. Іванов [3, 13-15], стійка композиція номера – один з основних компонентів довготривалої моделі журнального видання. Стабільність в оформленні пов’язана зі змістом, тематикою і жанровою структурою журналу. Звісно, головне – це зміст матеріалів. Саме він визначає форму публікацій, характер і стиль верстки, способи й засоби технічного оформлення. Зміст матеріалів номера обумовлює як окремі елементи їх оформлення, так і взаємозв’язок, організацію в єдине ціле. Між змістом і формою журналу існує постійний взаємозв’язок.

Основні принципи композиції:

– повторення цілого в її частинах, основна ознака, яка стверджує цілісність композиції, якою повинні володіти всі її елементи;

– підпорядкованість, яка означає впорядкованість всіх елементів або груп, що забезпечує певну послідовність сприйняття композиції;

– співмірність як встановлення єдиної міри порівняння ознак, елементів або їх груп в композиції, щоб допомогти читачеві зрозуміти єдину закономірність частин.

– рівновага–врівноваженість всіх частин цілого щодо просторових осей.

Стійкість типологічно-жанрової композиції видання виробляє в читача своєрідну модель очікування, тобто поліпшує ознайомлення з матеріалами номера, привчає шукати матеріали на звичному місці, виробляє готовність сприймати публікації номера в добре знайомих і звичних формах. Стійкість композиції ще не означає створення жорсткої, стандартної її схеми. Принцип тематичної та

жанрової структури полягає в тому, що кожна полоса, розділ, добірка мають бути змістовними, композиційно завершеними. Матеріали номера слід розташовувати в точно придуманому, організованому порядку. Не тільки зміст окремих матеріалів, а й їх співвідношення, пропорції, розташування є важливими факторами і мають заздалегідь продуманими.

Верстка та оформлення сприяють вираженню ідеї за допомогою художньо-дизайнерських засобів. Завдяки оформленню повідомлення набуває здатності впливати на читача ще до прочитання, викликаючи у нього бажання ознайомитися з матеріалом.

Складну форму об'єднання елементів оформлення, яка забезпечує цілісність, архітектонічність журнальної сторінки та видання в цілому можна назвати моделлю. Прикладом об'єднання подібного рівня можна назвати заголовний комплекс, до складу якого входять різнохарактерні за призначенням елементи (титульний шрифт, лінійки, зображальні та пробільні елементи).

За ДСТУ 3017-95 [4, 2] журнал (часопис) - періодичне журнальне видання, яке виходить під постійною назвою, має постійні рубрики, містить статті, реферати, інші матеріали з різних громадсько-політичних, наукових, виробничих та інших питань, літературно-художні твори, ілюстрації, фотографії.

Дизайн номеру сприяє вираженню ідеї з допомогою художніх і технічних засобів. Мета оформлення журналу – яскраво і просто подати інформацію. Дизайнерське рішення щодо оформлення журналу – повністю залежить від матеріалу.

Основним завдання дизайнера є:

– систематизувати зміст, виокремити найважливіший матеріал;
– спрямувати увагу користувача на пріоритетні статті у номері журналу;
– надати матеріалу виразності засобами дизайнерських рішень для кращого сприйняття інформації.

Для цього необхідно дотримуватись наступних вимог:

– оформлення має відповідати змістові;
– текст не повинен втомлювати очі;
– оформлення за законами естетики [5, 16].

Класифікують журналів за такими ознаками: читацькою аудиторією, місцем видання, характером інформації, видавничим органом, мовою, тематичною спрямованістю, цільовим призначенням.

До того ж журнали поділяють на три рівня сприйняття читачами:

– інформація для всіх;
– інформація для широкого кола читачів;
– наукова і спеціальна інформація.

За Законом України «Про інформацію» [6, 15] зазначається:

Інформаційна продукція – матеріалізований результат інформаційної діяльності, призначений для задоволення потреб суб'єктів інформаційних відносин. Інформаційною послугою є діяльність з надання інформаційної продукції споживачам з метою задоволення їхніх потреб.

За законом «Про видавничу справу» [7], суб'єктами видавничої справи є: видавці, виготовлювачі, розповсюджувачі видавничої продукції. На основі цього необхідно зазначити, що до типоформуючих ознак журналу належать: видавець (засновник), мета та завдання, читацька аудиторія; до вторинних – авторський склад, внутрішня структура, жанри, оформлення; до формальних – періодичність, обсяг, тираж.

Однією з важливих ознак журнальної періодики є читацька аудиторія, необхідно враховувати її вплив на тип видання, який є багатогранним та пояснюється великою соціальною значущістю і складністю категорії «читач».

Спеціалізовані журнали мають специфічний поділ на розділи, що визначається типом видання та цільовим призначенням. Наприклад, журнал який має широке коло читачів, що цікавляться декором в інтер'єрі з екологічних матеріалів рис. 1., який потішить читачів цікавими матеріалами з оздоблення і декорування помешкання, а також ознайомить із сучасними трендами.

Рис.1 Обкладинка журналу «Dekoratorium»

До того ж структура спеціальних видань досить одноманітна, усе ж вона має свої особливості, властиві кожному типу видання. Так, приміром, спеціалізовані журнали мать поділ на розділи та рубрики, а деякі наукові журнали часто взагалі не мають поділу на розділи. Наприклад, обкладинка журналу «Domus Design» рис. 2, де основні рубрики подано на обкладинці.

Рис. 2 Обкладинка журналу «Domus Design»

Domus Design – видання про дизайн, який існує на ринку видавничої продукції понад десять років. За цей період журнал завоював повагу і став популярним серед провідних українських і зарубіжних архітекторів, дизайнерів, декораторів та всіх, захоплених дизайном. У кожному номері ексклюзивні інтерв'ю, проекти будинків і квартир, реалізовані роботи українських і світових дизайнерів. Domus Design розміщує статті щодо сучасних тенденцій інтер'єрного і предметного дизайну, актуальних арт-новин та події, що відбуваються у світі архітектури та дизайну.

Критерію спеціалізації журналів:

- вікова категорія (наприклад, спеціалізовані журнали);
- читацька аудиторія;
- життєві потреби;
- дозвіллєві уподобання;
- фаховість [5, 63].

Професійні журнали спрямовані на фахівців певної сфери діяльності наприклад, для дизайнерів, для фахівців з реклами тощо. Журнал відрізняється від газети, перш за все, наявністю обкладинки, на якій розміщуються логотип, анонси, ілюстрації. Обкладинка видання – це зовнішнє покриття видання, що з'єднується з блоком без форзаців (ДСТУ 3018-95) [4, 8].

Як зазначають фахівці з видавничої справи [8, 45], обкладинка журналу покликана рекламувати його зміст. Основним завдання будь-якого періодичного видання є – виділити його серед багатьох інших. Журнальні видання максимально використовують першу сторінку обкладинки для його популяризації.

До того ж першу сторінку обкладинки не продають під рекламу, тому що для будь-якого видавця через гарну обкладинку із зазначеними темами статей номера залучається більше читачів, у першу чергу тих, хто купує видання нерегулярно.

Галузеві, відомчі, наукові та інші малобюджетні журнали, які не піклуються про продаж через систему розповсюдження (адже вони мають обмежене, але постійне коло читачів) приділяють обкладинці значно менше уваги: вона може бути надрукована в один колір, не містити зображень та декоративних елементів тощо. Інша справа, коли видавництво випускає масовий журнал з цікавої для широкого кола читачів. [9, 32].

Слід зазначити, що на сьогодні видавцям необхідно застосовувати спеціальні методи, щоб виділитися серед інших журналів:

– підвищити якість опублікованого матеріалу, запросити відомих, талановитих авторів та фотографів;

– проводити конкурси та лотереї в рамках видання;

– зробити більш привабливою обкладинку журналу [10, 53].

Найпростіший і найдешевший спосіб – додаткове оформлення обкладинки, наприклад, зробити її незвичайною за допомогою додаткових дизайнерських розробок, а також завдяки різним засобам друку, наприклад,: флуоресцентними фарбами, тиснення фольгою тощо. Але треба пам'ятати, що будь-яка відмінність від традиційної обкладинки – це і технологічні труднощі, і додаткові фінансові витрати.

Використовуються й складні у поліграфічному виконанні обкладинки («обкладинки–розкладачки») різного формату і кількості згинів. Плануючи видання з такою обкладинкою, варто все ретельно порахувати, щоб збільшення вартості виробництва не звело до нуля доходи, отримані від продажу збільшеної рекламної площі [5, 67].

Один із варіантів такої обкладинки – це обкладинка з додатковим клапаном, де можна розмістити інформацію, яку з певних причин неможливо надрукувати на першій шпальті журналу, але при цьому необхідно донести до читача.

Обкладинка з першою сторінкою, що розкривається є найбільш «модним» сучасним рішенням, адже дозволяє без проблем розмістити рекламу на першій сторінці обкладинки видання. Треті та четверті сторінки обкладинки, що розкриваються, також зустрічаються у журнальних виданнях. Мета – збільшення площі сторінок обкладинки, які продаються під рекламу [11, 150].

Висновки. Таким чином, обкладинка журнального видання – це є відповідність зовнішньої форми журналу до організованого змісту, формату, жанру та індивідуальних особливостей видання. Важливим елементом є макет номера, який точно показує розміщення текстів та ілюстрацій, заголовків, рубрик тощо. Верстка сприяє вираженню ідеї за допомогою технічних і художніх засобів. Композиційні елементи демонструють особливості мови дизайну обкладинки періодичного видання. Графічні ознаки шрифтових елементів впливають на художній образ видавничого продукту, шрифт пов'язують з іншими елементами (зображальними, декоративними). Отже, специфіка декоративних елементів полягає не тільки у наданні елементам журналу потрібних акцентів, виділенні, відокремленні матеріалів, а й у систематизації концепції обкладинки видання. Отже, варто враховувати особливості жанрової композиції періодичного видання, що дасть можливість споживачеві отримати інформацію про видавничий продукт.

Література

1. Шевченко В. Е. Типологія сучасних журналів – засіб вивчення світогляду суспільства.URI: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1990 (дата звернення: вересень 2018).

2. Газетное оформление. Теория и практика моделирования. Москва: Из-во Моск. ун-та, 1981. 86 с.

3. Іванов В.Ф. Техніка оформлення газети: Курс лекцій: Навч. посібник для студ. фак. журналістики. Київ: Знання, 2000. 222 с.

4. Видання. Поліграфічне виконання. Терміни та визначення: ДСТУ 3018-95.Київ. Держстандарт України, 1995. 21 с.

5. Кріс Фрост Дизайн газет і журналів. Школа видавничого і медіабізнесу. Москва, 2012 232 с.
6. Про інформацію : Закон України, 2 жовт. 1992 р. *Голос України*. 1992. 22 жовт.
7. Про видавничу справу : Закон України, 5 черв. 1997 р. *Голос України*. 1997. – 22 лип.
8. Тимошик М.С. Видавнича справа та редагування: Курс лекцій. У 2-х ч. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002
9. Шевченко В. Е. Видавнича марка (логотип) як показник стилю друкованого видання: Текст лекції для студентів Інституту журналістики. Київ: Інститут журналістики, 2003. 32 с.
10. Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. Москва: Книга, 1990. 157с., ил.
11. Ів Аньєс Підручник із журналістики: Пишемо для газет. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 544 с.

References

1. Shevchenko V. E. Typology of modern journals - a tool for studying the outlook of society. URI:http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1990
2. Newspaper design. Theory and practice of modeling (1981): Sb. Articles. (86 p.) Moscow: From Moscow Un-ta [in Russian].
3. Ivanov V.F. (2000). The technique of newspaper design: The course of lectures: A manual for students of the faculty of journalism. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
4. Edition. Polygraphic execution. Terms and definitions: DSTU 3018-95. (1995).Kyiv. State Standard of Ukraine [in Ukrainian].
5. Chris Frost (2012).Designing newspapers and magazines. School of publishing and media business. Moscow [in Russian].
6. About information: Law of Ukraine, October 2. 1992. Holos Ukrainy [in Ukrainian].
7. On publishing business: Law of Ukraine, June 5. 1997. Holos Ukrainy [in Ukrainian].
8. Tymoshik M.S. (2002). Publishing and editing: Course of lectures. In 2 hoursє. Kiev: Kyiv National Taras Shevchenko University [in Ukrainian].
9. Shevchenko V.E. (2003).Publishing mark (logo) as indicator of the style of the printed edition: Text of the lecture for students of the Institute of Journalism. Kyiv: Institute of Journalism [in Ukrainian].
10. Bolshakov M.V. (1990)..Decor and ornament in the book. Moscow: Book [in Russian].
11. Iv An′yes (2013). Journalism Handbook: Let's write for newspapers. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

UDC 7.012:7.03

Hurenko Maryna
graduate student of Kiev National Univercity
of the Culture and Arts
ORCID: 0000-0001-8442-5396
marinagurenko@yahoo.com

LIGHTING AND COLOR SOLUTIONS FOR INTERIORS, MADE IN THE STYLE DIRECTION OF "GLAMOUR"

Purpose of the article. Clarity of the color palette and the means of lighting for the interior in glamorous stylistics. **Methodology**. General scientific (analysis, synthesis, generalization, etc.) of art analysis were used. **Scientific novelty.** The glamour in the interior was considered from the experimental side, and the methods of applying color and light were defined, serving as the primary artistic and decorative accents in the design concepts of the chosen sample. The idea of glamour interior is formulated, by the research of stylistic features of which, its modern trends ("digital baroque," "glamorous" neoclassic, glamorous "Provence," oriental glamour, "fashion" glamour) are determined. **Conclusions**. In the article, the primary color trends in the modern, glamorous interior and the ways of the extensive use of light and its relationship with color were considered. In connection with the fact, that glamour seeks to create a unique impression, the accents in favor of color and light effects are the first for interiors above the mentioned direction.

Key words: color, lighting, glamour, interior, design.

Гуренко Марина Олександрівна, *аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

Освітлення і кольорові рішення інтер'єрів, виконаних у стильовому напрямі «гламур»

Мета роботи. Висвітлення кольорової палітри і засобів освітлення для інтер'єру в гламурній стилістиці. **Методологія** дослідження**.** Використано загальнонаукові методи (аналіз, синтез, узагальнення,

© Hurenko M., 2018

5. Кріс Фрост Дизайн газет і журналів. Школа видавничого і медіабізнесу. Москва, 2012 232 с.
6. Про інформацію : Закон України, 2 жовт. 1992 р. *Голос України*. 1992. 22 жовт.
7. Про видавничу справу : Закон України, 5 черв. 1997 р. *Голос України*. 1997. – 22 лип.
8. Тимошик М.С. Видавнича справа та редагування: Курс лекцій. У 2-х ч. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002
9. Шевченко В. Е. Видавнича марка (логотип) як показник стилю друкованого видання: Текст лекції для студентів Інституту журналістики. Київ: Інститут журналістики, 2003. 32 с.
10. Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. Москва: Книга, 1990. 157с., ил.
11. Ів Аньєс Підручник із журналістики: Пишемо для газет. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 544 с.

References

1. Shevchenko V. E. Typology of modern journals - a tool for studying the outlook of society. URI:http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1990
2. Newspaper design. Theory and practice of modeling (1981): Sb. Articles. (86 p.) Moscow: From Moscow Un-ta [in Russian].
3. Ivanov V.F. (2000). The technique of newspaper design: The course of lectures: A manual for students of the faculty of journalism. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
4. Edition. Polygraphic execution. Terms and definitions: DSTU 3018-95. (1995).Kyiv. State Standard of Ukraine [in Ukrainian].
5. Chris Frost (2012).Designing newspapers and magazines. School of publishing and media business. Moscow [in Russian].
6. About information: Law of Ukraine, October 2. 1992. Holos Ukrainy [in Ukrainian].
7. On publishing business: Law of Ukraine, June 5. 1997. Holos Ukrainy [in Ukrainian].
8. Tymoshik M.S. (2002). Publishing and editing: Course of lectures. In 2 hoursє. Kiev: Kyiv National Taras Shevchenko University [in Ukrainian].
9. Shevchenko V.E. (2003).Publishing mark (logo) as indicator of the style of the printed edition: Text of the lecture for students of the Institute of Journalism. Kyiv: Institute of Journalism [in Ukrainian].
10. Bolshakov M.V. (1990)..Decor and ornament in the book. Moscow: Book [in Russian].
11. Iv An′yes (2013). Journalism Handbook: Let's write for newspapers. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

UDC 7.012:7.03

Hurenko Maryna
graduate student of Kiev National Univercity
of the Culture and Arts
ORCID: 0000-0001-8442-5396
marinagurenko@yahoo.com

LIGHTING AND COLOR SOLUTIONS FOR INTERIORS, MADE IN THE STYLE DIRECTION OF "GLAMOUR"

Purpose of the article. Clarity of the color palette and the means of lighting for the interior in glamorous stylistics. **Methodology**. General scientific (analysis, synthesis, generalization, etc.) of art analysis were used. **Scientific novelty.** The glamour in the interior was considered from the experimental side, and the methods of applying color and light were defined, serving as the primary artistic and decorative accents in the design concepts of the chosen sample. The idea of glamour interior is formulated, by the research of stylistic features of which, its modern trends ("digital baroque," "glamorous" neoclassic, glamorous "Provence," oriental glamour, "fashion" glamour) are determined. **Conclusions**. In the article, the primary color trends in the modern, glamorous interior and the ways of the extensive use of light and its relationship with color were considered. In connection with the fact, that glamour seeks to create a unique impression, the accents in favor of color and light effects are the first for interiors above the mentioned direction.

Key words: color, lighting, glamour, interior, design.

Гуренко Марина Олександрівна, *аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

Освітлення і кольорові рішення інтер'єрів, виконаних у стильовому напрямі «гламур»

Мета роботи. Висвітлення кольорової палітри і засобів освітлення для інтер'єру в гламурній стилістиці. **Методологія** дослідження**.** Використано загальнонаукові методи (аналіз, синтез, узагальнення,

© Hurenko M., 2018

тощо) мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** дослідження**.** Гламур в інтер'єрі розглянуто з наукового боку і визначені прийоми застосування кольору і світла, що виступають основними художніми та декоративними акцентами в дизайн-концепціях обраного зразку. Сформульовано поняття гламурного інтер'єру, на основі дослідження стилістичних особливостей якого, визначено його сучасні течії («цифрове бароко», «гламурна» неокласика, гламурний «Прованс», східний гламур, «fashion» гламур). **Висновки.** У статті розглянуто основні кольорові тенденції в сучасному гламурному інтер'єрі, розкрито засоби широкого використання світла і його взаємозв'язок з кольором. У зв'язку з тим, що гламур прагне створювати неповторне враження, то акценти на користь кольорових і світлових ефектів є першочерговими для інтер'єрів вище згаданого напряму.

Ключові слова: колір, освітлення, гламур, інтер'єр, дизайн.

Гуренко Марина Александровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Освещение и цветовые решения интерьеров, выполненных в стилевом направлении «гламур»

Цель работы. Прояснение цветовой палитры и способов освещения для интерьера в гламурной стилистике. **Методология** исследования. Использованы общенаучные методы (анализ, синтез, обобщение и т.д.) искусствоведческого анализа. **Научная новизна.** Гламур в интерьере рассмотрено с научной стороны и определены приёмы использования цвета и света, выступающие основными художественными и декоративными акцентами в дизайн-концепциях выбранного образца. Сформулировано понятие гламурного интерьера, на основе исследования стилистических особенностей которого, определены его современные течения («цифровое барокко», «гламурная» неоклассика, гламурный «Прованс», восточный гламур, «fashion» гламур). **Выводы.** В статье рассмотрено основные цветовые тенденции в современном гламурном интерьере, раскрыто способы широкого использования света и его взаимосвязь с цветом. В связи с тем, что гламур стремится создавать неповторимое впечатление, то акценты в пользу цветовых и световых эффектов являются первоочередными для интерьеров выше упомянутого направления.

Ключевые слова: цвет, свет, гламур, интерьер, дизайн.

The relevance of research. Given the glamour in the world of consumption, lifestyles, fashion and show business, it should be noted that the phenomenon mentioned above has acquired a steady position in the design industry. That is, glamour is one of the modern stylistic directions in interior design, which requires a more detailed study. Clarity of the color palette and light is based on the tracing of the main current trends in the decorated interiors. The questions of color and light are relevant, since, among the variety of means to achieve glamour aesthetics and expressiveness, they are the most significant and accentuate. Also, it is the combination of colors and lighting techniques that create an emotional background and complete an atmosphere that is inherent in glamorous stylistics.

Analysis of research and publications. The concept of glamour today is not sufficiently theoretically meaningful but necessary from a scientific and practical point of view, taking into account the development of contemporary art and the emergence of new stylistic trends. Based on the definition of dictionaries, glamour (from the English "glamour" - charm, chic) - is, first of all, ostentatious luxury, as a result of the demonstration of deliberate splendor [5, 207]. Today, the definition of "glamour" as a whole means captivating charm, sexual attractiveness, style, which can be extrapolated to the notion of the environment [13]. Thus, the glamorous interior implies the presence of the features as mentioned above in it, as it is closely connected with the modern discerning consumer, who seeks to emphasize his exclusiveness and niche. That is, the price and prestige, limitation and exoticism are decisive for the decorative filling of the interior in glamorous stylistics.

In this regard, in the exploration of K. Tochilov, the glamour has been described as a cultural and aesthetic phenomenon of modern mass culture that guides the spiritual priorities of a person to an aesthetic accent based on luxury and external shine [10]. But nowadays a high glamor is affordable, first of all, for the elite of society ("slave"), because it is calculated on the category of consumers "premium business."

The Ukrainian theorist of culture J.-M. K'yubile defines glamour as "the successor to some great styles" [7, 160], whose conceptual foundation is sensuality, temptation, and sexuality. It should be noted that in the modern interior the aforementioned stylistic direction manifests itself through a combination of elements of great styles with the latest technologies and a current vision of sexual attractiveness, extravagance, and refinement, the combination of which allows the most creative embodiment of luxury in the development of the interior environment.

The researcher, N. Yegorova in this regard, defines eclecticism as the glamour of the actual essence in the interior, but with the own stylistic features. It is the precious materials of decoration and iconic decoration objects from well-known factories aimed at emphasizing the status and tastes of the owners, creating a refined environment [3, 3]. That is, ostentatious luxury and frivolity make glamour one of the modern stylistic directions in interior design.

Glamorous interior - an environment, in which the elements, associated with the "alphabet" of great styles, are accentuated while emphasizing bohemian and chic at the expense of introducing decoration materials, that meet the highest fashionable queries. The glamorous interior is always attractive, contains image components that enrich the space and adjust the viewer to the emotional and festive perception of extravagant and fanciful design elements. Extremely important regarding enhancing the effectiveness of such interiors is the expressiveness of color and lighting. Therefore, consideration of the color palette and its importance in the glamorous interior, as well as reveal the relationship with lighting techniques.

In the textbook "Color of the interior," developed by scientists O. I. Sedak and O. Yu. Zaporozhchenko, the peculiarities of the use of color in the interior and its perception are considered in detail. [7]. The study of O. O. Kostyuk regarding the latest color trends in design is important in the context of studying this theme. In particular, it is necessary to note the groups of colors of “new Africa” and “luxurious minimalism” that can be used in the design concepts of modern glamour [4, 67]. So the researchers M. S. Avdeeva and O. V. Vishnevskaya note the use of blue, violet and calm shades, which symbolize sophistication and nobility in the design of interiors of shops. As well as they emphasize the introduction of “theatrical” and “festive” lighting, the importance of its shades of light and the direction of light flows [1, 74].

Taking into account the high demand for the style of "glamor" in the design of restaurants, bars, night clubs of premium class, consideration of the specifics of color and light was conducted by scientist V. Mikhalev in the context of new technologies in interior design [6].

The Kiev researcher O. Shkolna notes, that glamour manifests itself in the latest trends of world porcelain. Meanwhile, white, black, green colors are used (for example, in works of H. Aiona) and many golden and silvery elements [11, 190].

Considering the recent tendencies of lighting in the glamorous interior, one should note the research by M. Kukhta about the creation of light panels on LED elements [6, 98]. In this case, the interior light panels can be applied in the design of the environment in the style of "glamor," representing an interesting interior accent in the form of a window for interiors with classical backgrounds and the type of abstract or thematic story concepts in modern and minimalistic interiors.

Therefore, the research aims to accurately formulate the main color trends and determine the types of lighting for a glamorous interior.

Basic material presentation. The palette has great importance both with the general perception of the interior and also the person in it. Therefore, it is necessary to outline the shades inherent in the glamorous interior. Meanwhile, it is black and white, symbolic as day and night, light and darkness, pure and vicious, male and female, sacral and profane. Black and white movie footage from Hollywood films of the 30s of the XX century in the silver Baroque frames as if come to life in the bohemian and perfect images of divas. Black and white are used in the glamorous interior as independently, emphasizing the clarity of the forms, and in spectacular contrast combinations: chess tile, geometric ornaments in the spirit of pop art, black and white stripes of textures, patterned accents or lace floral ornamentation of the floor.

Black represents elegance and strength, status and impeccability, adds goth and mystery. Adamantly to pay attention to the extensive use of black glossy surfaces, ceramics and dark stone in the glamorous interior. The black color is spectacular in the different samples of textiles, leather, and fur, which are actively used in the design of a glamorous space. In contrast to the black color, the white visually increases the room, emphasizes lightness and weightlessness.

The white color is the basis of most products in the modern design industry: decoration materials, furniture, décor. It can be argued that the concept of a glamorous interior involves the use of the most modern and most stylish design elements, so often the choice falls precisely on the white palette. The dominance of white in southern interiors is also traced, as well as sometimes in those that ideologically border on the varieties of country stele: “Provence” and the shabby-chic (the vintage direction where glamour manifests itself through romanticism and decorativeness). Often designers lend elements of these styles to create glamorous, romantic interiors. White and its shades (ivory, antique, cream, pearl, linen, smoky) are used in glamorous interiors most often, as they are impeccable background, and also are used as accents.

Black and white glamorous interior, the color scheme which is based on the contrasts of the connection of classical and modern furniture, baroque décor with natural design materials, inspired by the classics of French interiors. Slightly opposite, black and white glamour appears in a contemporary environment with graphical and linear forms, supplemented by phantasmagoric elements and gloss. With the help of shapes and textures, black and white can be the primary colors in the glamorous interiors, where minimalism or neoclassicism is taken as a basis. Due to their versatility, the above-mentioned colors are the backdrop for bright accents, which enhance the style and exclusivity in the expressive glamorous interior. An example of this may be a Neo-baroque chair, lined with lilac velvet or bright pink futuristic chairs and grand piano.

The red color is also widely used in the glamorous interior. Having different shades, it can be bright and shocking (scarlet, fiery red), restrained and deep (cherry, dark red), warm and natural (terracotta, orange). This dynamic color of the holiday and love can create an atmosphere of luxury and greatness for active and sociable people. Red as dominant, somewhat aggressive and ostentatious, can be both the primary color of the glamorous interior styling, and successfully combined with black and white (on examples of furniture, textiles, accessories). In this combination, it is characteristic of the sign in the whole avant-garde art (the so-called "blood-tragic" spectrum). Red accents in the form of a multicomponent chandelier, designer chest or chair become the "calling card" of the design project. Also, red often successfully acts as a background for gold décor and patterns, black and white photo panels and decorative compositions.

Various shades of lilac, violet, amethyst, and pink – obligatory colors of style direction "glamour." Violet – a sophisticated tone of the spectrum – carries in itself a large part of elegance, mysticism, and decadence. He passes the chapel side of glamor and, as psychologists note, on the one hand, is the color of life fatigue, and on the other hand – the portrayal of freedom, craving for forbidden, boundless incarnations of creativity and self-expression. Purple color, having a connection with purple, embodies royal luxury, wealth, sophistication and often manifests itself in materials of decoration (fabrics, wallpapers, paints) and Neo-baroque elements of glamour [12, 192].

Pink is also considered a color of glamour. This is the color of girl's dreams and shocking, sensual and light, confident and careless, and depending on the saturation, it can be both romantic and provocative. Pink is a favorite of the female glamour interior. A delicate pink palette of pastel shades is widely used in glamorous interiors, where neoclassicism or "Provence" is taken as a basis. But in recent years, a sufficiently rich pink color finds itself in the individual designer furniture and interior decorative accents, emphasizing the luxury of textures (furs, suede, velvet) and creating positive feelings from them. Pink colors are also found in stone and ceramic decoration, are widely used in porcelain and crystal products [12, 54].

In the interiors of American glamour, where the features of the art deco style of the 1940s are often preserved, one can note the use of mustard-yellow, orange and emerald colors.

Bright shades of green, light green, yellow, turquoise (Tiffany color), blue, dark blue can be used in accent furniture and décor elements. But thanks to the sophisticated forms and luxurious accessories, such things look fashionable, but not provocative.

It is important to note that the choice of palette for the interior, solved in the style of "glamor," depends on its purpose and social purpose. That is, taking into account a large number of research results of scientists in the field of color influence on a person, we can assume that the color in the glamorous interior is aimed at creating an atmosphere of holidays and luxury, confidence and status, belonging to the world of fashion and privileged leisure.

When implementing any design concept, one must take into account the regularity of the dependence of color on lighting. That is, light in the glamorous interior is aimed to emphasize color, brilliance, texture, and play of reflections. The universal background of lighting here will be appropriate shade, which adjusts to rest, allows you to expand the space visually. But the main functional zones and accents are illuminated by directional and bright light: soffits, halogen lamps with reflective elements, crystal chandeliers, and sconces.

An attractive solution in the glamorous interior is the creation of light effects by using LED backlighting. Often it is a pink or lilac light that fills the room with the relaxing atmosphere of a nightclub. Thus, different levels of ceiling or floor elements can be distinguished, podium beds, items from works of art, etc. In connection with the fact that mirrors are mandatory elements in the style direction "glamour", it is often used to receive their illumination. Rays of light emphasize the brilliance of crystals and rhinestones, the iridescence of the mosaic and the gloss of surfaces. Murano glass, Swarovski crystals, precious metals, valuable fabrics, natural stone and wood are used for them.

It should be noted design lighting from Philip Stark, which combines the form of esthetics, elegance, eccentricity and manufacturability. In 2005 the designer created a chandelier «Darkside» for the brand of Baccarat, setting the beginning for black crystal [2]. In general, it is necessary to say that the interpretation of this chandelier has become popular among other brands and has become the accents of glamorous interiors.

Scientific novelty. The style direction of glamour is an unexplored area in the interior design with a scientific side. Thus, clarification of the color palette and lighting characteristics for a glamorous interior gives the opportunity to outline in more detail the characteristic features of the style direction and explore the latest trends in examples of well-known design developments.

Conclusions. Lighting and application of color in interiors in glamorous stylistics deserve attention within the limits of the modern scientific environment and practical designing activity. It was considered and installed the leading light and color means that make up the vision of the glamor in the interior trim and carry a confident mood and reference, provide a perception of the sizes and forms, emphasize the luxury and ver-

satility of details. Glamour and its currents are directions where designers can express their impressions very expressively, using a useful color palette and original ways of lighting. So, the results of the research of these aspects help today to outline the color decisions relevant to this style direction, as well as to identify the main lighting trends inherent in it.

Література

1. Авдєєва М. С. Колір та освітлення як засіб художнього образу в дизайні сучасних магазинів. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.Мистецтвознавство. Архитектура. № 6. Харків, 2011. с. 73-75.
2. Архитектурный дайджест. Лучшие дизайнеры 2013. Филипп Старк. URL: http://www.admagazine.ru/mebel/56654_25-luchshikh-dizaynerov.php (дата зверенення: 20.10.2017).
3. Егорова Н. Серия «Стиль в интерьере». в 10 т. Т.7: Гламур. Київ: ООО «Издательский Дом Украинский Медиа Холдинг», 2010. 64 с.: илл.
4. Костюк. О. О. Особливості формування кольорових тенденцій в дизайні. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті. №1. Харків, 2017. с. 64-67.
5. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Норинт, 1998. 1534 с.
6. Кухта М. С. Дизайн интерьерных световых панно с использованием LED-технологий. Академический вестник УралНИИПроект РААСН. №1. Екатеринбург: 2017, с. 96-99.
7. К'юбільє Ж.-М. Порногламур. Київ: Основи, 2009. 176 с.
8. Михалев В. В. Механизмы влияния света и цвета на человека в культуре ночных клубов. Гуманитарный вектор №3 (31). Чита, 2012. с. 168-172.
9. Седак О. І., Запорожченко О. Ю. Колористика інтер'єру: навч. посібник. Київ: НАУ, 2010. 275 с.
10. Точилов К. Ю. Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации: дис. канд. филос. наук: 09.00.04: Москва, 2011. 154 с. URL: http:dslib.net/estetika/glamur-kak-jesteticheskij-fenomen-genezis-i-istoricheskie-modifikacii.html (4.03.16) (дата звернення: 25.01.2017).
11. Школьна О. Гламур, як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. ІПСМ НАМ України: Київ: Муз. Україна, 2010. с. 186-194.
12. Asensio P. Color at home. Barselona, 2006. – 359 p.
13. URL: https://www.vocabulary.com/dictionary/glamour (дата звернення: 10.04.2018).

References

1. Avdyeyeva, M. S., & Vy`shnevs`ka, O. V. (2011). Color and enlightenment as a means of artistic image in the design of modern shop. Visny`k KHDADM, 6, 73-75 [in Ukrainian].
2. Architectural digest. Best designers 2013. Philip Stark. (2013). Retrieved from http://www.admagazine.ru/mebel/56654_25-luchshikh-dizaynerov.php. [in Russian].
3. Egorova, N. (2010). Style in the interior. Kiev: OOO «Izdatelskiy Dom Ukrainskiy Media Holding» [in Russian].
4. Kostyuk, O. O. (2017). The peculiarities of the formation of color trends in the design. Visny`k KHDADM, 1, 73-75 [in Ukrainian].
5. Kuznetsov, S. A (1998). Great Dictionary of Russian language. Sankt-Peterburg: «Norint» [in Russian].
6. Kuhta, M. S., Homushko, O. M., Hmelevskiy, Yu. P., Kutsenko, L. E. (2017). Design of interior light panels using LED technology. Akademicheskiy vestnik UralNIIProekt RAASN, 1, 96-99 [in Russian].
7. K'yubile, Zh.-M. (2009). Pornoglamour. Kyiv: Osnovi [in Ukrainian].
8. Mihalev. V. V. (2012). Mechanisms of the influence of light and color on a person in the culture of night-clubs. Gumanitarnyiy vector, 3, 168-172 [in Russian].
9. Sedak, O. I., & Zaporozhchenko, O. Yu. (2010). Interiors coloring. Kyiv: NAU [in Ukrainian].
10. Tochilov, K. Yu. (2011). Glamor as an Aesthetic Phenomenon: Genesis and Historical Modifications. Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
11. Shkolna O. (2010) Glamour as the newest quasi-esthetic category in the criteria of contemporary artistic works of china. Arts Ukraine: Coll. Science. IPSM NAM Ukraine, 186-194 [in Ukrainian].
12. Asensio P., (2006). Colour at home. Barselona [in English].
13. Glamour. (n.d.). Vocabulary.com Dictionary. Retrieved from https://www.vocabulary.com/dictionary/glamour [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2018 р.

УДК 792.8 (477)

Захарова Валентина Анатоліївна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
aspirantura-knukim@ukr.net

РЕГІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ: 90-ті роки XX – початок XXI ст. (частина II: Одеса, Харків, Дніпро)

Мета дослідження — аналіз жіночого виконавства в українському балеті з часів здобуття незалежності до сьогодення (1991-2017 рр.), зокрема в містах Одеса, Харків, Дніпро. **Методологія** дослідження ґрунтується на регіональному та персонологічному підходах, на принципах спадкоємності та єдності навчання й виконання, а також на історико-мистецтвознавчому аналізі. **Наукова новизна** полягає у виокремленні основних регіональних осередків жіночого виконавства в українському балеті та творчих рис найбільш відомих його представниць: м. Одеса (О. Воробйова, М. Полюдова, О. Добрянська, О. Рожевич та ін.), м. Харків (І. Хандажевська, А. Радієвська, К. Шатковська та ін.), м. Дніпро (Г. Дорош, О. Печенюк, К. Шмигельська та ін.). Підкреслено, що відповідно до принципу єдності навчання й виконання в межах конкретного мистецького осередку прослідковується співпраця хореографічної школи та театрів опери й балету. **Висновки**. Підтверджено факт, що українські солістки й балерини, виходячи з огляду їхнього репертуару, не просто зберігають світову й вітчизняну класику, а й вдаються до сміливих експериментів, закладаючи підвалини власного художнього й технічно-професійного зростання, розвиваючи кращі традиції школи жіночого виконавства в українському балеті.

Ключові слова: український балет, жіноче виконавство, регіональні осередки, репертуар.

Захарова Валентина Анатольевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Региональный анализ женского исполнительства в украинском балете: 90-е годы XX – начало XXI в. (часть II: Одесса, Харьков, Днепр)

Цель работы - анализ женского исполнительства в украинском балете со времен провозглашения независимости до сегодняшнего дня (1991-2017 гг.), в частности в городах Одесса, Харьков, Днепро. **Методология** исследования основана на региональном и персонологическом подходах, на принципах преемственности и единства обучения и выполнения, а также на историко-искусствоведческом анализе. **Научная новизна** заключается в выделении основных региональных центров женского исполнительства в украинском балете и творческих черт наиболее известных его представительниц: г. Одесса (А. Воробьева, М. Полюдова, А. Добрянский, О. Рожевич и др.), г. Харьков (И. Хандажевська, А. Радиевская, К. Шатковская и др.), г. Днепр (Г. Дорош, А. Печенюк, К. Шмигельская и др.). Подчеркнуто, что в соответствии с принципом единства обучения и выполнения в пределах конкретного художественного центра наблюдается сотрудничество хореографической школы и театра оперы и балета. **Выводы**. Подтвержден тот факт, что солистки и балерины, учитывая их репертуар, не просто сохраняют мировую и отечественную классику, но и прибегают к смелым экспериментам, закладывая основы собственного художественного и технико-профессионального роста, тем самым развивают лучшие традиции школы женского исполнительства в украинском балете.

Ключевые слова: украинский балет, женское исполнение, региональные представительства, репертуар.

Zakharova Valentina, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Regional analysis of female performance in the Ukrainian ballet: 90s XX – early XXI century (part II: Odessa, Kharkiv, Dnipro)

The purpose of the work is to analyze the female performance in the Ukrainian ballet from the time of declaration of independence until today (1991-2017), in particular in the cities of Odessa, Kharkov, Dnepro. **The methodology** of the research is based on regional and person-like approaches, on the principles of continuity and unity of teaching and performance, as well as on historical and art criticism. **Scientific novelty** consists in the allocation of the main regional centers of female performance in the Ukrainian ballet and the creative features of its most famous representatives: Odessa (A. Vorobyeva, M. Polyudova, A. Dobriansky, O. Rozhevich, etc.), G. Kharkov (I Khandazhevskaya, A. Radievskaya, K. Shatkovskaya and others), the city of Dnepr (G. Dorosh, A. Pechenyuk, K. Shmigelskaya and others). It is emphasized that in accordance with the principle of unity of learning and fulfillment within a particular art center, cooperation is observed between the choreographic school and the theater of opera and ballet. **Conclusions.** The fact that soloists and ballerinas, taking into account their repertoire, not only preserve the world and domestic classics, but also resorts to bold experiments, laying the foundations for their own artistic and technical and professional growth, thereby developing the best traditions of the school of female performance in the Ukrainian ballet.

© Захарова В. А., 2018

Key words: Ukrainian ballet, female performance, regional representations, repertoire.

У 1925 р. в Харкові з'являється перша в Україні балетна трупа на базі якої згодом, у 1957 р., засновується хореографічна школа. В наступному 1926 р. виникає одночасно дві трупи в Києві та Одесі, котрі також інституційно й творчо еволюціонують до рівня балетних шкіл у 1934 та 1939 рр. На основі першої пересувної трупи, що була організована в Полтаві у 1928 р., у 1932 р. з'являється Дніпропетровська балетна трупа, котра у 1941 р. об'єднується з Одеським театром. У післявоєнні роки її представники входять до складу балетних труп Донецького, Харківського та Одеського театрів, і лише у 1974 р. вона отримує друге життя в статусі окремої трупи, на базі якої й виникає школа.

У Львівському державному театрі опери та балету трупа запрацювала з 1940 р. У цьому ж році утворилася група талановитих майстрів оперної сцени в Донецьку, перша трупа була створена у 1932 р. в Луганську – на базі Пересувного оперного театру Правобережної України.

Ступінь наукової розробки теми. Осмислюючи феномен жіночого виконавства в балеті, варто брати до уваги праці В. Красовської [5-6], Ю. Бахрушина [2], Ю. Слонімського [13-14], В. Богданова-Березовського [3], Б. Львова-Анохіна [7] та ін., в яких розкриті важливі історичні закономірності розвитку балетного театру, що мали вплив і на формування вищеозначеного предмета нашого розгляду. Що ж до українського контексту в цьому питанні, то вагому теоретичну цінність мають дослідження Ю. Станішевського [15-17], праці В. Туркевича [10-12], дисертації Т. Павлюк [8], О. Шаповал [19], П. Чуприни [18], Є. Коваленко [4] та ін. Окрім цього, необхідно звернутися до наукової періодики, публікацій в ЗМІ, журналах та інтернет-виданнях, до медіа-ресурсів, інтерв'ю з балетмейстерами та артистами.

Метою статті є регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті з часів здобуття незалежності до сьогодення (1991-2018 рр.) на прикладі найвідоміших представниць регіональних осередків Одеси, Харкова, Дніпра.

Одеський національний академічний театр опери і балету за добу незалежності теж представлений солістками, творчість яких заслуговує на нашу увагу в межах дослідження регіональних особливостей жіночого виконавства в Україні.

Олександра Воробйова в 2001 р. закінчила Одеське училище мистецтв і культури ім. Костянтина Данькевича і з цього часу працює в балетній трупі Одеського Національного академічного театру опери і балету. Гастролювала з трупами Одеського театру, Національної опери України ім. Тараса Шевченка, московською трупою New Classical Ballet і трупою Ballet Classique de Paris в Іспанії, Швейцарії, Греції, США, Канаді, Португалії, Китаї, Португалії, Бельгії, Франції та Німеччини. Основні партії: Фатуму і Тютюнниці в балеті «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна, Вальси № 7 і № 11 в хореографічній сюїті «Шопеніана» на музику Ф. Шопена, головну партію в балеті «Жизель» А. Адана, Принцеси Аврори і Феї діамантів в балеті «Спляча красуня» П. Чайковського, Маші у балеті «Лускунчик» П. Чайковського, Фрейлін і Великих лебедів в «Лебединому озері» П. Чайковського, Марго в балеті-гала «Нурієв forever ...» та ін.

Марина Полюдова з 1995 до 2009 рр. працювала у Національному театрі опери та балету Республіки Молдова, а з 2009 р. працює в Одеському театрі опери та балету, лауреат багатьох міжнародних конкурсів. Провідні партії – Редиска в «Чіпполіно» К. Хачатуряна, Джульєтта в «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, Маша в «Лускунчику» П. Чайковського у постановці Ю. Григоровича, Сванільда в «Коппелії» Лео Деліби, Сильфіда в «Сильфіді» Х. Левенсхольда, Білосніжка в «Білосніжці та 7 гномів» Б. Павловського, Кармен і «Кармен» Ж. Бізе — Р. Щедріна, Кітрі в «Дон Кіхоті» Л. Мін-куса, Жизель в «Жизелі» А. Адана, принцеса Аврора в «Сплячій красуні» П. Чайковського, Одетта-Оділлія в «Лебединому озері» П. Чайковського та ін.

Олена Добрянська закінчила Одеське державне училище мистецтв і культури, вихованка О. Барановської. Володарка бронзової медалі й звання лауреата ІІІ міжнародного конкурсу ім. Юрія Григоровича «Молодий балет світу» (Сочі), молодіжної премії ім. Лії Бугової Одеського відділення НСТДУ за виконання партії Одетти-Оділлії в балеті «Лебедине озеро» П. Чайковського (Одеса). В 2018 р. їй було присвоєно почесне звання Заслуженої артистки України. У репертуарі балерини партії: Одетти-Оділлії в балеті «Лебедине озеро» П. Чайковського, Маші в балеті «Лускунчик» П. Чайковського, Принцеси Аврори в балеті «Спляча красуня» П. Чайковського, Кітрі в балеті «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, соло в балетах «Баядерка» і «Пахіта» Л. Мінкуса, партії в хореографічній сюїті «Шопеніана» на музику Ф. Шопена та в балеті-гала «Нурієв forever…».

Ольга Рожевич у 1994 р. закінчила Уфимське хореографічне училище й танцювала до 1998 р. в Чуваському театрі опери і балету, після чого перейшла до балетної трупи Одеського Національного академічного театру опери і балету. Найвідоміші партії: Вілліс в «Жізель» А. Адана), Феї жвавості в

«Сплячій красуні» П. Чайковського, Китайський танець в «Лускунчику» П. Чайковського), прелюд № 7 і вальс № 7 в «Шопеніані» на музику Ф. Шопена, партії Фрейлін, Наречених і Маленьких лебедів в «Лебединому озері» П. Чайковського, варіації в «Пахіті» Л. Мінкуса, партію Подруг Кітрі та варіації в «Дон Кіхоті» Л. Мінкуса; вальс-четвірка й тріо Тіней в «Баядерці» Л. Мінкуса, партія Феї повітря в «Таємниці Віденського лісу» на музику Г. Малера і Й. Штрауса та ін.

Разом з провідними майстрами сцени працюють знані й талановиті артистки балету вищої, І та ІІ категорій, до когорти яких віднесено Тетяну Афанютіну, Олену Кондратьєву, Катерину Бартош, Наталію Івасенко, Катерину Кальченко, Марію Рязанцеву, Марину Крагель, Анастасію Банникову, Людмилу Грекову та багатьох інших.

Як регіональний мистецький осередок Харків має досить давню історію. Це насамперед діяльність Національного академічного театру опери і балету ім. М.В. Лисенка, що є найстарішим вітчизняним музичним театром (понад 220 років у його стінах вирує культурно-мистецьке, зокрема й балетне, життя). Також потрібно згадати хореографічні студії та школи ще за радянського часу, в яких працювали й творили історію хореографічної культури Харкова Н. Дудинська, В. Дуленко, З. Лур'є, І. Герман, Н. Пельцер-Чумакова, Т. Іванникова, С. Коливанова, А. Дурсенева та ін. [20].

Починаючи з 1990-х рр. і станом на сьогодні, у контексті жіночого виконавства ці традиції продовжують на харківській сцені *Антоніна Радієвська, Ірина Хандажевська, Олена Шевцова, Каріна Шатковська, Лариса Грицай, Ірина Ладигіна, Світлана Калашникова, Олена Шлягіна, Тетяна Семенова* та ін. Звертають на себе увагу:

Ірина Хандажевська - заслужена артистка України, котра в 2001 р. закінчила Харківське училище культури (хореографічне відділення, клас С. Коливанової і Т. Попеску), а з 2003 р. працює в трупі Харківського академічного театру опери і балету. Нині вона провідна солістка балету, майстер сцени. У 2003 р. - дипломант Міжнародного конкурсу «Premio Roma» (Італія). Серед її репертуару: Одетта - Оділлія («Лебедине озеро» П. Чайковського), Вулична танцівниця («Дон Кіхот» Л.Мінкуса), Фея Бузку («Спляча красуня» П. Чайковського); Жізель («Жізель» А.Адана), Кармен («Кармен-сюїта» Ж.Бізе-Р.Щедріна), Пахіта («Пахіта» Л.Мінкуса), Гамзатті («Баядерка» Л.Мінкуса), Мачуха («Білосніжка та сім гномів» Б.Павловського), Медора, па-де-де, па-де-скляв («Корсар» А.Адана) та ін.

Антоніна Радієвська - заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук (2015). У 1997-2001-х рр. вона навчалася в Харківському училищі культури (клас С. Коливанової і Т. Попеску), у 2001-2006-х рр. – студентка факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури, а у 2007-2008-му рр. – магістрат того ж факультету. З 1998 р. на ІІ курсі Харківського училища культури прийнята в балетну трупу Харківського академічного театру опери і балету, де працює й нині. Має численні нагороди в статусі солістки та за балетмейстерську роботу. В її репертуарі: Сінді («Попелюшка» Й. Штрауса), Попелюшка («Попелюшка» С. Прокоф'єва), Сванільда («Коппелія» Л.Деліба), Маша, китайський танець («Лускунчик» П. Чайковського), Птиця Рухх («Тисяча та одна ніч» Ф. Амірова), Пахіта («Пахіта» Л.Мінкуса), Марія («Привал кавалерії» І. Армсгеймера), Дівчина («Видіння троянди» К-М. Вебера), Принцеса Аврора, принцеса Флорина, Фея Безтурботності, Фея Діамантів, Червона шапочка («Спляча красуня» П. Чайковського), Кітрі, подруга Кітрі, Амур, варіація в гран па («Дон Кіхот» Л.Мінкуса), Варіація в «Тріо Тіней» («Баядерка» Л.Мінкуса) та ін.

Каріна Шатковська - солістка балету, яка у 2004 р. закінчила Харківське училище культури (клас Н. Сильвестрової), а у 2006 р. Харківську академію культури (факультет класичної хореографії). Дебютувала у вересні 2002 р. в спектаклі «Лускунчик» (Маша) в Одеському національному театрі опери і балету. Має численні нагороди на міжнародних і всеукраїнських конкурсах (1995 р., 1997-1999 рр., 2000 р., 2009 р.). З-поміж найвідоміших її партій – Маша, Коломбіна, китайський танець («Лускунчик» П. Чайковського), Принцеса Аврора, принцеса Флоріна, Фея Безтурботності, Фея Діамантів, Червона шапочка («Спляча красуня» П. Чайковського), Кітрі, подруга Кітрі, Амур, перша варіація в гран па («Дон Кіхот» Л.Мінкуса), Нікія, три варіації в картині «Тіні» («Баядерка» Л.Мінкуса), Сванільда («Коппелія» Л.Деліба), Попелюшка («Попелюшка» С. Прокоф'єва), Білосніжка («Білосніжка та сім гномів» Б.Павловського), Принцеса Будур («Тисяча і одна ніч» Ф.Амірова), Солістка («Шопеніана» Ф.Шопена), Адажіо, сольні і групові танці, варіація солістки, кода («Пахіта» Л.Мінкуса), Марія («Привал кавалерії» І.Армсгеймера); («Видіння троянди» К.-М.Вебера).

І ще одним помітним, на нашу думку, регіональним центром жіночого виконавства є Дніпро (колишній Дніпропетровськ). Як і в попередніх випадках, ми маємо ситуацію співпраці й взаємодії у межах осередку хореографічного училища та академічного театру опери і балету, що свідчить про спадкоємність традицій та відтворення української школи жіночого балету в межах цього регіону. Безумовно, що перша, про кого слід згадати, це *Ганна Дорош*, котра у 1989-1998 рр. була артисткою Дніпропетровського театру опери і балету. Саме в цей період (1993) їй присвоєно звання заслуженої

артистки України, а вже згодом народної (2001), коли вона стала солісткою в Київському театрі. Ось що писав про неї Ю. Станішевський: «Вихована в традиціях російської академічної школи, А.Дорош захоплює вишуканою чистотою й філігранною відточеністю віртуозного класичного танцю, артистичною грацією й широкої кантиленою пластики. В її акторській палітрі гармонійно поєднуються іскристі комічні фарби, прониклива лірика, натхненна романтика й драматизм. Балерина блискуче виконує головні партії в усіх спектаклях хореографічної спадщини і в різноманітних сучасних постановках» [17, 320-321].

Ще однією помітною постаттю є *Олена Печенюк* - учениця Н. Калгашкіної, заслужена артистка України та лауреат багатьох премій. Після закінчення балетної школи в Дніпропетровську вона продовжила підвищувати майстерність у балетній академії ім. Джона Кранко в Штутгарті (2004-2005рр.). У 2005 р. повернулася в трупу Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Сьогодні в її репертуарі – Ліза в «Марній обережності» Гертеля, Одетта - Оділлія, принцеса Аврора і принцеса Маша в балетах П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик»; Жизель в однойменному балеті Адана, Джульєтта в «Ромео і Джульєтті» Прокоф'єва, Кітрі в «Дон Кіхоті» Мінкуса, Кармен в «Кармен-сюїті» Бізе-Щедріна, княгиня Ольга в однойменному балеті Є. Станковича і багато інших провідних партій.

У новітній історії українського жіночого балету дніпровський регіон представлений провідними майстрами театру опери і балету, серед яких: *Катерина Шмигельська, Раміна Бураєва, Дар'я Дубровіна, Валерія Ільченко, Дар'я Ганник, Ірина Авраменко, Аліна Коваль, Марина Щербина* та ін.

Висновки. Отже, регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті 1990-2010 рр., підкріплений персонологічним аналізом, дає підстави визнавати, що традиція жіночого виконавства в українському балеті не просто існує, а й розвивається. Українські виконавиці не тільки дбайливо зберігають у своєму репертуарі світову й вітчизняну класику, а й вдаються до сміливих експериментів, закладаючи підвалини художнього й технічно-професійного зростання. Під час регіонального аналізу зосереджено увагу на основних осередках жіночого виконавства в Україні. Кожне місто й регіон, з його балетною школою і оперним театром, є важливим простором, в межах якого, враховуючи принципи спадкоємності та єдності виховання й виконання, розвиваються традиції школи жіночого виконавства в українському балеті.

Література

1. Анико Рехвиашвили: В балете огромное количество выходцев из Киева / URL: https://golos.ua/i/378091.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. М.: Советская Россия,1965. 227 с.
3. Богданов–Березовский В.М. Галина Сергеевна Уланова. Изд. 2-е, испр. и допл. М.: Искусство, 1961. 172 с.
4. Коваленко Є.І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991-2005 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави: автореф. дис. … канд. мист. 17.00.02. Київ, 2017. 23 с.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века.2. Танцовщики. Л.: Искусство,1972.456 с.
6. Красовская В.М. Профили танца . СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 1999. 400 с.
7. Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета. М.: Искусство, 1976. 240 с.
8. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис... к. мист. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. 20 с.
9. «Протанцованный Дюма». URL: http://rg.kiev.ua/page5/article34074.
10. Туркевич В. Легенда українського балету / Бенефіс народної артистки України, народної артистки Радянського Союзу, віце-президента Української Академії Танцю Валентини Калиновської, присвячений 40-річчю творчої діяльності. Буклет. Київ: Вид. Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, 1998. 10 с.
11. Туркевич В. Фейерверк фуэте для Елены Потаповой / День. 2010. № 66. URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-elenypotapovoy.
12. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях (біобібліографічний довідник). К., 1999. 223 с.
13. Слонимский Ю.И. Советский балет. Материалы к истории советского балетного тетра. Москва, Ленинград: Искусство, 1950. 368 с.
14. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 344 с.
15. Станишевский Ю. Харьковский театр оперы и балета / Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 1035-1037.
16. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії. К.: Музична Україна, 2003. 440 с.
17. Станишевский Ю. Украинский балетный театр. К.: Музична Україна, 2008. 411 с.
18. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): дис... к. мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 186 с.

19. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А.Ф.Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 років XX ст.: автореф. дис.. к.. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2006. 27 с.

20. Шкурєєв К.І. Становлення хореографічної освіти у Харкові (XX – початок XXI століття) як чинник створення балетних вистав для дітей // Вісник ХДАДМ. 2016. №1. С. 143-148.

References

1. Aniko Rekhviashvili: In the ballet there is a huge number of people from Kiev. Retrieved from: https://golos.ua/i/378091 [in Russian].

2. Bakhrushin Yu. (1965). History of Russian Ballet. M.: Soviet Russia [in Russian].

3. Bogdanov - Berezovsky V. (1961). Galina Sergeevna Ulanova. Ed. 2 nd, cor. and aug. M.: Art [in Russian].

4. Kovalenko E. (2017). Ballet Art of the National Opera of Ukraine 1991-2005: performing traditions, creative figures, plays. The author's abstract. dis ... candidate art studies 17.00.02. Kyiv [in Ukrainian].

5. Krasovskaya V. (1972). Russian ballet theater of the early twentieth century. Dancers. - L .: Art [in Russian].

6. Krasovskaya V. (1999). Profiles of dance. St. Petersburg [in Russian].

7. Lvov-Anokhin B. (1976). Masters of the Grand Ballet. M.: Art [in Russian].

8. Pavlyuk T. (2005). Ukrainian choreography art of the second half of the twentieth century. The author's abstract. dis. ... candidate art studies 17.00.01 «Theory and History of Culture». Kyiv, State acad. guides Personnel Culture and Arts. [in Ukrainian].

9. "Dumas Dancers". Retrieved from: http://rg.kiev.ua/page5/article34074/ [in Russian].

10. Turkevich V. (1998). Legend of the Ukrainian Ballet. Beneficiary of People's Artist of Ukraine, People's Artist of the Soviet Union, Vice President of the Ukrainian Academy of Dance Valentin Kalinovska, dedicated to the 40th anniversary of creative activity. Booklet. K. [in Ukrainian].

11. Turkevich V. (2010) Fireworks fouette for Elena Potapova. Day. №. 66. Retrieved from: http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-elenypotapovoy [in Russian].

12. Turkevich V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities (bibliographical guide). K. [in Ukrainian].

13. Slonimsky Yu. (1950). Soviet ballet. Materials on the history of the Soviet ballet tetra. M., L.: Art. [in Russian].

14. Slonimsky Yu. (1977). The dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. M.: Art. [in Russian].

15. Stanishevsky Yu. (1981). Kharkov Theater of Opera and Ballet. In the Music Encyclopedia, vol. 5, 1035-1037. [in Russian].

16. Stanishevsky Yu. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. K.: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

17. Stanishevsky Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater. K .: Musical Ukraine. [in Russian].

18. Chuprina P. (2005). Creative activities of the National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after. T. Shevchenko in the context of the development of the Ukrainian artistic culture (1991-2001): The diss. of candidate of Arts according, spec. 17.00.01. Kyiv. [in Ukrainian].

19. Shapoval O. (2006). The creative activity of choreographer A. Shkerei in the context of the history of Ukrainian choreographic culture 60-90 years of the twentieth century: The author's abstract. dis. ... candidate art studies. 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian].

20. Shkuryev K. (2016). The formation of choreographic education in Kharkiv (XX - early XXI century) as a factor in the creation of ballet performances for children. In the Herald of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, №1, 143-148. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2018 р.

УДК 712.253

Каранда Андрій Олександрович
студент магістратури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-9161-841X
aakaranda@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРУ У ЛАНДШАФТНІЙ АРХІТЕКТУРІ, ЩО ВПЛИВАЄ НА ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

Мета роботи. Розглянути історичні ландшафтні об'єкти в контексті їх впливу на настрій людини. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей створення просторів у історії ландшафтної архітектури, що впливають на психоемоційний стан людини. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено особливості створення просторів, що впливають на психоемоційний стан людини, викликаючи певні психологічні стани (страх, піднесення, пригнічення, роздратованість, меланхолію тощо). Викликаючи відповідні емоції у людини, ландшафтна архітектура допомагає людству впоратися з його фобіями, страхами, депресіями. У психології є думка, що якщо людина «зустрінеться» зі свої психологічними станами, є велика вірогідність «зцілення» від депресії, страхів, фобій тощо. Тому дослідження та сучасне впровадження ландшафтних об'єктів, що впливають на психоемоційний стан людини, є актуальним.

Ключові слова: ландшафтна архітектура, ландшафтні об'єкти та простори, садово-паркові комплекси, емоційні простори, вплив ландшафтної архітектури на настрій.

Каранда Андрей Александрович, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности формирования пространств в истории ландшафтной архитектуры, которые воздействуют на психоэмоциональное состояние человека

Цель работы. Рассмотреть исторические ландшафтные объекты в контексте их влияния на настроение человека. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей создания пространств в истории ландшафтной архитектуры, влияющих на психоэмоциональное состояние человека. **Выводы.** На основании анализа научных исследований автором определены особенности создания пространств, влияющих на психоэмоциональное состояние человека, вызывая определенные психологические состояния (страх, подъем, угнетение, раздражение, меланхолию и т.д.). Вызывая соответствующие эмоции у человека, ландшафтная архитектура помогает человечеству справиться с его фобиями, страхами, депрессиями. В психологии есть мнение, что если человек «встретится» со свои психологическими состояниями, есть большая вероятность «исцеления» от депрессии, страхов, фобий. Поэтому исследования и современное внедрение ландшафтных объектов, влияющих на психоэмоциональное состояние человека, является актуальным.

Ключевые слова: ландшафтная архитектура, ландшафтные объекты и пространства, садово-парковые комплексы, эмоциональные пространства, влияние ландшафтной архитектуры на настроение.

Karanda Andriy, *student of magistracy of the National Academy of Culture and Arts Management*

Peculiarities of formation of spaces in the history of landscape architecture that impact the psycho-emotional state of human

The purpose of the research is to **c**onsider historical landscape objects in the context of their influence on human mood. **The methodology** of the research consists in the application of general scientific methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the work consists in identifying features of the creation of spaces in the history of landscape architecture that affect the psycho-emotional state of a person. **Conclusions.** Based on the analysis of scientific research, the author determined the features of creating spaces that affect the psycho-emotional state of a person, causing certain psycho-emotional states (fear, elevation, oppression, irritation, melancholy etc.). By evoking appropriate emotions in humans, landscape architecture helps humanity to cope with its phobias, fears, and depressions. In psychology, there is an opinion that if a person "meets" with his psychological states, or even problems, there is a high probability of "healing" from depression, fears, phobias. Therefore, research and modern introduction of landscape objects that affect the psycho-emotional state of a person is relevant.

Keywords: landscape architecture, landscape objects and spaces, landscape gardening complexes, emotional spaces, influence of landscape architecture on mood.

Актуальність теми дослідження. Полягає в аналізі історичного досвіду створення об'єктів ландшафтної архітектури, які мають психологічний вплив на людей, та впровадженні його у сучасних

© Каранда А. О., 2018

ландшафтних об'єктах для формування позитивних наслідків впливу на людину. Ландшафтні об'єкти та простори створюються для людей тому їх задача не тільки утилітарне призначення, а й емоційний вплив на оточуючих. Формування настрою, який передаватиметься через засоби художньої виразності в ландшафтній архітектурі – складна задача, яка має передувати процесу створення ландшафтних об'єктів. Людина, потрапивши в відповідний ландшафтний простір, має збагнути та відчути щось своє особисте, інтимне, що притаманно їй в даний момент часу. По суті, емоції людей з часом не змінилися. Якими вони були, наприклад, у XV ст. такими ж, по великому рахунку, вони залишаються нині. Аналізуючи ґенезу створення просторів настроїв минулого, зрозумівши їх вплив на людей того часу, можна зробити висновки та запозичити прийоми, що були використані в давнину, при формуванні ландшафтних просторів нині. Можна припуститись висновку, що актуальність їх з часом, буде зростати. Це пов'язано з постійно посилюючим навантаженням на психіку людини оточуючого світу. Ландшафтні простори настрою дозволять людині відчути себе людиною, дадуть змогу зануритись в свої проблеми та спонукатимуть до їх осмислення, а можливо, й вирішення.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості формування просторів у історії ландшафтної архітектури, що впливають на психоемоційний стан людей розглянуті в роботах А.Д. Жирнова [5, 9], Кр. Дея [2, 26], Ч. Дженкса [3, 62], Є.В. Жердева [4, 13], Дж. Саймондса [12, 127], що дає змогу зрозуміти, що тема особливостей просторів у історії ландшафтної архітектури, що впливають на психоемоційний стан людей є актуальною і на даний час.

Мета дослідження. Проаналізувати особливості формування просторів у історії ландшафтної архітектури, що впливають на психоемоційний стан людей.

Виклад основного матеріалу. Перед тим, як аналізувати особливості формування у історії ландшафтної архітектури, які впливають на психоемоційний стан людей, доцільно навести їх класифікацію за ознакою емоційного впливу на людину. У історії ландшафтної архітектури є різноманітні класифікації відкритих просторів, парків та садів. Наприклад, Родічкин І.Д. [6, 87], Вергунов А.П. [1, 27], Руденко И.Н. [9, 8] наводять класифікацію ландшафтний об'єктів по сталим класифікаційним ознакам (за місце розташуванням, адміністративним призначенням, розміром, характером рельєфу, типом планувальної структури тощо). Для аналізу впливу настрою в історії ландшафтної архітектури, необхідно додати інші чинники. Пропонується розглянути декілька характерних, з точки зору історії ландшафтної архітектури об'єктів, та як саме вони впливали на стан емоцій. Ними можуть бути емоції, що впливають на людину з точки зору:

1) філософії життя;
2) його плинності (меморіальна архітектура);
3) романтично-ідилічного настрою.

Якщо розглядати емоції, що виникають з асоціацією щодо філософії життя, то найяскравішими представниками цієї ландшафтної архітектури є простори Китаю та Японії.

На розвиток китайського садово-паркового будівництва вплинули релігійно-філософські вчення, розповсюдженні в країні – буддизм, конфуціанство, даосизм. Ідеологія цих течій лягла в основу ландшафтної архітектури. На прикладі саду Радості (Юйюань/Yuyuan), що в Шанхаї (початок будівництва 1577 р.), можна прослідити ретроспективу китайської філософії ландшафтного мистецтва минулого.

Майже всі парки та сади Китаю містять ідейний зміст, тематику та філософську назву. Цзи Чен, автор трактату «Улаштування садів» (1634 р.) писав, що: «При вході в сад створюється настрій» [10, 2]. Розвиток даосизму в Китаї і його вчення про можливість досягнення людиною безсмертя поміняли уявлення про сад. Він став місцем проживання Безсмертних.

У саду Радості є міст, що стоїть на шести опорах – шести вимірах зовнішнього світу (південь, північ, захід, схід, верх та низ). Прохід по ньому символізує перетинання кордону між людським та духовним світами. Тут проглядається метафоричність при створенні ландшафтних об'єктів.

Китайські митці ландшафтної архітектури відтворювали притаманні їх країні природні пейзажі та ландшафти. Обов'язковими елементами були пагорби, ліси та водойми. Їх, як правило, робили штучними, або використовували існуючий рельєф.

У східній частині саду Радості розкинувся штучний гірський масив – «Велична гора» (Дацзяшань) висотою 14 метрів. Гірський пейзаж зі стежками, печерами і гротами – обитель Безсмертних.

Ще одним із яскравих прикладів тематичних садів Китаю – використання каменю.

У західній частині група каменів, в центрі якої розташувалася 4-х метрова скеля «Нефритова витонченість».

Вода – важливий елемент саду. Вона розглядається, як символ очищення. В деяких садах та парках Китаю, водне плесо займало до половини площі саду (парк Бейхай/Північек море, Пекін).

Сади Китаю обносили мурами. Сад Радості ділиться на дві частини – відкриту та закриту. Відкритий, утворений ставком Лотосу і його набережними, з двох сторін межує з закритим, обнесеним, за китайською традицією, стіною [10, 3].

Ідеальний сад, з точки зору китайців, влаштований таким чином, щоб відвідувач не помітив, як потрапляє до нього і не міг без сторонньої допомоги з нього вийти. Сад Радості не є виключенням.

Як пише Жирнов А.Д. у своїй книжці: «Ґенеза та розвиток форм садово-паркового мистецтва», пейзажі китайських парків можна поділити на три типи: той, що страхає, сміється, викликає ідилічний настрій [5, 17].

Для відтворення першого типу проектувалися пагорби, звисаючі над водою верби, залишалися вирвані з корінням дерева. Цей парк плавно переходив у другий тип – той, що сміється. Темні дерева «відступають», та відкривається велика долина з рослинами парку безперервного цвітіння. Третій тип пейзажу – ідилічний (романтичний) – навіював легкий сум. Це досягалося розміщенням невеличкого острова із хатою рибака, горбатим містком, похилими гілками верб у воді.

Сади Китаю створювалися з філософським сенсом для створення настрою. Вони допомагають людині пізнати оточуючий світ, себе, дістатися глибини своєї душі.

Японці прийоми просторів настрою в ландшафтній архітектурі запозичили в Китаю, але японські сади славляться створенням мініатюрних ландшафтів.

Великий вплив на паркове будівництво мало вчення дзен, згідно якого інтуїція – єдине джерело пізнання істини. Саме споглядання та самопоглиблення приводять до інсайту – розуміння істини Будди.

Історичні сади Японії «подарували» світу «сухий сад», основним елементом якого був камінь та пісок (вода не використовувалась). Прикладом цього може бути «Сад каменів» монастирю Рьоандзі в Кіото [11, 2].

Цей сад займає площу всього 218 кв.м, обмежений з трьох боків муром, в середині якого асиметрично розташовані 15-ть різних за формою каменів.

У історичному японському саду не існувало газону. Замість нього використовувався пісок на поверхні якого робили борозенки.

Китайські та японські парки завжди прагнули до єднання з природою. В них існує симбіоз рукотворної і природної краси. Вони відрізнялися від класичних європейські садово-паркових комплексів, які в своїй основі мали геометрично правильні форми та промені алей.

Як і китайські, історичні ландшафтні простори Італії мали свої назви. «Парк монстрів» (Parco dei Mostri), або «Священний ліс» (Sacro Bosco), розташований в Італії, Вітербо, Бомарцо. Побудований за кошти аристократу Франческо Орсіні. Був спроектований відомими архітекторами Дж. Бароція і Пірра Лігоріо (автор проекту вілли д'Есте), завершення будівництва 1580 р.

Романтичні парки того часу, як правило, присвячувалися жінкам та мали певний смисл. Орсіні присвятив парк своїй дружині Джулії Фарнезе, яка загинула в результаті нещасного випадку під час будівництва замку в 1546 році.

Задля передачі смислового навантаження у парку розміщували скульптурні композиції. Серед споруд парку «Священний ліс» – брама Пекла, Храм Вічності, голова Орко, королеви Пекла, – все, що дає нам змогу замислитись про життя зимне та про інший вимір [7, 6].

Людина не може знати, що її очікує завтра, як це сталося з улюбленою дружиною Орсіні. Тому потрібно жити сьогоденням та кожен день проживати, як останній. Парк, своїми скульптурами, нагадує про це. В іншому випадку залишається тільки смуток.

Також парк прикрашають різноманітні міфологічні скульптури і фантастичні архітектурні споруди, які висічені з скельних виступах гір. Це чудовиська та монстри, серед яких – Пегас, дві сирени, гігантська черепаха, Афродіта, триголовий монстр зі зміїним хвостом, п'ятиметрова статуя гіганта, який тримає за ноги іншу кам'яну людину.

Цей парковий комплекс є меморіалом людині та викликає емоції смутку, пошани, пам’яті. Цей простір можна віднести до тих, що свідчать про плинність життя.

Зазвичай, домінуючою в парках того часу була монофункція (прогулянки, розваги, споглядання тощо). Цей парк має й філософський підтекст.

У найвищій точці парку – відкритий простір. Звідси можна споглядати захоплюючі види на околиці. Тут знаходиться храм, присвячений Джулії Фарнезе.

Після величезних статуй з лютими або сумними обличчями, будівля храму особливо радує своєю лаконічністю і красою. Вона нагадую про духовний ріст – є символом спокою, гармонії та умиротворення. Це ще одна риса просторів настрою – «гра» з відчуттями відвідувачів, витримування контрасту «темної» та «світлої» сторони.

Якщо розглядати простори ландшафтної архітектури, що створюють романтично-ідилічний настрій, то найяскравіший приклад – острів Ізоло Белла в акваторії озера Маджоре на півночі Італії.

Палац та сад були побудовані в перший третині сімнадцятого сторіччя міланським аристократом Карло Борромео III для своєї дружини Ізабелли д`Адди. Острів 320 метрів в довжину і 400 метрів завширшки. На ньому розташовані палац із гротами і парк на терасах. Задум архітекторів полягав в тому, що палац та парк мають відтворювати ансамбль у вигляді кораблю.

Збудований комплекс складається із десятьох терас, на яких розбили прекрасний сад з нішами, фонтанами та статуями. Їх розташування підкреслювало природний рельєф місцевості. На кожній з терас висаджені певні колекції рослин, що підкреслюють її автентичність [8, 3].

Ландшафт парку створений таким чином, що дає змогу огляду палацу, навколишньої території і озера з різних видових точок. Дві верхні тераси облаштовано величезними арками, від яких йдуть дві доріжки. Із десяти терас, до озера виходять п'ять. У східній частині саду розташовані великі партерні газони.

Наявність терасування, можливість споглядати сад та околиці з різних рівнів створює емоційне піднесення, формує ідилічний настрій та романтичне сприйняття існуючого оточення.

Висновки. Кожному із розглянутих об’єктів притаманні свої унікальні чинники, що дають змогу сформувати особистий неповторний дух простору ландшафтної архітектури, який впливає на психоемоційний стан людини від суму до піднесення.

Слід пам’ятати, що використання різноманітних прийомів ландшафтної архітектури, виразності дозволяють будь-який об’єкт ландшафтного мистецтва «наповнити» настроєм, що дозволяє передати його відвідувачам. Наразі, це досить важлива складова ландшафтного об’єкту, яка дозволяє людям відчути себе, довіритись своїм почуттям та змінити ставлення до себе та оточуючого світу.

Література

1. Архитектурная композиция садов и парков; под. ред. А.П. Вергунова. Москва: Стройиздат, 1980, 254 с.
2. Дей, Кр. Места, где обитает душа. Москва: Ладья, 2000, 280 с.
3. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва: Стройиздат, 1982, 136 с.
4. Жердев, Е.В. Метафора в дизайне. Москва: Архитектура-С, 2012, 235 с.
5. Жирнов, А.Д. Ландшафтна архітектура. Частина1. Ґенеза та розвій форм садово-паркового мистецтва: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2002,122 с.
6. Краткий справочник архитектора: Ландшафтная архітектура; за ред. И.Д. Родичкина. Киев: Будивэльнык, 1990, 336 с.
7. Парк монстров (Parco dei Mostri) или «Священный лес» (Sacro Bosco), Бомарцо, Италия. URL: http://www.mirkrasiv.ru/articles/-park-monstrov-parco-dei-mostri-ili-svjaschenyi-les-sacro-bosco-bomarco-italija.html (дата звернення: 20.10.2018).
8. Промышленное проектирование. ЗЕЛЕНЫЕ КРОВЛИ. ЧАСТЬ II. ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ. URL: http://o-p-i.ru/promyshlennoe-proektirovanie/14-staticheskie-stranitsy/proektirovanie/stati-i-publikatsii/961-zelenye-krovli-chast-ii-istoriya-poyavleniya.html (дата звернення: 23.11.2018).
9. Рудэнко, И.Н. Руководство по проектированию парков. Минск: Полымя, 1980, 140 с.
10. Сад Радости Юйюань (Yuyuan). URL: http://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page254.php?cat=264 (дата звернення: 25.11.2018).
11. Сад камней Рёандзи. URL: http://www.planetofhotels.com/yaponiya/kioto/sad-kamney-ryoandzi (дата звернення: 27.11.2018).
12. Саймондс, Дж. Ландшафт и архітектура. Москва: Стройиздат, 1965, 193 с.

References

1. Verghunov, A.P. (Eds.). (1980). Arkhytekturnaja kompozycyja sadov y parkov. Moskva: Strojyzdat [in Russia].
2. Dey, Kr. (2000). Mesta, ghde obytaet dusha. Moskva: Ladya, [in Russia].
3. Dzhenks, Ch. (1982). Jazyk arkhytektury postmodernyzma. Moskva: Strojyzdat, [in Russia].
4. Zherdev, E.V. (2012). Metafora v dyzajne. Moskva: Arkhytektura-S, [in Russia].
5. Zhyrnov, A.D. (2012). Landshaftna arkhitektura. Chastyna1. Geneza ta rozvij form sadovo-parkovogho mystectva: navch.posib. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
6. Rodychkyn, I.D. (Eds.). (1990). Kratkyj spravochnyk arkhytektora: Landshaftnaja arkhitektura. Kyiv: Budyveljnyk [in Ukrainian].
7. Smirnov, A. (26.05.2014). Monster Park (Parco dei Mostri) or Sacred Forest (Sacro Bosco), Bomarzo, Italy. Myr krvsyv. URL: http://www.mirkrasiv.ru/articles/-park-monstrov-parco-dei-mostri-ili-svjaschenyi-les-sacro-bosco-bomarco-italija.html

8. Onyshhenko, D. (20.04.2012). Industrial design. GREEN ROOF. PART II. HISTORY OF APPEARANCE. OPY. URL: http://o-p-i.ru/promyshlennoe-proektirovanie/14-staticheskie-stranitsy/proektirovanie/stati-i-publikatsii/961-zelenye-krovli-chast-ii-istoriya-poyavleniya.html
9. Rudenko, Y.N. (1980). Rukovodstvo po proektyrovanyju parkov. Mynsk: Polomja [in Belarus].
10. Popova, Y. (03.05.2009). Garden of Joy Yuyuan. Gardner.ru. URL: http://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page254.php?cat=264
11. Symonova, T. (18.06.2011). Ryoanji Stone Garden. Planet hotels. URL: http://www.planetofhotels.com/yaponiya/kioto/sad-kamney-ryoandzi
12. Sajmonds, Dzh. (1965). Landshaft i arkhitektura. Moskva: Strojyzdat, [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2018 р.

УДК: 712.256.012-053.2/.6

Карплюк Вероніка Олексіївна
студентка магістратури
Національної академії керівник кадрів
культури та мистецтв
ORCID: 0000-0001-8199-7532
ztdolcevita@gmail.com

ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ РІШЕНЬ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

Мета дослідження – визначення засобів дизайну у формуванні художньо-образних рішень дитячого ігрового середовища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає у формуванні загального бачення на засоби дизайну у формуванні художньо-образних рішень ігрового середовища. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено особливості засобів дизайну у формуванні художньо-образних рішень дитячого ігрового середовища. Розглянуто поєднання у ДІС декоративно-оздоблювального та сюжетно-тематичного засобів, які формують художньо-образні рішення, а також цілісне виразне ігрове середовище для дітей. Визначено пріоритетні тенденції та закономірності розвитку дизайнерських рішень у визначеному напрямі.

Ключові слова: дизайн, функціональність, дитяче ігрове середовище, художньо-образні рішення.

Карплюк Вероника Алексеевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Средства дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды

Цель исследования – определение средств дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза. **Научная новизна** заключается в формировании общего видения на средства дизайна в формировании художественно-образных решений игровой среды. **Выводы.** На основании анализа научных исследований автором определены особенности средств дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды. Определены приоритетные тенденции и закономерности развития дизайнерских решений в определенном направлении.

Ключевые слова: дизайн, функциональность, детское игровое среду, художественно-образные решения.

Karpliuk Veronika*, student of the magistracy of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Designing measures in the formation of artificial decisions of children games environment

The purpose of the article: the definition of design tools in the formation of artistic-shaped solutions to children's play environment. **The methodology** of the research consists in the application of general scientific methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in forming a shared vision of the means of design in the formation of artistic-shaped solutions of the game environment. **Conclusions.** By the analysis of scientific researches, the author has identified the features of design tools in the creation of artistic-shaped solutions for children's play environment. The priority tendencies and patterns of development of design solutions in a definite direction are determined.

Key words: design, functionality, children's game environment, artistic-figurative solutions.

Актуальність теми дослідження. Однією з домінуючих тенденцій є формування універсальних багатофункціональних закладів з розширеною інфраструктурою соціально-побутової сфери обслуго-

© Карплюк В. О., 2018

8. Onyshhenko, D. (20.04.2012). Industrial design. GREEN ROOF. PART II. HISTORY OF APPEARANCE. OPY. URL: http://o-p-i.ru/promyshlennoe-proektirovanie/14-staticheskie-stranitsy/proektirovanie/stati-i-publikatsii/961-zelenye-krovli-chast-ii-istoriya-poyavleniya.html
9. Rudenko, Y.N. (1980). Rukovodstvo po proektyrovanyju parkov. Mynsk: Polomja [in Belarus].
10. Popova, Y. (03.05.2009). Garden of Joy Yuyuan. Gardner.ru. URL: http://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page254.php?cat=264
11. Symonova, T. (18.06.2011). Ryoanji Stone Garden. Planet hotels. URL: http://www.planetofhotels.com/yaponiya/kioto/sad-kamney-ryoandzi
12. Sajmonds, Dzh. (1965). Landshaft i arkhitektura. Moskva: Strojyzdat, [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2018 р.

УДК: 712.256.012-053.2/.6

Карплюк Вероніка Олексіївна
студентка магістратури
Національної академії керівник кадрів
культури та мистецтв
ORCID: 0000-0001-8199-7532
ztdolcevita@gmail.com

ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ РІШЕНЬ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

Мета дослідження – визначення засобів дизайну у формуванні художньо-образних рішень дитячого ігрового середовища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає у формуванні загального бачення на засоби дизайну у формуванні художньо-образних рішень ігрового середовища. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено особливості засобів дизайну у формуванні художньо-образних рішень дитячого ігрового середовища. Розглянуто поєднання у ДІС декоративно-оздоблювального та сюжетно-тематичного засобів, які формують художньо-образні рішення, а також цілісне виразне ігрове середовище для дітей. Визначено пріоритетні тенденції та закономірності розвитку дизайнерських рішень у визначеному напрямі.

Ключові слова: дизайн, функціональність, дитяче ігрове середовище, художньо-образні рішення.

Карплюк Вероника Алексеевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Средства дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды

Цель исследования – определение средств дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза. **Научная новизна** заключается в формировании общего видения на средства дизайна в формировании художественно-образных решений игровой среды. **Выводы.** На основании анализа научных исследований автором определены особенности средств дизайна в формировании художественно-образных решений детской игровой среды. Определены приоритетные тенденции и закономерности развития дизайнерских решений в определенном направлении.

Ключевые слова: дизайн, функциональность, детское игровое среду, художественно-образные решения.

Karpliuk Veronika*, student of the magistracy of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Designing measures in the formation of artificial decisions of children games environment

The purpose of the article: the definition of design tools in the formation of artistic-shaped solutions to children's play environment. **The methodology** of the research consists in the application of general scientific methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in forming a shared vision of the means of design in the formation of artistic-shaped solutions of the game environment. **Conclusions.** By the analysis of scientific researches, the author has identified the features of design tools in the creation of artistic-shaped solutions for children's play environment. The priority tendencies and patterns of development of design solutions in a definite direction are determined.

Key words: design, functionality, children's game environment, artistic-figurative solutions.

Актуальність теми дослідження. Однією з домінуючих тенденцій є формування універсальних багатофункціональних закладів з розширеною інфраструктурою соціально-побутової сфери обслуго-

© Карплюк В. О., 2018

вування, осередків відпочинково-розважального призначення та приміщень або просторів для перебування дітей.

Зростання соціальних вимог та очікувань суспільства щодо підростаючого покоління обумовили необхідність формування нового художньо-виразного предметно-просторового середовища для дітей, що можливо вирішувати засобами дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Значну роль у формуванні відіграє проектна практика. 1991 р. основи проектування дитячого майданчика у міському середовищі комплексно дослідив Г. Бельтціг [1], який першим у своїй праці «Дитячі ігрові майданчики» сформував практичні рекомендації щодо планування, організації та благоустрою дитячих майданчиків. Його дослідження засвідчили відсутність комплексного дослідження особливостей дизайну дитячого ігрового середовища у внутрішньому середовищі громадських закладів. Дослідження гри та формування проводяться тільки в законодавчому, психолого-педагогічному, соціокультурному, економічному аспектах . Усі проектні дослідження дизайну ігрового середовища пов'язані з дослідженнями в архітектурному та ландшафтному проектуванні. У психолого-педагогічній літературі значна увага приділяється вивченню особливостей середовища предметного, ігрового, творчого (М. Басов, П. Блонський, Д. Узнадзе та ін.). Ці дослідники доводять, що середовище – це навколишні соціально-побутові, суспільні, матеріальні та духовні умови існування дитини. У своїх поглядах вчені наголошують на значному впливі навколишнього середовища на дитину, відзначаючи можливості гри, її властивість вбирати в себе усі сторони інших видів діяльності, окреслюючи її як багатогранне явище.

Мета дослідження. Дослідити вплив навколишнього середовища на дитину, визначити змістовну складову ігрового середовища для дітей, створити середовище, яке задовольняє не лише функціональні, конструктивні та ергономічні аспекти, а й естетичні принципи.

Виклад основного матеріалу. Середовище громадських закладів здатне впливати на проектне рішення дизайну ігрового середовища (далі – ДІС). Синтез громадського середовища та ДІС створює специфічну ігрову атмосферу. Елементами середовища є візуальні компоненти, освітлення, колористична гама, звуковий фон і запахи, які загалом визначають емоційний стан і сприйняття відвідувачів та в кінцевому результаті впливають на їхню поведінку. Тому під час формування ДІС важливими є не лише функціональні, конструктивні та ергономічні аспекти, але й естетичні принципи його створення. Художньо-образне рішення ДІС має особливу структуру, обумовлену, з одного боку, особливостями вираженого в ньому духовного змісту, а з іншого – характером засобів, через які цей зміст втілюється. Для цілісного проектування ДІС необхідним є визначення змістової складової ігрового середовища для дітей.

Під час проектування ДІС істотною є художньо-образне рішення, що визначається принципом концептуальності. «Образ не є те, що він означає: важливо не дещо, що лежить за межами образу, а сама гра силових полів, що складають образ. Виклик концептуальності, що виходить від змісту і почуття прекрасного, входить у першопочаткові завдання проекту» [1, 102]. Реалізація дизайнерської концепції завжди передбачає матеріалізацію образу, тому ключовим напрямком проектування ДІС є втілення художньо-образного рішення у функціональному зонуванні та формотворенні предметів ДІС. Ігрові потреби дітей (потреба в дозвіллі, у спілкуванні, у розвитку тощо) визначають розташування ігрових зон та ігрового обладнання. У ДІС не просто конструюються уявні моделі життя, а відтворюється повнота і виразність цього життя, перетвореного в ігрові форми. Саме цим обґрунтований цілісний, синтетичний вплив художньо-образного рішення на дитину.

В усіх випадках вплив образу на дитину здійснюється шляхом споглядання та переживання під час ігрових процесів. Переживання під час ігрових процесів, зумовлені активністю дітей та емоційним напруженням під час ігор, становлять необхідну складову ДІС [4, 107].

Атмосфера ДІС формує відповідний емоційний зміст, що забезпечується концепціями середовища. Використання відповідних прийомів, способів та матеріалів формотворення дають змогу виділити наступні концепції створення ДІС: середовище-рух, середовище-пригода, середовище-пізнання. Середовище-рух характеризується домінуванням фізичних ігор у відпочинково-розважальному ДІС. Основні функції такого середовища полягають у задоволенні потреб дітей у розвагах, в активному відпочинку, а ігрове обладнання передбачає динаміку та мобільність дітей під час гри. Емоційний зміст середовища-руху викликаний сукупністю почуттів і настроїв, що передують виникненню художнього образу. Художньо-образне рішення такого середовища не лише сприяє моделюванню ігрової ситуації, що вимагає фізичної активності дітей, а й впливає на загальне композиційне рішення ДІС у просторі громадського закладу. Середовище-рух формується у всіх формах ДІС, однак в ігрових комплексах та зонах для активних ігор дана концепція виражається сильніше,

ніж в одиничному обладнанні. Зважаючи на це, формування середовища-руху передбачається на рівні інтеграції рівноцінного співіснування у відпочинково-розважальному ДІС [7, 253].

Використання концепції середовища-руху передбачає наявність обладнання, що тренує м'язи, вестибулярний апарат дитини та сприяє фізичному здоров'ю (гойдалки, спускові гірки, сухі басейни тощо). Дана концепція покладена і в основу композиційної моделі лабіринту. Лабіринт є геометричною моделлю будь-якої складно організованої гри, ніби її просторовою метафорою, де кожен поворот – можливість, яку до кінця не прорахувати, ризик «потрапити не туди», він став широко використовуватися у проектній практиці ігрового обладнання [5, 13].

Лабіринт моделює не тільки властивості ігрового поля можливостей, але і поведінку «гравця», за яким залишається право вибору і свободи пересування й перетворює відвідувача із спостерігача в активного учасника [1, 157]. ДІС постійно змінюється (перепони, складні переходи, входи і виходи) і вибудовується як заплутаний лабіринт, у якому дитині потрібно знайти дорогу і пройти ігровий маршрут. Це забезпечує мобільність, багатоваріантний розвиток його по горизонталі та вертикалі. Дана концепція створення середовища характерна для відпочинково-розважального ДІС у закладах торгівлі та громадського харчування, у транспортно-обслуговуючих громадських закладах. Середовище-рух передбачає ігри здорових дітей різного віку і зазвичай є не властивим для дітей з обмеженими фізичними можливостями та вадами розвитку [5, 15]. Хоча за наявності відповідного обладнання і наглядачів тут можуть перебувати різні діти за віком та за особливостями фізичного розвитку. Це призводить до збільшення допоміжних зон на рівні інтеграції рівноцінного співіснування (зони адміністратора, зони нагляду дорослих). Наявність чітко продуманого сюжету ДІС дає змогу реалізувати концепцію середовища-пригоди [1, 167].

Середовище-пригода передбачає використання різнопланового обладнання, а саме авто- та відеосимуляторів, електронних інтерактивних ігор, комп'ютерних ігор та їх поєднання. Використання даної концепції сприяє тому, що діти та батьки можуть проводити час разом. Ігровий ефект при цьому забезпечується виконанням правил гри, що вимагає значної уваги дітей. Середовище-пригода може організовуватись для дітей різних вікових категорій у закладах торгівлі та громадського харчування, культурно-видовищних, транспортно-обслуговуючих та інших типах громадських закладів. Обладнання формує пригоду, яка розвивається у процесі гри [8, 109].

Отже, під час формування середовища-пригоди посилюється емоційний зміст, бо в ньому суміщаються фізичні та інтелектуальні ігри. Втілення художньо-образного рішення значно впливає на рівень інформативності, на рівень його емоційного сприйняття.

Середовище-пізнання включає психологічні, інтелектуальні ігри та ігри дидактичного характеру. Для такого середовища характерними є функції розвитку та самореалізації. Концепція середовища-пізнання актуальна під час проектування одиничних ігор та ігрових зон на рівні інтеграції приєднання та рівноцінного співіснування. Обладнання у такому ДІС слугує для розвитку дітей, спрямоване на засвоєння інформації. Використання художньо-образного рішення в таких закладах дає змогу якісніше засвоїти матеріал, дослідити експозиційні зразки за допомогою гри [7, 191].

Тому дана концепція створення ДІС враховує потреби дітей з обмеженими фізичними можливостями та вадами розвитку. Середовище-рух, середовище-пригода та середовище-пізнання завдяки художньо-образному рішенню, відповідному ігровому обладнанню формують емоційний зміст. Емоційне сприйняття середовища представляє процес взаємодії із ДІС та його елементами в процесі гри. Сприйняття ДІС дітьми залежить від внутрішнього відчуття, емоцій, які виникають під час взаємодії з ним. Важливим моментом сприйняття дітьми середовища є «перенесення» образів на власну життєву ситуацію. Дитина здатна втілитись в одну з життєвих ролей і знайти досвід обіграного в переживаннях життя. Вплив образу на дитину шляхом переживання емоцій, викликаних грою, важливий для середовища-руху та середовища-пригоди та середовища-пізнання, оскільки дані концепції створення ДІС передбачають посилений збудливий ефект під час гри [9, 351].

Таким чином, для проектування середовища-руху, середовища-пригоди та середовища-пізнання важливий взаємозв'язок споглядання та переживання, оскільки ці канали впливу образу на дитину становлять психоемоційну складову кожного ігрового процесу, яка визначає ігрову цінність. Можна виділити три основні проектні прийоми, за допомогою яких створюються художньо-образні рішення сучасного ДІС: імітації, театралізації, гіперболізації.

Загалом у проектуванні ДІС імітації підлягають найхарактерніші образи, які об'єднано у три великі групи: 1) образи природного середовища (образи пір року та часу доби, явищ природи, рослинного і тваринного світу, образи природних об'єктів і комплексів – морів, островів, космосу тощо); 2) образи предметів і комплексів штучного середовища (замки, будинки, конструктивні модулі або відтворення індивідуального захоплення (футбол, туризм тощо); 3) образи казкових героїв (проекту-

вання за образами героїв мультфільмів – королі, принци, принцеси та ін.) [7, 202]. Дані групи образів зустрічаються на різних рівнях інтеграції в усіх типах ДІС. Проте, якщо взяти до уваги рівень інтеграції «поглинання», то основою для образного рішення ДІС стають не окремі образи, а сюжети казкових пригодницьких творів, наукових експериментів або процесів життєдіяльності людини (вирощування овочів, будування будинку тощо). Вибір того чи іншого образного рішення забезпечує формування у дитини певних поглядів на світ [9, 351].

Проектування ДІС за образами природного середовища сприяє розвитку світогляду, світопізнання, прищеплення любові до природи та оточення [7, 214]. Простір за образом штучного середовища створює ефект захищеності, сприяє професійному захопленню дитини. А ігрова зона із втіленням графічних образів казкових героїв допомагає розвинути дитячу уяву, творчість, створити власне середовище мрії. Прийом імітації може проявлятися як через декоративні деталі, конструктивні елементи ігрового обладнання, так і служити антуражем для створення реальної атмосфери (створення фону). У такому випадку прийом імітації, наприклад, природи, полягає у використанні натуральних дерев, трави, рослин у формуванні інтер'єрів або створенні тимчасового ДІС із природних матеріалів. ДІС у громадських закладах часто розробляється, орієнтуючись на природні форми. Така особливість образного рішення зумовлена історичними передумовами виникнення ДІС, яке першопочатково формувалось в умовах природного середовища.

Імітація природного ландшафту відбувається через доповнення штучними елементами, використовуються форми природного середовища, включаючи різнорівневість ігрових елементів, пластичне і кольорове моделювання рослинності тощо [2, 228]. Наближення до природних компонентів виявляється і у використанні дерева як матеріалу для спорудження ігрових конструкцій. Поряд із цим проектні рішення доповнюються стилізацією фрагментів середовища. Це дає змогу досягнути образної виразності простору і функціонально адаптувати територію громадського закладу, що раніше не використовувалась, до потреб рекреаційного використання. Психіка сучасної дитини і, відповідно, світ речей, якими вона себе оточує, та ДІС трансформуються під впливом інтенсивного технічного та інформаційного прогресу. Тому можна говорити про відкритість ДІС до сприйняття нововведень.

Проектування інтерактивного проекційного обладнання (у відпочинково-розважальному ДІС у закладах торгівлі, дозвілля, транспортно-обслуговуючих закладах та в освітньо-виховному ДІС у музеях) характеризується відкритістю та глибоким пізнавально-інформативним процесом. Діти, доторкаючись до поверхні, можуть змінювати зображення, впливати на розгортання сюжету. Прикладом цього є малювання дітьми персонажів, сканування малюнків, які потім об'єднуються у дійство під час проекції їх на стіну. Завдяки введенню рухомих форм, які активно використовуються в ігрових процесах, можлива зміна декорацій, виникнення нових проекцій (наприклад, вирощування дерева, спроектованого на стіну кімнати). У діагностично-лікувальних ДІС прийом театралізації реалізується за допомогою використання проекційних технологій, що покликані створювати фон (приклад, зображення природи, космосу тощо). Усе це викликає асоціації з театральним спектаклем. Під час проектування ДІС використовуються постановочно-декораційні ефекти.

Прояви явища гігантоманії поширено використовують у проектуванні ДІС. Зміна масштабу ДІС дозволяє створити нове середовище для ігор дітей, що впливає на їх сприйняття, дозволяє виявити нові можливості ігрового обладнання. Реалізацію прийом гіперболізації знаходить у збільшенні розмірів елементів ігрового обладнання щодо росту дитини. Людський зріст виступає як мірило для об'єктів оточуючого середовища, окреслюючи у композиції масштабність. За аналогією з визначенням гігантизму в медицині, гігантські об'єкти – це ті, які перевищують аномально великий зріст людини (понад 2 м). Часто трапляються випадки використання у ДІС персоніфікованих гігантських ігрових об'єктів [2, 239].

Таким чином, гігантоманія – багатогранне явище, що полягає в надмірному збільшенні ігрових предметів. Наявність об'єктів, що втрачають співрозмірність із людиною, забезпечує зміну сприйняття предметного світу. Гігантські об'єкти – це ті, які значно перевищують свій натуральний розмір, втрачаючи пряму функцію, наприклад, сірник, булавка, фотоапарат, стакан тощо, копіюючи звичні предмети. При цьому значна кількість гігантських об'єктів через надмірне збільшення втрачає предметні якості та переходить у категорію середовищних об'єктів – малих архітектурних форм (наприклад, книжка-велетень). Акцентування об'єкта-велетня забезпечується появою нової функціональної характеристики у межах середовища у разі втрати його первісної функції. Реалізація гігантоманії, як способу образотворення ДІС, характеризується візуальним представленням взаємодії об'єкта-велетня, суб'єкта та середовища із врахуванням специфічного розміщення в ньому. На основі цього виявляються не лише статичні, а й динамічні характеристики гігантських об'єктів (наприклад,

надувні механічні батути). Це дає змогу використовувати прийом гіперболізації під час формування макро- та мегапростору дитини.

Поява в образах ДІС надвеликих персонажів мультфільмів чи казок або частин тіла (голова, руки тощо) має вагомий ігровий ефект під час формування усіх типів ДІС на рівнях інтеграції рівноцінного співіснування та інтеграції «поглинання». Застосування прийому гіперболізації у ДІС сприяє емоційному забарвленню ДІС, зацікавленню та залученню дітей до гри шляхом використання гігантських образів у ігровому обладнанні та декоративних елементах.

На основі проаналізованих зразків інтеріоризованого ДІС виділяємо наступні способи формування художньо-образного рішення ДІС: 1) декоративно-оздоблювальний; 2) сюжетно-тематичний. Декоративно-оздоблювальний спосіб формування художньо-образного рішення сучасного ДІС реалізується через введення декоративних елементів та систем (декоративні вставки, вітражі, гардини, розписи), оздоблення ДІС у межах наявного графічного забезпечення громадського закладу. Так звана «декоративна» образність проявляється у розписах на стінах громадського закладу з використанням природних та штучних, мультиплікаційних та комплексних образів. У формуванні концепцій середовища-пізнання, середовища-пригоди та середовища-руху декоративно-оздоблювальний спосіб формування художньо-образного рішення визначає загальну ігрову атмосферу середовища.

В ігровому обладнанні декоративно-оздоблювальний спосіб формування художньо-образного рішення проявляється через появу невеликих накладок із зображеннями рослин, тварин, міст, мультиплікаційних героїв тощо. Поширеними у проектуванні обладнання є використання принтів-імітацій (цегляна кладка, покриття даху дитячого будиночка та ін.) [2, 289]. Такий спосіб формування художньо-образного рішення ДІС у цілому та ігрового обладнання зокрема не передбачає конструктивних змін, а полягає у формуванні загальної ігрової атмосфери. Отже, втілення такого способу художньо-образного рішення забезпечує реалізацію формотворення за допомогою оздоблення та декорування середовища. Сюжетно-тематичний спосіб формування художньо-образного рішення проявляється у будові конструкції обладнання, що використовується в ігрових цілях, в конструктивних елементах громадського закладу. Дуже часто використовуються мультиплікаційні, штучні та природні образні форми в конструктивних елементах (оглядові будинки у вигляді голови екзотичних тварин, персонажі із мультфільмів, космічні об’єкти) та елементах обладнання. Сюжетно-тематичний спосіб формування художньо-образного рішення характерний для концепцій середовища-пізнання та середовища-пригоди. Він залежить від асоціативності, що властива дитячому сприйняттю. Використання асоціацій базується на враженнях, уяві, інтуїції, логічних зв’язках, що пов’язані з аналогіями (відомими фактами, життєвими подіями та ін.). Асоціації суттєво збагачують сприйняття середовища. Продумане тематичне рішення ДІС не тільки сприяє його запам’ятовуванню, але й впливає на специфіку сприйняття життя, формування морально-етичних норм та підсилює ігровий ефект. Цільове тематичне спрямування функціональних зон і конструкцій ігрового обладнання характерне для усіх типів ДІС на рівні інтеграції приєднання та рівноцінного співіснування.

Втілення образу у конструктивних елементах і системах громадського закладу відбувається на рівні інтеграції «поглинання» [6, 14]. Тут образність розкривається комплексно – кожна деталь середовища є невід’ємною складовою дизайнерського рішення. Спеціалізація освітньо-виховного ДІС (у музеях та наукових центрах), спрямована на вивчення надбань матеріальної та духовної культур за допомогою ігор, вимагає використання сюжетно-тематичного способу формування образних рішень. Даний спосіб найчастіше використовується для об’єктів таких ДІС, які є експозиційними зразками.

Декоративно-оздоблювальний та сюжетно-тематичний способи формування художньо-образних рішень можуть поєднуватись у ДІС, формуючи цілісне виразне ігрове середовище для дітей. Виділені способи формування художньо-образного рішення визначають концепції середовища. Модною тенденцією проектування ДІС в Україні є використання образів, невластивих українським традиціям: пальми, африканські тварини, герої зарубіжних мультфільмів та ін. У такому середовищі розширюється сфера пізнавальних функцій простору, але порушується взаємозв’язок із ментальністю, традиціями, змінюються світоглядні орієнтації дітей[8, 106].

Характерною особливістю сучасного проектування ДІС є відсутність вітчизняних проектних традицій і образна різноплановість, що не сприяє створенню гармонійного завершеного образного рішення. У проектуванні вітчизняних ДІС спостерігається відсутність національних і регіональних традицій, що призводить до запозичення не лише образів, а й ігрового наповнення та обладнання. Лише у поодиноких зразках ДІС помітні спроби вираження регіональних особливостей у проектуванні [4, 152]. Так, у Львівських ТЦ «Інтер-сіті» та «King Cross Leopolis» застосований прийом пере-

несення зовнішнього середовища у внутрішнє, чим передано атмосферу старого Львова (мотиви 159 архітектури, ліхтарі, дерев'яні лави із кованими деталями).

За сучасних умов дитина як індивід втрачає зв'язок із контекстом свого народження і культурою. Проте для спрямованого та необхідного соціалізаційного процесу важливим етапом є формування образів, що відтворюють національні традиції [8, 98].

Визначним є те, що дитина має можливість самостійно створювати образи завдяки використанню проектного інтерактивного обладнання. Використання художньо-образного рішення під час формування ДІС створює можливість проектування середовищних ситуацій, у яких дитина може досягти такого стану, в якому вона найбільш вільна, психологічно розкута. Цілісність образного рішення особливо важлива під час організації інтеріоризованого ДІС та передбачає тісну взаємодію із внутрішнім простором громадського закладу на рівні інтеграції «поглинання». Однією із проблем формування художньо-образного рішення є його невідповідність загальній проектній концепції громадського закладу. Така ситуація поширена під час проектування ДІС на рівнях інтеграції приєднання та інтеграції рівноцінного співіснування [7, 191].

Наукова новизна полягає у формуванні загального бачення на засоби дизайну у формуванні художньо-образних рішень ігрового середовища.

Висновки. Таким чином, організація дитячого ігрового середовища за допомогою засобів дизайну впливає на формування найбільш сприятливого середовища для дитячих ігор та дає змогу досягнути найбільш вдалих проектних рішень. Це стає необхідною умовою під час проектування дитячого ігрового середовища на рівні інтеграції «поглинання», оскільки його об'ємно-просторова складність та функціональне призначення вимагає врахування функціонування даних інфраструктур ще на початкових етапах проектування громадських закладів. Принцип концептуальності формує змістовий аспект ДІС на різних рівнях інтеграції; визначає відповідний емоційно-психологічний настрій, впливаючи на рівень інформативності ДІС та на його асоціативність. Створення концепцій середовища-руху, середовища-пригоди та середовища-пізнання, використовуючи способи та прийоми формування художньо-образних рішень, базується на врахуванні основного призначення кожного типу ДІС. Поєднання даних концепцій визначає універсальність ДІС.

Література

1. Бельтціг Г. Дитячі ігрові майданчики; перекл. з нім. В. П. Гриньова. Київ, Будівельник, 1991, 210 с.
2. Бойчук А. В. Пространство дизайна . Харьков, Нове слово, 2013, 367 с.
3. Грашин А. А. Дизайн детской предметно-развивающей среды. Москва, Архитектура-С, 2008, 296 с.
4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо- проектної культури : монографія. Харків, ХДАДМ; Колорит, 2005, 244 с.
5. Ернст Т. К. Принципи формування архітектурного середовища дитячих освітньо-виховних закладів : автореф. дис... канд. архітектури : 18.00.01 / Тетяна Каземирівна Ернст. Київ, 2007, 20 с.
6. Колодрубська О. Функціональні особливості та характерні риси сучасних дитячих майданчиків: зб. наук. праць. Харків, ХДАДМ, 2008., вип. 4–5, с. 38–42.
7. Кузнецова І. О. Елементи гри у дизайні та архітектурі. Київ, КНУБА, 2009, 84 випуск, 319 с.
8. Мигаль С. П. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища : навч. посібник. Львів, Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2014, 228 с.
9. Трегуб Н. Є. Дизайн дитячих меблів-конструкторів: Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : збірник наукових праць. Харків, ХДАДМ, 2008, № 1, 2, 3, с. 349–356.

References

1. Belttsih H. (1991). Children's playgrounds. (V. P. Hrynova, Nrans). Kyiv: Budivelnyk [in Ukrainian].
2. Boichuk A. V. (2013). Design space. Kharkov : Nove slovo [in Ukrainian].
3. Hrashyn A. A. (2008). Design of children's subject-developing environment. Moscow: Arkhytektura-S [in Russian].
4. Danylenko V. (2005). Design of Ukraine in the world context of art and design culture: monograph. Kharkow : KhDADM; Koloryt [in Ukrainian].
5. Ernst T. K. (2007). Principle of the formation of the architectural environment of children's education institutions. Candidate of architecture. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kolodrubska O. (2008). Functional features and features of modern playground. Kharckow: KhDADM [in Ukrainian].
7. Kuznetsova I. O. (2009). Elements of the game in design and architecture. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].
8. Myhal S. P. (2014). Bionics in the design of the spatial-object environment. Lviv: National University publisher «Lvivska politekhnika» [in Ukrainian].
9. Trehub N. (2008). Design of children's future designers. Traditions and innovations in the highest architectural and artistic background. Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.08.2018 р.

УДК 008:398]:351.85]](477)

Костюк Віта Вікторівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6689-3943
v.kostiuk@dakkkim.edu.ua

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ

Мета роботи. У статті проаналізовано важливість рішення Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини у визнанні проблем збереження нематеріальної культурної спадщини на державному рівні. Визначено участь спільнот та організацій, які провадять створення, збереження та передачу такої спадщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні структурно-функціонального та порівняльного підходів щодо аналізу діяльності ЮНЕСКО й державних інститутів у галузі охорони нематеріальної культурної спадщини. **Наукова новизна** полягає в актуалізації питань щодо збереження елементів нематеріальної культурної спадщини в суспільстві та в плануванні культурної політики держави. **Висновки.** Законодавча база України з охорони нематеріальної культурної спадщини має бути створена й доведена до рівня міжнародної, з усім комплексом юридичних, адміністративних, фінансових, наукових, технічних та організаційних заходів, що будуть реалізовуватись як на національному, так і на міжнародному рівнях.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, збереження, охорона, ЮНЕСКО, Конвенція.

Костюк Вита Викторовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Нематериальное культурное наследие Украины: проблема сохранения

Цель работы. В статье проанализированы важность деятельности Конвенции об охране нематериального культурного наследия в признании проблем сохранения нематериального культурного наследия на государственном уровне. Определены участие сообществ и организаций, которые занимаются созданием, сохранением и передачей такого наследия. **Методология** исследования заключается в применении структурно-функционального и сравнительного подходов к анализу деятельности ЮНЕСКО и государственных институтов в области охраны нематериального культурного наследия. **Научная новизна** заключается в актуализации вопросов сохранения элементов нематериального культурного наследия в обществе и в планировании культурной политики государства. **Выводы**. Законодательная база Украины по охране нематериального культурного наследия должна быть создана и доведена до уровня международной, со всем комплексом юридических, административных, финансовых, научных, технических и организационных мероприятий, которые будут реализовываться как на национальном, так и на международном уровнях.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, сохранение, охрана, ЮНЕСКО, Конвенция.

Kostiuk Vita, *Graduate student of the National Academy of Cultural and Arts Management*

Intangible cultural heritage of Ukraine: the problem of preservation

The purpose of the work. The article analyzes the importance of the Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage in recognizing the problems of preservation of the intangible cultural heritage at the state level. The participation of communities and organizations involved in the creation, conservation and transfer of such an inheritance has been identified. **The methodology** of the study consists in application of structural-functional and comparative approaches to the analysis of the activities of UNESCO and state institutes in the field of the protection of the intangible cultural heritage. **The scientific novelty** lies in updating the issues of preservation of the elements of the intangible cultural heritage in society and planning the cultural policy of the state. **Conclusions**. The legislative framework of Ukraine for the protection of the intangible cultural heritage should be established and brought to the international level with a full range of legal, administrative, financial, scientific, technical and organizational measures that will be implemented both at the national and international levels.

Key words: intangible cultural heritage, preservation, protection, UNESCO, Convention.

Актуальність теми дослідження. Світова глобалізація охоплює всі сфери суспільного життя, зокрема й традиційну культуру, яка значно впливає на характер та напрям етнокультурних процесів в окремому суспільстві. Спостерігається тенденція уніфікації культурного простору: глобалізаційні загрози зумовлюють розмивання уявлень різних прошарків світової спільноти про власну ідентичність щодо етносу, нації.

Завдяки сприянню Конвенції держава отримує заохочення в складанні та оновленні надбань, які повинні включати всі елементи нематеріальної культурної спадщини в межах своєї території. При цьому відбувається оцінювання нематеріальної культурної спадщини на своїй території, зокрема й

© Костюк В. В., 2018

спадщини, що перебуває під загрозою зникнення. Тому постає потреба у підвищенні обізнаності про складову традиційної культури, формуванні й оновленні інтересу до неї і, що важливо, в результаті чого відкриття такої вічно змінної форми «живої» спадщини в національному та міжнародному сенсі.

Аналіз досліджень і публікацій. Багато країн стурбовані збереженням своєї спадщини, тому й ведуть велику організаційну, методичну й правову діяльність з її збереження. Вони долучились до цієї проблеми шляхом вирішення її на міжнародних форумах із напрацюванням міжнародних документів, зокрема Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини 2003 року, яку ратифікувала й Україна [3].

У дослідженні Андрес Г.О. «Охорона культурної спадщини України в контексті світових інтеграційних процесів (друга половина XX – початок XXI століття)» проведено аналіз вимог міжнародних урядових і неурядових організацій в галузі української пам'яткоохоронної практики, що визначилися після ратифікації Конвенції ЮНЕСКО й Ради Європи, які в цілому й створили фундамент для міжнародного співробітництва.

Баланюк Ю.С. у роботі «Політико-правові механізми формування і збереження об'єктів нерухомої культурної спадщини ЮНЕСКО в Україні» здійснено комплексне політологічне дослідження політико-правових механізмів формування й реалізації політики охорони культурної спадщини ЮНЕСКО в Україні.

Аналізуючи культурну діяльність ЮНЕСКО, Шейко В.М. у статті «Міжнародний культурно-комунікативний обмін: формування правового поля та дефініцій» підкреслює, що розширення та зміцнення культурних обмінів забезпечують повніше взаємне ознайомлення з досягненнями в різних сферах культури, сприяють збагаченню різних культур при повазі самобутності кожної з них, а також цінності культур інших народів, що в сукупності складають культурну спадщину всього людства.

Мета дослідження. Окреслити важливість сприяння ЮНЕСКО у визнанні на державному та глобальному рівнях проблем збереження нематеріальної культурної спадщини в усіх сферах людської життєдіяльності свого народу.

Завдання. Простежити значущість приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини; визначити участь спільнот, окремих груп та осіб, які створюють, зберігають та передають таку спадщину; порівняти результати державних програм з охорони нематеріальних активів культури.

Виклад основного матеріалу. Нематеріальна культурна спадщина відіграє важливу роль у повсюдному збереженні культурного розмаїття в період зростання глобалізації. Цінність такої спадщини слід сприймати не лише за ознаками культурного явища, а насамперед за багатством знань та навичок, які передаються через них від одного покоління до іншого. Підтриманню міжкультурного діалогу й взаємної поваги до самобутніх способів життя сприяє розуміння культурного надбання різних спільнот. Нематеріальна культурна спадщина є специфічною для культури, тому не обмежує видів практики, в яких проявляється. Спільноти, які утримують практику нематеріальної спадщини, найкраще усвідомлені в її ідентифікації й захисті. Проте дослідники сприяють тому, щоб підтримувати колективи в процесі збору й запису даних про елементи нематеріальної культурної спадщини або передавати знання через більш формальні канали, такі, як освіта чи засоби масової інформації.

З метою збереження нематеріальної культурної спадщини нам потрібні різні заходи – від тих, які використовуються для збереження матеріальної культури, до специфічних, які дозволять нематеріальній спадщині залишатися «живою». Важливими складовими цього є шанобливе ставлення до культури, постійне практикування чи відтворення та поінформованість ширшої спільноти.

Колективи, які практикують ці традиції й звичаї всюди в світі мають свої власні системи для передачі знань і навичок; це, як правило, відбувається з вуст у вуста, з рук у руки, а не за допомогою письмових текстів. Тому пріоритетним стає регулярне забезпечення діяльності творчих колективів і, відповідно, осіб, які несуть таку спадщину, адже без цього існує ризик зникнення деяких елементів нематеріальної культурної спадщини. Справді, лише спільними зусиллями можна гарантувати розвиток нематеріальної культури й управляти спадщиною, яка постійно змінюється. Зберегти таку «живу культуру» означає передати знання, навички й сенс, який вона несе. Ось чому у світових спільнотах збереження такої спадщини зосереджується на процесах, які беруть участь у передачі або зв'язку нематеріальної культурної спадщини між поколіннями.

Важливим рухом у цьому напрямку є посилення основних функцій нематеріальної культурної спадщини в суспільстві і сприяння її актуалізації в плануванні культурної політики. Зберіганням і розвитком надбання людства займається ЮНЕСКО у своїй програмі сектора культури.

Загалом сприяння культурному розмаїттю можна розглядати як один із пріоритетів ЮНЕСКО у сфері культури. Для того, щоб культурне розмаїття було продуктивним, за основу потрібно брати

взаємний інтерес людей, прийняття чужої культури, діалог і духовне взаємозбагачення. Таким чином, саме людські взаємовідносини - складова багатства й різноманіття культур. ЮНЕСКО, як єдина спеціалізована установа Організації Об'єднаних Націй з конкретними повноваженнями в галузі культури, працює над створенням умов для діалогу, заснованого на повазі загальних цінностей, і заохочує міжнародне співробітництво[7; 8].

Діяльність України в ЮНЕСКО розпочалася в 1954 році, коли наша держава на рівні з іншими країнами світу змогла брати участь у міжнародному культурному житті, а з часів незалежності почався новий період в розвитку відносин з ЮНЕСКО.

«Конвенції ЮНЕСКО в галузі культури були розроблені й прийняті відповідно до прохання держав-членів з розробки міжнародних стандартів, які могли б служити як основи для складання національної культурної політики й зміцнення співпраці між ними. Нормативні документи становлять собою набір інструментів, спрямованих на надання підтримки країнам-членам в їх зусиллях щодо збереження культурного розмаїття в світі в умовах постійно мінливого міжнародного становища. Їх ефективність заснована на впровадженні рішень ентузіазмі, прийнятих державами-членами для їх здійснення після ратифікації» [7].

Ухвалення у 2003 році Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини стало важливим етапом у розвитку міжнародної політики у сфері заохочення культурного розмаїття. Ця Конвенція є доповненням до міжнародного документа у сфері культурної спадщини - Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини. У Конвенції, ст. 2, подано визначення: «…нематеріальна культурна спадщина означає ті звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремим особами як частина їхньої культурної спадщини»[3].

На національному рівні Конвенція закликає до охорони нематеріальної культурної спадщини на території будь-якої держави. Кожній державі слід ідентифікувати та визначити таку спадщину за участю спільнот, груп та відповідних неурядових організацій. Держави повинні розробити й регулярно оновлювати надбання нематеріальної культурної спадщини. Конвенція також пропонує низку заходів, що оберігають такі надбання, а також заходи, спрямовані на підвищення обізнаності, нарощування потенціалу та заохочення освітніх заходів у сфері нематеріальної культурної спадщини.

Перспективи визначені, і наступним кроком мала б стати розробка та затвердження регіональних і загальнодержавної програм, проте ситуація виглядає дещо інакше. Зокрема, у Законі України «Про культуру» лише побіжно згадано поняття «нематеріальна культурна спадщина» - «звичаї, форми показу та вираження, знання, навички, що передаються від покоління до покоління, постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього досвіду, оточення, взаємодії з природою, історії та формують у них почуття самобутності та наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного розмаїття і творчості людини». Додано, що «законодавство України про культуру регулює діяльність у сфері нематеріальної культурної спадщини, в тому числі народної культури (фольклор, традиції, звичаї та обряди тощо); охорони національного культурного надбання, в тому числі культурної спадщини; іншу діяльність, основною метою якої є створення, збереження, розповсюдження й використання культурних цінностей, культурної спадщини та культурних благ»[5]. Отже, попереду велика різнопланова робота у спільнот, організацій, уряду України тощо.

Відомо, що Конвенція 2003 року передбачає складання, оновлення та публікацію Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства, головне призначення якого - забезпечення більшої наочності спадщини та сприяння усвідомленню її важливості світовою спільнотою. Список складає, оновлює та публікує Міжурядовий комітет з урахуванням пропозицій держав-учасників. На основі переліків нематеріальної культурної спадщини, які надають держави, в межах міжнародної охорони Комітет складає Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства (є ілюстративним і забезпечує наочність спадщини) та Список нематеріальної культурної спадщини, яка потребує нагальної охорони (складається з метою вживання невідкладних заходів). На основі пропозицій від держав і відповідно до розроблених критеріїв Комітет здійснює періодичний відбір та сприяє здійсненню національних, субрегіональних чи регіональних програм, проектів та заходів з охорони спадщини [6,14-15].

Поняття комплексної охорони можна вважати одними з найбільших досягнень у стратегії охорони європейської спадщини. Комплексна охорона повинна впроваджуватися в політику країн-членів через технічне співробітництво, консультаційні програми, можливу фінансову підтримку. Потрібно залучати відповідних фахівців для розробки стратегії охорони, прогнозування загроз.

Вимоги щодо охорони культурної спадщини на європейському рівні, повинні аналізуватися, починаючи з наукових досліджень. Необхідно вивчити й проаналізувати набутий європейський досвід і, можливо, переглянути й адаптувати національні принципи охорони культурної спадщини.

Візьмемо до прикладу Грузію, яка також ратифікувала Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО у 2008 році. На сьогодні до списку нематеріальної спадщини ЮНЕСКО внесений грузинський поліфонічний спів як шедевр нерукотворної, вербальної культури світового значення (2001 р.); грузинський традиційний метод приготування вина в глиняному глечику «квеврі» (2014 р.); грузинська національна боротьба (2014 р.); три види грузинського алфавіту (писемності) (2016 р.); традиційне грузинське застілля/культура трапези (картулі супра) (2017 р.). Перебуваючи в схожих умовах, Україна включила до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО два елементи: Петриківський розпис (2013 р.) та козацькі пісні Дніпропетровщини (2016 р.). Це за умови, де в обох державах ще не вироблена законодавча підтримка щодо нематеріальної культурної спадщини. Оскільки за таких обставин в країні може не бути достатньої кількості фінансування з боку держави, то, за прикладом Грузії, варто звертатися до приватних фондів або шукати партнерів. Такі рішення є вигідними, адже таким чином підвищується професійний рівень учасників проектів, а дослідницькі процеси збагачують Грузію новими ідеями й цілями, що дає можливість працювати далі. Це лише один зі способів, який може використати Україна в сьогоднішніх умовах.

Варто відзначити, що роботу зі збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини України з 2015 року здійснює Український центр культурних досліджень, що забезпечує науково-методичну реалізацію Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини.

Важливим є й те, що завершено громадське обговорення проекту Закону України “Про нематеріальну культурну спадщину”. Законопроект готується для внесення на розгляд Уряду та Верховної Ради України [4].

Сподіваємося, що після набуття чинності цього закону в українському суспільстві стане помітнішим інтерес до осмислення минулого народу, активізується рух за збереження й дослідження нематеріальної культурної спадщини.

Наукова новизна. Аналізуючи стан та перспективи процесів налагодження співпраці в галузях культури та комунікацій, очевидно, що ЮНЕСКО в останні десятиліття зробила вагомий внесок у формування законодавчого поля у сфері культурної спадщини. Звідси обов’язки України, як держави-учасниці Конвенції 2003 року, у визначенні та створенні компетентних органів та законодавчої бази з охорони нематеріальної культурної спадщини, а також заходи, які необхідно організувати й успішно реалізувати для збереження культурного надбання.

Висновки. Як і культура в цілому, так і нематеріальна спадщина постійно змінюється й розвивається, що збагачує кожне нове покоління. Якщо таку спадщина не зберегти, вона ризикує втратити себе назавжди або залишитися тільки як практика минулого. Збереження нематеріальної спадщини й передача її майбутнім поколінням не лише зміцнює її існування, а й дозволяє адаптувати при новому осягненні.

Для успішного збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини, для функціонування системи її охорони необхідна спланована політика, направлена на підвищення вагомості нематеріальної культурної спадщини в суспільстві: розробка комплексної державної програми з виявлення, ідентифікації, документування, дослідження культурної спадщини; на основі сучасних засобів збирання та поширення інформації в повному обсязі створення Національного реєстру елементів нематеріальної культурної спадщини. Враховуючи складність репрезентації нематеріальної спадщини, необхідно розробити нові ефективні засоби залучення суспільства до духовної спадщини людства. Застосування електронних ресурсів може допомогти досягти найбільш цілісного показу елементів нематеріальної культурної спадщини. Важливими є також підтримка закладів, які провадять документацію нематеріальної культурної спадщини (музеїв, бібліотек, архівів), носіїв локальних живих традицій та створення нових осередків культури.

Література

1. Андрес Г. О. Охорона культурної спадщини України в контексті світових інтеграційних процесів (друга половина XX - початок XXI століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 26.00.05 / НАН України, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткознавства. К. 2009. 20 с.

2. Баланюк Ю. С. Політико-правові механізми формування і збереження об'єктів нерухомої культурної спадщини ЮНЕСКО в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук : 23.00.02 /Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці. 2016. 20 с.

3. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини: ЮНЕСКО; Конвенція, Міжнародний документ від 17.10.2003. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69/page (дата звернення: 28.05.2018)

4. Нова культурна політика / Музейний простір. Музеї України: веб-сайт. URL: http://prostir.museum/ua/post/36522 (дата звернення: 29.05.2018).

5. Про культуру: Закон України від 14 груд. 2010 р. № 2778-VI// URL: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 (дата звернення: 29.05.2018).

6. Шейко В. М. Міжнародний культурно-комунікативний обмін: формування правового поля та дефініцій. Культура України: зб. наук. пр. М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. 2011. Вип. 35. С. 4-19.

7. UNESCO / Culture / Intangible Heritage: веб-сайт. URL: https://ich.unesco.org/en/ (дата звернення: 20.05.2018).

8. UNESCO / Culture / Intangible Heritage / Safeguarding / Ethics and ICH: веб-сайт. URL: https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866 (дата звернення: 20.05.2018).

References

1. Andres, G. O. (2009). Protection of the cultural heritage of Ukraine in the context of world integration processes (the second half of XX - the beginning of the XXI century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Center for the Study of Memory [in Ukrainian].

2. Balanyuk, Yu.S. (2016). Political-legal mechanisms of formation and preservation of objects of immovable cultural heritage of UNESCO in Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Chernivtsi: Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University[in Ukrainian].

3. Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage: YuNESKO; Konventsiia, Mizhnarodnyi dokument. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69/page [in Ukrainian].

4. New cultural policy: Muzeinyi prostir. Muzei Ukrainy. Retrieved from http://prostir.museum/ua/post/36522 [in Ukrainian].

5. Law of Ukraine on Culture activity from December 14 2010, № 2778-VI]. (2010). Information from the Verkhovna Rada of Ukraine, 24, pp. 168 [in Ukrainian].

6. Shaiko, V. M. (2011). International cultural and communicative exchange: the formation of a legal field and definitions. Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. / M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. derzh. akad. Kultury, issue 35, 4-19 [in Ukrainian].

7. UNESCO / Culture / Intangible Heritage: Retrieved from https://ich.unesco.org/en/ [in Ukrainian].

8. UNESCO / Culture / Intangible Heritage / Safeguarding / Ethics and ICH: Retrieved from https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2018 р.

УДК 504.06

Краснянська Юлія Володимирівна
студентка магістратури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4314-8892
zupa1@ukr.net

МЕТОДИ ТЕРАПІЇ В ЛАНДШАФТІ

Мета роботи. Дослідження пов'язано з пошуком методів ландшафтної терапії як засобу формування художньої виразності. Визначитися у покращені психоемоційного стану людини шляхом впливу природних чинників, а саме: води, повітря, звуку, кольору, форми, фактури, геопластики. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні прийомів пейзажотерапії як об'єкта новітньої форми арт-терапії. У процесі терапії відбувається взаємодія з природним і культурним ландшафтом, що дає змогу пережити особливі емоційні стани і мобілізувати внутрішні ресурси особистості. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей ландшафтного впливу на здоров'я людини. Порівняльний аналіз методів терапії дав можливість визначити найефективніший вплив на особистість людини за допомогою гри чи образних прикладів. **Висновки**. Осмислення методів пейзажотерапії в ландшафті, надасть можливість більш вдало створювати середовище, в якому людина почувалася б здоровою, щасливою і сповненою сил.

Ключові слова: пейзажотерапія; методи ландшафтної терапії; психо-емоційний стан людини; особистість.

Краснянская Юлия Владимировна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Методы терапии в ландшафте

Цель работы. Исследование связано с поиском методов ландшафтной терапии как средства формирования художественной выразительности. Определиться в улучшенные психоэмоционального состояния человека путем воздействия природных факторов, а именно: воды, воздуха, звука, цвета, формы, фактуры, геопластики. **Методология** исследования заключается в применении приемов пейзажотерапии как объект новой формы арт-терапии. В процессе терапии происходит взаимодействие с природным и культурным ландшафтом, позволяет пережить особые эмоциональные состояния и мобилизовать внутренние ресурсы личности. **Научная новизна** работы заключается в определении особенностей ландшафтного влияния на здоровье человека. Сравнительный анализ методов терапии дал возможность определить наиболее эффективный влияние на личность человека, с помощью игры или образных примеров. **Выводы.** Осмысление методов пейзажотерапии в ландшафте, даст возможность более удачно создавать среду, в которой человек чувствовал себя бы здоровым, счастливым и полный сил.

Ключевые слова: пейзажотерапия; методы ландшафтной терапии; психо-эмоциональное состояние детей; личность.

Krasnianska Yulia, *master's degree of National academy leading cadres of culture and arts*

Types of therapies in landscape

The purpose of the article. The research is related to the search for methods of landscape therapy, as a means of forming artistic expression. Determine the improved psycho-emotional state of human through the influence of natural factors, namely: water, air, sound, color, form, texture, geoplastics. **The methodology** of the study is to apply techniques of landscape therapy as an object of the latest form of art therapy. In the process of therapy there is interaction with the natural and cultural landscape, which allows you to survive special emotional states and mobilize the internal resources of the individual. **The scientific novelty** of the work consists in identifying features of the landscape effect on human's health. Comparative analysis of therapies will help to better determine the most effective impact on the personality of the human, through the game or figurative examples. **Conclusions.** Understanding the methods of landscape therapy in the landscape will give the opportunity to more successfully create an environment in which the human would feel healthy, happy and full of strength.

Key words: landscape therapy; methods of landscape therapy; psycho-emotional state of children; personality.

Актуальність теми дослідження. На теперішньому етапі новим напрямом дослідження є потреба вивчення зовнішніх чинників впливу природи на організм людини, яка більшу частину життя перебуває у приміщені або в забрудненому місті. Потрібно побачити користь природного середовища на фізичний, психічний, емоційний та духовний стан людини. Насамперед йдеться про природну терапію.

© Краснянська Ю. В., 2018

Особливої ваги набувають питання функції природи, яка може розвивати не лише за умов збереження, взаємодії, а й відновлювати і вчити. Природотерапія зменшує стрес і фізичний біль, покращує розумове сприйняття, сприяє гарній фізичній формі і навіть допомагає налагодженню соціальних контактів. Це можна простежити через самий простий процес, якщо виїхати з сім'єю на вихідні за місто чи на відпочинок на природу.

Природотерапія – це використання бальнеологічних ресурсів природи: повітря, води, сонця, краси ландшафтів, запахів рослин, фітонцидів тощо в лікуванні та профілактиці хвороб [8].

Аналіз досліджень і публікацій. Вагомий внесок у розвиток ландшафтної арт-терапії внесли Карл Григ, Олександр Копитін, Беверлі Корт, Алан Логан, Ева Селгуб, Ammon G. та інші своїми дослідженнями, а також колективними проектами – журналами «British Journal of General Practice» (2007), «Journal of Affective Disorders» (2012) [3].

Базою для вивчення терапії розглядається наукова діяльність Карамзина-Каковського щодо природо терапії і її пливу на людський організм. [6].

Мета дослідження – визначити методи ландшафтної терапії як засіб формування художньої виразності, проаналізувати вплив ландшафтної терапії на стан здоров'я людини і знайти цікаве рішення для його застосування.

Виклад основного матеріалу. Витоки ландшафтної терапії йдуть ще з давнини. Багато років тому наших прабатьків Адама і Єву Бог створив у саду, і заповідав жити і розмножуватися серед живої природи. Їхнім дахом слугувало блакитне небо, підлогою – зелене, м'яке і приємне прокривало трав'яного покриву, а стелями були дерева, кущі та квітучі рослини. Їжею були для них листя, трави, фрукти та овочі. Життя в гармонії з природою дарувало щасливе, здорове, радісне перебування. Усе це одним словом називалося – раєм. Згодом за свій непослух людина потрапила на землю, і тепер вона мала приглядатися, спостерігати за природними циклами, пристосовуючись до життя.

Давні практики лікування та прогнозування подій зазвичай були спрямовані на споглядання людини за навколишнім середовищем [3].

Ідеї про сприятливий вплив довкілля на психічне здоров'я людини використовувалися при облаштуванні психіатричних клінік Європи та Америки, починаючи з другої половини XIX ст. З 1920-1940-х років почали розвиватися концепції лікувально-реабілітаційного, психотерапевтичного застосування навколишнього середовища при різних психічних захворюваннях. Помітно, що такі концепції як правило поєднувалися з ідеями про благотворний вплив творчої активності хворих, ранніми формами арт-терапії та терапії мистецтвом. Сформувалися деякі системи психотерапевтичного впливу на основі залучення хворих у спільну роботу з облаштування середовища психіатричних установ.

Яскравим прикладом реалізації хворими різного роду ландшафтних проектів з психотерапевтичною метою може служити модель динамічної психіатрії, створена Гюнтером Аммоном в 1960-1980-і роки і втілена в діяльності мюнхенської клініки Ментершвайге [3].

В останні роки психологи звертають все більше уваги на природні методи боротьби зі стресом. Тому в ландшафтній терапії виділяють такі методи:

1. Милье-терапія (від франко-англ Milieu therapy). – вплив середовища, яке має лікувальне значення. Це взаємодія хворого з оточуючим середовищем, використовуючи терапевтичний потенціал. Під середовищем мають на увазі все, що оточує пацієнта в стаціонарі (речі, люди, процеси, події) і є невід'ємним фактором лікарняного змісту, лікування в реабілітації [8].

2. Ландшафтна арт-терапія – це арт-терапія, яка поєднує природні об'єкти з образотворчою діяльністю, використовуючи різні художні матеріали і засоби. Акцент робиться на інший набір засобів образотворчої діяльності, розташованих за межами майстерні, що дає змогу перебувати здебільшого просто неба. Наприклад, це може бути – музична експресія, рух чи танець, рольова гра, що може виступати в руслі мультимодальної терапії мистецтва [3].

Хоча зараз ландшафтна терапія вважається не дуже розвиненою і поширеною, але вона має глибокий контакт із новаційними методами психотерапії холістичної, трансперсональної-орієнтованої (глибинно-психологічної).

3. Анімалотерапія – це терапія в умовах перебування людини серед тваринного світу. Спілкування, догляд і гра з живими істотами допомагає краще справитися з негараздами та мати спокій [2].

4. Екотерапія - методика, яка базується на прямому контакті людини з природою. Як показали нещодавні дослідження з Ексетерського університету (Великобританія), у 90% людей, які страждают депресивними розладами, психічними захворюваннями, при перебуванні на природі покращується самопочуття. Люди, що страждають від депресії, гуляючи по парку відчувають підвищення самооцінки, полегшення симптомів депресії, покращення настрою [9].

У 1980-х роках в Японії почала існувати і набула широкого поширення практика сінрін-йоку (дослівно «лісові ванни») як засіб боротьби з повсякденним стресом. Завдання дуже легке: потрібно дістатися до найближчого лісу і провести там деякий час, вдихаючи на повні груди повітря. Щоб збільшити ефект, «відпочивальникам» рядять медитувати або займатися йогою. Аргументи підтвердив експеримент, проведений 2007 року: під час цієї практики знижуються частота пульсу, рівень кортизолу (гормону стресу) і кров'яний тиск [7].

5. Маринотерапія – таємничий еліксир натхнення, гострих відчуттів і заспокоєння. Людина пов'язана з водою дуже на глибокому рівні, починаючи ще з утроби матері. Вода дає ефект задоволення, миру, спокою і надихає на нові пригоди. Ми любимо просто сидіти біля води, зустрічати чи проводжати захід сонця, вдихати її аромат, танцювати та бігати, плескатися в її ніжних обіймах, робити знімки на пам'ять, намагаючись закарбувати золоті хвилини найдовше [10].

6. Аеротерапія (повітря та грец. – лікування) — терапія із застосуванням з профілактичною та лікувальною метою чистого повітря. Вона оздоровлює нервову систему, збагачує організм киснем. Ця процедура може тривати від 5 хвилин до 5-10 годин. Зазвичай її пов'язують з рухливими іграми, ходінням [1].

7. Літотерапія – це мистецтво лікування хвороб тіла за допомогою натурального каміння, глини, металу, мінеральної води [4].

8. Спеціотерапія – можливість лікувати за допомогою відкритих просторів і перспектив різної глибини.

9. Пейзажна кольоротерапія – перебування у період цвітіння людини серед квітучих росли н або яскраво забарвлених листям рослин.

10. Сільвотерапія – оздоровлення ділянками лісового повітря, особливо сосновими масивами.

11. Геліотерапія – вплив сонячного проміння на людину з лікувальною метою.

12. Аромотерапія – лікування за допомогою олії рослинного походження, [6].

Останнім часом розроблено велику кількість методів, в яких терапевтичним фактором є мистецтво і природа. Це методи психотерапії, засновані на :

- спілкуванні з літературою і мистецтвом - музикотерапія, бібліотерапія;
- творчій діяльності - імаготерапія, арттерапія, пісочна терапія;
- лікувальному впливі природи - натурпсихотерапія, маринотерапія [6].

Наукова новизна роботи полягає у виявленні особливостей ландшафтного впливу на здоров'я людини та застосуванні методів ландшафтної терапії.

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна дійти висновків щодо принципів ландшафтотерапії. На думку лікарів, ландшафтна терапія є прекрасним методом покращення стану людини. Ідеться про лікувальний ефект, профілактику психічних захворювань, реабілітацію організму людини за рахунок дії географічного і культурного ландшафту.

В останні роки психологи звертають все більше уваги на природні методи боротьби зі стресом. Тому в ландшафтній терапії виділяють такі методи: мильє-терапія, ландшафтна арт-терапія, анімалотерапія, екотерапія, маринотерапія, аеротерапія, літотерапія, спеціотерапія, пейзажна кольоротерапія, сільвотерапія, геліотерапія, аромотерапія.

Література

1. Аеротерапія. URL: http://uk.wikipedia.org/wiki. (дата звернення: листопад 2018).
2. Зеленена Е.(2016). Экотерапия: целительная сила природного мира. URL: http://feldman.ua/ekoterapiya-tselitelnaya-sila-prirodnogo-mira/ (дата звернення: листопад 2018)
3. Копытин А. И. Техники ландшафтной арт-терапии. Москва: Когито-Центр, 2013. 130 с.
4. Літотерапія. URL: http://lithotherapy.ru/(дата звернення: листопад 2018)
5. Методи і напрямки у психокорекційній роботі. URL: http://diplomukr.com.ua/news/2009/07/22/1021 (дата звернення: листопад 2018).
6. Поезія Українського парку: Хроніка-200. № 41-42 / гол. ред. Ю. Буряк. Київ: Український письменник, 2001. 800 с.
7. Результаты исследования опубликованы на сайте Эксетерского университета (Великобритания)/ URL: exeter.ac.uk (дата звернення: листопад 2018)
8. Ammon G. Milieu therapy. Dynamische Psychiatrie. 1994. №144–145. PP. 2 4 –27.
9. British Journal of General Practice. 2007. vol. 57. № 534.
10. Callum R. The Ocean of Life: The Fate of Man and the Sea. Penguin Books, 2012. P. 432.
11. Wallace J. N. Blue mind. New York, 2014. P. 288

References

1. Aerotherapy. (n.d.). Retrieved from: http://uk.wikipedia.org/wiki.[in Ukrainian].
2. Zelenena E. (2016). Eco-therapy: the healing power of the natural world. Retrieved from: http://feldman.ua/ekoterapiya-tselitelnaya-sila-prirodnogo-mira. [in Russian].
3. Kopytin A.I. (2013). Landscape Art Therapy Techniques. p. 130 [in Russian].
4. Lithotherapy. Retrieved from: http://lithotherapy.ru/ [in Ukrainaian].
5. Methods and directions in psychocorrection work. Retrieved from: http://diplomukr.com.ua/news/2009/07/22/1021 [in Russian].
6. Poetry of the Ukrainian park. (2001). Chronicle-200. No. 41-42 / Ch. Ed. Yu. Beetroot. K.: Urainian writer [in Ukrainian].
7. The research findings are published on the University of Exeter (UK). exeter.ac.uk. [in Russian].
8. Ammon, G. (1994). Milieu therapy. Dynamische Psychiatrie, 144–145, 2 4 –27 [in English].
9. British Journal of General Practice. (2007). 57, 534 [in English].
10. Callum R. (2012). The Ocean of Life: The Fate of Man and the Sea. Penguin Books [in English].
11. Wallace, J. N. (2014). Blue mind. Little, Brown, and Company, New York, US. [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.10.2018 р.

УДК: 7.074:7.078(477-25)(091)

Кривушенко Богдан Олегович
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7843-4018
b.kryvushenko@dakkkim.edu.ua

АНТИКВАР ЯК СУЧАСНИЙ АВТОНОМНИЙ ДІЯЧ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є дослідження впливу діяльності антиквара, як сучасного волонтера-мецената і зберігача-реставратора пам’яток культури. В основу **методології** дослідження покладено загальнонаукові методи емпіричного і теоретичного рівнів: спостереження, узагальнення, систематизації, компаративний аналіз. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді та виділенні антиквара як самостійного елементу збереження культурних цінностей України. Також стверджується, що антиквар є важливим учасником процесу збереження, реконструкції і реставрації багатьох пам’яток культури, які можна об’єднати під узагальненим терміном «антикваріат». **Висновки.** У статті досліджено роль антиквару в структурі збереження пам'яток культури, а також розглянуто приклад діяльність подружжя Ханенків – видатних меценатів і знавців мистецтва, які формували свою колекції антикваріату понад 40 років. Із кінця 1870-х років подружжя Ханенко проживало за кордоном і спілкувалися з антикварами, а наприкінці XIX століття заснувало в Києві музей мистецтва, що існує до нинішнього часу.

Ключові слова: антиквар, антикваріат, культура, мистецтво, твори, зібрання, музей, аукціони, меценат.

Кривушенко Богдан Олегович, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Антиквар как современный автономный деятель культуры

Целью работы является исследование влияния деятельности антиквара, как современного волонтера-мецената и хранителя-реставратора памятников культуры. В основу **методологии** исследования положены общенаучные методы эмпирических и теоретических уровней: наблюдения, обобщения, систематизации, компаративного анализа. **Научная новизна** статьи заключается в рассмотрении и отделение антиквара как самостоятельного элементов сохранение культурных ценностей Украины. Также утверждается, что антиквар является важным участником процесса сохранение, реконструкции и реставрации многих памятников культуры, которые можно объединить под обобщенным термином «антиквариат». **Выводы.** В статье исследована роль антиквара в структуре сохранения памятников культуры, а так же был рассмотрен пример деятельности супругов Ханенко - выдающихся меценатов и знатоков искусства, которые формировали свою коллекцию антиквариата более 40 лет. С конца 1870-х годов супруги Ханенко проживали за рубежом и общались с антикварами, а в конце XIX века учредили в Киеве музей искусства, что существует и по сей день.

Ключевые слова: антиквар, антиквариат, культура, искусство, произведения, собрание, музей аукционы, меценат

Kryushenko Bohdan*, Postgraduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Antiquary as a modern autonomous cultural worker

© Кривушенко Б. О., 2018

References

1. Aerotherapy. (n.d.). Retrieved from: http://uk.wikipedia.org/wiki.[in Ukrainian].
2. Zelenena E. (2016). Eco-therapy: the healing power of the natural world. Retrieved from: http://feldman.ua/ekoterapiya-tselitelnaya-sila-prirodnogo-mira. [in Russian].
3. Kopytin A.I. (2013). Landscape Art Therapy Techniques. p. 130 [in Russian].
4. Lithotherapy. Retrieved from: http://lithotherapy.ru/ [in Ukrainaian].
5. Methods and directions in psychocorrection work. Retrieved from: http://diplomukr.com.ua/news/2009/07/22/1021 [in Russian].
6. Poetry of the Ukrainian park. (2001). Chronicle-200. No. 41-42 / Ch. Ed. Yu. Beetroot. K.: Urainian writer [in Ukrainian].
7. The research findings are published on the University of Exeter (UK). exeter.ac.uk. [in Russian].
8. Ammon, G. (1994). Milieu therapy. Dynamische Psychiatrie, 144–145, 2 4 –27 [in English].
9. British Journal of General Practice. (2007). 57, 534 [in English].
10. Callum R. (2012). The Ocean of Life: The Fate of Man and the Sea. Penguin Books [in English].
11. Wallace, J. N. (2014). Blue mind. Little, Brown, and Company, New York, US. [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.10.2018 р.

УДК: 7.074:7.078(477-25)(091)

Кривушенко Богдан Олегович
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7843-4018
b.kryvushenko@dakkkim.edu.ua

АНТИКВАР ЯК СУЧАСНИЙ АВТОНОМНИЙ ДІЯЧ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є дослідження впливу діяльності антиквара, як сучасного волонтера-мецената і зберігача-реставратора пам’яток культури. В основу **методології** дослідження покладено загальнонаукові методи емпіричного і теоретичного рівнів: спостереження, узагальнення, систематизації, компаративний аналіз. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді та виділенні антиквара як самостійного елементу збереження культурних цінностей України. Також стверджується, що антиквар є важливим учасником процесу збереження, реконструкції і реставрації багатьох пам’яток культури, які можна об’єднати під узагальненим терміном «антикваріат». **Висновки.** У статті досліджено роль антиквару в структурі збереження пам'яток культури, а також розглянуто приклад діяльність подружжя Ханенків – видатних меценатів і знавців мистецтва, які формували свою колекції антикваріату понад 40 років. Із кінця 1870-х років подружжя Ханенко проживало за кордоном і спілкувалися з антикварами, а наприкінці XIX століття заснувало в Києві музей мистецтва, що існує до нинішнього часу.

Ключові слова: антиквар, антикваріат, культура, мистецтво, твори, зібрання, музей, аукціони, меценат.

Кривушенко Богдан Олегович, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Антиквар как современный автономный деятель культуры

Целью работы является исследование влияния деятельности антиквара, как современного волонтера-мецената и хранителя-реставратора памятников культуры. В основу **методологии** исследования положены общенаучные методы эмпирических и теоретических уровней: наблюдения, обобщения, систематизации, компаративного анализа. **Научная новизна** статьи заключается в рассмотрении и отделение антиквара как самостоятельного элементов сохранение культурных ценностей Украины. Также утверждается, что антиквар является важным участником процесса сохранение, реконструкции и реставрации многих памятников культуры, которые можно объединить под обобщенным термином «антиквариат». **Выводы.** В статье исследована роль антиквара в структуре сохранения памятников культуры, а так же был рассмотрен пример деятельности супругов Ханенко - выдающихся меценатов и знатоков искусства, которые формировали свою коллекцию антиквариата более 40 лет. С конца 1870-х годов супруги Ханенко проживали за рубежом и общались с антикварами, а в конце XIX века учредили в Киеве музей искусства, что существует и по сей день.

Ключевые слова: антиквар, антиквариат, культура, искусство, произведения, собрание, музей аукционы, меценат

Kryushenko Bohdan*, Postgraduate student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Antiquary as a modern autonomous cultural worker

© Кривушенко Б. О., 2018

The purpose of the article is to study the influence of the work of an antiquary, as a current volunteer patron and curator-restorer of cultural monuments. **The methodology** is based on general scientific methods of empirical and theoretical levels: observation, generalization, systematization, comparative analysis. **The scientific novelty** of the article consists in the consideration and separation of antiquary as an independent element of the preservation of the cultural values of Ukraine. It is also claimed that the antiquary is an essential participant in the process of preserving, reconstructing and restoring many cultural monuments, which can be combined under the generic term "antiques." **Conclusions.** The article explored the role of antiquary in the structure of preservation of cultural monuments, as well as an example of the activities of the spouses Khanenko - eminent philanthropists and art connoisseurs, who have been forming their antique Collections for more than 40 years. Since the end of the 1870s, the spouses Khanenko have been living abroad and splitting up with antiquaries, and for example, in the 19th century, the Kiev established a museum of art that exists at this time.

Key words: antiquary, antiques, culture, art, art, Assembly, museum auction, philanthropist.

Актуальність теми дослідження. Діяльність антиквара як волонтера-мецената і поціновувача пам’яток культури є вельми актуальною у наш час, коли розвиток мистецтва в нашій країні знаходиться у складному становищі і потребує захисту не лише з боку держави, але й з з боку приватних колекціонерів. Власне такі часи в історії України вже мали місце. Антиквар за цих умов виступає як автономний діяч культури, котрий на свій розсуд бере на себе відповідальність за збереженість об’єктів культури і ризики за свою діяльність.

Якщо у попередні століття збереженням мистецьких творів та інших культурних артефактів в європейських країнах займалися представники дворянства, аристократії, то з XIX століття й у подальшому ця функція перейшла до антикварів, оскільки нова еліта (буржуазія) не завжди розуміла потребу у розвитку приватних мистецьких зібрань. У подальшому багато колекцій антикварів були заповідані музеям і на нинішньому етапі являють собою культурну цінність. Наразі у цілому можна стверджувати про сформований ринок предметів антикваріату, що представляє собою культурно-історичний феномен і водночас систему обігу об’єктів культури, через яку здійснюється поширення й перерозподіл культурних цінностей [13, 81].

Разом із тим, у діяльності антикварів на сучасному етапі виникає значне число проблемних питань, нормативно-правових суперечностей, колізій тощо, які потребують законодавчого вирішення. Звичайно, що більшість антикварів прагнуть працювати у правовому полі, але не всім це вдається реалізувати на практиці.

Присутній вагомий зв'язок даної дослідницької проблеми із важливими науковими та практичними завданнями. Питання ролі антиквара у сучасному мистецтві пов’язана з такими дисциплінами як культурознавство й мистецтвознавство, естетика, історія тощо. Крім того, варто звернутися до наукового інструментарію спеціальних історичних дисциплін (нумізматика, фалеристика), що сприятиме вивченню спеціальних антикварних колекцій (монет, нагород та ін.).

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Діяльності антикварів в Україні присвячене відносно незначне число праць і публікацій, оскільки дане явище лише починає набувати належний науковий фундамент. У той же час переважне число антикварів є практиками, меценатами, які опікуються насамперед матеріальною стороною питання збереження пам’яток, а не теоретичним обґрунтуванням цього процесу.

Все ж варто відзначити доробки таких вітчизняних науковців, що займалися питаннями роботи антикварів як Х. Демків (у 2018 році була захищена її кандидатська дисертація відносно торгівельних операцій з предметами антикваріату) [2], Д. Москальов (2013 р. – кандидатська дисертація щодо «Антикварного руху» на Лівобережній Україні у другій половині XVIII – середині XIX ст.» [8], В. Токарева [12] тощо. Окремі наукові публікації щодо обігу предметів антикваріату стосуються специфіки обігу й збереження різних груп культурних цінностей – таких як ювелірні предмети зі срібла [10] чи декоративно-ужиткові й мистецькі твори з бронзи [5], класифікації предметів колекціонування на Інтернет аукціонах в Україні [3], співвідношення антикварної й букіністичної торгівлі [6], а також загальних тенденцій торгівлі предметами мистецтва й антикваріату через аукціони [13]

Доцільно також вказати на істотне число наукових творів відносно славетної спадщини подружжя Ханенків – Богдана і Варвари. Серед форм цих творів – монографії, збірники матеріалів конференцій, каталоги й альбоми [4, 9] тощо.

Таким чином, метою даної публікації є систематизація й узагальнення відомостей про антиквара як сучасного автономного діяча культури. Практичний аспект дослідження буде стосуватися пам’яткоохоронної діяльності такої відомої родини українських дворян-меценатів як Ханенки.

Виклад основного тексту статті. Звертаючись до визначення поняття «антиквар», його можна охарактеризувати як особу – фахівця, котрий спеціалізується на роботі з різними категоріями стародавніх речей, що мають значну цінність. При цьому під терміном «робота» можна розуміти накопичення, тобто колекціонування, а також реставрацію, обмін, продаж та інші форми поводження з предметами культури – антикваріатом.

Відповідно до одного з найбільш поширених у вітчизняній дослідницькій думці визначень, антикваріат (від латинського терміну «antiquus» – старовинний) представляє собою «предмети мистецтва минулого, цінні як пам'ятки старовини, історії та побуту». До антикваріату таким чином, доцільно відносити твори образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва, а також численні різновиди рідкісних й унікальних речей (ювелірні вироби, нагороди, цінні годинники, а також зброя) [1].

Класифікація творів антикваріату була здійснена Х. Демків, яка вважає, що вказані предмети колекціонування можуть бути розподілені за наступними категоріями: живопис, філателія, фалеристика, боністика, військові реліквії, букіністика, нумізматика тощо [3, 50]. При цьому стверджується, що для зручності систематизації предметів антикваріату доцільно запровадити практику, яка б дозволила об'єднувати кілька класифікаційних ознак, наприклад, у розділі філателії – можливість об'єднати тематику, з роком та країною випуску, а в розділі нумізматики – можливість об'єднувати рік виробництва та обігу з номіналом, країною обігу та матеріалом з якого була вироблена монета [3, 54].

А. Чимбарь вважає, що щорічний обсяг українського арт-ринку складає $150-200 млн. Із цього показника орієнтовно $5 млн. припадає на сучасне мистецтво [13, 81]. Зазначається (із посиланням на Правила торгівлі антикварними речами, затвердженими Наказом Міністерства економіки та з питань європейської інтеграції України, Міністерства культури і мистецтв України від 29.12.2001 р. №322/795 [11]), що предметами антикваріату вважаються речі старші за 50 років, хоча тут же наводиться альтернативна точка зору про необхідний (для віднесення певної культурної цінності до предметів антикваріату) вік більше ніж 100 років [13, 81-82].

Розглянувши більш докладно згадані Правила, слід наголосити на таких принципових аспектах:

– антикварні речі трактуються як культурні цінності (матеріальна й духовна культура), котрі характеризуються значною художньою, історичною, етнографічною й науковою вагою. Вказане зумовлює потребу в їх збереженні, обліку, відтворенні та охороні;

– систематизація антикваріату дозволяє стверджувати про його орієнтовно 7 основних груп:

а) предмети й документи, що пов'язані з розвитком суспільства та держави у суспільно-політичному, соціально-економічному, культурно-освітньому, науковому та інших вимірах;

б) художні твори;

в) складові частини та фрагменти пам'яток різних видів мистецтва;

г) рідкісні рукописи, друковані видання і документальні пам'ятки;

д) архівні документи;

е) старовинні монети;

є) унікальні та рідкісні музичні інструменти тощо;

– на торгівлю антикварними речами державою накладаються суттєві обмеження, пов'язані з роздрібним продажем, а також проведенням аукціонів [11].

Варто відзначити, що наразі державним структурам і окремим споживачам досить важко прослідкувати рух антикварних творів мистецтва, оскільки, зокрема, відсутня єдина інформаційна база останніх. З огляду на вказане, пересічні громадяни й науковці мають орієнтуватися на оцінку експертів-антикварів, які представляють собою нечисленне коло фахівців, що звичайно може негативно впливати на об'єктивність цієї оцінки.

Історія торгівлі предметами антикваріату ще недостатньо досліджена, оскільки вона, як вже зазначалося, у багатьох випадках здійснювалася негласно. Апогей антикварної торгівлі припадає на рубіж XIX-XX століть, коли ця сфера перетворилася на самостійну галузь обігу творів мистецтва зі своїми формами й методами, а також особливостями розвитку.

Говорячи про торгівлю цінними предметами, слід також наголосити на важливій ролі самого антиквара. З одного боку, збираючи власну колекцію творів мистецтва й залишаючи собі той чи інший предмет, антиквар позбавляє себе прибутку, який він міг би одержати унаслідок її продажу. Разом із тим, в антикварів є якісна перевага перед своїми покупцями – можливість залишити кращий предмет культури для власного зібрання. Саме тому в різні періоди історії їх колекції ставали настільки яскравими й унікальними.

Водночас антиквари минулого, як правило, не мали фахової освіти, яку здобули певною мірою «заочним чином» у своїх магазинах, але були дуже начитаними знавцями історії мистецтва й багато працювали над тим, щоби відповідати рівню своїх вимогливих покупців (діячів культури й науки, різного роду колекціонерам і, насамперед, заможним людям) та пропонувати їм широкий спектр якісного обслуговування.

Розглянувши теоретичні аспекти питання діяльності антикварів, доцільно перейти до висвітлення історичних особливостей діяльності видатних вітчизняних меценатів, котрі були поціновувачами прекрасного. Серед найбільш відомих із них – рід Ханенків, представників молодої української інтелігенції й інтелектуальної еліти кінця XIX – початку XX століть.

Наприкінці XIX століття українськими меценатами Ханенко був заснований музей, який отримав назву «Київський Ермітаж», а його унікальна колекція здобула найменування мальовничих перлин. Богдан і Варвара Ханенки зробили наповнення цього музею справою всього свого життя. За підсумками весільної подорожі по Італії (1874 рік) Б.Ханенко стверджував у своїх спогадах «Я цілком був пригнічений масою нових вражень, розібратися в яких не міг. Я ходив по музеях, дивився на мармури, на старинні бронзи, на глиняні вази, але не розумів значення побачених предметів, відчуваючи їх красу. Я прийшов до усвідомлення, що моє уявлення про мистецтво далеко було не повним, можливо, навіть неправильним» [9, 215].

Серед перших придбань подружжя були роботи Боровиковського, Левицького, Брюллова, Перова, Рєпіна й Кипренського. Сам же Ханенко так говорив про своє захоплення живописом: «Я близько зійшовся з пейзажистом Шишкіним, бував у Крамського, зустрічався з Айвазовським, Ріццоні, Куїнджи. Я зацікавився російським живописом, став відвідувати виставки картин, ходив у майстерні художників і почав придивлятися до їхніх робіт. Переді мною відкривався новий світ. Із тих пір моє покликання визначилося. Я безповоротно прийнявся вивчати стародавній живопис і переконав себе збирати твори мистецтва» [4, 50].

Дружина Варвара також розділяла уподобання свого чоловіка. Сучасники згадували, що у повсякденному житті ця жінка не любила зовнішнього блиску й помпезності, віддаючи перевагу скромній елегантності у всьому, а дорогим прикрасам – чергову картину.

При цьому коли мова заходила про предмети живопису, Варвара Ханенко не шкодувала коштів. Живучи у столиці Російської імперії Санкт-Петербурзі, подружжя Ханенків придбали полотна італійців Ладзаріні, Ліберi, Рупполі, Франческіні, голландця Венікса, нідерландца Пітера Брейгеля (молодшого).

Можливість розширити свою тоді ще невелику колекцію подружжя одержало тоді, коли Богдана Ханенко призначили членом окружного суду у Варшаві. Згодом Ханенки стали відвідувача паризького Друо й інших аукціонів, антикварних салонів Берліна, Варшави, Відня, Мадрида, Мюнхена, Неаполя, Парижа, Рима, Флоренції, звідки незмінно привозили нові цінні твори. Справі сприяло те, що Богдан Ханенко швидко піднімався службовими сходами, і доходи від юридичної практики давали можливість йому виділяти для цієї справи значні суми.

Оскільки у подружжя не було дітей, Ханенки повністю присвятили свій вільний час створенню знаменитої колекції, яка формувалася понад 40 років. Щоб розширити знання у сфері культури й мистецтва, Богдан Ханенко постійно спілкувався із мистецтвознавцями й вивчав фахову літературу. Дружина слідувала його прикладу, особисто поповнюючи сімейну колекцію творами французького живопису, європейської кераміки й фаянсу, українського народного мистецтва, а також стародавніх ікон.

Після відставки Б.Ханенко, із 1881 року родина мешкала у Москві, Петербурзі й Києві, де, зрештою, вирішила остаточно оселитися, оскільки тут мешкала вся рідня Варвари, зокрема її батько – відомий цукрозаводчик Микола Терещенко, завдяки благодійній діяльності якого в Києві з'явилися будинки Охматдита й Політехнічного інституту, Театрального й Транспортного університетів. Крім того, значні кошти М.Терещенко вклав у спорудження першого публічного міського музею, одним з ініціаторів створення якого був саме Богдан Ханенко.

У будинку на вулиці Алєксєєвській, 15 (пізніше ця вулиця була перейменована у Терещенківську) подружжя Ханенків розмістило свою колекцію, розглядаючи це приміщення як основу для майбутнього музею. Нове житло Богдана й Варвари було зведено за проектом відомого архітектора Роберта-Фрідріха Мельцера. Інтер'єри, їх архітектурно-художнє рішення формувалося за активної участі господарів протягом 1889-1895 років за ескізами художників Михайла Врубеля, Вільгельма Котарбинського, архітектора Мельцера. У 1891 році, вірогідно у зв'язку з браком місця, була споруджена двоповерхова прибудова до будинку, а між вікнами другого поверху виникло рельєфне зображення герба роду Ханенків.

У 1890 році М.Ханенко очолив створення в Києві першої публічної музейної установи – Київського художньо-промислового й наукового музею (наразі у цьому будинку розташовано Національний художній музей України). Будинок спроектував архітектор Владислав Городецький і саме туди подружжя Ханенків передало значну частину власної колекції, у тому числі безцінні археологічні знахідки.

Створення й інституційне оформлення музею тривало упродовж досить довгого періоду. Спочатку Богдан Ханенко склав список людей, котрі мали у своєму розпорядженні історичні цінності – зрештою, таких осіб набралося понад 200 і кожному з них колекціонер особисто написав листа із проханням надіслати експонати й допомогти матеріально. У підсумку вдалося зібрати близько 70 тисяч рублів, тоді як було потрібно 300 тисяч. Навесні 1894 року зі скарбниці міста були отримані 50 тисяч рублів, а інші витрати взяло на себе Київське товариство старожитностей і мистецтв, віцеголовою якого власне був Богдан Ханенко.

Зрештою, будівництво завершилося в 1901 році. Загальна вартість будинку вражає – вона сукупно склала 249 тис. російських рублів, 100 тис. з яких надав уряд, 108 тис. – родина Терещенків, а 41 тисяча – інші меценати [9, 359]. Офіційне відкриття Київського художньо-промислового і наукового музею маєтку государя імператора Миколи Олександровича відбулося 30 грудня 1904 року. На той час зібрання предметів мистецтва було оцінено у 134 тис. рублів, причому половина експонатів була подарована родиною Ханенків (археологічна колекція більше ніж із 3 тис. предметів різних епох). На відкритті Богдан Іванович заявив, що «музей повинен бути не тільки зібранням рідкісних предметів мистецтва, але одночасно школою, храмом, священним місцем, куди повинні всі прагнути для вивчення прекрасного й поклоніння красі» [9, 366]. За створення музею й таку активну діяльність в 1910 році йому присвоїли звання статського радника, яке у той час прирівнювалося до генеральського чину.

Особливу увагу Богдан і Варвара Ханенки приділяли наповненню колекції картинами, при цьому віддаючи перевагу живописцям Нідерландів, Фландрії, італійським майстрам XIV-XVIII століть. Зокрема, меценати придбали близько 100 унікальних картин, скульптурних творів і виробів прикладного мистецтва з виставлених на розпродаж в Італії грандіозних сімейних зборів Альберічі, принца Боргезе, герцога ді Вердура, графа Паар та інших видатних італійських діячів. Перлинами колекції стали роботи живописців епохи раннього Відродження, Рейнолдса, Сурбарана. На її зміст і забезпечення були спрямовані кошти від вибудуваного їм по сусідству дохідного будинку, квартири якого здавалися в оренду.

У 1912 році Б.Ханенко придбав картину, що стала гордістю музею, – «Портрет інфанти Маргарити» Дієго Веласкеса: у всякому разі, так вважав він сам і довгий час не сумнівалися фахівці. Водночас наразі з'ясувалося, що це полотно насправді належить кисті зятя Веласкеса – дель Масо.

26 листопада 1916 року Богдан Ханенко склав заповіт, згідно з яким колекція мистецтва передавалася у дарунок місту за умови, що його дружина Варвара Миколаївна буде довічним розпорядником колекції й будинку, і закінчить справу їх життя: зробить усе необхідне для перетворення колекції на міський музей. 8 червня (за новим стилем) 1917 року Богдана Ханенка не стало, однак його справа живе до сих пір.

Збираючи свою колекцію творів мистецтва, подружня пара була переконана, що все їх зібрання буде передані співвітчизникам, оскільки це була їх мрія. Подружжя Ханенків була меценатами-ідеалістами, які не перетворювали колекціонування творів мистецтва на прибуток чи виключно засіб накопичення матеріальних цінностей.

Історія досліджуваної установи є досить складною і славетною. Зрештою, у січні 2011 року, враховуючи унікальність, важливість і цінність колекції, внесок у розвиток музейної справи, популяризацію західноєвропейського й східного мистецтва, музею був наданий статус національного й згідно з указом Президента він став називатися Національним музеєм мистецтв імені Богдана й Варвари Ханенко.

Отже, розглянувши проблематику цієї статті, ми дійшли наступних висновків:

– Антиквар є важливим учасником процесу збереження, реконструкції і реставрації багатьох пам'яток культури, які можна об'єднати під узагальненим терміном «антикваріат». До антикваріату доцільно відносити твори образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва, а також численні різновиди рідкісних й унікальних речей (ювелірні вироби, нагороди, цінні годинники, а також зброя). Відповідно до законодавства України, антикварні речі трактуються як цінності матеріальної й духовної культури, котрі характеризуються значною художньою, історичною, етнографічною й наукового вагою, віком понад 50 років і це актуалізує потребу в їх збереженні, обліку, відтворенні та охороні.

– Антикварні твори мистецтва представляють собою матеріалізовану історичну національну й загальнолюдську позанаціональну культурну пам'ять. Ринок предметів мистецтва і антикваріату фактично є соціально-економічним культурно-історичним феноменом, який являє собою систему товарного обігу творів мистецтва, засіб розповсюдження та перерозподілу культурних цінностей у суспільстві. Водночас з огляду на те, що їхня чисельність є вельми значною, актуальним представляється розробка стандартизованих підходів до класифікації предметів антикваріату, що забезпечуватиме більш правильне відображення таких предметів, полегшить ухвалення рішень відносно їхньої подальшої долі, а також сприятиме проведенню аналізу й обліку.

– Подружжя Ханенків – видатних меценатів і знавців мистецтва – формували свою колекції антикваріату понад 40 років. Із кінця 1870-х років подружжя Ханенко проживало за кордоном і спілкувалися з антикварами Берліна, Мюнхена, Мадрида, Варшави, Рима, Флоренції, Неаполя, Парижа, Відня. У Європі Богдан і Варвара формували свою власну колекцію, прислухаючись до думки кращих експертів у цій сфері. Працюючи протягом 5 років у Варшавському окружному суді, Ханенко не забував про аукціони й відновлення своєї колекції, що у різних час знаходилася у Москві, Петербурзі і зрештою остаточно перемістилася до Києва.

– У 1890 році М.Ханенко очолив створення в Києві першої публічної музейної установи – Київського художньо-промислового й наукового музею. Серед механізмів поповнення унікальної колекції музею Ханенки найбільш активно використовували купівлю унікальних картин, скульптурних творів і виробів прикладного мистецтва на спеціалізованих заходах (аукціонах, розпродажах тощо). Гості особняка Ханенків стверджували, що їх колекція є однією з найкращих у Російській імперії й цілком може бути співставна за масштабністю з фондами Ермітажу.

Завершуючи виклад матеріалу аналізом перспектив подальших досліджень, варто, можливо, згадати діяльність антикварів на «сірому» ринку культурно-мистецьких цінностей, функціонування якого знаходиться поза межами закону. Як відомо, у світі існує величезний тіньовий ринок мистецьких творів і саме антиквари, які діють за межами дозволеного у законодавстві, є основними «гравцями» на ньому. Виявлення специфіки їх роботи звичайно є проблемним, проте досить важливим для профілактики їхньої діяльності й подолання її наслідків.

Література

1. Антикваріат. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42877 (Дата звернення 24.08.2018).
2. Демків Х. С. Аналіз торговельних операцій з предметами антикваріату : автореф. дис. ... канд. екон. наук : 08.00.09. Держ. ВНЗ «Київ. нац. екон. ун-т ім. Вадима Гетьмана». Київ, 2018. 21 с.
3. Демків Х. С. Класифікація предметів колекціонування на Інтернет-аукціонах в Україні. Регіональна бізнес-економіка та управління. 2014. № 3. С. 49-55.
4. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею : Матеріали наук.- практ. конф. / Київський музей західного та східного мистецтва. К. : Кий, 1999. 85 с.
5. Індутний В. В. Аналіз якості та вартості антикварних декоративно-ужиткових і мистецьких творів з бронзи на ринку України /Н. В. Мережко, К. А. Пірковіч // Товарознавчий вісник. 2017. Вип. 10. С. 71-82.
6. Ковба Ж. М. Антикварна і букіністична торгівля між минулим та майбутнім // Наукові записки [Української академії друкарства]. 2011. № 4. С. 124-130.
7. Москальов Д. В. «Антикварії» у суспільно-культурному житті України другої половини XVIII - середини XIX ст.: поняття, рух, спадщина : монографія. Держ. вищ. навч. закл. «Нац. гірн. ун-т», Ін-т гуманіт. пробл. ім. П. Т. Тронька, Каф. історії та політ. теорії. Д. : НГУ, 2012. 117 с.
8. Москальов Д. В. «Антикварний рух» на Лівобережній Україні у другій половині XVIII - середині XIX ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. Д., 2013. 20 с.
9. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків : [альбом] / [вступ. ст. Наталія Корнієнко ; кат., упоряд.: Галина Біленко та ін. ; фото: М. Андреєв, О. Данілов]. Київ : Духовна спадщина України, 2010. 524 с.
10. Пірковіч К. Ідентифікація антикварних ювелірних предметів зі срібла за мікроструктурою. Товари і ринки. 2015. № 1. С. 148-153.
11. Правила торгівлі антикварними речами, затверджені Наказом Міністерства економіки і з питань європейської інтеграції України, Міністерства культури і мистецтв України від 29 грудня 2001 р. № 322/795. Офіційний вісник України від 15.02.2002. 2002. № 5.
12. Токарева В. О. Правовідносини страхування творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату : монографія. Сімекс-прінт, 2012. 229 с.
13. Чимбарь А. Ю. Торгівля предметами мистецтва та антикваріату через аукціони. Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Юридичні науки. 2013. № 2. С. 81-84.

References

1. Zhylina, L.I. (n.d.). Antiques. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42877 [in Ukrainian].
2. Demkiv, Kh.S. (2018). The trading operations with antiques analysis. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: VNZ «Kyiv. nats. ekon. un-t im. Vadyma Hetmana» [in Ukrainian].
3. Demkiv, Kh.S. (2014). Collectibles classification of the Ukraine Internet auctions. Rehionalna biznes-ekonomika ta upravlinnia, 3, 49-55 [in Ukrainian].
4. Kyiv Museum of Western and Oriental Art. (1999). Proceedings of the scientific and practical conference: Of the 150th anniversary of the birth of B.I. Hanenka occasion, philanthropist, collector, founder of the museum. Kyiv: Kyi [in Ukrainian].
5. Indutnyi, V.V., Merezhko, N.V. Pirkovich, K.A. (2017). Analysis of the quality and value of the antique decorative and artistic articles of bronze on the market of Ukraine. Tovaroznavchyi visnyk, 10, 71-82 [in Ukrainian].
6. Kovba, Zh.M. Kolesnyk, Yu.M. (2011). Antique and second-hand trade between past and future. Naukovi zapysky, 4, 124-130 [in Ukrainian].
7. Moskalov, D.V. (2012). "Antiques" in the Ukraine socio-cultural life in the second half of the 18th - the middle of the 19th century: concept, movement, legacy: monograph. Dnipropetrovsk: NHU [in Ukrainian].
8. Moskalov, D.V. (2013). "Antique movement" on the Left Bank Ukraine in the second half of the XVIII - the middle of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Dnipropetrovsk: Dnipropetr. nats. un-t im. Olesia Honchara [in Ukrainian].
9. Bilenko, H. (Comp.). (2010). The Bohdan and Varvara Khanenko museum of arts. Kyiv: Dukhovna spadshchyna Ukrainy [in Ukrainian].
10. Pirkovich, K. (2015). Identification of antique silver jewelries by microstructure. Tovary i rynky, 1, 148-153 [in Ukrainian].
11. Rules for the trade in antique objects, approved December 29 2001, № 322/795. (2002, February 15). Ofitsiinyi visnyk Ukrainy, 5 [in Ukrainian].
12. Tokareva, V.O. (2012). Law relationship of works of art, collectibles and antiques insurance: monograph. Odesa: Simeks-print [in Ukrainian].
13. Chymbar, A.Yu. (2013). Trade works of art and antiques auctions. Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriia: Yurydychni nauky, 2, 81-84 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.

УДК 712.03:[502.211:582

Крупка Назар В'ячеславович
студент магістратури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-0095-5806
Сьомка Сергій Володимирович
кандидат архітектури,
доцент кафедри основ архітектури і
архітектурного проектування
Київського національного університету
будівництва і архітектури
ORCID: 0000-0002-6570-5162

ВИКОРИСТАННЯ БІОНІЧНИХ ФОРМ У ЛАНДШАФТІ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Мета роботи. Дослідити та вивчити теоретичні та практичні аспекти проектування середовищного та предметного дизайну на прикладі реалізованих об'єктів з використанням науково-біонічного підходу. Зрозуміти методи наукових досліджень природних аналогів та шляхи використання здобутих знань для вдосконалення дизайн-мислення архітектора та творчо-промислового процесу на етапі реалізації запроектованого вирішення. **Методологія** дослідження полягає у використання емпіричного методу наукового дослідження: спостереження, вимірювання, порівняльного аналізу, моделювання результатів отриманих знань. Порівняння отриманих знань про об'єкти та суб'єкти дослідження на основі індуктивного аналізу конструктивних та художніх характеристик досліджуваних об'єктів дозволяють шляхом аналізу результатів застосовуваних прийомів дослідження властивостей природних прототипів їх подальшу трансформацію в архітектоніку дизайн-об'єкту. **Наукова новизна** роботи полягає в ґрунтовному теоретичному й практичному розширенні уявлень про використання біонічних методів та прийом дослідження природних аналогів для покращення процесу проектування біонічних

© Крупка Н. В., 2018
© Сьомка С. В., 2018

References

1. Zhylina, L.I. (n.d.). Antiques. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42877 [in Ukrainian].
2. Demkiv, Kh.S. (2018). The trading operations with antiques analysis. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: VNZ «Kyiv. nats. ekon. un-t im. Vadyma Hetmana» [in Ukrainian].
3. Demkiv, Kh.S. (2014). Collectibles classification of the Ukraine Internet auctions. Rehionalna biznes-ekonomika ta upravlinnia, 3, 49-55 [in Ukrainian].
4. Kyiv Museum of Western and Oriental Art. (1999). Proceedings of the scientific and practical conference: Of the 150th anniversary of the birth of B.I. Hanenka occasion, philanthropist, collector, founder of the museum. Kyiv: Kyi [in Ukrainian].
5. Indutnyi, V.V., Merezhko, N.V. Pirkovich, K.A. (2017). Analysis of the quality and value of the antique decorative and artistic articles of bronze on the market of Ukraine. Tovaroznavchyi visnyk, 10, 71-82 [in Ukrainian].
6. Kovba, Zh.M. Kolesnyk, Yu.M. (2011). Antique and second-hand trade between past and future. Naukovi zapysky, 4, 124-130 [in Ukrainian].
7. Moskalov, D.V. (2012). "Antiques" in the Ukraine socio-cultural life in the second half of the 18th - the middle of the 19th century: concept, movement, legacy: monograph. Dnipropetrovsk: NHU [in Ukrainian].
8. Moskalov, D.V. (2013). "Antique movement" on the Left Bank Ukraine in the second half of the XVIII - the middle of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Dnipropetrovsk: Dnipropetr. nats. un-t im. Olesia Honchara [in Ukrainian].
9. Bilenko, H. (Comp.). (2010). The Bohdan and Varvara Khanenko museum of arts. Kyiv: Dukhovna spadshchyna Ukrainy [in Ukrainian].
10. Pirkovich, K. (2015). Identification of antique silver jewelries by microstructure. Tovary i rynky, 1, 148-153 [in Ukrainian].
11. Rules for the trade in antique objects, approved December 29 2001, № 322/795. (2002, February 15). Ofitsiinyi visnyk Ukrainy, 5 [in Ukrainian].
12. Tokareva, V.O. (2012). Law relationship of works of art, collectibles and antiques insurance: monograph. Odesa: Simeks-print [in Ukrainian].
13. Chymbar, A.Yu. (2013). Trade works of art and antiques auctions. Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriia: Yurydychni nauky, 2, 81-84 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.

УДК 712.03:[502.211:582

Крупка Назар В'ячеславович
студент магістратури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-0095-5806
Сьомка Сергій Володимирович
кандидат архітектури,
доцент кафедри основ архітектури і
архітектурного проектування
Київського національного університету
будівництва і архітектури
ORCID: 0000-0002-6570-5162

ВИКОРИСТАННЯ БІОНІЧНИХ ФОРМ У ЛАНДШАФТІ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Мета роботи. Дослідити та вивчити теоретичні та практичні аспекти проектування середовищного та предметного дизайну на прикладі реалізованих об'єктів з використанням науково-біонічного підходу. Зрозуміти методи наукових досліджень природних аналогів та шляхи використання здобутих знань для вдосконалення дизайн-мислення архітектора та творчо-промислового процесу на етапі реалізації запроектованого вирішення. **Методологія** дослідження полягає у використання емпіричного методу наукового дослідження: спостереження, вимірювання, порівняльного аналізу, моделювання результатів отриманих знань. Порівняння отриманих знань про об'єкти та суб'єкти дослідження на основі індуктивного аналізу конструктивних та художніх характеристик досліджуваних об'єктів дозволяють шляхом аналізу результатів застосовуваних прийомів дослідження властивостей природних прототипів їх подальшу трансформацію в архітектоніку дизайн-об'єкту. **Наукова новизна** роботи полягає в ґрунтовному теоретичному й практичному розширенні уявлень про використання біонічних методів та прийом дослідження природних аналогів для покращення процесу проектування біонічних

© Крупка Н. В., 2018
© Сьомка С. В., 2018

форм у ландшафті міського середовища. Абстрактний та індуктивний методи дослідження надають можливості поглибленого розуміння проблематики дослідження природних форм як бази художньо-проектної діяльності дизайнера та ландшафтного архітектора. **Висновки**. Ключовим завданням ландшафтного архітектора є гармонізація міського середовища, вирішення якого потребує сучасного підходу до моделювання форми й простору. Дослідження природних аналогів привертає увагу дизайнера до невичерпної різноманітності композиційної та конструктивної бази живої природи, лінії та силуети якої можуть використовуватися дизайнерами в ідейному вирішенні простору та об'ємно-просторової композиції середовища.

Ключові слова: біоніка, біонічний дизайн, ландшафтний дизайн, міське середовище, біонічне проектування, біотектонічне моделювання.

Крупка Назар Вячеславович, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Семка Сергей Владимирович,*** *кандидат архитектуры, доцент кафедры основ архитектуры и архитектурного проектирования Киевского национального университета строительства и архитектуры*

Использование бионических форм в ландшафте городской среды

Цель работы. Исследовать и изучить теоретические и практические аспекты проектирования экологического и предметного дизайна на примере реализованных объектов с использованием научно-бионического подхода. Понять методы научных исследований природных аналогов и пути использования полученных знаний для совершенствования дизайн-мышления архитектора и творчески-промышленного процесса на этапе реализации проектируемого решения. **Методология** исследования заключается в использование эмпирического метода научного исследования: наблюдение, измерение, сравнительного анализа, моделирования результатов полученных знаний. Сравнение полученных знаний об объектах и субъекты исследования на основе индуктивного анализа конструктивных и художественных характеристик исследуемых объектов позволяют путем анализа применяемых приемов исследования свойств природных прототипов с последующей трансформацией в архитектонику дизайн-объекта. **Научная новизна** работы заключается в основательном теоретическом и практическом расширении представлений об использовании бионических методов и прием исследования природных аналогов для улучшения процесса проектирования бионических форм в ландшафте городской среды. Абстрактный и индуктивный методы исследования дают возможности углубленного понимания проблематики исследования природных форм как базы художественно-проектной деятельности дизайнера и ландшафтного архитектора. **Выводы.** Ключевой задачей ландшафтного архитектора является гармонизация городской среды, решение которой требует современного подхода к моделированию формы и пространства. Исследование природных аналогов привлекает внимание дизайнера к неисчерпаемой разнообразия композиционного и конструктивного базы живой природы, линии и силуэты которой могут использоваться дизайнерами в идейном решении пространства и объемно-пространственной композиции среды.

Ключевые слова: бионика, бионический дизайн, ландшафтный дизайн, городская среда, бионическое проектирование, биотектоническое моделирование.

Krupka Nazar, *Master's student of the National Academy of Culture and Arts Management;* ***Somka Serhii,*** *Candidate of architecture, Assistant Professor, Department of fundamentals of architecture and architecture design Kyiv National University of Construction and Architecture*

Use of bionic forms in the landscape of urban environment

The purpose of the work is to study theoretical and practical aspects of environmental and subject design through the example of realized objects using the scientific and bionic approach and to understand the methods of scientific research of natural analogues and the ways of using the acquired knowledge to improve the architectural design and creative process at the stage of realization of the projected solution. **The methodology** of the research consists in use of the empirical method of scientific research: observation, measurement, comparative analysis, modeling the results of the knowledge gained. Comparison of the received knowledge about the objects and subjects of the study on the basis of inductive analysis of the constructive and artistic characteristics of the objects under study allows, by analyzing the methods used, to study the properties of natural prototypes, with subsequent transformation into the architectonics of the design object. **The scientific novelty** of the work consists in a thorough theoretical and practical expansion of ideas about the use of bionic methods and the adoption of the study of natural analogues to improve the process of designing bionic forms in the landscape of urban environment. Abstract and inductive research methods provide an opportunity for in-depth understanding of the problems of the study of natural forms as the basis of the artistic and design activities of the designer and landscape architect. **Conclusions**. The key task of the landscape architect is the harmonization of urban environment, the solution of which requires a modern approach to the simulation of form and space. The study of natural analogues attracts the attention of a designer to the inexhaustible variety of composite and constructive base of wildlife, the lines and silhouettes, which can be used by designers in the ideological solution of space and space-spatial composition of the environment.

Keywords: bionics, bionic design, landscape design, urban environment, bionic design, bio-tectonic modeling.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на сьогоднішній день залишається відкритим питання формування цілісного й сучасного міського середовища, що відповідає потребам онов-

лення дизайну на теренах сучасної України та потребує термінових змін в підході до проектування, формоутворення та озеленення в цілому. Стан наявних парків, алей та бульварів перебуває на значно нижчому рівні, ніж їхні європейські аналоги. Вітчизняні проектні вирішення є застарілими й не спроможними витримати раціональної оцінки їхньої доцільності в умовах сучасних рекреаційних, культурних, естетичних, художніх вимог до їхнього наповнення.

Постановка проблеми. Пострадянський архітектурний спадок, отриманий сучасним українським поколінням, перебуває в стані композиційно-планувальної невідповідності сучасним технологічним та матеріальним потребам, що вимагає перепланування окремих площ та районів. Виконання такого завдання повинне супроводжуватись дослідженням та застосуванням новітніх дизайнерських прийомів, здатних задовольнити функціональні та естетичні вимоги архітектурного чи паркового середовища. Відсутність ґрунтовних досліджень природних аналогів та прикладів застосування виявлених закономірностей побудови та структуризації досліджуваних об'єктів живої природи вітчизняними вченими, архітекторами та дизайнерами з подальшим застосуванням виявлених результатів у процесі проектування архітектурного об'єкта чи парку, викликає необхідність проведення аналізу відповідних природних структур з метою виявлення та розширення прийомів гармонізації міського простору. Розширення прийомного дизайн-інструментарію надає архітектору новітнього композиційно-об'ємного бачення, наслідком чого буде поява нових прогресивних механізмів проектування.

Аналіз останніх досліджень. Розглядаючи публікації останніх часів на тему біоніки, стає зрозумілим, що сучасні відомі архітектори (С. Колоброва, Н. Фостер, З. Хадід, О. Генрі та інші) активно використовували й використовують тему й форми живої природи в своїй творчості: пластичні лінії, обтічні зовнішні форми в архітектурі та ландшафтному дизайні. О. І. Лазарев зазначає, що біотектоніка вивчає закономірності форм та будови живої природи та трансформує їх у сферу архітектурних конструкцій. Ці роботи підштовхують до подальшого дослідження природних форм та використання їх як ідейної бази в творчому дизайн-мисленні.

Мета проведення дослідження біонічних форм та методів трансформації природних прототипів у дизайн-об'єкт передбачає:

1) дослідження загальних відомостей про науку біоніку й біодизайн;
2) вивчення природних форм і структури як об'єктів дослідження;
3) визначення й характеристику утилітарності й естетики в біодизайні;
4) застосування принципів біонічного формотворення в урбаністичному ландшафті;
5) визначення потенціалу біоніки в межах міського середовища;
6) окреслення перспектив розвитку й застосування біонічних моделей в рамках міського середовища;
7) визначитення умов використання трансформативних і мобільних форм у місті.

Виклад основного матеріалу. Ландшафтне середовище – сукупність природних й антропогенних компонентів, явищ і чинників, які прямо чи опосередковано впливають на умови життєдіяльності людини в межах певного виду ландшафту і його морфологічних одиниць [2, 114].

Творча діяльність архітектора складається з організації певного простору для різноманітних громадських потреб як матеріального, так і духовного змісту. В колі проблем, з якими стикається архітектор, є проблема композиції, створення гармонійного, художньо виразного витвору. Композиційна творчість надає діяльності архітектора художніх властивостей [3, 14].

У своїй творчо-професійній діяльності, одночасно з композиційними завданнями, архітектор стикається з проблемами вирішення складних конструктивних завдань, що вимагають істотно кращого архітектурного вирішення об'єкта проектування і які підштовхують до поглиблення й удосконалення раніше набутих знань в галузі конструктивних систем та архітектоніки будівельних матеріалів. З початку історії розвитку раннього будівельного ремесла й до теперішнього часу зодчими та архітекторами світу не припинявся посилений пошук конструктивних системи, які б мали достатні несучі характеристики й були спроможними задовольнити суспільні запити в будівництві споруд достатніх масштабів.

В історії розвитку архітектурного ремесла архітектори завжди зверталися до природи як джерела натхнення. Панацеєю для вирішення композиційно-декоративних завдань єгипетських зодчих доісторичного періоду була флора, яка знайшла своє відображення в архітектурі храмів, культових та меморіальних споруд у вигляді стилізованих флористичних капітелей колон. Запозичені форми папірусу, пальм та лотоса стали основоположними біонічними елементами доісторичної архітектури Єгипетського царства. В античній архітектурі чітко прослідковується використання природних форм як аналогів у створенні орденів, пропорції колон яких ототожнюються сучасними архітекторами з

людськими пропорціями. Винайдення нервюрних каркасних систем готичних храмів часів середньовіччя завдячує спостереженню за структурою деревних рослин та перерозподілом навантаження від скупчення малих гілок до більш товстих та масивних.

Розвиток та поява нових, відмінних від попередніх, архітектурних конструкцій, які є більш досконалими з утилітарної та художньої точки зору, завдячує дослідженню вже наявних природних аналогів, конструктивні системи яких пройшли тисячолітній трансформативний шлях від спрощених структур до стійких і самодостатніх систем, здатних до самовідновлення та протистояння низці зовнішніх природно-кліматичних факторів, що в поєднанні з новими будівельними матеріалами відкрили можливості до раніше не бачених архітектурних форм.

Гармонізація простору –головне завдання ландшафтного архітектора, вирішення якого потребує сучасного підходу до моделювання форми матеріалу як елементу міського середовища. Художня виразність об'ємно-просторового середовища залежить від низки прийомів, використаних архітектором чи дизайнером в процесі проектування та будівництва.

Дослідження природних аналогів, зумовлене потребою пошуку нових дизайнерських форм та вирішення низки завдання, привертає увагу дизайнера до невичерпного розмаїття композиційної та конструктивної бази живої природи, яка змінює та адаптує, здавалося б, однакові рішення під різні, часом надскладні умови. Лінії та вигини, обриси та силуети можуть закладатися дизайнерами в ідею вирішення простору та об'єму середовища підпорядковуючись концептуальному рішенню паперової архітектури в гармонії з вихідними архітектурно-міськими умовами.

Об'єктами нашого дослідження були проект житлового кварталу XIANGYANG від китайської проектної компанії Home of penda, дослідницький павільйон Research pavilion від Інституту обчислювального проектування (ICD) та Інституту будівельних конструкцій та структурного проектування (ITKE) Штутгартського університету та інсталяція Королівського рисового поля нового партеру до головного входу "SCG Experience".

Архітектори бюро Home of penda, натхненні пластикою природного ландшафту та характером ліній, зазвичай спостережуваних на картографічних зображеннях чи геодезійних зйомках, дизайнери та архітектори проекту XIANGYANG трансформували кривину ліній в пластику бетонного покриття пішохідних зон та зон відпочинку [7], надавши середовищу динамічних характеристик. Тотожність ліній зі слідами, що залишаються на піску після пересування змії, свідчить про ймовірне використання біонічних прийомів у процесі дизайнерського мислення під час проектування на етапі концептуального вирішення архітектурного середовища. В той час гармонія простору досягається завдяки чергуванням твердого покриття з зеленими зонами, підпорядкованими загальній ідеї плавності ліній та ритму підпірних вертикальних стін, які підсилюють ритмічність лінії нюансним доповненням.

Удаване нашарування бетонних перекриттів вздовж берегів водойм, підвищенні та пониженні рівнів прогулянкових зон уподібнюється до будови луски риб та змій. Художня виразність, притаманна такій будові, виявляється в накритті місця кріплення нижньої пластини краєм верхньої. Подібний принцип перекриття нижніх бетонних шарів верхніми застосований у вирішенні псевдосходових маршів, бортів водойм у місцях пониження та підвищення рельєфу. Гра ярусністю покриттів утворює візуальну напругу та навертає простір до підкріпленого підпірними стінами ритму.

Підсилення пульсувального ефекту біонічних форм відбувається з допомогою динамічного відображення міського середовища водною площиною, яка у власній сутності є суб'єктом природи та нескінченних біонічних досліджень, результати яких надихають, відкривають нові прийоми та методи гармонізації предметного та архітектурного середовища.

Інститут обчислювального проектування (ICD) та Інститут будівельних конструкцій та структурного проектування (ITKE) в рамках дослідження прогресивних технологій будівництва в 2015 році подали результати досліджень у вигляді розробленого та запроектованого павільйону Research Pavilion на базі досліджень процесу будівництва гнізда водяного павука. Два роки праці архітекторів та студентів Штутгартського університету над технологією відкрили можливості за допомогою прогресивних обчислювально-моделювальних програм побудувати павільйон заввишки 4,1 м з прольотом 7,5 м вагою всього 260 кг. Легка об'ємна композитна оболонка має унікальні візуально-архітектурні якості й конструктивно-ефективну структуру.

Концепція дизайну базується на вивченні процесів біонічно-екологічного будівництва для волокнистих конструкцій. Такі процеси мають потенціал до застосувань в архітектурі, оскільки вони не потребують складної опалубки та здатні адаптуватися до різних потреб окремих конструкцій. Біологічні процеси утворюють індивідуальні волокно-армовані структури в дуже конструктивно-ефективному й функціональному вигляді. Щодо цього особливий інтерес викликає процес будівництва оболонки водяного павука (Aquarium Agyroneda Aquatica). Таким чином було проаналізовано

процес будівництва водяних павуків, а основні поведінкові моделі та правила дизайну були проаналізовані, абстраговані та переведені в процес технологічного виготовлення [7].

Для уможливлення створення такої конструкції було імітовано технологічний процес будівництва аналогічний застосовуваному водяним павуком. Робочий робот, розміщений всередині оболонкової мембрани, підтримуваної пневматичним устаткуванням шляхом створення середовища підвищеного тиску всередині мембрани, нашаровував вуглецеві волокна вздовж зазначених напрямків, підсилюючи конструкцію до моменту застигання в самонесучу коконову конструкцію.

Інсталяція Королівського рисового поля - новий партер до головного входу "SCG Experience". Головний дизайнер бюро FUBIZ в рамках експериментального проекту створив витончену композицію, щоб надати незрівнянної естетичної форми та прикрасити вхідну групу теплим світлом, розбурхуючи цікавість громадськості [4].

В основу дизайн-рішення закладено будову стебла та колоска рису. Головним елементом дизайну в композиції є розсіяне в тілі декоративного, виконаного з полімерного матеріалу колоска світло, заломлене на краях. Для можливості монтування елементу освітлення, місце закріплення колоска виготовлене у вигляді цоколя, що є подібним закріплювальним елементом і в природному прототипі – рисі. Трансформація природної форми в об’єкт дизайну не обмежилася переходом обрисів колоса в контури інсталяції, а й підкріплена кольором та характером росту рослини в природі, що їй надало декоративності та композиційної цілісності.

Висновки. Аналізуючи проект XIANGYANG китайського проектного бюро, варто приділити особливу увагу трансформації картографічних ліній рельєфу в дизайнерський прийом пластики доріжок та поєднання його з характерними слідами, що залишаються на ґрунтовому покритті від руху змій.

Такі форми виникають як наслідок копіювання та перенесення ліній зі збереженням їх характеру та напруги. Пульсація простору підтримується динамікою поверхні води при вітряній погоді та заломленням відображення навколишнього середовища.

Таке вирішення є прогресивним і сучасним та може застосовуватись у проектуванні окремих напівзакритих мікрорайонів приватного сектору або туристично-розважальних та рекреаційних територій.

Research Pavilion побудований на базі вивчення технології будівництва гнізда водяного павука є зразком відмінного від попереднього принципу біонічного дослідження. Аналіз технологічних та поведінкових особливостей павука в процесі створення кокона та переведення їх у сферу промислових технологій надав можливість для створення особливо легкої та самонесучої конструкції павільйону.

Застосування такого методу завдячує використанню сучасних композитних матеріалів, потужної обчислювальної техніки та точних розрахунків, побудованих на відповідності результатам дослідження поведінки водяного павука.

Такий прогресивний метод будівництва відкриває можливості до новітнього будівництва архітектурних форм з легкою опалубкою.

Основним елементом дизайну в інсталяції Королівського рисового поля є розсіяне в колосі світло, заломлене на краях. Біонічне копіювання структури рослини відіграє допоміжну роль у виявленні художньої виразності композиції та є фактичною копією природного аналогу.

Таке біонічне перенесення форм є найлегшим методом біомоделювання, але найефективнішим з точки зору асоціативного сприйняття. Таке моделювання залишається актуальним у будь-який час, хоч і вважається найбільш простим у порівнянні з іншими біонічними методами.

Література

1. Лебедев Ю. С. Архитектура и бионика. Москва: Стройиздат, 1971. 120 с.
2. Мигаль С. П., Дида І. А., Казанцева Т. Є.. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища: навчальний посібник. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. 228 с.
3. Степанов А. В., Мальгин В. И., Иванова Г. И. Объемно-пространственная композиция. Москва: Архитектура-С, 2004. 256 с.
4. Сьомка С.В. Біоніка в дизайні середовища : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2016. 244 с.
5. Яцевський Д. Методологія і організація наукових досліджень. 08.09.2011. URL: https://pidruchniki.com/1056112760990/dokumentoznavstvo/metodologiya_metodi_logika_naukovih_doslidzhen (дата звернення: 17.09.2018).
6. Araud C. Royal Rice Field Design. URL: http://www.fubiz.net/en/2014/02/25/royal-rice-field-design/ (дата звернення:17.08.2018).

7. PRECHT C. XIANGYANG. URL: https://www.home-of-penda.com/Home/Index/showWorkInfo?work_info_id=6d1489c2c0039c635df70964d0a4a4c6 (дата звернення: 04.09.2018).

8. RODRÍGUEZ C. New ICD/ITKE Research. URL: https://www.metalocus.es/en/news/new-icditke-research-pavillion-2014-15 (дата звернення: 24.08.2019).

References

1. Lebedev Yu. S. (1971). Architecture and bionics. Moskva: Stroiyzdat [in Russian].
2. Myhal S. P. (2014). Bionics in the design of the spatial-object environment: a tutorial. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky [in Ukrainian].
3. Stepanov A. V. (2004). Spatial composition. Moskow: Arkhytektura-S [in Russian].
4. Somka S.V. (2016). Bionics in Environmental Design: Tutorial. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Yacevs`ky`j D. (2013). Methodology and organization of scientific research.. Internet source. Retrieved from www.pidruchniki.com.
6. Araud C. (2014). Royal Rice Field Design. Internet source. Retrieved from www.fubiz.net.
7. PRECHT C. (2012). XIANGYANG. Internet source. Retrieved from www.home-of-penda.com.
8. RODRÍGUEZ C. (2015). New ICD/ITKE Research. Internet source. Retrieved from www.metalocus.es.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2018 р.

УДК 78.071.2

Лавриненко Анастасія Володимирівна
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-4265-8236

ТВОРЧІСТЬ ІВО БОБУЛА: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ

Мета статті – здійснити загальну характеристику репертуарної палітри творчості Іво Васильовича Бобула. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах аналізу, класифікації з урахуванням принципів достовірності та об'єктивності. Також використані мистецтвознавчий та біографічний підходи. **Наукова новизна** полягає у першій спробі дослідження репертуару відомого українського співака Іво Васильовича Бобула. **Висновки.** Аналіз творчості Іво Бобула свідчить про насиченість репертуару, стильове та жанрове розмаїття його мистецьких здобутків. Найбільш популярними піснями, зокрема на початку творчої кар'єри, стали пісні «Якщо любиш – кохай» (Л.Дутківський - М.Ткач) у супроводі ВІА «Жива вода» та «На Україну повернусь» (С. Галябарда - О. Гавриш). Більшість найвідоміших пісень Маестро створені на вірші українських поетів-піснярів. Найбільш плідною була співпраця з композитором О. Морозовим та поетами-піснярами А. Демиденком та В. Крищенком («Душі криниця», «Скажу вам, дочки сини», «Місячне коло», «Україно», «Берег любові», «Вірю», «Зачарована» та ін.). Також у репертуарі співака перлини світової класики, які він виконує різними мовами.

Ключові слова: творчість, репертуар, Іво Бобул, пісня, композитор, поет-пісняр.

Лавриненко Анастасия Владимировна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Иво Бобула: общая характеристика репертуара

Цель статьи - проанализировать репертуарную палитру творчества Иво Васильевича Бобула. **Методология** исследования основана на общенаучных методах анализа, классификации с учетом принципов достоверности и объективности. Также использованы искусствоведческий и биографический подходы**. Научная новизна** заключается в первой попытке исследования репертуара известного украинского певца Иво Васильевича Бобула. **Выводы.** Анализ творчества Иво Бобула свидетельствует о насыщенности репертуара, стилевом и жанровом разнообразии его художественных достижений. Наиболее популярными песнями, в частности в начале творческой карьеры, стали песни «Если любишь - люби» (Л.Дуткивский - Ткач) в сопровождении ВИА «Живая вода» и «На Украину вернусь» (С. Галябарда - А. Гавриш). Большинство самых известных песен Маэстро - на стихи украинских поэтов-песенников. Наиболее плодотворным было сотрудничество с композитором А. Морозовым и поэтами-песенниками А. Демиденко и В. Крищенко («Души колодец», «Скажу вам, дочери и сыновья», «Лунный круг», «Украина», «Берег любви», «Верю», «Зачарованная» и др.). Также в репертуаре певца жемчужины мировой классики, которые он исполняет на разных языках.

Ключевые слова: творчество, репертуар, Иво Бобул, песня, композитор, поэт-песенник.

© Лавриненко А. В., 2018

7. PRECHT C. XIANGYANG. URL: https://www.home-of-penda.com/Home/Index/showWorkInfo?work_info_id=6d1489c2c0039c635df70964d0a4a4c6 (дата звернення: 04.09.2018).

8. RODRÍGUEZ C. New ICD/ITKE Research. URL: https://www.metalocus.es/en/news/new-icditke-research-pavillion-2014-15 (дата звернення: 24.08.2019).

References

1. Lebedev Yu. S. (1971). Architecture and bionics. Moskva: Stroiyzdat [in Russian].
2. Myhal S. P. (2014). Bionics in the design of the spatial-object environment: a tutorial. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky [in Ukrainian].
3. Stepanov A. V. (2004). Spatial composition. Moskow: Arkhytektura-S [in Russian].
4. Somka S.V. (2016). Bionics in Environmental Design: Tutorial. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Yacevs`ky`j D. (2013). Methodology and organization of scientific research.. Internet source. Retrieved from www.pidruchniki.com.
6. Araud C. (2014). Royal Rice Field Design. Internet source. Retrieved from www.fubiz.net.
7. PRECHT C. (2012). XIANGYANG. Internet source. Retrieved from www.home-of-penda.com.
8. RODRÍGUEZ C. (2015). New ICD/ITKE Research. Internet source. Retrieved from www.metalocus.es.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2018 р.

УДК 78.071.2

Лавриненко Анастасія Володимирівна
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-4265-8236

ТВОРЧІСТЬ ІВО БОБУЛА: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ

Мета статті – здійснити загальну характеристику репертуарної палітри творчості Іво Васильовича Бобула. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах аналізу, класифікації з урахуванням принципів достовірності та об'єктивності. Також використані мистецтвознавчий та біографічний підходи. **Наукова новизна** полягає у першій спробі дослідження репертуару відомого українського співака Іво Васильовича Бобула. **Висновки.** Аналіз творчості Іво Бобула свідчить про насиченість репертуару, стильове та жанрове розмаїття його мистецьких здобутків. Найбільш популярними піснями, зокрема на початку творчої кар'єри, стали пісні «Якщо любиш – кохай» (Л.Дутківський - М.Ткач) у супроводі ВІА «Жива вода» та «На Україну повернусь» (С. Галябарда - О. Гавриш). Більшість найвідоміших пісень Маестро створені на вірші українських поетів-піснярів. Найбільш плідною була співпраця з композитором О. Морозовим та поетами-піснярами А. Демиденком та В. Крищенком («Душі криниця», «Скажу вам, дочки сини», «Місячне коло», «Україно», «Берег любові», «Вірю», «Зачарована» та ін.). Також у репертуарі співака перлини світової класики, які він виконує різними мовами.

Ключові слова: творчість, репертуар, Іво Бобул, пісня, композитор, поет-пісняр.

Лавриненко Анастасия Владимировна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Иво Бобула: общая характеристика репертуара

Цель статьи - проанализировать репертуарную палитру творчества Иво Васильевича Бобула. **Методология** исследования основана на общенаучных методах анализа, классификации с учетом принципов достоверности и объективности. Также использованы искусствоведческий и биографический подходы**. Научная новизна** заключается в первой попытке исследования репертуара известного украинского певца Иво Васильевича Бобула. **Выводы.** Анализ творчества Иво Бобула свидетельствует о насыщенности репертуара, стилевом и жанровом разнообразии его художественных достижений. Наиболее популярными песнями, в частности в начале творческой карьеры, стали песни «Если любишь - люби» (Л.Дуткивский - Ткач) в сопровождении ВИА «Живая вода» и «На Украину вернусь» (С. Галябарда - А. Гавриш). Большинство самых известных песен Маэстро - на стихи украинских поэтов-песенников. Наиболее плодотворным было сотрудничество с композитором А. Морозовым и поэтами-песенниками А. Демиденко и В. Крищенко («Души колодец», «Скажу вам, дочери и сыновья», «Лунный круг», «Украина», «Берег любви», «Верю», «Зачарованная» и др.). Также в репертуаре певца жемчужины мировой классики, которые он исполняет на разных языках.

Ключевые слова: творчество, репертуар, Иво Бобул, песня, композитор, поэт-песенник.

© Лавриненко А. В., 2018

Lavrynenko Anastasiia, *postgraduate of National Academy of Culture and Arts Management*

Creativity of Ivo Bobul: general characteristics of the repertoire

The purpose of the article is to analyze the repertoire palette of Ivo Vasilievich Bobul's creativity. The research **methodology** is based on the general scientific methods of analysis, classification based on the principles of reliability and objectivity. Art history and biographical approaches are also used. **The scientific novelty** consists in the first attempt to study the repertoire of the famous Ukrainian singer Ivo Vasilievich Bobul. **Conclusions**. Analysis of Ivo Vasilyevich's works demonstrates the richness of the repertoire and style and genre diversity of his artistic achievements. The most popular songs, in particular at the beginning of his creative career, were the songs "If you love - love" (L. Dutkivsky - Weaver) accompanied by the "Living Water" and "Return to Ukraine" (S. Galyabard - A. Gavrish). Most of Maestro's most famous songs are based on poems by famous Ukrainian songwriters. The collaboration with composer A. Morozov and songwriters A. Demidenko and V. Krishchenko was the most fruitful ("Souls Well", "I Will Tell You, Daughters and Sons", "Lunar Circle", "Ukraine", "Coast of Love", "I believe", "Enchanted ", etc.). Also in the repertoire of the singer there are the pearls of world classics, which he performs in different languages.

Keywords: creativity, repertoire, Ivo Bobul, song, composer, songwriter.

У 2018 р. І. В. Бобул відзначає 40 років своєї творчої діяльності. Це ювілей, який увінчає один з чергових етапів його становлення як неординарного українського співака-вокаліста.

Творчість Іво Бобула знайома, напевно, будь-якому українцю. Уперше зірка Іво Васильовича яскраво засяяла у 1983 р. у складі ансамблю «Жива вода». Тоді прозвучала його й нині чи не найбільш популярна пісня «Якщо любиш - кохай».

Комплексне дослідження доробку Іво Бобула, як і з'ясування його ролі та місця в музичній палітрі України, передбачає дослідження основних етапів творчого становлення співака в умовах соціокультурних та історичних трансформацій у нашій країні, а також репертуару, стильового та жанрового розмаїття його мистецьких здобутків та відповідних культурних заходів, які репрезентують багатогранність майстерності Маестро. Тому так важливо проаналізувати зміст усіх складових музичної творчості співака, що, у свою чергу, дасть змогу більш ґрунтовно розкрити й зрозуміти всі грані вокального феномена улюбленця не одного покоління українських слухачів, що й актуалізує предмет цієї розвідки. Мета статті –проаналізувати репертуарну палітру творчості Іво Васильовича Бобула.

Ступінь наукової розробки. На жаль, творчості Іво Васильовича Бобула на сьогодні присвячено незначну кількість досліджень. Фактично, найбільш ґрунтовну інформацію містять неопубліковані джерела, які перебувають в особистому архіві співака, а серед опублікованих –матеріали в засобах масової інформації.

Низка згадок про творчість митця міститься у навчальних та монографічних дослідженнях, спогадах сучасників, учнів, колег, в інтерв'ю відомих українських діячів культури й мистецтв, з якими співаку довелося співпрацювати в період своєї творчості.

Виклад теми. На формування музичних смаків Маестро та вибір творів для репертуару вплинула творчість найяскравіших представників пісенного жанру XX століття. Так, серед своїх «ідейно-творчих» натхненників Іво Васильович особливо виокремлює західних виконавців 60-70-х років XX століття, та й взагалі серед пріоритетів формування музичних смаків відмічає всю західну поп-музику.

Зокрема, як він згадує, це були насамперед такі улюблені більшістю молоді та популярні й нині твори, як The Beatles "Yesterday", Том Джонс "Delilah", Здравко Чолич "Христина", а також фактично всі пісні Елтона Джона, «My Way» Френка Синатри та ін. Саме з ними він свого часу виступав, саме вони йому принесли славу і любов слухачів. «Все, що можна було взяти від цих співаків, - я взяв для себе. Оскільки я працював у ресторані й співав ці пісні, то це була моя школа, якій я дуже вдячний» [4], - згадує Маестро.

Та найбільше серед своїх перших кумирів Іво Бобул згадує Тома Джонса - британського естрадного співака родом з Уельсу. Пік його популярності припав на 60-ті роки XX століття. Про популярність виконавця свідчить той факт, що на кінець 60-х років вже було продано понад 100 млн його платівок. Останні, до речі, юний Іво полюбляв купувати ще під час свого навчання в училищі в Слов'янську. Воно розташовувалося якраз поряд з музичною крамничкою, і продавці вже добре знали юнака та повідомляли, коли з'являлася нова платівка. Особливо майбутнього співака вразила платівка, на якій була записана пісня "Даліла". Саме Тома Джонса Іво вважає найкращим співаком світу, в якого майже однаковий з ним тембр голосу – баритон, «який вириває серце, а жінки не знають, що з ними коїться».

Таку прихильність Іво Васильовича до творчості найбільш популярних свого часу артистів, можливо, можна пояснити досить високим рівнем їхньої вокально-виконавської майстерності та аранжування.

Про зацікавленість і вплив творчості західних виконавців на майстерність співака свідчить і така історія про святкування дня народження Леоніда Даниловича Кучми, яку він описує в одному з інтерв'ю : «.. на святкуванні був присутній сер Елтон Джон. Коли я вже відпрацював і йшов зі сцени, він встав і попрямував до мене: «Спасибі, ви найкращий співак» - і руку потиснув. … Я так розгубився, тільки і зміг сказати: «Дякую, сер!» Це найбільша нагорода для мене!» [3].

Ще в Чернівцях Іво Васильович також познайомився з творчістю німецької групи "Пудіс" та молдавської "Норок". Взагалі різні зарубіжні колективи (югославські, угорські, польські) свого часу часто виступали у місті, а після концерту заходили відпочити в ресторан "Чернівчанка", де на той час підпрацьовував співак.

Серед популярних радянських пісень Іво Бобул особливо виокремлює пісню-хіт 1975 р. на музику О. Пахмутової та вірші М. Добронравова «Как молоды мы были», яка здобула найбільше визнання у виконанні відомого радянського співака Олександра Градського. Водночас у 2012 р. ця пісня у виконанні Іво Васильовича на ювілейному концерті до 70-річчя президента України Л. Д. Кучми, як і відповідний кліп, здобула похвальні відгуки в слухачів. Також з нею він виступив на концерті, присвяченому Великій перемозі у 2014 р., що також свідчить про її популярність у виконанні маестро.

Серед музичних уподобань виконавця також класична музика, яка, на його переконання, заспокоює душу. Іво має близько 30 платівок з класичною музикою. Також у домашній фонотеці є пісні улюблених з молодості естрадних зарубіжних співаків, платівки Ганни Герман, Д. Гнатюка, Б. Гмирі, С. Крушельницької, М. Солов'яненка, А. Мокренка, які артист разом із сином любить прослуховувати на старовинному програвачі-магнітолі.

Звичайно, можна з упевненістю констатувати, що у формуванні популярності співака вагому роль відіграв і неординарний вокальний слух та голос, і вдалий вибір відповідного репертуару, який відрізняється різностильовою й різножанровою наповненістю.

Так про стильову різноспрямованість творчості Іво свідчить низка альбомів, записаних у різні роки його музичної кар'єри. Перший альбом співака вийшов у 2002 р. Загалом дискографія Іво Васильовича на сьогодні становить 6 альбомів:

1) «Емігрантка», 2002 р. – 14 пісень;
2) «Небеса твоїх очей», 2002 р. – 13 пісень;
3) «Тополина любов», 2002 р. – 11 пісень;
4) «Ріка життя», 2004 р. - 11 пісень;
5) «Песни для тебя», 2004 р. 14 пісень;
6) «Ты мой сон», 2006 р. - 12 пісень.

Диск «Ти мій сон» виконавець записав після досить тривалої творчої відпустки на студії в Національному авіаційному університеті за співучасті аранжувальника Геннадія Пугачова, з яким він співпрацює вже 11 років.

У творчих планах Маестро також запис ще не одного диска, для якого вже майже готовий і відібраний матеріал.

Серед сучасних записів можна виокремити диск «Золота колекція української естради», на якому записано 18 треків відомих пісень, які звучать як у виконанні Іво Бобула, так і в його дуеті з Лілією Сандулесою.

Проте пісні у виконанні Іво Бобула знайшли своє місце серед інших і в більш ранніх альбомах. Найбільш плідною у 80-х роках XX ст., як ми вже згадували, була його творчість у складі ВІА «Жива вода».

Так у 1983 р. вийшла платівка ВІА «Жива вода», на якій звучать пісні Левка Дутківського у виконанні Іво Бобула.

Прикметно, що всі пісні записані українською мовою, серед яких «Якщо любиш - кохай» та «Зоряна ніч» (Н. Ткач), «Краю мій, край» (А. Вратарьов), «Я побачив гори» (З. Бичкова). Серед спільного доробку багатьох виконавців також пісні у виконанні музикантів групи «Жива вода», якою вже на той час керував Ю. Шарифов.

У 1984 р. вийшла платівка «Кругозор N10» (8) з піснями у виконанні Іво Бобула, серед яких знову ж таки «Якщо любиш - кохай» (Л.Дутківський - М.Ткач), «Краю мій, край (Л.Дутківський - А.Вратарьов). У тому ж році світ побачила ще одна платівка – "Если в небе солнце светит".

У 1987 р. вийшла платівка «Лине пісня з України», на якій звучить пісня у виконанні Іво Бобула «Якщо любиш – кохай» (Л.Дутківський - М.Ткач) у супроводі ВІА «Жива вода».

Насамкінець, у 1990 р. ВІА «Жива вода» представлена на платівці «Буковинський сувенір» з піснями у виконанні Іво Бобула «Краю мій, край» та «Якщо любиш – кохай».

Прикметно, що пісня «Якщо любиш – кохай» була найбільш знаковою (як зрозуміло зі змісту платівок) у творчості співака не лише у 80-х роках ХХ століття, а й сьогодні. Вона користується незмінною популярністю у слухачів, тому її співак часто виконує на своїх концертах. До речі, саме після виходу на телебаченні пісні «Якщо любиш – кохай» Л. Дутківського у виконанні Іво Бобула співака почали впізнавати на вулиці, просити автограф, дякувати за чудову пісню. Згодом її переспівав Віктор Павлик. Пісню "Якщо любиш — кохай" Іво Васильович вважає першою найбільш популярною й знаковою у своїй творчості.

Другою найбільш потужною і сильною стала пісня "На Україну повернусь", яка вийшла у 1990 р. за авторства слів Степана Галябарди й музики Остапа Гавриша. Це ті дві пісні, з якими співак на довгі роки увійшов в українську естраду.

Варто зазначити, що співпраця Іво Васильовича зі С. Галябардою і О. Гавришем була досить плідною сторінкою в його творчості. Тут варто згадати хоча б таку популярну пісню, як «Моя любов, моя журба» (1994 р.). Саме співтворчість з цими авторами на початку мистецького становлення зробила чи не найбільше для його популярності не лише на українській, а й загалом на радянській естраді. Серед спільної творчості композитора Остапа Гавриша й Іво ще одна відома пісня на слова Василя Гостюка, виконана у дуеті з Лілією Сандулесою ,- «А липи цвітуть» (1994 р.).

Водночас не менш плідною була співпраця Маестро у 90-х роках ХХ століття з композитором О. Морозовим та поетами-піснярами А. Демиденком та В. Крищенком. Після їхнього першого вдалого співавторського дебюту згодом з'явилися такі відомі пісні, як "Душі криниця», "Скажу вам, дочки і сини" та «Місячне коло». Перші дві пісні увійшли до першого альбому співака «Емігрантка», а третя - до другого альбому «Небеса твоїх очей». До речі, як згадує поет-пісняр А. Демиденко, пісню «Душі криниця» Іво не надто хотів виконувати й просив: «Мені б щось забійне, танцювальне». Але я його умовив - повів у Будинок звукозапису та мучив цілий день, поки він не заспівав так, як треба, з душею, з почуттям. «Я вже думав: вб'ю тебе, а потім і себе» [1], - зізнавався він потім.

Отже, як зрозуміло, у цей період творчості найбільш плідною була співпраця Іво Васильовича Бобула з О. Морозовим і А. Демиденко. Зокрема, на слова А. Демиденка маестро виконав ще такі пісні, як «Какое счастье» (музика О. Морозова), «Любов крізь літа» (музика П. Зіброва) та ін.

Тому тут варто, на нашу думку, зробити короткий відступ, щоб згадати основні віхи творчості цих визнаних митців української естради.

Андрій Демиденко – відомий країнський поет-пісняр, Народний артист України, автор 40 поетичних збірок, понад 1000 пісень, заслужений діяч мистецтв України, академік, професор, лауреат міжнародних премій. Пісні А. Демиденка виконували такі відомі представники радянської й української естради, як Ю. Гуляєв, М. Кондратюк, Й. Кобзон, Ю. Богатиков, А. Пугачова, С. Ротару, Р. Кириченко, Н. Яремчук, Т. Повалій. Найбільш відомою піснею А. Демиденка у співавторстві з Г. Татарченком стала пісня «Україночка», яка прогриміла на весь світ у виконанні різних відомих українських співаків [2].

Як згадує А. Демиденко, у 90-і роки Квітка Цисик почула його пісню «Скажу вам, дочки і сини» у виконанні Іво Бобула і навіть захотіла її записати у своєму виконанні. Її чоловік-аранжувальник в Америці вже зробив обробку, та, на жаль, з об'єктивних причин її мрія не здійснилася. А. Демиденко також згадує, що цю пісню Іво теж дуже любить [1].

Олександр Морозов – відомий композитор та співак, Народний артист України, Росії та Молдови. І хоча нині він живе й працює в Москві, та продовжує співпрацювати зі своїми давніми друзями по естрадному цеху - українськими поетами А. Демиденком та В. Крищенком.

З останнім – поетом-піснярем Вадимом Крищенком - у Іво Бобула також була творчо-плідна співпраця. На його слова співак виконав такі відомі пісні, як «А про зиму мені не кажи», «Звучала скрипка», «Україно», «Берег любові», «А вже осінь», «Батько й мати», «Бо ти одна», «Вірю», «Зачарована», «Київ і кияни», «Одна єдина», «Осінь», «Ріка життя», «Річка-річечка», «Розмова з тобою», «Ти зігрій мене, «Ти мені потрібна», «Чи ти любила», «Ще не любов», «Душі не все одно».

Вадим Крищенко – відомий український поет-пісняр, Народний артист України, член Національної Спілки письменників України з 1972 р., автор близько 30 поетичних збірок, понад 300 пісень. В. Зінкевич, Л. Сандулеса, О. Білозір, І. Попович, П. Дворський, Віталій і Світлана Білоножки та багато інших українських співаків охоче включають до свого репертуару його пісні, стаючи разом із композиторами його співавторами [5].

Вартує уваги співпраця Іво Бобула з відомим українським композитором Олександром Злотником. Серед результатів їхньої спільної творчості такі відомі пісні, як «Одна єдина» (слова Вадима Крищенка, альбом «Емігрантка»), «Горобина» (слова Миколи Мельникова, альбом «Тополина любов»), «Евеліна» (слова Олександра Вратарьова, альбом «Емігрантка»), «Скрипалю» (слова Тараса Музичука, альбоми «Небеса очей твоїх», «Золота колекція»), «Жоржини» (слова Олександра Вратарьова, альбом «Тополина любов»), «Все золото світу».

Олександр Злотник - автор музики до багатьох кінофільмів, опери-думи, мюзиклів, симфонічних творів, камерної та інструментальної музики, хорів тощо. Також він автор музики більш як тисячі пісень, які виконували такі співаки, як Н. Яремчук, В. Зінкевич, О. Білозір, Л. Сандулеса, О. Тищенко, Світлана та Віталій Білоножки, А. Кудлай, брати Д. Яремчук та Н. Яремчук (молодший), П. Жмахер, П. Зібров, Н. Бучинська, К. Бужинська [6].

Популярною серед слухачів стала й пісня на музику відомого співака й композитора Павла Дворського «Нехай тобі розкаже дощ».Отже, прикметно, що більшість відомих пісень маестро - на вірші відомих українських поетів-піснярів. Також важливо, на нашу думку, що в репертуарі співака взагалі переважають пісні українських композиторів та поетів, з якими виконавець продовжує щільно й активно працювати й донині.

Ми недарма звернули увагу на авторство слів і музики до творів. Адже активна співпраця маестро з вітчизняними авторами поряд з демонстрацією власного високого рівня творчого потенціалу різного спрямування, різнобарв'я сценічно-виконавських форм – найкращий засіб популяризації українських та світових музичних здобутків на сучасній українській естраді.

Загалом Іво виконує різноманітну музику й має у своєму репертуарі досить широкий діапазон переспівів з популярних пісень. Отже, і в цьому контексті його творчість недарма можна віднести до жанру популярної музики.

У репертуарі співака можна знайти й перлини світової класики, які митець виконує різними мовами та надає їм власного інтонування: пісню «Кристина» - угорською мовою, пісню, присвячену пам'яті відомого італійського співака Карузо, – італійською (до речі, цю пісню Іво виконує і а капелла), «Yesterday» Пола Маккартні – англійською. На концерті Олександра Сєрова у 2011 р. співак виконав відомий хіт - пісню Алессандро Сафіна «Luna Tu». Цікаво, що остання належить до жанру класичної музики.

Варто нагадати, що пісні артист виконує на 9 мовах.

Водночас саме такий широкий спектр стильових і жанрових уподобань та звернень до здобутків композиторів різних країн, можливо, й породжує такий широкий попит на творчість Іво не тільки в Україні, а й далеко за її межами, про що свідчать гастролі Маестро в США, Канаді та інших країнах.

Отже, аналіз творчості Іво Васильовича свідчить про насиченість репертуару, стильове та жанрове розмаїття його мистецьких здобутків. Найбільше вплинула на формування вокальних пріоритетів і смаків співака творчість найяскравіших представників пісенного жанру (як вітчизняних, так і зарубіжних) 60-70-х років XX століття.

Найбільш популярними піснями, зокрема на початку творчої кар'єри, стали пісні «Якщо любиш – кохай» (Л.Дутківський - М.Ткач) у супроводі ВІА «Жива вода» та "На Україну повернусь" (С. Галябарда - О. Гавриш). Більшість найулюбленіших пісень Маестро створені на вірші відомих українських поетів-піснярів. Найбільш плідною була співпраця Маестро з композитором О. Морозовим та поетами-піснярами А. Демиденком та В.Крищенком ("Душі криниця», "Скажу вам, дочки сини" та «Місячне коло», «Україно», «Берег любові», «Вірю», «Зачарована» та ін.). Також у репертуарі співака перлини світової класики, які він виконує різними мовами.

Ґрунтовний аналіз стильового й жанрового доробку Іво Бобула – перспективний напрям подальших наукових досліджень його творчості.

Література

1. Андрей Демиденко: "Малышко меня угощал очень вкусным борщом и крученикамиc черносливом". URL: http://fakty.ua/208921-andrej-demidenko-malyshko-menya-ugocshal-ochen-vkusnym-borcshom-i-kruchenikami-s-myasom-i-chernoslivom. [in Russian].
2. Демиденко Андрій. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/demydenko-andrij. [in Ukrainian].
3. Иво Бобул: «Семья для меня – это главное» / Крымский телеграф. URL: http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto-glavnoe.html. [in Russian].
4. Известный певец Иво Бобул побывал в гостях у редакции. URL: http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit-redakciju-MPort-ua. [in Russian].
5. Крищенко Вадим. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/kryschenko-vadym. [in Ukrainian].

6. Олександр Злотник. URL: https://uk.wikipedia.org. [in Ukrainian].

References

1. Andrei Demidenko: "The little one treated me very tasty borsch and tushenikami with prunes." URL: http://fakty.ua/208921-andrej-demidenko-malyshko-menya-ugocshal-ochen-vkusnym-borcshom-i-kruchenikami-s-myasom-i-chernoslivom. [in Russian].
2. Demidenko Andriy. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/demydenko-andrij. [in Ukrainian].
3. Ivo Bobul: "Family for me is the main thing" / Crimean telegraph. URL: http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto-glavnoe.html. [in Russian].
4. Famous singer Ivo Bobul visited the editorial board. URL: http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit-redakciju-MPort-ua [in Russian].
5. Krischenko Vadim. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/kryschenko-vadym [in Ukrainian].
6. Oleksandr Zlotnik. URL: https://uk.wikipedia.org. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.

УДК 791.43:008:930.85

Мазепа Андрій Олегович
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6285-6109
376@ukr.net

ЕКРАННА КУЛЬТУРА В ІСТОРІЇ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ: ФЕНОМЕН, СПЕЦИФІКА, АКТУАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Метою статті є дослідження ролі та місця екранної культури в сучасній парадигмі візуальної творчості, виявлення її специфіки та актуальних трансформацій. **Методологія.** Дослідження має міждисциплінарний характер, використовуються історичний (діахронія), порівняльний (синхронія), а також системний підходи. **Наукова новизна** роботи. В статті зроблено спробу розширити й поглибити наявні дослідження щодо місця, ролі та специфіки екранної культури в історії візуальних мистецтв. **Висновки.** Екранна культура, розвиваючись і набуваючи нових форм протягом двох століть (від «німого кіно» до віртуального світу), змінює й людину як суб'єкта візуальної комунікації. Показано, що сучасна екранна культура є комплексним явищем, яке поєднує в собі кілька типів мистецтва – власне візуалізацію, музику, мовотворчість. Дослідження підтвердило, що сьогодні екранна культура є новою, розвиненою формою культурної компетентності сучасної людини, новітнім механізмом соціалізації та інкультурації. При цьому вона також є системою маніпулювання, керування свідомістю людини, управління її потребами. Зазначено, що перспективами подальших досліджень є вивчення жанрової парадигми ігрового багатосерійного телефільму як однієї зі специфічних форм екранної культури та розкритті особливостей екранних персонажів у сучасному вітчизняному телепросторі.

Ключові слова: екранне мистецтво, екранна культура, художня картина світу, соціальна комунікація, медіакультура.

Мазепа Андрей Олегович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Экранная культура в истории визуального искусства: феномен, специфика, актуальные трансформации

Целью статьи является исследование роли и места экранной культуры в современной парадигме визуального творчества, выявление ее специфики и актуальных трансформаций. **Методология.** Исследование имеет междисциплинарный характер, используются исторический (диахрония), сравнительный (синхрония), а также системный подходы. **Научная новизна** работы. В статье сделана попытка расширить и углубить существующие исследования о месте, роли и специфике экранной культуры в истории визуальных искусств. **Выводы.** Экранная культура, развиваясь и приобретая новые формы в течение двух веков (от «немого кино» к виртуальному миру), изменяет и человека как субъекта визуальной коммуникации. Показано, что современная экранная культура является комплексным явлением, которое сочетает в себе несколько типов искусства – собственно визуализацию, музыку, языкотворчество. Исследование подтвердило, что сегодня экранная культура является новой, развитой формой культурной компетентности современного человека, новейшим механизмом социализации и инкультурации. При этом она также является системой манипулирования, управления сознанием человека и его потребностями. Отмечено, что перспективами дальнейших исследований является изучение жанровой парадигмы игрового многосерийного телефильма как одной из специфических форм экранной культуры и раскрытие особенностей экранных персонажей в современном отечественном телеэфире.

© Мазепа А. О., 2018

6. Олександр Злотник. URL: https://uk.wikipedia.org. [in Ukrainian].

References

1. Andrei Demidenko: "The little one treated me very tasty borsch and tushenikami with prunes." URL: http://fakty.ua/208921-andrej-demidenko-malyshko-menya-ugocshal-ochen-vkusnym-borcshom-i-kruchenikami-s-myasom-i-chernoslivom. [in Russian].
2. Demidenko Andriy. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/demydenko-andrij. [in Ukrainian].
3. Ivo Bobul: "Family for me is the main thing" / Crimean telegraph. URL: http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto-glavnoe.html. [in Russian].
4. Famous singer Ivo Bobul visited the editorial board. URL: http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit-redakciju-MPort-ua [in Russian].
5. Krischenko Vadim. URL: http://www.uaestrada.org/poeti_pisnjari/kryschenko-vadym [in Ukrainian].
6. Oleksandr Zlotnik. URL: https://uk.wikipedia.org. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.

УДК 791.43:008:930.85

Мазепа Андрій Олегович
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6285-6109
376@ukr.net

ЕКРАННА КУЛЬТУРА В ІСТОРІЇ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ: ФЕНОМЕН, СПЕЦИФІКА, АКТУАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Метою статті є дослідження ролі та місця екранної культури в сучасній парадигмі візуальної творчості, виявлення її специфіки та актуальних трансформацій. **Методологія.** Дослідження має міждисциплінарний характер, використовуються історичний (діахронія), порівняльний (синхронія), а також системний підходи. **Наукова новизна** роботи. В статті зроблено спробу розширити й поглибити наявні дослідження щодо місця, ролі та специфіки екранної культури в історії візуальних мистецтв. **Висновки.** Екранна культура, розвиваючись і набуваючи нових форм протягом двох століть (від «німого кіно» до віртуального світу), змінює й людину як суб'єкта візуальної комунікації. Показано, що сучасна екранна культура є комплексним явищем, яке поєднує в собі кілька типів мистецтва – власне візуалізацію, музику, мовотворчість. Дослідження підтвердило, що сьогодні екранна культура є новою, розвиненою формою культурної компетентності сучасної людини, новітнім механізмом соціалізації та інкультурації. При цьому вона також є системою маніпулювання, керування свідомістю людини, управління її потребами. Зазначено, що перспективами подальших досліджень є вивчення жанрової парадигми ігрового багатосерійного телефільму як однієї зі специфічних форм екранної культури та розкритті особливостей екранних персонажів у сучасному вітчизняному телепросторі.

Ключові слова: екранне мистецтво, екранна культура, художня картина світу, соціальна комунікація, медіакультура.

Мазепа Андрей Олегович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Экранная культура в истории визуального искусства: феномен, специфика, актуальные трансформации

Целью статьи является исследование роли и места экранной культуры в современной парадигме визуального творчества, выявление ее специфики и актуальных трансформаций. **Методология.** Исследование имеет междисциплинарный характер, используются исторический (диахрония), сравнительный (синхрония), а также системный подходы. **Научная новизна** работы. В статье сделана попытка расширить и углубить существующие исследования о месте, роли и специфике экранной культуры в истории визуальных искусств. **Выводы.** Экранная культура, развиваясь и приобретая новые формы в течение двух веков (от «немого кино» к виртуальному миру), изменяет и человека как субъекта визуальной коммуникации. Показано, что современная экранная культура является комплексным явлением, которое сочетает в себе несколько типов искусства – собственно визуализацию, музыку, языкотворчество. Исследование подтвердило, что сегодня экранная культура является новой, развитой формой культурной компетентности современного человека, новейшим механизмом социализации и инкультурации. При этом она также является системой манипулирования, управления сознанием человека и его потребностями. Отмечено, что перспективами дальнейших исследований является изучение жанровой парадигмы игрового многосерийного телефильма как одной из специфических форм экранной культуры и раскрытие особенностей экранных персонажей в современном отечественном телеэфире.

© Мазепа А. О., 2018

Ключевые слова: экранное искусство, экранная культура, художественная картина мира, социальная коммуникация, медиакультура.

Mazepa Andriy, *Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts.*

Screen culture in the history of visual art: phenomenon, specificity, actual transformations

The purpose of the article is to study the role and place of screen culture in the modern paradigm of visual creativity, identifying its specificity and current transformations. **Methodology.** The research has an interdisciplinary character, historical (diachronic), comparative (synchrony), and also systematic approaches are used. **Scientific novelty of the work.** The article attempts to expand and deepen existing research on the place, role and specifics of screen culture in the history of visual arts. **Conclusions.** Screen culture, developing and acquiring new forms over the course of two centuries (from «silent cinema» to the virtual world) also changes a person as a subject of visual communication. It is shown that modern screen culture is a complex phenomenon that combines several types of art – visualization itself, music, language creation. The study has confirmed that today screen culture is a new, developed form of cultural competence of modern man, the newest mechanism of socialization and enculturation. At the same time, it is also a system for manipulating, controlling the mind of a person and his needs. It is noted that the prospects for further research is the study of the genre paradigm of a feature television serial as one of the specific forms of screen culture and the disclosure of the features of screen characters of modern domestic TV airtime.

Key words: screen art, screen culture, artistic picture of the world, social communication, media culture.

Актуальність теми дослідження. Складність мистецтвознавчого або культурологічного аналізу феномена екранного мистецтва полягає, насамперед, у тім, що міркування про сучасний кінематографічний і телевізійний світ – це одночасно й міркування про таємницю творчості, таємницю створення художнього простору культури, що за всіх часів і в усіх народів пов’язана з людиною, її унікальним даром створювати художні світи.

Звісно, що яскравий та самобутній художній світ митця, який інколи далеко відходить від сформованих у кожному конкретному історичному відрізку часу й простору норм, не завжди, але іноді – зовсім незрозумілий і неоцінений сучасниками. Іноді необхідні сторіччя, щоб прийшло розуміння й адекватна оцінка творчості. Це пов’язано із тим, що кожен великий художник не відбиває, а перетворює навколишній світ, створюючи нову реальність, певну метареальність. Розуміння цієї метареальності закладено в здатності людини відчувати знакову й конструктивну грань екранної форми, поринати в таїнство художньо-образного світу, в його естетику й поетику, у той простір, де унікальна художня думка відливається в унікальну художню мову. Саме в унікальності художньої думки, що втілена в унікальній художній формі, полягає й величезна складність їхнього осягнення сучасниками.

Аналіз досліджень і публікацій. До проблематики екранної культури та екранного мистецтва науковці звертаються не так часто. Варто відзначити сучасні дослідження А. Я. Скорик [6], О. П. Смик [7], К. І. Станісласької [8], М. Туркаві [10]. Хоча деякі з означених студій є глибокими дослідженнями, варто відзначити брак комплексних досліджень проблем екранної культури як феномена сучасної комунікації. Всебічне дослідження цієї проблематики потребує інтеграції напрацювань, зроблених дослідниками в галузях різних наук. Це дозволить розглядати сучасну екранну культуру як комплексне, інтегроване явище, зокрема – збагнути її специфіку, місце серед сучасних форм візуального мистецтва, особливості трансформації.

Метою статті є розгляд ролі та місця екранного мистецтва у сучасній парадигмі візуальної творчості, виявлення її специфіки та актуальних трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Концепція культурологічного дослідження екранної культури має будуватися на переконанні в тому, що немає єдиної універсальної та ідеальної моделі екранного мистецтва, як немає єдиного ідеалу краси, однаково сприйманого всіма жителями Землі. Існує безліч моделей, але всі вони являють собою не просто частини, а в сумі своїй складову світову екранну культуру, виступаючи підсистемами єдиної складностворeної системи, що виявляє собою цілісний екранно-художній простір, у якому ці частини підсистеми перебувають у постійній взаємодії, впливаючи й доповнюючи одна одну.

Екранна культура сьогодні – необхідний компонент культури інформаційного суспільства. Виникши на межі XIX–XX ст., кінематограф доволі швидко стає домінантою у сфері візуальної культури, до якої раніше належала тільки графіка. Пізніше, в культурному просторі постіндустріального суспільства, телебачення та кіно посідають дедалі важливіші місця серед інших видовищних жанрів (перфоманс, театр тощо).

У XX ст. поступово людина стає залежною від техніки, й друковане слово втрачає роль основного носія інформації, поступаючись місцем схемі, візуальному образу, піктограмі – тобто мові, що є зрозумілою для технічного пристрою. Фактично, техніка стає суб’єктом культури, візуалізуючи картини світу, основні цінності людства. У взаємодії із штучним, сконструйованим візуальним обра-

зом людина певною мірою уподібнюється технічному пристрою, споживаючи надану інформацію [2, 215].

Інформаційне поле культури з другої половини XX ст. практично в повному обсязі існує в екранній візуалізації й відверто залежне від її технічних параметрів – розмірів екрана, якості зображення, взаємодії зображення й звуку, кольоровості картинки, – які можуть змінювати зміст переданої інформації та характер її впливу на глядача. Параметри візуального екранного світу розширюються в процесі технічного прогресу. Екранне зображення сьогодні вбудоване в усі сфери життєдіяльності, всі простори культури, присутнє в повсякденному міському середовищі як новітній постінформаційний дизайн.

Людина, аби побачити зображення на екрані, насамперед має вступити в певні комунікативні відносини з носієм інформації (камера, фотоапарат, екран монітора та ін.), які видають зображення, «картинку» залежно від можливостей і технічних характеристик, і глядач, користувач сприймає світ вже «їхніми очима».

Сучасна методологія аналізу як одиничного екранного твору, так і сукупності творів насамперед із когнітивним, комунікативним та конструктивним напрямками, по-різному представлена в багатьох мистецтвознавчих та культурологічних школах XX – початку XXI століття. У дослідженнях останніх років усе частіше реалізуються два підходи до екранного твору як до об’єкта мистецтвознавчого аналізу – антропоцентричний і культуроцентричний. Такі розвідки долають відомі стереотипи, що склалися в мистецтвознавстві, ставлять за мету повернути теорію до людини й культури народу. Ними акцентується увага на подвійному характері взаємин особистості виконавця й самого твору. З одного боку, митець продукує твір, у якому відбиваються основні кінематографічні та екстраекранні особливості певного історичного моменту, з іншого – перебуває під певним тиском, впливом твору.

Сьогодні в методології мистецтвознавства з позицій цих підходів можна виділити три основні сфери, що існують у нерозривному зв’язку й мають свою специфіку: когнітивну, комунікативну та конструктивну.

Так когнітивна сфера екранного твору орієнтована на ментальну репрезентацію екстрапольованого у сучасність телефільму.

Тому важливим для дослідження твору стає нове навіть для сучасного мистецтвознавця поняття «претексту екранного твору», що означає сукупність матеріалів – фольклорних чи класичних версій певного твору (якщо вони є), які передують створенню фільму. Як відомо, будь-який екранний твір може бути розглянутий як відносно стабільна комбінація традиційних компонентів, які реалізуються в кожному з творів (жанр, сюжет, герої тощо). Причому склад та внутрішня структура цих традиційних компонентів також можуть варіюватися від версії до версії (від контексту традиції до контексту традиції).

Комунікативна сфера ігрового кіно передбачає діалогізм усього колективу митців, що працюють над фільмом, і глядача, режисера й сценариста, режисера й композитора, діалогізм акторів і тексту, а також діалогізм знімальної групи із сучасністю.

Варто відзначити, що сьогодні в просторі екранної культури новітнього часу є суперечності між:

• різними соціокультурними та художньо-естетичними тенденціями через їхню спрямованість до синтезу, до формування нової художньо-естетичної цілісності й при цьому орієнтації на усталені норми, що значно ускладнює (а інколи й унеможливлює) створення й функціонування художніх каналів духовної комунікації між творцями нового художнього простору й сучасним колективним суб’єктом пізнання;

• наявністю, затвердженням і функціонуванням нових змістів і цінностей в екранному просторі, трансформацією естетично-ціннісних парадигм, що виражає сутність екранного твору як соціального й культурного феномена, ускладненого логічним осмисленням цих процесів у становленні й розвитку культури, що фактично є чинником перекручування не тільки художньої, але й соціокультурної картини світу;

• стрімкими процесами, що відбуваються в просторі культури, постійною необхідністю у прогнозуванні подальших шляхів розвитку екранного мистецтва й відсутністю комплексної методології, яка б сприяла розгляду в єдиному концептуальному полі культурологічного аналізу екранного мистецтва усіх часів.

Сьогоднішня екранна культура – це культура «повстання мас» і трансформація сучасного суспільства в «масове», або «суспільство споживання», де домінує «одновимірна людина». Так, за своєю сутністю «змасовлення» екранної культури є комбінацією двох протилежних за змістом феноменів: суттєвого зростання якості життя в усіх його варіаціях і планах та знецінення індивідуума, йо-

го занепад у культурному й соціальному плані. «Соціальні зв'язки слабшають і втрачають свою автентичність. Криза проявляється ще й у політичній сфері, вона є показом застою, який панує над ліберальною демократією. Одним із найвпливовіших чинників є нова техніка і породжений нею техніцизм; вони, як суттєва риса нової культури, прямо пов'язані із розвитком емпіричної науки, саме завдяки їй стало можливим масове промислове виробництво» [3].

«Людина маси», на думку Ортеги-і-Гасета, – суто психологічне поняття: «Маса – кожен, хто сам не дає собі обґрунтованої оцінки – доброї, чи злої, а натомість почуває, що «такий, як усі», і проте тим не переймається і навіть задоволений почуватися тотожним із іншими» [4]. Панування такої людини становить небезпеку для існування цивілізації.

З іншого боку, сьогодні простежується тенденція до «медіатизації» екранної культури, що спричинено, насамперед, інформатизацією суспільства. Виникають нові цілі й завдання, які змінюють вимоги до телепроектів у бік спрощення. Екранна «медіа-культура» як суспільний феномен виробництва медіа-продукції, опосередкований засобами масової комунікації, її споживання масовою аудиторією становлять медіатизований простір, який створює нове середовище існування, нову реальну дійсність. Сучасний розвиток засобів масової комунікації обумовлює утворення нових форм життєдіяльності людини, новий досвід спілкування й співіснування. «Засоби масової комунікації сприяють становленню самостійного, критичного мислення, сучасного світосприймання, естетичної свідомості, навичок художнього аналізу продукції медіа-мистецтва, розширюють необмежені інформаційні горизонти, роблять інформацію доступною для великого загалу користувачів. Інформатизація та медіатизація екранного мистецтва дозволяє будь-кому долучитися до шедеврів світової культури. Завдяки як індивідуальним (мобільні зв'язок), так і масовим (Інтернет) засобам комунікації значно розширилися комунікативні можливості», – вважає Н. І. Череповська [11].

Сьогодні майже всюди високе мистецтво поступається позиціями безнаціональній масовій культурі, а масова свідомість із її стереотипами переваг і смаків виявляється сильнішою й дієвішою за традиційні уклади та навички [5]. Є. Ткач правильно помітила головну лінію протистояння в умовах нової соціокультурної реальності, властиву сучасному мистецтву: «безнаціональна масова культура» витісняє високе мистецтво, орієнтоване на канон і традицію. Вона пояснює цю ситуацію тим, що «масова, або низова культура, як правило, має в основі архетипічні образи й колізії, засвоєні ще на зорі людства фольклорною архаїкою різних народів» [9, 30]. Здається, однак, що не тільки вкорінення в універсальних загальнолюдських архетипах робить безнаціональну, а точніше, інтернаціональну масову культуру настільки могутньою, а національні культури – такими слабкими. Існують й інші причини – *геополітичні, економічні, соціально-політичні, соціально-психологічні, духовні.*

У наш час наявність комп'ютерної техніки народжує нову форму екранної культури – віртуальну реальність, яка має свої, специфічні, художні можливості й розширює форми візуальної комунікації. Крім нової якості суб'єктності, ця реальність «передбачає можливість взаємодії й взаємодоповнення різних її видів: інформаційної, естетичної, художньої» [1], тобто віртуальний світ сприяє розширенню царини естетичної свідомості та бачення картини світу.

Спілкування з кіноекраном, так само як і з віртуальним світом, теж ґрунтується на художній і нехудожній взаємодії, і цей процес скерований самою людиною, яка, до того ж, сама може з'єднувати картинку, словесний текст, схему.

Наукова новизна. Таким чином, у статті зроблено спробу розширити й поглибити наявні дослідження щодо місця, ролі та специфіки екранної культури в історії візуальних мистецтв.

Висновки. Екранна культура, розвиваючись і набуваючи нових форм протягом двох століть (від «німого кіно» до віртуального світу), змінює й людину як суб'єкта візуальної комунікації. Екранна культура сьогодення є новою, розвиненою формою культурної компетентності сучасної людини, новітнім механізмом соціалізації та інкультурації, вона є системою маніпулювання, керування свідомістю людини, що коригує її інтереси й потреби.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні жанрової парадигми ігрового багатосерійного телефільму як однієї зі специфічних форм екранної культури та розкритті питання щодо особливостей екранних персонажів у сучасному вітчизняному телепросторі.

Література

1. Бойченко Л. Медіаосвіта як засіб виховання естетичної культури молоді Великобританії (др. пол. XX ст.) URL: http://eprints.zu.edu.ua/955/ (дата звернення 25.05.2018).

2. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ. 2016. 612 с.

3. Духович В. Концепція «масової культури» Х. Ортеги-і-Гасета URL: http://kulturolog.org.ua/i-conference/2011-year/370--l-r-.html (дата звернення 27.05.2018).

4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания : пер. с испанского. Москва. 2016. 348 с.

5. Прилуцька А. Є. Масова культура як соціально-ціннісна детермінанта сучасної художньої культури. *Гуманітарний часопис.* 2013. № 4. С. 26-32. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/gumc_2013_4_6.pdf (дата звернення 29.05.2018).

6. Скорик А. Я. Смислові світи екранної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2014. № 3. С. 175-180.

7. Смык О. П., Яцына Е. В. Экранная культура как важнейший элемент социокультурной и информационной деятельности. *Библиотеки национальных академий наук: проблемы функционирования, тенденции развития*. 2013. Вып. 11. С. 253-262.

8. Станіславська К. І. Про стан та перспективи розвитку освіти у сучасному медіапросторі в умовах екранної культури. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи.* 2013. Вип. 7. С. 330-338.

9. Ткач Е. Г. Актуальное искусство как область социального экспериментирования. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-kak-oblast-sotsialnogo-eksperimentirovaniya (дата звернення 24.05.2018).

10. Туркаві М. Медіатизація та мультимедійність екранної культури в інформаційному суспільстві. *Культура України.* 2014. Вип. 46. С. 235-242.

11. Череповська Н. І. Про експериментальну модель програми спеціального медіа-освітнього курсу для старшокласників «Медіа-культура» URL: http://leader.ciit.zp.ua/files/menu_r2/media/prog_media1.doc (дата звернення 26.05.2018).

References

1. Bojchenko, L. (2006). Media education as a means of raising the aesthetic culture of the youth of Great Britain (other half of the XX century). Retrieved from : http://eprints.zu.edu.ua/955/ [in Ukrainian].

2. Vy`shny`cz`ka, Yu. (2016). Mythological scenarios in contemporary artistic and journalistic discourses. Monograph. Kyiv [in Ukrainan].

3. Duxovy`ch, V. (2011). The concept of "mass culture" by X. Ortega-i-Gasset. Retrieved from : http://kulturolog.org.ua/i-conference/2011-year/370--l-r-.html [in Ukrainan].

4. Ortega-i-Gasset, X. (2016). Rise of the masses. Dehumanization of art. Spineless Spain: transl. from Spanish. Moskwa [in Russian].

5. Pry`lucz`ka, A. Ye. (2013). Mass culture as a social and value determinant of contemporary artistic culture. Gumanitarny`j chasopy`s, 4, 26-32. Retrieved from : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/gumc_2013_4_6.pdf [in Ukrainan].

6. Skory`k, A. Ya. (2014). Semantic worlds of screen culture. Visny`k Nacional`noyi akademiyi kerivny`x kadriv kul`tury` i my`stecztv, 3, 175-180 [in Ukrainan].

7. Smyk, O.P. & Iatsyna, E.V. (2013). Screen culture as an essential element of socio-cultural and informational activities. Biblioteki natsionalnykh akademii nauk problemy funktsionirovaniia tendentsii razvitiia, 11, 253-262 [in Russian].

8. Stanislavs`ka, K. I. (2013). About the state and prospects of education development in the modern media space under the conditions of screen culture. Osvita dorosly`x: teoriya, dosvid, perspekty`vy,7, 330-338 [in Ukrainan].

9. Tkach, E.G. (2002). Actual art as a field of social experimentation. Retrieved from : https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnoe-iskusstvo-kak-oblast-sotsialnogo-eksperimentirovaniya [in Russian].

10. Turkavi, M. (2014). Mediation and multimedia of on-screen culture in the information society. Kul`tura Ukrayiny, 46, 235-242 [in Ukrainan].

11. Cherepovs`ka, N. I. (2008). About the experimental model of the program of the special media-educational course for senior pupils "Media-culture". Retrieved from : http://leader.ciit.zp.ua/files/menu_r2/media/prog_media1.doc [in Ukrainan].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2018 р.

УДК 79.08.091

Міро Ірина Миколаївна
студентка магістратури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4984-1786
kashtan_10@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ СТРІТ-АРТУ ЯК ФЕНОМЕНА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті полягає у визначенні особливостей стріт-арт як феномена сучасного мистецтва. Виокремленні ключових характеристик та основні форм: графіті, мурали, теги, трафарети, перформанс і хепенінг, флешмоб. **Методи та методики** дослідження**.** У дослідженні використано загальнонаукові методи. Для дослідження особливостей стріт-арт використано аналіз наукових джерел та синтез наукових підходів. Під час дослідження визначено загальні риси вуличного мистецтва. Метод конкретизації дозволив виокремити деякі напрями стріт-арту. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні сутності стріт-арту як сучасного виду постмодерністського мистецтва. **Висновки.** Останні два десятиліття демонструють зростання інтересу до стріт-арту, об'ємне поняття якого не обмежується створенням графіті. Стріт-арт є неоднорідним, оскільки у ньому можна виділити дві традиції: умовно англо-американську і європейську (або континентальну). Сучасний стріт-арт орієнтований не стільки на майбутнє, скільки на теперішнє. Специфіка цього виду творчості полягає в тому, що художник розуміє у тимчасовості свого твору. Вуличне мистецтво мало прив'язане до стилістики і техніки, головною його рисою є спрямованість на прямий діалог з глядачем і середовищем. За останнє десятиліття вуличне мистецтво кардинально змінилося. Раніше міста «прикрашали» хаотичні написи, зліплені на швидку руку, а зараз все частіше можна побачити величні мурали, які розповідають дивовижні історії про життя і культуру суспільства. Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні особливостей стріт-арту на регіональному рівні, зокрема у найбільших містах України.

Ключові слова: стріт-арт, мурали, графіті, вуличне мистецтво, урбаністичний стиль.

Миро Ирина Николаевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности стрит-арта как феномена современного искусства

Цель статьи заключается в определении особенностей стрит-арт как феномена современного искусства. Выделить ключевые характеристики и основные формы: граффити, муралы, теги, трафареты, перформанс и хэппенинг, флешмоб. **Методы и методики** исследования. В исследовании использованы общенаучные методы. Для исследования особенностей стрит-арт использовано анализ научных источников и синтез научных подходов. В ходе исследования определены общие черты уличного искусства. Метод конкретизации позволил выделить некоторые направления стрит-арта**. Научная новизна** работы заключается в исследовании сущности стрит-арта как современного вида постмодернистского искусства. **Выводы.** Последние два десятилетия демонстрируют рост интереса к стрит-арту, объемное понятие которого не ограничивается созданием граффити. Стрит-арт неоднородно, поскольку в нем можно выделить две традиции: условно англо-американскую и европейскую (или континентальную). Современный стрит-арт ориентирован не столько на будущее, сколько на настоящее. Специфика этого вида творчества в том, что художник понимает в временности своего произведения. Уличное искусство мало привязано к стилистике и техники, главной его чертой является направленность на прямой диалог со зрителем и средой. За последнее десятилетие уличное искусство кардинально изменилось. Ранее города «украшали» хаотичные надписи, слепленные на скорую руку, а сейчас все чаще можно увидеть величественные муралы, которые рассказывают удивительные истории о жизни и культуре общества. Перспективы дальнейших исследований заключаются в выявлении особенностей стрит-арта на региональном уровне, в частности в крупнейших городах Украины.

Ключевые слова: стрит-арт, муралы, граффити, уличное искусство, урбанистический стиль.

Miro Irina, *Master of the National Academy of Culture and Arts Management*

Features of street art as a phenomenon of modern art

The purpose of the paper is to identify the features of street art as a phenomenon of contemporary art and to distinguish the key characteristics and basic forms: graffiti, murals, tags, stencils, performance, happening and flash mob. **Methodology** of research. The research uses general scientific methods. To study the features of street art, the analysis of scientific sources and the synthesis of scientific approaches have been used. During the study, the general features of street art are defined. The method of concretization allowed to highlight some areas of street art. **The scientific novelty** of the work consists in the study of the essence of street art as a modern type of postmodern art. **Conclusions.** The last two decades show an increase in interest in street art, the scope of which is not limited to the creation of graffiti. Street art is heterogeneous, since it can distinguish two traditions: conventionally Anglo-American and European (or continental). Modern street art is oriented not so much to the future, but to the present. The specificity of this type

© Міро І. М., 2018

of creativity is that the artist understands the temporality of his work. Street art is little tied to stylistics and technology, its main feature is the focus on direct dialogue with the viewer and the environment. In the last decade street art has changed dramatically. Earlier, the city was "decorated" with chaotic inscriptions, made in a hurry, and now more and more you can see the magnificent murals, which tell amazing stories about the life and culture of society. Prospects for further research are to identify the features of street art at the regional level, in particular in the largest cities of Ukraine.

Keywords: street art, murals, graffiti, street art, urban style.

Актуальність дослідження. На сьогодні стріт-арт відіграє особливу роль у сучасному мистецтві, адже є своєрідним протестом вуличних митців, що за допомогою самовираження відображають найбільш актуальні проблеми соціально-економічного, політичного характеру. В очах громадськості стріт-арт довгий час перебував у стані маргінального явища, (за винятком тих чи інших його різновидів, як перфонманс та інвайронмент). Ще і сьогодні графіті не рідко розглядається як одна з форм соціальної дезорганізації й асоціюється з вандалізмом. Проте в більшості випадків популярність стріт-арту та його становлення, як особливого постмодерного виду мистецтва, зумовлена його соціально-економічним значенням, адже цей вид мистецтва приваблює сотні шанувальників. Розвиток стріт-арту зумовлює потребу у дослідженні основних характеристик з наукової точки зору, закріпленні методичних підходів та теоретичного обґрунтування причин появи вуличного мистецтва та його ключових характеристик. До того ж в межах стріт-арту з'являються нові напрями, такі як: мурал-арт та нітінг-арт, залишаються на систематизованими теоретико-практичні особливості цього виду мистецтва.

Аналіз попередніх досліджень та публікацій. Дедалі більша увага науковців присвячується дослідженню генезису, особливостей, форм та проявів, причин зародження стріт-арту. Зокрема, варто відмітити дослідження А. Заславської та М. Сірова щодо стріт-арту, як мистецтва вуличних інтервенцій. І. Кудряшов дослідив стріт-арт як феномен сучасної культури, проблематику генезису та особливості стріт-арт. Н. Самутіна, О.Запорожець, В. Кобища дослідили стріт-арт у контексті сучасної міської культури. М. Чистякова виокремила особливості стріт-арт та його соціально-антропологічних аспектів. О. Шило визначив взаємозв'язок монументального мистецтва та стріт-арт у сучасному міському просторі. Проте, теоретичне підґрунтя особливостей вуличного мистецтва досі залишається у стані розроблення.

Мета статті полягає у визначенні особливостей стріт-арт як феномена сучасного мистецтва та виокремленні ключових характеристик та основні форм: графіті, мурали, теги, трафарети, перформанс і хепенінг, флешмоб.

Виклад основного матеріалу Нью-йоркська графіті-сцена 1970-х, і європейські вулиці в 1980-і бачили, звичайно, різні прояви того, що сьогодні стали називати стріт-артом. Серед засновників малювання на міських стінах вважаються Кейта Харінга і баски, так само як і піонера трафаретних графіті, французького художника Blek le Rat, що працює в Парижі з 1981 року. Однак постграффіті, або стріт-арт як масовий рух, як культурний феномен, розмальовує стіни мегаполісів різнокаліберними персонажами, – безумовно, явище 2000-х.

Останні два десятиліття демонструють вибух інтересу до стріт-арту серед різних людей як художників, так і любителів: фотографів, туристів, просто молодих людей, почувши про славу Бенксі, який своїм фільмом «Вихід через сувенірну крамницю» зробив більше, ніж будь-хто для популяризації знання про сучасну стріт-арт сцену. Феномен постійно розвивається, набуваючи нової якості, тобто мультиплікування стилів й технік вуличного мистецтва, зростає кількість яскравих і послідовних мистецьких проектів, регулярно поповнюється міжнародний пантеон відомих імен, збільшується число районів, неофіційно «відданих» під стріт-арт міською владою (Уільямсбург в Нью -Йорку, Іст-Енд в Лондоні, Кройцберг в Берліні, Штерншанце в Гамбурзі) [6].

Стріт-арт це не лише створення графіті (інакше – застосування «спрей-арту»), але і печатку некомерційних постерів, застосування трафаретної графіки на фасадах будівель й інших об'єктів міського середовища, проектування різних скульптурних інсталяцій, режисуру вуличних вистав тощо [4].

Стріт-арт (англ. Street art – вуличне мистецтво) – образотворче мистецтво, відмінною рисою якого є яскраво виражений урбаністичний стиль [7].

Одна зі складностей осмислення стріт-арту як єдиного явища пов'язана з тим, що під цією назвою об'єднуються вкрай різноманітні жанри і техніки: малюнки і написи, виконані за допомогою балона або фарби, трафарети, стікери, об'ємні об'єкти, рельєфні зображення, в'язані полотна і багато іншого. Кожен з цих способів вираження вимагає від художника особливих навичок і відображає специфіку виробництва конкретного об'єкта вуличного мистецтва [6].

Альтернативою створенню композицій, естетичні характеристики яких залишаються вельми сумнівними, стає новий напрямок стріт-арту, що міняє вигляд будівлі за допомогою відео-проекції лише на певний час. Цей динамічний вид «вуличного мистецтва» дозволяє проектувати рухомі зображення і тексти на фасади будівель, не завдаючи їм шкоди [4].

Стріт-арт включає в себе різні види художньої діяльності, що здійснюються в просторі міста силами здебільшого непрофесійних художників. Це графіті – шрифтове або сюжетне розписування поверхонь – стін, парканів, вагонів тощо; тематика графіті найрізноманітніша – від соціально-політичної до розважальної. Це перформанс і хепенінг – форми «акціонізму» (мистецтва художніх акцій), не рідко реалізуються в міському середовищі – в садах і парках, на вулицях і площах. Це флешмоб – спонтанний хепенінг у виконанні групи людей у запланованому місці. Стріт-арт різноманітний і стилістично, і тематично, але у будь-якому випадку його невід'ємною складовою є місто. Цей вид художньої практики і виникає як відповідь на ті виклики, що надходять людині з боку урбаністичного середовища [10].

На зміну революційної естетики приходить «естетика взаємодії», яскравим прикладом якої є нітінг-арт (мистецтво в'язання). Нерідко цей вид творчості, який виник менше десяти років тому, називають також «yarn bombing» (бомбардування пряжею), іноді – «graffiti knitting» (в'язане графіті). У всіх випадках мова йде про декорування за допомогою яскравої пряжі, гачка і спиць для в'язання різних елементів міського середовища, результатом чого стає недовгий в тимчасовому відношенні перетворення звичайного ландшафту в яскраве, що запам'ятовується видовище. Стріт-арт у всіх його проявах (акционізм, графіті, флешмоб тощо) переміщає глядача в незвичний контекст сприйняття, дозволяючи йому пережити відчуття, в повсякденному житті малоймовірні. Нітінг-арт, з цієї точки зору, є не що інше як спроба подолання урбаністичного «гноблення середовищем» за допомогою створення несподіваних рішень декорування простору, рішень, рівною мірою іронічних, ігрових і експериментальних [10].

До того ж слід зазначити також неоднорідність самого стріт-арту. У ньому можна виділити дві традиції: умовно англо-американську і європейську (або континентальну). У межах цих традицій можна відзначити серйозні відмінності в мотивах і походженні художників. В англо-американській традиції, дійсно, дуже багато авторів не мають художньої (а часто і взагалі будь-якої) освіти, які малюють прості графіті, часто з неблагополучних районів. У той час, як європейська традиція, навпаки, більшою мірою представлена людьми з художньою або дизайнерською освітою (а часто ще й гуманітарною). Ці автори охоче співпрацюють з галереями, часто використовують філософські та соціологічні обґрунтування для своїх робіт. Тому в стріт-арт є як автори, які не мають ніякого зв'язку з колишнім мистецтвом, так і автори, які позиціонують себе як продовжувачів певних течій або майстрів [5].

Сучасний стріт-арт орієнтований не стільки на майбутнє, скільки на теперішнє. Специфіка цього виду творчості полягає в тому, що художник розуміє у тимчасовості свого твору: воно створюється не для музеїв і не для приватних колекцій. Крім того, кількість стін і парканів (тобто поверхонь, необхідних для створення зображення) в місті не безмежна: твір може бути зафарбовано конкурентами або ж змито міськими комунальними службами. У цьому сенсі графіті – вельми недовговічне послання світу, що часто ріднить його з перформансом, міні-виставою, орієнтованим не на результат, а на процес [9].

Соціально-політичний пафос, яким пронизані деякі твори райтерів, нерідко містять протест проти гноблення будь-якого роду (расового, релігійного тощо), спонтанні, хаотичні й нічим не нагадують струнку систему уявлень про світ майбутнього, що була у футуристів. Проте ступінь поширення графіті така (а воно залишається однією з найпопулярніших форм творчого самовираження молоді), що це явище важко пояснити тільки лише протестними настроями рейтерів [9, 210-213.].

У графіті виділяються два напрямки: шрифтове і сюжетне. Останнє багато в чому пов'язано з різними проявами масової культури – воно дотепно, цікаве і нерідко дозволяє дійсно оригінальним чином організувати міське середовище за допомогою створення яскравих декоративних композицій, при цьому вимагає від автора певних художніх навичок і майстерності, і в цьому сенсі це монументальне мистецтво. Набагато більшою оригінальністю і самобутністю характеризується, на наш погляд, шрифтове графіті. Найпростішим видом шрифтового графіті є теги (від англ. Tag – мітка) – авторські підписи, що складаються з декількох химерно переплетених букв. Тег відтворюється автором за лічені секунди – в силу складних взаємин райтерів з міською владою (які в інших випадках оголошують творцям графіті справжню війну) швидкість виконання виявляється важливою складовою цього різновиду графіті. Згодом шрифтове графіті еволюціонує від простого тега до нечитабельного хитросплетіння «дикого стилю» (Wild Style): глядач не прочитує тег, але сприймає його як

емблему, знак того чи іншого райтера, багато з яких (включаючи знаменитого Бенксі) вважають за краще зберігати анонімність. Свого роду проміжною ланкою між шрифтовим і сюжетним графіті є трафарети: лаконічні зображення плакатного типу, створені за допомогою трафарету і аерозольних балончиків з фарбою [9].

У роботах відомих стріт-райтерів (Banksy, Shepard Fairy, MearOne та ін.) можна знайти посилання до різних ідеологій: ідеї анархізму, анти капіталізму й альтерглобалізму, антивоєнного руху і антифашизму, протест проти расизму та інших форм дискримінації, боротьбу з брендами, споживацтва й колоніалізму. Але ці позиції є лише способом виразити свою власну, яка і будується як протистояння відчуження в різних сферах [5].

Стріт-арт мало прив'язаний до стилістики і техніки, головною його рисою є спрямованість на прямий діалог з глядачем і середовищем. Відомий російський вуличний художник Паша183, наприклад, у всіх своїх інтерв'ю підкреслював, що для нього важливо ділитися якимись думками і висловлюваннями з іншими, в той час як засоби він використовував найрізноманітніші – від графіті до вуличних скульптур і складних технічних пристроїв. Стріт-арт концептуальний, але при цьому не потребує додаткового обґрунтування (від глядача, художника, критика). У той же час сучасні акції стріт-арту часто схожі на перформанс з соціологічним підтекстом (наприклад, колективна робота французьких стріт-артерії в Тунісі, або виїзди відомих художників іншу країну). Фактично стріт-арт, з одного боку, продовжує антиакадемічну й антимузейну традиції нового мистецтва, з іншого – радикально переглядає контекст будь-якого мистецтва (не тільки питання серійності, авторства, а й питання етики образів, контексту сприйняття, цілей естетичного висловлювання) [5].

За останні десятиліття вуличне мистецтво кардинально змінилося. Раніше міста «прикрашали» хаотичні написи, зліплені на швидку руку, а зараз все частіше можна побачити величні мурали, які розповідають дивовижні історії про життя і культуру суспільства. У роботах стріт-арт-художників ідея панує над формою: замість простого посилання «я є», в них проглядається «я так думаю». Вуличне мистецтво приваблює інвестиції, сприяє розвитку туризму, перетворює небезпечні і бідні квартали в дорогі і престижні. Стріт-арт – це потужний інструмент соціальних змін і міста стали для нього повноцінними полотнами [8].

Найпомітніша і обговорювана форма вуличного мистецтва – це мурали. Мурали володіють величезним комерційним потенціалом. Вони приховують дефекти будівель, актуалізують соціальні проблеми і доносять до цільової аудиторії ключові посили брендів. При цьому мурали залишаються в площині мистецтва і не перетворюються в дешеву рекламу [8].

У сучасному мистецтвознавстві мурал-арт – це напрям стріт-арту, легальний художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі з метою його естетизації. Отже, мурал-арто – художній напрям стріт-арту. Поряд зі словом мурал вживатимуться терміни «настінний живопис», «настінний розпис» [3].

Мешканці сучасних міст вже давно знайомі з вуличним розфарбовуванням стін – графіті. Різниця між муралом і графіті полягає у тому, що графіті-художники (райтери) роблять акцент на зображенні слів, фраз, букв. Муралісти ж прагнуть у своїх роботах художнім чином висловити щось символічне; нерідко в настінних зображеннях міститься, якийсь прихований сенс, метафізика, персонажі, образи, а часто і чіткі послання або просто настрій. Відображаючи на стіні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, порушує соціальні проблеми свого часу. Муралам, як і монументальному живопису, властиве філософсько-епічне розуміння дійсності, суспільно-значимий зміст, масштабність задуму, образність, звернення до великої аудиторії тощо. Він тісно пов’язаний з архітектурою, підпорядковується архітектурній споруді, створюючи синтез – органічну єдність різних видів мистецтв у межах єдиного художнього твору [3].

За своїми напрямами настінний муралізм можна класифікувати наступним чином:

– замовні масштабні реалістичні зображення, наближені до фотографії;

– зображення на основі використання стилістики минулих епох, основною вимогою яких є «пізнаваності» оригіналу-прообразу;

– абстрактні та сюрреалістичні роботи з гротескними фігурами і прихованим змістом, авангардні геометризовані розписи, спадковості пов’язані з мистецькими традиціями авангарду-конструктивізму 1920-х – 1930-х років;

– об’ємний 3D-деконструктивізм, направлений на деструктивізм площин шляхом розміщення на площинах об’ємних зображень [11].

Пропонуємо таку видову класифікацію муралів: графічні, живописні, декоративні. Основними виражальними засобами графічних муралів є лінії, точки, плями, силуети, використання контрастів білого і чорного. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму. До графічних належать

вінницький розпис «Сни, в яких хочеться жити» та мурал, присвячений журналістам (Київ, вулиця Гончара) [3].

Сьогодні світовий урбан-арт продовжує процвітати як у звичних вуличних, так і у галерейних умовах. Деякі міста – їх динаміка, суспільство та андеґраунд-культура – притягують на свої вулиці справжні общини стріт-митців. У Північній Америці Нью-Йорк залишається першокласною платформою для майстрів з усього світу, особливо такі його райони, як Челсі, Нижній Іст-Сайд на Бруклін. Філадельфія, Пітсбург та Сан-Франциско – знамениті своїми муралами. У Філадельфії («місті муралів») та Пітсбурзі спеціальним агентствам виділяється бюджет для найму вуличних артистів, а Сан-Франциско має цілі райони муралів – наприклад, Mission – якими проводять тематичні екскурсії. Центри стріт-арту у Південній Америці – це бразильський Сан-Паулу та аргентинський Буенос-Айрес. Останній може похвалитися великомасштабними муралами, що принесли місту особливу славу [1].

В Україні ж стріт-арт мистецтво почало набувати популярності ще в 90-х, але лише в останні роки стався справжній бум вуличного мистецтва: українські стріт-художники заявили про себе не лише в Україні, а й у світі, городяни почали із захватом обговорювати новостворені мурали, а міська влада навіть почала запрошувати вуличних художників до співпраці. Стріт-арт в Україні зайняв місце десь на межі між соціально-політичним висловлюванням та сучасним мистецтвом, він часто викликає палкі дискусії в суспільстві, але нікого не залишає байдужим [1].

Характерні риси сучасного стріт-арту пов'язані з переосмисленням цінності стінної площини. На цей процес має вплив швидкість малювання. Вона безпосередньо пов’язана з новою образною мовою, новими виразними способами, що характеризуються як принципово еклектичні: з одного боку, візуальна ілюзорність зображень перебивається шрифтами, які стверджують образотворчу площину, а поряд з цим з’являються окремі елементи, які візуально її «пробивають», перетворюючись у зображення об’ємів. У сучасному стріт-арті наочно виявився пластичний парадокс, який полягає в тому, що виразна мова монументального мистецтва, яке у своїй основі символізувало вічність і нерухомість, об'єднавшись з мобільним за своєю природою дизайном, набула у такому еклектичному поєднанні принципово нових властивостей [11].

Особливістю сучасного вуличного зображального мистецтва є те, що воно нерідко виступає мистецтвом натяку, що наштовхує глядача на роздуми, містить певний соціальний посил, прихований у малюнку або тексті. Кожен глядач вбачає в одній і тій же роботі різний зміст, залежно від віку, світогляду, сфери зайнятості, кругозору та ерудиції, здатності відчувати та сприймати [2].

Висновки. Останні два десятиліття демонструють зростання інтересу до стріт-арту, об'ємне поняття якого не обмежується створенням графіті. Стріт-арт є неоднорідним, оскільки у ньому можна виділити дві традиції: умовно англо-американську і європейську (або континентальну). Сучасний стріт-арт орієнтований не стільки на майбутнє, скільки на теперішнє. Специфіка цього виду творчості полягає в тому, що художник розуміє у тимчасовості свого твору. Вуличне мистецтво мало прив'язане до стилістики і техніки, головною його рисою є спрямованість на прямий діалог з глядачем і середовищем.

За останнє десятиліття вуличне мистецтво кардинально змінилося. Раніше міста «прикрашали» хаотичні написи, зліплені на швидку руку, а зараз все частіше можна побачити величні мурали, які розповідають дивовижні історії про життя і культуру суспільства. Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні особливостей стріт-арту на регіональному рівні, зокрема у найбільших містах України.

Література

1. Бондар Ю. Двір мистецтва: де з’явився, як розвивався і куди прийшов стріт-арт. URL: https://platfor.ma/magazine/text-sq/street-heroes/street-art-history/

2. Грицюк О. Вуличне малярство: візуалізація цінностей, ідей, естетичних поглядів та осмислення людиною свого місця у світі. URL: https://rep.polessu.by/bitstream/123456789/12992/1/Грицук%20О..pdf

3. Думасенко С. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. Аркадія. 2016. Вип.№ 1. С. 44-48.

4. Заславская А.Ю., Серова М.М. «Стрит-арт» или искусство уличных интервенций. Вестник СГАСУ. Гра-достроительство и архитектура. 2012. Вип. №1. С. 11-16.

5. Кудряшов И. С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения. Критика и семиотика. 2014. Випуск 2. С. 220-233.

6. Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. «Неприкосновенный запас». 2012. Вип. №6 (86).

7. Стрит-арт. URL: Режим доступу: www.wikipedia.ru

8. Стріт-арт: історія розвитку та кращі приклади вуличного мистецтва. URL: http://blog.comfy.ua/ua/strit-art-istoriya-rozvitku-ta-krashhi-prikladi-vulichnogo-mistectva/

9. Чистякова М. Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности. Философия, социология и культурология. URL https://cyberleninka.ru/article/v/strit-art-v-kontekste-vyzovov-sovremennosti.

10. Чистякова М.Г. Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические контексты стрит-арта. Вестник ТюмГУ. Философия. 2013. Випуск 10. С. 168-173.

11. Шило О. В. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі. Науковий вісник будівництва. 2016. Випуск № 2. С. 74-78.

References

1. Bondar Yu. The courtyard of art: where it appeared, how it developed and where the street art came. URL: https://platfor.ma/magazine/text-sq/street-heroes/street-art-history/

2. Gritsyuk O. Street painting: visualization of values, ideas, aesthetic views and understanding of a person's place in the world. URL: https://rep.polessu.by/bitstream/123456789/12992/1/Gritsuk%20O..pdf

3. Dumasenko S. (2016). Mural-art in the context of art criticism theory / S. Dumasenko, I. Tatarova. Issue number 1. p. 44-48. [in Ukrainian].

4. Zaslavskaya A.Yu., Serova M. M (2012) "Street art" or the art of street interventions. Vestnik SGAASU. Game-building and architecture. Issue 1. p. 11-16 [in Russian].

5. Kudryashov I. S. (2014). Street-art as a phenomenon of modern culture: the problem of genesis and semiotic features of the message. Criticism and semiotics. Issue 2, p.220-233 [in Russian].

6. Samutina N., Zaporozhets O., Kobyscha V. (2012). Not only Banksy: street art in the context of modern urban culture. “Immovable Reserve”. Issue 6 (86) [in Russian].

7. Street Art. Access mode: www.wikipedia.ru [in Russian].

8. Street art: history of development and best examples of street art. Access mode: http://blog.comfy.ua/ua/strit-art-istoriya-rozvitku-ta-krashhi-prikladi-vulichnogo-mistectva/ [in Ukrainian].

9. Chistyakova MG Street Art in the Context of Challenges of Modernity. Philosophy, Sociology and Culturology, p. 210-213 [in Russian].

10. Chistyakova M.G. (2013). Change space – life changes: social-anthropological contexts of street art. Bulletin of TyumGU. Philosophy. Issue 10, p. 168-173 [in Russian].

11. Shilo O. V. (2016). Monumental art and street art in the modern urban space. Scientific Bulletin of Construction. Issue number 2, P. 74-78 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.09.2018 р.

УДК 747:645.6:640.43/.4

Попіль Микола Броніславович
студент магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2026-4444
popilnikola@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ТРАНСФОРМОВАНИХ МЕБЛІВ В ІНТЕР’ЄРІ ПІДПРИЄМСТВ ХАРЧУВАННЯ

Мета роботи полягає у виявленні особливостей організації та специфіки предметно-просторового середовища підприємств харчування за допомогою трансформованих меблів та обладнання. **Методологія** роботи полягає в комплексному застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, що дозволяє розглянути теоретичні та практичні аспекти проектування простору підприємств харчування з використанням трансформованих меблів та обладнання. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про використання трансформованих меблів та обладнання у громадському просторі, а саме акцентується увага на переліку трансформованих меблів та обладнання, що використовуються в підприємствах харчування. Досліджено характеристики, якими повинні володіти вище згадані предмети, оптимальний вибір матеріалів та конструктивних рішень, які потрібні для їх конструювання. **У висновках** представлено результати дослідницької роботи, які мають важливе теоретичне та практичне значення для формування предметно-просторового середовища підприємств харчування за допомогою трансформованих меблів.

Ключові слова: дизайн інтер’єру, підприємство харчування, трансформовані меблі, гнучке планування, конструкція, форма.

Попиль Николай Брониславович, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Использование трансформируемой мебели в интерьере предприятий питания

© Попіль М. Б., 2018

9. Чистякова М. Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности. Философия, социология и культурология. URL https://cyberleninka.ru/article/v/strit-art-v-kontekste-vyzovov-sovremennosti.

10. Чистякова М.Г. Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические контексты стрит-арта. Вестник ТюмГУ. Философия. 2013. Випуск 10. С. 168-173.

11. Шило О. В. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі. Науковий вісник будівництва. 2016. Випуск № 2. С. 74-78.

References

1. Bondar Yu. The courtyard of art: where it appeared, how it developed and where the street art came. URL: https://platfor.ma/magazine/text-sq/street-heroes/street-art-history/

2. Gritsyuk O. Street painting: visualization of values, ideas, aesthetic views and understanding of a person's place in the world. URL: https://rep.polessu.by/bitstream/123456789/12992/1/Gritsuk%20O..pdf

3. Dumasenko S. (2016). Mural-art in the context of art criticism theory / S. Dumasenko, I. Tatarova. Issue number 1. p. 44-48. [in Ukrainian].

4. Zaslavskaya A.Yu., Serova M. M (2012) "Street art" or the art of street interventions. Vestnik SGAASU. Game-building and architecture. Issue 1. p. 11-16 [in Russian].

5. Kudryashov I. S. (2014). Street-art as a phenomenon of modern culture: the problem of genesis and semiotic features of the message. Criticism and semiotics. Issue 2, p.220-233 [in Russian].

6. Samutina N., Zaporozhets O., Kobyscha V. (2012). Not only Banksy: street art in the context of modern urban culture. “Immovable Reserve”. Issue 6 (86) [in Russian].

7. Street Art. Access mode: www.wikipedia.ru [in Russian].

8. Street art: history of development and best examples of street art. Access mode: http://blog.comfy.ua/ua/strit-art-istoriya-rozvitku-ta-krashhi-prikladi-vulichnogo-mistectva/ [in Ukrainian].

9. Chistyakova MG Street Art in the Context of Challenges of Modernity. Philosophy, Sociology and Culturology, p. 210-213 [in Russian].

10. Chistyakova M.G. (2013). Change space – life changes: social-anthropological contexts of street art. Bulletin of TyumGU. Philosophy. Issue 10, p. 168-173 [in Russian].

11. Shilo O. V. (2016). Monumental art and street art in the modern urban space. Scientific Bulletin of Construction. Issue number 2, P. 74-78 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.09.2018 р.

УДК 747:645.6:640.43/.4

Попіль Микола Броніславович
студент магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2026-4444
popilnikola@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ТРАНСФОРМОВАНИХ МЕБЛІВ В ІНТЕР’ЄРІ ПІДПРИЄМСТВ ХАРЧУВАННЯ

Мета роботи полягає у виявленні особливостей організації та специфіки предметно-просторового середовища підприємств харчування за допомогою трансформованих меблів та обладнання. **Методологія** роботи полягає в комплексному застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, що дозволяє розглянути теоретичні та практичні аспекти проектування простору підприємств харчування з використанням трансформованих меблів та обладнання. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про використання трансформованих меблів та обладнання у громадському просторі, а саме акцентується увага на переліку трансформованих меблів та обладнання, що використовуються в підприємствах харчування. Досліджено характеристики, якими повинні володіти вище згадані предмети, оптимальний вибір матеріалів та конструктивних рішень, які потрібні для їх конструювання. **У висновках** представлено результати дослідницької роботи, які мають важливе теоретичне та практичне значення для формування предметно-просторового середовища підприємств харчування за допомогою трансформованих меблів.

Ключові слова: дизайн інтер’єру, підприємство харчування, трансформовані меблі, гнучке планування, конструкція, форма.

Попиль Николай Брониславович, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Использование трансформируемой мебели в интерьере предприятий питания

© Попіль М. Б., 2018

Цель работы заключается в выявлении особенностей организации и специфики предметно-пространственной среды предприятий питания с помощью трансформируемой мебели и оборудования. **Методология** работы заключается в комплексном применении общенаучных и специальных методов исследования, позволяет рассмотреть теоретические и практические аспекты проектирования пространства предприятий питания с использованием трансформируемой мебели и оборудования. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об использовании трансформируемой мебели и оборудования в общественном пространстве, а именно акцентируется внимание на перечень трансформируемой мебели и оборудования, используемых в предприятиях питания. Исследованы характеристики, которыми должны обладать упомянутые предметы, оптимальный выбор материалов и конструктивных решений, которые требуются для их конструирования. **В выводах** представлены результаты исследовательской работы, имеющие важное теоретическое и практическое значение для формирования предметно-пространственной среды предприятий питания с помощью трансформиремой мебели.

Ключевые слова: дизайн интерьера, предприятие питания, трансформируемая мебель, гибкое планирование, конструкция, форма.

Popil Nikolay, *student of Master's degree program National Academy of Culture and Arts Management*

Use of converting furniture in the interior of catering facilities

The purpose of the work is to identify the peculiarities of the organization and the specifics of the subject-spatial environment of the catering facilities through the use of converting furniture and equipment. **The methodology** of the work consists in the complex application of general scientific and special research methods that allows to consider the theoretical and practical aspects of designing the space of catering enterprises using the converting furniture and equipment. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of the perceptions of the use of converting furniture and equipment in public space, with emphasis on the list of converting furniture and equipment used in catering facilities. The characteristics of the abovementioned objects, the optimal choice of materials and constructive decisions that are required for their construction are investigated. **The conclusions** include the results of the research work, which have an important theoretical and practical significance for the formation of the subject-spatial environment of the catering facilities with the help of converting furniture.

Keywords: interior design, catering enterprise, converting furniture, flexible planning, design, form.

Актуальність теми. Щільна забудова міст провокує підвищення ціни на ділянки під забудову. Проблема урбанізації не оминула й підприємства харчування, де достатньо просторі приміщення є запорукою комфортного відпочинку клієнтів та їх якісного обслуговування, але часто в міру вище згаданих причин не вдається проектувати достатньо великі за площею приміщення, тому в такому разі комфортність організації простору забезпечується за допомогою трансформованих меблів та гнучкого планування.

Трансформовані меблі – це не лише сучасні, красиві та зручні, але й багатофункціональні предмети, які сьогодні інтенсивно використовуються для формування середовища життєдіяльності людини. Стрімкий розвиток дизайну трансформованих меблів обумовлений тим, що міське середовище все більше ущільнюється, й людина починає більше цінувати свій вільний простір. Саме можливість організовувати та контролювати простір, змінювати його в залежності від функціональних потреб роблять актуальним використання трансформованих меблів у сучасних інтер'єрах підприємств харчування.

Значну цінність для усвідомлення розвитку інтер'єру підприємств ресторанного господарства мають дослідження українських та зарубіжних авторів, серед яких роботи В. Абизова, О. Боднара, Ю. Волкова, Ю. Лебедева, Ю. Івашко, А. Іконнікова, М. Селівачова, С. Сьомки, Дж. Тейлора, В. Уреньова, Л. Херріота, А. Смітта та ін. Однак, у дослідженнях цих науковців не розкрито тему повноцінного використання трансформованих меблів в інтер'єрі підприємств харчування. Тому означена тема потребує подальшого детального дослідження.

Використання трансформованих меблів в інтер'єрі підприємств харчування дозволяє вирішити низку проблем, які виникають у процесі формуванні громадського предметно-просторового середовища. До них належать вирішення функціональних проблем, ергономічних та економічних. Так використання трансформованих меблів дозволяє функціонально організувати простір підприємства харчування, що передбачає зміну простору в залежності від функціональних потреб. Окремі трансформовані предмети здатні виконувати одночасно декілька функцій, що дозволяє позбутися зайвого предметного наповнення й звільнити простір. Здатність до трансформації є одним із прогресивних факторів, який впливає на комфортність експлуатації меблів, оскільки у цьому типі меблів головна роль відводиться їх функціональності та зручності. Використання трансформованих меблів дозволяє значно заощадити витрати завдяки тому, що можливість трансформування позбавляє необхідності в придбанні великої кількості меблів, оскільки один трансформований об'єкт може замінити декілька звичайних об'єктів аналогічного типу.

Отже, використання трансформованих меблів під час формування простору підприємств харчування (зокрема кафе й ресторанів) є перспективним напрямком, який сьогодні інтенсивно розвивається, а тому дослідження цієї теми є актуальним.

Мета роботи – дослідити особливості формування предметно-просторового середовища підприємств харчування за допомогою використання меблів-трансформерів.

Методологія архітектурного проектування та дизайну архітектурного середовища підприємств харчування з використанням трансформованих меблів базується на методі комплексного функціонально-структурного аналізу. В системі методики дослідження можна виділити дві основні групи методів: загальнонаукові та спеціальні методи. До загальнонаукових методів належать методи, які використовуються в усіх галузях науки – це узагальнення (дедукція), абстрагування (експеримент), комплексний аналіз та ін. Спеціальні методи використовуються в кожній окремій галузі науки. Так, наприклад, в архітектурі та дизайні застосовується метод об'ємного моделювання, метод системного моделювання, графоаналітичний аналіз тощо.

Виклад основного матеріалу. У вітчизняній практиці використання меблів-трансформерів в інтер'єрах лише набирає обертів, проте у багатьох країнах західної Європи вже існує достатньо великий досвід створення меблів такого типу [3]. Одним із новаторів у цій сфері діяльності був італійський дизайнер-експериментатор Джо Коломбо. Він казав: «Людям необхідний новий простір», а створював він його завдяки використанню трансформованих меблів. Одним із його проектів є Additional System Seating (1967 г.) – система подушок, з якої можна зібрати різні за розмірами, габаритами та формою м'які меблі [1]. Використовуючи принцип комбінаторики, вказаний об'єкт дизайну може бути адаптований під будь-який тип приміщення, зокрема й заклад харчування. А можливість варіювати кількість деталей дозволяє якомога ефективніше використовувати його в предметно-просторовому середовищі. Цей трансформований дизайн-об'єкт належить до безкаркасних меблів. Слід зазначити, що розробка такого типу меблів випередила час, оскільки й сьогодні безкаркасні меблі та крісла мають великий попит на ринку дизайну[1].

Сьогодні на українському ринку часто можна побачити трансформовані меблі, однак переважна більшість їх розроблена закордонними дизайнерами. Проте серед великого різноманіття трансформованих меблів можна виділити диван «Convertibie Sofa», що розроблений українським дизайнером Юлією Кононенко. Цей елемент меблів здатний трансформуватися із дивана в стіл із декількома пуфами. Диван «Convertibie Sofa» належить до меблів каркасного типу, що означає, що діапазон рухів даного об'єкта обмежений певним каркасним елементом. Але ця властивість не є недоліком, а навіть навпаки, адже каркасні конструкції характеризуються міцністю та високою зносостійкістю. Цей трансформований дизайн-елемент може бути використаним як у житловому інтер'єрі, так і в громадському приміщенні на кшталт закладу харчування, кафе, їдальні тощо [6].

Слово «трансформер» виникло завдяки розвитку терміна «трансформація», що означає зміну форми об'єкта та його структури шляхом здійснення незначних рухів. Для виготовлення трансформованих меблів необхідно використовувати різні принципи їхнього формування, а також різні конструкції. Конструкції меблів, (зокрема й трансформованих) поділяються на каркасні та безкаркасні [6].

Каркасний тип конструкції має характерну жорстку раму чи інший каркасний елемент, що має обмежений діапазон рухів. Основна перевага такого типу конструкції – це надійність, довговічність та простота у використанні. В каркасних конструкціях трансформованих меблів виділяють каркасний вмонтований тип та зовнішньо каркасний тип конструкції. Для цього типу конструкції властивим є кріплення елементів до певної конструктивної поверхні. Така конструкція доволі функціональна, оскільки її можна приховати у вмонтовану для цього нішу, елементи оздоблення, інші меблі тощо.

Безкаркасний тип конструкції має широкий діапазон трансформування через відсутність каркасу, тому він може мати вільну пластику. В такому типі конструкцій використовується система з'єднаних між собою елементів, через це в таких меблях спектр форм може бути значно більшим, ніж у каркасному типі конструкцій [6].

Меблі є найважливішим елементом як житлового, так і громадського інтер'єру. Вони формують середовище життя людини й мають відповідати не лише естетичним запитам, але й виконувати функції, які характеризують призначення виробів.

У сучасних підприємствах харчування часто використовують м'які трансформовані та модульні меблі. Такий вибір обґрунтований тим, що сучасні м'які меблі є сегментованими. Це означає, що можна придбати певну необхідну кількість сегментів виробу й розташувати їх за допомогою комбінаторики таким чином, щоб оптимально заповнити площу залу [5]. Можливість замовлення окремих сегментів та їх комбінаторика позбавляє необхідності виготовлення меблів на замовлення.

Використання таких меблів відкриває ряд переваг у порівнянні зі звичайними меблями. Розглянемо деякі з них. Кількість сегментів м'яких меблів можна варіювати в залежності від кількості клієнтів, відвідувачів, які розміщені за столом, позицію сегменту можна змінити в залежності від бажання клієнта та задоволення його комфорту. Виникає можливість створення різних композицій завдяки розміщенню сегментів м'яких меблів за принципом метричного чи ритмічного ряду. Водночас і сегменти м'яких меблів можуть мати трансформовані деталі – з'ємні спинки та підлокітники, різноманітні висувні площини для розміщення на них склянки чи аксесуарів. Механізми трансформації диванів, крісел, пуфів може бути різним. Загалом нараховують більше десяти способів трансформації м'яких меблів, однак умовно їх можна поділити на три основні групи:

- «книжкова» – механізм, який на половину висуває відділення та відкидає спинку;
- «розкладачка» – механізм, який розкладається в спальне місце й міститься під сидінням (більш характерний для житла та місць для сидіння в громадських закладах);
- викочування – коли площина викочується з дивана, а різниця висоти компенсується подушками [7].

Задля забезпечення комфортного переміщення сегментів м'які меблі даного типу можуть бути оснащені колесами для поліпшення ковзання по поверхні підлоги та запобіганню її пошкодження. Трансформовані меблі, які використовуються в підприємствах харчування, часто можуть мати гранчасту будову. Для здійснення трансформації в таких меблях застосовують металеві механізми та конструкції. Використання металевих конструкції та з'єднань у трансформованих гранчастих меблях зумовлено тим, що деталі такого типу меблів частіше, ніж у стаціонарних, підлягають переміщенню, й відповідно виникають значні навантаження на механізми, які здійснюють трансформацію. Тому конструктивні елементи повинні бути міцними й надійними [5].

Корпусні меблі, які використовуються в підприємствах харчування, також можуть бути трансформованими. Здатність до трансформації таких меблів значно менша, ніж у гранчастих, оскільки вони обмежені фасадами. Проте і в цьому типі меблів широко використовуються трансформації.

Важливим різновидом трансформованих меблів, що використовуються в підприємствах харчування, є зональні перегородки. Вибираючи конструктивні рішення й параметри розсувних перегородок, слід враховувати специфічні особливості проектованого приміщення (його обсяг, висоту й ширину, пересування людей конструкцію перекриттів), матеріал виробів.

Найбільш поширеними у кафе-барах є трансформації столів, оскільки метою будь-якого підприємства харчування є розміщення якомога більшої кількості клієнтів без втрати функціонально корисного простору.

Стіл обідній складається із кришки різної форми в плані й підстілля. Залежно від способу трансформації кришки столу можуть бути розсувними, висувними, складними й розкладними. Підстілля розділяють на нерозсувне й розсувне [7].

Стільці, які використовуються в підприємствах харчування, рідше бувають трансформованими. Але характерним для закладів такого типу є використання комбінаторики модульних стільців, які здатні трансформуватися та накладатися один на інший. Стільці такого типу доцільно використовувати в зонах сезонного розширення, на літніх майданчиках, оскільки оснащення місцями для сидіння в цій зоні тимчасове. Коли завершується термін роботи закладу, ці стільці повертаються в приміщення, тому вони повинні бути достатньо довговічними та легкими. Використання таких сидінь є доцільним ще й тому, що в зібраному стані вони використовують мінімум простору й можуть зберігатися підсобному приміщенні.

Для максимально функціональної організації простору закладу харчування, можливе використання столів і крісел, які складаються в єдину монолітну конструкцію. Така трансформація здійснюється завдяки тому, що форма столу й підстілля повторює форму всіх зібраних крісел.

Меблі, які використовуються в підприємствах харчування, можуть бути оснащеними різними гаджетами. Для прикладу, в них можуть бути приховані стереосистема, роз'єми для заряджання електропристроїв, елементи підсвічування.

Будівлі кафе-барів споруджуються, як правило, за індивідуальними проектами. Сучасне проектне рішення такого типу закладів досягається завдяки збірно-монолітним конструктивним схемам, що стають основою для вирішення принципів гнучкого планування.

За В.Молчановим, гнучке планування – це побудова інтер'єру житлового простору з використанням легко трансформованих перегородок, ширм або меблів, що використовуються як змінні коридори. Це дає можливість як роздільно використовувати простір приміщення закладу, так і об'єднати його в одне велике приміщення. Гнучке планування дає можливість трансформувати

внутрішній простір підприємства харчування з наданням йому додаткового функціонального призначення [4].

Засобами реалізації гнучкого планування в закладах такого типу є перегородки, ширми, що легко трансформуються, та меблі-трансформери, що складаються або розкладаються в залежності від потреби.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про використання трансформованих меблів та обладнання в громадському просторі, а саме акцентується увага на переліку трансформованих меблів та обладнання, які використовуються в підприємствах харчування; досліджено характеристики, якими повинні володіти вище згадані об'єкти, оптимальний вибір матеріалів та конструктивних рішень, які будуть необхідними для їх конструювання.

Висновки. Отже, згідно з проведеними дослідженнями, використання трансформованих меблів і обладнання в інтер'єрі підприємств харчування лише набирає розвитку в Україні, натомість у багатьох країнах західної Європи є достатньо великий досвід проектування підприємств харчування з використанням трансформованих меблів. З'ясовано, що слово «трансформер» виникло від терміну «трансформація» й означає зміну форми об'єкту, морфології та його структури.

Як показує досвід з вивчення науково-методичної літератури зарубіжного та вітчизняного проектування підприємств харчування, за трансформованими меблями та трансформованим простором майбутнє, оскільки вони забезпечують розподіл і водночас поєднання необхідних функціональних процесів, можливість економії простору, формування нових прийомів організації середовища.

Література

1. Босий І. М. Особливості дизайну меблів-трансформерів у країнах Західної Європи кінця XX - початку XXI століття. Візуальні мистецтва. 2014. №3. С. 264–272.
2. Брижаченко Н. С. Формування інтерактивного предметно-просторового середовища. Теорія мистецтва. 2015. №5. С. 5–11.
3. Гнатюк Л. Р. Особливості формотворення модульних меблів-трансформерів. Теорія та практика дизайну: збірник наукових праць. 2013. №3. С. 15–22.
4. Канева М. І. Меблі-трансформер. Історичні прототипи інтерактивних меблів майбутнього. Москва: Ноосфера, 2007. 127 с.
5. Кисіль С. С. Трансформація простору як напрямок у дизайні інтер'єрів житлових будинків. КНУТД. 2016. №5. С. 149–154.
6. Котеньова З. І. Архітектура будівель і споруд: навчальний посібник. Харків: ХНАМГ, 2007. 170 с.
7. Кузнецова І. О. Особливості типів конструкцій сучасних меблів-трансформерів. Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство. 2016. №9. С. 121–128.
8. Олійник О. П. Конструювання меблів та обладнання інтер'єру. Київ: НАУ, 2014. 348 с.
9. Сьомка С. В. Біоніка в дизайні середовища : навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2016. 244 с.
10. Сьомка С. В., Антонович Є. А. Дизайн інтер'єру, меблів та обладнання : підручник. Київ : НАКККіМ, 2018. 360 с.
11. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн : підручник. Київ. : НАКККіМ, 2017. 604 с.
12. Чернявський В. Г. Конструювання меблів та обладнання інтер'єру: методичні рекомендації до лабораторних занять / уклад. В.Г. Чернявський, О.П. Олійник, Л.Р.Гнатюк, Н.А. Колосова. Київ: НАУ, 2008. 48 с.
13. Шнейдер Е. В. Ергономічні дослідження для створення багатофункціональних меблів. КазНТУ. 2014. №1. С. 262–265.

References

1. Bossiy I.M. (2014). Features of the design of furniture transformers in the countries of Western Europe at the end of the XX - the beginning of the XXI century. Visual arts [in Ukrainian].
2. Brigachenko N.S. (2015). Formation of interactive subject-spatial environment. The theory of art [in Ukrainian].
3. Gnatyuk L.R. (2013). Peculiarities of forming the modular furniture-transformers. The theory and practice of design: a collection of scientific works [in Ukrainian].
4. Kaneva M.I (2007). Furniture transformer. Historical prototypes of interactive furniture of the future. Moscow: Noosphere [in Russian].
5. Kisil S.S. (2016). Transformation of space as a direction in interior design of residential buildings. KNUTD [in Ukrainian].
6. Kottenova Z.I (2007). Architecture of buildings and structures: a textbook. Kharkiv: KSAME [in Ukrainian].
7. Kuznetsova I.O. (2016). Features of types of constructions of modern furniture-transformers. The theory and practice of design. Art studies [in Ukrainian].
8. Oliynyk O.P. (2014). Design of furniture and interior equipment. Kyiv: NAU [in Ukrainian].
9. Siomka S.V (2016). Bionics in Environmental Design: Teach. Manual. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].

10. Siomka S.V, Antonovich Ye.A. (2018). Interior design, furniture and equipment: a textbook. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Siomka S.V (2017). Ergonomics and Ergodizain: a textbook. Kiev. : NAKKKiM [in Ukrainian].
12. Chernyavsky V.G. (2008). Design of furniture and equipment of the interior: methodical recommendations for laboratory classes / layout. VG Chernyavsky, O.P. Oliynyk, L.R.Gnatyuk, N.A. Kolosova Kyiv: NAU [in Ukrainian].
13. Schneider E.V (2014). Ergonomic research for the creation of multifunctional furniture. KazNTU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2018 р.

УДК:712.253:674.23]:7.05.012/.016

Рассадіна Анастасія Олександрівна
студентка магістратури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4240-2721
rassadina22@ukr.net

СЕМАНТИЧНІ ЗАСОБИ ФОРМОУТВОРЕННЯ ПАРКОВИХ МЕБЛІВ НА ОСНОВІ ЗАСОБІВ МЕТАФОРИ ТА БІОНІКИ

Мета дослідження: визначення семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки в контексті формування гармонійного архітектурного середовища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає у формуванні загального бачення семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки, оцінки якості їх художнього конструювання в аспекті дослідницької діяльності дизайнерів. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено особливості семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки. Визначено пріоритетні тенденції та закономірності розвитку дизайнерських рішень у визначеному напряму.

Ключові слова: паркові меблі, паркова зона, функціональність, засоби метафори та біоніки, дизайнерське рішення.

***Рассадина Анастасия Александровна**, студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Семантические средства формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики

Цель исследования: определение семантических средств формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики в контексте формирования гармоничной архитектурной среды. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза. **Научная новизна** заключается в формировании общего видения на семантические средства формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики, оценке их художественного конструирования в аспекте исследовательской деятельности дизайнеров. **Выводы.** На основании анализа научных исследований автором определены особенности семантических средств формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики. Определены приоритетные тенденции и закономерности развития дизайнерских решений в определенном направлении.

Ключевые слова: парковая мебель, парковая зона, функциональность, средства метафоры и бионики, дизайнерское решение.

***Rassadina Anastasiia,** student of the second year of master's degree program of the National Academy of Culture and Arts Management*

Semantic means of forming of park furniture through the means of metaphor and bionics

The purpose of the research is definition of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics in the context of the formation of harmonious architectural environment. **The methodology of the research** consists in the application of general scientific methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in forming a common vision of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics, assessing the quality of their artistic construction in the aspect of research activities of designers. **Conclusions.** Based on the analysis of scientific researches, the author has identified peculiarities of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics. The priority tendencies and patterns of development of design solutions in a definite direction are determined.

© Рассадіна А. О., 2018

10. Siomka S.V, Antonovich Ye.A. (2018). Interior design, furniture and equipment: a textbook. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Siomka S.V (2017). Ergonomics and Ergodizain: a textbook. Kiev. : NAKKKiM [in Ukrainian].
12. Chernyavsky V.G. (2008). Design of furniture and equipment of the interior: methodical recommendations for laboratory classes / layout. VG Chernyavsky, O.P. Oliynyk, L.R.Gnatyuk, N.A. Kolosova Kyiv: NAU [in Ukrainian].
13. Schneider E.V (2014). Ergonomic research for the creation of multifunctional furniture. KazNTU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2018 р.

УДК:712.253:674.23]:7.05.012/.016

Рассадіна Анастасія Олександрівна
студентка магістратури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4240-2721
rassadina22@ukr.net

СЕМАНТИЧНІ ЗАСОБИ ФОРМОУТВОРЕННЯ ПАРКОВИХ МЕБЛІВ НА ОСНОВІ ЗАСОБІВ МЕТАФОРИ ТА БІОНІКИ

Мета дослідження: визначення семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки в контексті формування гармонійного архітектурного середовища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає у формуванні загального бачення семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки, оцінки якості їх художнього конструювання в аспекті дослідницької діяльності дизайнерів. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено особливості семантичних засобів формоутворення паркових меблів на основі засобів метафори та біоніки. Визначено пріоритетні тенденції та закономірності розвитку дизайнерських рішень у визначеному напряму.

Ключові слова: паркові меблі, паркова зона, функціональність, засоби метафори та біоніки, дизайнерське рішення.

***Рассадина Анастасия Александровна**, студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Семантические средства формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики

Цель исследования: определение семантических средств формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики в контексте формирования гармоничной архитектурной среды. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза. **Научная новизна** заключается в формировании общего видения на семантические средства формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики, оценке их художественного конструирования в аспекте исследовательской деятельности дизайнеров. **Выводы.** На основании анализа научных исследований автором определены особенности семантических средств формообразования парковой мебели на основе средств метафоры и бионики. Определены приоритетные тенденции и закономерности развития дизайнерских решений в определенном направлении.

Ключевые слова: парковая мебель, парковая зона, функциональность, средства метафоры и бионики, дизайнерское решение.

***Rassadina Anastasiia,** student of the second year of master's degree program of the National Academy of Culture and Arts Management*

Semantic means of forming of park furniture through the means of metaphor and bionics

The purpose of the research is definition of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics in the context of the formation of harmonious architectural environment. **The methodology of the research** consists in the application of general scientific methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in forming a common vision of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics, assessing the quality of their artistic construction in the aspect of research activities of designers. **Conclusions.** Based on the analysis of scientific researches, the author has identified peculiarities of semantic means of forming of park furniture based on the means of metaphor and bionics. The priority tendencies and patterns of development of design solutions in a definite direction are determined.

© Рассадіна А. О., 2018

Keywords: park furniture, park zone, functionality, means of metaphor and bionics, design decision.

Актуальність теми дослідження. Зміни, що відбуваються в Україні за роки незалежності, стосуються всіх сфер життєдіяльності людини та суспільства, так само й сфери дозвілля, що стало передумовою проектування нових типів зон відпочинку, зокрема, паркових зон, з використання засобів метафори та біоніки. Дизайн все активніше набуває рис універсального проектного методу, руйнуючи кордони предмета промислового виробництва й стаючи засобом формування середовища. Продукція дизайну інтегрується в сучасний архітектурний контекст, компенсуючи невиразність архітектурного оточення, але вона не завжди вирішує проблеми архітектурно-дизайнерської цілісності та візуальної комфортності. Актуалізується естетична роль паркових зон та арт-об'єктів, які сконцентровані на впровадження інноваційних досягнень художньо-дизайнерської діяльності. З кожним роком все більш відчутною стає потреба людини в природному гармонійному середовищі, наповненому повітрям, зеленню, природними елементами. Тому екологічна тематика стає все більш актуальною в містобудуванні й ландшафтному дизайні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Біонічні аспекти в предметному дизайні, дослідженні природних форм, функціонування природних конструктивних систем та їх використання в архітектурно-дизайнерській творчості розглянуто в роботах Г.Л Коптєва, С.П. Мигаль, Н. Мухіна, К. Прахт, О.М. Хмельовський, С.В. Сьомка, Ю.С. Лебедев, Г.В. Минервин, В.Є. Михайленко, В.Н. Рабинович, Е.Д. Положай. Стає зрозумілим, що тема проектування біонічних форм є актуальною в моделюванні архітектурних об'єктів, містобудівних ансамблів та ландшафтному дизайні.

Мета дослідження. дослідити можливості використання біонічних форм у створенні природного середовища, надання меблям натуральної форми за аналогією з природними організмами. Охарактеризувати особливості об'ємно-просторової структури, конструктивно-технологічні та композиційно-естетичні аспекти. Класифікація проектованих меблів повинна здійснюватись на основі наявних норм та вимог до їх проектування паралельно з забезпеченням та дотриманням функціонально-планувальних, ергономічних та естетичних аспектів штучного формоутворення.

Виклад основного матеріалу. Біоніка, ґрунтуючись на біологічному прототипі, розробляє моделі, що мають конкретне практичне застосування. Біонічний метод у художньому конструюванні – це поєднання живої природи та рукотворного середовища, в якому людина буде існувати в гармонії з природою [3, 231]. «Вписатися» в природу означає врахувати технологічні, екологічні й естетичні чинники в процесі проектування.

Дизайнерський підхід, трансформування зображень птахів, тварин в нові образи створює втаємничений малярський і графічний світ. В ньому образи буття, свідомість перетворюється на загадкові лінії, геометричні фігури, які губляться й знову відроджується; в пам'яті художника спливає мистецький досвід і світогляд попередніх поколінь. Зміст усіх творів різний – в них відтворено форми, які метафорично представляють поняття, речі, нюанси їхнього окреслення, дуже індивідуалізоване відчуття й сприйняття світу митцем.

Кожний твір здійснює візуальний зв'язок між об'єктом, митцем і глядачем. Прояви художнього символу трапляються ще в ранніх формах художньої культури, в античній і середньовічній культурі завдяки впливам античної та християнської міфології. *Символ* (від грець. σύμβολον – знак, прикмета, ознака) є зображення у вигляді намальованого елемента, знака або предмета об'ємно-просторової форми. Символ зображується як заміна певних конкретних чи абстрактних понять, використовується для зберігання й передачі інформації та естетичних цінностей.

Застосування біоніки в системі дизайну будить творчу думку, змушує мислити, шукати, пізнавати закони природи.

Людина завжди черпала ідеї, спостерігаючи за природою. Так знаменитий символ Парижа – Ейфелева вежа – побудована за принципами біоніки, її прототипом слугувала гомілкова кістка людини. Першим архітектором, який використав повною мірою «дари природи», став Антоніо Гауді. Створений ним парк Гуель відомий як «природа, що застигла в камені» [2, 46].

Більшість дизайнерів і до сьогодні створюють за природними формами дуже цікаві й популярні моделі дизайнерських виробів у художніх образах. Скажімо, столик «8ігіо» А. Мендіні виконано в контексті біоніки зовнішнього виду гусака на воді. Стільниця столика трансформована в скляну дзеркальну поверхню-воду. Стійка ніжки перетворилась на шию гусака з тулубом для міцного рівноважного закріплення основи з підп'ятниками до асоціації гусячих лапок.

Розвиток біонічної методології пішов в останні роки шляхом переходу від вивчення елементів біологічних систем до більш складних досліджень їхніх комбінацій, зв'язків і взаємодії. Дійсно, в останні роки перед біонікою виникли принципово нові завдання з вивчення властивостей біологічних

об'єктів з метою їхнього адекватного сполучення з технічними пристроями в єдині біотехнічні системи [6, 11].

Однією з основних рис біотектонічних систем є те, що вони є тривимірними. Це стосується просторового формування їх на поверхні землі (при мінімальній площі обпирання системи будуть багатоярусно розвиватися в повітряному середовищі), ефективного використання підземного простору (розвинена цокольна підземна частина цих систем містить у собі всі технічні спорудження системи життєзабезпечення, мережі транспортних комунікацій), використання просторів світового океану (пружно-гнучка багаторівнева система буде закріплюватися в шельфі за допомогою кореневих фундаментів).

Компактність, висока щільність, мінімальна площа забудови є визначальними факторами у формуванні біотектонічного комплексу, що утвориться як цілісний архітектурно-просторовий організм, що являє собою органічну сукупність біотектонічних систем. Сконцентровані на невеликій площі забудови, вони формують матеріальне середовище, що розвивається в часі й просторі та забезпечує оптимальні умови проживання населення.

Сутність біотектонічного комплексу як системи, що розвивається, полягає в органічному взаємозв'язку всіх структурних елементів, що перебувають у таких просторово-тимчасових відносинах, за яких зміна одного з них спричиняє зміну не тільки інших, але всієї системи в цілому. Він може розглядатися як структурна одиниця великого міста майбутнього.

Біонічному підходу властиве дослідження саме тих особливостей будівлі й функціонування живого організму, які необхідні й достатні для вирішення конкретних завдань синтезу систем визначеного призначення. Отже, сучасна біоніка категорично відкинула принцип сліпого копіювання, некритичного відтворення живої природи в технічних аналогах і прийняла метод функціонального моделювання, що базується на вимогах ізоморфізму технічних систем їхнім біологічним прототипам (логічним моделям).

Цікаві просторові конструкції розробляли архітектори за аналогією формоутворення раковин морських організмів і панцерних тварин. Якщо прослідкувати зв'язок зі структурою морських раковин, регенерацією, зовнішніми скелетними структурами й різними руховими системами риб, плавальними рухами змій, вільним ширянням рибок, ми впевнимося в тому, що певні галузі біоніки насправді сприяли ідеям дизайнерських розробок паркових меблів.

У сучасну архітектуру дедалі більше проникає поняття «місце», що розуміється і як «межа оточуючого тіла», і як контекст архітектурної споруди; набули поширення такі метафори, як «дух місця» – концепція унікальності архітектурного твору, що органічно виростає зі свого місця; «адгокізм» – концепція, що вимагає при проектуванні враховувати передусім реальні умови даного місця, конкретні обставини, особливості ситуації; «палімпсест» – концепція багатошаровості архітектурного середовища, яка закликає під час зведення нових споруд зважати на культурні змісти, закріплені попередньою забудовою кожної ділянки [7, 107]. Зазначені підходи відтворюють бажання теоретиків і практиків повернути в царину архітектури ємке й точне поняття «місце», застосування якого надає можливість більш повно й, разом з тим, більш конкретно охарактеризувати процеси, що відбуваються в певній частині архітектурного простору споруди і як унікальний фрагмент території.

Метафора (від грец. μεταφορά – перенесення, переносне значення) – художній засіб літературного походження, що ґрунтується на подібності явищ і предметів дійсності. Найчастіше метафора розглядається як поетичний і риторичний засіб мови, але недооцінюється в сфері мислення або дії. В парковому дизайні метафора виступає невід'ємною частиною художньо-образного мислення. В її основі можуть лежати різні фізичні та соціальні явища, представляючи собою узгодженість всередині загальної системи [3, 202].

Метафорі підвладне розширення інформації, а також її сприйняття; крім того, пов'язування разом непов'язуваних концепцій. Це судження надає можливість використовувати особливості зображуваного й створювати ефект несподіваного розвитку. У зв'язку з історичним джерелом, розрізняють два види метафори: діафору (більш різку і строкату форму) і епіфору (звичну метафору). Метафору можна розглядати як складний різновид порівняння – протиставлення, в результаті якого відбувається не тільки уявне але й наочне перенесення властивостей одного предмета на інший.

У метафорі різні асоціації під час зіставлення зливаються воєдино. Відтак цей спосіб висловлювання можна використати в дизайні для творення образу та його конструктивного рішення. Таким чином, виникає образне моделювання – наповнення тематичного простору своєрідними метафорами, алегоріями, образами тих, що виникають на різних асоціативних рівнях зі всім спектром емоційної дії [7,122]. При цьому паркові меблі стають «акторами», що виступають на тлі функціонально-

декоративного оформлення, серед яких особливу роль відіграють метафоричні скульптурні конструкції.

Метафори використовуються як евристики, які допомагають організовувати дизайнерське мислення й рішення невизначених завдань проектування. Метафоричне мислення являє собою процес, за допомогою якого дизайнери поступово поглиблюють своє розуміння проектної ситуації.

Виконується графічна композиція, що відображає метафоричне осмислення твору, образно-морфологічну трансформацію графічного рішення в ескізні проекти предметно-речових об'єктів.

Найуніверсальніші принципи тектоніки біологічних конструкцій, які використовують у проектуванні паркових меблів, такі: підсилення конструкцій по лініях головних напруг; робота конструкції на розтяг; явище тургору; опір за формою; структури у вигляді «конуса гравітації» й «конуса росту». У природі можна знайти багато прикладів набуття живими формами стійкості та міцності завдяки раціональній конструкції й формі [6, 13].

Великий інтерес викликає принцип побудови листка рослини, зумовлений закономірністю підсилення конструкції по лініях головних напруг. Міцності листку надають прожилки, які пронизують усю його поверхню. Завдяки такій структурі листок водяної рослини Вікторії регії, діаметром близько 2 м. не тільки сам зберігає стійкість, але й здатний витримати масу до 50 кг. Принцип жилкування листка може бути застосований під час проектування столів та меблів для сидіння, а також для конструкції тентів-парасоль у паркових меблях [7, 101].

У творчості дизайнерів знаходять застосування також і вантові конструкції, тобто поєднання тросів, шнурів або смуг, які беруть на себе основне навантаження й працюють на розтяг із тонким, не напруженим матеріалом, що заповнює прорізи. При цьому проявляються певні геометричні закономірності структури природних конструкцій, виражені в характері їхнього контуру й вигляду, способі плетення мережі. Їхніми природними аналогами є павутиння, нитки, плівки стебел і листя рослин, а також м'язи та сухожилля тварин. Такі конструкції живих організмів дають можливість значно економити матеріал, що є головною перевагою вантових покриттів і полягає в їх економічності, які отримують за рахунок більш доцільного використання витраченого матеріалу. Зі збільшенням прогону, що перекривається, економічність вантових покриттів значно збільшується.

Розроблювані форми пневматичних конструкцій мають бути максимально стійкі, відповідати характерним динамічним факторам й умовам функціонування середовища, для якого вони призначені. У живій природі значне поширення мають також комбіновані природні системи, у яких конструкції, що працюють на розтяг, органічно пов'язані з опорними жорсткими елементами. Використовуючи цей принцип, отримуємо стрижнево-вантові, пневмовантові та інші конструктивні системи із широким використанням характеристик міцних матеріалів [8,131].

У паркових меблевих конструкціях можна також використовувати природні форми у вигляді біологічних структур, так званих конусів, – конуса гравітації (основою вниз) і конуса росту (основою вгору), а також їх поєднання. Конус гравітації виражений у стовбурах дерев, у формі крони ялини або смереки й є оптимальною формою для сприйняття сил тяжіння і бокових навантажень. Природна форма конуса росту відбита в кроні листяних дерев, у структурі деяких грибів (лисички). Дерево – приклад співвідношення двох конусів [2, 65].

Важливе місце в експериментальній біонічній практиці посідали дослідження трансформації рослин та квітів. За аналогами механізмів кістково-м'язової систем людини й тварини розроблені експериментальні моделі динамічних, трансформованих просторових конструкцій зі спеціальними монтажними механізмами, що складаються й розкладаються. Їхніми прикладами були арочно-циліндричні покриття.

Трансформація форм у живій природі здійснюється згідно з принципами оборотності й необоротності руху у вигляді часткової або повної зміни форми. Принцип трансформації природних систем становить великий інтерес для дизайну паркових меблів. Природні аналоги можна шукати, використовуючи різні види й способи обертових рухів, здійснюваних живими організмами: можливі різні варіанти, наприклад, використання принципу оборотних рухів пелюсток квітки. Тоді проектовані меблі будуть складатись із сукупності сегментів, які розміщуються горизонтально (меблі для лежання) або, при необхідності, фіксують окремі з них у вертикальному чи нахиленому положенні (меблі для сидіння) [7, 99].

Висновки. Таким чином, формоутворення паркових меблів за допомогою засобів метафори та біоніки – нове рішення в архітектурі та дизайні. Художній образ являє собою єдність об'єктивного і суб'єктивного, логічного і чуттєвого, абстрактного і конкретного, загального та індивідуального, необхідного і випадкового, частини і цілого, змісту і форми. Завдяки злиттю в творчому процесі цих

протилежностей в єдиний цілісний художній образ, творець отримує можливість створення яскравого, емоційного твору.

Художній образ формується від об'єктивного до суб'єктивного та надає велику можливість для варіацій художніх рішень. Форма біодизайну еволюціонує під впливом біоніки в таких параметрах: суттєвих змінах конструкції побудови об'ємно-просторової структури, використання матеріалів і новітніх технологій з комп'ютерізацією процесу виготовлення; розкриття ідейного змісту й формоутворення для створення образності в дизайн-виробах. Конструкція лавок, лежаків, стільців, тентів у сучасному модерному стилі дозволяє естетично змінити паркову зону та візуально осучаснити місцевість.

Використання біонічних закономірностей у проектуванні меблів є головним правилом архітектоніки. Вони залежать від форми, конструкції й рухових особливостей природного аналога меблевого виробу та повинні бути подібними у вирішенні завдань і здійсненні функцій, тобто між ними має бути щось спільне. За таких умов використання біологічного об'єкта в ролі аналога буде виправданим і сприйматиметься природно й естетично.

Література

1. Системи управління якістю. Вимоги: ДСТУ ISO. 3899-99. [Чинний від 2013-10-14]. Дизайн та ергономіка. Терміни та визначення. Київ: Держстандарт України, 2013, 33 с. (Національний стандарт України).
2. Коптєва Г. Л. Дизайн міського середовища: Конспект лекцій для студентів 5 курсу денної форми навчання напряму 1201 «Архітектура» спеціальності 7.120102, 8.120102 «Містобудування» Харків: ХНАМГ, 2008, 88 с.
3. Мардер А. П. Архітектура короткий словник-довідник. Київ: Будівельник, 1995, 336 с.
4. Мигаль С.П. Проектування меблів: навч. посіб. Львів: Світ, 1999, 216 с.
5. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі: навч. посіб. Київ, КНУКІМ, 2003, 284 с.
6. Орлова О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства: спец. 05.01.03 «Технічна естетика» Харків, 2003, 19 с.
7. Прахт К., Тупталова Ю.Б., Иконникова А.В. Мебель и архитектура. М.: Стройиздат, 1993. 168 с.
8. Хмельовський О. М. Графічний дизайн: навч. посіб. Луцьк, Терен, 2008, 160 с.

References

1. Quality Management Systems. Requirements. (2009) DSTU ISO 3899-99 from 14th of july 2009. Dezign and ergonomics. Terms and definitions. Kyiv: Derzhstandart Ukraine [in Ukrainian].
2. Koptieva, H. L. (2008). Urban environment design: A summary of lectures for students of the 5th year of full-time study in the direction of 1201 - "Architecture" specialty 7.120102, 8.120102 – «Urban Development» Kharkiv: KSAME [in Ukrainian].
3. Marder A. P. (1995). Architecture: a short dictionary-directory; A. P. Marder (Ed.). Kiev : Builder [in Ukrainian].
4. Myhal, S. P. (1999) Furniture dezign. L'viv: World [in Ukrainian].
5. Mukhina, N. (2003) History of furniture. Epohs and styles. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].
6. Orlova, O. Ecological factor of formation in design: author's abstract. dis for obtaining sciences. Degree Candidate Art studies: specialist. 05.01.03 «Technical aesthetics». Kharkiv [in Ukrainian].
7. Praкht, K., & Tuptalova, Ju. B. (1993). Furniture and architecture. A.V. Ikonnikova (Ed.). Moscow: MoStrojizdat [in Russian].
8. Khmelovskyi O. M. (2008). Graphic design. Lutsk: Teren [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.07.2018 р.

УДК 78.071.2

Стрига Аліса Вікторівна
магістрантка Київської муніципальної
академії естрадного та циркового мистецтв
ORCID: 0000-0001-7095-377X

ОСНОВНІ ФОРМИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ МОЗГОВОГО

Метою статті є аналіз основних форм музичної творчості Миколи Мозгового як яскравого представника української естради другої половини XX століття. **Методологія** дослідження побудована на міждисциплінарному підході, який дав змогу використати науковий інструментарій історії культури та мистецтв, культурології, музикознавства. Застосовано низку наукових методів: порівняння - для розкриття особливостей творчості М. Мозгового, аналізу - для визначення основних форм музичної творчості композитора, історичний – з метою простежити музичну еволюцію митця. **Науковою новизною** статті є розкриття постаті українського композитора Миколи Мозгового як втілення трьох основних тенденцій української естради XX – початку XXI століття. **Висновки.** Микола Мозковий своєю творчістю охопив три етапи розвитку української естради другої половини XX – початку XXI століття. З 1970-х до 2000-х років він брав активну участь у розвитку вітчизняної естрадної пісні. За свій довгий творчий шлях композитор втілив три основні форми української естради, які знайшли своє відображення у творчості вокально-інструментальних колективів, соло-виконавство та авторській пісні. Перша форма була втілена М. Мозговим на початку його кар'єри в таких відомих вокально-інструментальних ансамблях, як «Беркут», «Мальви», «Чарівні гітари». Друга реалізована в період роботи композитора в «Укрконцерті». Останньою формою його музичної діяльності була авторська пісня. Зокрема, до його творів належать такі пісні, як «Моя перша любов», «Материнська любов» та легендарний гімн українському Прикарпаттю «Край, мій рідний край».

Ключові слова: українська естрада, авторська пісня, вокально-інструментальний ансамбль, Микола Мозговий.

Стрига Алиса Викторовна, *магистрантка Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

Основные формы музыкального творчества Николая Мозгового

Целью статьи является анализ основных форм музыкального творчества Николая Мозгового как яркого представителя украинской эстрады второй половины XX века. **Методология** исследования построена на междисциплинарном подходе, который позволил использовать научный инструментарий истории культуры и искусств, культурологии, музыковедения. Применен ряд научных методов: сравнение - для раскрытия особенностей творчества Н. Мозгового, анализа - для определения основных форм музыкального творчества композитора, исторический - с целью проследить музыкальную эволюцию художника. **Научной новизной** статьи является раскрытие личности украинского композитора Николая Мозгового как воплощение трех основных тенденций украинской эстрады XX - начала XXI века. **Выводы.** Николай Мозговой своим творчеством охватил три этапа развития украинской эстрады второй половины XX - начала XXI века. С 1970-х до 2000-х годов он принимал активное участие в развитии отечественной эстрадной песни. За свой долгий творческий путь композитор воплотил три основные формы украинской эстрады, которые нашли свое отражение в творчестве вокально-инструментальных коллективов, соло-исполнении и авторской песне. Первая форма была воплощена М. Мозговым в начале его карьеры в таких известных вокально-инструментальных ансамблях, как «Беркут», «Мальвы», «Волшебные гитары». Вторая была реализована в период работы композитора в «Укрконцерте». Последней формой его музыкальной деятельности была авторская песня. В частности, к его произведениям относятся такие песни, как «Моя первая любовь», «Материнская любовь» и легендарный гимн украинскому Прикарпатью «Край, мой родной край».

Ключевые слова: украинская эстрада, авторская песня, вокально-инструментальный ансамбль, Николай Мозговой.

Stryha Alisa, *student of master's degree program Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

The main forms of music creativity of Mykola Mozhovyi

The purpose of research. The purpose of the article is to analyse the main forms of music creativity of Mykola Mozhovyi as the bright figure of the Ukrainian variety art of the second half of the twentieth century. **Methodology.** The research methodology is based on the interdisciplinary approach that has allowed the author to use of the knowledge of cultural history, musicology and art history. The following scientific methods were applied: the comparison (to reveal the peculiarities of M. Mozhovyi's creativity), the method of analysis (to determine the main forms of the composer's musical creativity), the historical method (to trace the musical evolution of the artist). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research lies in displaying the personality of Mykola Mozhovyi, a Ukrainian composer as an embodiment of the three main trends of the Ukrainian variety art of the 20th - early 21st centuries. **Conclusions**.

© Стрига А. В., 2018

Mykola Mozhovyi's creativity includes the three stages of the development of Ukrainian variety art of the second half of the 20th - the beginning of the 21st century. From the 1970s up to the 2000s he took an active part in the development of a national pop song. During his long creative work, the composer embodied three main forms of Ukrainian variety art – a vocal and instrumental collective, solo performance and author song. The first form was embodied by M. Mozhovyi at the beginning of his career in such famous vocal-instrumental ensembles as «Berkut», «Malva» and «Magic guitars». The second one was realized in the period of the composer's work at «Ukrcontsert». The last form of his musical activity was author song. Such popular songs as «My first love», «Mother's love» and the legendary anthem to the Ukrainian Carpathians «The land, my native land» belong to him.

Keywords: Ukrainian variety art, author song, vocal-instrumental ensemble, Mykola Mozgovyi.

У сучасних умовах в українському суспільстві порушуються питання збереження та відновлення національної пам'яті в сфері культурної спадщини. Дедалі частіше трапляються посилання на надбання минулого та на здобутки корифеїв театру, образотворчого мистецтва, літератури та естради. У стародавній Греції словом «корифей» позначали керівника й заспівувача хору. У сучасній українській мові цей термін означає провідний, видатний діяч науки, мистецтва тощо. Однак у більшості випадків цей термін вживається в контексті театру або естради. Корифеями української естради є С. Ротару, В. Зінкевич, Н. Яремчук, В. Івасюк, Д. Гнатюк, До них також належить постать Миколи Петровича Мозгового.

Питання розвитку української музики присвячені праці таких вітчизняних дослідників, як А. Конніков [4], О. Рудницька [9]. Розвиток української естради другої половини ХХ століття знайшов своє відображення в наукових розвідках О. Грачової [2], Ю. Драбчук [3], М. Барановської [1], а також безпосередньо в дисертаційному дослідженні на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства самого Миколи Мозгового на тему «Тенденції становлення й розвитку української естрадної пісні» [5]. Проблема творчої музичної еволюції Миколи Мозгового є об'єктом дослідження таких науковців, як Мозгова О. М. [7], А. Муха [8] та ін. Незважаючи на великий масив інформації про Миколу Мозгового в міжнародній мережі Internet, пресі та медіа-просторі, аналіз його основних форм діяльності потребує ґрунтовнішого дослідження.

Мета статті – проаналізувати основні форми музичної творчості Миколи Мозгового як яскравого представника української естради другої половини ХХ століття.

У другій половині ХХ століття українська естрада пройшла декілька етапів свого розвитку, а саме:

1. Естрадна пісня 1950-1960 років – етап формування української естрадної пісні як жанру. Хрущовська «відлига» сприяла розквіту нової національної музики в радянських республіках, які були насичені ностальгією, романтизмом та свободою. В Україні цей період позначений творчістю відомих українських композиторів – О. Білаша, В. Верменича, Г. Майбороди, П. Майбороди, С. Сабадаша, І. Шамо, які писали пісні на вірші класиків української поезії ХХ століття А. Малишка, Б. Олійника, Д. Павличка, М. Сингаївського, В. Сосюри, М. Ткача та ін. Пісні цього періоду характеризувалися мелодійністю, ліричністю, фольклорною стилістикою та національним характером. До шлягерів цього періоду належать «Пісня про рушник», «Два кольори», «Марічка», «На долині туман», «Очі волошкові», «Ясени», «Чорнобривці» та багато інших.

2. Естрадна пісня 1970-х – першої половини 1980-х років – етап розквіту української естрадної пісні. М. Мозговий відмічає у своєму дисертаційному дослідженні, що цей період характеризується появою професійних та аматорських вокально-інструментальних ансамблів. Особливе місце серед яких посідає ВІА «Смерічка» та творчість В. Івасюка, адже завдяки їм українська естрадна пісня виходить за межі української радянської республіки. У цей період також існували такі колективи, як «Мрія», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй» та ін. Окрім таких колективів, на естраді з'являються професійні джазові оркестри, які виконували інструментальні композиції, попурі на мотиви українських народних пісень та шлягерів української естради. Зокрема, в 1970-х роках діяли такі оркестри, як «Дніпро», «Зелений вогник», оркестр Київського державного цирку та оркестр Українського радіо та телебачення.

Також розвивалась авторська пісня, на українській естраді з'являється бардівська пісня. Один із найвідоміших представників цього напрямку – А. Горчинський – був відомий у шістдесяті роки як автор музики до пісні «Червона троянда» в стилі танго, також вирізнялася творчість тріо «Мареничі», яке синтезувало в своєму музичному стилі традиції української народної пісні, романсу, авторської пісні та зразком камерного виконавства лірики.

3. Друга половина 1980-х років – 2000 рік – етап трансформації української естради на засадах розвитку шоу-бізнесу. Цей етап припадає на часи так званої «перебудови» та падіння залізної завіси в українському суспільстві. З'являються такі рок-гурти, як «Гроно» з фронт-лідером Тарасом Петри-

ненком, який на початку 1990-х років написав легендарну композицію «Україна». У 1986 році за ініціативи цього гурту відбувся перший ро-к-фестиваль у місті Каховка, що в подальшому трансформується в міжнародних фестиваль «Таврійські ігри». Також розпочинає свою діяльність у 1987 році легендарний рок-гурт, який і досі залишається популярним – «Воплі Відоплясова», або «ВВ», на чолі з відомим шоуменом, громадським діячем та продюсером Олегом Скрипкою. У 1990-х формується окремий пласт естрадної музики нової генерації, діячі якого об'єдналися навколо «Території А». З'являється «Океан Ельзи», який нині відомий на весь світ [5, 6-9].

Окреме місце серед корифеїв посідає Микола Мозговий, творчість якого була втіленням трьох основних форм української естради другої половини XX століття – творчості вокально-інструментальних колективів, сольного виконавства та авторської пісні.

Відомий український композитор, співак Микола Петрович Мозговий народився 1 вересня 1947 року в невеликому селі Сарнів на Хмельниччині (нині Хмельницька область). Закінчив Чернівецьке музичне училище імені Сидора Воробкевича. Однак незважаючи на захоплення музикою, обрав професію юриста та вступив до Харківського юридичного інституту у 1969 році. Паралельно з 1971 року починає відвідувати заняття в Республіканській студії естрадно-циркового мистецтва в Києві. У 1973 році М. Мозковий успішно закінчує навчання та поринає у світ творчості, яка втілить у собі різносторонні таланти композитора.

На початку своєї кар'єри М. Мозковий починає працювати в різноманітних вокально-інструментальних ансамблях, зокрема: ВІА «Беркут», ВІА «Чарівні гітари», ВІА «Мальви» та ін. Варто звернути увагу, що найдовше Микола Мозковий працював у івано-франківському ВІА «Беркут». З 1974 по 1977рік він очолював його як художній керівник. За період його роботи колектив здобув велику популярність в Україні завдяки сучасним обробкам таких відомих українських народних пісень, як «Ой чорна, я си чорна» та «Гуси-гусоньки». Саме в цей період він реалізував себе в організаційній роботі в музичних колективів та накопичив досвід роботи в команді. До кінця 1970-х років М. Мозговий продовжував працювати в різних колективах, співаючи патріотичні радянські пісні, однак вже тоді починає писати музику. Паралельно працює в «Укрконцерті», де сам виконує твори українських композиторів та свої власні.

Переломним моментом у його житті був 1979 рік. Саме тоді відома українська співачка, колишня солістка вокально-інструментального ансамблю «Смерічка», Софія Ротару виконує його пісню «Край, мій рідний край», яка була їхньою першою спільною роботою. До речі, вперше пісню «Край, мій рідний край» виконував ВІА «Кобза» під назвою «Моєї землі», однак вона не привернула великої уваги аудиторії. Згадуючи історію створення музичної візитівки композитора, його дружина Віолетта Борисівна розповідала, що пісня виникла спонтанно. Зокрема, перший куплет пісні «Край, мій рідний край» народився, коли М. Мозговий поранив ногу під час відпочинку на річці у батьків у Чернівецькій області.

Там, де гори й полонини,
Де стрімкі потоки й ріки,
Де смерічок, ген, розмай,
Ллється пісня на просторі,
Вільна, сильна, наче море,
Про мій милий рідний край.

У 1980-х роках М. Мозговий продовжує свою композиторську діяльність. У співавторстві з Ю. Рибчинським пише популярні хіти, такі як «Минає день, минає ніч», «Знов я у гори іду», «Вперше». Останні набули популярності у виконанні Назарія Яремчука. Разом з українським поетом М. Кликовкою створив шедевр української лірики «Любов останньою ніколи не буває», яка отримала свою відродження у 2017 році у виконанні співака Олександра Пономарьова.

Пробач за сльози, що пекучими були,
Коли за чварами нас доля обминала,
Пробач за весни, що для тебе не цвіли,
І не карай за те, що боляче кохала.
Веди мене через життя, як через храм,
Де пам'ять молодість закоханим вертає.
Не знаю хто, але так праведно сказав:
"Любов останньою ніколи не буває" [7].

Також М. Мозговий працював з багатьма українськими поетами – В. Герасимовим, М. Ткачем, В. Крищенком, В. Кудрявцевим, О. Коржем у результаті чого світ з'являються ряд яскравих

пісень, які стали в подальшому зразками музичної лірики:, «Зачаруй нас, любов», «На щастя, на долю», «Серце скрипки», «Горянка», «Матіола», «Дивна ніч», «Троянда ружа» тощо [7].

Авторська пісня у творчості М. Мозгового складає значний доробок у його музичній творчості. Митець писав спонтанно, керуючись миттєвим натхненням та незабутніми моментами життя. Його твори вирізняються високим рівнем складності виконання, мелодійністю, ліризмом, національним характером та елементами музичних традицій 50-60 років, а саме стилів танго та романсу. Він є автором слів та музики багатьох пісень, серед яких вищезгаданий «Мій рідний край», «Моя перша любов», «Ти не дзвони», «Прут ріка» та «Материнська любов». Остання вирізняється глибоким психологізмом та наповнена вдячністю до матері:

Твоя любов дає мені наснагу,
Твоя любов веде в незнаний світ,
Так буть вовік, благословенна мамо,
Твоя любов навчила нас любить!

На початку 1990-х років його авторські імпровізації у виконанні власних пісень розкривали нові тенденції в українській естраді, яка звільнилася від жорсткої радянської цензури. Зокрема, старі пісні набули нового звучання. Наприклад, пісня «Минає день, минає ніч» отримала звучання в стилі рок. Цей період характеризується відходом М. Мозгового від великої сцени як автора й виконавця, він починає активно провадити громадську діяльність [8].

М. Мозговий стає організатором та продюсером різноманітних міжнародних творчих конкурсів. Наприклад, він був фундатором фестивалю імені Володимира Івасюка в Чернівцях, фестивалю «Море друзів» у Ялті, які допомагали відкривати нових зірок, та телевізійного проекту «Пісня буде поміж нас». Працює завідувачем кафедри теорії та методики постановки голосу в Національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова, де ділиться своїм досвідом зі студентами.

З 2005 року – генеральний директор Національного палацу мистецтв «Україна». Восени 2017 року за сприяння його дочки до сімдесятиріччя композитора було відкрито пам’ятник, який розташований біля службового входу.

Науковою новизною статті є розкриття постаті українського композитора Миколи Мозгового як втілення трьох основних тенденцій української естради XX – початку XXI століття – творчості вокально-інструментальних ансамблів, соло виконавства та авторської пісні.

Висновки. Микола Мозковий своєю творчістю охопив три етапи розвитку української естради другої половини XX – початку XXI століття. З 1970-х до 2000-х років він брав активну участь у розвитку вітчизняної естрадної пісні. За свій довгий творчий шлях композитор втілив три основні форми української естради, які знайшли своє відображення у творчості вокально-інструментальних колективів, соло-виконавстві та авторській пісні. Перша форма була втілена М. Мозговим на початку його кар’єри в таких відомих вокально-інструментальних ансамблях, як «Беркут», «Мальви», «Чарівні гітари». Друга реалізована в період роботи композитора в «Укрконцерті». Останньою формою його музичної діяльності була авторська пісня. Зокрема, до його творів належать такі пісні, як «Моя перша любов», «Материнська любов» та легендарний гімн українському Прикарпаттю «Край, мій рідний край».

Література

1. Барановська М.С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX – початку XXI ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ.* 2013. Вип. 8. С. 5-11.
2. Грачова О.О. Українське естрадне виконавство другої половини XX століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ.* 2011. Вип. 4 (25). С. 17-23.
3. Драбчук Ю. П. Українська пісенна естрада 70-80-х років. *Вісник Маріупольського державного університету.* Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2014. Вип.7. С. 69-72.
4. Конников А. Мир эстрады. Москва, 1980.
5. Мозговий М. П. Тенденції становлення й розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. 2007. 24 с.
6. Мозговий М. П. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку української естради. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 10. С. 72-79.
7. Мозгова О. М. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури. Дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства 26.00.01 «Теорія та історія культури. Київ. 2013.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ, 2004.
9. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навч. посіб. Київ, 2000. 208 с.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных призведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

References

1. Baranovska, M. S. (2013). Variety and Vocal Music in Ukraine in the Late XX - Early XXI Century: Trends of Development, Visnyk KNUKiM, 8, 5-11 [in Ukrainian].
2. Grachev, O. O. (2011). Ukrainian pop performance of the second half of the twentieth century (trends of development). Visnyk KNUKiM, 4 (25). 17-23 [in Ukrainian].
3. Drabchuk, Yu. P. (2014). Ukrainian Singing Variety of the 70's and 80's. Visnyk Mariupolskogo Derzhvnoho Universytety. Seria: Philosophia, Culturologia, Sociologia, 7, 69-72 [in Ukrainian].
4. Konnikov, A. (1980). World of Variety. Moscow [in Russian].
5. Mozhovyi, M. P. (2007). Trends in the Formation and Development of the Ukrainian Variety. Extended abstract of the candidate thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Mozhovyi, M. P. (2008). Particularities of the Ukrainian Hit in the Context of the Development of the Ukrainian Variety. Visnyk KhDADM, 10, 72-79 [in Ukrainian].
7. Mozhova, O. M. (2013). Creativity of Mykola Mozgovyj as a Phenomenon of Ukrainian Mass Music Culture. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kyiv [in Ukrainian].
9. Rudnitskaya, O. P. (2000). Ukrainian Art in the Multicultural Space. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kholopova, V. N. (2001). Forms of Musical Works. SPb.: Lan [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.

УДК 075.2(477):005.591.6

Таран Василь Анатолійович
магістрант кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2655-0954
taranvasyl@gmail.com

ІННОВАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕМОВЛЕННЯ

Мета дослідження. Дослідити інновації українського телемовлення на сучасному етапі як каналу комунікації та окреслити перспективи розвитку інтернетизації телевізійного контенту та його інтерактивність. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічних методів та підходів щодо аналізу контенту українського телебачення, а також комунікативний, порівняльний і прогностичний аналіз побудови моделей функціонування телебачення. **Наукова новизна** полягає у проведеному аналізі медійних платформ та сучасних технологій, які використовуються на ТБ та інтернет-телебаченні. Досліджено розвиток класичного телебачення та ретрансляції сучасного телевізійного контенту. **Висновок.** Отже, проаналізовані вище тенденції та перспективи майбутнього телебачення, дають підстави стверджувати, що телебачення як засіб масової комунікації не втратить своєї актуальності, а просто зазнає докорінних змін у своїй структурі, та інтегрується у новій форми, зумовлені науково-технічними потребами часу.

Ключові слова: телемовлення, інтернет-телебачення, ЗМІ, контент, інтеграція, медіа, масова комунікація.

Таран Василий Анатольевич, *магистрант кафедры звукорежиссуры Киевского национального университета культуры и искусств*

Инновации будущего украинского телевещания

Цель исследования. Исследовать инновации украинского телевещания на современном этапе как канала коммуникации и определить перспективы развития интернетизации телевизионного контента и его интерактивность. **Методология** исследования заключается в применении историко-логических методов и подходов к анализу контента украинского телевидения, а также коммуникативный, сравнительный и прогностический анализ построения моделей функционирования телевидения. **Научная новизна** заключается в проведенном анализе медийных платформ и современных технологий, используемых на ТВ и интернет-телевидении. Исследовано развитие классического телевидения и ретрансляции современного телевизионного контента. **Вывод.** Итак, проанализированные выше тенденции и перспективы будущего телевидения, дают основания утверждать, что телевидение как средство массовой коммуникации не потеряет своей актуальности, а просто претерпевает коренные изменения в своей структуре, и интегрируется в новые формы, обусловленные научно-техническими потребностями времени.

Ключевые слова: телевещание, интернет-телевидение, СМИ, контент, интеграция, медиа, массовая коммуникация.

© Таран В. А., 2018

References

1. Baranovska, M. S. (2013). Variety and Vocal Music in Ukraine in the Late XX - Early XXI Century: Trends of Development, Visnyk KNUKiM, 8, 5-11 [in Ukrainian].
2. Grachev, O. O. (2011). Ukrainian pop performance of the second half of the twentieth century (trends of development). Visnyk KNUKiM, 4 (25). 17-23 [in Ukrainian].
3. Drabchuk, Yu. P. (2014). Ukrainian Singing Variety of the 70's and 80's. Visnyk Mariupolskogo Derzhvnoho Universytety. Seria: Philosophia, Culturologia, Sociologia, 7, 69-72 [in Ukrainian].
4. Konnikov, A. (1980). World of Variety. Moscow [in Russian].
5. Mozhovyi, M. P. (2007). Trends in the Formation and Development of the Ukrainian Variety. Extended abstract of the candidate thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Mozhovyi, M. P. (2008). Particularities of the Ukrainian Hit in the Context of the Development of the Ukrainian Variety. Visnyk KhDADM, 10, 72-79 [in Ukrainian].
7. Mozhova, O. M. (2013). Creativity of Mykola Mozgovyj as a Phenomenon of Ukrainian Mass Music Culture. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kyiv [in Ukrainian].
9. Rudnitskaya, O. P. (2000). Ukrainian Art in the Multicultural Space. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kholopova, V. N. (2001). Forms of Musical Works. SPb.: Lan [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.

УДК 075.2(477):005.591.6

Таран Василь Анатолійович
магістрант кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2655-0954
taranvasyl@gmail.com

ІННОВАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕМОВЛЕННЯ

Мета дослідження. Дослідити інновації українського телемовлення на сучасному етапі як каналу комунікації та окреслити перспективи розвитку інтернетизації телевізійного контенту та його інтерактивність. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічних методів та підходів щодо аналізу контенту українського телебачення, а також комунікативний, порівняльний і прогностичний аналіз побудови моделей функціонування телебачення. **Наукова новизна** полягає у проведеному аналізі медійних платформ та сучасних технологій, які використовуються на ТБ та інтернет-телебаченні. Досліджено розвиток класичного телебачення та ретрансляції сучасного телевізійного контенту. **Висновок.** Отже, проаналізовані вище тенденції та перспективи майбутнього телебачення, дають підстави стверджувати, що телебачення як засіб масової комунікації не втратить своєї актуальності, а просто зазнає докорінних змін у своїй структурі, та інтегрується у новій форми, зумовлені науково-технічними потребами часу.

Ключові слова: телемовлення, інтернет-телебачення, ЗМІ, контент, інтеграція, медіа, масова комунікація.

Таран Василий Анатольевич, *магистрант кафедры звукорежиссуры Киевского национального университета культуры и искусств*

Инновации будущего украинского телевещания

Цель исследования. Исследовать инновации украинского телевещания на современном этапе как канала коммуникации и определить перспективы развития интернетизации телевизионного контента и его интерактивность. **Методология** исследования заключается в применении историко-логических методов и подходов к анализу контента украинского телевидения, а также коммуникативный, сравнительный и прогностический анализ построения моделей функционирования телевидения. **Научная новизна** заключается в проведенном анализе медийных платформ и современных технологий, используемых на ТВ и интернет-телевидении. Исследовано развитие классического телевидения и ретрансляции современного телевизионного контента. **Вывод.** Итак, проанализированные выше тенденции и перспективы будущего телевидения, дают основания утверждать, что телевидение как средство массовой коммуникации не потеряет своей актуальности, а просто претерпевает коренные изменения в своей структуре, и интегрируется в новые формы, обусловленные научно-техническими потребностями времени.

Ключевые слова: телевещание, интернет-телевидение, СМИ, контент, интеграция, медиа, массовая коммуникация.

© Таран В. А., 2018

Taran Vasiliy, *Magistrate of the Department of Sound Engineering, Kiev National University Culture and Arts*

Innovations of the future ukrainian television

The aim of the study. To study the innovations of the Ukrainian TV broadcasting at the present stage as a communication channel and to outline the prospects for the development of the television content internetization and its interactivity. **The methodology** of the research is to apply historical-logical methods and approaches to the analysis of the content of Ukrainian television, as well as a communicative, comparative and prognostic analysis of the construction of television operation models. **The scientific novelty** consists in an analysis of media platforms and modern technologies used on TV and Internet TV. The development of classical television and the retransmission of modern television content has been studied. **Conclusion.** Thus, the above trends and prospects for the future of television, suggest that television as a means of mass communication will not lose its relevance, but simply undergoes radical changes in its structure, and integrates into a new form, due to the scientific and technical needs of the time.

Key words: television broadcasting, internet television, mass media, content, integration, media, mass communication.

Актуальність теми дослідження. Телебачення суттєво вирізняється з-поміж інших видів мас-медіа особливою діяльністю. А в час потужного розвитку телевізійних і телекомунікаційних технологій його роль і місце в системі масової комунікації невпинно зростає. Підтримувати ці роль і місце покликані сучасні технології, що, поєднуючись із людським потенціалом, і виводять телебачення на новий рівень.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження окремих аспектів щодо розвитку класичного телебачення та ретрансляції телевізійного інтернет-контенту здійснено зарубіжними та вітчизняними вченими, такими як: І. Аньєс, Є. Бойцов, Р. Крейг, В. Іванов, А. Миколаєва, Б. Потятиник, Л. Шестьоркіна, Е. Поберезнікова, де зазначено методи й особливості функціонування класичного телебачення та інтернет-телебачення в умовах впровадження цифрових технологій. В. Гоян, Ю.Єлісавенко, А. Полісученко, Г. Потятиник, М. Соловйов, Л. Федорчук, здійснили аналіз контенту та його адаптації на українському телебаченні та в Інтернеті. Проте наукових досліджень щодо аналізу та порівняння інтернет-телебачення в контексті порівняння з класичним телебаченням майже немає.

Мета дослідження. Дослідити інновації українського телемовлення на сучасному етапі як каналу комунікації та окреслити перспективи розвитку інтернетизації телевізійного контенту та його інтерактивність.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи перспективи нового українського телебачення, варто звернути увагу на запуск проекту «Перший Ukraine», котрий є своєрідною інновацією у вітчизняному телемовленні. Отже, національна телекомпанія України заявила про повномасштабний запуск свого нового загальнонаціонального проекту – супутникового каналу «Перший Ukraine».

Сьогодні технології у сфері засобів масової інформації, та телебачення зокрема, набули надзвичайного розвитку. На теренах телевізійного простору з'явилися нові тенденції, такі, як нові можливості супутникового телебачення та активний розвиток у сфері інтернет-телебачення.

Із розвитком новітніх технологій ЗМІ телевізійна аудиторія почала формувати нові потреби до одержування телевізійних послуг. Останнім часом супутникові оператори транслюють велику кількість каналів, а відтак і програм, які розраховані на середньостатистичного глядача. Глядачеві доводиться витратити чимало часу на пошук серед великої кількості каналів програми, фільму чи серіалу, цікавого саме для нього. До того ж програми, які цікавлять глядача можуть виходити в незручний для нього час або ж уночі, адже на телебаченні «принцип відкладеного читача», як у газеті, не спрацьовує. Тому поява персонального інтерактивного супутникового телебачення цілком закономірна.

Оскільки існують десятки телеканалів різної тематики, подивитися всі неможливо. Звісно, що на телебаченні існує велика кількість непотрібної конкретному глядачеві інформації, проте дійсно цікаві передачі чи фільми він вимушений пропускати. Тому у сфері телевізійних інновацій була розроблена новітня технологія персонального телебачення, яка дозволяє «фільтрувати» програму передач і залишає для глядача лише ту інформацію, яка цікавить його.

Головний принцип цієї новітньої технології – керування телевізійним контентом. Персональне інтерактивне телебачення дає можливість вибирати не лише цікаві для вас канали для перегляду, але також і передачі, що йдуть по них. Залежно від уподобань глядача він може обрати будь-яку запропоновану вкладку: «Суспільство», «Пізнання», «Культура», «Фільми», «Телешоу», «Спорт», «Хоббі», «Дітям». В наступній вкладці, наприклад «Фільми», глядач обирає жанр: комедія, детектив, пригоди, кримінальні, катастрофи, трилер, жахи, фантастика, вестерн, бойовик тощо. Далі глядачеві буде запропоновано обрати телевізійний канал, якому він надає перевагу.

Таким чином відбувається керування своїм власним телевізійним контентом. Персональне телебачення є інтерактивним. Тобто в пакет послуг програм, які надаються можуть входити канали, за допомогою яких глядач може [1, 9]:

- отримати інформацію про товар;
- отримати інформацію про передачу;
- замовляти товари чи послуги;
- брати участь у голосуванні.

Ще однією новацією й особливістю персонального телебачення є керування рекламою. Останнім часом відмова від перегляду реклами неможлива, адже телевізійні канали «виживають» завдяки рекламі. Лише на деяких платних каналах можлива відмова від реклами. Для цього глядачеві доводиться купувати платні пакети каналів, де рекламними роликами не перериваються передачі або фільми.

Персональне телебачення має такі функції, які допомагають глядачеві переглядати лише ту частину реклами, яка може бути корисна й цікава для нього:

1. якщо глядач дивиться особистий канал, то він просто можете перемотати будь-який момент передачі, в тому числі й рекламу;
2. якщо він дивіться прямий ефір або безкоштовний варіант перегляду, то необхідно поставити паузу на будь-який час. Ця функція надає час на перемотування реклами;
3. якщо глядач зберіг передачу в особистий архів, то в ресевері є інструмент для редагування відео. Тобто можна просто вирізати рекламу й повторний перегляд передачі буде без реклами.

Всі ці функції персонального інтерактивного супутникового телебачення реалізуються за допомогою відповідного обладнання. Це спеціальний ресевер, який не поступається функціям процесора Pentium IV, що здійснює:

- запис передачі або фільму;
- перемотування назад;
- паузу;
- редагування записаних фрагментів;
- постійний аналіз контенту, який створює користувач;
- подальший, набагато точніший підбір передач або фільмів [2, 60].

Необхідний контент з десятків телеканалів без участі людини цілодобово записується на персональний канал. При цьому програмне забезпечення приставки формує персональний канал, безперервно оновлює його. Особистий канал – канал, що враховує інтереси глядача. В обладнання вбудований GSM або GPRS, за допомогою якого тримається зв’язок безпосередньо з компанією, яка надає телевізійні послуги, що дозволяє супутникової компанії «думати» про контекст передач. наприклад, вчора ввечері глядач подивився передачу про автомобілі, а потім, переглянув бойовик. Дружина вдень подивилася улюблений серіал, а дитина – мультики. Інтерактивний відеорекордер «відзвітує» компанії про інтереси кожного з родини. Так буде відбуватися щодня.

У результаті будуть сформовані і враховані інтереси кожного члена сім’ї. Тобто, прийшовши додому, кожен член сім’ї може подивитися сформований саме для нього особистий канал. Якщо не заглиблюватися в технічні подробиці формування особистого каналу, то уявити це можна таким чином: глядач бере телепрограму й обирає за кожну добу з усіх каналів те, що хоче подивитися. Проте він знаходить лише анонс кожної передачі. Саме всі ці функції й виконує обладнання персонального телебачення:

- відстежує рейтинги телепередач;
- випрацьовує для вас рекомендації;
- записує програми на три персональні канали.

Програмне забезпечення приставки може розгортати зображення HDTV-каналу без втрати якості. система зберігає у своїй пам’яті близько двох годин у high definition-форматі [2, 46]. Цей прилад використовується зі звичайним телевізором або ж входить у комплект спеціального функціонального домашнього кінотеатру, який може включати в себе плоский екран та систему динаміків. Для прийому каналів необхідна супутникова система, яка включає в себе антену та конвертор. Загалом до комплекту входить таке обладнання:

- супутникова антена 0,6 м;
- кріплення стінне;
- ресівер HD IVR 3100S;
- кабель коаксіальний – 15 метрів, F-роз’єми;

- первісна активація карти.

Сьогодні такі послуги персонального телебачення надає російська інноваційна корпорація платного телебачення «Рикор ТВ». схожі послуги на Україні пропонує медіагрупа «U.A. Inter Media Group Limited».

Персональне телебачення може бути недоступним для середньостатистичного телеглядача лише своєю ціновою політикою. Середня ціна комплекту устаткування приблизно 400 гривень. Тому конкурентом такому телебаченню може стати лише Інтернет-телебачення, адже на сьогодні високошвидкісний інтернет коштує достатньо недорого на Україні та може виконувати ті ж основні функції, зокрема обмеження реклами та вибір саме тих передач, які прагне подивитися глядач. Отже, інноваційні технології персонального телебачення можуть не набути достатнього попиту на українському телевізійному ринку.

Сьогодні інтернет став невід'ємною частиною життя, адже в мережі можна знайти будь-яку інформацію. Тому розвиток інтернет-журналістики, зокрема Інтернет-телебачення, дуже важливий. Саме ці умови визначили потребу дослідження, яке охарактеризує стан та перспективи розвитку Інтернет-ТБ.

Ще вчора перегляд телепередач в інтернеті був технічно складним процесом. Але стрімкий розвиток інноваційних технологій в інформаційній сфері, викликаний перш за все інформаційним вибухом, призвів до того, що міф став реальністю: інтернет-ТБ – це не альфа-проект, це новий вид подачі інформації. Наступ Інтернету на телебачення почався вже давно. Але правильніше буде стверджувати, що телебачення залучило нові технології, й у всесвітній мережі з'явилося онлайн-ТБ.

Згідно з дослідженнями компанії InMind на замовлення інтернет Асоціації України (ІнАУ), на кінець 3 кварталу 2011 року в Україні налічувалося 14,3 млн. користувачів всесвітньої мережі. За даними Київського міжнародного інституту соціології, «головну групу онлайн-аудиторії складає молодь у віці 18–29 років, на яких припадає 46,6 % усіх користувачів, 30–39 – 25,5 %, 40–49 – 19,2 %, старше 50 років – 8,7 %» [3]. При цьому, дослідження компанії iVOX вказало, що «близько 70 % користувачів інтернету в Україні дивиться онлайн-ТБ, зокрема щоденно його дивиться 9,6 %» [4]. Американська корпорація ABC пояснює успіх онлайн-телебачення його зручністю, «адже часто глядачі просто не встигають подивитися улюблену передачу у встановлений час». Дослідивши аудиторію Інтернет-ТБ, ця компанія встановила, «що 77 % глядачів використовують його саме за цих причин» [5].

HOOTSUITE та міжнародне соціально-орієнтоване творче агентство We Are Social підготували звіт «Цифрові медіа в 2018». Згідно з ним, «серед ключових висновків за підсумками 2018 року:

- За останні 12 місяців кількість користувачів інтернету зросла на 7% і досягло позначки в 4.021 мільярда, що складає 53% від усього населення Землі.
- Використання соціальних медіа по всьому світу виросло за останні 12 місяців на 13%, досягнувши позначки в 3.196 мільярда користувачів.
- Використання соціальних медіа через мобільні пристрої виросло за рік на 14%, до позначки в 2.958 мільярда користувачів, при цьому 93% користувачів соціальних медіа заходять туди з мобільних пристроїв.
- Загальний час, проведений в 2018 році в мережі всіма користувачами Інтернету, в сукупності складе 1 мільярд років, з яких 325 мільйонів умовних років буде витрачено на соціальні мережі» [6].

Слід також зауважити, що «в освоєнні Інтернету як ще одного засобу поширення свого продукту телемовників підганяє передусім шалена популярність відеосайтів (передусім YouTube), які, згідно з дослідженнями, відтягують дедалі більшу частину телевізійної аудиторії, а також розвиток Інтернет-телебачення» [7].

«Інтернет-телебачення – складова частина інтернет-мовлення, що об'єднує базові форми подання інформації: текст, відео та аудіо. Має широкі потенційні інтерактивні можливості, які найбільше розкриваються там, де необхідно забезпечити оперативне знімання, прямі включення й трансляцію передач, зокрема, для територіально віддалених користувачів» [8]. Головний принцип інтернет-ТБ – пряма комунікація зі споживачем. На відміну від звичайного телебачення, воно більш інтерактивне, функціональне та персоналізоване.

Користувачі мають право розміщувати свої відео, які не порушують авторських прав, кожен охочий може їх переглянути. На нашу думку, саме ті ресурси, які працюють за принципом Web-TV, можна називати справжнім Інтернет-телебаченням. Цей формат можна визначити як виробництво, трансляцію та ретрансляцію продукції, яка початково була призначена для розміщення у мережі [55, с. 36]. В Україні подібними ресурсами є молодіжний проект zazazu.tv, Інтернет-телебачення міліції

Києва та Київської області 102tv.kiev.ua, Кримське телебачення Рів'єра ТВ (riviera-tv.net), ресурси mediabomba.tv та rock-live.tv. Також прикладами функціонування Web-TV, вже не вітчизняного виробництва, є інтернет-телеканал про інформаційні технології sltv.ru, позашляхове інтернет-телебачення OffroadTV (4x4.ether.tv), канал «Перше інтернет-телебачення» 1tvnet.ru, вірменське музичне Інтернет-телебачення mtv.am, ресурс tvjam.ru та канал тібетської діаспори в Індії tibetonline.tv. За даними Multimedia Research Group, Інтернет-ТБ у форматі Web-TV до 2015 року будуть дивитися майже 380 млн. осіб, у грошовому еквіваленті цей ринок зросте до $11 млрд. [9, 37].

Одна з переваг Web-TV – можливість існування тут «цікавих» проектів. Кожному зрозуміло, що на телебаченні немає місця нерентабельним ідеям. З рентабельністю ми пов'язуємо відсоток глядачів, які хочуть дивитися ту чи іншу передачу, та, відповідно, кількість рекламодавців, які в ній зацікавлені. Не дивно, що за таких умов телепрограми, а тим більше телеканали, які спрямовані на вузьку аудиторію, просто не можуть вижити поміж популярних шоу. Натомість, життя у всесвітній мережі не потребує великих вкладів, не таке затратне. Інтернет дає можливість спробувати себе в реалізації найсвіжіших ідей. Крім того, Інтернет-ТБ стає тут не лише прототипом стандартного ТБ, а й ефективним інструментом маркетингу та комунікацій. Тобто доступність технологій дозволяє великим компаніям створювати Інтернет-телеканали під власні цілі, використовувати відео-сюжети для розкрутки власної продукції. Велика кількість українських компаній вже робить невеличкі відео-огляди для збільшення своїх продажів (наприклад, огляди техніки на hotline.ua та rozetka.com.ua). Цікаво, що японська Honda створила власний канал у мережі ще взимку 2008 року: розповідає на ньому про цікаві інженерні розробки та сучасні технічні тенденції, а також транслює змагання з «Формули-1», мотобайку та вітрильного спорту.

Один з найкращих прикладів реалізації формату Web-TV – проект FotoTV. Це найбільше інтернет-телебачення про фотографію у світі, засноване у 2007 році Марком Людвігом. Місія проекту – забезпечити фотографів онлайн-ресурсом, який базувався б на принципі «вчитися, дивлячись на експертів». Команда, на якій тримається увесь проект, складається з молодих ініціативних людей, які самі зацікавлені у фотографії, власники ресурсу запевняють, що за ними нема ніяких інвесторів. Спершу FotoTV було орієнтоване лише на місцевий німецькомовний ринок (головний офіс знаходиться у Кельні), проте зі зростанням кількості передплатників засновники вирішили охопити й англомовну аудиторію.

Якщо ж говорити про глядачів каналу, то серед них виділяють студентів, які вивчають фотографію, професійних викладачів фотографії та завзятих фотографів – як аматорів, так і професіоналів. Саме унікальність створеного контенту та інноваційність проекту допомагає йому охопити таку широку аудиторію. Однією з переваг сайту є його інтерактивність – передплатники можуть самі запропоновувати теми нових відео, взаємодіяти з колегами та експертами в процесі ефективного навчання. Крім того, нові матеріали, які щотижня додають на ресурс, можна обговорити на форумі. Усього на FotoTV.com представлено 7 програм: «Основи та історія» (2 рубрики: історія фотографії та композиція); «Технологія та презентація» (5 рубрик: основи студійної фотографії, технологія фотокамери, техніки освітлення, техніки студійної зйомки, фотографії для презентації); «Редагування цифрових зображень» (4 рубрики: уроки Фотошопу, техніки Фотошопу, основи Фотошопу, інструменти); «Темна кімната» чи «темна лабораторія» (2 рубрики: негатив та позитив); «Предмет фотографії» (10 рубрик: фотозйомка подій, пейзажна фотографія, фотографія природи, фотозйомка «ню» (оголеного тіла), панорамна фотографія, фотозйомка подорожей, фотожурналістика, портрет/люди, спеціальні фототехніки, фотозйомка натюрморту); Фотомистецтво (5 рубрик: збір фотографій, сучасна фотографія, майстри фотографії, книги про фотографію, фотогалереї/виставки); Інформація/новини/події (2 рубрики: новини та фотоподії).

Великим плюсом ресурсу FotoTV є його відкритість. Команда проекту з радістю набирає стажерів, відкрита для співпраці з людьми, які хочуть та можуть створювати фільми, з радістю розповідає про себе. Співробітництво з рекламодавцями провадять тут переважно через розміщення банерів. Проте слід розуміти, що впровадження абонентської системи дозволяє ресурсу не вдаватися до активних пошуків рекламодавців: аудиторія платить за якісні послуги, а не за величезну кількість рекламних роликів, картинок та текстів, яких в інтернеті вже більше, ніж в інших ЗМІ. Деякі російські та українські веб-студії вже пропонують послуги щодо створення інтернет-телебачення «під ключ»: наприклад, агентства soft.itbom.com, antula.ru та r-media.com.ua. В таких агенціях навіть запевняють, що будь-який сайт може стати каналом інтернет-телебачення. І навіть прогнозують, що спроб створити власний інтернет-телеканал з кожним роком буде все більше. В ЗАТ «Ефір» (ether.tv), де займаються виробництвом інтернет-телеканалів і вже мають доволі серйозний досвід на цьому ринку, запевняють, що Інтернет-ТБ у мережі можуть дивитися всі користувачі інтернету зі швид-

кістю з'єднання від 256 кбіт/с та вище. нашим співвітчизникам ця вимога на заваді не стане, адже згідно з оцінкою міжнародної компанії Pingdom у 2010 році, середня швидкість інтернет-доступу в Україні складає 2,28 мбіт/с. Аби створити власний канал, потрібно мати лише відеоматеріал для мовлення телеканалу та комп'ютер, підключений до інтернету.

Висновки. Отже, проаналізовані вище тенденції та перспективи майбутнього українського телебачення, дають підстави стверджувати, що телебачення як засіб масової інформації не втратить своєї актуальності, а просто зазнає докорінних змін у своїй структурі, та інтегрується у новій форми, зумовлені науково-технічними потребами часу.

Література

1. Поліщук Л. Д. Структура телевізійного інформаційного мовлення (за матеріалами програм українського телебачення). Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. 2006. Вип.14. С. 9–12.
2. Скляр Б. Цифровая связь. Теоретические основы и практическое применение : пер. с англ. Москва : изд-кий дом «Вильямс», 2007. 1104 с.
3. Доступ к Интернету имеют 30 % взрослого населения Украины .ЧАО «Блиц-Информ». Киев : Бизнес, 2011. URL: http://www.business.ua/ (дата звернення: вересень 2018).
4. Почти 70 % пользователей Интернета в Украине смотрит онлайн-ТВ. ITC Publishing. Киев : ITC.UA, 2011. URL: http://itc.ua/(дата звернення: вересень 2018).
5. Джоджуа Т. Компьютерная программа телепередач. Коммерсантъ. 2007. № 194 (3770). С. 20.
6. Digital in 2018 Global Overview. URL: https://www.slideshare.net/wearesocial/digital-in-2018-global-overview-86860338 (дата звернення: вересень 2018).
7. Зубенко О. Телебачення+інтернет: симбіоз не складається. Телекритика./ 2011. URL: http://www.telekritika.ua/ (дата звернення: вересень 2018).
8. Термінологія телевізійної журналістики. Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів : Мовний калейдоскоп, 2011. URL: http://www. franko.lviv.ua/ (дата звернення: вересень 2018).
9. Тиравский В. Голос из сети . Статус. Экономические известия. 2011. № 28(198). С. 36–39.

References

1. Polishchuk L. D. (2006). Structure of television information broadcasting (based on materials of Ukrainian television programs). Visn. Kyyiv. nats. un-tu im. Tarasa Shevchenka. 14. 9–12 [in Ukrainian].
2. Sklyar B. (2007). Digital communication. Theoretical foundations and practical application. Moskva: izd-kiy dom «Vil'yams» [in Russian].
3. Access to the Internet have 30% of the adult population of Ukraine (2011). CHAO «Blits-Inform». Kiyev: Biznes. URL: http://www.business.ua/ [in Ukrainian].
4. Nearly 70% of Internet users in Ukraine watch online TV. (2011). ITC Publishing. Kiev. URL : http://itc.ua/ [in Ukrainian].
5. Jojua T. (2007). Computer program telecasts. Kommersan, 194 (3770), 20 [in Russian].
6. Digital in 2018 Global Overview. URL: https://www.slideshare.net /wearesocial /digital-in-2018-global-overview-86860338.
7. Zubenko O. (2011). Television + Internet: Symbiosis is not formed. Telekritika URL: http://www.telekritika.ua/ [in Ukrainian].
8. Terminology of TV journalism (2011). Lviv. nats Untitled for Ivan Franko. Lviv: Movnyy kaleydoskop,. URL: http: // www. franko.lviv.ua/ [in Ukrainian].
9. Tiravsky V. (2011). Voice from the network. Status. Economic news, 28 (198), 36–39 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.10.2018 р.

UDC 78.071(477)

Tytenko Dmytro
graduate student of the National Academy
of Culture and Arts Management,
assistant organist of the Ukrainian National House of
Organ and Chamber Music
ORCID: 0000-0002-2490-3701
d.tytenko@gmail.com

HISTORICAL KEYBOARD MUSIC INTERPRETING IN UKRAINE: CONTEXTS, PERFORMANCE AND INSTRUMENTS

The purpose of the article. The article deals with analysis of the development of the performance of keyboard music in Ukraine in the historical and socio-cultural context. **Methodology** of the research lies in the source study, application of systematic analysis and the historical-cultural and comparative methods. **Scientific novelty** of the work consists in the study of the sound-aesthetic features of the period keyboard musical instruments in the context of historical epochs and national schools. **Conclusions.** The music listener's great interest in early music encouraged the development of the stylistics of the historically informed performance practice in Ukraine. Academics and students in Ukraine often are interested in the keyboard music, which extend across chronological boundaries and embrace music intended for different keyboard instruments. The analysis carried out in the study clearly shows the connection between the formation of the sound aesthetics and the performing technique on keyboard instruments with the technical and sonority specifics of the period musical instruments. Therefore, there is an obvious need for a contextual approach to the restoration and making of historical instruments copies, the awareness of both technical and a sound aesthetic features of instrument in the historical and regional specifics context.

Keywords: historically informed performances in Ukraine, historical keyboard music, sound aesthetics, historical musical instruments and their copies.

***Титенко Дмитро Павлович**, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, асистент органіста Національного Будинку органної та камерної музики України*

Старовинна клавірна музика в Україні: контекст, виконавство та музичний інструментарій

Мета статті - аналіз розвитку виконавства старовинної клавірної музики в Україні в історичному та соціокультурному контексті. **Методологія** дослідження полягає у системному аналізі, загальнонаукових методах систематизації та узагальнення, застосуванні історико-культурологічного та порівняльного методів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні эстетико-сонористичних особливостей старовинних клавішних музичних інструментів у контексті історичних художніх епох та національних шкіл. **Висновки**. Значний слухацький інтерес до давньої музики сприяє розвитку стилістики історично інформованого виконавства в Україні. Науковці та студентство в Україні виявляють глибоке зацікавлення різними аспектами клавірного виконавства, що притаманні різним історичним періодам та музичному інструментарію. Проведений у дослідженні аналіз ясно засвідчує зв'язок між формуванням звукової естетики та виконавською технікою на клавішних інструментах з технічними та звуковими особливостями старовинних музичних інструментів. Тому очевидною є необхідність контекстного підходу до реставрації та створення копій історичних інструментів, усвідомлення як технічних проблем, так і художніх та звукоестетичних особливостей кожного інструменту в контексті історичної та регіональної специфіки.

Ключові слова: історично інформоване виконавство в Україні, старовинна клавірна музика, звукова естетика, історичні клавішні музичні інструменти та їх копії.

***Титенко Дмитрий Павлович**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, ассистент органиста Национального Дома органной и камерной музыки Украины*

Старинная клавирная музыка в Украине: контекст, исполнительство и музыкальный инструментарий

Цель статьи - анализ развития исполнительства старинной клавирной музыки на Украине в историческом и социокультурном контексте. **Методология** исследования заключается в системном анализе, общенаучных методах систематизации и обобщения, применении историко-культурологического и сравнительного методов. **Научная новизна** заключается в исследовании эстетико-сонористических особенностей старинных клавишных музыкальных инструментов в контексте исторических художественных эпох и национальных школ. **Выводы**. Значительный слушательский интерес к старинной музыки способствует развитию стилистики исторически информированного исполнительства на Украине. Ученые и студенты проявляют глубокий интерес к различным аспектам клавирного исполнительства, касающимся различных исторических периодов и музыкального инструментария. Проведенный в исследовании анализ ясно свидетельствует связь между формированием звуковой эстетики и исполнительской техники на клавишных инструментах с техническими и звуковыми осо-

© Tytenko D., 2018

бенностями старинных музыкальных инструментов. Поэтому очевидна необходимость контекстного подхода к реставрации и созданию копий исторических инструментов, осознание как технических проблем, так художественных и звукоэстетических особенностей каждого инструмента в контексте исторической и региональной специфики.

Ключевые слова: исторически информированное исполнительство на Украине, старинная клавирная музыка, звуковая эстетика, старинные клавишные музыкальные инструменты и их копии.

Relevance of the research topic. In the modern international and Ukrainian culture processes an early music becomes a significant factor in the formation of sound aesthetics of the contemporary music art. The art of postmodern period has not only stylistic borrowing, but works directly quoting some artists of different historical periods and countries. An appeal of modern art to the historical heritage awakens unprecedented scientific, performing, and listening interest in early music, particularly, the historical keyboard music. But every appeal to historical keyboard music faces a number of problems related to the performing practice. Certain peculiarities of the keyboard music interpretation are in direct relation with both the historical tradition and the specifics of national schools, as well as with the construction and sonority features of the musical instruments.

The propose of the article. The article deals with the development of keyboard music performance analysis in Ukraine in the historical and socio-cultural context.

Analysis of Scientific Researches. During the last decade a significant increase can be noticed in the interest of scientists to the problem of the historically informed performance of the early music. This is reflected in the fundamental researches by B. Billeter, A. Dolmetsch, N. Gerasymova-Persydska, N. Harnoncourt, N. Kashkadamova, S. Shabaltina, V. Shulgina, C. Stembridge, M. Stepanenko and others. But an appeal to the keyboard music performance in context of period instruments sonority presently has not found sufficient reflection in the works of the Ukrainian scientists.

Statement of basic material. The keyboard music development in Ukraine has a rich history with the significant regional differences closely related to the historical and cultural context. It should be noted that the dramatic historical events and complex geopolitical processes in Ukraine have given a significant impact, in particular on the keyboard music development. In view of the variety of keyboard music instruments, it should be stressed that the historical keyboard instruments term mentioned in this paper should be interpreted as the general name of the strings and the wind instruments at the given historical period.

The keyboard instruments introduction into musical practice of the Slavic gets back to the 10-11th centuries and it is closely connected with the organ. Despite the fact that the organ was not used to accompany the liturgy in the orthodox church, owing to the development of ties with the Byzantine Empire, it became known in the territory of Ukraine [2, 21]. The first organ mentioning belongs to 957, and on *St. Sophia Cathedral* fresco in Kyiv, dated 11th century, the organist playing the organ and kalkant, forcing air bellows was depicted among the instrumental ensemble.

The first documental mentioning of the organs existence in Galicia goes back to the beginning of the 15th century. Actually we may suppose that organs were known in Galicia much earlier. In the territories of western Ukraine, which were under the rule of the Lithuanian and Polish kingdoms, the organ music was the integral part of the liturgical practice. The development of secular keyboard music can also be traced since the 16th century in the west, and later in central Ukraine.

During First and Second World Wars and particularly in the times of the Soviet State atheist ideology dominance on Ukrainian territory, many historical instruments were destroyed. After the Second World War the only playable organs remained intact in the few churches, situated mainly in western Ukraine. Despite of that fact, the great interest in the organ music arose in the middle of the 20th century in the former Soviet Union, Ukrainian Republic belonged to. The organist and music theorist Arseniy Kotlyarevskiy (1910-1995) played the important role in the organ revival in Ukraine. The year 1970 is seen as the reinstatement of the organist profession in Ukraine. At that time Kotlyarevskiy started and headed the organ class at the Conservatoire of Kyiv. On his initiative the company *Sauer* Organ Builders created and installed two organs in the Conservatoire halls in 1971. It made possible the professional training of many organists and encouraged the Ukrainian composers to turn their interest towards the organ. The historic organs maintenance in the number of churches and the new organs building for concert halls is also closely connected with the name of A. Kotlyarevskiy. Despite the negative Soviet attitude Arseniy Kotlyarevskiy was granted permission to found the state concert organization (the *National House of Organ and Chamber Music*). In 1980 the organization commissioned the *Rieger-Kloss Organ Builders* to build a three-manual organ in the *St. Nicholas Roman Catholic church* in Kiev [9, 226]. The *House of Organ and Chamber Music* remains up today as the only cultural institution in Kiev, where regular organ concerts and festivals are held.

The development of many artistic styles in Ukraine is characterized by the number of special features. The Romanticism tradition in music teaching and music performance remains dominant. It was also applied to keyboard performance practice of early music. However, the great public interest in early music of the recent decades has given the great impact for the development of the style by the historically informed performances.

A significant event in the cultural life of Ukraine in 1994 was the festival *Ukraine and the World of Baroque*, which took place at the annual art events *Musical Dialogues*. Professional musicians and wide audience of listeners did have the rare opportunity to listen to live concerts of famous international and Ukrainian performers of ancient music. It is necessary to emphasize that such a festival was made possible by the participation of the *Neupert Historical Keyboards Instruments* (Germany) owner. Wolf Dieter Neupert brought some copies of historical pianoforte and harpsichords especially for concerts of the festival in Kyiv. The specialist's and listener's great interest in interpretation specific and sonority of historical instruments encouraged the development of the stylistics of a historically informed performance practice in Ukraine.

In l999 the *Early Music Department* at the Ukrainian *National Tchaikovsky Academy of Music* was founded, directed by Professor Nina Gerasymova-Persydska. The activities of this department also have a considerable influence on the development of keyboard playing in Ukraine.

The integral and extremely important part of the *Early Music Department* is the harpsichord class. It was founded in 1994 by Svitlana Shabaltina, the gifted musician and pedagogue. She is famous by her concert activities being a soloist (the piano and harpsichord) and besides the ensemble member by her numerous performances in the concerts, TV shows and recordings on the radio and a CD's.

Under Prof. Shabaltina artistic guidance a lot of bright and talented musicians and performers graduated from the *Early Music Department* of Kyiv Academy of Music [3, 198]. Olga Shadtina-Lychak, Nataliya Fomenko, Olena Zhukova, Nataliya Sikorskaya, Lubov Titarenko, Julia Vash, Varvara Turta among them.

The rapid development of the activities of the newly established department has led to the necessity of providing instruments for it. On the initiative of the Protestant community of Winterthur-Teuss (Switzerland) and the organ builder Marcus Wagenbach the *Early Music Department* was given a one-manual *Walcker* organ in Neo-Baroque style. This instrument with the support of the Swiss organists Bernhard Billeter and Wilma Neumann, was delivered to Kiev and erected in the hall of the Department of Early Music by the author of this text. The *Walcker* organ importance for Kyiv is great. It gives the opportunity for students to become familiar with the early organ repertoire and basso continue practice, as well as to hold concerts by the students and well-known organists.

The event that attracted the attention of specialists and the broad music community of Ukraine in 2001-2005 was the joint project of the Swiss *Schola Cantorum Basiliensis* and the *Tchaikovsky National Academy of Music* of Ukraine. This project included lectures, master classes and concerts of professors of *Schola Cantorum* in Ukraine, and the *National Academy of Music* in Switzerland.

The leading professors from Switzerland trained the students of the Academy of Music during special master classes on the history of notation, harpsichord, gregorian singing, lute, renaissance dance, sound systems and the tuning, and many other matters. After master courses completion the grand concert was given by the famous Swiss musicians-professors Gotfried Bach, Bernhard Billeter, Anthony Rooley, Andreas Staier, Evelyn Tubb, Michel Uhlmann, Dominique Vellard and others.

Another significant example of the fruitful cooperation between Ukrainian and European scholars is the international project implementation by the cooperation with *National Academy of Culture and Arts Management* of Ukraine and the *Hochschule der Künste* of Zurich in 2006-2008 "Historical Keyboard Music: Instruments and Performance" under the direction of the Head of the *Department of Musicology* of NAGMS of CA, Professor Valeriya Shulgina (Ukraine) and Professor Bernhard Billeter (Switzerland). The purpose of the project is the study of historical origins and the revival and the restoration and replication of historical keyboard instruments in Ukraine; promoting the concept of training musicologist-experts of historical instruments, music editions and manuscripts. *National Academy of Culture and Arts Management* (Ukraine) together with the *Hochschule der Künste* of Zurich (Switzerland) and Swiss Arts Council *Pro Helvetia* came together to promote implementation of the project "Historical Keyboard Music: Instruments and Performance".

The master classes by Prof. Billeter were given during the course of this project. Bernhard Billeter is a well-known keyboard instrument performer, including the organ, clavichord, harpsichord, lautenwerck, pianoforte, piano. What is more professor important that Billeter made a great contribution into scientific study of early keyboard music.

Professor Billetter headed the *Hochschule der Künste* of Zurich Organ Department, lecturing at Zurich University. From 1984 to 1997 Bernhard Billeter was the *Swiss musical and pedagogical magazine*

(Schweizerishen Musikpädagogische Blätter) editor. In 1992-1996 Bernhard Billert performed a series of 42 concerts, in which he interpreted all the keyboard works by Johann Sebastian Bach. Bernhard Billeter is the genuine expert in the field of historical musical instruments expertise.

Prof. Billeter has a long-standing scientific and cultural ties with Ukraine. During his first visit to Ukraine in 1996 Bernhard Billeter headed workshops at the National Tchaikovsky Academy of Music in edition to his concert performances. He was among the first ones, who arose the problem of the historically informed performance of the early music. The study of that question was further developed out in the works of the prominent Ukrainian scholars and musicians: Nina Gerasymova-Persydska, Nataliya Kashkadamova, Igor Pyaskovskyi, Svitlana Shabaltina, Mykhailo Stepanenko many others.

While analyzing the historical 16-17th centuries treaties it was found out that clavichord is particularly important. Even the first known fundamental treaties *Discourse on musical instruments* (1555) by Juan Bermudo and *The Art of playing fantasys* (1565) by Tomas de Santa-Maria appeal to the clavichord as the best instrument for learning and home music. In 1753 Carl Philipp Emmanuel Bach in his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen) stated the particular importance the of the playing clavichord technique for all keyboard instrument players [4, 318]. It made great sense to start the construction of the clavichord for the *National Academy of Culture and Arts Management*, taking into account the absence of similar instruments in Ukraine. The project was aimed at close and detailed familiarity of musicians, scientists and historic musical instruments experts with clavichord, in further application it in training, rehearsals and concerts activities.

While working on the historical prototypes study and analysis, the sonority features and the clavichord construction - copies of historical instruments were made by the author of this text. It was very important for me for this work to be provided with theoretical and performing knowledge, received during my studies at the *Tchaikovsky National Academy of Music*, as well as the specific skills at the workshops and internships at the *Metzler* and *Kuhn* Organ-builders of Switzerland.

German type of the unfretted clavichord was taken as the starting point in the analysis of the construction and sonority features. In addition to this instrument, the original one which is in *Ringve Museum* of Trondheim (Norway), and besides the constructive and sonority features of other Gerlach instruments were taken into account.

In accordance with the notable sources we can suppose that the clavichord was invented around 1400 and during the first 300 years of its existence the only fretted model was used. The creation of the first unfretted clavichords refers to the end of the17th century. Both models of clavichords were in use until the middle of the 19th century, the time when the clavichord was considered as "temporarily obsolete". In the 1890s, the clavichord is undergoing rebirth [7, 63].

In making historical instrument copy it is important to reach the perfect sound aesthetic conformity with the instruments of the specified period and high instrument functionality. To achieve it, unlike the 16th and 17th centuries masters, nowadays it impossible to rely only on the knowledge accumulated over the centuries by the transferring it from the master to the student. This chain was torn even in Europe in 1800 when the building of the clavichords stopped. So, first of all, we had to investigate the comparison and analysis of the constructive and sound features of the known instruments.

Even from the first research it becomes clear the importance of the smallest part and even tiny detail of the instrument. The smallest changes can have a significant and unpredictable effect, which can bring about the whole instrument sound distorting.

Some musicians and music instrument builders are suspicious of any kind of technical analysis, considering only copying of the best historical instruments models. Fully sharing the need for extreme caution as for any changes, it should be noted the danger of "blind" copying. This is particularly important when it comes to work with such material as wood. Even the same kind of wood that grew in different climatic conditions, can have quite different quality. Especially when it deals with the wood which is several centuries old. Thus, even having copied up to microns quite often we may receive different sound in comparison with the original instrument.

In October 2008 the work on the construction of an unfretted clavichord after Gerlach was completed. According to Professor Billeter recommendations some changes were made to adjust the mechanic and sonority of the instrument [6, 237]. The unfretted clavichord was adopted by the Commission of the National Academy of Culture and Arts Management of Ukraine. The Commission of Experts highly appreciated the functionality and sonority quality of the new instrument, noting "compliance of the sonority of unfretted clavichord after Gerlach to historical prototypes."

The inauguration concert and the ceremony of giving the clavichord by *Hochschule der Künste* of Zurich with the support of the Swiss arts council *Pro Helvetia* to the *National Academy of Culture and Arts*

Management was held on November 4, 2008. At the concert Bernhard Billeter performed works by Georg Böhm (1661 — 1733), Johann Sebastian Bach (1685 — 1750) and Carl Philipp Emmanuel Bach (1714 — 1788), clearly demonstrating the sound aesthetic and technical peculiarities of historically informed interpretation of music in the context of the musical instrument of this repertoire. At the workshops held by Professor Billeter for teachers and students, the problems of interpretation of historical keyboard music were considered in connection with technical and sonority peculiarities of the mentioned period musical instruments.

At present, a keen interest in early music repertoire and its historically informed interpretation makes it necessary to study, restore and replicate historical musical instruments. And consequently it resulted in the development of the historical keyboard music performance in Ukraine. The examples presented in the given study clearly demonstrate the connection between the aesthetics and the technique of keyboard music performing with the technical peculiarities and the sonority of the period musical instruments. Therefore, there is a need for a contextual approach to restoration and the replication of historical instruments, awareness of both technical issues and artistic and sound aesthetic features in the time context of the instrument creation.

Література

1. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта Бароко в українській музиці XVII ст. / Н. О. Герасимова-Персидська // Українське Бароко і європейський контекст. - К., 1991. - с. 211-215
2. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры / Л. И. Ройзман.- М., 1979.- 376 с.
3. Шабалтіна С. До історії виникнення класу клавесина в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Вип 72. - К., 2008.- с. 192-201.
4. Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Bärenreiter Verlag 2008, 592 S.
5. Beurmann, Andreas. Historische Tasteninstrumente. Cembali, Spinette, Virginale, Clavichorde. Prestel Verlag 2000, 215 S.
6. Billeter, Bernhard. Musiktheorie und musikalische Praxis. Peter Lang Verlag 2004, 370 S.
7. Boalch, Donald. Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840. Oxford University, 3th Edition, ed. by Charles Mould, Oxford 1995, 788 P.
8. Harnoncourt, Nikolaus. Music als Klangrede.- Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 1982. Укр. Переклад: Гарнонкурт Н. Музика як мова звуків. - Суми: Собор, 2002.-182 с.
9. Tytenko, Dmytro. Länderberichte Ukraine: Gegenwart und Zukunft der Orgel / D. Tytenko // Orgel 2011: Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel vom 8.-11. September 2011 — Zürich Eigenverlag 2011.- S. 221-226

References

1. Gerasymova-Persydska N. (1991) The specificity of the national version of Baroque in Ukrainian music of 17th century. Ukrainian Baroque and the European context. Kyiv (pp. 211-215) [in Ukrainian]
2. Roizman L. I. (1979) Organ in the History of Russian Musical Culture [in Russian]
3. Shabaltina S. M. (2008) To the history of the harpsichord department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Musical-creative process: scientific reflections. N 72, Kyiv (pp. 192-201) [in Ukrainian]
4. Bach C. Ph. E. (1753) Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. Bärenreiter [in German]
5. Beurmann A. (2000) Historical keyboards instruments. Harpsichord, Spinette, Virginale, Clavichord. Prestel [in German]
6. Billeter B. (2004) Music theory and musical practice. Peter Lang [in German]
7. Boalch D. (1995). Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840. Oxford University, 3th Edition, Oxford [in English]
8. Harnoncourt, N. (2002) Music as Speech. Sumy: Sobor [in Ukrainian]
9. Tytenko D. (2011) Country Reports Ukraine: Present and Future of Organ. Organ 2011: International Symposium on the importance and future of organ. Zürich: Eigenverlag (pp. 211-215) [in German]

Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.

УДК 654.025

Хоменко Михайло Валерійович
студент магістратури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-1620-4345
mishaho@i.ua

ІНФОРМАЦІЙНІ СИСТЕМИ ПІДПРИЄМСТВ В УПРАВЛІННІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИМИ РЕСУРСАМИ

Мета статті – розглянути роль і значення інформаційних систем підприємств безпосередньо в управлінні інтелектуальними ресурсами. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосування аналітичного методу, системно-структурного, що дозволить проаналізувати та дослідити інформаційні системи як структурну складову загальної управлінської інфраструктури; компаративний метод для зіставлення різних типів інформаційних систем. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації ролі інформаційних систем в управлінні інтелектуальними ресурсами. **Висновки**. Інтелектуальні ресурси є умовою та основою розвитку підприємства. Проте самі по собі інтелектуальні ресурси не є продуктивними до того моменту, поки вони не будуть залучені у виробничий процес з використанням інформаційних систем. Для збільшення інтелектуальних ресурсів суб'єктів підприємництва необхідним вбачається розробка комплексної програми заходів, направлених на розвиток інтелектуальних ресурсів і створення передумов для їх ефективного використання.

Ключові слова: інформаційні системи, управління інтелектуальними ресурсами, управління, ресурси, системи.

Хоменко Михаил Валерьевич, *студент магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Информационные системы предприятий в управлении интеллектуальными ресурсами

Цель статьи - рассмотреть роль и значение информационных систем предприятий непосредственно в управлении интеллектуальными ресурсами. **Методология** исследования основана на применении аналитического метода, системно-структурного, который позволит проанализировать и исследовать информационные системы как структурную составляющую общей управленческой инфраструктуры; компаративный метод для сопоставления различных типов информационных систем. **Научная новизна** работы заключается в актуализации роли информационных систем в управлении интеллектуальными ресурсами. **Выводы.** Интеллектуальные ресурсы являются условием и основой развития предприятия. Однако сами по себе интеллектуальные ресурсы не являются продуктивными до того момента, пока они не будут привлечены в производственный процесс с использованием информационных систем. Для увеличения интеллектуальных ресурсов субъектов предпринимательства необходимым представляется разработка комплексной программы мероприятий, направленных на развитие интеллектуальных ресурсов и создание предпосылок для их эффективного использования.

Ключевые слова: информационные системы, управление интеллектуальными ресурсами, управления, ресурсы, системы.

Khomenko Mikhaylo, *student of a magistracy National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Information systems of enterprises in the management of intellectual resources

The purpose of the article is to consider the role and significance of information systems of enterprises directly in the management of intellectual resources. **The methodology** of the research is based on the use of analytical method, system-structural, which will allow to analyze and research information systems as a structural component of the overall management infrastructure; a comparative method for mapping different types of information systems. **The scientific novelty** of the work is to actualize the role of information systems in the management of intellectual resources. **Conclusions**. Intellectual resources are a condition and basis for enterprise development. However, in themselves, intellectual resources are not productive until they are involved in the production process using information systems. In order to increase the intellectual resources of business entities, it is necessary to develop a comprehensive program of measures aimed at the development of intellectual resources and the creation of prerequisites for their effective use.

Key words: information systems, intellectual resource management, management, resources, systems.

Актуальність теми дослідження. Інформаційні системи підприємств займають важливе місце в управлінні інтелектуальними ресурсами. Важливо розуміти, що головною метою в управлінні інтелектуальними ресурсами є створення відповідної мережі рішень відповідно до завдань проекту. Саме інформаційні системи підприємств дозволяють вирішувати ці завдання за короткий відрізок часу

© Хоменко М. В., 2018

шляхом певного плану дій заради досягнення максимальних цілей та максимального ефекту після проведених заходів.

Теорія і практика управління інтелектуальними ресурсами містить у собі пошук балансу між дисциплінуючою інтеграцією та креативністю, що свідчить про актуальність досліджень у цьому напрямі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проблем інновацій в інформаційних системах підприємств представлені в працях українських та зарубіжних науковців, таких, як: П. Баума, І. Аренкова, В. Томилова, А. Чухно, В. Соловйова. У їх наукових дослідженнях розкрито управління інтелектуальними ресурсами як частину інноваційної діяльності. Недостатньо розглянутими є питання зв'язку новітніх інформаційних систем підприємств безпосередньо як головних елементів та факторів управління ресурсами.

Метою статті є обґрунтування завдань, цілей, дій (послідовності) щодо знаходження оптимальних рішень у роботі інформаційних систем, які складають невід'ємну складову в управлінні інтелектуальними ресурсами. Також сюди можна віднести визначення основних методичних і теоретичних аспектів процесу формування інтелектуальних ресурсів підприємств за рахунок використання інформаційних систем.

Виклад основного матеріалу дослідження. Без інформаційних систем зараз досить тяжко уявити будь-яке підприємство. Автоматизація усіх процесів є важливим компонентом у функціонуванні і роботі усіх підрозділів в організаціях. Інтелектуальні ресурси підприємства є її динамічними можливостями, що являють собою унікальне поєднання наявних у підприємстві ресурсів, що сприяють досягненню успіху організації в певних видах діяльності та на певних стадіях її розвитку. Саме інформаційні системи дозволяють поєднати усі процеси, значно скоротити тривалість виконання відповідних завдань заради досягнення поставлених цілей та мети.

Автоматизована інформаційна система в управлінні інтелектуальними ресурсами є взаємопов'язаною сукупністю програмних засобів, ресурсів, персоналу, відповідних процедур з метою збору, отримання, опрацювання, розподілу, зберігання, видачі надання інформації відповідно до вимог, що випливають з діяльності організації.

Управління інтелектуальними ресурсами включає в себе:

• пошук і вибір альтернативних шляхів і підходів до вирішення проектної задачі, що вимагає використання інтелектуальних ресурсів;

• вибір інтелектуальних ресурсів для реалізації проекту;

• виявлення проблем проекту, вирішення яких вимагає використання власних або зовнішніх інтелектуальних ресурсів, шляхом застосування новітніх інформаційних систем.

• формування вимог до вирішення виявленого підходу, постановку проектної задачі;

• застосування інтелектуальних ресурсів, необхідних для вирішення кожної з усього комплексу завдань проекту;

• коригування розподілу потоку інтелектуальних ресурсів відповідно з ходом реалізації наукомісткого проекту.

По суті управління інтелектуальними ресурсами вимагає створення мережі рішення інтелектуальних завдань, паралельних мережі завдань наукомісткого проекту.

Важливу роль в управлінні інтелектуальними ресурсами відіграє система експертування. Вона вміщує в собі усі етапи і елементи вирішення завдань проекту. Ефективність цієї системи, в якій беруть участь як учасники проекту, так і зовнішні експерти, великою мірою залежить не тільки від компетентності експертів, але і від їх мотивації.

Інформаційна система управління є сукупністю певної інформації, технічних, технологічних та програмних засобів, а також спеціалістів, призначена для обробки інформації та прийняття управлінських рішень.

Основним призначенням, завданням інформаційної системи управління є вирішення завдань стратегічного, оперативного та тактичного планування, а також завдання оперативного обліку фірми.

Використовуючи оперативну інформацію, отриману в ході функціонування інформаційної системи, керівник може спланувати і збалансувати ресурси фірми (матеріальні, фінансові та кадрові), прорахувати і оцінити результати управлінських рішень, налагодити оперативне управління собівартістю продукції, ходом виконання плану, використанням ресурсів і т.д.

Інформаційні системи управління дозволяють:

• здійснювати збір, зберігання і оперативний доступ до облікової інформації фірми;

• за рахунок інформованості управлінського персоналу про поточний стан економічного об'єкта забезпечувати зростання продуктивності праці, скорочення невиробничих втрат;

• підвищувати ступінь обґрунтованості і своєчасність прийнятих рішень за рахунок оперативного збору, передачі і обробки інформації;

• домагатися зростання ефективності управління за рахунок своєчасного і повного уявлення необхідної інформації керівникам усіх рівнів управління з єдиного інформаційного фонду;

• погоджувати рішення, що приймаються на різних рівнях управління і в різних структурних підрозділах.

Інформаційна система складається з декількох підсистем, кожна з яких реалізує свою задачу і функцію (рис. 1).

Рис. 1 Структура інформаційної системи

У теперішній час інтелектуальні ресурси компанії є одним з головних ресурсів підприємницької діяльності. У сучасній економіці, що характеризується високим рівнем конкуренції між виробниками та високим темпом науково-технічного прогресу, одним з небагатьох джерел конкурентних переваг стають інтелектуальні ресурси, які знаходяться в розпорядженні підприємства [1].

Інтелектуальні ресурси підприємства зростають не шляхом додавання інтелектуальних ресурсів окремих працівників, а на основі їх взаємодії.

Інтелектуальні ресурси підприємства охоплюють сукупність сформованих та накопичених інтелектуальних і комунікативних можливостей працівників, які використовуються у виробничо-господарській діяльності підприємства і включають результати творчої та інтелектуальної праці співробітників. До того ж сюди можна віднести їх знання.

Інтелектуальні ресурси підприємства можна розділити на дві категорії:

1) продуктивні інтелектуальні ресурси, що беруть участь у виробничому процесі;

2) непродуктивні, які безпосередньої участі у виробничому процесі не беруть[4].

Слід зазначити, що інтелектуальні ресурси не тільки забезпечують підприємству можливість виробляти якісну продукцію, але й дозволяють адаптуватися до змін зовнішнього середовища через удосконалення техніки, технології, управління, освоєння нових ринків збуту, реалізацію нових видів діяльності, збільшення обсягів виробництва та продажу, більш швидке накопичення капіталу.

Формування інтелектуальних ресурсів підприємства здійснюється на основі їхнього придбання, з одного боку, та нарощування власних ресурсів шляхом самостійних розробок і навчання — з другого.

Особливостями інвестицій в інтелектуальні ресурси, у порівнянні з ресурсами у фізичний капітал, є високий ступінь ризику, велика тривалість інвестиційного періоду, більш висока ефективність.

Інвестиції в інтелектуальні ресурси можуть здійснюватись як у прямій (капіталовкладення в освіту, планування та мотивація кар’єрного росту), так і опосередкованій формі (інвестиції в інформаційні технології, устаткування й матеріальні активи, які забезпечують освітню та науково-дослідну діяльність) [2].

Управління інтелектуальними ресурсами передбачає виконання цілої низки функцій, що спрямовані на раціональне формування, використання й розвиток інтелектуальних ресурсів підприємства.

Управління інтелектуальними ресурсами на рівні окремо взятого підприємства пов'язане не тільки з пошуком способів ефективного продукування та використання знань і інформації для до-

сягнення поставлених економічних цілей – таких, як зростання прибутку, економія витрат, збільшення обсягів реалізації продукції, але і створенням умов для реалізації потреб співробітників у творчості та самореалізації [3].

Інтелектуальні ресурси, створені суб'єктами господарювання, є наслідком інтелектуальної діяльності окремих особистостей та колективів в цілому. У свою чергу, вони вимагають ефективного використання. Останнє є особливо важливим, з огляду на здатність інтелектуальних ресурсів в поєднанні з ресурсами підприємства та персоналом, виступати продуцентом знову створюваних продуктів.

У сучасних умовах важливий не тільки обсяг здібностей і знань, але й вміння користуватися ними. Для того, щоб інтелектуальні ресурси співробітників підприємства могли реалізовуватися в їх інтелектуальний капітал, а потім в інтелектуальний капітал підприємства необхідно створювати спеціальні умови на підприємстві, з метою розвитку та удосконалення раніше отриманих знань.

Тут, знову ж таки, вступають в дію інформаційні системи, як головний інструментарій функціонування підприємств в управлінні інтелектуальними ресурсами. Об'єктом таких систем на основі їх функціонування в різноманітних процесах управління інтелектуальними ресурсами є безпосередньо програми, програмне забезпечення, технічні прилади, пристрої, обладнання – весь функціонал, призначений для роботи усіх підрозділів підприємства, поєднання усіх знань та досвіду роботи співробітників з інноваційними технологіями, які значно полегшують виконання поставлених задач та зменшують витрачання часу.

Предметом інформаційних систем підприємств в управлінні інтелектуальними ресурсами можуть стати методи виконання завдань, операцій, а також усі способи реалізації введення технічних пристроїв у безпосередню роботу.

Яскравим прикладом предмету є використання інформаційних систем з їх функціоналом, призначенням та знань працівників, які виступають об'єктом і у процесі роботи перетворюються головною допоміжною силою в управлінні, що в свою чергу є предметом.

Технологія роботи в комп'ютеризованій інформаційній системі повинна бути доступною для розуміння фахівцем некомп'ютерної галузі і може бути успішно використана для контролю процесів професійної діяльності та управління ними.

Важливою особливістю наукомістких проектів є відносно високий внесок інтелектуальних ресурсів у досягнення ними успіху. Це прямо випливає із суті таких проектів, у реалізації яких важливу роль відіграють наукові та технічні ресурси, які значною мірою є результатом ефективного використання інтелектуальних ресурсів. Відповідно підвищення ефективності використання інтелектуальних ресурсів – ключове завдання управління наукомістким проектом та його істотна особливість.

Тому при вирішенні завдань управління наукомістким проектом актуальні такі завдання, як стимулювання креативності, управління інтелектуальними ресурсами і специфічними мотиваціями.

Проблема стимулювання креативності на сьогодні широко обговорюється в наукомісткому бізнесі. У багатьох компаніях приймаються програми зростання числа креативних співробітників, розвитку в них нестандартного мислення і т.п. Креативність розглядається як мало не основне джерело зростання і добробуту організацій, насамперед в технологічних компаніях.

У цьому зв'язку широко обговорюються методи стимулювання креативності, що використовують психологічні підходи, які спираються на методи соціального та матеріального стимулювання. Вони звернені як до індивідума, так і до команд, які беруть участь у реалізації наукомісткого проекту.

Однак управління інтелектуальними ресурсами не може спиратися лише на стимулювання креативності. Тут виникає проблема вбудовування "креативної особистості" в складну інституційну систему, основою якої є організації, що реалізують наукомісткі проекти.

Відповідно, управління інтелектуальними ресурсами припускає знаходження балансу між стимулюванням креативності та дисциплінуючою інтеграцією в систему загальних зусиль, де важливим завданням є ефективна інтеграція зусиль "творців" в успіх реалізації наукомісткого проекту.

Останнім часом головним інструментом її вирішення є створення інституційних інструментів такої інтеграції – спеціальних підрозділів або колегіальних структур для розгляду "творчих" пропозицій по вирішенню своїх проблем, опрацювання методів і умов реалізації пропозицій.

Не менш важливим при цьому є участь у всіх процесах керівника організації або окремого проекту. Часто досвід, кругозір і інтуїція керівника виявляються більш ефективними умовами для оцінки пропозицій співробітників, їх перетворення в реальний інтелектуальний ресурс проекту.

Предметом розгляду будуть інформаційні системи управління, що дозволяють автоматизувати функції управлінського персоналу виробничої та невиробничої сфер. Основними функціями є опе-

ративний облік і контроль, аналіз, перспективне і оперативне планування, бухгалтерський облік, управління збутом і постачанням і рішення інших економічних і організаційних завдань.

Інтегровані інформаційні системи призначені для автоматизації всіх функцій управління фірмою і охоплюють весь цикл функціонування економічного об'єкта, починаючи від науково-дослідних робіт, проектування, виготовлення, випуску і збуту продукції до аналізу експлуатації виробу.

Корпоративні інформаційні системи використовуються для автоматизації всіх функцій управління фірмою або корпорацією, яка має територіальну роз'єднаність між підрозділами, філіями, відділеннями, офісами і т.д.

Інформаційні системи оперативного рівня (OLTP-системи) підтримують фахівців-виконавців, оперативно обробляючи дані про угоди і події (оформлення рахунків, накладних, нарахування зарплати, оформлення кредиту, облік сировини і матеріалів та ін.). Цілі, завдання та джерела інформації на цьому рівні заздалегідь визначені і у високому ступені структуровані і формалізовані, система повинна бути легкодоступною, безперервно діючою і точною.

На тактичному рівні управління можна виділити два типи інформаційних систем: управлінські Management Information Systems, MIS, УІС) і системи підтримки прийняття рішень (Decision Support System, DSS, СППР). До цього ж рівня управління відносяться інформаційні професійні системи і системи офісних автоматизації. Дані надходять з інформаційної системи операційного рівня, фільтруються і перетворюються в потрібну користувачу форму.

Керуючі інформаційною системою здійснюють підтримку прийняття рішень структурованих задач на рівні контролю виконання операційної діяльності, ґрунтуються на існуючих всередині організації даних і їх потоках, мають обмежені аналітичні можливості і не дуже гнучку структуру.

Системи підтримки прийняття рішень обслуговують частково структуровані або неструктуровані завдання, вирішення яких важко спрогнозувати заздалегідь. Вони мають розвинений аналітичний апарат і деяку сукупність математичних моделей. Як вхідні дані використовують інформацію з офісних, професійних, транзакційних систем і систем управління, а також інформацію з зовнішніх джерел (поточні ціни акцій, ціни на продукти у конкурентів і т.п.).

Професійні системи обслуговують інформаційні потреби фахівців в різних сферах знань (інженерів, юристів, вчених), підвищуючи їх продуктивність роботи і створюючи нову інформацію і нові знання. У міру того, як індустріальне суспільство трансформується в інформаційне, продуктивність економіки буде все більше залежати від рівня розвитку саме цих систем.

Інформаційні системи офісної автоматизації, підвищуючи ефективність канцелярського праці, використовуються працівниками будь-якого рівня для підтримки зв'язку з покупцями, замовниками та іншими організаціями. Функції цих систем полягають: в обробці текстів; виробництві якісної друкованої продукції; архівації документів; формуванні електронних календарів і записників для ведення ділової інформації; електронної та аудіопошти; відео- і телеконференціях.

Інформаційна система стратегічного рівня (Executive Support Systems (ESS, ССППР)) забезпечує підтримку прийняття керівниками вищої ланки рішень по реалізації перспективних стратегічних цілей розвитку організації на основі дозволу неструктурованих завдань, нестандартних проблем, що вимагають точних суджень, оцінок, інтуїції. Інформаційні системи даного виду проектуються для вирішення конкретних завдань: вони надають в розпорядження користувачів інструменти,

Висновки. Інтелектуальні ресурси є умовою та основою розвитку підприємства. Проте самі по собі інтелектуальні ресурси не є продуктивними ресурсами, до того моменту, поки вони не будуть залучені у виробничий процес з використанням інформаційних систем. Управління інтелектуальними ресурсами із залученням інформаційних систем надає можливість:

- ефективно використовувати людські ресурси;
- максимально правильно враховувати і оцінювати нематеріальні активи;
- визначати напрями науково-технічного розвитку;
- підвищувати ефективність програм щодо виконання поставлених цілей.

Для розвитку підприємств та забезпечення їх конкурентоспроможності необхідно:

- використання інформаційних систем управління підприємствами;
- розробити та реалізувати комплекс планів і програм по залученню персоналу з метою задоволення потреб підприємств у робочих, фахівцях і службовці необхідних професій, спеціальностей і кваліфікації;
- наявність сформованої корпоративної культури;
- прагнення до найбільш ефективного використання науково-освітніх можливостей підприємства;

- використання у виробничому процесі об'єктів інтелектуальної власності: патентів, ноу-хау, товарних знаків, виробничих секретів та інших.;
- залучення та закріплення молодих фахівців, використовуючи методи стимулювання, такі як забезпечення житлом, сприяння кваліфікаційному зростанню та інші;
- забезпечення соціальної захищеності працівників і членів їх сімей;
- вдосконалення кадрової політики з метою поліпшення якісного складу персоналу;
- створення відповідних умов, стимулюючих зростання професійної компетенції співробітників;
- організація системи безперервної підготовки, підвищення кваліфікації та перепідготовки персоналу;
- формування та підготовка резерву кадрів на керівні посади.

Для збільшення інтелектуальних ресурсів суб'єктів підприємництва, необхідно розробити комплексну програму заходів, направлену на розвиток інтелектуальних ресурсів і створення передумов для їх ефективного використання.

Основними етапами такої програми будуть:

- адаптація працівників підприємств до нововведень;
- удосконалення інструментів та технологій управління.

Ринкові механізми збільшення інтелектуальних ресурсів і їх ефективного використання в національній економіці трансформуються, утворюючи нові інструменти і технології управління, які спричинені:

1) сучасним рівнем розвитку світової технологічної революції;
2) значним загостренням конкурентної боротьби, виникнення її нових форм. На їх узагальнення і будуть спрямовані подальші дослідження.

Таким чином, завдання сучасного підприємця – зробити це найбільш ефективним способом, щоб максимально реалізувати потенціал інтелектуальних ресурсів підприємства, залишивши мінімальну кількість невикористовуваних резервів. Реалізація цього завдання можлива шляхом формування ефективної системи управління інтелектуальними ресурсами на підприємстві з використанням усіх необхідних інформаційних систем, які відповідають поставленим цілям керівництва.

Література

1. Бакіна Т. В. Визначення та змістова інтерпретація інтелектуального капіталу. *Наука і економіка*. 2010. №1 (17). С. 195 – 200.
2. Брукинг Э. Интеллектуальный капитал ключ к успеху в новом тысячелетии. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 288 с.
3. Бутнік-Сіверський О. Б. Інтелектуальний капітал: теоретичний аспект. *Інтелектуальний капітал*. 2002. № 1. С.16–27.
4. Стрижак О.О. Інтелектуальна власність. Харків: ХНЕУ, 2007. 216 с.

References

1. Bakina, T.V. (2010). Definition and meaningful interpretation of intellectual capital. Nauka I ekonimika, 1 (17), 195-200 [in Ukraine].
2. Brooking, E. (2002). Intellectual capital is the key to success in the new millennium. St. Petersburg: Peter [in Russian].
3. Butnik-Siversky, O. B. (2002). Intellectual capital: the theoretical aspect. Intelectualnyi capital, 1, 16-27 [in Ukraine].
4. Strizhak, O.O. (2002). Intellectual Property. Kharkiv: KhNEU [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.

УДК 398.86:392.5](477.82-15)

Шворак Інна Юріївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-3803-1289
Inna.folk@gmail.com

ЖАРТІВЛИВІ НАСПІВИ У ВЕСІЛЬНО-ОБРЯДОВІЙ МІФОЛОГІЇ ПОТУР'Я (ЗАХІДНА ВОЛИНЬ)

Мета статті – дослідити жанрово-функційну модель жартівливих пісень та їхню транляцію на соціально-побутове життя волинян крізь призму міфології весільно-ритуальної традиції Потур'я. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні інтердисциплінарного підходу із залученням культурологічного, етнологічного, філософського та мистецтвознавчого методів аналізу. **Наукова новизна**. Вперше розглянуто роль жартівливих пісень та їхню обрядово-міфологічну семантику у весільному обряді Потур'я. **Висновки.** Жартівливий фольклор займає особливу нішу в усній народній творчості волинян. Цікавою з цієї точки зору виявилася і весільно-обрядова традиція Потур'я. До жартівливих пісень відносимо приурочені (ладканки, приспівки до поцілунку) і не приурочені (приспівки до танцю та столу). Кожен пісенний текст водночас може відігравати дві обрядові функції. Перша – транслююча, котра коментує події, знімає табу на сороміщину, розкриває соціально-людські пороки, а також відкрито демонструє глузування, що у повсякденному «серйозному» житті може бути не зовсім прийнятним. Друга функція – розважально-комунікативна. Сюди можна віднести моменти передирок між дружками та свашками, перепій запорожцям, викуп нареченої, що являють собою різні сторони міфологічно-опозиційної структури «свій-чужий». Вивчення весільно-жартівливої пісенності Потур'я створює перспективу для подальших досліджень міфологічної семантики весільних пісень та їх драматургічної ролі у весільному ритуалі.

Ключові слова: жартівливі пісні, приспівки, ладканки, весільний обряд, Потур'я, розважально-комунікативна функція, транслююча функція, міфологічна структура, «свій-чужий».

***Шворак Инна Юрьевна**, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Шуточные напевы в свадебно-обрядовой мифологии Потурья (Западная Волынь)

Цель статьи – исследовать жанрово-функциональную модель шуточных песен и их транляцию на социально-бытовую жизнь жителей Волыни сквозь призму мифологии свадебно-ритуальной традиции Потурья. **Методология** исследования заключается в применении интердисциплинарного подхода с привлечением культурологического, этнологического, философского и искусствоведческого методов анализа. **Научная новизна.** Впервые рассмотрена роль шуточных песен и их обрядово-мифологическую семантику в свадебно-обрядовой традиции Потурья. **Выводы.** Шуточный фольклор занимает особую нишу в устном народном творчестве Волыни. Интересной с этой точки зрения оказался и свадебный обряд Потурья. К шуточным песням относим приуроченные (посвященные ладканки, припевы к поцелую) и не приуроченные (припевы к танцу и столу). Каждый песенный текст одновременно может играть две обрядовые функции. Первая – трансляционная, которая комментирует события, снимает табу на посрамление, раскрывает социально-человеческие пороки, а также позволяет открыто демонстрировать насмешки, которые в повседневной «серьезной» жизни может быть не совсем приемлемым. Вторая функция – развлекательно-коммуникативная. Сюда можно отнести моменты шуточной перепалки между дружками и свашками, перепоя запорожцам, выкупа невесты, представляющие собой различные стороны мифологически-оппозиционной структуры «свой-чужой». Изучение свадебно-шуточной песенности Потурья создает перспективу для дальнейших исследований мифологической семантики свадебных песен и их драматургической роли в свадебном ритуале.

Ключевые слова: шуточные песни, припевы, ладканки, свадебный обряд, Потурье, развлекательно-коммуникативная функция, транслирующая функция, мифологическая структура, «свой-чужой».

***Shvorak Inna,** postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management*

Joke songs in Poturya wedding ritual mythology (Western Volyn)

The purpose of the article is to investigate the genre-functional model of joke songs and their translation into the social and everyday life of Volynians through the prism of the mythology of the wedding-ritual traditions of the Poturya. **The methodology** of the research consists in the application of interdisciplinary approach involving cultural, ethnological, philosophical and art-study methods of analysis. **Scientific novelty**. For the first time, the role of joke songs and their ritual-mythological semantics in the wedding ceremonial tradition of Poturya is considered. **Conclusions.** Humorous folklore occupies a special niche in the oral folk art of the Volynians. Interesting from this point of view is the wedding rite of the Poturya. To joke songs we refer the timed (ladkańki, invitation to the kiss) and not timed

© Шворак І. Ю., 2018

(songs to the dance and the table). Each song text can play two ceremonial functions at the same time. The first one is transmitting, which comments on the actions, removes the taboo on shame, reveals social and human vices, and openly shows the ridicules, which in everyday "serious" life may not be quite acceptable. The second function is entertaining-communicative one. Here you can find the moments of the interrogation between the bridesmen and the groom's girl-friends, treats of uninvited guests, the ransom of the bride, which represent different sides of the mythological-oppositional structure of "us-them". The study of comic wedding singing of the Poturya creates a prospect for further research of the mythological semantics of wedding songs and their dramaturgy role in the wedding rituals.

Keywords: joke songs, invitation song, ceremonial wedding song, wedding rite, Poturya, entertainment-communicative function, transmitting function, mythological structure, "us-them".

Актуальність теми дослідження. Весілля – обряд народно-побутової традиції, котрий: густо пронизаний жартівливими діями, обрядами та піснями, а тому містить багаторівневі структури зі специфічною міфообрядовою семантикою; розкриває соціальне життя, побут та мислення наших предків.

Власне наспів, як структурно-семантична одиниця, в ритуалі «коментує» обрядодії та заповнює його сакрально-міфологічний простір. Тематика весільних жартівливих пісень на сьогодні є найменш вивченою не лише на території Західної Волині, але й на інших етнографічних теренах України. Ролі жартівливих наспівів (на відміну від обрядових) при розгляді весільної пісенності, як обрядової складової, приділялася до тепер незначна увага (частково ця тематика представлена у дослідженнях О. Галайчук [2], М. Кашуби [6], Т. Саварин [15]). З огляду на попередні дослідження, пов’язані з окресленою темою, можемо стверджувати про недостатню висвітленість (якщо не взагалі відсутність вивчення) такої самобутньої сфери родинно-побутового фольклору, як весільні жартівливі пісні та їхня семантика в обряді загалом, що без сумніву зумовлює актуальність даної публікації.

Мета роботи – дослідити жанрово-функційну модель жартівливих пісень та особливості їхньої транляції на соціально-побутове життя волинян крізь призму міфології весільно-ритуальної традиції Потур’я.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка обрядової семантики жартівливих пісень у весільному обряді Потур’я потребує методологічного запиту до культурно-філософських теорій сміху. Вперше поняття «сміхової культури», як один із напрямів культурологічних досліджень, запровадив М. Бахтін [1]. Проблема сміху була предметом психології [17], естетики [18], фольклорних досліджень [13]. Також різним аспектам сміху присвячені спеціальні наукові збірки праць – як вітчизняні [16], так і зарубіжні [19].

Аналітичною базою дослідження стали результати етнографічних експедицій авторки статті на територію басейну річки Турії 2011–2015 років (верхня та середня течії: Ковельський, Турійський, Володимир-Волинський, Локачинський райони). Територія Нижнього Потур’я на сьогодні є зоною вивчення сучасними львівськими етномузикологами, котрі частково досліджували питання весільних жартівливих наспівів в контексті проблематики власних наукових праць (Л. Добрянська [3], Б. Луканюк [10], Л. Лукашенко [11], Ю. Рибак [14]).

До тепер не існує єдиної жанрової класифікації весільних наспівів, оскільки жанр пісні часто визначає її функція – до уваги беруться обставини, за яких виконується наспів, а також тематика (зміст) пісенного твору [5, 173]. За системою, запропонованою С. Людкевичем та вдосконаленою пізніше Б. Луканюком, усі фольклорні твори запропоновано систематизувати за трьома критеріями: культурологічний, етнографічний (функціональний) та власне музичний [14, 152]. Для нашого дослідження в цілому найбільш підходить культурно-жанрова система С. Людкевича – Б. Луканюка. Такий підхід до вивчення народно-пісенної культури часто визначає загальні риси традиції. Проте кожен етнографічний регіон України має свої локальні особливості. Такою є і територія Потур’я, котра водночас частково представлена маргінальним субареалом між двома історико-етнографічними районами – Західним Поліссям та Поділлям. Тож, враховуючи локальну специфіку традиції басейну річки Турії, слід взяти до уваги також і методи аналізу фольклорного матеріалу вказаних суміжних територій (Підляшшя, Верхньоприп’ятський басейн). Об’єкт нашого дослідження – жартівливі весільні наспіви Потур’я – вимагає звернення до методів структурно-жанрового аналізу, котрим керуються дослідники київської та львівської етномузикологічних шкіл[1].

Виклад основного матеріалу. Весільно-обрядова традиція українців не була б такою різноманітною та неоднозначною, якби не містила жартівливо-розважальної складової у ритуальних діях та піснях. Це пояснюється, насамперед, особливістю людського буття та особистого досвіду світосприйняття. Утворюючи традицію, етнос природно наповнює увесь навколишній простір певними сенсами та різноманітними формами міфологічного мислення. Як зазначає дослідниця українського

народного гумору Надія Кириленко, «саме в сміховій культурі відбиті рефлексивні ознаки соціуму, вона є "живим організмом" соціокультурного простору. Це динамічне явище, завдяки якому ми можемо виявити головні тенденції суспільного розвитку та як їх інтерпретує народ» [7, 120].

Особливе місце серед жартівливих наспівів належить весільним приспівкам (так їх називають самі місцеві жителі)[2], котрі можуть виконуватися як окремими представниками, так і цілими групами родин. Такі пісні швидше виконували роль заклику «до танцю» або власне «під час танцю». Але окрім рухливо-танцювальної функції, зазначені наспіви нерідко виконувалися для запрошення «до поцілунку». Момент публічного поцілунку під час весільного застілля теж можна вважати виходом за межі табу. Часто гості соромилися цілуватися з чужою людиною, тому гості нареченої спеціально дразнили «своїх». Наприклад, мати нареченої жартома могла закликати до поцілунку дружку (подружку нареченої) зі старшим сватом (другом нареченого): [запис здійснено в с. Мировичі Турійського р-ну]

Старша дружка гонорова, в неї губа паперова,
І не хоче цілувати, щоби губу не порвати.

Також гості жартома, у формі приспівки, зверталися за столом до старшого свата: [запис звідти ж]

Старший сват, старший сват, не вміє косити,
Він повиньон старшу дружку на руках носити.

«Кричалки», як називають їх місцеві жителі, часто мають характер голосного декламаційного вигукування, у якому чіткий ритм нерідко сполучений з емоційно підкресленими інтонаціями мовного походження (мелодична лінія часто вгадується приблизно).

Зафіксовані й приспівки зі зверненням до сватів, хазяйок, тещі, молодих та до дружби (старости). Для прикладу одна з таких: [запис здійснено в с. Старі Кошари Ковельського р-ну]

Не будемо пити тую бурачанку,
Нехай поцілує староста коханку.

Зустрічаються пісні-приспівки, що пов'язані між собою за змістом і під час танцю можуть виконуватися послідовно. Так, у селі Соловичі Турійського району зафіксовані дві приспівки, де друга допонює першу:

1. Ой, нашая Ганнуся, ой, нашая мила,
   До нашого колодязя по воду ходила.
2. До нашого колодязя, до нашої студки,
   Хоч ходила, та не взяли соловицькі дурні.

Скоріше за все, таким чином не ставилися під сумнів розумові здібності самих хлопців, але демонструвалася певна образа на цілі родини з парубками за те, що не схотіли брати в невістки «свою» дівчину (односельчанку). Вочевидь, це може бути проявом локальних особливостей менталітету (тема заслуговує на окреме дослідження).

Звернімо увагу на виконання пісень-приспівок під час танцю. При розгляді ритмічної структури пісень з точки зору їх жанрової приналежності в обряді помітним видається той факт, що під час танцю-співу виконувалися власне ритмічно-регульовані наспіви[3]. Такий принцип взаємопроникнення А. Іваницький називає інтонаційним синкретизмом. Описуючи диференціацію типів архаїчної мелодики, вчений вказує на ритмічну регулярність, котра бере початок саме від форм танців і колективних дій [5, 41].

У весільних приспівках (як і загалом у жартівливих піснях) часто знімається табу на «сороміщину» та відбувається оголення соціально-людських пороків. Про подібний зв'язок музичної та соціальної складової свого часу писав І. Земцовський: «Якщо ми будемо розуміти соціальне достатньо широко і тонко, без вульгаризації та примітивізації, то визнаємо, що єдність музичного і соціального (соціальна семантика, соціальна детермінація музики, соціальний відбір і сприйняття того чи іншого середовища) відображає глибоку єдність культури та мислення. І тоді нам стане зрозуміло, що інтонація, як спілкування, включена в нерозривний ланцюжок: культура – мислення – поведінка» [4, 85].

За свідченням мешканців Потур'я, такі приспівки виконувалися у самий розпал весілля, «коли вже понапиваються»: [запис здійснено в с. Ставок Турійського р-ну]

Старша дружка дрібно скаче,
Вчора дала – тепер плаче,
Вчора дала за цибулю –
Тепер плаче, що «Не стулю!»

«Непристойності були елементом усіх ритуалів, що символізували відродження, перехід, отримання нового статусу. Лаяли та обливали нечистотами під час ініціаційних обрядів, ритуалів дефлорації, потлачу тощо. Віддавна вважали, що непристойні слова мають чудесну силу дзеркального (з точністю «до навпаки») відображення дійсності» [9, 197].

Розважальний характер приспівок визначають кілька причин: по-перше, пісні-приспівки обслуговували саме святково-розважальну частину весільного дійства (за столом та до танцю); по-друге, такій ритмічній структурі найбільше притаманні рухливість і простота викладення тексту, на відміну від деяких «лірико-драматичних» пісенних ритмотипів; по-третє, значну роль відіграє психологічний аспект, котрий, так би мовити, розкріпачує розум, душу і тіло.

Зрідка приспівки могли проникати й у структуру лірико-драматичних моментів обряду, набуваючи таким чином іншого смислового наповнення. До прикладу, зразок із села Туропин Турійського району, який, за переконливим свідченням місцевої жительки Г. М. Тарасюк (1938 р. н.), супроводжував ритуал так званого обтанцьовування молодої. Текст цієї приспівки безпосередньо пов'язаний з темою прощання молодої зі своїм дівоцтвом та подругами:

1.Зелена ліщина жовті горішки,
2.Бувайте здорові мої товаришки.
3. Я між вами росла, як у лісі сосна,
4.Я заміж виходжу, а ви остаєтесь.
5. А ви остаєтесь, будете гуляти,
6.Будете гуляти, зиму проводжати.
7. Зиму проводжати, весну зустрічати.

Інформантка наголосила на тому, що обтанцьовування молодої завершувалося приспівкою жартівливого характеру:

Ой, по всьому дружечки, по всьому, по всьому,
Задирайте спуднички та йдіте додому.

Цілком можливо, що такі змістові «модуляції» відігравали певну роль у драматургії весільного дійства: по-перше (як у цьому випадку), переводячи настрій учасників ритуалу в іншу, менш емоційно-напружену сферу, а по-друге – позначаючи завершення обрядового епізоду.

На відміну від пісень-приспівок, котрі за функційним навантаженням є поліфункціональними в принципі (виконуються незалежно від обставин застілля), приурочені тирадні наспіви в обряді Потур'я можуть супроводжувати як жартівливі, так і обрядові моменти весілля. Усі ці особливості можна віднести до комунікативної функції даного наспіву (перепій по дорозі до молодої, моменти викупу нареченої, дорога до церкви, дорога додому, зустріч молодих, перезва). До прикладу два пісенні тексти, котрі досить часто зустічалися у Ковельському та Турійському районах:

1. Ми попа підманили,
   За шлюб ни платили,
   Дали йому черепків жменю,
   Він сховав їх в кишеню,
   Він думав що то гроші,
   А то ж черепки хороші.
2. Нима попа вдома,
   Поїхав в ліс по дрова,
   Рабейо кобилийо,
   З тупейо сокирийо.

В цих словах зображена насмішка над священиком, котрий по суті здійснює найважливіший із сакральних ритуалів – обряд вінчання. Як слушно зауважує Л. Панкова: «іманентна народній свідомості потреба у реалізації сміхової культури вступає в конфлікт з офіційною церковною ідеологією» [12, 17].

Звернімо увагу на композиційну структуру наспіву: його форма представлена пісенною шести- або семирядковою тирадою[4], котра є поширеним різновидом пісенних ладканок (місцевих весільних пісень). Ця структура несе в собі не лише гумористично-комунікативну функцію, але й проходить музичним рефреном практично через усі «серйозні» ритуали весільного дійства. Таким є, наприклад, розплітання коси молодої: [запис здійснено в с. Стеблі Ковельського р-ну]

Брат косу розплітає,
Дрібненько вигортає,
Матінка ходить,
Рученьки ломить,
Косойки не боронить.

Поліфункціональність даного типу наспівів формує амбівалентне співіснування двох протилежностей – сфери серйозної та комічної (структура, що зустрічається досить часто протягом усього періоду весільних подій). Це все нагадує гру протилежностей, вивертання світу «навиворіт». Про таке

явище вперше написав М. Бахтін, аналізуючи середньовічну та Ренесансну карнавальну культуру в контексті твочості Ф. Рабле [1]. Вчений проаналізував культуру карнавалу і визначив три основні його риси, котрі можна прослідкувати й у весільному ритуалі Потур'я. Перша особливість – святковість сміху (тобто всенародність): співати жартівливі пісні можуть всі бажаючі і реагувати так само всі; друга – універсальність: сміх може бути направлений на всіх і на все (навіть на самого себе: наприклад, приспівка із с. Затурці Локачинського району з текстом «ой, випила, вихилила/ сама себе похвалила/ що я й доброго роду/ п'ю горілочку як воду»); третя – амбівалентність сміху: водночас поєднані тріумф і насмішка, заперечення і ствердження.

Характерною особливістю тирадних наспівів є проникнення в моменти ритуальних зіткнень двох весільних родів: перепій запорожцям, викуп нареченої, передирки свашок та дружок за столом. Тут спостерігається своєрідне змагання, котре водночас ретранслює опозиційну міфологічну структуру «свій-чужий». Наприклад, момент передирок (переспівів) дружок та свашок транслює діалог в улесливо-ігровій формі:

Свашки:
Їжте, дружечки, їжте, (2)
Хоч в долоні ріжте,
Щоб долоні щеміли,
Щоб ви знали що їли.

Дружки:
Ще ж бо ми не шальоні, (2)
Щоб різати в долоні,
Як будемо шальоні,
Будем різать в долоні. (2)

В моменти, пов'язані з обміном калачами (або іншими подарунками, наприклад, медом та горіхами) між дружками та свашками, вищезазначена опозиційна структура набуває характеру незгоди і запе-речення:

Ми їхали вулицями, (2)
У вас вулиці тіснії,
У вас собаки лихії,
Як стали брехати,
Мусили калач дати. (2)

Свасюненько наша, (2)
Неправдонька ваша,
В нас вулиці не тіснії,
В нас собаки не лихії,
Гадайте, не гадайте,
Наше до нас віддайте.

Проте, порівняно з моментами весільного застілля, під час обряду викупу нареченої або перепою запорожцям (тим, кого не запросили на весілля) помітне виразне протиставлення одного табору іншому. Така підсиленість може свідчити про те, що у першому випадку відбувається зіткнення двох ще чужих один одному родів (до моменту вінчання молодят):

Наїхала Литва,
Буде між нами битва,
Будемо войовати,
Ганнусю не 'ддавати.

Інший момент напруження пов'язаний з опонентами-односельчанами, котрі перед викупом перекривають дорогу весільному поїзду молодого і просять компенсацію у вигляді горілки та хліба за те, що їх не запросили на весілля.

Тож, як виявилося, не «карнавалом» єдиним живе весільний обряд Потур'я. Так само, як проявляється колективна природа у весільному ритуалі, існує соціально-міфологічна складова, котра постійно намагається витіснити колективний сміх протиставленням однієї юрби іншій. Таке протистояння відбувається постійно між представниками двох родів і є типовим супроводом весільних подій, зокрема, на Потур'ї.

Висновки. Жартівливий фольклор займає особливу нішу в усній народній творчості волинян. З одного боку, весільний обряд вміщує їхній ментальний код, зі своєю специфічною структурою соціально-побутових норм, з іншого – формує платформу, на якій в один момент виключається табуювання соціально-громадського життя та розкріпачується свідомість. Аналіз жартівливої тематики весільних пісень дозволив класифікувати весільно-обрядову пісенність Потур'я за жанрово-функційним принципом на дві основні групи: приурочені (приспівки до поцілунку, ладканки) та неприурочені (приспівки до столу, до танцю). Окрім того, регіональною особливістю є амбівалентність однієї пісенної ладканки (тирадної структури), котра відіграє у ритуалі подвійну функцію. З одного боку, за допомогою жартівливих ситуацій формується основа міфологічної структури «свій-чужий» у трьох пісенно-тематичних різновидах (*улесливо-ігровий, незгода/заперечення та войовничо-протиставний*); з іншого – це своєрідний референ, котрий може супроводжувати лірико-драматичні моменти весілля. З цієї точки зору жартівлива пісенність є показовою щодо семантичного наповнення весільно-обрядової традиції Потур'я і не лише відіграє розважально-комунікативну функцію, але й

транслює міфологічну структуру «свій-чужий», котра своєю чергою формує складову ментального мислення волинян.

Примітки

[1] Особливої уваги заслуговують дослідження суміжних територій Потур'я І. Клименко [7], Л. Лукашенко [10], Ю. Рибака [13].

[2] Про достатньо широке розповсюдження пісень-приспівок у західному регіоні свідчать численні знахідки дослідників суміжних територій (Північне Підляшшя та Верхня Прип'ять). Приміром, праця Л. Лукашенко «Традиційні пісні українців північного Підляшшя» містить окремий розділ під назвою «Приспівки». Дослідниця віднесла сюди 2-3-рядкові наспіви; в процесі експедиції до Ковельського і Турійського районів наспіви з подібною ритмічно-текстовою основою зустрілися також і авторці цієї статті («Старший сват», «Тішилися вороженьки», «Вийди, мати, подиви») [11; 152, 154].

[3] Ритмо-композиційна структура 442, а також структура коломийкоподібного типу 4462.

[4] У сучасних фольклорних дослідженнях пісенна форма тиради, завдяки багаторядковості пісенного тексту та своєрідних музично-композиційних особливостей, отримала назву Великої Кільцевої Форми (ВКФ) і має своє ритмо-композиційне позначення /Т7/.

Література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худ. литература, 1990. 543 с.
2. Галайчук О. Жартівливі весільні співанки села Домашів Сокальського району Львівської області. Міфологія і фольклор: з поля фольклору й етнографії. 2015. № 3-4. С. 135-145.
3. Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та Західної Волині. Четверта конференція дослідників червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1993. С. 45-51.
4. Земцовский И. И. Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий. Новый круг. 1992. № 1. С. 84-88.
5. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
6. Кашуба М. Українська жартівлива народна пісня в контексті гендерного аналізу культури. Людина на межі смішного і серйозного : зб. наук. праць з філософії та філології. Одеса, 2005. Вип. 7. С. 119-124.
7. Кириленко Н. Еволюційний характер народного гумору як національного коду українців. Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2016. №1 (17). С. 120-123.
8. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд з Прип'ятського Полісся). Проблеми етномузикології. Київ, 2004. Вип. 2. С. 135-165.
9. Косюк О. М. Дискурс народної сміхової культури: від Гоголя до сучасності. Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Сер. Літературознавство. 2008. № 14. С. 192-199.
10. Луканюк Б. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель. Тези наук. повідомлень Першої конференції дослідників народної музики західноукраїнських земель / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 1990. С. 5-8.
11. Лукашенко Л. Традиційні пісні українців північного Підляшшя / упоряд., вступ. ст. і нотні транскрипції Л. Лукашенко; заг. ред. Б. Луканюка. Львів, 2006. 308 с.
12. Панкова Л. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів : автореф. дис. … канд. філософ. наук. Харків, 2008. 31 с.
13. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Москва : Лабиринт, 1999. 288 с.
14. Рибак Ю. Жанровий склад верхньоприп'ятських обрядових пісень. Народна творчість та етнографія. 2005. № 4. С. 60-65.
15. Саварин Т. Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті. Філологія. Літературознавство. Наукові праці [Чорноморського державного університету ім. Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2011. Т. 170. Вип. 158. С. 73-76.
16. Скіданова В. Гумор у фольклорній творчості українського народу. Людина на межі смішного і серйозного: зб. наук. праць з філософії та філології. Одеса, 2005. Вип. 7. С. 111-118.
17. Chapman Antony J. Foot, Hugh C. Humor and Laughter: Theory, Research and Applications. Tailor&Francs Gropup. London: Routledge. 347 p.
18. Bergson Henri. Laughter. London: Macmillan & Co., 1911. 411 p.
19. Gregory J. The Nature of Laughter. Tailor&Francs Gropup. Reprint. London: Routledge. 1999. 245 p.

References

1. Bakhtin, M. (1990). The creativity of Francois Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Hood literature [in Russian].
2. Galaychuk, O. (2015). Humorous wedding songs of Domashiv village of Sokalsky district of Lviv region. Mythology and folklore: from the field of folklore and ethnography, 3-4, 135-145 [in Ukrainian].

3. Dobrianska, L., Lukanyuk, B. (1993). An attempt of the typology of wedding songs of Western Polissya and Western Volhynia. The fourth conference of researchers of the Chervonurians (Galician-Volodymyrsky) and adjacent lands. Lviv, pp. 45-51[in Ukrainian].

4. Zemtsovsky I. (1992). The musician – the person intonating – the person articulating. The new circle, 1, pp. 84-88 [in Russian].

5. Ivanitsky, A. (1997). Ukrainian folk music (methodology and method): teach. manual Kyiv: Testament [in Ukrainian].

6. Kashuba, M. (2005). Ukrainian humorous folk song in the context of gender analysis of culture. Man at the edge of a funny and serious, 7, pp. 119-124 [in Ukrainian].

7. Kyrylenko, N. (2016.) Evolutionary character of national humor as a national code of Ukrainians. Scientific Herald of Nikolayev National Univerity named after V. Sukhomlynsky. Philological sciences (literary studies), 1 (17), pp. 120-123. [in Ukrainian].

8. Klymenko, I. (2004). Rhythmostructural systematics of wedding melodies of the Ukrainian-Belarusian meloreal (View from the Pripyat Polissya). Problems of ethnomusicology. Kyiv, 2, pp. 135-165 [in Ukrainian].

9. Kosyuk, O. (2008). Discourse of folk laughing culture: from Gogol to the present. Scientific Journal of the Volyn State University named after Lesya Ukrainka. Ser. Literary studies, 14, pp. 192-199 [in Ukrainian].

10. Lukanyuk, B. (1990). Problems of methodology of geographic ethnomusicology and ethnographic region of Western Ukrainian lands. Abstracts of Papers. The First Conference of Folk Music Researchers of Western Ukrainian Lands, pp. 5-8 [in Ukrainian].

11. Lukashenko, L. (2006). Traditional songs of Ukrainians of northern Podlasie. Lviv [in Ukrainian].

12. Pankova, L. (2008). Smykhova Culture of Ukraine in the Context of Modern Transformation Processes. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Propp, V. (1999). Problems of comedy and laugh. Ritual laughter in folklore (about the fairy tale about Nesmeyan). Moscow: Labyrinth [in Russian].

14. Rybak, Y. (2005). Genre composition of Upper-Pripyat ritual songs. Folk art and ethnography, 4, pp. 60-65 [in Russian].

15. Samarin, T. (2011). Lemkiv Wedding Ceremonial Songs in the Interethnic Context. Philology. Literature studies. Scientific works [Black Sea State University named after. Petro Mohyla complex "Kyiv-Mohyla Academy"]. Ser. Philology. Literary studies. Vol. 170. Nikolaev, 158, pp. 73-76 [in Ukrainian].

16. Skidanova, V. (2005). Humor in the folk art of the Ukrainian people. Man on the verge of a funny and serious: Collection of scientific works on philosophy and philology. Odesa, 7, pp. 111-118 [in Ukrainian].

17. Chapman Antony, J. Foot, Hugh, C. (1995). Humor and Laughter: Theory, Research and Applications. Tailor&Francs Gropup. London: Routledge [in English].

18. Bergson, Henri. (1911). Laughter. London: Macmillan & Co [in English].

19. Gregory J. (1999). The Nature of Laughter. Tailor&Francs Gropup. Reprint. London: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.

УДК 792.54 Руденко(477)"19"

Шило Анастасія Петрівна
аспірантка Київського університету
імені Бориса Грінченко
ORCID: 0000-0001-6427-9766
shilo93.ua@gmail.com

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ ЛАРИСИ РУДЕНКО (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)

Мета статті – розглянути маловідомі сторінки біографії видатної оперної співачки Лариси Архипівни Руденко, учениці фундатора української вокальної школи Олени Олександрівни Муравйової. Охарактеризовати основні методи роботи видатного вокального педагога О. Муравйової зі студентами в Оперній студії за матеріалами відгуків і спогадів її відомих учениць Л. Руденко та Л. Єфремової. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні таких методів, як джерелознавчий, біографічний, аналітико-дескриптивний, ретроспективний, систематизаційний. Проаналізовано творчі пошуки Л. Руденко в період її навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Визначено перші оперні партії, виконані Л. Руденко в Оперній студії при Консерваторії. **Наукова новизна** дослідження постає у використанні архівних матеріалів з особистого фонду Л. Руденко, які зберігаються в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського й представлені документами, що свідчать про високий професіоналізм Л. Руденко як вокального педагога; особистого фонду Лариси Руденко в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, які представлені періодикою кінця 30-х – початку 80-х років XX століття, а саме статтями про творчу діяльність співачки та рецензіями музичних критиків на її концерти. **Висновки.** Подано оцінку інтерпретації жіночих образів, виконуваних Л. Руденко, провідними музикознавцями, музичними критиками та оперними співаками-партнерами по сцені. Доведено значний вплив виконавської діяльності Л. Руденко на розвиток українського оперного мистецтва другої половини XX століття.

Ключові слова: біографія Лариси Руденко, оперне виконавство Лариси Руденко, українське вокальне мистецтво, архівні матеріали.

***Шило Анастасия Петровна**, аспирантка Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Неизвестные страницы биографии Ларисы Руденко (по архивным материалам)

Цель статьи. Рассмотрены неизвестные страницы биографии выдающейся оперной певицы Ларисы Архиповны Руденко, ученицы основоположника украинской вокальной школы Елены Александровны Муравьевой. Охарактеризованы основные методы работы выдающегося вокального педагога Е. Муравьевой со студентами в Оперной студии по воспоминаниям её известных учениц Л. Руденко и Л. Ефремовой. **Методология** исследования основана на применении таких методов, как источниковедение, биографический, аналитико-дескриптивный, ретроспективный, систематизации. Проанализированы творческие искания Л. Руденко в период её обучения в Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Названы первые оперные партии, исполненные Л. Руденко в Оперной студии при Консерватории. **Научная новизна** исследования предстает в использовании архивных из личного фонда Л. Руденко, которые хранятся в Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского и представлены документами, свидетельствующими о высоком профессионализме Л. Руденко как вокального педагога; личного фонда Ларисы Руденко Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины, которые представлены периодикой конца 30-х – начала 80-х годов XX столетия, а именно статьями о творческой деятельности певицы и рецензиями музыкальных критиков на её концерты. **Выводы.** Представлена оценка интерпретации женских образов, исполняемых Л. Руденко, ведущими музыковедами, музыкальными критиками и оперными певцами-партнёрами по сцене. Доказано значительное влияние исполнительской деятельности Л. Руденко на развитие украинского оперного искусства второй половины XX столетия.

Ключевые слова: биография Ларисы Руденко, оперное исполнительство Ларисы Руденко, украинское вокальное искусство, архивные материалы.

***Shilo Anastasiya**, postgraduate student of Kyiv Boris Grinchenko University*

The unknown pages of biography of Larysa Rudenko (following archival materials)

The purpose of the article. The unknown pages of the biography of an outstanding opera singer Larisa Arkhipovna Rudenko, student of the founder of the Ukrainian vocal school Elena Aleksandrovna Muravieva are considered. The basic methods of work of the outstanding vocal teacher E. Muravieva with students in the Opera Studio following the recollections of her famous pupils L. Rudenko and L. Efremova are described. **The methodology** of the research is based on the application of such methods as source-study, biographical, analytical-descriptive, retrospective and systematization. The creative searches of L. Rudenko are analyzed in the period of her studying in the Kyiv State P. I. Tchaikovsky Conservatory. The first opera parties, performed by L. Rudenko in the Opera Studio at the Conservatory are determined. **The scientific novelty** of the study lies in the use of archival materials from the personal fund of

© Шило А. П., 2018

L. Rudenko, kept in the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine and presented by documents testifying to high professionalism of L. Rudenko as a vocal teacher; personal fund of L. Rudenko of the Central state archive-museum of literature and arts of Ukraine, that is presented by periodicals of the end of 30th and beginning of 80th of XX of century, namely by the articles about creative activity of singer and reviews of musical critics of her concerts. **Conclusions.** The evaluation of interpretation of woman characters, performed by L. Rudenko, by leading musicologists, musical critics and opera singers-partners on the stage is presented. Considerable influence of carrying out activity of L. Rudenko is well-proven on development of the Ukrainian opera of the second half of XX of century.

Key words: biography of Larysa Rudenko, operatic performance of Larysa Rudenko, Ukrainian vocal art, archival materials.

Актуальність теми дослідження. Українське мистецтво сьогодні набуває значного поступу. Роки розбудови незалежної держави привели до формування в суспільстві й науці неупередженого погляду на національно-культурне й мистецьке надбання України. В наш час проблема глибокого знання національного оперного мистецтва, діяльності його видатних представників набуває все більшої актуальності: серйозне зацікавлення дослідників культурно-мистецькою спадщиною діячів української культури повинно привести до відкриття нових – ще не знаних – рис творчої діяльності відомих оперних виконавців, зокрема, другої половини XX століття.

Серед митців, які закладали підвалини української виконавської оперної школи ім'я Олени Олександрівни Муравйової (1867 – 1939) посідає чільне місце. Сьогодні український музичний світ відзначає ювілейну дату – 150-річчя від дня народження фундатора української вокальної школи. Проте це не єдина ювілейна дата, яку святкуватиме Національна музична академія України імені П. І. Чайковського 2018 року: до цієї дати тяжіють 100-річний ювілей найяскравішої зірки, вихованої О. Муравйовою, – Л. Руденко та 80-річчя заснування Оперної студії при Київській консерваторії імені П. І. Чайковського. Ці три ювілеї цього року сплелися у вінок шани українському оперному мистецтву. Отже, актуальність цієї статті полягає у висвітленні процесу формування й розвитку української вокальної школи через творчість відомих діячів національної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні мистецтвознавці активно звертаються до проблем національного оперного мистецтва. Постать Л. Руденко висвічується у наукових працях Л. Грисенко [1], В. Кононенко і М. Мар'яненко [3], спогадах В. Тольби [8]. Цілісного аналізу виконавської та вокально-педагогічної діяльності Л. Руденко на сьогодні не існує. Чи не єдиними вагомими джерелами у дослідженні постаті Л. Руденко, її життєвого й творчого шляху є матеріали українських архівних установ, а саме особистого архіву, який зберігається в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського [5; 6] та Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15].

Мета статті є виявлення малознаних сторінок біографії та творчого шляху Лариси Руденко. Звідси постає завдання – охарактеризувати її виконавську діяльність, спираючись на маловідомі факти архівних матеріалів, які зберігаються у фондах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Свого часу О. Муравйова була відома як видатна оперна співачка, що з великим успіхом виконувала партії сопрано, а після завершення артистичної кар'єри стала взірцевим професором та завідувачем кафедри сольного співу Київської консерваторії імені П. Чайковського, на посаді якого перебувала з 1920 по 1939 рік. За тривалий час своєї музично-педагогічної діяльності в Києві О. Муравйова виховала плеяду видатних оперних співаків. Серед них Б. Бобков, І. Богданов, В. Борищенко, В. Будневич, З. Гайдай, Д. Євтушенко, Н. Захарченко, Б. Златогорова, І. Козловський, М. Кор'юс, М. Людвіг, І. Мар'яненко, В. Мерзляков, Т. Михайлова, О. Петляш, О. Петрусенко, Б. Полякова, Р. Разумова, Ф. Розен, Л. Руденко, С. Стадникова, О. Шефер, Н. Шостак та ін.

О. Муравйова прагнула з перших кроків навчання в консерваторії студентів-вокалістів надати їм практику на оперній сцені, можливість опанувати оперний репертуар, опрацювати свою партію з оркестром, брати участь у виставі. Проте студенти консерваторії могли лише мріяти про оперну сцену. Допомогти ж їм в оволодінні мистецтвом оперного співака й артиста мала б оперна студія при навчальному закладі.

О. Муравйова доклала багато зусиль до створення й функціонування Оперної студії при Київській консерваторії: її мрія здійснилася 1938 року. Працюючи зі студентами в Оперній студії, О. Муравйова наполягала на розкритті у студентів-вокалістів особистих природних даних, які допомагали б їм створювати на сцені неповторні образи: «В центрі уваги роботи в оперній майстерні мусить бути виховання співака-актора, а не тільки зовнішня показна сторона» [7]. Саме на сцені Оперної студії починається шлях відомих українських оперних співаків. За спогадами її учнів, «Оле-

на Олександрівна не тільки вміла вдихнути в твір особливий життєвий струмінь, що надавав йому високої мистецької правди. Близькою їй була концепція, згідно з якою звукоутворення здійснює не лише м'язово-мускульний апарат, що має назву голосового органа. Вона вважає, що співає вся істота, людина, і в цьому процесі бере обов'язкову участь нервово-психічна сфера…Голос людини – це могутній засіб вираження безмежного в своїй різноманітності духовного життя людини: її думок, настроїв і почуттів» [2, 63].

Одна з кращих учениць О. Муравйової, відома оперна співачка й вокальний педагог Лариса Архипівна Руденко (1918 – 1981) на все життя зберегла велику повагу до свого викладача вокалу: «Вона була митцем-педагогом у найвищому розумінні цього слова, тобто гармонійно поєднувала музичне виховання з майстерністю в роботі з голосами» [2, 66]. Л. Руденко згадувала: «Клас Муравйової був справжньою лабораторією вокальної майстерності, в ньому завжди панувала атмосфера творчості й товариськості» [2, 114].

Л. Руденко – яскрава представниця української вокальної школи. За життя її творчість набула світового визнання, вона була визнана однією кращих виконавиць партій меццо-сопрано (Любаша, Кармен, Настя, Соломія й ін.), видатною виконавицею камерно-вокальних творів українських композиторів і народних пісень. На її виступи жваво відгукувалася тогочасна преса. І відгуки були завжди позитивні.

Навчаючись у консерваторії, Л. Руденко брала участь у виставах Оперної студії. Першими сценічними роботами Л. Руденко були образи Ключниці в опері «Марина» Г. Жуковського та циганки Йордани в опері «Ельза Штраус» О. Сандлера [4].

Один із засновників і керівників Оперної студії, оперний режисер Ю. Лішанський згадує: «Я з особливо теплим почуттям згадую ученицю Ларису Руденко. Пам'ятаю, наші заняття проходили у невеликому залі. Був у нас заведений такий порядок: на репетиціях – ніяких сторонніх розмов, цілковита зосередженість, увага. Студентам прищеплювалось святе відношення до мистецтва, яке виховував у нас, учнів Вахтангівської студії, К. С. Станіславський. Лариса приходила на репетиції завжди зібраною, відчуженою від усіх буденних справ. Здавалося, вона вже по дорозі "настроїла себе". Ось чому на сцені кожний рух її був природним, бо йшов від внутрішнього розуміння образу» [3, 6].

На сьогодні чи не єдиними вагомими джерелами у дослідженні постаті Л. Руденко, її життєвого й творчого шляху є матеріали українських архівних установ, а саме Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного, а також особистий фонд Л. А. Руденко, який зберігається в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

Зокрема, серед архівних документів, які зберігаються у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, містяться Характеристика на Л. Руденко (1977) та Список державних нагород, висвітлюється її громадська діяльність, представлені відгуки колег про її виконавську та педагогічну діяльність.

Серед архівних документів знаходимо відгуки колег Л. Руденко, які високо оцінювали її діяльність як співачки та педагога. Зокрема, кандидат мистецтвознавства, професор М. Єгоричева підкреслює, що саме Л. Руденко вперше створила на сцені Київського оперного театру чудові образи радянських жінок-патріоток: Улі Громової в опері Ю. Мейтуса «Молода гвардія», Матері в опері Г. Майбороди «Арсенал», Варки в опері Г. Жуковського «Перша весна» [3]. Інша колега Л. Руденко, професор Н. Захарченко, у відгуку щодо присвоєння останній вченого звання професора, зазначає важливий внесок Л. Руденко у розвиток української вокальної педагогіки: «Випускники її класу, набуваючи міцні вокальні навички, зберігають найцінніші риси своєї природної творчої індивідуальності» [5].

Стала відомою не лише оперна виконавська діяльність Л. Руденко, а й її камерні концерти. Високу оцінку дав цій сторінці вокальної діяльності Л. Руденко композитор, народний артист СРСР А. Штогаренко: «Л. Руденко відома і як камерна співачка, тонкий інтерпретатор романсів російської, зарубіжної та української класики. Гастролі Л. А. Руденко у багатьох містах нашої країни, а також за кордоном користувалися незмінним успіхом. З глибоким проникненням виконувала Л. Руденко українські народні пісні, російські народні пісні, словацькі та ін.» [6]. А. Штогаренко визнає й підкреслює значний внесок Л. Руденко у розвиток оперного мистецтва: «Її натхненне виконання кожної оперної партії, справжній артистизм, дивовижний за красою голос, вміння проникати у саму глибинну сутність втіленого образу – все це здобуло у слухачів палку любов і повагу» [6].

Водночас Л. Руденко провадить активну громадську діяльність, про що свідчать архівні матеріали з її особистого фонду, який зберігається в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. З цих документів дізнаємось, що Л. Руденко неодноразово обиралась депутатом

Верховної Ради УРСР, а також була постійним членом Комітету з призначення Ленінських премій в галузі літератури і мистецтва, Президіуму обласного Комітету профспілки робітників культури та ін. Л. Руденко запрошувалась у журі багатьох конкурсів вокалістів: міжнародних, всесоюзних, республіканських, була активним учасником Декад українського мистецтва у Москві, Казахстані, Хабаровському краї. За свою виконавську, педагогічну та громадську діяльність Л. Руденко була нагороджена орденом Трудового Червоного прапора, медалями, грамотами Міністерства культури СРСР та УРСР.

Основні архівні матеріали, що висвітлюють життєвий та творчий шлях Л. Руденко, зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України у її особистому фонді. З архівних матеріалів дізнаємось, що в 1938 році Л. Руденко стала лауреатом Першого Всесоюзного конкурсу вокалістів, а вже через кілька днів після конкурсу, підбиваючи підсумки й оцінюючи перспективи розвою оперного вокалу, народна артистка Радянського Союзу А. Нежданова писала про талановиту киянку: «У другому турі конкурсу найбільш сильне враження справив на мене виступ учениці Київської консерваторії Руденко. У неї красивий тембр, сильний звук, голос великого діапазону. Руденко всього двадцять років, голос її перебуває в стадії формування. Та я впевнена, що в її особі, при вмілому спрямуванні її дальшої вокальної освіти, при правильній школі, радянська оперна сцена здобуде серйозну й культурну артистку» [9]. Від початку свого творчого шляху як оперної виконавиці, Л. Руденко гармонійно поєднувала в оперній партії повноцінне звучання голосу з детально розробленим сценічним малюнком ролі.

У Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України збереглися свідчення сучасників та колег-партнерів Л. Руденко по сцені. Так народний артист СРСР Д. Гнатюк залишив такі натхненні спогади про неї: «Лариса Руденко – одна з найяскравіших співачок свого часу. Її ім’я по праву стоїть поруч з іменами таких корифеїв оперного мистецтва, як М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря, І. Паторжинський, М. Гришко. Мені довелося не тільки бачити й чути майже всі її партії, а й бути її партнером у багатьох виставах. І кожне її трактування ролі вражало й захоплювало своєю своєрідністю, глибокою, я б сказав, душевною наповненістю образу. Яка це була Любаша в "Царській нареченій"! Доведена до останньої межі відчаю наругою над своїм почуттям і в той же час сповнена гордості, гідності, чистоти. Однією з кращих робіт Руденко була Соломія в "Богдані Хмельницькому" Данькевича. Проста українська дівчина, яка пройшла шлях від месниці за батька до воїна-патріота, борця за свободу своєї рідної землі» [12].

Л. Руденко вважається однією з кращих і найоригінальніших виконавиць партії Кармен з однойменної опери Ж. Бізе. У березні 1963 року на сцені Київського театру опери і балету лунала вистава «Кармен». Партнер по сцені В. Третяк з натхненням згадує цю мить: «У спектаклі брала участь Лариса Архипівна. Такого чуйного, уважного, вдумливого партнера я не зустрічав. Вона в повному розумінні цього слова вела весь виконавський колектив за собою, випромінюючи той творчий настрій, коли й твої власні сили подесятеряються. Чарівнішої Кармен за Ларису Руденко я не знаю. Вона – вся натхнення, з нею – легко співати й грати» [10]. В інтерпретації Л. Руденко образ Кармен набуває реалістичних рис: перед нами постає людина, яка за будь-яких обставин не втрачає гідності й шляхетності.

Партнер по сцені, народний артист СРСР А. Мокренко згадує вражаючий момент, коли він виступав у ролі Остапа в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка разом з Л. Руденко. Його вразив образ Насті, створений видатною співачкою: «Коли вона виряджала Тараса з синами на Січ, з її очей капали справжні сльози. Це були перші сльози, які я побачив на оперній сцені у своїй практиці. Вони свідчили про абсолютне перевтілення артистки, глибину й силу переживань її героїні. Така щирість співачки дуже зворушувала мене й актора, що виконував партію Андрія: дихання наше перехоплювало так, що опанувати себе й не “розкиснути в сльозах” було справою не тільки оперних козаків, а й завданням, що раптом ставало перед молодими акторами. Це були сильні хвилини, які імпульсивно передавалися глядачам, що завжди відчувають справжній драматизм» [11].

Творчості Л. Руденко музична преса приділяла значну увагу. Характеризуючи особливості інтерпретації образу Любаші, музичний критик Є. Грошева відзначала: «В партії Любаші Л. Руденко розкриває світ почуттів своєї героїні і відданість Грязному. Особливої виразності Руденко досягає в прекрасній арії Любаші перед будинком щасливої суперниці. М’який оксамитний голос співачки гнучко передає всі відтінки душевних переживань пристрасно люблячої, але покинутої жінки» [13].

Згадуючи одну з кращих вокальних партій Л. Руденко, а саме роль Насті в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», музично-критична преса визнавала, що в інтерпретації виконавиці образ Насті набуває всеосяжної материнської любові: «Партія дружини Тараса – Насті обмежена тільки однією картиною, і тим не менше вона надовго залишається в пам’яті слухача. Виконавиця цієї ролі Л. Руденко – артистка з великим вокальним і сценічним досвідом. Ці два начала злиті у неї на рідкість органічно.

Виконує вона драматичний речитатив (інтонаційно не з легких), співає чи арію, дует з Андрієм, чи проводить знамениту сцену оплакування – час прощання з синами – все "зав'язано" в один "вузлик", зливаючись в цілісний, глибокий образ, який запам'ятовується» [14].

У пам'яті сучасників і нащадків Лариса Архипівна Руденко назавжди залишиться людиною світлої вдачі, яскравою і незабутньою зіркою на небосхилі українського оперного мистецтва. Абрам Кацнельсон в пам'ять про видатну оперну співачку, професора Київської консерваторії, Народну артистку СРСР Ларису Руденко присвятив вірш «Вінок Ларисі Руденко» [15]

На ліжку ковдра байкова.
Гра променів з вікна…
І раптом – Байкове.
Не ліжко – труна…
Чом прорили так вузько?
Де ж поміститься музика!
З нею і ролі,
різнобарв'я імен, –
долі… Людські долі –
Соломія, Амнеріс, Кармен…
Мати Андрія й Остапа –
Сум змарнілих очей…
Громова Уля в гестапо –
Скривавлене плече…
… Стоять, завмерши,
гримерші, костюмерші.
Народні, заслужені.
Сльозами щоки посмужені.
Згадують знову і знову
славу її дзвінку.
Юну, як у вінку лавровому,
у власних кіс вінку.
Як розлягалось дужо
меццо її навкруг!
«Ой не шуми, луже,
Зелений байраче…»
Плаче луг…
Байрак плаче…
Загорнулась берізка
в чорну запону хмар…
Ларо… Лариско… Лар…

Висновки. Виконавський стиль та яскравий акторський талант Лариси Руденко значно вплинули на розвиток українського оперного мистецтва. У своїй творчій діяльності співачка ставила завдання не лише виконати оперну партію, а й створити реалістичний життєвий образ жінки, сповнений енергії, емоцій, духовної сили й краси. Ці риси свого виконавського й педагогічного таланту вона прищеплювала своїм учням, передаючи і вдосконалюючи традиції вокальної школи свого вокального педагога Олени Муравйової.

Біографічні матеріали стосовно життя й творчості Л. Руденко, які зберігаються в архівних установах України, ще не стали повною мірою надбанням музичної науки. Їх вивчення й уведення у науковий обіг є нагальною потребою української культури.

Література

1. Грисенко Л. Лариса Руденко. Київ: Музична Україна, 1978.
2. Єфремова Л. «...В небі зорі будуть знову». Київ: Музика, 1976.
3. Кононенко В., Мар'яненко М. Лариса Архипівна Руденко. Київ, Мистецтво, 1963. 35 с.
4. Лисенко І. Словник співаків України. Київ: Рада, 1997. 354 с.
5. Національна музична академія України. м. Київ. Особовий фонд Л. А. Руденко. Відгук Н. Захарченко від 30 січня 1978 року.
6. Національна музична академія України. м. Київ. Особовий фонд Л. А. Руденко. Відгук А. Штогаренка.

7. Олена Муравйова. Спогади. Матеріали. Упорядник та примітки Г. І. Філіпенко. Київ: Музична Україна, 1984. 150 с.

8. Тольба В. Статті. Спогади. Київ: Музична Україна, 1986. 156 с.

9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр.164. Арк.1. «Лауреаты всесоюзного конкурса вокалистов». Советское искусство. 1939. 12 січня.

10. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр.146. Арк.1. В. Я. Третяк. «Світло її неповторних образів». Вирізка з невстановленої газети. 1978. 26 січня.

11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр.147. Арк.2. М. Кагарлицький «Вдячна долі». Вечірній Київ. 1978. 28 січня.

12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр.143. Арк.2. О. Ряжський. «Лариса Руденко». Говорит и показывает Москва. 1972. 14 квітня.

13. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр.167. Арк.10. Добірки матеріалів про проведення декади української літератури та мистецтва .Советское искусство. 1951. 3 липня.

14. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр. 167. Арк. 15. Невідомий автор. На двух спектаклях украинских гостей. Музыкальная жизнь. №1. 1963.

15. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп.1. Спр. 147. Арк. 3. А. Ю. Мокренко. Чарівниця сцени. Вечірній Київ. 1978. 27 січня.

References

1. Grisenko, L. (1978). Larisa Rudenko. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

2. Yefremova, L. (1976). «... In the sky, the stars will be again». Kyiv: Music [in Russian].

3. Kononenko, V. & Maryanenko M. (1963). Larisa Arkhipivna Rudenko. Kyiv: Mystecztvo [in Russian].

4. Lysenko, I. (1997). Dictionaries of singers of Ukraine. Kyiv: Rada [in Ukrainian].

5. National Music Academy of Ukraine. Personal fund L. A. Rudenko. Feedback N. Zakharchenko [in Russian].

6. National Music Academy of Ukraine. Personal fund L. A. Rudenko. Feedback A. Shtogarenko [in Russian].

7. Filipenko, G. I. (Ed.) (1984). Elena Muraveva. Memoirs. Materials. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

8. Tolba, V. (1986). Articles. Memoirs. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

9. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Op.1. Spr.164. Ark.1. (1939) "Laureates of the All-Union Competition of Vocalists". Sovetskoe yskusstvo.. [in Russian].

10. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Tretyak, V. Ya. (1978). Op.1. Spr.146. Ark.1. "The Light of Her Unique Images". Vyrizka z nevstanovlenoyi hazety. [in Russian].

11. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Kagarlytskyy, M. (1978). Op.1. Spr.147. Ark.2. "Grateful fate". Vechirniy Kyiv. [in Ukrainian].

12. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Ryazhsky, O. (1972). Op.1. Spr.143. Ark.2. "Larisa Rudenko". Hovoryt y pokazyvaet Moskva. [in Russian].

13. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. (1951). Op.1. Spr.167. Ark.10. Selection of materials about the decade of Ukrainian literature and art. Sovetskoe yskusstvo.. [in Ukrainian].

14. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Unknown author. (1963). Op.1. Spr. 167. Ark. 15. On two performances of Ukrainian guests. Muzykalnaya zhyzn. [in Russian].

15. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Mokrenko, A.Yu. (1978). Op.1. Spr. 147. Ark. 3. The Witch Scene. Vechirniy Kyiv. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.

UDK 394 [477]

Shershova Tetiana
Postgraduate National Academy of
Managerial Staff of Culture and Arts
ORCID: 0000-0003-1993-4236
tanshersh80@ukr.net

NATIONAL IDENTITY AS A CRISIS CHALLENGE FOR IMMIGRANTS FROM THE EAST OF UKRAINE

The purpose of an article is to analyze the concept of «the identity» of theoretical discourse, to identify its crisis for settlers from the East of Ukraine and to search for possible ways out of the marginality zone. **The methodology.** To achieve this goal, the following research methods were used: semiotic analysis, the generalization of the problem under study, content analysis, systemic and historiographical methods, scientific works from the theory and history of culture, ethnocultural science were used. **Scientific novelty.** The research consists in summarizing the concept of «national identity» and identifying its critical state in the context of a military conflict. **Conclusions.** In modern conditions, essential changes occur in the socio-cultural space and the formation of a national identity of the individual. Man, as a social being, is in constant interaction with the surrounding world, with other people and continuously identifies himself with different social groups, defines his status in society, his attitude to one or another event. Maximum consideration of historical experience and the creation of sophisticated methods for the study of ethnonational identity will contribute to the procedural nature of the concept being studied.

Key words: culture, identity crisis, identities, settlers, national identity, ethnic identity, marginality.

Шершова Тетяна Вікторівна, *аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Національна ідентичність як кризовий виклик для переселенців зі Сходу України

Мета статті полягає в аналізі теоретичного дискурсу поняття «ідентичності», виявленні його кризового становища для переселенців зі Сходу України та пошук можливих шляхів виходу із зони маргінальності. **Методологія** дослідження**.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: семіотичний аналіз, узагальнення досліджуваної проблеми, контент-аналіз, системний та історіографічний методи, використано наукові праці з теорії та історії культури, етнокультурології. **Наукова новизна** дослідження полягає в узагальненні поняття «національної ідентичності» та виявленні його критичного стану в умовах військового конфлікту. **Висновки.** За сучасних умов відбуваються сутнісні зміни в соціокультурному просторі та становленні національної ідентичності особистості. Людина, як соціальна істота, знаходиться у постійній взаємодії з оточуючим її світом, з іншими людьми та безперервно ідентифікує себе з різними соціальними групами, визначає свій статус у суспільстві, відношення до тих або інших подій. Максимальне врахування історичного досвіду та створення комплексних методик щодо дослідження етнонаціональної ідентичності сприятиме процесуальному характеру досліджуваного поняття. В умовах військового конфлікту шляхом вирішення кризи ідентичності може стати пошук нових ідей та шляхів збереження національної ідентичності та звернення до культурної пам’яті.

Ключові слова: культура, криза ідентичності, ідентитети, переселенці, національна ідентичність, етнічна ідентичність, маргінальність.

Шершова Татьяна Викторовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Национальная идентичность как кризисный вызов для переселенцев с Востока Украины

Цель исследования заключается в анализе теоретического дискурса понятия «идентичности», выявлении его кризисного положения для переселенцев с Востока Украины и поиск возможных путей выхода из зоны маргинальности. **Методология** исследования**.** В достижении поставленной цели использовано следующие методы исследования: семиотический анализ, обобщение исследуемой проблемы, контент-анализ, системный и историографический методы, использовано научные работы с теории и истории культуры, этнокультурологии. **Научная новизна** исследования состоит в обобщении понятия «национальной идентичности» и выявлении его критического состояния в условиях военного конфликта. **Выводы.** В современных условиях происходят существенные изменения в социокультурном пространстве и становлении национальной идентичности личности. Человек, как социальное существо, находится в постоянном взаимодействии с окружающим его миром, с другими людьми и непрерывно идентифицирует себя с различными социальными группами, определяет свой статус в обществе, отношение к тем или иным событиям. Максимальный учет исторического опыта и создание комплексных методик по исследованию этнонациональной идентичности будет способствовать процессуальному характеру исследуемого понятия.

Ключевые слова: культура, кризис идентичности, идентитеты, переселенцы, национальная идентичность, этническая идентичность, маргинальность.

© Shershova T., 2018

Relevance of research topic. With the independence of Ukraine, issues of national self-identification emerged sharply in the research of scientists, resulting in different views formed to understand the essence of the concept. And, as B. Cherkes notes: «The difference is not only in the plane of language or religion, but, more importantly, it comes from different historical experiences and different collective memories, different landmarks for the construction of a new state, and often also in their absence» [10, 48]. Accordingly, this difference has been reflected in other areas of public life, including cultural and artistic.

In the context of the military conflict in Ukraine, the inhabitants of the East are re-thinking their own identity, who are forced to change their living conditions and form their own behavior in the new conditions. These changes are acutely reflected in the self-consciousness of individuals who are socially adapting and falling into the crisis of identity, since access to the comfort zone leads to certain aggression, denial of previous values, alienation (marginalization) and cultural amnesia.

The change of identification matrices requires the research of different groups of the population of Ukraine, in particular forced migrants from the East of Ukraine, as socio-political, economic, and socio-cultural changes have led to an identification crisis in society.

Analysis of researches and publications. The concept of national identity can be considered through the prism of different approaches, each of which gives this concept a corresponding content load.

For the first time, the concept of identity was disclosed in the psychological concept of Z. Freud, which was seen as an attempt by the child to take the power of the father or mother (leaders) and thus reduce the fear of others around her world. The identity issue is also related to the names of other psychologists, such as A. Adler, G. Lebon, A. Maslow, J. Mead, J. Piaget, C. Rogers, K. Jung.

National-cultural identity and identification of Ukrainians were considered by I. Bychko, I. Boychenko, O. Hnatyuk, O. Hrytsenko, O. Zabuzhko, M. Zerov, V. Kremen, O. Lisovy, M. Ryabchuk, I. Fedorova, B. Circassian. Developed this problem as well M. Vyvcharik, M. Hrushevsky, V. Lichkovakh, N. Pogorila, M. Popovich, Yu. Rymarenko, D. Chyzhevsky, L. Shklyar and others.

Various aspects of identity are depicted in numerous works by E. Balibar, S. Bauman, R. Brubaker, P. Bourdieu, S. Zizek, M. Kastelie, A. Toffler.

Among the Ukrainian researchers, the following issues should be noted: V. Bebik, V. Verlok, T. Voropay, E. Golovukha, V. Gorbatenko, V. Gorlov, A. Donchenko, P. Ignatenko, G. Kasyanova, V. Lisovy, M. Mikhalchenko, L. Nagorna, M. Obushnoi, Yu. Pakhomov, S. Prolyeva, Yu. Rymarenko, M. Rozumniy, M. Stepiko.

Representatives of symbolic interactionism (J. G. Meyd and C. Coolley) had a modern understanding of the concept under study, P. Berger and T. Luckman emphasized that self-identification and social roles each person receives from society. The idea of the dialogue and communicative space necessary for the existence of a social man was also supported by M. Bakhtin, M. Buber, J. Habermas, M. Heidegger, K. Jaspers. Scientists believed that, due to communication, reveals the inner essence of a person in which his own identity is conceived.

The purpose of research is to analyze the concept of «the identity» of theoretical discourse, to identify its crisis situation for settlers from the East of Ukraine and to search for possible ways out of the marginality zone.

The statement of basic materials. Identity and identification issues are among the most important in culturology. It would seem that similar, but completely different concepts. Interest in this issue arose in the late nineteenth century.

Identity is a multi-valued anthropological-existential and general scientific term, which expresses the idea of constancy, identity, continuity in the life of an individual, the nature of his self-consciousness. According to M. Mamardashvili's definition, identity is «human equality in the flow of time», that is, the residence of a person of his own history.

From the point of view of psychological knowledge, the concept of identity can project its inner world to other people, see another person as the continuation of himself, his «I», transfer the world of other people into his inner world, reincarnate in them [11, 162].

Identification is the process of identifying an individual with a particular object, a person, a group subordinated to his own standards, settings and values.

«National identification refers to the process of identification, likening itself to a certain nation. In a person there is a subjective sense of belonging to a certain national community, the adoption of its group norms, ideals and values [1].

According to E. Smith, we consider the main identifiers of a nation and a national identity: 1) human conviction (a nation exists as long as its members recognize each other as compatriots and jointly seek to

maintain a common existence); 2) a common historical past, shared responsibilities and ideas about a common future; 3) joint actions; 4) permanent residence in one country; 5) common characteristics, which are united by the concepts of «national character» and which form a nation-wide culture. The notion of collective national identity implies the manifestation of collective self-design of the image of their own national community [8, 23].

Formation of national identity occurs even in childhood (primary identification) in the family circle and under the influence of the microsocial environment. The child first identifies himself with his mother, and then with his parents, whose gender is recognized as his own. It is precisely this consciousness of the person that is filled with the national content, as a result of which the world is expanding. J. Lacan interprets the primary identification as follows: «Each object relation corresponds to its own identification method, the signal of which serves as an alarm. Such identification is preceded by the identification of its own» [5, 94]. Objects of such identification, in turn, can be both real and imaginary things — sounds, images, objects, symbols, because it occurs unconsciously. Secondary identification involves the process of individualization of a person, his life path, the acquisition of sovereignty.

According to I. Lebedinskaya: «the intentionality of the cultural identity of a person means its mediation «incivility» in the symbolic topology of the world of culture» [6, 258].

In the framework of our research it is worth paying attention to the concept of ethnic identification («the psychological process of identifying an individual with himself or herself with another person, group») and identity (common ideas arising as a result of awareness of the common history, culture, traditions, place of origin (territory), statehood, and representations that are shared by members of the group, are formed in the process of interaction with other peoples) [3, 171]. The signs of ethnic identity include language, moral norm and value orientation, religion, historical memory, etc. [9].

The basis of ethnic identity is the self-identification of a person with a certain ethnic group, in which case it is also stored outside its own territory due to the basic identities (language, stereotypes of consciousness and behavior, historical past, biophysical and cultural characteristics, and most importantly, awareness of common origin, etc.).

According to J. de Vos, ethnic identity is understood as an orientation to the past, present and future, that is, ethnicity comes from the past, is part of the present and the future.

O. Nikolayenko uses the term «cultural-national identity» in his study of modern Ukrainian literature, defining it as: «a complex psychological complex of man's representations of his «I» in relation to the cultural tradition of a certain nation with which he identifies himself» and separates three elements of its structure — cultural memory, communication and political component [7, 5], and the researcher G. Fayzullina adds to them the mentality, world outlook and discursive measurements of ethno-cultural identities [9].

In Ukraine, in the XXI century, processes of self-identification and self-awareness of its citizens continue to be carried out on their role in society, politics and socio-cultural environment. In the modern cultural space, the problem of national identity determines the level of socio-cultural dynamics [2, 9].

Cultural interaction is now mainly through computer networks and the media, which leads to the erosion of borders between national cultures and changes in the understanding of traditional identities. There are only fragmentary ideas about national culture.

According to T. Kolosok: «At the beginning of the XXI century. Socio-cultural identity in a multicultural world is not guaranteed, but European cultural identity cannot be opposed to national identity, since they correlate with each other on the principle of complementarity» [4, 14].

It should be noted that the military conflict in the East of Ukraine led to the fact that a significant number of Ukrainian citizens were forced to leave their homes and move to another area where administrative services were provided and conditions were created for better adaptation to new living conditions during hostilities in the occupied territory. It is important, under such conditions, to preserve the integrity and national identity of the displaced families, which constitute a significant part of society, and therefore the nation. Unfortunately, in such an environment there are controversial questions about their own belonging to the state, though opinions are somewhat disconnected, and identity issues are retreating into the background, in acutely crisis conditions. This leads to marginalization — the loss of cultural identity, since settlers partly integrate into another regional culture.

A productive way out of such a situation is to preserve the national cultural core and its development on the basis of new cultural ideas and directions.

The basis of national and cultural identity is the self-identification of a person, the definition of their own belongings in the process of obtaining ethno-cultural information, the search for archetypes, ideas, cultural invariants. People fix their own socio-cultural identity with certain characters — language, religion, history, way of life, clothing style, customs and rituals, songs and dances.

Internally displaced persons lose part of their own culture, leaving the occupied territories. On the foreground of the citizens are the problems of registration, housing, food, social benefits, ensuring the standard of living of their family, services for the protection of life and health. This leads to a state of maladaptation, people often remain alone with their problems in the new living conditions. They break the relationship with the environment, isolating themselves in their internal, full of conflicts, the world. Ukrainian society at the same time tries to solve several urgent tasks: the formation of civil society, the creation of a national idea and the preservation of the state. The condition of their solution is the question of the formation of a national identity.

Denisyuk Z. in the dissertation study «Mass culture as a factor of the transformation of national-cultural identity in the conditions of globalization» has been proved that «the most notable changes in national-cultural identity occur at the individual level, caused by the industry of cultural and behavioral patterns and stereotypes that are broadcast mass culture. It is determined that in the space of cultural flows a person perceives a significant amount of cultural products, which is based not on the domination of national specificity, but on the basis of the general civilization technological standard» [2, 9].

O. Yakovlev states that «the problems of cultural identities are actualized in connection with the cosmopolitan processes of globalization, on the one hand, and the search for synergetic ways of the establishment of ethno-national cultures, on the other hand» [12].

Socio-cultural environment in which the personality helps her to realize their position in society, to determine the type of social interactions with others and to develop basic life strategies of behavior.

In today's situation, when Ukraine is in an unstable situation, self-identification is very important as a worthy citizen must clearly understand his place in society and identify himself in new, political, economic and cultural conditions.

The adoption in the state of ethno-national values through transformational changes will lead to the prospects for Ukraine's development, as well as its emergence on the international level. Understanding the individual and the society in which he belongs, his own position in the state and society is possible provided that the historical and cultural memory is restored.

National identity harmonizes the person with the sociocultural space, associating the individual with social groups and positively influencing its existence in a modern, globalized society. Thus, self-identification is a continuous process; a vector of socio-cultural dynamics is required, which, thanks to the process of globalization, goes beyond the national boundaries and becomes transnational.

Scientific novelty. The research consists in summarizing the concept of «national identity» and identifying its critical state in the context of a military conflict.

Conclusions. In modern conditions, essential changes occur in the socio-cultural space and the formation of a national identity of the individual. Man, as a social being, is in constant interaction with the surrounding world, with other people and continuously identifies himself with different social groups, defines his status in society, his attitude to one or another event. Maximum consideration of historical experience and the creation of complex methods for the study of ethno-national identity will contribute to the procedural nature of the concept being studied.

Література

1. Гелнер Е. Нації та націоналізм // Національна ідентичність : Хрестоматія / Т. Воропай (упоряд.). Харків : Крок, 2002. 316 с.
2. Денисюк Ж. З. Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації : автореф. дис. канд.. культурології. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К. : 2010. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 18 с.
3. Енциклопедія Українознавства : Словникова частина [Текст] [гол. ред. проф. д-р В. Кубійович]. Перевидання в Україні – Львів : Молоде життя. 1993-2000. Т.1-10; Т.11. Доповнення і виправлення. 2003.
4. Колосок Т. С. Соціокультурна ідентичність в умовах європейської інтеграції (на прикладі україно-чеських культурних зв’язків) : автореф. дисс. ... канд. культурології : 26.00.01. К. : Нац. муз академія України ім.. П. І. Чайковського, 2009. 23 с.
5. Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. (1953-1954) / Пер. с фр. М. Титовой. М. : «Логос», 1998. 432 с.
6. Лебединська І. Культура як спосіб набуття ідентичності : методологічна рефлексія. Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології : Зб. наук. пр.. / Б. А. Головко, С. Д. Безклубенко, В. П. Капелюшний, А. О. Ручка, Г. П. Чміль та ін.. К. : Інститут культурології НАМ України, 2011. 480 с.
7. Ніколаєнко О. Культурно-національна ідентичність в контексті сучасної української літератури : автореф. дис... кандидата культурології : 26.00.01. К., 2015. 15 с.
8. Сміт Е. Національна ідентичність [Текст]. [з англ. пер. П. Таращук]. К. : Основи, 1994. 223 с.

9. Файзулліна Г. С. Етнокультурологічні виміри українського філософського роману : дис.. канд.. культурології 26.00.01. К. : НАКККіМ, 2017. 206 с.

10. Черкес Б. Національна ідентичність в архітектурі міста. Львів : Вид-во Нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2008. 268 с.

11. Чернієнко В. Ідентичність і метафізика. Наука. Релігія. Суспільство. №4. 2006. С. 161–169.

12. Яковлев О. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні. К.: НАКККіМ, 2015. 236 с.

References

1. 1. Helner E. (2002). Nation and nationalism. National Identity: Book / T. Voropay (order.). Kharkiv : Krok [in Ukrainian].

2. Denysiuk Zh. (2010). Mass culture as a factor of the transformation of national-cultural identity in the conditions of globalization : Author's abstract Dis .. Cand. of Cultural Studies. Sciences : special 26.00.01 «Theory and history of culture». K. : NAKKKiM [in Ukrainian].

3. Encyclopedia of Ukrainian Studies : Dictionary part (2003). [Text] [ch. Ed. prof. Dr. V. Kubiyovych]. Lviv : Molode zhyttia [in Ukrainian].

4. Kolosok T. (2009). Socio-cultural identity in conditions of European integration (on the example of Ukrainian-Czech cultural relations) : Author's abstract Dis .. Cand. of Cultural Studies. Sciences : special 26.00.01 «Theory and history of culture». K. : National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

5. Lakan Zh. (1998). Seminars. Book 1. Freud's work on the technique of psychoanalysis. (1953-1954) / Per. fr fr M. Titova. M. : Logos [in Russian].

6. Lebedynska I. (2011). Culture as a way of acquiring identity: methodological reflection. *Methodological problems of cultural anthropology and ethnocultural studies*. K.: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

7. Nikolaienko O. (2015). Cultural and national identity in the context of modern Ukrainian literature : Author's abstract Dis .. Cand. of Cultural Studies. Sciences : special 26.00.01 «Theory and history of culture». [in Ukrainian].

8. Smit E. (1994). National Identity [Text]. From English translate. P. Tarashchuk. K. : Osnovy [in Ukrainian].

9. Faizullina H. (2017). Ethno-cultural Dimensions of Ukrainian Philosophic Novel : Author's abstract Dis .. Cand. of Cultural Studies. Sciences : special 26.00.01 «Theory and history of culture». K. : NAKKKiM [in Ukrainian].

10. Cherkes B. (2008). National identity in the architecture of the city. Lviv : Lvivska politekhnika [in Ukrainian].

11. Cherniienko V. (2006). Identity and metaphysics. Science. Religion. Society. Vol. 4 [in Ukrainian].

12. Yakovlev O. (2015). Synergy of cultural identities in modern Ukraine. K. : NAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.

УДК 76:655.3.066.24

Юрчик Анна Валеріївна
студентка магістратури Національної академії
керівних кадрів культури мистецтв
ORCID: 0000-0002-8057-7840
annamariakiev@gmail.com

УКРАЇНСЬКІ НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ В ПРЕЗЕНТАЦІЙНИХ ПЛАКАТАХ

Мета дослідження полягає у розробці особливостей презентаційного плакату до певного друкованого видання на базі підкреслення і акцентуації національної культури. **Методологія** дослідження**.** Задля досягнення поставленої мети були застосовані наступні методи дослідження: описовий, порівняльний методи, функціональний аналіз, методи систематизації, узагальнення досліджувальної проблеми, конкретності, використано праці з дизайну та моделювання. **Наукова новизна** полягає у тому що проведено аналіз наукового дослідження плакату і застосування його у розповсюдженні культури українського мистецтва через презентацію книжкового видання національного спрямування. **Висновки.** На сьогоднішній день презентаційний плакат (або афіша) є важливим елементом зовнішньої реклами, у якого є незаперечні переваги і закони побудови що будуються, що будуються на гармонії, акценту, єдності, опозиції, та балансу. Водночас презентаційний плакат – це одне з дуже активних форм популяризації будь якого заходу чи події.

Ключові слова: плакат, презентація, дизайн, зовнішня реклама, візуальне сприйняття, композиція, моделювання, українська тематика, стиль.

Юрчик Анна Валериевна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинские национальные мотивы в презентационных плакатах

Цель исследования заключается в разработке особенностей презентационного плаката к определенному печатного издания на базе подчеркивания и акцентуации национальной культуры. **Методология** исследования**.** Для достижения поставленной цели были применены следующие методы исследования: описательный, сравнительный методы, функциональный анализ, методы систематизации, обобщения исследовательской проблемы, конкретности, использованы труды по дизайну и моделированию. **Научная новизна** заключается в том, что проведен анализ научного исследования плаката и применения его в распространении культуры украинского искусства через презентацию книжного издания национального направления. **Выводы.** На сегодняшний день презентационный плакат (или афиша) является важным элементом наружной рекламы, у которого есть неоспоримые преимущества и законы построения строящихся строящихся на гармонии, акцента, единства, оппозиции, и баланса. В то же время презентационный плакат - это одно из очень активных форм популяризации любого мероприятия или события.

Ключевые слова: плакат, презентация, дизайн, наружная реклама, визуальное восприятие, композиция, моделирование, украинская тематика, стиль.

Yurchik Anna, *Master's Degree student, National Academy of Cultural Arts*

Ukrainian national motifs in presentation posters

The purpose of the article is to develop the features of the presentation poster to a particular print edition by emphasizing and accentuation of national culture. **Methodology.** In order to achieve this goal, the following research methods were used: descriptive, comparative methods, functional analysis, systematization methods, the generalization of the research problem, specificity, used work on design and modeling. **The scientific novelty** consists in the study of the scientific research of the poster and its application in disseminating the culture of Ukrainian art through the presentation of a book edition of national orientation. **Conclusions.** To date, a presentation poster (or poster) is an essential element of outdoor advertising, which has definite advantages and laws of constructing under construction, based on harmony, accent, unity, opposition, and balance. At the same time, a presentation poster is one of the very active forms of popularizing any event or event.

Key words: poster, presentation, design, outdoor advertising, visual perception, composition, modeling, Ukrainian themes, style.

Актуальність теми дослідження полягає у вивченні практики застосування презентаційного плакату в українській тематиці задля усвідомлення власного місця українського народу у плеяді інших.

Плакати (від французького – оголошення, афіша) – по суті своїй являються великоформатним, помітним зображенням з текстом агітаційного характеру. Призначення плакату не змінилося і по сьогоднішній день, але актуальність і сфера вживання значно збільшилася. Плакат, як масовий продукт, засіб візуальної комунікації, здате н формувати візуальну культуру суспільства, диктувати

© Юрчик А. В., 2018

модні тенденції, пропагувати світоглядні настанови. Презентаційний плакат (або афіша) — це рекламне або довідкове аркушеве видання з інформацією щодо певного культурного заходу (події). Головна характеристика афіші — це безпосередня передача повідомлення. Також її важливими якостяякостями виступають великі розміри і доступність широким масам населення. Афіша як засіб масової комунікації використовує риторичний вміст (метафору), який зможе розшифрувати цільова аудиторія. Перш за все це ювілейна, святкова, виставкова, театральна, концертна, циркова, туристична та спортивна афіша. Специфіка цього напрямку обумовила роль афіші як посередника між потенційним глядачем і культурно-мистецькою акцією, вимагаючи від нього активної дієвості. При цьому афіша є не тільки носієм інформації, що зближує його з такими засобами масової інформації, як газети, радіо, телебачення та Internet-мережі, але й, що не менш важливо, представляє аудиторії у високохудожній, образній формі частку культурно-мистецької акції або спортивного видовища.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Варто зазначити, що більшість науковців і спеціалістів у сфері дизайну розглядали цю тему з точки зору графічного дизайну в мистецтві плаката, і менше уваги приділяли проблемі саме *відображенню культури через плакат*. Зокрема, професор Коваль Н.С. розглядав еволюцію форми плаката як засобу графічної комунікації і зазначав, що «Одним з найбільш дієвих засобів графічної комунікації залишається плакат»[3], в той час, як доцент Храмова-Баранова О.Л. у своїй праці «Деякі сторінки історії розвитку графічного дизайну в Україні у ХХ ст. та його періодизація» [4], розповідає про те, що «В систему образотворчих засобів плаката іноді вводиться фотографія(самостійно або в поєднанні з рисунком, живописом)», а також відмічає, історичний факт, що «До другої половини ХІХ ст. плакатом називали агітаційні гравюри великого розміру (політичні афіші епох Великої Французької революції 1789-1794 років і Паризької Комуни 1871 р. і т.д.). Провідна роль в розвитку презентаційних плакатів в кінці ХІХ ст. належала Франції (плакати Ж.Шере, А.Тулуз-Лотрека, Т.Стейнлена та ін.)»[4]. Однак ставлення до культури і повага до минулого ніколи не ставилась на перший план і залишалась по суті своїй більш соціальною, аніж науковою проблемою. Тому є всі підстави стверджувати, що питання захисту культури в плакаті на даний час є недостатньо вирішена, але, з огляду на останні події в країні, вона все більше привертає увагу спільноти.

Мета дослідження полягає у розробці особливостей презентаційного плакату до певного друкованого видання на базі підкреслення і акцентуації національної культури.

Виклад основного матеріалу. За допомогою візуального відчуття людина пізнає навколишнє середовище. Тому одним з найефективніших способів донесення інформації є плакат. Як вже було зазначено вище, питання захисту культури набуває все більшої актуальності з огляду на сучасні реалії, а використання презентаційного плакату зокрема дозволяє у найбільш лаконічній формі донести думку до широкого загалу. Також не можна не сказати, що рівень турботи про культуру всередині нації свідчить про рівень культури як кожної особистості, так і всього народу в цілому. Проте варто зазначити, що відображення тієї чи іншої теми за допомогою візуального образу має певні вимоги, які забезпечують донесення правильного посилу до споглядачів. Необхідно вказати, які зображення найбільш підходять для сприйняття людьми і як можна гарантувати те, що посил відкладеться в пам’яті і спонукає згодом до певних роздумів та дій. Саме це сприятиме розвитку патріотизму, підштовхне громадську думку до чіткого усвідомлення проблем сьогодення і спонукатиме до конкретних дій стосовно захисту національної культури.

Плакати мають різні види, а також різні техніки виконання. Залежно від стилю плакату та його тематичної направленості (комерційної, соціальної, до культурних заходів), розрізняють такі основні види:

- Авторський – це виставковий варіант; ближчий до мистецтва, він глибший та суб'єктивніший;
- Масовий – безособовий, безіменний; носить спонтанний характер, має тимчасовий епізодичний контакт з глядачем;
- Соціальний плакат пропагує базові соціальні цінності, у ньому відображені соціальні прояви особистості, специфіка соціальних взаємовідносин в суспільстві, значущі соціальні проблеми, загрози та лиха. Саме цей різновид буде нами розглядатися і надалі.

Залежно від того, правильно чи ні обрано техніку, буде «працювати» плакат як *агітація*. Технік виконання безліч, але всі вони основані на принципах композиційної побудови. Основна функція презентаційного плаката – інформативна. «Плакат – це спосіб візуальної комунікації між художником та споживачем. Художник-плакатист завжди повинен враховувати закон запам’ятовування»[5]. Якщо афіша композиційно буде перевантажена, тоді вона буде гірше сприйматись. Не потрібно переванта-

жувати зображення дрібними деталями. Якість ефекту такого агітаційного плакату одразу знижується. Загальних елементів не повинно бути більше дев'яти.

Композиція плаката є виразом гармонійної цілісності твору і одночасно засобом побудови цієї цілісності. Важливим етапом роботи над композицією є пошук образотворчих засобів втілення ідеї твору шляхом виконання кольоро-графічних варіацій. Композиція – це цілісність окремих елементів графічних та колірного вирішення. Цілісною буде сприйматись лише та композиція, що є взаємопов'язаною, всі елементи мають бути в правильному відношенні один до одного. Для всіх видів зображень обов'язкова завершена композиція, що буде викликати у споживача асоціативний ряд. Існує декілька видів композиції: фронтальна, об'ємна і просторова.

1. Фронтальна – композиція на площині (плакат, буклет, рекламна листівка, книжкова ілюстрація та ін.).

2. Об'ємна – тривимірна композиція. Простір оточує композицію (пам'ятники, скульптури та ін.).

3. Просторова – композиція велика, масштабна за розмірами. Мається на увазі ландшафтне проектування, наприклад.

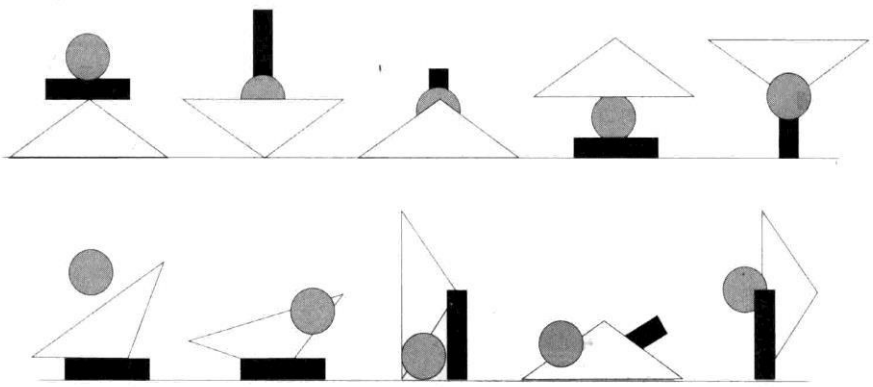


Рис. 1. Приклади композиційної побудови у плакатах

Графічний дизайн, і зокрема афіша, відноситься до фронтальної, тобто площинної композиції. Площинна композиція є самостійним елементом, який не залежить від об'єктів, що її оточують. Границі зображення відділяють його від навколишнього середовища. Формат зображення має велику роль у сприйнятті споживачем такої візуальної комунікації, як плакат. Горизонтальний формат – розслабляє почуття та сприйняття, знижує ефект від зображення. Для плакатів, що використовуються в якості білбордів, найчастіше обирають прямокутний формат за правилами золотого розрізу.

Формати, що мають квадратну або круглу форму, дуже важкі для компонування графічних елементів. В круглому форматі логічно використовувати радіальну симетрію або осьову.

Композиція буває закритою, замкненою. Вона ніби обмежує своєю формою, диктує свої композиційні правила. Така композиція завжди статична. Композиція також буває відкритою, всі елементи пов'язані між собою таким чином, що виникає ефект динамічності і руху. Для цього найчастіше використовують принцип повторення певного елемента зі зміною розміру, кольору або насиченості. Також треба враховувати, що вільне поле, яке оточую композицію може бути активним, тобто працювати як самостійний елемент композиції. Принципи, якими керуються дизайнери-графіки при розробці композиції, включають до себе пропорції, баланс, єдність, акцент і ритм, розглянемо їх докладніше:

– Акцент – "центр уваги". Йдеться про домінування і вплив. Більшість художників кладуть акцент трохи від центру щоб збалансувати його, для підтримки нашого інтересу. Деякі художники уникають акценту. Вони хочуть, щоб всі частини роботи були однаково цікавими.

– Гармонія – як у музиці, додаткові ефекти можуть бути об'єднаними для створення більш привабливого в цілому ефекту від композиції плакату.

– Єдність – коли нічого не відволікає від зображення. Проте єдність без змін може бути нецікавою, це вже буде монотонність.

– Опозиція – використовує контрастні візуальні концепції.

– Баланс є візуальною вагою і значимістю. Це спосіб для порівняння правого і лівого боку композиції.

Асиметричний баланс більш цікавий. У цьому випадку обидві сторони схожі візуально, але не відображаються. Він більш випадковий, динамічний і пом'якшений, його часто називають «неофіційним» балансом.

Радіальний баланс є не дуже поширеним прийомом в композиціях художника. Предмети розташовано за принципом пелюсток квітки, всі графічні елементи розташовано навколо центру. Вікна соборів використовували цю систему.

Різноманітність – можливо створити різноманітність, але елементи не будуть змінені. Повторюючи аналогічну форму, але змінюючи розмір, можна зобразити різницю і єдність одночасно. Підтримання такого ж розміру, але зміна кольору може також створити різноманітність і єдність одночасно.

Глибина – вплив глибини, простору, проекції додає інтерес глядача. Лінійна перспектива в реальному світі робить речі менше на відстані. Деякі художники намагаються уникати глибини, роблячи великі речі нудніше і невеликі речі навпаки яскравими, щоб об'єкти суперечили реалізму. Багато художників не вірять у реалізм, хоча вони могли б це зробити, якби вони цього хотіли. Це здається занадто нудним для них. Реалізм не є мистецтвом для деяких художників.

Повторення – повторення візуальних елементів, ритм. Види елементів при повторенні можуть змінюватися, наприклад:

- зміна інтенсивності кольору;
- зміна розміру графічного елемента, щоб створити ілюзію відстані.

Колір у плакаті має принципове значення. До колірної композиції включається один або два-три кольори (рідко більше) однієї сили тону. У плакатному мистецтві величезна роль належить символіці кольору і умовним символам, давно сформованим загально визнаним позначенням будь-якого поняття, явища, ідеї. Символіка кольору грунтується на його здатності викликати певні емоції у глядача. Крім того, колір має здатність до передачі враження вагомості предмета. У колірну рівновагу плакатної композиції включається і розмір, розташування і гарнітура шрифту.

Основна увага дизайнерів (практиків і теоретиків) має бути звернена на художньо-естетичні характеристики національного чинника.[2] Зокрема, дослідники педагогічної діяльності В. Кричевського відзначають, що в методологічну основу формотворчості курсу прикладної графіки митець вкладав всебічне вивчення народної орнаментики, як головного джерела творчості народу в цілому.

У середині XX ст. питання етнічних особливостей художнього оформлення піднімалось у методично-навчальних виданнях з цього напряму. Зокрема, існує думка, що національний стиль є в першу чергу сукупністю художніх засобів, що відображають погляди та емоції конкретного народу, а вже в другу чергу є сукупністю зовнішніх та формально існуючих прийомів. У посібниках, методичних рекомендаціях та наукових статтях, присвячених дизайну, зустрічалось висвітлення через призму національної візуальної культури таких понять як колір, форма, семантика, про які в загальних рисах зазначалось вище.

Недоречною (а також неможливою) була б також ізоляція митця від світового досвіду. Навпаки, потрібно орієнтуватись на новітні загальносвітові естетичні категорії мистецтва, розширювати його кругозір зарубіжними зразками. Але мова йде про орієнтацію на художній рівень сучасного плаката, а не про запозичення стилістики, пластики, кольорових співвідношень - того, що робить дизайн-об’єкт своєрідним й формує його обличчя.

Таким чином, для ефективної підготовки та розвитку майбутнього вітчизняного плаката потрібно поєднувати творчі здобутки національного мистецького і педагогічного досвіду та європейську практику мистецької освіти.

Темою даної наукової статті було обрано розгляд проблеми української культури в презентаційному плакаті. На мою думку, це – доволі актуальне питання, яке залишається поза увагою широкого загалу. Отже варто привернути цю увагу громади до збереження культури як народної спадщини засобами образотворчого мистецтва, зокрема презентаційного плакату, Загальновідомо, що інформація краще засвоюється через візуальні образи, картини, фото, ніж через текстові документи,статті, тези тощо.

Яскраві кольори, контрасти відтінків, інші образотворчі засоби та незвичні зображення забезпечують привернення уваги споглядачів до певного об’єкта мистецтва, і гарантують, що побачене відкладеться у них в пам’яті [1]. Щоб інформація не лише доходила до читача, але і глибоко осідала в його голові, текст має бути коротким і лаконічним, а зображення – помітним і привабливим. А це, в свою чергу, суттєво впливає на громадську думку, бо, шляхом візуалізації актуальних реалій, *спону-*

кає до певних думок. Відмова від кольору може бути не тільки художнім прийомом, що використовується для підвищення виразності зображення, а й вимушеною мірою, пов'язаної з високою вартістю друковано-копіювальних робіт. Однак, не менш важливою проблемою є правильно сформульоване повідомлення, яке має бути коротким по формі, але широким по змісту і, водночас, зрозумілим пересічному громадянину. Це досягається шляхом різноманітних асоціацій, візуальних алегорій чи гіпербол, що змальовують ту чи іншу проблему. Подібний спосіб донесення інформації задля формування суспільної думки був актуальним протягом двадцятого сторіччя, він же залишається актуальним і понині. Треба брати до уваги, що візуальні образи інтернаціональні. Існують загальні закони сприйняття та існують певні закони сприйняття на різних територіях. При створенні афіші завжди треба їх ураховувати. Презентаційний плакат завжди віддзеркалює час і створюється ним. Проте сучасні тенденції розвитку дизайну сприяють затвердженню етнокультурних традицій.

Наукова новизна полягає у тому що проведено аналіз наукового дослідження плакату і застосування його у розповсюдженні культури українського мистецтва через презентацію книжкового видання національного спрямування.

Висновки. На сьогоднішній день презентаційний плакат (або афіша) є важливим елементом зовнішньої реклами, у якого є незаперечні переваги і закони побудови що будуються, що будуються на гармонії, акценту, єдності, опозиції, та балансу. Водночас презентаційний плакат – це одне з дуже активних форм популяризації будь якого заходу чи події. Дана тема потребує подальшого дослідження і може бути корисною знахідкою у сфері дизайну, мистецтва та презентаційної культури.

Література

1. Бабка Г. С. Принципи композиційної побудови у плакаті. Издательский дом «ТК МЕГАНОМ»: електрон. версія 2018. Дата оновлення: 25 лютого 2018 року. URL: http://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/607-babka-g-s-printsipi-kompozitsijnoji-pobudovi-u-plakati (дата звернення: 01 листопада 2018).
2. Грищенко В. В. Особливості дизайну в мистецтві плаката. Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. Київ: КДІДПМіД. 2017. 138–140 с.
3. Коваль Н. С. Еволюція форми плаката як засобу графічної комунікації. Вісник КНУТД. 2014. № 3 (77). 255-260 с.
4. Храмова-Баранова О. Л. Деякі сторінки історії розвитку графічного дизайну в Україні у XX ст. та його періодизація. Видання ЧДУ імені Петра Могили. 2005. № 48 (35). 131-134 с.
5. Шевченко В. Я. Композиция плаката. Харьков, 2000. 34 с.

References

1. Babka G.S. (electron. version 2018) Principles of compositional construction in a poster. Publishing house "TC MEGANOM":. Date of update: February 25, 2018. URL: http://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/607-babka-gs-printsipi-kompozitsijnoji-pobudovi- u-plakati (date of reference: November 01, 2018).
2. Grishchenko V.V. (2017). Features of design in the art of a poster. Design-education in Ukraine: the current state, prospects of development and European integration. Kyiv: KDIDPMiD, 138-140 p.
3. Koval N. S. (2014). Evolution of the form of a poster as a means of graphic communication. KNUTD Bulletin. No. 3 (77). 255-260 p.
4. Khramova-Baranova O. L. (2005). Some pages of the history of graphic design development in Ukraine in the twentieth century. and its periodization. Publication of the Petro Mohyla Battalion. No. 48 (35). 131-134 p.
5. Shevchenko V. Ya. (2000). Composition of the poster. Kharkiv, -34 p.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 7:012:004.738.1www]:[004.223+004.925.5

Якуніна Ірина Костянтинівна
студентка магістратури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-4545-9179

ШРИФТ ТА КОЛІР ЯК ВАЖЛИВІ ЕЛЕМЕНТИ ДИЗАЙНУ ВЕБ-САЙТІВ: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження полягає у виявленні передумов формування стилю веб-сайту, розкритті основних стадій розробки веб-дизайну на шляху до створення сучасного інформаційно-комунікативного середовища. Охарактеризувати основні елементи веб-сайте та запропонувати моделі дизайн-макету сторінки. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного підходу, а також методів аналізу, синтезу у дослідженні застосування способів побудови веб-сайтів та пошуковому аналізі наукових та графічних матеріалів щодо розвитку інформаційно-комунікативного середовища засобами веб-дизайну. **Наукова новизна** полягає в дослідженні явища веб-дизайну як основи сучасного інформаційно-комунікативного середовища, встановлення взаємозв'язку цифрових технологій і споживача в контексті сучасного веб-дизайну, засобами конверсії веб-сайту компанії/підприємства. **Висновки.** Таким чином, створення сучасного веб-сайту потребує деяких зусиль, для виконання цього завдання необхідно врахувати розмір та накреслення шрифту та його художній вигляд, який впливає на загальну композицію при створенні веб-дизайну. До того ж, кожен розроблений продукт, зокрема, веб-сайт компанії, має власні специфічні особливості, які необхідно враховувати при створенні гіпертекстових структур тексту сайту. Під час вибору основного кольору веб-сайту також необхідно враховувати емоційне значення кольору, який залежить від змісту роботи та відповідає вимогам естетики графічного дизайну, зокрема веб-дизайну.

Ключові слова: графічний дизайн, веб-дизайн, веб-сайт, колір, контент, шрифт, ефективність, стиль.

Якунина Ирина Константиновна, *студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Шрифт и цвет как важные элементы дизайна веб-сайта: коммуникативный аспект

Цель исследования заключается в выявлении предпосылок формирования стиля сайта, раскрытии основных стадий разработки веб-дизайна на пути к созданию современного информационно-коммуникативной среды. Охарактеризовать основные элементы веб-сайте и предложить модели дизайн-макета страницы. **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, а также методов анализа, синтеза в исследовании применения способов построения веб-сайтов и поисковой анализе научных и графических материалов по развитию информационно-коммуникативной среды средствами веб-дизайна. **Научная новизна** заключается в исследовании явления веб-дизайна как основы современного информационно-коммуникативной среды, установление взаимосвязи цифровых технологий и потребителя в контексте современного веб-дизайна, средствами конверсии веб-сайта компании/предприятия. **Выводы**. Таким образом, создание современного сайта требует некоторых усилий, для выполнения этой задачи необходимо учесть размер и начертание шрифта и его художественный учет, который влияет на общую композицию при создании веб-дизайна. К тому же каждый разработанный продукт, в частности, сайт компании, имеет собственные специфические особенности, которые необходимо учитывать при создании гипертекстовых структур текста сайта. При выборе основного цвета сайта, также необходимо учитывать эмоциональное смысле цвета, который зависит от содержания работы и отвечает требованиям эстетики графического дизайна, в частности веб-дизайна.

Ключевые слова: графический дизайн, веб-дизайн, веб-сайт, цвет, контент, шрифт, эффективность, стиль.

Yakunina Irina, *student at National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Font and color as important elements of website design: communicative aspect

The purpose of the study is to identify the preconditions for building a website style, disclosing the main stages of web design development on the way to creating a modern information and communication environment. Describe the main elements of the website and offer a model design page layout. **The methodology** of the research consists in a planned analysis of the application of methods of constructing websites and a search analysis of scientific and graphic materials on the development of the information and communication environment by means of web design. **The scientific novelty** consists in the study of the phenomenon of web design as the basis of the modern information and communication environment, the establishment of the relationship of digital technologies and consumers in the context of modern web design, means of conversion of the company / company website. **Conclusions**.Thus, the creation of a modern website requires some effort, in order to accomplish this task it is necessary to take into account the size and design of the font and its artistic record, which affects the overall composition when creating web design. In addition, each developed product, in particular, the company's website, has its own specific features that must be taken into account when creating hypertext structures of the text of the site. When choosing the main color of a website, it is also

© Якуніна І. К., 2018

necessary to take into account the emotional meaning of color, which depends on the content of the work and meets the requirements of graphic design aesthetics, including web design.

Keywords: graphic design, web design, web site, color, content, font, efficiency, style.

Актуальність теми дослідження. Тема веб-дизайну на сьогодні є актуальною, що відображує глобальні процеси цифровізації суспільства та всі його сфер діяльності. Інтернет як комунікаційне середовище завдяки власній інтерактивності та інформатизацію значно ефективніше за друковані рекламні видання. Більшість компаній прагнуть розробити власний сайт, тому що створення та підтримка власного сайту є набагато дешевше. Ефективність сайту компанії може бути прибутковою завдяки відвідувачам, які дійсно цікавляться запропонованим продуктом/товаром. На сьогодні кожна серйозна компанія має власний інформаційний ресурс, що зменшує затрати на пошук потрібної інформації, тому слід відзначити, що веб-дизайн є перспективним напрямом в дизайні. Для порівняння – з 2004 року кількість сайті збільшилася у 20 разів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питанню дослідження теми веб-дизайну присвячено багато публікацій як зарубіжних, так і вітчизняних науковців. У роботі К.Гізе та О.Холмс «Основы Web-дизайна: вспомогательное руководство» детально описується процес розробки веб-вузла: від замовника до готового вебсервера та проведення рекламної компанії. До того ж наведено алгоритм розміщення елементів на веб-сторінці, вибір навігаційної схеми та її реалізації. У посібнику Клонінгер К. «Свежие силы Web-дизайнера. Как сделать из вашего сайта «конфетку» [1] видання присвячено естетичну сторону дизайну. На прикладі цікавих стилів сучасного веб-дизайну розглядається, як необхідно об'єднувати вербальні, зорові й акустичні засоби для досягнення максимального впливу на користувача. Наведено практичні поради для розробників веб-сторінок. Детально обговорюються особливості підготовки графіки, розташування матеріалу на веб-сторінці, вибір кольорової гами, шрифтових вирішень тощо.

У книзі Принга Роджера «Энциклопедия шрифтовых эффектов в Photoshop» [2], розглянуто використання функцій програми, маніпуляція з ними, використання контурів та фігур, а також вибір шрифтів. Окремо розглядається питання використання та впровадження шрифтових ефектів – відображення, освітлення, імітація, а також атмосферних типографічних ефектів.

У монографії Д.Бородаєва «Веб-сайт как объект графического дизайна» [3], розглянуто веб-сайт як інформаційний об'єкт інтернету, його складові частини та морфологічну структуру з урахуванням технологічно-програмного чинника, що б впливає на візуальне оформлення та сприйняття веб-сайту як об'єкта графічного дизайну. Проведено аналіз принципів створення модульних сіток на базі використання таблиць у веб-сторінках; систематизовано основні напрямки та дано визначення веб-дизайну як одного з напрямків графічного дизайну.

Мета дослідження полягає у виявленні передумов формування стилю веб-сайту, розкритті основних стадій розробки веб-дизайну на шляху до створення сучасного інформаційно-комунікативного середовища. Охарактеризувати основні елементи веб-сайте та запропонувати моделі дизайн-макету сторінки.

Виклад основного матеріалу. В умовах високої конкуренції компанії прагнуть застосовувати у своїй інформаційно-комунікаційній діяльності нові інноваційні технології, які незмінно пов'язані з використанням інтернету. До однієї з таких технологій відноситься офіційний веб-сайт компанії, зокрема, «landing pages» – цільові сторінки «візитка» Рис. 1.

Рис. 1. Цільова сторінка - веб-сторінка, яка містить інформацію про товар або послугу

Офіційний сайт організації є основним і ефективним засобом просування і поширення інформації про фірму/товар, а також та її діяльність. Веб-сайт компанії як базова основа є платформою для формування всіх видів рекламних інтернет-комунікацій, для використання можливостей гіперпосилань.

Офіційний сайт компанії може фунціонувати, як:

1. Рекламна майданчик, власний медіаканал та інформаційний носій;
2. Інструмент для впізнаваності та формування іміджу компанії на ринку;
3. Інструмент маркетингу;
4. Чинник розвитку зовнішньоекономічних зв'язків компанії;
5. Інформаційно-комунікативний канал товаропросування;

Специфіка розробки сайтів дуже тісно пов'язана з таким поняттям як юзабіліті (від англ. Usability), яке в цілому можна визначити як зручність користування сайту відвідувачем. До юзабіліті відноситься створення зручної і зрозумілої навігації, приємних шрифтів на сторінці, відповідної колірної гами, а також наявність корисної інформації, тобто композиції сайту [4,9].

Композиція сайту ґрунтується на трьох основних елементах: 1) контенте; 2) візуалізації; 3) навігаційній панелі, що мають бути об’єднані одним єдиним стилем. Є декілька базових композиційних вирішень сайтів, на основі яких будуються більшість проектів. Рис. 2.

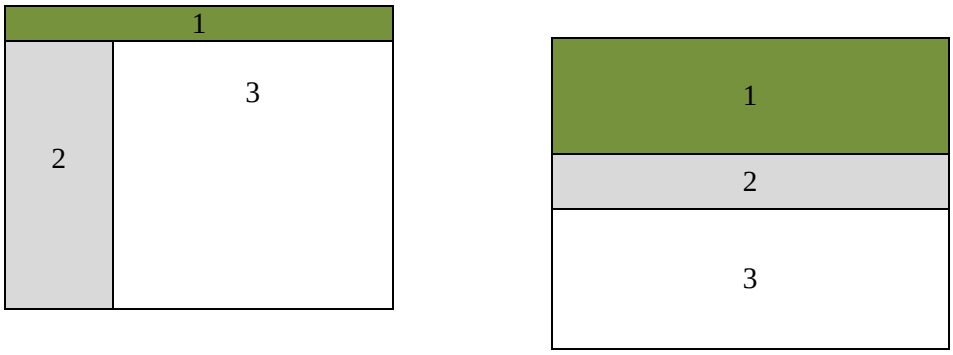


Рис. 2. Основні варіанти композиційного вирішення сайту: 1 – візуалізація, 2 – навігаційна панель; 3 – контент.

Контент сайту – основний зміст сайте, що має відповідати основним вимогам, бути цільними і комфортними для сприйняття користувачем. Від шрифту як носія інформації залежить комфорт-

ність читання матеріалів сайту. Шрифтові накреслення мають деякі функції. По-перше, шрифт виконує інформативну функцію, тому що є носієм інформації. Також шрифт може виступати елементом концентрації уваги користувача сайту. Як елемент дизайну шрифти сайту повинні складати єдине ціле щодо композиційного вирішення веб-дизайну сайту.

Сприйняття на екрані шрифту, у свою чергу, багато в чому залежить від розміру шрифту, його гарнітури, кольору фону, кольору тексту, наявністю допоміжної графіки, розміром текстової колонки і полів, трекінгу, кернінгу, інтерліньяжу.

Для текстів на веб-сторінці часто використовуються дрібні шрифти розміром від 7 до 10 пунктів. Найлегшою для сприйняття користувача є гарнітура «Verdana» та «Times New Roman», застосовуються також і такі прості гарнітури, як «Arial», «Courier», «Tahoma» і «Georgia». Шрифтові гарнітури із засічками використовуються для великого обсягу тексту, таким чином користувачам легше сприймати інформацію, а заголовки можуть мати прості, рублені накреслення [11].

До того ж, під час розробки веб-сайту необхідно враховувати не тільки шрифтове накреслення, але й колір використовуваного шрифту, а також фон, на якому від буде відображатися. Кольори шрифту і фону повинні бути контрастні по відношенню один до одного.

Таким чином, користувачеві буде зручно сприймати текстові елементи різних обсягів. До того ж, читабельність такого тексту значно знижується. Для забезпечення комфорту користувача під час читання великими текстовими документами слід зупинити вибір кольору для фону на світлих відтінках, зокрема білому (градаціях сірого, зеленого, блакитного тощо). Ці кольори та їх світлі відтінки не напружують зір людини, так як є натуральними, природними; вони здатні зосередити увагу. Наприклад, комфортного сприйняття тексту можна домогтися, застосувавши світло-сірий колір для фону і темно-синій або чорний кольори для самого шрифту [8].

Однім з показників комфортності читання є ширина рядка текстового об'єкта. Ідеальний рядок повинен вміщати 50-70 знаків.

Для утримання погляду на текстовій колонці сторінки та усунення мимовільних перекладів погляду на сусідні колонки розмір полів повинен бути не менше 10 % від ширини текстового рядка, досить майже 7-10 символів. Заголовки на веб-сторінці – яскраві, контрастні графічні об'єкти, адже їх головна мета – привернення уваги користувача. Можливо також застосувати яскравий фон, в тому числі і з малюнком (але малюнок не повинен бути виразніше шрифта, якщо перший буде займати положення поверх ілюстрації), що є виразним засобом, що дозволяє залучити й акцентувати увагу користувача. Рис 3.

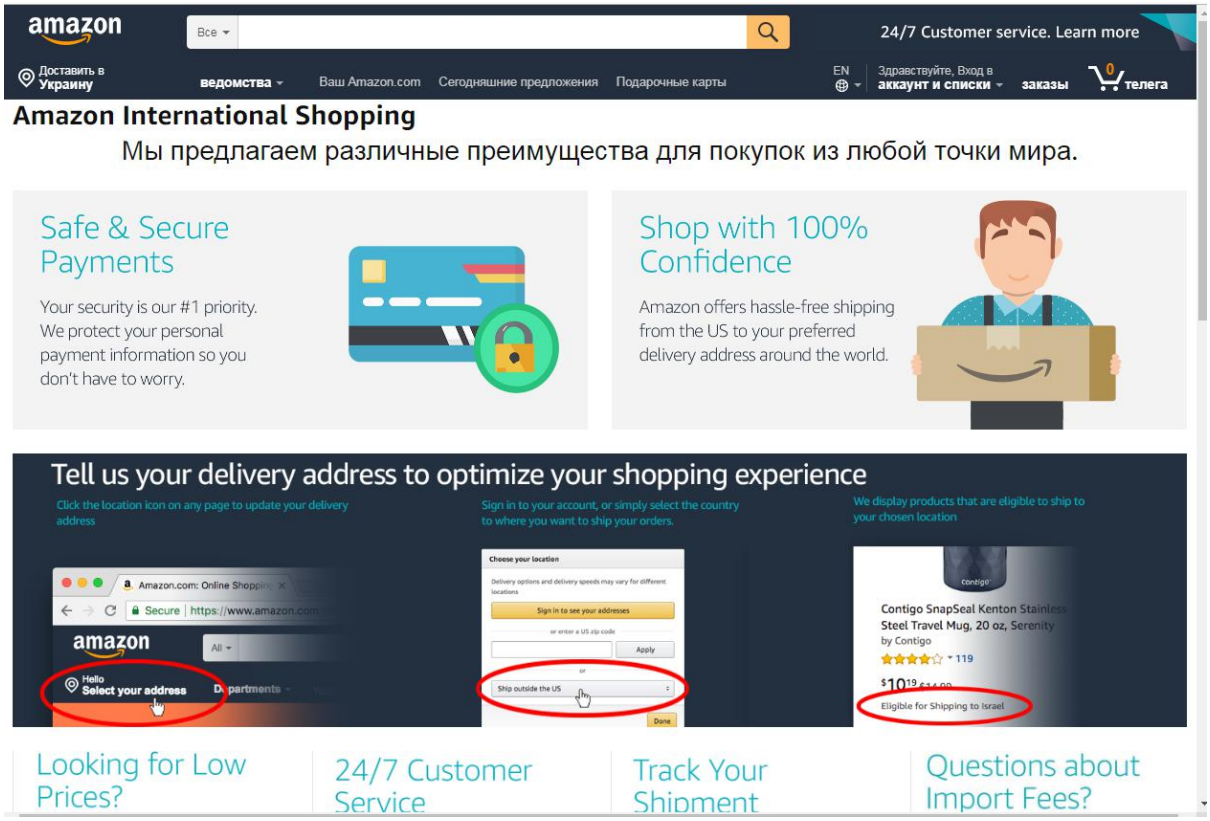


Рис. 3. Веб-сторінка Amazon.com – один із перших інтернет-сервісів.

Крім того, бажано також акцентувати увагу на значущих частинах тексту, так як будь-яка людина перш, ніж читати текст повністю, бажає знати, а чи варто витрачати на це час. До того ж у тексті візуально виділяти об'єкти, які відображають контент сторінки. Важливе значення має також доречність застосування тієї чи іншої гарнітури, оскільки особливе накреслення шрифтів, асоційоване з певними предметами, обстановкою або часом, може посилити вплив елементів. Правильно підібраний шрифт повинен гармоніювати з іншими візуальними елементами сайту – фотографіями, рамками, іншими графічними елементами.

Рекомендується використовувати не більше трьох різних шрифтів одночасно, крім того, необхідно зазначити, що шрифтовий елемент служить продовженням корпоративного стилю компанії і є елементом цього стилю. Якщо компанія має фірмові шрифти, вони повинні використовуватися на її корпоративному сайті (принаймні, у заголовках). Цим самим досягається стильова єдність в оформленні всіх візуальних елементів компанії, будь-то поліграфічна продукція (листівки, календарі, буклети), а також веб-сторінка [3].

Колірні поєднання і контраст у веб-дизайні залежить від тематики проекту див. табл.

Таблиця

КОЛЬОРОВІ АСОЦІАЦІЇ

Колір	Асоціації
Чорний	Багатство, солідність, ніч
Білий	Чистота, свіжість, суворість
Червоний	Кохання, кров, небезпека
Помаранчевий	Цитрусові, увага, радість
Жовтий	Сонце, оптимізм
Зелений	Трава, рослини, здоров’я
Голубий	Небо, лід, спокій
Синій	Море, небо
Фіолетовий	Таємничість, вечір, спокій
Коричневий	Земля, небо, надія

Від оформлення безпосередньо залежить, як скоро відвідувач сайту звикне до інтерфейсу, легко йому буде орієнтуватися, тому другорядні елементи повинні бути позначені таким чином, щоб користувачеві не довелося витрачати час на їх пошук та ідентифікацію [10].

Колір на сайті може виконувати ряд важливих функцій. Кольорові акценти використовується для ідентифікації тих елементів сайту, на які необхідно звернути увагу користувача (наприклад, для виділення поточного вибору, кнопки). Колір також має асоціативний аспект – у багатьох випадках об'єкти одного кольору сприймаються людьми як взаємопов'язані. Колірна гамма може також надавати певний емоційний або психологічний вплив [7].

Зазвичай під час створення веб-сайту використовуються три кольори:

1. Основний колір – займає найбільшу.
2. Допоміжний колір – доповнює основний колір.
3. Колір підсвічування – використовується для виділення певних частин на веб-сторінці. Цей колір більш контрастний, ніж основний і допоміжний і використовується точково.

Психологами Оксфордського університету у 2011 році проведено дослідження щодо відвідуваності сайтів середньостатистичним інтернет-користувачем, таким чином будо визначено, що користувачі проводить на будь-якому сайті майже дві хвилини. Після чого приймає рішення: або покинути сайт, або натиснути на запропоновану його увазі рекламу/товар/послугу. Те, яким буде його вибір, залежить і від колірного рішення всього сайту і конкретного рекламного блоку. Найневдалішими в оформленні веб-сайтів вчені Оксфордського університету визнали сірий і червоний кольори. Білий колір сайту, навпаки, вселяє користувачам спокій. Контекстну рекламу помічають, якщо її заголовки написані дуже великими та яскравими літерами. Найвдалішим, на думку вчених, визначено – жовтий колір. Кожен користувач, який відвідав «жовтий» сайт клацає, як мінімум, на два оголошення. Також ефективним визнали неконтрастний коричневий колір щодо оформлення інтернет-ресурсів, банерів та друкованої реклами [5].

Основною метою веб-дизайну є – зробити його зрозумілим та легким для користувача. Всі графічні елементи повинні бути звичні для користувача. При оформленні контенту та гіперпосилань слід дотримуватися універсальних, обґрунтованих практикою правил. Отже, правильний вибір елементів дизайну будуть сприяти кращому сприйняттю веб-сайту й інформації на ньому, а також відвідуваності сайту, збільшення конверсії відвідувачів.

Висновки. Таким чином, створення сучасного веб-сайту потребує деяких зусиль, для виконання цього завдання необхідно врахувати розмір та накреслення шрифту та його художній вигляд, який впливає на загальну композицію при створенні веб-дизайну. До того ж кожен розроблений продукт, зокрема, веб-сайт компанії, має власні специфічні особливості, які необхідно враховувати при створенні гіпертекстових структур тексту сайту. Під час вибору основного кольору веб-сайту, також необхідно враховувати емоційне значенні кольору, який залежить від змісту роботи та відповідає вимогам естетики графічного дизайну, зокрема веб-дизайну.

Література

1. Клонингер К. Свежие стили Web-дизайна. Как сделать из вашего сайта "конфетку". Москва: ДМК Пресс, 2007. 250 с.
2. Принг Р. Энциклопедия шрифтовых эффектов в Photoshop. Москва: Издательство: Вильямс, 2004. 366 с.
3. Бородаев Д.В. Веб-сайт как объект графического дизайна : монография. Харьков : Изд-во "Септима ЛТД", 2006. 588 с.
4. Агеенко Я.В. Какие бывают стили дизайна сайтов. URL: http://www.yanajy.com/sdelay-sam/stili-dizajnasajtov.html (дата обращения: сентябрь 2018).
5. Мокшанцев Р. І. Психологія кольору в рекламі. URL: http://www.adbusiness.ru/content/document_r_7A22D1D6-C202-4A7B-AE80-A1519A28795B.html (дата обращения: октбрь 2018).
6. Назайкин А. Н. Иллюстрирование рекламы. Москва: Ексмо, 2005. 320 с.
7. Иханнес Иттен. Основы цвета. URL: http://colory.ru/colorbasics/.
8. Михайлов С., Кулеева Л. Основы дизайна. Казань: Новое Знание, 1999. 241 с.
9. Мельник Г. С. Реклама: внушение и манипуляции. Москва: Знак, 2007. 752 с.
10. Серов Н. В. Символика цвета. Санкт-Петербург: ООО «Страта», 2015. 353 с.
11. Якутова О. М. Шрифты (фонты) корпоративного сайта. URL: http://www.corpsite.ru/Encyclopedia/CreateSite/Design/Type.aspx (дата обращения: сентябрь 2018).

References

1. Cloninger K. (2007). Svezhiye stili Web-dizayna. Kak sdelat' iz vashego sayta "konfetku". Moscow: DMK Press [in Russian].
2. Pring R. (2004). Encyclopedia of font effects in Photoshop. Moscow: Publisher: Williams [in Russian].
3. Borodayev D.V. (2006). Veb-sayt kak ob"yekt graficheskogo dizayna : monografiya. Kharkov : Izd-vo "Septima LTD" [in Ukraine].
4. Ageenko I.V. (n.d.).URL: What are the styles of site design. URL: http://www.yanajy.com/sdelay-sam/stili-dizajnasajtov.html [in Russian]
5. Mokshantsev R. I. (2012). The Psychology of Color in Advertising [Electronic resource]: URL: http://www.adbusiness.ru/content/document_r_7A22D1D6-C202-4A7B-AE80-A1519A28795B.html [in Russian].
6. Nazaikin A. N. (2005). Advertising illustration Moscow: Eksmo, page- 320 [in Ukrainian].
7. Itten Johannes. (2013). Basics of color [Electronic resource]: URL: http://colory.ru/colorbasics/ [in Russian]
8. Mikhailov S. & Kuleeva L. (1999). Design Basics. Kazan: New Knowledge, page-241. [in Russian]
9. Melnik G.S. (2007). Advertising: suggestion and manipulation. M.: Sign, page- 752 [in Russian]
10. Serov N. V. (2015). Simvolika tsveta. Sankt-Peterburg: OOO «Strata» [in Russian]
11. Yakutova O. M. (2013). Fonts (fonts) corporate site. URL: http://www.corpsite.ru/Encyclopedia/CreateSite/Design/Type.aspx [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Драч Ірина Степанівна
доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію В.О.Бондарчука
«Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог»

Проблема дослідження особистості, її творчості гостро постає в реаліях сучасної гуманітаристики, відкриваючи завісу маловивченого і невідомого в історії української музичної культури, збагачуючи і наповнюючи її сутність глибоким і самобутнім змістом. Крізь призму біографістики здобуток українського музичної культури представлений у новому світлі, оприлюднюючи маловідомі сторінки біографії та творчості Левка та Жанни Колодуб, Є.Станковича, В.Сильвестрова, В.Бібіка, Л.Грабовського. Звертаючись до біографічного методу дослідження науковці відроджують забуті імена мистецького простору України. Спадщина В.Косенка, А.Штогаренка, В.Губаренка І.Карабиця постає у вимірах нового, актуального, незаангажованого і об'єктивно-висвітленого матеріалу, формуючи тло новітньої української музичної спадщини. Саме через біографії великих митців ми замислюємося й пізнаємо не тільки їх життєвий і творчий шлях, а й досліджуємо та аналізуємо час сьогодення, його тенденції, потреби та пріоритети.

Представлена до огляду монографія В.О.Бондарчука має беззаперечну цінність в просторі сучасного мистецтвознавства та культурології, оскільки висвітлює життєвий та творчий шлях великого Майстра XX – початку XXI століття – Д.М.Гнатюка. Закріплюючи проблему в контекст культурологічного дискурсу, автор розглядає творчу біографію Митця як явище, сутність якого сформована не тільки особистісними чинниками, вона наповнена значними зовнішніми фактами творчого середовища, що дає можливість вивчення біографічного шляху Д.Гнатюка у контексті культурно-мистецьких тенденцій часу.

Монографія В.О.Бондарчука «Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог» виконана відповідно вимог щодо написання наукових видань.

Література

1. Бондарчук Віктор. Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог [Монографія] / В.О.Бондарчук. - : Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Звойленко Д.Г., 2018. – 616 с.

© Драч І. С., 2018

Захарчук-Чугай Раїса Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор
Інституту народознавства
Національної Академії наук України

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Прищенко Світлани Валеріївни «Художньо-образна система рекламної графіки»

Вперше в Україні комплексно розглянуто культурно-естетичні компоненти реклами, а також еволюцію зображальних засобів рекламної графіки. У побудові монографії Прищенко С.В. наявна чітка структуризація і методологічна послідовність презентації результатів проведеного дослідження [1]. Об'єктом дослідження обрано еволюцію рекламної графіки як складової дизайну (художньо-проектної культури), предметом – художньо-образну систему рекламної графіки, оскільки в умовах соціокультурних трансформацій набули суттєвих змін візуальна мова і функції реклами, відображаючи кардинальні зміни ціннісних орієнтацій та естетичних смаків суспільства.

Наукове та практичне значення монографії полягає у визначенні теоретико-методологічних і концептуальних підходів до вивчення реклами як форми соціокультурних комунікацій з урахуванням процесів глобалізації, одночасної етнокультурної ідентифікації, регіональної специфіки тощо. Результати дослідження можуть бути використані в науковій, освітній та практичній діяльності: для подальших досліджень процесів візуалізації у цифрових медіа, розвитку інтегрованого навчального курсу «Дизайн реклами», в аспірантурі й докторантурі на здобуття наукових ступенів у галузі дизайну та реклами, програмах перепідготовки та підвищення кваліфікації, наукових і методичних семінарах, проектній діяльності дизайн-студій та рекламних структур, організації культурних заходів, соціальній рекламі.

Зміст цієї роботи цілісно розкриває сутність і специфіку застосування прийомів композиції, зображальних засобів, зокрема комп'ютерної графіки в рекламі, залежно від соціально-економічних, культурних, політичних і технологічних етапів розвитку суспільства. Запропонований перелік проблемних питань спрямований на формування інтересу до реклами як явища культури та активного елементу сучасного візуально-інформаційного середовища. Докладно представлено маловідомі факти з історії рекламної графіки, які мають важливе методологічне значення для дизайну, мистецтвознавства та культурології, розглянуто засоби рекламного інформування і засоби візуалізації рекламної ідеї, а також вагомий вплив етномистецьких традицій на рекламну творчість, проаналізовано види реклами і стилістику рекламної графіки, зазначено національні та інтернаціональні чинники у рекламі, особливості композиційного формоутворення в рекламному дизайні, розкрито проблемні питання естетичної і комерційної ефективності, візуальної змістовності колірних сполучень у рекламних комунікаціях.

Застосовуючи наукові методи оцінки якості, виокремлено культурно-естетичні параметри рекламної продукції, а фірмовий стиль розглядається виключно в контексті комплексної реклами. Підкреслено, що сприйняття рекламних звернень є складним явищем, тому рекламна продукція завжди повинна розглядатися як інструмент маркетингу, прояв соціальної моди та масової культури, об'єкт художньо-проектної творчості і сучасного виробництва, сфери споживання та збуту товарів і послуг.

Рекламний дизайн визначено синтезом окремих фахових та суміжних дисциплін, багатьох традиційних і новітніх чинників, приведених авторкою у певну систему. Проаналізовано й особливості використання комп'ютерних технологій у сучасних медіа-ресурсах на підставі вивчення європейського досвіду.

Вважаємо, що монографічне дослідження цікаве і необхідне для сучасного наукового простору та науково-методичного забезпечення навчального процесу вищих закладів освіти України з метою підготовки не тільки дизайнерів реклами, а й нового покоління українських науковців у галузі мистецтвознавства та культурології.

Література

1. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.

© Захарчук-Чугай Р. В., 2018

Станіславська Катерина Ігорівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ekaterinaiii@ukr.net

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА МИНУЛИЙ ЧАС
РЕЦЕНЗІЯ
на книгу: Пучков А. Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво). Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. 392 с.: 5 арк. портр. (Серія «Постаті культури»).

23-го листопада 2018 року у Києві відбулася презентація нової книжки А. Пучкова «Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво)», що вийшла друком у видавництві «Дух і Літера», у серії «Постаті культури» (Рис. 1).

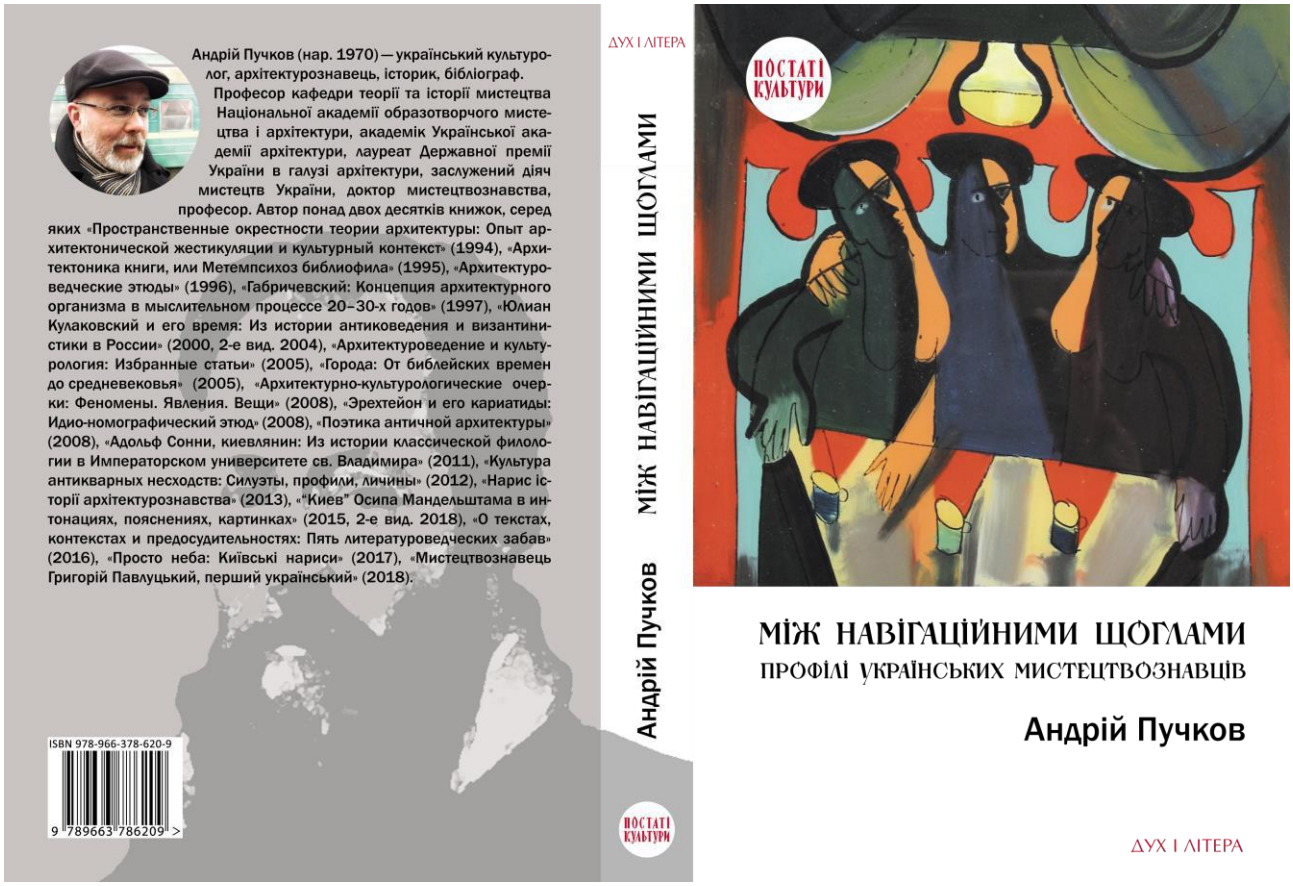


Рис. 1. Обкладинка монографії А.Пучкова

Андрій Пучков — киянин, письменник, історик, митець. Киянин — за фактом народження і місцем проживання, але не тільки: Київ у його текстах набуває ознак сакрального (у значенні особистісно та суспільно священного) простору. Письменником він себе не вважає (віддаючи перевагу терміну «літератор»), але читач переконається у письменницькому хисті, писемному красномовстві автора вже з першої сторінки книги. А. Пучков є істориком — за покликанням долі, за власними нахилами та уподобаннями, за індивідуально спрямованим вектором у минуле (про це йтиметься далі), і навіть за офіційно закріпленим у дипломі доктора наук та атестаті професора напрямом наукової діяльності («Теорія та історія культури»). Прояви ж мистецької натури і мистецької діяльності можна спостерігати у різноманітних сферах і на різних етапах життя автора: графіка, живопис, ліногравюра,

© Станіславська К. І., 2018

архітектура, шарж і карикатура, книжкове ілюстрування; а ще він знає напам'ять безліч віршів і класичної музики, артистично виконуючи перше і досконало відтворюючи друге співом і художнім свистом — і це ще не все, що можна сказати про таланти А. Пучкова.

Ці чотири виокремлені іпостасі (насправді їх набагато більше) — киянин, письменник, історик, митець — певною мірою обумовили і зміст рецензованої праці.

У книзі автор здійснює спробу розкрити магістральні риси становлення в Україні мистецтвознавства й архітектурознавства як окремих наукових дисциплін в їх людинознавчому аспекті, охоплюючи часовий проміжок від останньої чверті XIX до початку XXI століття. І це завдання А. Пучковим успішно реалізовано на прикладі написаних (і в метафоричному значенні живопису, і в прямому значенні книгописання) профілів-портретів п'ятьох українських мистецтвознавців та архітектурознавців XIX–XX століть: Адріана Прахова, Григорія Павлуцького, Григорія Логвина, Володимира Ясієвича, Абрама Мардера.

Про мету своєї книжки автор дуже точно сказав у передмові: «показати, що мистецтвознавці теж показові люди, і якщо вони студіювали щось візуальне у спосіб, їм одним притаманний, то я студіюю і візуальне, і спосіб його студіювання тим чи тим науковцем, і постать самого науковця, отже, зрештою, намагаюся підвести мета-мистецтвознавчу конструкцію» (с. 22). Дійсно, автор фактично піднімається і над предметом, і над об'єктом, утворюючи своєю літературно-науковою надбудовою цю саму мета-мистецтвознавчу конструкцію.

Якби переді мною стояло завдання сказати про книжку одним реченням, я би скористалася цитатою самого автора (щоправда, в ній А. Пучков говорить про методологічний інструментарій історика): «порядок у голові, ясність на папері, сила в переконаності, живопис у слові» (с. 15). Дозволю собі узагальнити: такою є і ця книжка, і усі праці письменника — а це понад два десятки монографій історико-культурного, мистецько-літературного спрямування та понад півтисячі статей, рецензій, оглядів, есеїв, передмов до книжок інших авторів та ін.

За структурою книжка містить п'ять основних розділів — власне профілів-портретів, глибоко філософський передмовний есей «Про минулий час, мистецтвознавство і цю книжку», післяслово та «подячну доріжку». (Хочу зазначити, що «подячна доріжка» — перелік осіб, які в той чи інший спосіб стали автору в нагоді у процесі створення тексту, — є «фірмовим знаком» А. Пучкова, який можна побачити в усіх книжках автора.)

Як пише автор, героями книжки стали ті українські мистецтвознавці та архітектурознавці, котрі «щось зробили уперше <…> Але не просто вперше <…> а вперше так, аби виявилося важливим і запам'яталося надовго, таке "вперше", після чого можна бути лише другим <…> поважним продовжувачем корисної справи» (с. 25).

У передмові А. Пучков говорить про час, про стосунки з ним, про відчуття часу історика, письменника. Есей містить багато вкрай влучних висловів, метафор, афоризмів про час і «навколочасові» реалії. На мій погляд, з поширенням книжки ці вислови швидко розповсюдяться у просторі і часі та матимуть високий індекс цитування, тому деякі з них хочу тут навести без коментарів: «минулий час не має терміну давності» (с. 7), «Час минулого часу перетворюється на простір сучасного письма про минуле <…> час стає простором» (с. 9), «культура це творче <…> зупинення часу в його артефактах» (с. 12), «кожному часу свій строк, кожному строку свій вирок» (с. 15), «далеке за часом чомусь ближче за духом» (с. 17), «у тимчасовому сенсі минуле є повсякчасною реальністю» (с. 18), діяльність історика це «тихе повстання проти смерті» (с. 18).

Автор пише про своїх героїв: «Створюючи черговий профіль, я був вільний від того, аби промальовувати сивину і зморшки, що провів час обличчям персонажа» (с. 24), у той же час їхні «портрети анфас у вигляді ілюстрацій — те, що в персонажів вклали час і обставини» (с. 28). І мені захотілося уважніше вдивитися у профілі-портрети, поглянути на п'ятьох обраних персонажів саме у контексті їхніх стосунків із часом: як автор розкриває часовідчуття кожного мистецтвознавця, у які часові координати вміщує їх? Адже саме історику під силу «припечатати час штампиком факту» (с. 6). І ось яка картина виникла у мене.

Адріан Прахов — це безумовна, абсолютна і всепоглинаюча сучасність: я сам сучасність, і я її створюю навколо і всюди. Автор пише: «Прахов був цілком сучасний у своїй сучасності» (с. 89).

Григорія Павлуцького друзі невипадково жартома латинізували у «Павлукція»: «Павлуцький був вихований на античних пам'ятках, але дихав тим *київським повітрям античності*, котре він собі вигадав і яким прагнув зацікавити оточення» (с. 105–106). Отже, часовий вектор Павлуцького спрямований у далеке минуле, але водночас спостерігається намагання вченого «підтягти» минуле до свого часу.

У часовідчутті Григорія Логвина мені вбачаються досить чіткі паралелі з часовідчуттям самого автора, коли минуле сприймається як сучасне.

Володимир Ясієвич представлений у книзі як цікавий конгломерат «фізика і лірика в одному флаконі», і у мене виникла дещо жартівлива асоціація щодо його часовідчуття: Ясієвич намагався забетонувати сучасне з метою його правильного дозрівання і ефективного використання у майбутньому.

Замикає п'ятірку обраних Абрам Мардер. А. Пучков наводить у книзі вислів Миколи Дьоміна щодо концепції архітектури Абрама Мардера, названої ним «марксизм-мардеризм» (с. 336) — цей потішний бренд підкреслює фундаментальність та позачасовість архітектурознавчої концепції вченого. Перефразовуючи цей вислів, скажу, що Абрам Павлович «мардернізував» свій час.

Якщо говорити про стосунки з часом самого А. Пучкова, то, за моїми відчуттями і сприйняттям, Андрій живе в майбутньому і дивиться звідти у минуле, пишучи для своїх сучасників — тутешніх і тамтешніх. У такий спосіб у світовідчутті автора органічно з'єднані усі часові координати. Може, саме тому такими щирими і справжніми здаються презентовані персонажі.

В оформленні обкладинки книги працівники видавництва «Дух і Літера» використали роботу Івана Остафійчука «Приятелі і кава» (1999). Як на мене, це дуже вдале і точне попадання «в десятку», що додає і філософсько-духовних, і іронічно-жартівливих асоціацій щодо автора та змісту книги. Передусім, це символ Трійці, що апелює до єдності різноманіть: у моєму сприйнятті й у контексті вже висловлених міркувань це відображення трьох часових координат — Минулого, Сучасного та Майбутнього, які, будучи органічно з'єднаними та переплетеними у світовідчутті автора, утворюють гармонічну цілісність книги.

В іншому контексті цих трьох чоловіків можна сприйняти як узагальнений символ усіх персонажів книжки: їх могло бути менше, їх могло бути більше (у першому плані-проспекті дворічної давнини автор накреслив дев'ять персонажів, потім їх стало сім, а у фінальний варіант потрапило п'ять), і логотип серії «Постаті культури» у лівому верхньому куті грайливо натякає на це. Обличчя кожного чоловіка розрізано кольором навпіл, але асоціація, що виникає внаслідок цього, не загально очікувана про «дві сторони однієї медалі» чи «світлу і темну сторону» кожного індивіда, — ні, це радше дзвіночок, що засвідчує безжальний, але прекрасний факт: як би глибоко ми не занурювалися у «колодязь пізнання» кожної особистості, за найкращих і найсприятливіших умов та обставин ми зможемо пізнати максимум половину справжності та істинності — ту половину, що освітлена і доступна нашому зору. Може, саме тому у підзаголовку своєї книги А. Пучков вказує *профілі*, свідомо чи несвідомо підкреслюючи цю «половинність».

Продовжуючи тему світла, зауважу, що лампа над приятелями спричиняє тіні на столі, але світло-кольорова гама цього рішення цікаво трансформована: від трьох темних фігур падають золотаво-світлі відблиски-відбитки (тому називати їх «тінями» навіть не зовсім коректно). Якої семантики набуває таке трактування? Можливо, це натяк на дивовижний анти-світ, де предмети відкидають блискучі тіні, а минуле співіснує з майбутнім? На щастя, там є кава і окуляри як спасіння натруджених читанням очей. У книзі, як і на цій картині, кожний персонаж — і реальний, і втаємничений; кожний часовий проміжок — і минуле, і сучасне; кожна словесна конструкція — багатозначна і багатовимірна.

Ще одна тінь (або привид) минулого заховалася на четвертій сторінці обкладинки: з глибини історії проступають обриси Джорджо Вазарі — італійського архітектора та мистецтвознавця XVI століття, автора твору «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550), що за своїми жанровими ознаками впритул наближується до книжки Андрія Пучкова (утім — хто до кого?). У переліку творів, які стали автору в нагоді як зразки жанру, А. Пучков дуже виразно апелює до цієї праці — згадує не згадуючи: «Про трактат Джорджо Вазарі (XVI ст.), звісно, тут навіть не згадую» (с. 24). У приватній бесіді автор мені повідомив, що фоновий портрет Вазарі на останній сторінці обкладинки ініціював він сам, не пояснюючи своєї аргументації. Ми бачимо досить великий портрет Вазарі у правому нижньому куті і маленьке тондо з фото-обличчям автора у верхньому лівому: вони не зустрічаються поглядами, але зустрілися у часопросторі цієї книжки. Що це: уклін крізь століття чи дружнє підморгування? мовчазне прохання благословення чи завзяте зухвальство? Напевне, перлини істини можна знайти в кожній з цих відповідей.

Авжеж, не можна не відзначити, що приятелі-очкарики з обкладинки схожі не лише одне на одного, а й на автора книжки, уособлюючи таких собі *alter ego* письменника: на розвороті обкладинки А. Пучков з ледь помітною посмішкою ніби позирає на кавування, радіючи, що у цю мить усі його внутрішні альтер-персони співіснують мирно і спокійно, розділяючи спільну трапезу.

Так само мирно, спокійно і дружно співіснують на сторінках книжки (у реальному житті було по-різному) п'ять вчених, започатковуючи українське мистецтвознавство й утворюючи визначне теоретико-практичне підґрунтя для сучасних нащадків від мистецької науки.

У процесі міркувань над змістом книги у мене народився чотиривірш:

Хто геній? Хто лицар? Хто сірий приблуда?
Хто викличе подив? Хто — осуд? Хто — сміх?
Хтозна. Бо історію творять не люди,
А створює той, хто напише про них.

Ця думка, звісно, є достатньо банальною, але вона дає мені право наприкінці рецензії ще раз поставити наголос на постаті автора книжки. А. Пучков у передмові говорить про своїх персонажів, що вони «до певної міри розглядаються як витвори мистецтва» (с. 26), — а я додам: завдячуючи мистецтву слова Андрія Пучкова.

Література

1. Станіславська К. І. Сучасний погляд на минулий час. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. 392 с.

Садовенко Світлана Миколаївна
доктор філософії з музичної педагогіки,
доцент, старший науковий співробітник,
професор кафедри сценічного та
аудіовізуального мистецтва
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член НВМС, заслужений діяч
естрадного мистецтва України

РУБЕН ТОЛМАЧОВ – УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР, АРАНЖУВАЛЬНИК, ХОРМЕЙСТЕР, СПІВАК, ПРАКТИК

РЕЦЕНЗІЯ

на навчально-методичний посібник «Хорове аранжування та композиція». До святкування 50-річного ювілею народного художнього колективу Хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Толмачова Рубена Владиславовича, заслуженого артиста України, художнього керівника народної хорової капели «Дзвіночок» Київського Палацу дітей та юнацтва

Толмачов Р.В. Хорове аранжування та композиція. До святкування 50-річного ювілею народного художнього колективу Хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок». Навчально-методичний посібник / Наук. редактор С. Садовенко. Київ : Київський Палац дітей та юнацтва, 2018. 166 с.

В українському суспільстві нині відбуваються зміни, реформи, певні соціальні зрушення. Гуманітаризація освіти, маючи глибокий вплив на відновлення природних зв'язків між освітою і культурою, освітою і наукою, освітою і релігією, стає провідним напрямком відповідних реформ, що проводяться в Україні у XXI столітті.

Музична освіта також шукає відповіді на актуальні для неї у сьогодення питання, знаходячись у пошуках нових шляхів щодо оптимізації змісту сучасної музичної освіти. Особливого значення набуває апелювання до теорії та методології української хорової освіти, спрямованої на відродження ідеалів і духовних цінностей, регенерацію національної традиції, методів навчання, що передбачають можливість інтеграції особистості в систему світової й національної культури. Саме на основі глибокого розуміння соціокультурного потенціалу і значення хорового мистецтва, володіючи особливостя-

© Садовенко С. М., 2018

ми теорії та методології роботи з дитячим хором, ґрунтуючись на багаторічному практичному досвіді, знанні суті та закономірностей творчого становлення хорового колективу, автор представленого навчально-методичного посібника «Хорове аранжування та композиція» Толмачов Рубен Владиславович розкриває власні педагогічні винятковості навчання і виховання дітей у хоровому колективі на прикладі власних хорових аранжувань, обробок, композицій.

В побудові викладу хорових аранжувань та композицій, виборі показових прикладів хорових творів, стилів інтерпретації відчувається зрілий хормейстер, композитор, аранжувальник, здатний самостійно вибирати перспективну тематику музичних творів, розв'язувати текстові складності на високому художньому рівні. Добре розуміючи, що регенерація хорової культури в Україні є завжди актуальним питанням, автор навчально-методичного посібника Р. Толмачов орієнтується на потреби нинішнього соціального знання в системних, міждисциплінарних дослідженнях щодо складних, поліфонічних культурних явищ, до яких належить мистецтво хорового співу.

До навчально-методичного посібника увійшли найдавніші церковні гімни, приміром, відомий ще з епохи раннього християнства, написаний спочатку грецькою, пізніше – латинською мовами, «Тебе, Бога, хвалим» (текстове першоджерело твору «Te Deum»), поетичні переклади псалмів на вірші Тараса Шевченка (Псалом Давидів № 81, Псалом Давидів № 149, Псалом Давидів № 12), музику до яких написав Р. Толмачов, вільні обробки автора українських коляд («Нині, Адаме, возвеселися») та колядок («В глибокій долині»). Цікавою є вільна композиторська обробка авторської мелодії Кайо Конісі на Біблійні тексти латиною «Lilium» (Псалом Давидів 34, Послання Іакова), написаної до японського анімаційного серіалу і присвяченої пам'яті жертв трагедії на атомній електростанції Фукусіми. Поєднання орієнтальної мелодії з церковною латиною спричинює конфлікт, надає оригіналу неочікуваний зміст і стає магістральним драматургічним мотивом твору.

Привертає увагу «Фантазія на тему двох прелюдій С.В. Рахманінова». Цей диптих на теми двох прелюдій С. Рахманінова до-діез мінор та соль мінор яскраво демонструє, що подеколи першоджерело може стати лише поштовхом для медитацій і створення за допомогою використаних автором композиції різноманітних прийомів і методів із запозиченим матеріалом – від простого перекладення (адаптації) фортепіанної фактури на вокальний склад до вільної композиторської обробки – практично нового самостійного твору.

До навчально-методичного посібника також увійшла хорова партитура на текст канонічного «Stabat Mater», написаного британським композитором Карлом Дженкінсом для струнного оркестру (або у перекладі для фортепіано), мішаного хору та соліста тенора. Домінантою твору є велична віра у перемогу Христа над смертю, а поєднання двох незалежних авторських партитур Карла Дженкінса і Рубена Толмачова створює новий художній простір, по-новому розкриваючи цей зміст.

У доволі ощадливій на засоби музичної виразності манері, зосередженій на донесенні поетичних текстів, написано «Баркаролу майбутнього». Це диптих на вірші Ліни Костенко «Крила» та «Вже почалось, мабуть, майбутнє». У цьому циклі Р. Толмачов доносить ідеї поетичних текстів через феномен хорової музики, зосереджує нашу увагу на завжди актуальному сигналі: «… не проміняйте неповторне на сто ерзаців у собі!».

Самобутніми і водночас надзвичайно сучасними є обробки українських народних пісень «Забава» («Ти казала в понеділок») та «Од Києва до Лубен», в яких засобами хорової виразності та театралізованих штрихів втілено картини народного свята та весілля.

Особливістю навчально-методичного посібника є те, що до кожного із 17 представлених у ньому хорових творів подаються чіткі анотації, в яких розкриваються текстові першоджерела створення, типи роботи з нотним матеріалом, ставляться виконавські завдання, пропонуються шляхи подолання певних складностей, які можуть виникати у виконавців (співаків та, насамперед, диригента), приділяється особлива увага щодо повного розуміння побудови, відчуття драматургії та театральності творів.

Отже, навчально-методичний посібник Рубена Владиславовича Толмачова «Хорове аранжування та композиція» є актуальною, новою, самостійною працею, що гідно оновить і поповнить репертуар, сприятиме поглибленню існуючих у сучасній вокально-хоровій практиці поглядів на сферу хорового мистецтва, більш ґрунтовно розкриє його сутність як культурно-соціального феномену, розширить інформаційний та історично-логічний підходи щодо розгляду теоретико-методологічних особливостей роботи з дитячим та іншими хорами у хронотопі XXI століття.

Література

1. Толмачов Р.В. Хорове аранжування та композиція. Навчально-методичний посібник / Наук. редактор С. Садовенко. Київ: Київський Палац дітей та юнацтва, 2018. 166 с.