

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

*Ministry of Education and Science of Ukraine
Kharkiv State Academy of Design and Arts*

№ 1

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

*BULLETIN OF KHARKIV STATE
ACADEMY OF DESIGN AND ARTS*



ХАРКІВ 2016

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2016. – 158 с. (Мистецтвознавство: № 1).

У віснику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем дизайну, образотворчого мистецтва, а також застосування новітніх технологій у мистецтвознавстві.

Збірник розрахований на пошукачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 7 від 28.03.2007 р.).

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства (Наказ МОН України №747 від 13.07.2015 р.).

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Збірник представлено в міжнародних наукометричних базах:

- Російський індекс наукового цитування (РИНЦ) з 2014 року [http://elibrary.ru/title_about.asp?id=50456] та

- Index Copernicus з 2014 року [<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>].

Збірник реферується та відображується у базах даних: «Джерело» (Україна) [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe]; Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова» [<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>].

Головний редактор:

Даниленко В. Я.,

доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Заступник головного редактора:

Оленіна О. Ю.,

доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Редакційна колегія:

Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Артеменко А. П., доктор філософських наук, доцент,
головний науковий співробітник, Харківська
державна академія дизайну і мистецтв

Гончар О. В., доктор педагогічних наук, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Туманов І. М., доктор педагогічних наук, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Проценко О. П., доктор філософських наук, професор,
Харківський національно-технічний університет
будівництва та архітектури

Чебикін А. В., Президент Національної академії мистецтв
України, професор, академік НАМ України

Гребенюк Н. Є., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківський Національний університет мистецтв
ім. М. Котляревського

Коваленко Г. Ф., доктор мистецтвознавства, головний
науковий співробітник, академік Російської академії
мистецтв, Інститут мистецтвознавства Російської
академії мистецтв (Російська Федерація)

Смагін О. І., доктор мистецтвознавства, професор, Мінський
інститут сучасних знань (Республіка Білорусь)

Сапенько Р., доктор філософських наук, професор,
Зеленогурський університет (м. Зелена Гора, Польща)

Відповідальний секретар:

Мачулін Л. І.,

кандидат філософських наук,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Радіонова Н. В., доктор філософських наук, професор,
Харківський національний педагогічний університет
ім. Г. Сковороди

Герчанівська П. Е., доктор культурології, професор,
Національна академія керівних кадрів культури
і мистецтв (Київ)

Мартинів В. Ф., доктор культурології, професор,
Мінський інститут сучасних знань
(Республіка Білорусь)

Бутиріна М. В., доктор наук із соціальних комунікацій,
професор, Дніпропетровський національний
університет ім. О. Гончара

Хавкіна Л. М., доктор наук із соціальних комунікацій,
професор, Харківський національний університет
ім. В.Н. Каразіна

Пічугіна Ю. О., кандидат наук із соціальних комунікацій,
начальник науково-дослідного сектору,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Романовський О. Г., доктор педагогічних наук,
професор, член-кореспондент НАПН України,
Національний політехнічний університет «ХПІ»

Шаповал Ю. І., доктор історичних наук, професор,
Національна академія наук України (Київ)

Єжи Беднарек, доктор історії (Польща, Інститут
національної пам'яті Республіки Польща)

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

Алфьорова З. І. Художній рейдерінг як інструмент перетворення зображального простору.	4
Брюханова Г. В., Лєжнєв О. О. Новітні тенденції у дизайні логотипів	9
Kostelna M. Ethno-motives in the works of Ukrainian fashion designers at the beginning of the 21st century: innovations and traditions	16
Кудрявцева К. П. Тема, сюжет і предметний вміст як елементи композиції станкової картини.	20
Kiuntsli R., Stepaniuk A. Harmony as a phenomenon of unique universal correlation between objects of architectural environment in cultural artistic space	29
Ламонова О. В. Олександр Фільберт: живописець, карикатурист, педагог (за матеріалами архіву ІМФЕ ім. М. Т. Рильського)	33
Леонова К. І. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості дизайну одягу початку ХХІ століття	38
Лубенский В. И. Настоящее чудо живописи	45
Присяжнюк Д. А. Вплив дизайну на ринкову вартість нерухомості: аналіз сучасних трендів та особливості реалізації проєктів	52
Соколюк Л. Д. Михайло Жук у колі фундаторів УАМ	58
Чупріна Н. В., Балабасенко Ю. Р. Причини виникнення стильового напрямку the Mods та його вплив на формування сучасних тенденцій у індустрії моди	78

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

Назарчук М. В. Інтер'єрні та господарські тканини Волинського Полісся ХІХ — першої третини ХХ століття (питання типології)	85
Філімонова А. С. Творчість пейзажиста Володимира Орловського у 70-ті роки ХІХ століття	90
Якимечко Л. М. Творчість Параски Хоми в контексті українського народного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ століття	100

МИСТЕЦТВО В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Воскобойнікова Ю. В. Типологія сучасної регентської освіти.	109
Громченко В. В. Семантика речовини інструмента як жанровий критерій музики соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)	116
Марков Л. В. Хореографический язык Начо Дуато как отражение ведущих инновационных тенденций современного балета	121
Миславский В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е годы.	127
Проценко О. П., Мурадян Т. Т. Феномен дома: культурные смыслы и моральные притязания повседневного бытования	132
Цуранова О. О., Халєєва О. В. Стилiстичнi особливостi духовно-музичної творчості С. Трубачева.	138
Шкурєєв К. І. Становлення хореографічної освіти у Харкові (ХХ — початок ХХІ століття) як чинник створення балетних вистав для дітей	143
Янішевська Н. С. Формотворення як спосіб втечі від реальності: досвід геометричної абстракції	149

СПИСОК АВТОРІВ	154
---------------------------------	-----

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ	155
--	-----

ДО УВАГИ АВТОРІВ: статті англійською мовою	158
---	-----



УДК 778.8

Алфьорова З. І.

Харківська державна академія культури

ХУДОЖНІЙ РЕНДЕРІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПЕРЕТВОРЕННЯ ЗОБРАЖАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Алфьорова З. І. Художній рендерінг як інструмент перетворення зображального простору. Проаналізовані публікації, у яких досліджено взаємозв'язок між морфологією сфери візуального та новітніми змінами у створенні зображального простору. Розглянуто особливості новітнього інструменту, що дозволяє перетворювати зображальний простір, — художнього рендерінгу. Охарактеризовано генезу виникнення художнього рендерінгу як перцептивної проекції віддзеркалення емпіричної реальності. Описано новітні художні форми та виразні засоби візуальної сфери. Виявлено, що нині наявні процеси як трансгресії, так і синергії в перетворенні зображального простору.

Ключові слова: нефотореалістичний, художній рендерінг, зображальний простір, морфологія сфери візуального, візуальні художні форми.

Алфорова З. И. Художественный рендеринг как инструмент изменения изобразительного пространства. Проанализированы публикации, в которых исследуется связь между морфологией сферы визуального и новейшими изменениями в создании изобразительного пространства. Рассмотрены особенности новейшего инструмента, позволяющего изменять изобразительное пространство, — художественного рендеринга. Охарактеризован генезис появления художественного рендеринга как перцептивной проекции отражения эмпирической реальности. Описаны новейшие художественные формы и выразительные средства визуальной сферы. Выявлено, что сегодня существуют процессы как трансгрессии, так и синергии в изменении изобразительного пространства.

Ключевые слова: нефотореалистичный, художественный рендеринг, изобразительное пространство, морфология сферы визуального, визуальные художественные формы.

Alforova Z. I. Artistic rendering as a tool for converting visual space. The modern conversion of visual forms is the issue of vital importance in the theory of art criticism, as morphological transformations are a sign of the changes in the practice of figurative and require urgent thorough understanding. At the heart of morphological changes there have always been at least two questions: firstly, how does the artist change the figurative space of visual form in the specific historical age (what means of expression does he use) and secondly, to what extent do these changes reflect the empirical reality? Realism as an art style and movement in the fine arts has always been visible and pervaded the full range of visual through the ages, funding every time the human conceptualizations of social realm (the empirical reality). The artist's embarrassments from the performance of extreme subjectivity in the image to the appearance of hyperrealism have always been significant. Nowadays it is relevant to determine what arsenal of expressive means a modern artist can use and how he reflects the empirical reality with these means.

The aim of the article is to explore the significance of artistic rendering as a tool for converting the visual space of contemporary visual forms. The author describes the genesis of the appearance of artistic rendering as a perceptual projection reflecting empirical reality and the latest art forms and expressive means of visual sphere.

The article analyzes the publications in which the link between the morphology of the visual sphere and the latest developments in the creation of visual space are explored. The paper considers the specific features of artistic rendering as the newest tool for converting visual space. The article describes the genesis of the appearance of artistic rendering as a perceptual projection reflecting empirical reality and the latest art forms and expressive means of visual sphere. It is revealed that there are the processes of transgression as well as synergy in converting the visual space these days.

Novelty. *The paper presents an attempt to identify “artistic”, “non-photorealistic rendering” as an effective conversion tool of figurative space and the core of modern morphological changes in the visual sphere.*

The practical significance. *The research has important implications for understanding the modern morphological changes in the visual, the instrumental system of these changes that ensures the presence of its two mutually antithetical trends: transgressive and synergetic.*

Research Methodology. *The author analyzes the publications in which the link between the morphology of the visual sphere and the latest developments in the creation of visual space are explored. The article provides a detailed examination of the scientific research results by Durand F., Landsdown J., Schofield S., Yerokhin S. V. etc.*

With the introduction of photography in the mid-nineteenth century, a new morphological link appeared in the visual, which was ontologically focused on a realistic image. A photographic image became “a chronicle” of the empirical reality, embodying its artistic projection for its “total realistic”. Shortly after when expres-

sive means of photographs were diversified, it became possible for the artists-photographers to move away from "total realism" and create a so-called "artistic photography" with its morphological formations — types, genres and forms.

From the middle of the twentieth century the reverse trend was formed in the United States and other countries. The artists tried to imitate the action of the camera in an effort to reflect the empirical reality. Photorealism, or hyperrealism, was originated in the traditional art. The next stage in the transformation of figurative space became non-photorealistic rendering (Eng. "Non-Photorealistic Rendering"), the theoretical and practical foundation of which was laid in the last quarter of the twentieth century. A new route forward of realistic tendencies morphologically took shape within the computer graphics. The term "rendering" (Eng. "performance", "interpretation") is used as a "computer", "digital performance". There are two types (typologies) of artistic rendering. Concerning the first typology, it includes the object-dimensional and hybrid methods. As regards the second typology, it includes: image processing methods and methods for modelling physical processes. In fact, the practice of modern computer graphics shows that for the creation of figurative space in an automatic mode the means and methods of the first typology group are used and to create "interactive" paintings (images) one applies the second typology group. Each typology group has its own creation algorithms and uses different models.

Results. The paper considers the specific features of artistic rendering as the newest tool for converting visual space. It is revealed that there are the processes of transgression as well as synergy in converting the visual space these days. The study has confirmed that three groups of artistic forms, grounded on the "artistic", "non-photorealistic rendering", provoke a specific synergy between static morphological formations and processual (dynamic) morphological formations in the field of visual, bringing together not only the morphological level, but also virtual and real figurative space, three-dimensional and two-dimensional images. These morphological transgressions provide the nonlinearity of the entire visual sphere in modern times. It should be noted that the "artistic", "non-photorealistic rendering" implement various methods of the construction of perceptual projection on the energy level and represent the full range of opportunities for a modern artist to perform a visual representation of reality: from hyperrealistic to extremely pseudoreal.

Keywords: non-photorealistic, artistic rendering, visual space, the morphology of the visual sphere, visual art forms.

Постановка проблеми. Сучасне перетворення візуальної форми — це найактуальніша проблема теорії мистецтвознавства, адже морфологічні трансформації є ознакою зрушень у практиці зображального і потребують нагального теоретичного осмислення. У центрі морфологічних змін завжди поставали щонайменше дві проблеми: по-перше, яким чином художник змінює зображальний простір візуальної форми в конкретну історичну добу (які виразні засоби він використовує), по-друге,

наскільки ці зміни відображають емпіричну реальність. Реалізм як художній стиль і напрям у зображальному мистецтві завжди був наявний і «пронизував» усю сферу візуального крізь віки, фундуєючи щоразу уявлення людини про оточуючу її дійсність (емпіричну реальність). «Коливання» художника від проявів крайнього суб'єктивізму в зображенні до виникнення гіперреалізму були завжди суттєвими. Нині набуває актуальності необхідність визначити, який арсенал виразних засобів може використовувати сучасний художник і як він віддзеркалює цими засобами емпіричну реальність.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі на початку 2000-х рр. виникли праці щодо морфологічних змін у царині візуального [2; 3; 4; 5; 6]; виразного арсеналу засобів комп'ютерної графіки; публікації щодо проявів інтерактивності в дизайні тощо. У наших дослідженнях, котрі стосувалися морфології візуального, зверталася увага на те, що сфера візуального поступово збагачується не тільки суто морфологією образотворчого мистецтва, яке вважається традиційним для цієї сфери, але із середини XIX ст. морфологією фотографічного, потім — кінематографічного, із середини XX ст. — морфологією відео- й телевізійного та поступово — комп'ютерного [2].

Щодо дослідження останнього серед цього морфологічного утворення, першими працями в означеній царині виявилися дослідження західних учених. Серед них відомі праці Ф. Дюрана, Д. Лендсдауна та С. Шофілда, У. Карлсона, Т. Строзотта та Ш. Шлехтвегера, Р. Ескотта й ін. [19; 20; 16; 17; 21; 22] Цікавими в російськомовному дискурсі виявилися публікації С. Єрохіна [9; 10; 11; 12]. Потроху здійснювалися дослідження з цієї проблематики і в Україні [2; 3; 4; 5; 6].

Окрім зазначеної проблематики, зацікавленість мистецтвознавців проявилася і в дослідженні дотичної проблематики — змін у зображальному просторі різних конкретних візуальних форм: від звичайної картини до фільму. Серед таких праць можна назвати праці П. Флоренського, Н. Агафонові, О. Шиля та ін. [1; 14; 15], а також більш ранні праці із зазначеної проблематики [13].

Проте динамічна зображальна практика останнього десятиліття свідчить про недостатність публікацій із зазначеної проблематики. У мистецтвознавстві досі немає цілісного уявлення про зміни в зображальному просторі як певному «індикаторі» суттєвіших зрушень — морфологічних.

Мета статті — дослідити значення художнього рендерінгу як інструменту перетворення зображального простору сучасних візуальних форм. Методологія дослідження заснована на методах, розроблених у працях Ф. Дюрана, Д. Лендсдауна та С. Шофілда, С. Єрохіна й ін.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що реалізм як художній напрям зародився з бажання художників із певною «оптичною точністю»

повторити «першу реальність» — емпіричну. Глибина та художня повнота пізнання емпіричної реальності кожної історичної доби мала свої онтологічні, гносеологічні й аксіологічні засади. «Античний реалізм» поступився «ренесансному», а потім «просвітницькому» та власне реалізму 30-х рр. XIX ст. (критичному реалізмові). За доби соціальних зрушень після Жовтня 1917 р. було спровоковано розвиток соціалістичного реалізму як напряму і методу зображення «соціалістичної реальності». Але, незважаючи на певні історичні соціокультурні «відхилення», основним принципом реалізму залишалося об'єктивне відображення суттєвих сторін життя у поєднанні з істинністю авторського ідеалу, відтворенням типових характерів, конфліктів, ситуацій при повноті їхньої художньої індивідуалізації (тобто конкретизації як національних, історичних, соціальних, так і фізичних, інтелектуальних і духовних особливостей).

Після виникнення у середині XIX ст. фотографії, з'явилася нова морфологічна ланка у сфері візуального, яка онтологічно зорієнтована на реалістичне зображення. Фотографічне зображення стає «хронікою» емпіричної реальності, втілюючи її художню проекцію як «тотальне реалістичне». І лише згодом, коли урізноманітнилися виразні засоби фотографії, у художників-фотографів виникла певна можливість відійти від «тотального реалізму» і створити так звану художню фотографію — з її морфологічними утвореннями: видами, жанрами та формами.

Із середини XX ст. у США й інших країнах формувалася зворотна тенденція. Художники намагалися імітувати дію фотоапарату в прагненні віддзеркалити емпіричну реальність. Виник фотореалізм, або гіперреалізм, у традиційному образотворчому мистецтві. Художники цього напряму імітували фотографію живописними засобами на полотні, зображували тогочасний урбаністичний світ: вітрини магазинів і ресторанів, станції метро й інші об'єкти, імітуючи гру відображень світла на різних поверхнях і створюючи враження взаємопроникнення просторів. Метою гіперреалістів було зобразити оточуючу емпіричну реальність не просто достовірно, а надреально. Для цього вони використовували механічні способи копіювання фотографій та збільшення їх до розмірів великого полотна — діапроекції і масштабну сітку. Фарбу, зазвичай, розпилювали аерографом, щоби зберегти всі особливості фотозображення, виключити прояв індивідуального почерку митця. Крім цього, в експозиційних просторах часто виставлялися гіперреалістичні скульптури, виконані із сучасних полімерних матеріалів у натуральну величину, вдягнені в готову сукню і розфарбовані таким чином, що вони абсолютно не відрізнялися від глядачів. Фотореалізм поставив своїм завданням загострити глядацьке сприйняття буденності, символізувати сучасне урбаністичне середовище, відобразити сучасність у

традиційних образотворчих формах, але з новими смисловими конотаціями. Художній досвід гіперреалізму став предтечею неомодернізму в живописі та скульптурі. Деякі його прийоми стали органічною складовою постмодерністської художньої мови. Так, «нав'язливий реалізм» (М. Леонард, Б. Джонсон, С. Холі), як відомо, поєднував традиційну натуралістичну техніку із сучасними кіно-, фото-, відеоприйомами впливу на глядача, ефектами віртуальної реальності.

Сучасний гіперреалізм (Бернардо Торренс, Мел Рамос, Скотт Прайор, Уїлл Коттон, Жак Боден, Педро Кампус, Чак Клоуз, Жиль Ено, Рон Мьюек, Роберто Бернарді, Чіара Албертоні, Рафаелла Спенс та ін.) ґрунтується на естетичних принципах фотореалізму, але, на відміну від останнього, не прагне буквально копіювати емпіричну реальність. Об'єкти та сцени в гіперреалістичному живописі деталізовані і створюють яскраву ілюзію реальності.

Таким чином, фіксуючи й оголошуючи сучасність, приховуючи авторські емоції, фотореалізм у своїх програмних роботах опинився на межі традиційного образотворчого мистецтва, ледь її не перетнув, оскільки прагнув «злитися» із самим життям.

Наступним етапом у трансформаціях зображального простору стає нефотореалістичний рендерінг (від англ. «Non-Photorealistic Rendering»), теоретична та практична основа якого була закладена в останню чверть XX ст. Новий напрям розвитку реалістичних тенденцій морфологічно оформився в межах комп'ютерної графіки. Термін «нефотореалістичний рендерінг» уперше використано в статті Д. Лендсдауна та С. Шофілда [22] і нині має дещо розширене трактування як «художній рендерінг» — тобто є доволі ємним поняттям, що поєднує цілі «підмножини» понять. Термін «рендерінг» (з англ. «виконання», «трактування») використовується як «комп'ютерне», «цифрове виконання»).

Ф. Дюран, використовуючи це поняття, вказує на нетрадиційну природу зображення, яке створюється завдяки «художньому рендерінгу»; на те, що «картина не прагне імітувати фотографію та досягти оптичної точності» [19], при цьому така картина (зображення) створюється цифровими виразними засобами. Т. Строзотт та Ш. Шлехтвегер виділяють як сутнісну особливість «художнього», «нефотореалістичного рендерінгу» використання «графічної абстракції з метою підвищення ефективності передачі інформації» [12: 21–22].

С. Єрохін наводить декілька прикладів щодо становлення категоріального апарату нової морфологічної ланки сфери візуального: «термін “картина” використовують для визначення “візуальної репрезентації візуальної сцени”, при цьому репрезентована сцена (або об'єкт) може бути як реальною, так і уявною, а репрезентація не є обов'язково оптично точною <...> ...Процес створення картини визначають терміном “депикшен” (“depiction”),

а в разі здійснення такого процесу на комп'ютері — терміном «комп'ютер депікшен» («computer depiction»). Під візуалізацією зазвичай розуміють «процес інтерпретації у візуальних термінах або втілення у візуальній формі» [9: 88]. Отже, і західні дослідники, і російськомовні (зокрема С. Єрохін) відносять процедуру «нефотореалістичного» або «художнього рендерінгу» до процедур «комп'ютер депікшен»: візуалізації комп'ютерними виразними засобами або створення візуальної художньої форми комп'ютерними виразними засобами. При цьому наголошується, що цей інструментарій можна використовувати як суто «технічний», але й як мистецький — «artistic rendering» або «art-based rendering».

У теоретичному дослідженні Т. Строзотта та Ш. Шлехтвегера детально розглянуто виразні засоби та методи використання «нефотореалістичного рендерінгу» у сфері візуального [12]. Наведена дослідниками класифікація поділяє їх таким чином: за типом вхідних даних та за типом техніки, що імітується.

До першої типології належать об'єктно-просторові та гібридні методи. Друга типологія містить методи обробки зображень і методи моделювання фізичних процесів.

Фактично практика сучасної комп'ютерної графіки доводить, що для створення зображального простору в автоматичному режимі використовуються засоби й методи першої типологічної групи, а для створення «інтерактивних» картин (зображень) — другої. Кожна типологічна група має власні алгоритми створення, використовує різні моделі.

Використовуючи виразні засоби та методи «художнього», «нефотореалістичного рендерінгу», сучасні візуальні художники мають змогу працювати як у віртуальному, так і в реальному зображальному просторі, виконувати оригінальні твори й матеріальні репродукції, цифрові копії та цифрові ескізи, створювати оригінальні візуальні форми й імітувати будь-які твори, манеру митця та інше, що вже було в зображальній традиції. Таким чином, за висновком С. Єрохіна, в морфології візуального співіснують традиційні зображально-візуальні форми (графіка, живопис та скульптура), псевдоцифрові, цифрові, традиційно-цифрові та цифро-традиційні візуальні художні форми [9: 99]. Саме три останні візуальні форми є процесуальними, адже в межах їх зображального простору можуть створюватися динамічні об'єкти.

Висновки. Отже, три групи художніх форм, фундовані «художнім», «нефотореалістичним рендерінгом», провокують певну синергію між статичними морфологічними утвореннями та процесуальними (динамічними) морфологічними утвореннями у сфері візуального, об'єднуючи між собою не тільки ці морфологічні ланки, а й віртуальний та реальний зображальний простір, тривимірні та двовимірні зображення. Такі морфологічні трансгресії забезпечують нелінійність розвитку всі-

єї сфери візуального на сучасному етапі. При цьому «художній» «нефотореалістичний рендерінг», що реалізовує різні методи побудування перцептивної проекції, на синергетичному рівні втілює весь спектр можливостей сучасного художника здійснювати візуальну репрезентацію реальності: від гіперреалістичних до вкрай ірреальних. Таким чином, у «художньому», «нефотореалістичному рендерінгу» сучасний візуальний митець набув майже «неосяжного» інструменту перетворення зображального простору будь-якого типу.

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. — Минск: Тисей, 2008. — 392 с.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX — початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 — Теорія та історія культури / Алфьорова Зоя Іванівна; Харків. держ. акад. культури. — Харків: [Б.в.], 2008. — 501 с.
3. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв / Зоя Алфьорова // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — Київ, 2009. — Вип. 10. — С. 166–170. — Бібліогр.: 10 назв.
4. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура: [зб. наук. пр.]. — Харків, 2006. — № 8. — С. 3–9. — Бібліогр.: 31 назва.
5. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура: [зб. наук. пр.]. — Харків, 2006. — № 9. — С. 3–11. — Бібліогр.: 34 назви.
6. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт / З. І. Алфьорова // Традиції та новачі у вищ. архітектур.-худож. освіті: зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2006. — Вип. 1/3. — С. 106–108. — Бібліогр.: 17 назв.
7. Вайман С. Т. Проблеми реалізму / С. Т. Вайман. — М., 2004.
8. Дніпро У. В. Проблеми реалізму / У. В. Дніпро. — Л., 2000.
9. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С. В. Ерохин. — СПб.: Алтейя, 2010. — 188 с.
10. Ерохин С. В. Искусственное искусство / С. В. Ерохин // Вестн. Московск. гос. обл. ун-та. — Серия: Философские науки. — 2009. — № 4.
11. Ерохин С. В. Цифровое изобразительное искусство: вебизм / С. В. Ерохин // Вестн. Московск. гос. обл. ун-та. — Серия: Философские науки. — 2009. — № 3.
12. Ерохин С. В. Цифровое компьютерное искусство / С. В. Ерохин. — СПб.: Алтейя, 2011. — 188 с.
13. Мигунов А. С. Алгоритмическая эстетика / А. С. Мигунов, С. В. Ерохин. — СПб.: Алтейя, 2010. — 188 с.
14. Строзотт Т. Нефотореалистическая компьютерная графика: моделирование, рендеринг, анимация / Т. Строзотт, Ш. Шлехтвег; пер. с англ. — М.: КУДИЦ-ОБРАЗ, 2005.
15. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — М.: Прогресс, 1993. — 324 с.
16. Шилов А. В. К методологии портрета / А. В. Шилов, М. В. Панова. — Харьков: Новое слово, 2007. — 464 с.; с илл.
17. Шилов А. В. Портрет и «маска»: вопросы теории и методологии / А. В. Шилов. — Белгород: Изд-во БГТУ, 2014. — 362 с.
18. Ackott R. The Architecture of Ceberception / R. Ackott // Leonardo Electronic Almanac. — Vol. 2. — 1994. — № 8.
19. Barclay P. Computer Art: Contradiction in Terms? / P. Barclay // N. Y. Arts Magazine. — 2004. — Sept.-Okt.

20. Carlson W. A Critical Story of Computer Graphics and Animation / W. Carlson // The Department of Industrial Interior and Visual communication of the College of Arts of The Ohio State University. — 2003.
21. Durand F. Invitation to Discuss Computer Depiction / F. Durand // Proc. The 2nd International Symposium on Non-Photorealistic Animation Rendering (NPAR 02). — Annecy. — 2002.
22. Landsdown J. Schofield S. Expressive Rendering: A Review of Non-Photorealistic Techniques // IEEE Computer Graphics and Applications. — 1995. — Vol. 15. — № 3. — P. 29–37.

References:

1. Agafonova N. A. Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza filma / N. A. Agafonova. — Minsk : Tisey, 2008. — 392 s.
2. Alforova Z. I. Vizualne mystetstvo kintsia XX — pochatku XXI stolittia : dys. ... d-ra mystetstvoznnav. : 26.00.01 — Teoriia ta istoriia kultury / Alforova Zoia Ivanivna ; Khark. derzh. akad. kultury. — Kh. : [B.v.], 2008. — 501 s.
3. Alforova Z. I. Terminolohichni ihyr shchodo vizualnykh mystetstv / Zoia Alforova // Mystetstvoznnavstvo Ukrainy: zb. nauk. pr. / Akad. mystets. Ukrainy, In-t probl. suchas. mystets. — K., 2009. — Vyp. 10. — C. 166–170. — Bibliohr.: 10 nazv.
4. Alforova Z. I. Transhresii vizualnoho mystetstva: video-art (stattia druha) / Z. I. Alforova // Visn. Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. [Ser.] Mystetstvoznnavstvo. Arkhitektura : [zb. nauk. pr.]. — Kh., 2006. — № 8. — S. 3–9. — Bibliohr.: 31 nazva.
5. Alforova Z. I. Transhresii vizualnoho mystetstva: video-art (stattia tretia) / Z. I. Alforova // Visn. Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. [Ser.] Mystetstvoznnavstvo. Arkhitektura : [zb. nauk. pr.]. — Kh., 2006. — № 9. — S. 3–11. — Bibliohr.: 34 nazvy.
6. Alforova Z. I. Transhresii vizualnoho mystetstva: video-art / Z. I. Alforova // Tradytsii ta novatsii u vyshch. arkhitektur.-khudozh. osviti : zb. nauk. pr. vuziv khudozh.-bud. profilu Ukrainy i Rosii / M-vo osvity i nauky Ukrainy, Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. — Kh., 2006. — Vyp. 1/3. — S. 106–108. — Bibliohr.: 17 nazv.
7. Vaiman S. T. Problemy realizmu / S. T. Vaiman. — M., 2004.
8. Dnipro U. V. Problemy realizmu. / U. V. Dnipro. — L., 2000.
9. Yerokhin S. V. Iskustvennoye iskusstvo. / S. V. Yerokhin // Vestnik Moskovskogo gosudartvennogo oblastnogo universiteta. — Seriya: Filosofskiy nauki. — 2009. — № 4.
10. Yerokhin S. V. Tsifrovoye izobrazitelnoye iskusstvo: vebizm / S. V. Yerokhin // Vestnik Moskovskogo gosudartvennogo oblastnogo universiteta. — Seriya: Filosofskiy nauki. — 2009. — № 3.
11. Yerokhin S. V. Tsifrovoye kompyuternoye iskusstvo / S. V. Yerokhin. — Sankt-Peterburg.: Alteyya, 2011. — 188 s.
12. Yerokhin S. V. Estetika tsifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva. / S. V. Yerokhin. — Sankt-Peterburg.: Alteyya, 2010. — 188 s.
13. Migunov A. S. Yerokhin S. V. Algoritmicheskaya estetika / A. S. Migunov, S. V. Yerokhin. — Sankt-Peterburg.: Alteyya, 2010. — 188 s.
14. Strothotte Thomas; Schlechtweg Stefan. Nefotorealistichekaya kompyuternaya grafika: modelirovaniye. rendering. animatsiya / Thomas Strothotte; Stefan Schlechtweg / Per. s angl. — M.: KUDITs-OBRAZ, 2005.
15. Florenskiy P. A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh / P. A. Florenskiy. — M.: Progress, 1993. — 324 s.
16. Shilo A. V. Panova M. V. K metodologii portreta / A. V. Shilo. — Kharkov: Novoye slovo, 2007. — 464 s.: ill
17. Shilo A. V. Portret i «maska»: voprosy teorii i metodologii / A. V. Shilo. — Belgorod: Izd-vo BGTU, 2014. — 362 s.
18. Ackott R. The Architecture of Ceberception / R. Ackott // Leonardo Electronic Almanac. — Vol. 2. — 1994. — № 8.
19. Barclay P. Computer Art: Contradiction in Terms? / P. Barclay // N. Y. Arts Magazine. — 2004. — Sept.–Okt.
20. Carlson W. A Critical Story of Computer Graphics and Animation / W. Carlson // The Department of Industrial Interior and Visual communication of the College of Arts of The Ohio State University. — 2003.
21. Durand F. Invitation to Discuss Computer Depiction / F. Durand // Proc. The 2nd International Symposium on Non-Photorealistic Animation Rendering (NPAR 02). — Annecy. — 2002.
22. Landsdown J., Schofield S. Expressive Rendering: A Review of Non-Photorealistic Techniques // IEEE Computer Graphics and Applications. — 1995. — Vol. 15. — № 3. — Pp. 29–37.

УДК 744+766:7.012/13

Брюханова Г. В., Лежнев О. О.

Київський університет імені Бориса Грінченка

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДИЗАЙНІ ЛОГОТИПІВ

Брюханова Г. В., Лежнев О. О. Новітні тенденції у дизайні логотипів. У статті розглянуто основні тенденції розроблення дизайну логотипів протягом останнього часу. Розробка логотипів і товарних знаків є найактуальнішим завданням для графічних дизайнерів. Щороку тренди («тренд», з англ. trend — тенденція) у побудові логотипів змінюються. Досліджуються характерні ознаки різних стильових підходів до розробки бренду, логотипів і товарних знаків через їхню форму, колір та принципи побудови. Проведений аналіз тенденцій, а також останніх досліджень і публікацій показав, що з появою нових засобів комунікацій та цифрових технологій, таких як мобільні телефони (смартфони) і планшети, із широким їх використанням в побуті й на роботі, міняються світ людини і світ дизайну, і дизайн логотипів не став винятком. Показано, що мережеві комунікації відіграють у суспільстві важливу роль щодо сприйняття людиною свого оточення і світу взагалі. Проведене дослідження покликане сприяти формуванню та розвитку креативного, пошукового, новаторського мислення.

Ключові слова: дизайн; тенденція; логотип; колір; форма; бренд; цифрові технології; сприйняття.

Брюханова Г. В., Лежнев А. А. Новые тенденции в дизайне логотипов. В статье рассмотрены основные тенденции разработки дизайна логотипов в современном мире за последнее время. Разработка логотипов и товарных знаков является актуальной задачей для графических дизайнеров. Ежегодно тренды («тренд», с англ. trend — тенденция) в построении логотипов меняются. Исследуются характерные признаки различных стилевых подходов к разработке бренда, логотипов и товарных знаков через их форму, цвет и принципы построения. Проведенный анализ тенденций, а также последние исследования и публикации показал, что с появлением новых средств коммуникаций и цифровых технологий, таких, как мобильные телефоны (смартфоны) и планшеты, с широким их использованием в быту и на работе, меняются мир человека и мир дизайна, и дизайн логотипов не стал исключением. Показано, что сетевые коммуникации играют в обществе важную роль в восприятии человеком своего окружения и мира вообще. Проведенное исследование призвано способствовать формированию и развитию креативного, поискового, новаторского мышления.

Ключевые слова: дизайн; тенденция; логотип; цвет; форма; бренд; цифровые технологии; восприятие.

Briukhanova G., Lezhnev O. The latest tendencies in the design of logotypes. In the article the basic tendencies of logotypes design development in the modern world recently are examined. Logotypes and trademarks development is the urgent task for graphic designers. Every year trends in the logotypes construction are changed. The characteristic features of different stylish approaches to logotypes brand and trade mark development through their shape, colour and construction principles are examined. The analyses of tendencies and also of the last researches and publications showed that with new facilities of communications and digital technologies appearance, such as mobile telephones (smartphones) and tablets, with their wide use at home and at work, the human world and the world of design are changing. The logotypes design is not an exception. It is shown that network communications play an important role in society in relation to perceptions of their environment and the world in general.

Many scientific researches are devoted to the theme of logotypes and trade marks creation. Wilson Harvey examines application of methods “to decorate” different projects in graphic design, from books to brochures, from invitations to menus, from CD covers to annual reports. The author considers the methods of application of special inks, unique materials, unusual use of colour and so on. Also the ways of logotypes design were examined by Chuck, Anistatia R. Miller, Jared M. Brown, Cheryl Dangel Cullen. Theories, methods and examples of the design professionals from the whole world are presented in the collection “Urgent design: Logotype 01”. The stages of planning, creation and application of logotype are examined. Except for this, the book examines abstract, emotional and intuitive aspects which are important for creativity in any its manifestation. The importance of colour as a part of the logotype is analyzed in the book “Colour Harmony: Logotype”. Colour enlivens, makes its meaning. Colour and form does not exist without each other, but the colour in some way is stronger, than the form, it can spoil the form or prevent it from logotype sense disclosure.

The small format of smartphone screen has changed the very understanding of the logotype. Designers were concentrated on logotypes development which looks attractive in the first place on mobile sites, then on ordinary computer screens and a separate question is printing products. Today the logotypes design tends to simplicity, simplicity is one of the trends in the logotypes construction of the recent years. Designers develop and implement the concept of a “simple” logotype. Now it should be taken into consideration how the logotype will look in a tiny size; the details are relentlessly deleted from modern logotypes.

Another interesting tendency which is observed recently is moving away from complete digitalization. Everybody needs sun, real light and real world, you can not live life in a room under the lamp. The same is wanted by the users of the Internet, trying to implement real world and live emotions. The colours of the recent years logotypes became brighter and lighter. Typography becomes easier, without symbolic interpretation, although symbolism however is important. Every aspect of logotypes construction is now directed on doing the logotype simple and complete. If to talk about the

logotype components, recent years a lot of geographical elements were used, these were, for example, mountains — here again the desire of returning to nature; bees were used in any possible kind, hives were not forgotten, which can be considered as symbols of industry, secret and work in a team. To illustrate such things, as Wi-Fi, clouds, in icons for mobile devices symbols are used more frequent. In the trend are compositions from identical symbols, plane constructions, the use of expressive possibilities of shadows building.

We study current tendencies, concrete examples of popular styles of logotype construction, such as “transparent overlay” — plane style, transparency, overlay are very simple and not detailed; “geography” — logotype creation with the image of the country is one of the latest trends in logotypes design; “sockets” — it’s a set of straight lines gathered at one point; “knots and netting” — one of the latest themes in logotype construction; “lines of movement” — straight lines are joined to the element to create the effect of motion and action; “cubism” — an image from a simple set of facets allows to simplify it to the group of pixels; “spores” — microelements with the repeated overlay have mathematical qualities, that makes it easy to work with them; “illusory” — translucent objects and easy, mysterious contradictions; “tentacles” — logotypes with floral tendrils, strokes and elements; “shift and overlaying” — transparent overlay, shift with overlapping, clean and clear colours; “part of a whole” — element in which many parts at the multiple repetition give an image that comes open with a great number of images; “pixel” — in the world of RGB a pixel is a build material for work with digital products, in many logotypes it is possible to see the effective use of subtle range of tints. In the process of logotypes consideration, which were developed by the designers from the whole world in the last few years, obvious visual tendencies in the graphic logotypes construction were found out. Separate directions in design are stimulated by the use of some software tools. The use of bright tints spread, probably, because the human eyes got used to the bright screen colours. A rainbow went beyond the limits of symbolism, which existed before and is often used for presentation of complete spectrum conceptions, wider choice or additional possibilities. More deformations, scopes and animation are used in logotype design. Now designers began to look at the surface of a form as on new canvas which can be reproduced in numberless methods. Earlier a good construction and successful idea were crucial for the process of logotype creation, but now the surface effects give absolutely new levels of perceptions.

This review summarizes tendencies, but is not the book of styles recipes, it is also not a decision list, there exist many other tendencies, which are not mentioned. The aim of this study is to promote formation and development of creative, searching innovate way of thinking.

Keywords: design; trend; logotype; color; form; brand; digital technologies; perception.

Постановка проблеми. З появою нових засобів комунікацій міняється світ дизайну — екран смартфона змінив саме розуміння логотипу. Дизайнери зосередилися на розробці логотипів, які привабливо виглядають в першу чергу на мобільних сайтах, потім — на екранах звичайних комп’ютерів

і, за певних умов, у поліграфічній продукції. Дослідження новітніх світових тенденцій у розробці логотипів та фірмових знаків є необхідним для успішної діяльності фахівців графічного дизайну.

Стиль та кольорова гама у створенні сучасних логотипів не завжди використовуються доречно, реклама брендів привертає мало уваги цільової аудиторії, комунікативний простір України перенасичений однотипною рекламою. Необхідними є зрушення у цій галузі, використання нових брендів, активізація уваги та сприйняття глядача. Для розв’язання цієї проблеми важливим є проведення аналізу тенденцій сучасних логотипів, а саме — виявлення особливостей їх побудови і принципів використання кольору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Тема створення логотипів та товарних знаків практично не досліджена, хоча частково розглядається багатьма авторами. Багато спеціалістів із теорії реклами, як, наприклад, Р. Батра [7], Ф. Джефкінс [10] та ін., розглядають рекламні ідеї та їх утілення з боку дослідження ринку. Wilson Harvey розглядає застосовування способів «прикрасити» різні проекти у графічному дизайні, від книг до брошур, від запрошень до меню і від обкладинок CD до річних звітів. Автор розглядає способи застосування спеціальних чорнил, унікальних матеріалів, незвичайного використання кольору тощо [3]. Також способи дизайну логотипів розглядали Chuck [2], Anistatia R. Miller, Jared M. Brown, Cheryl Dangel Cullen [4], у збірнику «Актуальный дизайн: Логотип 01» [6]. Тут представлені теорії, методики і приклади від професіоналів дизайну з усього світу. Розглядаються етапи планування, створення і застосування лого. Крім того, автори книги розглядають абстрактні, емоційні та інтуїтивні аспекти, які є важливими для креативу в будь-якому його прояві. Важливість кольору як складової логотипу аналізується у збірнику «Колірні гармонії: Логотип» [1]. Колір оживляє форму, вносить сенс. Колір і форма одне без одного не існують, але колір, у деякому розумінні, сильніший від форми: він може зіпсувати форму або зашкодити розкриттю сенсу логотипа [5].

Мета дослідження: враховуючи стрімкий розвиток дизайну, виникнення фірмових стилів, актуальні потреби у розробці логотипів та фірмових знаків, реклами брендів із метою привернення уваги цільової аудиторії, проаналізувати сучасні тенденції у створенні логотипів, використовуючи приклади логотипів, створених протягом останніх років.

Аналіз тенденцій логотипів. Нині дизайнери розвивають і втілюють поняття «простого» логотипу, і це є одним із останніх трендів у його побудові. Повсюдне використання смартфонів вносить зміни у сприйняття логотипів, тепер доводиться передбачати, як лого буде виглядати у дуже зменшеному розмірі, що приводить до видалення несуттєвих деталей із сучасних логотипів. Іще одна цікава тенденція, яка спостерігається останнім часом, —

відхід від повного оцифровування, бо сучасний споживач потребує яскравих барв реального світу. Цього ж прагнуть і користувачі Інтернету, намагаючись залишати якомога менше цифрового, шукаючи втілення реального світу і живих емоцій.

Кольори логотипів стають яскравіші та світліші, типографіка — простішою, без символічної інтерпретації, хоча символіка все ж є важливою. Кожен аспект побудови логотипів тепер спрямований на те, щоби зробити лого простим і цілісним. Якщо ж говорити про складові логотипу, то протягом останніх років, у прагненні повернутися до природи, використовувалися: багато географічних елементів, як, наприклад, гори; бджоли у будь-якому можливому вигляді, часто — вулики, що можна розглядати як символи промисловості та роботи у команді. Для зображення Wi-Fi, хмар, в іконках для мобільних пристроїв усе частіше використовуються символи. У тренді — композиції з однакових символів і площинні конструкції, використання тіней у побудові.

Розглянемо поточні тенденції, конкретні приклади популярних стилів побудови логотипів.

Прозорі накладання. У тренді цього напрямку — логотипи, виконані з площинних прозорих шарів. Шари використовуються як будівельні блоки, накладення дуже прості й не деталізовані, з чіткими поділами (рис. 1).

Географія. Останнім часом у логотипах знайшли відображення країни та їхні обриси. При їх створенні не завжди можливим і доцільним є передання географічних обрисів, зовнішніх ознак і пропорцій. Створення образу країни — непросте завдання, але це одне з останніх віянь у дизайні логотипів (рис. 2).

Розетки. Набір прямих ліній, зібраних в одній точці, складає форму розетки. Цей тренд утілювався і в плоскому 2D-стилі і в об'ємних символах. Модні останнім часом розетки також можуть нагадувати зірочку (рис. 3).

Вузли і плетіння. Переплетення — одна з останніх тем, у побудові логотипів ідея не нова, але на цей час дизайнери винесли її на новий рівень (рис. 4).

Ліній руху. Прямі лінії додаються до елемента, щоби створити ефект руху й дії (рис. 5). Цей принцип використовується, в основному, при створенні іконок для застосунків. Лінії руху вважаються найпростішою графічною мовою всіх часів.

Кубізм. Як у свій час засновники кубізму, сучасні дизайнери знаходять певне візуальне задоволення у спрощенні зображень до їх суті, породжуючи в дизайні логотипів симбіоз концепції та стилю (рис. 6). Створення зображення з простого набору граней дозволяє спрощувати його до групи пікселів. Програмне забезпечення із застосуванням процесу «Деланье-растру», використовуючи простір і колір об'єкта, робить цей метод широкодоступним. В ідентифікаційному дизайні ручне

створення таких граней аж до чистого кубізму — дуже популярне.

Спори. Мікроеlementи з повторюваним накладенням вузьких площин, колючок є версіями променистої зірки, часто тривимірними. Вони ніби зависли в просторі або з'являються з глибини, і будь-який із цих логотипів може бути використаний для анімації. Ці логотипи лишаються привабливими і мають математичні якості, що дозволяє легко з ними працювати. У деяких є елементи, схожі на щупальця, котрі відходять від центрального об'єкта, передаючи таким чином відчуття зв'язку і підтримки і будучи прикладом того, як можна упорядковувати складні форми. Деяка агресивність цього стилю, безумовно, вимагає замовлення, якому би відповідав складний характер подібних форм (рис. 7).

Примарність. Залучення уваги глядача у візуальному світі є найбільш складним завданням для дизайнера. Логотипи із Гауссовим розмиттям змушують глядача затриматися і подивитися ще раз, аби впевнитися у тому, що саме він бачить. Ефект розмитих напівпрозорих об'єктів цих знаків може бути прикладом того, як легке, загадкове протиріччя затримує увагу. У зображенні має залишатися якась таємниця — довгий пошук розгадки може бути набагато цікавішим, ніж швидке охоплення і розуміння зображення. Найкраще, коли загадка у зображенні досить зрозуміла через силует, щоби глядач, не розгадавши її, не був розчарований, бо програш у цьому випадку є обопільним. Колір — важлива складова, ми скоріше ідентифікуємо об'єкт за кольором, і лише потім за формою (рис. 8).

Щупальця. Протягом останніх років обговорюється тенденція логотипів із квітковими завитками, мазками та елементами, що оживлюють знак. Це збуджує фантазію — далекі від геометричної досконалості, ці мазки, проте, мають природну форму, виглядаючи іноді як справжні лози (рис. 9). Одразу зрозуміло, що вони створені людською рукою, демонструючи різницю між справжнім авторським знаком та механічною підробкою і оспівуючи привабливість недовершеності реального світу.

Зсув та накладання. Ця тенденція демонструє різноманітність звучань при злитті, хоча, з іншого боку, це може бути зображення об'єкта, котрий одночасно є і розщепленим, і об'єднаним (рис. 10). Яскраві, із вкрапленнями чистих кольорів елементи часто використовуються у розважальних або присвячених літературі сферах. Хоча зображення є статичними, зсув елементів може створити враження, що знаки рухаються до глядача. Удосконалення не завжди потрібне, коли навіть недосконалість створеного має гарний вигляд. Прозорі накладки кольору часто нагадують розкладку на кольори СМΥК чи RGB літер та є відмінними рисами цієї тенденції, утім, і значний зсув із перекриттям, і включення прозорого режиму також кваліфікуються як ознаки цієї категорії. Кольори, як правило, прозорі й чисті, щоби перекриття вийшли темними і були ще більш

очевидними; зв'язок між шарами вказує на зв'язки між різними об'єктами, на їх взаємодію (рис. 10).

Частини цілого. Ця тенденція представлена коментарем: будь-яка, навіть негарна, деталь при багаторазовому продуманому повторенні здатна створити красу. Якщо взяти будь-що, наприклад знакове представлення різних частин, і зібрати їх в ідеальну побудову, це створює спільний образ. Здалеку зображення виглядає цілим, але при наближенні образ розкривається безліччю молекулярних зображень. Група картатих логотипів показує деякі способи досягнення подібних цілей. Слова «Ми люди, що формуємо цю націю» створюють карту Америки. Сотні чи близько того дайверів збираються разом, щоби створити фігуру, котра утворює контур акули, і це дійсно школа дайвінгу (рис. 11). У кожному випадку був знайдений правильний візуальний баланс, щоб допомогти глядачеві зробити «стрибок» від цілого до частин.

Піксель. Якщо просто для розваги зробити екранний знімок з маленької іконки на початку інтернет-адреси, відкрити її у Photoshop і збільшити так, щоб заповнити екран, це буде вид іконки 16 × 16 пікселів, наче показаний у мікроскопі; правильнішим буде порівняти його з атомним скелетом. У світі RGB, в екранному зображенні, піксель — це найменший спільний знаменник. Пікселі, здається, мають бути природним будівельним матеріалом для роботи з цифровими продуктами, вони безумовно передають цю концепцію. У багатьох логотипах ми можемо бачити ефективне використання тонкого діапазону відтінків, навіть у межах одного кольору, часто — з високим показником насиченості та різноманітності тону (рис. 12).

Ось те, що можна підсумувати після розгляду: прозорість у дизайні логотипів — важливий інструмент дизайну, як форма або колір, але не є тенденцією; окремі напрямки у дизайні стимулює використання деяких програмних інструментів: наприклад, інструменти ілюстратора «Скручування та Втягування», а також «Scriptographer». Окрім того, поширилось використання яскравих відтінків, ймовірно, через те, що очі людини звикли до яскравих екранних кольорів. Веселка як колір вийшла за рамки символіки, що існувала раніше, і часто використовується, аби представляти концепцію повного спектру, більш широкого вибору або додаткових можливостей.

Текст є надто важливим у дизайні, і дизайнери наполегливо працюють над тим, щоби текстова складова була більш лаконічною і конкретною.

Обнадійливою є поява інноваційного, свіжого дизайну, що пропонують країни Східної Європи. Наші дизайнери мають свободу, яку деякі західні дизайнери втратили: вони більш схильні представити весь спектр різних логотипів на одного клієнта, підходячи до однієї й тієї самої проблеми з різних сторін. У сучасному дизайні логотипу використо-

вується все більше деформацій, рамок та анімації. Протягом багатьох років логотипи будувалися з красивих форм, мали один або декілька кольорів. Хороша побудова і вдала ідея раніше мали вирішальне значення для створення логотипу, але зараз ефекти поверхні форми додають абсолютно нові рівні сприйняття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведений аналіз, ґрунтуючись на реальних наробках дизайнерів за останні роки та підсумовуючи наведене, виявляє очевидні візуальні тенденції у графічній побудові, дозволяє краще зрозуміти використання кольору та принципи побудови сучасного логотипу. Графічний дизайн сучасних логотипів має певні недоліки, не завжди доречно використовуються стиль та кольорова гама. Але основна причина того, що цільова аудиторія мало звертає увагу на рекламу брендів, полягає у перенасиченості комунікативного простору України однотипною рекламою, тому необхідним у роботі фахівців графічного дизайну є знання новітніх світових тенденцій у розробці логотипів та фірмових знаків і створення логотипів, які б серед іншого однозначно виділялися своїм брендом, привертали увагу та активізували сприйняття глядача.

Дослідження новітніх світових тенденцій у різних сферах дизайнерської діяльності, зокрема у розробці логотипів та фірмових знаків, необхідні для успішної діяльності висококваліфікованих фахівців графічного дизайну та важливі для надання нових можливостей у пошуках адекватних і оригінальних дизайнерських рішень не тільки для фахівців, а й для активного і творчого студентства вищих та середніх навчальних закладів із фаховою дисципліною «Дизайн». Використання запропонованого аналізу може бути доречним не лише при створенні логотипів та фірмових знаків, а й у розробці фірмового стилю та інших незалежних рекламних продуктів різних напрямків дизайнерської діяльності.

Література:

1. Color Harmony: Logos // USA Beverly: Rockport Publishers, 2006. — 157 p.
2. Green Ch. Design-it-yourself: Graphic Workshop / Chuck Green // USA Beverly: Rockport Publishers, 2007. — 312 p.
3. Harvey W. 1000 Графических элементов для создания неповторимого дизайна / Wilson Harvey. — Лондон: РИП-холдинг/Rockport, 2005. — 320 с.
4. Miller A. Логотипы знаки и символы. Руководство по проектированию для международного рынка / Anistatia R. Miller, Jared M. Brown, Cheryl Dangel Cullen // USA Beverly: Rockport Publishers, 2000. — 192 p.
5. Simmons C. Цветовые гармонии: Логотип / Christopher Simmons / Лондон: РИП-холдинг, 2006. — 160 с.
6. Актуальный дизайн. Логотип 01 / Лондон: РИП-холдинг, 2008. — 192 с.
7. Батра Р. Рекламный менеджмент /Advertising Management / Р. Батра, Д. Майерс, Д. Аакер. — [5 изд.]. — М.: Вильямс, 2004. — 784 с.
8. Веркман К. Товарные знаки: создание, психология, восприятие / Каспер Дж. Веркман; пер. с англ. — М.: «Прогресс», 1986, — 520 с.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

9. Гордон Ю. Книга про букви от Аа до Яя / Юрий Гордон. — М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2012. — 596 с.
10. Джефкінс Ф. Реклама / Франк Джефкінс. — М.: ЮНИТИ, 2002. — 234 с.
11. Каплан Р. С помощью дизайна. Почему не было... / Ральф Каплан. — М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014. — 328 с.

References:

1. Color Harmony: Logos // USA Beverly: Rockport Publishers, 2006, 157 p.
2. Green Ch. Design-it-yourself: Graphic Workshop / Chuck Green // USA Beverly: Rockport Publishers, 2007. — 312 p.
3. Harvey W. 1,000 Graphic Elements: Details for Distinctive Designs / Wilson Harvey. — London: RIP-holding /Rockport, 2005. — 320 p.
4. Miller A. Logo marks and symbols. Design Guide for the international market / Anistatia R. Miller, Jared M. Brown, Cheryl Dangel Cullen // USA Beverly: Rockport Publishers, 2000. — 192 p.
5. Simmons C. Color Harmony: Logo / Kristopher Simmons / London: RIP Holding, 2006. — 160 p.
6. The actual design. Logo 01 / London: RIP-holding, 2008. — 192 p.
7. Batra R. Advertising Management R. Batra, D. Mayers, D. Aaker. — M: Vilyams, 2004. — 784 p. — (Fifth edition).
8. Werkman K. Trademarks: creation, psychology, perception. Trans. from English. / Casper J. Werkman. — M.: "Progress", 1986. — 520 p.
9. Gordon Y. Book about the letters Aa to Yaya / Yuri Gordon. — M.: Publisher Lebedev Studio, 2012. — 596 p.
10. Dzhefkіns F Advertising / Frank Dzhefkіns. — Moscow: UNITY, 2002. — 234 p.
11. Kaplan R. Using design. Why not ... / Ralph Caplan. — M.: Publisher Lebedev Studio, 2014 — 328 p.

УДК 687.016.5

Kostelna M.*Lecturer at Kiev national University of culture and arts*

ETHNO-MOTIVES IN THE WORKS OF UKRAINIAN FASHION DESIGNERS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY: INNOVATIONS AND TRADITIONS

Костельна М. Етномотиви в творчестві українських модельєрів початку ХХІ століття: інновації та традиції. В статті здійснено комплексний аналіз особливостей застосування етномотивів на рівні декорування і конструктивних рішень сучасними українськими та європейськими модельєрами в контексті інноваційних процесів і збереження традиційних принципів створення художнього образу. Важливим аспектом було встановлення спектра інспірацій, які актуалізуються дизайнерами початку ХХІ в., в частині це стосується звернення до поєднання інноваційних технологій та актуалізації традицій через образне переосмислення декоративно-прикладного мистецтва (не тільки костюма, а й росписів, витинанок тощо).

Ключевые слова: інновація, традиція, етномотиви, інспірація, декоративно-прикладне мистецтво, конструктивні рішення, творчий пошук.

Костельна М. Етномотиви у творчості українських модельєрів початку ХХІ століття: інновації та традиції. У статті здійснено комплексний аналіз особливостей застосування етномотивів на рівні декорування і конструктивних рішень сучасними українськими та європейськими модельєрами в контексті інноваційних процесів і збереження традиційних принципів створення художнього образу. Важливим аспектом було встановлення спектра інспірацій, які актуалізуються дизайнерами початку ХХІ ст., зокрема це стосується звернення до поєднання інноваційних технологій та актуалізації традицій через образне переосмислення декоративно-прикладного мистецтва (не тільки костюма, а й росписів, витинанок тощо).

Ключові слова: інновація, традиція, етномотиви, інспірація, декоративно-прикладне мистецтво, конструктивні рішення, творчий пошук.

Kostelna M. Ethno-motives in the works of Ukrainian fashion designers at the beginning of the 21st century: innovations and traditions. The article is intended to give a comprehensive analysis of the peculiarities of ethnic motifs at the level of decoration and design

solutions modern Ukrainian and international fashion designers in the context of innovation processes and the preservation of traditional principles of creating an artistic image. An important aspect was to establish the inspirations range updated by the designers at early XXI century, namely it has to do with their addressing to the combination of technology and updating innovation with tradition through imaginative rethinking arts and crafts (not just costumes, but also paintings, festive embroidery, etc.).

Keywords: innovation, tradition, ethno-motives, inspiration, arts and crafts, designs, creativity.

Fashion undoubtedly belongs to a set of special cultural phenomena since its dimension is way more spacious than aesthetics or a social phenomenon. In reality no other art form besides fashion can involve the aspects of social self-identification and visual expression in such an organic way. The works of Ukrainian fashion designers serve as an excellent proof of this thesis since it forms a tool for a man's transformation into a piece of art through clothing.

We can state that the features of modern fashion are formed by a variety of factors, due to or in spite of which the images of modern creators are born. As a result, the visualization of the post-modernist spirit of the dynamical century occurs. Taking into the account this context, the tendencies which combine innovative technologies and actualization of elements or groups of symbolical motives (at the level of construction, ornament and colour decisions) become popular.

This approach allows fashion designers not only to realize their creative potential, professionalism and creativity, but also guarantees a corresponding result, that will fully open up the potential of visual expression. In addition, it's worth noting that the fragmental experience of artistic design gained by European designers is still not fully used by domestic designers.

On the background of partial interest in innovative design in the sphere of massive domestic clothing production there is a necessity for practical and theoretical research in this field. It's worth quoting M. Morozov who said that innovative design requires a complex approach to solving modelling tasks, where the designer's role is first of all in creation executed via small serial production which is the object of costume design possessing aesthetic, functional, ergonomic, and technological features.

Besides, it's important that the fragmental experience of artistic design gained by European and American designers still isn't fully recognized and applied by domestic designers to a full extent. We can take "dripping" which is an innovative shaping in Europe and America as an example. This principle suggests a possibility of complete design without scalable construction, in fact, clothing can be designed right on a model or during a try-on directly on a client.

Another quite important factor in the modern fashion industry is a series of innovations in the technology of the process. For instance, domestic

designers actively use automatized design systems at the early stage of the whole process. New computerized systems and the software is used for automatization of operations that involve clothing design, basic construction, patterns and their production, use of patterns and implementation. The most famous and most used examples in Ukraine are the products developed by “Gerber” (USA), “Torey” (Japan), “Investronics” (Spain), “Lektro” (France). They offer systems which include specialized workplaces supported and served by the central computer or a system of PCs. These systems can work separately or can be connected with other systems. Quality control machines connected with computers and devices of all kinds for detection purposes—scanning, photoelectrical and etc., which provide control of and register any deviations in width, length and detect defects without visual control.

It's important to remark that automatic tailoring systems with a cutting head (managed by a computer) are offered for tailoring purposes. A mechanical cutting tool (by “Gerber”, “Lekira” companies), laser (“Lektro” company) or a stream of water (“Durk-Adler”, Germany) can be also used for tailoring. This approach to design and project realization is quite important for innovation in the Ukrainian clothing design industry.

For example, Mr Legenkiy claims that innovative design requires a complex approach to modelling tasks, where the designers' role is about creation of ideas, projects, fashion products, produced via small serial production or a single author's model. These are the objects of costume design which have aesthetical, functional, ergonomic and technological features and what's even more important, this is an inseparable part of modern fashion management and marketing. In addition, innovative design includes creation of new design methodologies and the designer's creative work itself is focused not only on aesthetical but also on the unity of a composition and function which has a positive impact on efficiency and profit of the production.

It is quite important that a change in demand for various kinds of clothing encourages designers to create innovative forms of design materials, apply new methods in design and simultaneously produce new clothing of the highest demand. But what's particularly important is that innovative design methods provide unlimited stylistic opportunities for a wide range of a designer's work. As a result, innovative ways of design are actively employed by the leading fashion houses in the world and partly by Ukrainian designers as well.

A significant aspect in the article's creation was the goal and importance of the research. In particular, we have analyzed the specifics of modern Ukrainian fashion industry in terms of use of innovation and interpretation of ethnical motives at the level of design and constructive-technological peculiarities of silhouette interpretation. In addition, the specifics of separate elements formation and the application of thematical accessories for providing maximal visual expression were studied. The results of the research

let us make the conclusion that nowadays the artistic search connected to innovative technology application and reproduction of ethno-mental peculiarities of Ukrainian traditional art and decorative writings and painting is very up-to-date.

However, despite this tendency, no appropriate analysis has been conducted yet at the level of theoretical basis of artistic search, neither at the level of practical realization which demonstrates the importance of the suggested article. According to the concept the goal of the article was set where the main accent is about complex artistic analysis of innovative tendencies and their mutual connection with ethno-inspirations in the modern Ukrainian fashion design.

Also, E. Amosova remarks: “Achievements of the scientific progress in clothing industry—from the invention of sewing machines to the invention of chemical fibers have become a real breakthrough in a scientific thought...”. Since textile materials have a maximal impact on the end product, innovations in this field were viewed through their interconnection and inter-influence. Though in the very beginning of chemical fibers development (first half of the 20th century) its influence on the form was minimal, we've witnessed a direct connection between innovation in textile materials and the pursuit of new forms and silhouettes since the second half of last century. Particularly, these are works of such designers as Paco Rabanne, Mary Quant, Pierre Cardin and others.

Also, an important component of the research's goal is finding the sources of experimental application of innovative elements at both levels of images and technology. It should be noted that in the context of problematics historiography it was found that there is no research at the present moment dedicated to the analysis of innovation application and its combination with ethnical motives used nowadays by Ukrainian designers. The majority of information concerning this problematics are short publications for online-media and interviews.

Moreover, Ukrainian fashion designers not only use ethnic motives but also implement artistic rethinking, in this way forming new compositional structures and innovative solutions. One should emphasize that these processes that are probably caused by the actualization of ethno-regional peculiarities gain significance in the context of globalization processes where the need for visual identifiers has reached a new dimension. Since one of fashion's main social functions is translating the specifics of the recipient's personality, launching a full fashion line completely oriented on reproducing ethno-motives with the help of symbolic forms, colour combinations and so on seems absolutely justified. The motives and elements linked with local practices and various kinds of techniques intensively serve as sources of inspiration. What should be emphasized in particular is that the traditions of folk painting such as home paintings, elements of furniture decoration and individual painting practices are among major sources of inspiration.

But at the same time we can observe how Ukrainian fashion designers constantly actualize the problematics of innovation. As Myroslav Melnyk notes: "If in the Soviet Union fashion at the state level was mostly characterized by folk decorative motives then nowadays the tradition going through an individual artist's consciousness filter turns into a new artistic quality signifying folk philosophy and beauty."

Meanwhile, ethno-motives in the works of Ukrainian designers have a few distinctions in esthetical dimension and Zinaida Lichacheva's works are a good example of that. This artist and designer's projects live by their own laws in a special world of decorative fantasies which are the result of deep emotional experiences. A deep study of sacred geometry led to the formation of *Ethnomodern* style which became a conceptual basis of her works. As a whole, we can state that it's the easiness and elegance that characterizes best the Spring-Summer collection of 2011 by Zinaida Lichacheva. The collection was presented at the major fashion event, namely the Ukrainian fashion Week. The special features of *Ethnomodern* style are the prints based on wood ornamentics displayed through the prism of modern art.

In the 2013 collections Lichacheva used untraditional materials (food and organic objects) for making clothing where form was supplemented with ornamental elements of traditional origin.

Conceptualist-cosmopolitan Lilia Pustovit in her collections likes to "seek common cultural roots of different nations". The heart of Pustovit's style is the principles of composite construction and traditional Ukrainian costume tailoring, which the artist combines with minimalistic urban forms and geometrically precise silhouettes. She has organically enriched her work over the years with actual oriental motifs, the elements of the punk subculture or American sports style, applied new technologies in tailoring and different types of fabrics to create an artistic image. For example, in the collections of 2013–2014 L. Pustovit used traditional ethnic motives visualized at that applying new technologies, such as a printer printing on fabric. Thus, it can be argued that a significant factor of Ukrainian designers' appeal to ethnic motives was the external factor of influence, because the actualization of these elements in the context of current trends had a catalytic role.

It is logical, given that the "second wave of interest in innovative technologies and materials came in the 1980s. When, first of all, the Japanese designers made a breakthrough in the form, in particular, methods of deconstruction. They were all looking for specific materials to express their ideas and actively cooperate with the manufacturers of textiles and knitwear. Hussein Chalayan became a significant figure in the field of technical innovation in the 1990s and early 2000s. His work is based on search of form, often sculptural, as well as an effort to create expressive futuristic images. To achieve his goals Chalayan uses a variety of ma-

terials (such as plastic or silicone) and other technical inventions (LED, mini-lasers, etc.)" [1]. Actually, the combination of factors suggests that the ethno-theme for Ukraine will never be secondary, because it is our identity and our face. It is worth noting that when the fashion world is dominated by cosmopolitanism, then so should we have this on the foreground.

However, cosmopolitanism can be actualized, but then people are looking for inspiration. Gaultier, Galliano came to Ukraine, got inspired by the Ukrainian motives, embroidery and made their own collections. Thus, we can say that analyzing the works of leading international and Ukrainian designers one can distinguish a series of motives, which are interpreted consistently, and fix the key line of costume aesthetics, which is so wide a range that implies deconstruction and ethnic inspirations. In this diversity Ukrainian designers often choose a classic interpretation of images and collections that were shown at the Ukrainian and foreign fashion shows evidence that this approach is more modern in its relevance. So, fashion today is rather a global phenomenon, and doesn't imply a narrow context that has dominated until relatively recently.

These phenomena are quite complicate and creativity rebels and establishment of its priorities, since those phenomena that were on the sidelines a few decades ago, are now being actively implemented, and even exploited by mass culture, as the images of creative people, intellectuals, loft interiors, etc. And probably fashion has become one of the key engines of this process — the fashion that went beyond traditional ideas, changed its vector for democratization. And the images created by modern Ukrainian designers are open and provide an opportunity for actualizing various recipients with specific aesthetic demands. This approach is one of the defining features of the artistic interpretation of the mainstreaming of innovative elements ratio and preservation of traditions that affect the visual expressiveness, richness of figurative series, are important characteristics of the author's handwriting.

It is worth noting that it is the creative component and aestheticization that is the foundation for most of the collections of Ukrainian designers, in particular L. Pustovit, O. Telizhenko, R. Bogutska and others. Therefore, the modern fashion and style are primarily visual markers of social status, cultural demands and the form of self-identification. No other phenomenon does reflect as clearly and intensely masculine and gender aspect in today's globalized world, where the norms of many communities have become a reflection of the worldview and attitudes through the prism of one's style in clothing, accessories, etc.

This hyper fullness of layers of meaning led to the strengthening of the social role of fashion, so this kind of art has on one hand been gaining actualization in different social groups, and on the other gave it a certain manifestation, so essential for postmodernism. It is important to participate in such a process for

already established designers whose work demonstrates organic combination of innovation, style and individual disclosure of every potential client.

In addition, “Interest in fashion in the latest developments is an important element in the formation of fashion trends with innovative technologies, since their work is widely covered in the media, and authority among fashion-oriented audience is very high, i.e., they can be regarded as agents of influence. Thanks to fashion designers innovation attracted attention of a wider audience. Thus, it revealed an important role of fashion in the promotion and dissemination of innovative technologies, its implementation in mass fashion. The most complete picture of the processes of interaction of fashion and science can only be obtained with the integrated use of qualitative and quantitative research methods. In this regard, the results are supplemented by an analysis of the quantitative characteristics of the formation of fashion trends, due to the influence of innovative technologies. It was found that although the designers play a critical role in drawing attention to the different types of innovation and define the vector of development in their use, extensive use of advanced technology is obtained when adapting their production and mass production. In other words, designers are the driving force in the process of the birth of trends and their widespread begins only with the introduction of innovations into mass production and the arrival of mass fashion” [1].

It should be noted that leading designers define their priorities, as a combination of innovation, update of the tradition and attention to philosophical and ideological content of the collections in which the appeals to fashion trends are more moderate, because fashion provides a broad understanding: stylish always you can be but fashionable only in season.

This trend is significant for the visual expression of a designer's author style, the continuation of relevance of the images a certain period after their presentation. The gallery of images where the tradition and innovation are connected demonstrates how versatile and laconic silhouette, detailed design and tailoring of models, selection of the various components, and accessories provide a reflection not only of certain trends, but also organic rethinking of the best concepts of the past within the postmodern aesthetics. The sense of internal rhythm of time, its trunk shaped and semantic structures are the defining characteristics of the creative handwriting of designers practicing this approach for modelling the costume. Referring to the collections of leading Ukrainian designers it can be argued that the artist constantly represents the best achievements of their creativity, for which there are no boundaries associated with the fashion industry, and the prevailing free and experimentation process.

References:

1. Amosov E. Influence of innovative technologies and materials on the formation of fashion trends — suit development // <http://cheloveknauka.com/vliyanie-innovatsionnyh-tehnologiy-i-materialov-na-formirovanie-modnyh-tendentsiy-v-razvitiikostyuma/>.
2. Andrushchenko T., Drobot I., Legenky Yu. Design. — K.: Type of NHRI IM. Dragomanov, 2012. — 702 p.
3. Vlezkova Y. Organizatsiya proektuvannya konkurentno-spromozhnoi produktsii. Manuscripts. — To 2013.
4. Legenky Yu. Fashion philosophy of the twentieth century [Text]. — K.: KNUKiM, 2003. — 299 p.
5. Miller M. Viktoristannya elementiv traditsynogo ukrajins'koho suit at the fashion stvorenni kolektsiy // http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html?q=etno.
6. Morozov M. Innovative integrated solutions in the design of fur // sute.ru/upload/iblock/990/Morozova.doc.
7. Olesya Telizhenko — fashion designer // <http://e-motion.tochka.net/conferences/294-4-olesya-telizhenko-khudozhnik-mod/>.

УДК 7.01(75.051)

Кудрявцева К. П.

Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури

ТЕМА, СЮЖЕТ І ПРЕДМЕТНИЙ ВМІСТ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИЦІЇ СТАНКОВОЇ КАРТИНИ

Кудрявцева К. П. Тема, сюжет і предметний вміст як елементи композиції станкової картини. Втілення сюжету часто знаходиться в центрі уваги науковців в процесі вивчення композиції станкової картини, але місце і роль сюжету, а також пов'язаних з ним предметного вмісту і теми, залишаються невизначеними. Метою дослідження є прагнення визначити, чи можна сюжет, предметний вміст і тему назвати елементами композиції станкової картини. У зв'язку з поставленою метою здійснено порівняльний аналіз літературного твору та його живописних втілень, проаналізовано роль сюжетного вмісту, а також теми на прикладі вибраних картин українських художників. У результаті вивчення підтверджено, що втілення сюжету пов'язане з переліком предметного вмісту (об'єктами зображення) та особливостями його кольорово-пластичної побудови і що зміст сюжету також пов'язаний із літературним сюжетом, який лежить в основі картини; виявлено, що обрані митцем сюжет і тема є частинами змісту композиції. Таким чином, робимо висновки, що сюжет, предметний вміст і тема є елементами композиції картини.

Ключові слова: станковий живопис, композиція, сюжет, тема, предметний вміст.

Кудрявцева Е. П. Тема, сюжет и предметное содержание как элементы композиции станковой картины. Воплощение сюжета часто находится в центре внимания ученых в процессе изучения композиции станковой картины, но место и роль сюжета, а также связанных с ним предметного содержания и темы остаются неопределенными. Целью исследования является стремление определить, можно ли сюжет, предметное содержание и тему назвать элементами композиции станковой картины. В связи с поставленной задачей был сделан сравнительный анализ литературного произведения и его живописных воплощений, проанализированы роль предметного содержания, а также темы на примере выбранных картин украинских художников. В результате изучения подтверждено, что воплощение сюжета связано с предметным содержанием и особенностями его пластично-цветового построения и что содержание сюжета также связано с литературным сюжетом, лежащим в основе картины; выявлено, что выбранные художником сюжет и тема являются частью содержания композиции. Таким образом, делаем вывод, что сюжет, предметное содержание и тема являются элементами композиции картины.

Ключевые слова: станковая живопись, композиция, сюжет, тема, предметное содержание.

Kudriavtseva K. Topic, a Plot and Objects Content as Elements of a Composition in Easel Painting.

Background. A composition in easel painting is usually understood as geometric and plasticity characteristics of a picture that determine some meaning. In a manner of speaking, the definition of a composition in easel painting as a building of a plot (story) within the framework of a picture plane and a construction for meaning were made by theorist N. Volkov became classical. A detailed analysis of Volkov's theoretical standpoints makes it evident that he defines composition as a construction of a plot and the construction's function is to bring sense. But meaning of a plot not the same as meaning of a composition despite an important role of plot's meaning in making the whole composition's meaning.

With the notion of plot the related notion is the "objects content" (by N. Volkov) that is limited by the objects feasible for depicting and a "topic" that is more general versus the plot. Every analysis of painting's composition begins with the ascertainment of a plot and connecting with it objects content and a topic. And as there are literature pieces of art using as a basis for paintings, the analysis of aspects of plot's embodiment in painting is important for the theory of composition.

Thereby as a plot, objects content and a topic are parts of a picture, study of them is an important component in the research process of easel painting composition and making an according theory. An embodiment of a plot is often focused by scientists' attention during a study of a composition in easel painting, but the place and role of a plot and connecting with it objects content and a topic are stayed undefined.

Objectives. The objectives of this study are try to determine a role and aspects of embodiment of a plot, objects content and a topic and to define whether they can be named as elements of a composition in easel painting.

Methods. In connection with the purpose comparative analysis between literature piece of art and it's painting interpretations and analysis of the role of the objects content and in a picture's plot were made. By examples of T. Shevshenko's poem "Kateryna" and his of the same name picture and other paintings' made by the poem's motif by F. Krychevsky and A. Ivanova aspects of a plot and objects content specificity embodiment were researched; the role of a topic were searched by the examples of selected paintings of Ukrainian artists' from late 19th to early 20th century; and the place of a topic, a plot and objects content in composition are tried to determine by taking into account works of theorists of composition.

Results. The comparative analysis between T. Shevshenko's poem "Kateryna" and its painting interpretations made evidence that not only choosing of objects for the depicting plot, moment and a scene of action and generalized plastic characteristics build a visual embodiment of a plot but also nuances of colour, tone, shape and texture of depicted objects and a paint layer are important; and comparative analysis between complete work "The Dreamy Kateryna" by F. Krychevsky and its sketch also indicates that not only generalized plastic forms take place in construction of the plot, but also nuances of forms and rhythm important for the plot meaning embodiment. Thereby the results of the investigation are reaffirmed that realization of a subject depends on an objects content and features of its color and plastic implementation and it also connect with an underlying work of literature. And we made some complements that

listed above nuances are also important. The results of the study of the selected paintings of Ukrainian artists' from late 19th to early 20th century make it evidence that choosing of a certain topic and plot by an artist have sense. For example, choosing T. Shevchenko's poem "Kateryna" as a literature base for a picture, or choosing of any historic event make this event important (paintings by M. Ivasiuk, O. Murashko, M. Samokys and others), or choosing scenes depicting on burning social problems (pictures by K. Kostandi, M. Kuznetsov, M. Pymonenko) and other topics. And the same topic can have different shades of meaning not only because of the concrete plot but in general, in philosophy meaning. So it revealed that a topic and a plot choosing by the author are the parts of the painting content. Due to foregoing it is possible to say that a topic is a sort of theme for a "speaking with viewer" and in this context it is a form of representation of a meaning of a painting.

Considered a theoretical standpoint by artist and theorist of composition V. Favorsky that consists in understanding composition as a unity (including a topic and a plot) where a form of composition opposes not to the content and meaning but to raw materials (for example paints and canvas etc.) and took to attention that a topic, a plot and objects content influence on a hole composition's meaning, we find possible to define a topic, a plot and objects content as form of meaning embodiment. This defining allows to denote a topic, a plot and objects content as playing an important role in composition structure, and to distinguish them from colour-and-plastic implementation and at the same time to keep understanding of composition as a unity. And we can affirm that a topic, a plot and objects content become apparent in creating forms of a picture image and they are the parts of composition's content. And therefore it is possible to understand and name a topic, a plot and objects content as elements of composition.

Conclusions. *According to the results of the study we can make a conclusion that not only generalized plastic forms take place in construction of a plot, but also nuances of forms and rhythm important for the plot meaning embodiment. And due to research of the theoretical standpoints and analysis of selected paintings we define a topic, a plot and objects content as the elements of composition content and as a sort of a form for bringing meaning, and in this sense they are the elements of a composition in easel painting.*

Keywords: *easel painting, composition, form, topic, plot, objects content.*

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими завданнями. Під композицією картини в основному розуміють геометричні та пластичні особливості зображення, що детермінують певний зміст. Можна сказати, що сформульоване М. Волковим визначення композиції картини як побудови сюжету на площині в межах рами [7: 25] та конструкції для змісту [7: 26, 27, 32] стало класичним. Тобто композиція — це конструкція сюжету. Проте будь-який аналіз композиції починається зі з'ясування сюжету і пов'язаних з ним предметного вмісту і теми картини. І оскільки сюжет, тема і предметний вміст є частинами картини, їх вивчення є важливим аспектом в процесі дослідження композиції станкової картини та створенні теорії композиції, яка і по сьогодні перебуває у стадії становлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сюжетне втілення у живопису часто знаходиться в центрі уваги науковців. Поняття «сюжетна картина» часто вживається як синонім до поняття «композиція», крім того, композиційний аналіз картини, як правило, показує схему сюжетної побудови, а більшість досліджень композиції базується на вивченні саме сюжетних живописних полотен. Такими є праці М. В. Алпатова [1], М. М. Волкова [7], І. Є. Данилової [9], С. М. Данієля [10] та ін. Теоретичні питання, пов'язані з поняттям сюжету, знаходимо і у М. С. Кагана [15], В. А. Фаворського [27], Б. Успенського [26] та ін. В окремих статтях, де аналізується композиція конкретної картини [4; 14; 24], так само головним є аналіз сюжетного втілення, в результаті якого виявляється схема сюжетної побудови. Але в основному аналізу сюжету картини притаманна описовість, мало уваги приділяється пластично-кольоровим зв'язкам, які в картині мають велике значення.

З поняттям сюжету також пов'язані поняття «предметний вміст» (за М. М. Волковим), який обмежений тим, що можна зобразити, і «тема», що є більш загальним у порівнянні до сюжету.

І оскільки у живопису мають місце зображення сюжетів з літератури (біблійні, міфологічні, створені за відомими творами художньої літератури тощо), важливими для аналізу композиції картини стають особливості втілення сюжету мовою зображення. Вивчення особливостей мови живопису у порівнянні до літератури здійснює Н. Дмитрієва [11], а також значимим для історії та теорії мистецтва став трактат Г. Е. Лессінга [16], зокрема здійснене ним розмежування видів мистецтва на просторові та часові. Питання взаємозв'язків живопису та літератури, також особливостей мови живопису розглядається у деяких збірниках статей [17; 18].

Про велику роль сюжету свідчить і те, що визначення поняття «композиція картини» М. М. Волков надає з позиції сюжету: «Композицією картини ми називаємо побудову сюжету на площині в межах "рами". Метою та формотворчим принципом композиції картини є, однак, не побудова сама по собі, а смисл. Конструкція (побудова) виконує функцію подання смислу» [7: 27]. У результаті аналізу теоретичних висновків М. Волкова видно, що композиція постає як конструкція сюжету і що метою композиційної побудови є зображення сюжету і втілення його змісту. Але зміст сюжету і зміст композиції не одне і те саме, незважаючи на те, що сюжет відіграє значиму роль у втіленні змісту всієї композиції.

Отже, питання місця і ролі сюжету, предметного вмісту і теми у структурі композиції залишається відкритим.

Цілі статті та постановка завдання. У даному дослідженні маємо на меті відповісти на таке питання: «Чи можна сюжет, предметний вміст і тему назвати елементами композиції?» Така постановка питання корелюється з питаннями теорії композиції щодо визначення поняття «композиція станкової

картини», а також переліку її складових елементів, особливостей їх зв'язків та функцій.

З метою реалізації поставленої мети, маємо виконати наступні завдання: здійснити порівняльний аналіз творів Т. Шевченка, Ф. Кричевського та А. Іванової з однаковим літературним твором у їх основі — поемою Т. Шевченка «Катерина» та виявити специфіку втілення сюжету у живопису і застосування предметного вмісту; проаналізувати роль теми в композиції картини на прикладі вибраних творів українських митців кін. XIX — поч. XX ст.

Виклад основного матеріалу. Сюжет — це певні події, що розгортаються у просторі й часі. За визначенням М. М. Волкова, сюжет — це «інваріант різних мистецтв і слова» [7: 28]. Він існує в усіх видах мистецтва і має певну специфіку залежно від матеріалу, в якому реалізується твір. В образотворчих мистецтвах сюжет — це «<...> певні події, ситуація, зображені у творі та часто позначені у його назві» [5: 150]. Сюжет може бути взятим з життя, вигаданим або мати літературну основу.

Сюжет як події, що розгортаються у просторі й часі, містить категорії руху і часу, які в картині не можуть бути втілені безпосередньо і передаються у плоскому, статичному і незмінному у часі кольоровому зображенні певних об'єктів в ілюзорному просторі. Крім того, сюжет картини обмежений тим, що можна зобразити, і саме з цього складається предметний вміст картини (за Волковим) [7: 32]. Художник зображує конкретні речі і тільки за допомогою них може втілити абстрактні поняття — в цьому головна особливість мови живопису. Таким чином, зображення як матеріальна форма стає візуальним образом дій і часу, а також виявом абстрактного змісту.

Найкраще специфічність втілення сюжету в картині та особливості застосування предметного вмісту можна побачити, якщо порівняти літературний і живописний твори з однаковим сюжетом. Крім того, таке порівняння допоможе виявити роль літературного сюжету в картині.

Для аналізу візьмемо поему Т. Шевченка «Катерина» (1838 р.) [28: 27–44] і порівняємо її з його однойменною картиною (іл. 1), а також з іншими живописними полотнами, створеними за цією поемою: невеличким твором А. Іванової «Катерина» (1920-ті, колекція І. Диченка) (іл. 3) і незакінченою серією картин Ф. Кричевського, яка складається із зображення ряду сцен з поеми, створених як окремі картини (тільки дві з них були реалізовані, а інші залишилися на стадії ескізів). Літературний твір буде проаналізовано узагальнено, а твори образотворчого мистецтва — більш докладно.

В основі і поеми, і картин лежить певний сюжет, що передбачає дію, яка розгортається у просторі й часі, — він є відправною точкою порівняльної характеристики творів. Отже, проаналізуємо літературний сюжет у загальних рисах, а картину вивчимо більш детально. Так, в поемі описані наступні події, що складаються у сюжет, зміст якого коротко можна викласти наступним чином: Катерина зустрічалась з москалем, з часом парубок рушив

у похід не одружившись з дівчиною, а вона потім народила дитя, — через це суспільство її засудило, а батьки вигнали з дому, — тому з малою дитиною на руках дівчина пішла у Москву шукати коханого і, зрештою, випадково зустріла його на дорозі, — але він відцурався і Катерини, і свого сина, що стало причиною самогубства селянської дівчини; в кінці поеми Т. Шевченко описує зустріч хлопця з батьком, коли москаль їхав в кареті з дружиною, а його син подорожував зі сліпим кобзарем.

Уявлення про єдиний, спільний сюжет творів Т. Шевченка існує завдяки опису картини самого автора у листі до Г. С. Тарновського: «<...> намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москалем і вертається в село, <...>» [29: 22–23]. Але в поемі такого епізоду немає [26: 28].

Як бачимо, сцену після прощання дівчини з військовим можемо тільки уявляти, — можливо, прощання навіть і не було. Тому Д. Антонович [2] й інші шевченкознавці не вважають картину ілюстрацією. Але зрозуміло, що спільна тема і присутність дівчини Катерини у ролі головної героїні ріднить ці твори, і якщо розширити поняття «ілюстрація» від візуального втілення певних рядків з тексту до втілення того ж самого змісту, але мовою іншого мистецтва, — то картину можна буде назвати ілюстрацією (автоілюстрацією).

Звернемося до живописного твору. З першого погляду на полотно увагу до себе привертає постать дівчини. Нахиливши голову, вона повільно йде, звідкись повертається і ледь не плаче. Ми не можемо знати, чи прощалась Катерина з військовим і що в неї сталося, але точно бачимо, що вона повертається, важко йде і відчуває себе покинутою — це головне. І далі, відносно до дівчини як головної героїні ми сприймаємо всі інші елементи зображення і «читаємо» сюжет: що відбувається зараз, що могло відбутися до цього і що може відбутися після, — тобто розвиток подій у часі.

Катерина є центром композиції: найбільша за розміром фігура, найактивніше освітлена, найяскравіша за кольором, відносно до якої як до центру композиційної побудови прочитаємо сюжет і зміст твору.

Селянин, що сидить позаду дівчини (праворуч), на неї не дивиться, хоча погляд його і спрямований у її бік. Військовий десь на середньому плані картини (з лівої сторони від дівчини), ніби втікає, і обернувся на Катерину — тому можна зробити припущення, що саме він є винуватцем її печалі. Ще є невеличкий собака на задніх лапах: чи то гавкає на москаля, чи то вслід йому махає лапкою. З цих трьох дій складається сюжет картини.

Головна героїня ледь йде, нахиливши голову і тримаючись за запаску, — здається, зараз зупиниться, хода дівчини важка і повільна. Фігура Катерини зміщена вліво і вниз не тільки по відношенню до оптичного центру полотна, а й геометричного (нижчий за оптичний), — це утворює відчуття уповільнення руху дівчини і навіть зупинки: попереду мало місця для руху, а позаду — пройдений шлях, та ще й перед ногами Катерини лінії дороги немов призупи-



Іл. 1. Т. Шевченко «Катерина», 1842 р.



Іл. 2. Ф. Кричевський. «Замріяна Катерина», 1937–1940 рр.



Іл. 3. А. Іванова «Катерина», 1920-ті рр.



Іл. 2 а. Ф. Кричевський. Ескіз до твору «Замріяна Катерина»

няють її рух. Зламане гілля і пара колосків на дорозі, що перед дівчиною, сприймаються як символи майбутньої долі (про яку ми можемо прочитати в поемі). На цей шлях дівчина ніби боїться стати: самі по собі лінії намальованого шляху стають на заваді рухові Катерини, а фактура шару фарби і відтінки кольору зображеної дороги відрізняються від ґрунту, на якому стоїть головна героїня, — і тому той шлях можна сприймати як інше, не таке як зараз, життя.

Споглядаючи картину Шевченка, можна довго розглядати живописне втілення образу дівчини з усіма його красномовними деталями, але виразності втіленню образу Катерини сприяє і відсутність контрастів й деталей фона поза нею, — тло не заважає і не відволікає нашу увагу. Яке значення може мати окремий мазок, добре видно з рисунку військового: його обличчя з'являється за допомогою декількох виразних світлих мазків, що виступають з темного силуету голови.

Як бачимо, не тільки розміщення головних героїв і напрямок руху впливають на побудову твору і його зміст. Навіть кожна найменша деталь і мазок фарби беруть участь у створенні зображення: вони впливають на простір, предмети, втілення візуального руху та, відповідно, і часу, тим самим детермінуючи зміст сюжету.

Трагічність образу дівчини підсилюється тим, що вся частина картини зліва від головної героїні, за виключенням зображеної дороги і невеликим простором «безхмарного неба», затемнена і холодна, — вона не дає можливості Катерині рухатись вліво — таким чином підсилюється вплив зони тупика (за М. Писанком) [20], а крім того, права сторона картини хоч і тепліша й світліша відносно лівої, але достатньо темна, і є тільки невелика кількість освітленого куреня і проблесків світла на селянинові, — так затискається простір з обох боків Катерини, що спрямовує її до зображеного шляху в лівому нижньому куті картини.

Але водночас постать Катерини велична. Таке враження виникає не тільки через втілення відповідних пропорцій, які також нагадують нам про величню Мадонну Рафаеля [19; 24]. По-перше, фігура наближена до центру полотна, і рух її уповільнений та граціозний, що вже на контрасті з активною дією вершника та собаки створює враження величного спокою. Сонячне світло, що йде зліва і зверху та має велику швидкість і силу, теж звеличує образ дівчини. Червоний колір її запаски дуже активний: насичений, урочистий, за відтінком нагадує червоні кольори на українських іконах.

Утворений контраст між освітленою теплим світлом Катериною, яка на передньому плані, та найбільш холодним далеким простором неба і степу, що позаду дівчини на дальньому плані, візуально наближує до нас дівчину і ніби збільшує її в наших очах. Теплі кольори, якими написана постать Катерини, не тільки надають їй життєвості та відтворюють освітлення, — але й створюють зорове відчуття руху в бік глядача: дівчина ніби лине до нас. Стрічки на голові дівчини також линуць плавню і сумно, а якби вони

були «жваві», то образ дівчини, її «думки», були би іншими і навряд чи такий «порив» був би виправданим: повільна і велична хода Катерини уповільнює плин часу, і створюється відчуття величчя внутрішнього світу дівчини, що надає їй образу рис монументальності. Також простір неба й степу довкола верхньої частини фігури Катерини легкий, чистий і прохолодний, без зайвих деталей, — і уявляється, що думки селянської дівчини чисті.

Невипадковими є й інші елементи зображення, які входять до предметного переліку композиції: вітряк і світле небо за ним, де немов пробивається сонце, і козацькі могили, і пограничний стовп, і велетенський дуб тощо. Важливим для змісту твору стає те, що постать Катерини між військовим, що на коні, і селянином, який спокійно сидить і немов не бачить горя дівчини. Не менш змістовним є і те, що голова дівчини розташована між козацькою могилою і пограничним стовпом.

З усього наведеного стає видно, що не тільки предмет і деталі як такі, але і їх місце на полотні та по відношенню до інших предметів зображення утворюють певний зміст. Отже, символи конкретного історичного часу майстерно вплетені в композицію твору і разом з його композиційною побудовою, — від формату, обраних фігур та предметів і до останньої крапки, — утворюють неперевершений художній образ, багатозначний за змістом, що наближується до символічного звучання. За словами В. А. Овсійчука, «<...> тут дійсно повстав образ у такому об'ємі, з таким масштабним охопленням часових параметрів — від історичної давнини до сучасності, як у тому часі чогось подібного не спостерігалось ні в українському, ні навіть російському мистецтві, не виключаючи також Європу» [19: 74]. Масштабність художнього образу Катерини і всієї картини підіймається на рівень осмислення не тільки соціальних проблем того часу, але й образу всієї України, всієї її історії.

На нашу думку, ця картина — осмислення і втілення думок митця мовою живопису за тією ж темою, що і поема. Картина написана пізніше за поему, та існує як самостійний художній твір, як продовження теми, раніше розпочатої у літературному творі: «<...> ніби вписана глава в раніше написаний твір» [2: 56], або, іншими словами, це «<...> новий твір у іншій системі координат, з іншими акцентами» [8: 373].

Як бачимо, зміст сюжету і всього твору ми «читаємо» в образотворчому втіленні, яке проявляється у розташуванні елементів зображення, їх формах і кольорах, фактурі шару фарби тощо, — тобто всього, з чого складається пластична мова живопису. Але і поему ми також пам'ятаємо в процесі споглядання картини. Зміст поеми впливає на розуміння картини, на зміст її композиції.

На відміну від Т. Шевченка, Ф. Кричевський прагнув розповісти історію про Катерину за допомогою серії полотен, чотири з яких мали зобразити головну героїню у різних психологічних станах, а останнє — зустріч хлопчика з батьком. Такий

задум, очевидно, є живописним втіленням сюжету літературного твору з тієї сторони, що в поемі увага майже завжди зосереджена на дівчині. І оскільки художник оперує статичним зображенням, то для показу різних подій з життя героїні він змушений створювати серію полотен.

Першим з цієї серії є полотно «Замріяна Катерина» (іл. 2). В ньому майстерно переданий мрійливий стан дівчини образотворчими засобами. В цілому твір практично ідентичний до ескізу (іл. 2 а) за предметним вмістом (у завершеній композиції є глечик) і мало відрізняється за сюжетною конструкцією, але для більш коректного порівняння розглянемо завершене полотно у чорно-білій репродукції та розмірі, однаковому з ескізом. І в ескізі, і в картині майже на всю висоту формату зображена дівчина. Вона притулилась до відкритих дверей, а в дверному прорізі ми бачимо сільський пейзаж: поблизу знаходиться тин, а на горизонті — хата. І ескіз, і завершений твір красиві й виражені за пропорціями та ритмом. Різняться вони тільки незначними на перший погляд деталями, але враження і зміст робіт відрізняються суттєво.

У завершеному варіанті постать дівчини збільшена в межах формату, її поза більш пряма, посміхається головна героїня менше, збільшена маса волосся, ритми стали більш плавними. В результаті Катерина стає більш спокійною, величною та мрійливою. Дещо змінене і навколишнє середовище: зменшена маса верхньої частини хати, в якій знаходиться головна героїня, а справа з'явилась додаткова вертикальна конструкція, — завдяки таким змінам силуети дверного прорізу стали більш видовженими і стрункішими, що сприяє візуальному образу руху у вертикальному напрямку.

Зменшення маси підлоги наближує дівчину до глядача, а збільшення тину, зниження горизонту і зменшення розміру хати сприяє звеличенню Катерини в наших очах, оскільки складається враження, що дивимось на неї трохи знизу. Збільшення площі неба і форма силуету волосся налаштовує на мрійливий лад: немов з'являється вільний простір для роздумів, думки дівчини мов линуць до неба.

Із наведеного видно, що за майже однакового предметного вмісту і загальної конструктивної основи при зміні деяких, на перший погляд, незначних пластичних характеристик, суттєво змінюється образ головної героїні, її настрій і, відповідно, зміст всього твору. Отже, нюанси пластики й ритму важливі для втілення змісту сюжету.

Інша картина, що присвячена «Катерині», — це невелика за розміром живописна робота А. Іванової (іл. 3), де мисткиня показує тільки один епізод з життя дівчини: коли вона з немовлям блукає у лісі. Мінімальними засобами створено образ, сповнений тривожного передчуття. Темні й неясні тони картини, похмурий пейзаж, що стискає простір навколо босоногої дівчини у верхньому одязі, сіре, немов засніжене, небо — все це компоненти образотворчого втілення сюжету. Тут також немає зайвих деталей, кожний елемент пластично узагаль-

нений і пов'язаний з цілісною композицією. Образ Катерини, створений А. Івановою, трагічний.

Основою для творів став один і той самий літературний твір, той самий сюжет, але картини є самостійними творами, в яких неоднаково проявляється літературна основа, яку ми маємо на увазі, сприймаючи твір. Водночас, споглядаючи твори, завжди співвідносимо картини з поемою, тому зміст таких творів включає також і зміст літературного твору.

Отже, абсолютно погоджуємося з М. М. Волковим, що картина, створена за певним літературним сюжетом, — це тлумачення цього сюжету мовою зображення, і «<...> зміст картини (і художній образ) виникає в результаті переказу сюжету мовою зображення <...>», при цьому смисл невід'ємний як від сюжету, так і від образотворчого переказу [7: 28]. Як бачимо, сюжет «сам по собі» і його виклад на площині картини об'єднуються й утворюють зміст і образ в цілому [7: 28].

Порівняльний аналіз втілення сюжету в поемі та на полотні показує, наскільки важливим є вибір об'єктів для зображення сюжету, моменту дії, дійових осіб, середовища, в якому все відбувається, та предметів, що доповнюють головну дію. Вибір сюжету та об'єктів зображення має велике значення, оскільки вони є змістовними складовими композиції, саме вони стануть компонентами художнього образу, його пластично-кольорового втілення — все це визначатиме зміст сюжету та зміст картини, її композиційної побудови.

Прикладом того, як схожі предметні компоненти картини можуть втілювати різний зміст, є твори В. Котарбінського. За словами Л. Л. Савицької, митець «<...> міг перетворити реальне на фантастичне» [21: 567]. Попри те, що художник писав традиційні для академічного живопису сюжети, він привносив до них елементи нових мистецьких течій: риси романтизму і символізму з'являються в античних сценах, у звичному для європейського академізму наборі зображальних елементів. Але іншою стає «інтонація цілого» [22: 25] завдяки іншому розміщенню персонажів, кольору, пластики тощо. У такий спосіб змінюється трактування сюжетів.

В інших жанрах живопису, де немає сюжету з його певними подіями, так званих «безсюжетних» жанрах, відповідь на питання «Що зображено?» визначається по-іншому. У пейзажі аналізується мотив, у портреті — зображена особа або декілька осіб у подвійному і груповому портретах, а в натюрморті та інтер'єрі — предметне наповнення та середовище. Але у всіх жанрах, у тому числі змішаних, йдеться про аналіз зображених об'єктів, зв'язки між ними та середовищем, особливості пластичної побудови. Тому «Предметна побудова і форми цієї побудови в сюжетній станковій картині слугує за прототиби аналогічних форм у пейзажі та натюрморті» [7: 169]. Наприклад, однаковий загальний сюжет: алея в парку з фігурою, але різні його втілення у творах «Парк восени» (1887) К. Крижицького та Д. Бурлюка «Алея в парку» (кін. 1900-х).

Таким чином, можна визначити наступні аспекти як чинники сюжетної побудови станкової картини: предметний вміст та його пластично-кольорове втілення.

З поняттям сюжету також пов'язане поняття теми. Тема — більш загальне поняття, на відміну від сюжету. Існує безліч сюжетів, їх можна об'єднувати у теми: історична, побутова, тема весілля, війни, сім'ї тощо. Сам по собі вибір теми і сюжету вже несе певний зміст.

Наприклад, звернення художників до поеми Т. Шевченка «Катерина». Або вибір певної історичної події для зображення в картині робить щонайменше цю подію важливою. Можна згадати картини М. Івасюка «В'їзд Б. Хмельницького до Києва» (1912), С. Крушевського «Тривога» (1899), О. Мурашка «Похорон кошового» (1900), І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891 рр.), численні батальні сцени в полотнах М. Самокиша, звернення до козацької тематики в картинах С. Васильківського.

Не менш змістовно наповненим став вибір художників-передвижників малювати картини не за темами і сюжетами античної міфології та Біблії, а за сценами, взятими з повсякденного життя, причому художники часто звертались до соціально значимих і гострих тем. До таких полотен належать «На заробітки» (1882) М. Кузнецова, «В люди» (1885) К. Костанді, «Жертва фанатизму» М. Пимоненка та ін.

Характерною рисою творів передвижників є увага до деталей, яку деякі мистецтвознавці та критики визначають як надмірну описовість, що межує з прийомами літератури і тому є вадою живопису. Але якщо глибше аналізувати пластично-кольорове втілення у співвідношенні до предметного наповнення, всі деталі стають важливими для змісту: «<...> сюжет у творах передвижників ніколи не вичерпується однією лише сюжетною зав'язкою, <...> а доповнюється важливими, глибоко характерними зображальними деталями, які виконують “розповідну” функцію. Саме ці деталі <...> і є тим “підтекстом”, що містить основну дозу розповідної інформації <...>» і «<...> служить важливим засобом розкриття художньої ідеї» [12: 24]. Це також підтверджує велике значення деталей у втіленні змісту сюжету, які важливі не тільки у зв'язку з їх присутністю на полотні, не випадковими є і їхнє розміщення, форма, колір і фактура.

Окремою лінією можна виділити сюжетні полотна на тему побуту і традицій українського народу: полотна Ф. Кричевського «Наречена» (1910), М. Пимоненка «Весілля в Київській губернії» (1891), К. Трутовського «Весільний викуп» (1881), а також картини М. Пимоненка «Ярмарок» (1891), «Збирання сіна в Україні» (1907) та ін. Згадані живописні полотна за спільною темою несуть в собі різні відтінки змісту, особисте сприйняття і ставлення автора до навколишнього життя. Також по-різному втілюється тема кохання в картинах С. Васильківського «Побачення» (1894), К. Костанді «Бузок» (1915), П. Нілуса «Побачення» (1910) та М. Пимоненка «Ідилія» (1908).

Прикладом може бути і тема мирного життя українського народу після революційних потрясінь у творчості представників школи бойчукізму: «Пастухи» (1927) К. Гвоздика, «Пряля» (1919) А. Іванової, а також у нових сюжетах, таких як «Радіо на селі» (1928) К. Гвоздика [25: 107].

Обрана митцем тема стає частиною змісту картини, свого роду темою для «розмови з глядачем» і в такому контексті — формою подання змісту. Ми торкаємось тут іншої сторони мистецтва, його комунікативної функції, ролі в соціальному житті, яка лежить поза межами даного дослідження. Але як говорити про зміст картини, то не можна принаймні не означити такі аспекти, тим більше, що ці питання розглядались як характеристика композиції картини С. М. Данієлем [10], О. В. Свєшниковим [23] та іншими мистецтвознавцями. Крім того, історичний контекст теми, сюжету і змісту картини, як правило, є важливою частиною мистецтвознавчого аналізу. Для виявлення змісту твору важливі також зв'язок різних жанрів, історичний контекст і динаміка сюжетно-жанрових відношень [10: 6].

Отже, одна і та сама тема може мати різні конотації змісту не тільки у вузькому значенні залежно від змісту конкретного сюжету, а й у більш загальному, філософському, на рівні осмислення засад буття або проблем певного часу: те, що Г. Зельдмайр назвав третім смислом картини, духовним, позачасовим [13: 197]. Також є багато прикладів в історії мистецтва, коли один і той самий сюжет по-різному втілюється і, відповідно, має різний зміст. Зрештою, мистецтво є формою осягнення й відображення життя у художній формі, а не конкретною фіксацією існуючих фактів.

Далі розглянемо сюжет у зв'язку з головною характеристикою композиції твору мистецтва — цілісністю. Вона проявляється як єдність форми та змісту, де формою виступає матеріальна складова твору — зображення, а змістом, — ідеальна, абстрактна частина. Сюжет картини, її зміст можуть бути втілені тільки за допомогою зображених об'єктів, і велика частина змісту прихована саме в особливостях їх розміщення, пластики і кольору, — все це чинники композиції.

Відомий теоретик М. М. Волков називає композицію «головною формою твору»; він розрізняє зовнішню форму і внутрішній зміст, зв'язок яких реалізує композиція. А за визначенням В. А. Фаворського, все у художньому творі може розглядатись як форма, включаючи сюжет і тему, якщо розуміти художній твір в цілому: «Під формою ми хотіли би розуміти художній твір в цілому (включаючи сюди і сюжет, і тему), <...>» [27: 195]. За такого підходу форма протиставляється не змісту, а сирому, несформованому матеріалу; у даному разі це полотно з фарбами [27: 196; 3]. У словнику образотворчого мистецтва сюжет також визначений як «форма існування теми» [6: 370]. Аналіз конкретних творів також показує, що вибрані художником тема, сюжет і предметний вміст впливають на загальний зміст композиції.

Вважаємо доцільним застосувати підхід В. А. Фаворського щодо теми і сюжету як

форми подання змісту. Відповідно, визначимо сюжет і тему як форму подання змісту у загальному розумінні. Таке розмежування дозволяє визначити важливу роль сюжету, теми і предметного вмісту у структурі композиції, виокремити пластично-кольорове втілення і водночас зберегти уявлення щодо композиції картини як цілісності. Отже, можемо стверджувати, що тема, сюжет і предметний вміст проявляються у формах зображення і вони є складовими змісту композиції, а тому їх можна розглядати у якості елементів композиції.

Висновки. Таким чином, у зв'язку з поставленою метою та завданнями статті можемо зробити наступні висновки. Проаналізувавши різні живописні втілення поеми Т. Шевченка «Катерина», можемо сказати що втілення сюжету пов'язане із зображеними об'єктами і обмежене тим, що можна зобразити, — з цього складається предметний вміст картини. Важливим є не тільки вибір об'єктів для зображення, але і їх розташування на полотні, у зображеному просторі, особливості їх форм, пластики, кольору, зображеного освітлення, ритму, фактури шару фарби тощо. Зміст сюжету картини і зміст композиції в цілому пов'язаний також і з літературним твором (якщо такий є в основі картини), і тому він також є частиною змісту.

Обрані сюжет і тема є приводом для «розмови» з глядачем і тому виступають складовими змісту композиції; до того самого висновку приходимо, якщо розглянемо композицію як цілісність (головна характеристика композиції), в якій зміст і форма взаємопов'язані і нероздільні, і якщо протиставимо зміст не формі, а «сирому» і «несформованому» матеріалу, тобто полотну з фарбами.

Таким чином, можемо сказати, що тема, сюжет і предметний вміст є формою подання змісту у загальному розумінні і, відповідно, елементами змісту композиції, а тому можемо назвати їх елементами композиції станкової картини.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку можуть бути пов'язані із вивченням особливостей кольорово-пластичного втілення предметного вмісту, створення змісту сюжету; а також виявлення елементів композиції станкової картини, зв'язків між ними та їх функцій, — все це необхідне для розбудови теорії композиції у станковому живопису.

Література:

1. Алпатов М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк [Текст] / Михаил Алпатов. — М. — Л.: Искусство, 1940. — 129 с.
2. Антонович Д. В. Катерина [Текст] / Дмитро Володимирович Антонович // Сяйво. — 1914. — № 2. — С. 54–56.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Рудольф Арнхейм; пер. с англ. В. Н. Самохина. — Москва: Прогресс, 1974. — 530 с.
4. Белічко Ю. В. Хвилююче свідчення часу / Белічко Юрій Васильович // Образотворче мистецтво. — 1971. — № 6. — С. 12–13.
5. Большая Советская Энциклопедия в 30-ти томах / Гл. ред. А. М. Прохоров. — [Изд. 3-е]. — М.: Советская Энциклопедия. — Том 25. — 1976. — 600 с.
6. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 томах [Текст] /

- В. Г. Власов. — СПб.: Азбука — Классика. — Том 9. — 2008. — 766 с.
7. Волков Н. Н. Композиция в живописи [Текст] / Николай Николаевич Волков. — М.: Искусство, 1977. — 263 с.
8. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва [Текст] / Леся Генералюк. — К.: Наукова думка, 2008. — 544 с.
9. Данилова И. Е. От Средних Веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто [Текст] / Ирина Евгеньевна Данилова. — М.: Искусство, 1975. — 127 с.
10. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи 17 века [Текст] / Сергей Михайлович Даниэль. — Л.: Искусство, 1986. — 199 с.
11. Дмитриева Н. А. Изображение и слово [Текст] / Нина Александровна Дмитриева. — Москва: Искусство, 1962. — 314 с.
12. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини 19 — поч. 20 ст. [Текст] / А. А. Жаборюк. — К. — Одеса: Либідь, 1990. — 312 с.
13. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства [Текст] / Зедльмайр Ганс; пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Аxioma, 2000. — 272 с.
14. Иогансон Б. В. Веласкес «Сдача Бреды» / Борис Владимирович Иогансон // Художник. — 1973. — № 9. — С. 56–57.
15. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М. С. Каган. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
16. Лессинг Г. Е. Лаокоон або про межі малярства і поезії [Текст] / Готтольд Ефраїм Лессинг. — К.: Мистецтво, 1968. — 290 с. — (Вперше: Lessing G. I. Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. — 1766).
17. Литература и живопись: сб. статей / [Редкол.: В. Г. Базанов и др.]. — Л.: Наука, 1982. — 288 с.
18. Література і образотворче мистецтво: зб. статей / [Відп. ред. Б. О. Шайкевич]. — К.: Вид-во Київського університету, 1971. — 130 с.
19. Овсійчук В. А. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури [Текст] / Володимир Антонович Овсійчук. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. — 416 с.
20. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві [Текст] / Микола Миколайович Писанко. — К.: Вища школа, 1995. — 63 с.
21. Савицька Л. Л. Вільгельм Котарбінський у мистецтві свого часу / Лариса Леонідівна Савицька // Хроніка 2000. Україна — Польща: діалог упродовж тисячоліть. — К., 2009. — Вип. 80. — С. 562–587.
22. Савицька Л. Л. Геній, котрий знав, що робить [Текст] / Лариса Леонідівна Савицька // Музейний провулок. — 2009. — № 1 (12). — С. 20–31.
23. Свешников А. В. Композиционное мышление. Анализ особенностей художественного мышления при работе над композиционной формой живописного произведения: учеб. пос. / Александр Вячеславович Свешников. — М.: ВГИК, 2001. — 273 с.
24. Селіванов І. До питання про композицію картини Т. Г. Шевченка «Катерина» / Селіванов І. // Образотворче мистецтво. — 1971. — № 2. — С. 17–18.
25. Соколюк Л. М. Бойчук та його школа [Текст] / Людмила Соколюк. — Х.: Видавець Савчук О. О., 2014. — 386 с.; 488 іл.
26. Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) [Текст] / Борис Андреевич Успенский. — Москва: Искусство, 1970. — 224 с.
27. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие [Текст] / Владимир Андреевич Фаворский. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.
28. Шевченко Т. Г. Кобзар [Текст] / Тарас Григорович Шевченко. — К.: Дніпро, 1987. — 639 с.
29. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. (вид., автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / [Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.]. — К.: Наук. думка, 2001. — Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. — 2003.

References:

1. Alpatov M. V. Kompozytsyya v zhyvopysy. Ystorycheskyy ocherk [Tekst] / Mykhayl Alpatov. — M. — L.: Yskusstvo, 1940. — 129 s.
2. Antonovych D. V. Kateryna [Tekst] / Dmytro Volodymyrovych Antonovych // Syayvo. — 1914. — № 2. — S. 54–56.
3. Arnkheym R. Yskusstvo y vyzual'noe vospryyatyie [Tekst] / Rudol'f Arnkheym; per. s anhl. V. N. Samokhyna. — Moskva: Prohress, 1974. — 530 s.
4. Belichko Yu. V. Khvylyuyuche svidchennya chasu / Belichko Yuriy Vasil'ovych // Obrazotvorche mystetstvo. — 1971. — № 6. — S. 12–13.
5. Bol'shaya Sovet'skaya Entsyklopedyya v 30-ty tomakh / Hl. red. A. M. Prokhorov. — [Yzd. 3-e]. — M.: Sovet'skaya Entsyklopedyya. — Tom 25. — 1976. — 600 s.
6. Vlasov V. H. Novyy entsyklopedycheskyy slovar' yzobrazitel'noho yskusstva v 10 tomakh [Tekst] / V. H. Vlasov. — SPb.: Azbuka — Klassyka. — Tom 9. — 2008. — 766 s.
7. Volkov N. N. Kompozytsyya v zhyvopysy [Tekst] / Nikolay Nikolaevych Volkov. — M.: Yskusstvo, 1977. — 263 s.
8. Heneral'yuk L. Universalizm Shevchenka: vzayemodiya literatury i mystetstva [Tekst] / Lesya Heneral'yuk. — K.: Naukova dumka, 2008. — 544 s.
9. Danylova Y. E. Ot Srednykh Vekov k Vozrozhdeniyu: slozhenye khudozhestvennoy systemy kartyny kvatrochento [Tekst] / Yryna Evhen'evna Danylova. — M.: Yskusstvo, 1975. — 127 s.
10. Danyel' S. M. Kartyna klassycheskoy epokhy. Problema kompozytsyy v zapadnoevropeyskoy zhyvopysy 17 veka [Tekst] / Serhey Mykhaylovych Danyel'. — L.: Yskusstvo, 1986. — 199 s.
11. Dmytryeva N. A. Yzobrazhenye y slovo [Tekst] / Nyna Aleksandrovna Dmytryeva. — Moskva: Yskusstvo, 1962. — 314 s.
12. Zhaboryuk A. A. Ukrayins'kyy zhyvopys ostann'oyi tretyny 19 — poch. 20 st. [Tekst] / A. A. Zhaboryuk. — K. — Odesa: Lybid', 1990. — 312 s.
13. Zedl'mayr H. Yskusstvo y ystyna: Teoryya y metod ystoryy yskusstva [Tekst] / Zedl'mayr Hans; per. s nem. Yu. N. Popova. — SPb.: Axioma, 2000. — 272 s.
14. Yohanson B. V. Velaskes "Sdacha Bredy" / Borys Vladymyrovych Yohanson // Khudozhnyk. — 1973. — № 9. — S. 56–57.
15. Kahan M. S. Morfolohyya yskusstva. Ystoryko-teoretycheskoe yssledovanye vnutrenneho stroenyya myra yskusstva [Tekst] / M. S. Kahan. — L.: Yskusstvo, 1972. — 440 s.
16. Lessinh H. E. Laokoon abo pro mezhi malyarstva i poeziyi [Tekst] / Hothol'd Efrayim Lessinh. — K.: Mystetstvo, 1968. — 290 s. — (Vpershe: Lessing G. I. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. — 1766).
17. Lyteratura y zhyvopys': sb. statey / [Redkol.: V. H. Bazanov y dr.]. — L.: Nauka, 1982. — 288 c.
18. Literatura i obrazotvorche mystetstvo: zb. statey / [Vidp. red. B. O. Shaykevych]. — K.: Vyd-vo Kyivsk'oho universytetu, 1971. — 130 s.
19. Ovsyichuk V. A. Mystets'ka spadshchyna Tarasa Shevchenka u konteksti yevropeys'koyi khudozhn'oyi kul'tury [Tekst] / Volodymyr Antonovych Ovsyichuk. — L'viv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2008. — 416 s.
20. Pysanko M. M. Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi [Tekst] / Mykola Mykolayovych Pysanko. — K.: Vyshcha shkola, 1995. — 63 s.
21. Savyts'ka L. L. Vil'hel'm Kotarbins'kyy u mystetstvi svoho chasu / Larysa Leonidivna Savyts'ka // Khronika 2000. Ukrainy — Pol'shcha: dialoh uprodovzh tysyacholit'. — K., 2009. — Vyp. 80. — S. 562–587.
22. Savyts'ka L. L. Heniy, kotryy znay, shcho robyt' [Tekst] / Larysa Leonidivna Savyts'ka // Muzeyny provulok. — 2009. — № 1 (12). — S. 20–31.
23. Sveshnykov A. V. Kompozytsyonnoe myshlenye. Analiz osobennostey khudozhestvennoho myshlenyya pry rabote nad kompozytsyonnoy formoy zhyvopysnoho proyvedenyya: ucheb. pos. / Aleksandr Vyacheslavovych Sveshnykov. — M.: VHYK, 2001. — 273 s.
24. Selivanov I. Do pytannya pro kompozytsiyu kartyny T. H. Shevchenka "Kateryna" / I. Selivanov // Obrazotvorche mystetstvo. — 1971. — № 2. — S. 17–18.
25. Sokolyuk L. M. Boychuk ta yoho shkola [Tekst] / Lyudmyla Sokolyuk. — Kh.: Vydavets' Savchuk O. O., 2014. — 386 s.; 488 il.
26. Uspenskyy B. A. Poetyka kompozytsyy (Struktura khudozhestvennoho teksta y typolohyya kompozytsyonnoy formy) [Tekst] / Borys Andreevych Uspenskyy. — Moskva: Yskusstvo, 1970. — 224 s.
27. Favorskyy V. A. Lyteraturno-teoretycheskoe nasledye [Tekst] / Vladymyr Andreevych Favorskyy. — M.: Sovet'skyy khudozhnyk, 1988. — 588 s.
28. Shevchenko T. H. Kobzar [Tekst] / Taras Hryhorovych Shevchenko. — K.: Dnipro, 1987. — 639 s.
29. Shevchenko T. H. Zibrannya tvoriv: U 6 t. (vyd., avtentychno 1–6 tomam "Povnoho zibrannya tvoriv u dvanadtsyaty tomakh") / [Redkol.: M. H. Zhulyns'kyy (holova) ta in.]. — K.: Nauk. dumka, 2001. — T. 6: Lysty. Darchi ta vlasnyts'ki napysy. Dokumenty, skladieni T. Shevchenkom abo za yoho uchastyu. — 2003. — 632 s.

УДК 72/01 : 728.6 (477)

Kiuntsli R.,
Stepaniuk A.

Lviv national agrarian university

HARMONY AS A PHENOMENON OF UNIQUE UNIVERSAL CORRELATION BETWEEN OBJECTS OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENT IN CULTURAL ARTISTIC SPACE

Kiuntsli R., Stepaniuk A. Harmony as a phenomenon of unique universal correlation between objects of architectural environment in cultural artistic space. The creative process of designing architectural environment is characterized by the use of traditional and new architectural and spatial solutions, skillful combination of these two components determines the harmonious work of art.

Keywords: harmony, unique, universal value, the harmonization of architectural environment.

Кюнцлі Р. В., Степанюк А. В. Гармонія як феномен унікально-універсальних співвідношень об'єктів архітектурного середовища культурно-мистецького простору. Творчий процес створення об'єктів архітектурного середовища характеризується використанням традиційних та нових архітектурно-просторових вирішень, вміння поєднання цих двох складових визначає гармонійність мистецького твору.

У наш час нестримного прогресу процес урбанізації не сприяє розвитку архітектурного простору на основі гармонійного збереження навколишнього середовища, що негативно впливає на людину.

Використати досвід наших пращурів щодо формування життєвого середовища — важливе завдання, яке стане основою відродження гармонійного співжиття людини і природи. Для врівноваження психологічного стану людини як творця антропогенного світу важливо зберегти природне оточення з органічно вписаною в нього забудовою.

Створюючи архітектуру XXI століття, митець має враховувати набуті традиції в їх історичному розвитку у відповідності з науковим прогресом. Для цього митцю необхідно досягнути гармонії двох складових: традиційного і сучасного, унікального та універсального, тільки так він зможе творити прекрасне, естетичне і водночас — масове.

Баланс, гармонію необхідно повернути в життя своє середовище для порятунку самої людини, гармонійного співіснування двох світів: природного та антропогенного.

Ключові слова: гармонія, унікально-універсальні співвідношення, гармонізація архітектурного середовища.

Кюнцлі Р. В., Степанюк А. В. Гармония как феномен уникально-универсальных соотношений объектов архитектурной среды культурно-художественного пространства. Творческий процесс создания объектов архитектурной среды характеризуется использованием традиционных и новых архитектурно-пространственных решений. Умение сочетание этих двух составляющих определяет гармоничность художественного произведения. В эпоху стремительного прогресса процесс урбанизации не способствует развитию архитектурного пространства на основе гармоничного сохранения окружающей среды, отрицательно влияет на человека.

Использовать опыт наших предков по формированию среды обитания — важная задача, которая станет основой возрождения гармоничного существования человека и природы. Для уравновешивания психологического состояния человека как творца антропогенного мира важно сохранить природное окружение с органично вписанной в него застройкой.

Создавая архитектуру XXI века, художник должен учитывать приобретенные традиции в их историческом развитии в соответствии с научным прогрессом. Для этого художнику необходимо достичь гармонии двух составляющих: традиционного и современного, уникального и универсального, только так он сможет творить прекрасное, эстетическое и одновременно — массовое.

Ключевые слова: гармония, уникально-универсальные соотношения, гармонизация архитектурной среды.

Formulation of the problem. The history of architecture is a search for harmony in the architectural environment which sometimes conflicts between the tradition and innovation, old and new, sustainable and variable, unique and universal.

However, the harmony of architectural spatial solutions of object and architectural environment in general has always been characterized by synthesis of complementary relationship between unique and universal features. Harmony of unique, universal relationships of spatial solutions reflects the harmony of architectural compositional characteristics of artistic creation.

Analysis of recent research and publications. Almost all the major architects and architectural theorists were engaged in research of harmony. These include: Vitruvius, Leonardo da Vinci, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Peter Behrens, A. Verbitsky, D. M. Dyachenko, I. I. Lewinski, P. Rapaport and others.

This research was driven by the emergence of architectural objects that created disharmony in architectural environment.

The author aims to share the knowledge of cultural and artistic character and present some considerations regarding the method of achieving harmony in the creation of architectural environment.

Objectives. Skillful combination of tradition with the latest three-dimensional solutions, combination of traditional and modern, harmonization of uniquely universal correlation of architectural environment in cultural and artistic space — the path to creating harmony in architecture. Harmonized architectural environment and harmonized space — the space that compliments and combines unique and universal (fig. 1).

Main material. Harmony (Greek — *ἁρμονία* (harmonia) — joint, agreement, concord) — the daughter of Ares and Aphrodite [5]; a child of the goddess of beauty and the god of war, can't be unequivocal in perception. So the concept of "harmony" has always generated debate among thinkers.

Greek philosophers associated harmony with the concept of numbers and geometry. Ptolemy saw an order in harmony; Augustine believed that harmony was based on the proportion and ratio. At the time of Renaissance beauty and harmony become "the most important categories of knowledge, even to some extent its aim for the ultimate artist seeks truth in beauty and scholar — beauty in the truth" [7]. A great anthroposophist Rudolf Steiner believed that harmony was the existence of opposites: "There could never be a world filled with manifest light were there not corresponding shadow" [9].

Beauty and harmony always together, but they are not identical concepts. The term harmony is primarily associated with the equilibrium, balance that exists in the Universe, the nature, the man himself. Balance creates harmony, and world's existence depends on it. Lack of balance brings on the chaos and shifting of scales.

Man has always dreamed of a harmonious world, perfect world, where human being would have been an integral part of this world, not an outcast. "<...> A profound belief in the existence of absolute harmony 'golden age' where there were no worries, no illness, no evil, no old age, that is all that has brought suffering, generated chaos, immersed in pessimism — was typical to all ancient cultures" [1].

As a standard measurement of harmony man chose himself. Vitruvius wrote: "Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple, that is, if there is no direct correlation between its parts, as in the case of a body of well shaped man" [10].

The concept of harmony in architecture during its historical development was changing — some buildings can be considered harmonious in the Middle Ages, others in the age of Renaissance. For example Tempio di San Pietro in Montorio in Rome considered as an example of harmony of Renaissance era.

The most striking examples of the search for harmony in the age of classicism — paper architecture Bulle and Ledoux, in the era of neo-classicism — per-

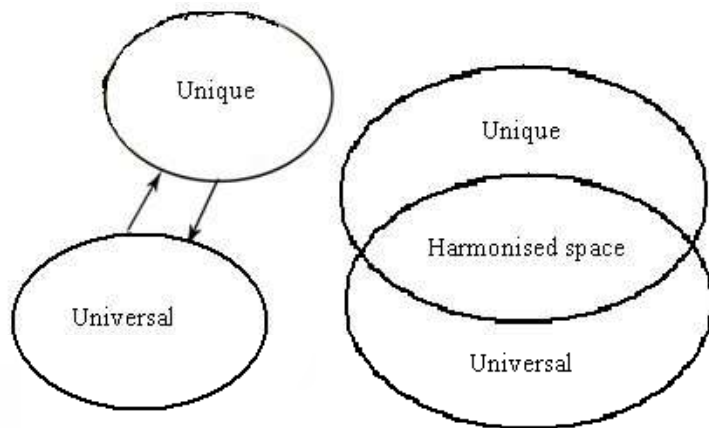


Fig. 1. Harmonized space — combination of uniquely universal correlations

haps projects of Karl Friedrich Schinkel and Leo von Klenze (the most closest to A. Zeising). Avant-garde architects rarely sought harmony. If someone was looking for it, it was likely Mies van der Rohe. Imagine all in one row the Parthenon, Tempio di San Pietro, Boulle's Newton's Cenotaph, the Old Museum in Berlin by Schinkel and Pavilion of Mies van der Rohe in Barcelona and try to find among them something in common [5].

Harmonious architecture is inspired by Divine breath — talent. Unattractive architecture is the result of a shallow perception, unbalances priorities with materialistic over spiritual view of the world. If harmony is broken in the man, then he has no power to create something beautiful.

"I have often drawn attention to the fact that this was something completely different from what we have today, when someone in the Middle Ages was walking the streets. Right and left were the facades of houses, which were built on the grounds of Soule's feeling and thinking. <...> Now compare this with the city today. Here are the shoe store, variety store, butcher's shop, then a tavern, and so on. All of this is foreign to the internal processes of the Soul; it is related only to the outer man. Thus, it generates the forces of the Soul, which aspire to materialism" [8].

Gregory Revzin believes that "Harmony in architecture — is the method of harmonization (removing) of contradictions between man and the world" [5].

Harmony in architecture is an attempt to express own spiritual essence. Architecture is a materialization of the human mind. Spiritually rich man creates masterpieces, devastated man creates faceless architecture. Obviously, the disharmony manifested is not between the man and the world, but in the man as a result of the degradation of man's spirituality. As in every form of art, there are artisans and geniuses in architecture. The last ones are most keenly feel any immediate disharmony or unbalance in the world of art. Actually art of such geniuses compensate for disharmony in the world and attempt to resolve it.

The architectural environment of cultural artistic space, which is formed by architectural objects “inscribed” in the environment, combines the art and culture of the people materialized in sacred, public, residential and utilitarian buildings and structures (fig. 2).

While creating the architecture of the XXI century, the artist must consider established traditions in their historical development according to scientific progress and taking into account the features of the present. For this it is necessary to achieve harmony between two components: the traditional (unique) and the modern (universal). This is the only way which allows an artist to create beautiful, aesthetic and popular the same.

Balance, harmony must be returned to the living environment for the salvation of the humanity itself and for harmonious co-existence of two worlds: natural and anthropogenic.

“It is today stronger than ever before, man feels the external and internal imbalances, the man faces a dilemma: succumb to contradictions and impulsiveness, accept chaos as the main principle of being or to harmonize that chaos and find own place in life” [1].

The process of urbanization at the time of unbridled progress is not favorable to the development of architectural space based on harmonic preservation of the environment. This negative development has adverse affects on a human being. V. Filyn, who launched a new science — videoecology writes about the negative impact of modern city buildings on human health:

“Today’s mega-cities residents live in an artificial environment. <...> It negatively affects not only the vision and the human psyche, but also spoils the appearance of the city. Total urbanization increasingly pushes man away from natural habitat” [2].

The use of our experience of our ancestors in regards to the formation of living environment – an important task that must become the basis for the revival of harmonious coexistence of man and nature. To balance the psychological state of human being as creator of the anthropogenic world it is important to preserve the natural environment with organically incorporated buildings. Low-rise construction allows people to feel comfortable, do not suppress human’s psychological condition do not preclude a sense of confidence, as opposed to high-rise buildings.

Ihor Hnes wrote in his research about the effect of high-rise buildings on the person. He concluded: “Among the consequences of living in multi-storey buildings often mentioned slow development of children, fear, dissatisfaction, behavior problems, suicidal tendencies, poor social coping skills, refusal to help others” [3: 69].

Based on his professional practice and experience lawyer I. Melnychuk confirms that “permanent human residence in high rise buildings can cause suicidal tendencies” [4].

Revival of the village and rural environment, gives the chance to restore harmonious coexistence of man with the nature.

To experience the harmonious coexistence of natural and anthropogenic is not necessary to bring as an example “organic architecture” of Frank Lloyd Wright — “House of waterfall”. Such architecture was present in the architectural environment in the formation of the Ukrainian village.

The architectural space of the village was formed according to the natural environment, adapting to its structural elements. When building the village farmers did not destroy the natural landscape but skillfully used it in planning of estates and residential streets of the village. Rivers, ponds, streams-farmers actively adapted to the housing, economic needs and guarded them carefully.

Conclusions. Building period of developed socialism can be characterized by cosmopolitan views in the social economics, cultural life and other types of public life. At this time the national culture and architecture based on the traditions that are unique to each nation has been replaced by an international culture and architecture, resulting in the degradation of culture and architecture as a whole.

Finding harmony in architecture based on the unique and complementary universal relationships (unique and universal in creating axle of harmony), according to the author, is the way to create a harmonious architectural environment of cultural and artistic space in Ukrainian village (fig. 3).

Harm. = Unique + Univ., with Unique \approx Univ.

Formula of harmonious architectural environment of cultural and artistic space in Ukrainian village can be expressed in terms of the balance of unique and universal relations, in its structural elements in hierarchical order from the rural settlement to housing and housing production and community groups (street, block, Farming, square) finishing primary with structural element (house, public, industrial and building construction), which provides:

1. Architectural planned structure of Ukrainian village in compliance with modern requirements of township development (size of lots, fire breaks, sanitary conditions etc.) and taking into account the traditional landscape characterized by free pictorial composition of development, caused by specific natural conditions “conjoined” with the natural environment.

2. The architectural spatial resolutions of residential, public and industrial units (residential streets, neighborhoods, farms) must be performed on the basis of advanced construction techniques and modern technology in a harmonious combination with traditional methods of Ukrainian folk architecture which include: planning and picturesque volumetric spatial composition (using topography, landscaping, ponds and rivers); picturesque views and asymmetry in space-planning organization; dynamic and expressive silhouette of building through the use of vertical dominants.

3. The combination of modern architectural forms and traditional three-dimensional decorative solutions in

Architectural environment of cultural artistic space

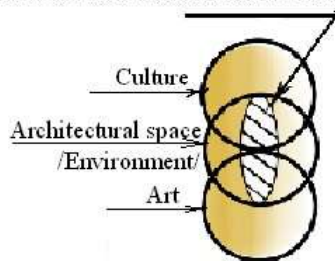


Fig. 2. Architectural environment of cultural artistic space

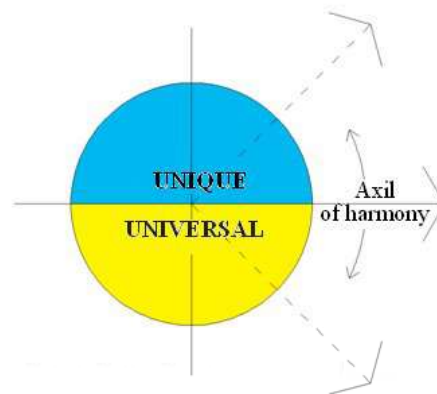


Fig. 3. Formula of harmony is a combination of one whole and unique in correlation with its universality

buildings and constructions. The use of local materials as well as modern with imitations of traditional materials, the use of national ornaments in the interior and exterior, regional types of plans, walls and roofs, as well as use of organic colors taken from ethnographic traditions.

References:

1. Bersenieva T. P. *Harmoniya kak subjektivnyi fenomen* [Harmony as subjective phenomena] [Elektronnyi resurs] / T. P. Bersenieva // Vestnyk Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo unyversyteta: elektronnyi nauchnyi zhurnal. — Vyp. 2006. — Rezhym dostupu: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-2.pdf>. — Nazva z ekranu.
2. Filin V. *Chem opasna sovremennaya arkhitektura* [The danger of modern architecture] [Elektronnyi resurs] / V. Fylyn — Rezhym dostupu: <http://qftarchitects.net/chem-opasna-sovremennaya-arxitektura/>. — Nazva z ekranu.
3. Hnes I. P. *Vplyv poverkhovosti zhytla na zdorovia meshkantsiv* [Impact of high rise living on the health of residents.] / I. P. Hnes // Visn. Nats. un-tu "Lviv. politehnika". — 2013. — № 757. — С. 67–79.
4. Melnychuk I. *Vysotne budivnytstvo. Tryvaly eksperyment* [High-rise building . Ongoing experiment] [Elektronnyi resurs] / I. Melnychuk // Terytoriia Komfortu. — № 4 (17). — Rezhym dostupu: 2006 <http://www.konnov.com/file/1170714482170/172.pdf>. — Nazva z ekranu.
5. Revzin G. *O harmonii v arkhitekture XXIV–MMVIII* [About harmony in architecture of XXIV–MMVIII centuries] [Elektronnyi resurs] / Grygoryj Revzin. — Rezhym dostupu: http://www.projectclassica.ru/v_o/24_2008/24_2008_o_01.htm. — Nazva z ekranu.
6. Slovyk antychnoi mifolohii / [Ukladachi I. Ia. Kozovyk, O. D. Ponomariv]. — Kyiv, 1985. — 236 c.
7. Stakhov A. P. *Harmoniia Mirozdaniia i Zolotoie Siecheniie: drevnieishaia nauchnaia paradigma i jejo rol v sovremennoi nauke, matematikie i obrazovanii*. [Harmony of world creation and Golden ratio: ancient scientific paradigm and its role in modern science, mathematics and education] [Elektronnyi resurs] / A. P. Stakhov. — Chast 1. — Rezhym dostupu: <http://www.obretnie.info/txt/stahov/harmoni1.htm>. — Nazva z ekranu.
8. Shtainer Rudolf. *Symvolicheskoe znachenie kovchega Noia i goticheskye tserkvy* [Symbolic meaning of Noah's Ark and Gothic churches] [Elektronnyi resurs] / Rudolf Shtainer. — Lektsiya II: Lektsyy 1907 goda. — Rezhym dostupu: http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/lec_1907.txt. — Nazva z ekranu.
9. Shtainer Rudolf. *Symvolizm Chysel* [Symbolism of numbers] [Elektronnyi resurs] / Rudolf Shtainer. — Lektsiya III: Lektsyy 1907 goda. — Rezhym dostupu: http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/lec_1907.txt. — Nazva z ekranu.
10. Vitruvius *Ten Books on Architecture* / Marcus Vitruvius Pollio [trans., Ingrid D. Rowland]. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — Book III. — Chapter 1. — Line 1.

УДК 85. 15

Ламонова О. В.

*Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України*

ОЛЕКСАНДР ФІЛЬБЕРТ: ЖИВОПИСЕЦЬ, КАРИКАТУРИСТ, ПЕДАГОГ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ ІМФЕ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО)

Ламонова О. В. *Олександр Фільберт: живописець, карикатурист, педагог (за матеріалами архіву ІМФЕ ім. М. Т. Рильського).* Олександр Фільберт (1911–1996) — відомий луганський живописець, творчість якого є досить характерною для його часу. Головна частина доробку митця — великі полотна на сюжети з найновішої історії (революція 1905–1907 рр., Велика Вітчизняна війна) або на виробничу тематику, виконані в співавторстві, у складі т. з. творчої бригади (О. Фільберт, М. Вольштейн, Ф. Костенко, В. Козодоев). Із 1941 р. художник працював також як плакатист і карикатурист, оперативно відгукуючись на події найскладнішого періоду війни. В архіві відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ) зберігаються унікальні матеріали щодо О. Фільберта: рукописи й машинописи автобіографій та анкет, листи художника до Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології (нині — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології) 1949–1955 рр., фотографії, а також оригінали малюнків для агітвікон 1941 р., що є цікавими й виразними документами епохи.

Ключові слова: Олександр Фільберт, українське мистецтво 1930–1950-х рр., творча бригада, тематична картина, політична карикатура Великої Вітчизняної війни, агітвікно.

Ламонова О. В. *Александр Фильберт: живописец, карикатурист, педагог (по материалам архива ИИФЭ им. М. Ф. Рылского).* Александр Фильберт (1911–1996) — известный луганский живописец, творчество которого характерно для его времени. Главная часть наследия мастера — большие полотна на сюжеты новейшей истории (революция 1905–1907 гг., Великая Отечественная война) или на производственную тему, выполненные в соавторстве, в составе т. н. творческой бригады (А. Фильберт, М. Вольштейн, Ф. Костенко, В. Козодоев). С 1941 г. художник работал также как плакатист и карикатурист, оперативно откликался на события самого сложного периода войны.

В архиве отдела изобразительного искусства ИИФЭ им. М. Ф. Рылского НАН Украины (Киев) хранятся уникальные материалы об А. Фильберте: рукописи и машинописи автобиографий и анкет, письма художника в Институт искусствоведения, фольклора и этнографии (сейчас — Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии) 1949–1955 гг., фотографии, а также оригиналы рисунков для агитокон 1941 г., которые являются интересными и выразительными документами эпохи.

Ключевые слова: Александр Фильберт, украинское искусство 1930–1950-х гг., творческая бригада, тематическая картина, политическая карикатура Великой Отечественной войны, агитокно.

Lamonova O. *Alexander Filbert: painter, cartoonist, teacher (based on the materials from archives of Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology).* Filbert Alexander (1911–1996) is known as a famous Lugansk painter, whose work is fairly typical for its time. The main part of the artist's legacy consists of large paintings on subjects ranging from modern history (Revolution in 1905–1907, The Great Patriotic War) to the industrial topics, made in collaboration with coauthors of so-called creative brigades (A. Filbert, M. Volshteyn, F. Kostenko, V. Kozodoyev). Since 1941 the artist had been working as a poster artist and cartoonist, promptly responding to the most complex events of the war. The archive of fine arts department of the Rylsky Institute of the Ukrainian National Academy of Sciences (Kyiv) possesses unique materials on Alexander Filbert, such as manuscripts and typescripts of autobiographies and questionnaires, letters addressed to the artist management of Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology (1949–1955), photographs and original drawings for propaganda posters (“agitvika”) in 1941, regarded as interesting and expressive documents of that time.

Keywords: Alexander Filbert, Ukrainian art in 1930–1950's., the creative brigade, thematic painting, political caricature of the Great Patriotic War, “agitviko” (propaganda poster).

Постановка проблеми. Біографія художника складається не лише з офіційних публікацій. Важливими, виразними і просто цікавими доповненнями до неї часто стають також особисті архіви митців. Матеріали щодо О. О. Фільберта (1911–1996), які зберігаються у відділі образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (рукописи й машинописи автобіографій та анкет, ділові листи, фотографії, а також оригінали малюнків для агітвікон 1941 р.), є унікальними документами епохи, однак залишаються практично невідомими дослідникам. Приношу подяку співробітниці Інституту, кандидату мистецтвознавства Сторчай О. В. за допомогу в роботі.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми автора «Українська графіка 1970–1980-х рр.: творчі портрети» і загальної планової теми відділу образотворчого мистецтва Інституту



мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Українське мистецтво на переломі епох: Образ. Трансформація. Стил», а також роботи над «Словником художників України».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Література про О. Фільберта є, на жаль, невеликою за обсягом. Існують газетні публікації про виставки художника та його співавторів у роботі над великими тематичними картинами [2; 3]. Одна з цих статей належить перу Л. Владича [1]. До луганської виставки О. Фільберта та М. Вольштейна (1967) був виданий каталог [5]. Як плакатист О. Фільберт згадується у відповідному томі «Історії українського мистецтва» [4: 332]. Статті про художника вміщено також в окремих довідникових виданнях [6: 239; 7: 564].

Мета статті. Проаналізувати архівні матеріали щодо О. О. Фільберта, які зберігаються у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ), в тому числі — оригінали малюнків для агітвікон (1941 р.).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Приводом для листування між відомим луганським живописцем О. О. Фільбертом та Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії (нині — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського) став словник «Художники Радянської України», до якого мала увійти стаття про митця. Листування тривало з 1949 по 1955 р. Кореспондентами художника були славетний графік В. І. Касіян, директор інституту Б. С. Бутник-Сіверський і заст. директора з наукової частини О. О. Роміцин.

На жаль, видання «Художники Радянської України» не побачило світу, але надіслані художником матеріали — рукописи, машинописи, фотогра-

фії, вирізки з газет, а також оригінали малюнків — зберігаються в ІМФЕ. Крім необхідних фактів, вони містять чимало виразних деталей і характерних епізодів, через які в біографії конкретної людини відбивається складний і драматичний період в історії цілої країни.

Олександр Олександрович Фільберт народився 26 (за іншими даними — 30) липня 1911 р. в м. Дубовка (нині — Волгоградської обл., РФ) у родині службовця (як написав сам художник в одній із анкет, «Батьки — міщани. Професія батька — рахунковий робітник. Мати — домогосподарка»). У 1927–1930 рр., іще навчаючись у середній школі в Сталінграді (нині — Волгоград), відвідував художні курси. Викладачами майбутнього живописця тоді стали К. І. Фіногенов і М. М. Любимов (вихованець колишнього Строганівського училища). Протягом 1928–1931 рр. юнак був членом художніх об'єднань — спочатку ОМАХРРу (Об'єднання молоді Асоціації художників революційної Росії), пізніше — безпосередньо АХРРу (Асоціації художників революційної Росії), а з 1928 р. розпочав і виставкову діяльність. У 1929 і 1930 рр. на обласних виставках АХРРу експонувались графічна композиція О. Фільберта «Змова куркулів», олівцеві та акварельні портретні замальовки ударників заводу «Червоний Жовтень» та Пічугінського колгоспу.

Після закінчення дев'яти класів середньої школи (1929) О. Фільберт рік працював клубним художником на Сталінградському тракторному заводі, а у 1931 р. поступив до Київського художнього інституту, де спочатку навчався на графічному факультеті у З. Ш. Толкачова та І. І. Плещинського, а після реорганізації інституту в 1934 р. перейшов на другий курс живописного відділення. Тут викладачами молодого художника стало яскраве сузір'я славетних вітчизняних митців: Ф. Г. Кричевський, К. М. Елева, С. О. Григор'єв, П. Г. Волокідін, М. А. Шаронов. Сумлінний студент не залишав роботи навіть під час канікул — так, улітку 1932 р. він виконав замальовки та карикатури для газети «Поволжская правда».

У 1939 р. О. Фільберт закінчив Київській художній інститут, одразу вступив до Спілки радянських художників України та за призначенням виїхав до Ворошиловграда (нині м. Луганськ) працювати на посаді викладача спеціальних дисциплін (рисунок, живопис і композиція) у художньому училищі.

Займаючись педагогічною та громадською діяльністю, О. Фільберт не полишав також і роботи творчої. Найвідоміша частина його доробку — великі тематичні полотна, які, за розповсюдженою практикою того часу, створювалися у співавторстві. Першими співавторами молодого художника стали Федір Тимофійович Костенко (1910–1987) і Володимир Захарович Козодоев. Співпраця з Ф. Костенком тривала довгі роки. В. Козодоев, учень О. О. Шовкуненка, випускник Київського художнього інституту, загинув на Ленінградському фронті у 1942 р.

До художньої виставки з нагоди 50-річчя К. Ворошилова, яка відбулася у 1941 р., співавтори створили кілька картин, уже самі назви яких є надзвичайно характерними для свого часу: «Поліція відправляє т. Ворошилова до тюрми після липневої забастовки 1905 р.», «По етапу», «Нагородження м. Луганськ орденом Червоного Прапора у 1925 р.», «Тт. Ворошилов і Будьонний у майстерні художника Грекова». Сюжет останньої картини, безумовно, не є випадковим: принцип колективної роботи баталістів-греківців не міг не імпонувати творчій бригаді молодих луганських живописців.

О. Фільберт був мобілізований через п'ять місяців після початку війни, 22 листопада 1941 р. Спочатку працював у будбаті, потім став курсантом навчального батальйону. Далі стався епізод, що про нього сам художник згадує так¹: «3 жовтня 1942 р. на підставі телеграми ГУФУВ КА від 30 травня 1942 р. я був помилково зарахований до німецької нації, демобілізований з Червоної Армії і направлений в розпорядження <...> тресту “Молотоввугіль” комбінату “Кузбасвугіль”. <...> У вересні 1944 р. я був відновлений на основі документів, отриманих з місця народження, як росіянин». Страшна небезпека обминула курсанта, але до Червоної Армії його вже не повернули. Єдиною зброєю О. Фільберта стала його творчість.

¹ Усі матеріали цитовано за правилами сучасної орфографії та пунктуації зі збереженням особливостей авторського стилю.



Фільберт О. Ескіз плаката для «Вікна «Комсомольського племені». Папір, акварель, 1941 р.



Фільберт О. Ескіз для «Вікна «Комсомольського племені» — «Наша азбука» (літера У). Папір, акварель, 1941 р.

В одному з листів (від 22 лютого 1950 р.) художник згадує: «З перших днів Вітчизняної війни я брав активну участь у роботі по створенню сатиричних антифашистських вікон ворошиловоградської газети “Комсомольське плем'я”. Разом зі мною працювали художники Костенко Ф. Т., Литвиненко В. і Козодоев В. З. В газеті “Комсомольське плем'я” від 31 липня 1941 р. була розміщена фоторепродукція одного з сатиричних вікон, об'єднаних спільним заголовком “Наша азбука”, і замітка про нашу роботу (на фото були репродуковані рисунки художників Костенка Ф. Т., Литвиненка В. і мої). Т<ов>. Литвиненко писав віршовані тексти до цих малюнків. Рисунки для вікон виконувалися <...> аквареллю та чорною тушшю.

У газеті “Комсомольське плем'я” від 21 серпня 1941 р. була розміщена моя карикатура з 4-х рисунків із текстом “Думали про победу... а попали в руки к Деду”. Крім того у “Вікнах Комсомольського племені” експонувалися мої акварельні композиції “Розгром фашистської автоколонії” і “Партизани”. Видавництвом газети “Ворошиловоградська правда” був виданий масовим тиражем мій плакат про народне ополчення (дата видання — 24 серпня 1941 р.).

Сатиричні вікна “Комсомольського племені” користувалися великою популярністю у ворошиловоградців. Яскраві, гострі карикатури із лаконічними, часто римованими текстами були вельми дохідливими, били в ціль і знаходили живий відгук у серцях ворошиловоградців. Усією роботою по виданню сатиричних вікон керував відп<овідальний> редактор газети “Комсомольське плем'я” т. Шапіро та відп<овідальний> секр<етар> редакції т. Левітін.

У мене збереглися газета “Комсомольське плем'я” від 31 липня 1941 р. (з репродукцією одного з вікон), вирізка з газети “Комсомольське плем'я” з репродукціями 2-х моїх акварельних композицій “Партизани” та “Розгром фашистської автоколонії”, вирізка з карикатурою “Думали про победу... а попали в руки к Деду” та ескіз однієї з карикатур, що зображає бомбардування Берліна радянськими літаками й панічну втечу Гітлера, Герінга та Геббельса в бомбосховище (дата ескіза — 24.08.1941).

З 1-го листопада 1942 р. по 10 вересня 1945 р. я працював на шахті №4 тресту “Молотоввугіль” (Кузбас) в якості художника. За час роботи я виконав безліч політкарікатур, плакатів, стінгазет, “Бойових листків”, “Блискавок”, дошок пошани та ін. Усі ці роботи були виконані <...> або клейовою фарбою на фанерних щитах чи дошках, або аквареллю та тушшю (стінгазети, “бойові листки”).

Начальник шахти №4 т. Бармут і голова шахткому т. Петелеєв дали високу оцінку моїй роботі. На жаль, я не мав можливості фотографувати свої роботи і тому майже нічого не зберіг, за виключенням кількох ескізів.

Не припиняє художник і власне творчої роботи — у співавторстві з Ф. Костенком були створені картини «Ведуть полонених» (1943), «Олег Кошо-

вий» (1944), «В забої» (1945), «Портрет гірняка-стаханівця Ващенко» (1945). Усі вони експонувалися на обласних художніх виставках у Кемерово.

1947 р. О. Фільберт отримав медаль «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.».

Повернувшись до Ворошиловограда (1945 р.), художник продовжує викладати в художньому училищі. Наступного, 1946 р. до сумісної роботи Ф. Костенка та О. Фільберта приєднується ще один майстер — Мойсей Левович Вольштейн (1916–2000). Виникає нова творча бригада, яка, за словами самого О. Фільберта, розпочинає свою діяльність розробкою героїчної теми «Молодої гвардії», — так з'явився «цикл творів, пов'язаних з життям та підпільною роботою комсомольців Краснодона. Використовуючи різноманітну техніку (олія, акварель, олівець, гуаш, туш, сангіна, вугіль), бригада створює портрети молодогвардійців <...>, їх батьків та вчителів <...>, а також показує зарисовки тих місць, серед яких жили, відпочивали та діяли члени “Молодої гвардії”. Одночасно бригада пише і велике полотно “Нескорені”, яке розказує про мужність, стійкість і патріотизм молодогвардійців».

Наступні роки художник характеризує так: «На цей час припадає робота О. Ф. як члена бригади над створенням галереї портретів знатних людей Донбасу». «Повним складом» бригади було написано картину «Біржа праці» (1947). Але більшість своїх творів О. Фільберт виконав у співавторстві з М. Вольштейном: «Сім'я шахтаря» (1951), «Безробітні біля воріт заводу «Дюмо» (1955), «Безробітні. Старий Донбас» (1957), «Бригада», «Тут шахті комсомольській бути» (об. — 1960), «Відпочинок шахтарів» (1963), «З піснею про Батьківщину» (1965), «У Горках» (1969), триптих «Хліб» (1971)... Майже усі твори луганських живописців присвячені, звичайно, шахтарській тематиці. Але, наприклад, картина «Біля чумацького вогнища» (1964) — дотик до української старовини, а «В аральській експедиції» (1961) — внесок до Шевченкіани.

Картини О. Фільберта, Ф. Костенка та М. Вольштейна зберігаються в художніх музеях Луганська, Донецька, Львова, Ужгорода, Дніпропетровська, Полтави, Сум, у Луганському краєзнавчому музеї, а також у Кемеровській картинній галереї (РФ).

Не припиняв живописець і педагогічної роботи в Луганському художньому училищі.

Помер Олександр Олександрович Фільберт 7 грудня 1996 року в Луганську.

Крім машинописів, рукописів та фотографій, в архіві ІМФЕ ім. М. Т. Рильського зберігаються оригінали двох творів О. Фільберта — виконані в 1941 р. акварельні ескізи до плакату та агітвікна. Хоча художник був перш за все живописцем, певний досвід роботи графіком, в тому числі й плакатистом, він мав. Так, йому належав плакат «Єдиним фронтом проти фашизму» (1937), створений у співавторстві з П. Куценком та І. Цибульником [4: 332].

У найтяжчі місяці війни художник — графік, плакатист, карикатурист — мав працювати не лише виразно, а й оперативно, швидко відгукуючись на найактуальніші події. Не випадково коментар до деяких малюнків О. Фільберта — цитати з газет (наприклад, «У тилу фашистів успішно діє партизанській загін, який очолює відважний патріот, відомий під прізвиськом “Дід”»).

Ескіз 1941 р. цілком виконує поставлену мету — відтворити страшний і максимально огидний образ ворога. Фашистського загарбника оточують палаючі будівлі та мертві тіла. Серед безжально вбитих — дитина. Загарбник тримає закривавлений лантух зі здобиччю. Демонічний чорний птах або (ймовірніше) кажан тримає над цим «переможцем» вінок. Ескіз не містить тексту, але, ймовірно, він був таким: «Помстися!».

На жаль, не має текстового підпису і другий ескіз, хоча серія карикатур «Наша азбука», безсумнівно, супроводжувалася виразними та кмітливими текстами, автором яких, нагадаємо, був сам Валентин Гаврилович Литвиненко (1908–1979) — відомий український графік і карикатурист. Літера «У» означає, ймовірно, «убежище» (сховище), куди з «ужасом» (жахом), а можливо, також і з «удивленням» (здивуванням) ховаються фашистські лідери. Йдеться, поза сумнівом, про бомбардування Берліна радянською авіацією, яке тривало з 7 червня по 5 вересня 1941 р. (ескіз, нагадаємо, був створений 24 серпня 1941 р.). Операція, яку очолювали В. Гречишніков, А. Єфремов і М. Водоп'янов, мала не стільки військовий, скільки психологічний і навіть пропагандистський ефект. Малюнок О. Фільберта є максимально оперативним відгуком на ці події. Зазначимо, що архітектура Берліна передається художником досить умовно, тоді як Гітлера, Герінга та Геббельса неможливо не впізнати — адже радянська політична карикатура не лише познайомила населення із їхньою виразною зовнішністю, а й надала кожному своєрідне «амплуа».

Ескізи виконані аквареллю, причому їхня колористична гама є несподівано багатою й навіть вишуканою, як-от поєднання глибоко-синього із сірим або чорним. У цілому ж ескізи створюють враження не так «графічних», як «живописних», адже створені вони саме живописцем.

Висновки. Матеріали, які зберігаються в архіві відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, є цікавим доповненням до біографії луганського художника Олександра Олександровича Фільберта. Особливо це стосується роботи художника у роки Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.

Перспективи подальших досліджень. Подальша робота в архіві відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. Рильського, без сумніву, виявить ще чимало цікавих — можливо, навіть унікальних — матеріалів, які стануть важливим доповненням до історії мистецтва України минулого століття, а також до багатотомного «Словника художників України», над яким працює відділ.

Література:

1. Владич Л. На позиціях соцреалізму / Л. Владич // Радянське мистецтво. — № 45. — 1947. — 12 вересня.
2. За нові творчі дерзання, за нові успіхи, товариші художники! // Прапор Перемоги (Луганськ). — 1949. — 17 квітня.
3. «З любов'ю до людей». Персональна виставка картин художників О. О. Фільберта та М. Л. Вольштейна // Прапор Перемоги (Луганськ). — 1967. — 12 березня.
4. Історія українського мистецтва / [Під ред. М. П. Бажана]. — Т. 5. — К., 1967. — 452 с.
5. Персональная выставка произведений художников М. В. Вольштейна, А. А. Фильберта: Каталог. — Луганск, 1969.
6. Словник художників України / [Під ред. М. П. Бажана]. — К., 1973. — 272 с.
7. Художники України: Енциклопедичний довідник / [Авт.-уп. М. Г. Лабінський]. — К., 2006. — 640 с.

References:

1. Vlady'ch L. Na pozy'ciyah soczrealizmu// Radyans'ke my'steczstvo. — № 45. — 1947. — 12 veresnya.
2. Za novi tvorchy derzannya, za novi uspixy', tovary'shi hudozhny'ky'!// Prapor Peremogy' (Lugans'k). — 1949. — 17 kvitnya.
3. «Z lyubov'yu do lyudej». Personal'na vy'stavka karty'n hudozhny'kiv O. O. Fil'berta ta M. L. Vol'shtejna// Prapor Peremogy' (Lugans'k). — 1967. — 12 bereznya.
4. Istoriya ukrayins'kogo my'steczstva/ pid red. M. P. Bazhana. — T. 5. — K., 1967. — 452 s.
5. Personal'naya vystavka proy'zvedeny'j hudozhny'kov M. V. Vol'shtejna, A. A. Fy'l'berta.: Katalog. — Lugansk., 1969.
6. Slozny'k hudozhny'kiv Ukrayiny'/ pid red. M. P. Bazhana. — K., 1973. — 272 s.
7. Hudozhny'ky' Ukrayiny': Ency'klopedy'chny'j dovidny'k/ avt.-up. M. G. Labins'ky'j. — K., 2006. — 640 s.

УДК 687.016

Леонова К. І.

Київський національний університет
культури та мистецтв

ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА ХУДОЖНЬО- СТИЛЬОВІ ТА ПЛАСТИЧНО- ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Леонова К. І. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості дизайну одягу початку ХХІ століття. Розглядається специфіка художніх аспектів дизайну одягу на початку ХХІ століття в контексті постмодернізму та його подальшої еволюції у метамодернізм та цифромодернізм. Аналізуються наукові підходи до осмислення постмодернізму та постпостмодернізму, уточнюються поняття постмодернізму та цифромодернізму, визначаються постмодерністські принципи створення художніх образів та їх застосування в дизайні одягу, досліджується вплив постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості модного одягу. Виявляються приклади об'єктів дизайну в стилістиці постмодернізму, неоромантизму, гіперреалізму та цифромодернізму, які найяскравіше проявилися в колекціях провідних фешн-дизайнерів кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Ключові слова: дизайн одягу, постмодернізм, цифромодернізм, дизайн початку ХХІ століття, ретроспекція.

Леонова К. И. Влияние эстетики постмодернизма на художественно-стилевые и образно-пластические особенности дизайна одежды начале ХХІ века. Рассматривается специфика художественных аспектов дизайна одежды в начале ХХІ века в контексте постмодернизма и его дальнейшей эволюции в метамодернизм и цифромодернизм. Анализируются научные подходы к осмыслению постмодернизма и постпостмодернизма, уточняются понятия постмодернизма и цифромодернизма, определяются постмодернистские принципы создания художественных образов и их применение в дизайне одежды, исследуется влияние постмодернизма на художественно-стилевые и образно-пластические особенности модной одежды. Приводятся примеры объектов дизайна в стилистике постмодернизма, неоромантизма, гиперреализма и цифромодернизма, которые наиболее ярко проявились в коллекциях ведущих фэшн-дизайнеров конца ХХ — начала ХХІ века.

Ключевые слова: дизайн одежды, постмодернизм, цифромодернизм, дизайн начала ХХІ века, ретро-спекция.

Leonova K. Y. The postmodern aesthetics impact on the plastically-shaped features of clothing design at the beginning of the ХХІ century.

Relevance. Postmodernism is a general definition of stylistic trends in the end of the XX-th century culture. It shows the crisis of ideological thinking and skepticism about the social role of art and contributed to the spread of subcultures, aesthetic mutations, large diffusion of styles, eclectic mixing of artistic languages. At the beginning of the ХХІ century postmodernism has not lost its importance, it's post-aesthetic principles define the work of artists in many areas, including the clothing design. Therefore, the scientific study of this question has important theoretical value for systemic understanding of the processes occurring in the artistic culture today. The practical significance of this exploration is determination of principles and guidelines, which can use designers in the development of fashion collections.

Background. In recent years, postmodernism was studied by many philosophers, sociologists and art historians, but its specificity in the clothes design is not studied enough. In the background of this research are the works of J. Kristeva, J. Lipovetsky, N. Mankovskaya, N. Rayli, M. Kovryzhenko, J. Nasedkina, M. Melnyk, O. Shandrenko. In the analyzed sources described different manifestations of postmodernism, but they almost did not consider the impact the postmodern's aesthetics at the clothes design styles and shapes, so that defines the purpose of this study.

Objectives. The objectives of this study are to determine the concept of postmodernism and reveal its specific in fashion design, to analyze the impact of postmodernism on fashion trends and determine its further evolution in the contemporary design practices.

Methods. To perform the tasks of this research the general scientific methods of analysis and synthesis, comparison and interpretation of designer collections were used.

Results. The results of the research support the idea that at the beginning of the ХХІ-st century postmodernism remains a dominant aesthetic trend. It brings into artistic activities metaphors, semantic vagueness, game, frequent use of quotations and historical allusions, free attitude toward history. All this is evident in the fashion design.

Retrospective becomes the postmodern way to create a new expression. At the 2000–2015 the cyclic “returning” of the twentieth century decade's styles become a normal direction of fashion. Fashion becomes a kind of “cultural nomadism”. Vivienne Westwood, John Galliano and many other designers combined both the historical reverence for the past with its ironic interpretation. Postmodernist designers led to an ironic attitude toward traditional values of fashion. Such irony becomes the original creative method, used in practices of many leading fashion designers and brands.

According to the spirit of postmodernism, fashion designers at the beginning of the ХХІ century beat gender stereotypes, offering feminization of male fashion: “female” colors, materials, drawings and prints, accessories. Fashion «gender blending»

attracted considerable attention of the media, promoting the new type of sexuality — ambisexuality. Such mixing of the unisex and androgen styles appears in last collections of Gucci, Saint Laurent Paris, Rick Owens, Loewe, J. W. Anderson, Craig Green, Acne Studios, Rory Parnell-Mooney, MSGM and other brands.

At the beginning of XXI-st century, postmodern principles of freedom causing some chaos in the design of clothing, because it led to unprecedented number of trends proliferation with mixing of different styles, seasons, ranks of clothes, real and virtual images.

The spread of the Internet has changed the treatment of many culture spheres, eliminating the binary opposition of “real-imaginary” and creating a fundamentally new medium — virtual. Internet and new technologies sets the new direction for further evolution of the postmodernism into the digimodernism. Other alternatives of postmodernism evolution are neo-romanticism and hyperrealism. After postmodern ironic game of the past, all this directions gives some hope for the future: the belief that fashion can change people's lives, that there will be many innovations and discoveries in the future (belief in the “better future”, rather than postmodern “better past”).

Fashion designers actively use modern digital technology and electronic hardware in their works: computer displays, plasma panels, projection equipment and so on. In the virtual world the objects of design can be the “virtual clothes”, 3-D and flash-models, digital photos, videos, collages etc. All that expands the field of design, involves the new means of expression and changes forms and functions of design facilities. It is radically new aesthetic — vanguard of the XXI century, based on hybridizations of fashion design and digital art with science and technology.

Conclusions. We conclude that at the beginning of the XXI century the paradigm of fashion design has undergone significant changes that have been caused by many scientific, technical and socio-cultural factors. The aesthetics of postmodernism has not lost its relevance, defining the quotations, retrospective, friskiness, irony, parody as the creating principles for many fashion designers. This has resulted as the erosion of ranked classes in the fashion design (mass fashion, prêt-à-porter, Haute Couture), playing with the ratio between male and female, eclectic mixing of different styles and spreading of the kitsch. Along with postmodernism in the early twenty-first century new trends of fashion design develops in the context of the metamodernism and the digimodernism. The first appears in distributing two opposite trends — the neo-romantic “high sewing” and hyperrealist normcore. However, the most accentuated changes of the postmodernism set the computer virtual reality, which expanded the boundaries of artistic space, transformed form and function facilities, changed the role of the fashion design subject. This area, called digimodernism is one of the most promising for further researches in the field of fashion design.

Keywords: fashion design, postmodernism, digimodernism, neo-romanticism, design of the XXI century, retrospection.

Постановка проблеми. Постмодернізм (від «пост» та «модернізм») — термін, який увійшов у вжиток наприкінці ХХ ст. як загальне означення стильових течій в художній культурі, що виникли в умовах наростання загальної кризи ідеологічного мислення та скепсису щодо суспільної ролі мистецтва [1: 108]. Його виникнення пов'язують із соціокультурними кризовими явищами другої половини ХХ століття: молодіжними бунтами 1960-х, протестами проти війни у В'єтнамі, «холодною війною» та посиленням ядерної загрози. Усе це засвідчило, що культура модерну вже не відповідала реаліям часу, і спричинило зміну як суспільних, так і індивідуальних цінностей, сприяло виникненню й поширенню субкультур. А з художньої точки зору постмодернізм характеризувався естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еклектичним змішуванням художніх мов [5: 350–351].

Актуальність наукового осмислення впливу постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості сучасного дизайну одягу визначається тим, що у художніх практиках початку ХХІ століття постмодернізм не втратив свого значення: постестетичні принципи визначають творчість митців у багатьох галузях, в тому числі й у дизайні одягу. Тому наукове дослідження цього питання має важливе теоретичне значення для системного розуміння процесів, що відбуваються в художній культурі сьогодення. **Практичне значення** даної розвідки — визначення принципів та орієнтирів, якими можуть послуговуватися дизайнери при розробці колекцій модного одягу.

Аналіз останніх досліджень. Постмодернізм досліджувався багатьма філософами, соціологами, мистецтвознавцями, проте його специфіка в дизайні одягу на сьогодиншній день вивчена недостатньо. Ще в 1967 році французький філософ, дослідниця лінгвістики й семіології, Ю. Крістева висунула ключову для постмодернізму концепцію інтертекстуальності: діалогічні взаємозв'язки між текстами, які будуються як мозаїка цитат. Вчена акцентувала, що одяг набуває соціокультурного сенсу завдяки описам і мода — це опис одягу. Структура мови, керованої принципом каузальності, наділяючи «одяг системою функціональних опозицій», виконує пізнавальну та інформативну функції і фінітизм (будучи емоційною своєю дискретністю, мова організовує описуваний одяг через ряд «виборів» і «ампутацій») [4: 101].

Естетику постмодерну розглядає французький філософ Ж. Ліповецьки, у своїй праці [6] він відслідковує еволюцію моди від привілею вищих класів до засобу загальнодоступного вираження, пов'язуючи її з демократизацією суспільства, але підкреслює, що індивідуалізація та персоналізація постмодернізму десоціалізують людей. У перенасиченому інформацією суспільстві, на думку вченого, не лише одяг, а й сам індивід втрачає свою значу-

щість, оскільки вони захоплені процесом прискореної зміни мод [6: 156–16].

Слушним є твердження Ліповецьки про те, що в період постмодерну мода пропонує забагато позбавлених новизни варіантів вибору — це знижує їхню символічну цінність. На думку філософа, за таких умов мода стає просто зайвим приводом для гумористичного погляду на життя та усуває все, що нагадує про серйозне, тобто в дизайні одягу «епоха гумору змінила епоху естетики» [6: 221].

Серед базових досліджень художніх аспектів постмодернізму чільне місце займають праці російського філософа Н. Б. Маньковської. Вчена аналізує естетику постмодернізму як феномена культури, розглядаючи його ключові методологічні аспекти. Дослідниця піднімає питання співвідношення модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму, обґрунтовує постмодернізм як неklasичну естетику кінця XX — початку XXI століття [7].

Одне з найчіткіших визначень постмодернізму в контексті дизайну подано в книзі під редакцією британського дизайнера Н. Райлі [11]: «Постмодернізм — художній напрям 1970-х і 1980-х років, що почався як реакція на Модернізм, пропагував використання яскравих барв, декоративних елементів минулого і теперішнього» [11: 516]. При цьому зазначається, що саме слово «постмодернізм» було введено в теорію дизайну ще 1949 року, і його дефініції доволі широко варіюються. Серед ознак постмодернізму в дизайні виділяються еkleктизм, компромісність, невпорядкованість, багатоликість, суперечливість і багатозначність об'єктів. Спочатку в постмодернізмі дизайнери вбачали радикальну зміну, яка відкриває нові експресивні можливості, але вже у 1980-х його сприймали лише як вираження втрати актуальності модернізму. До кінця XX ст., на думку Райлі, радикальні погляди постмодерністів стали експонатами консервативних музейних колекцій та виставок, тобто втратили свою шоковую виразність [11: 482–485].

Через призму постмодернізму моду розглядає російський історик М. Ковриженко у своїй монографії, присвяченій семіотиці рекламних повідомлень [2]. Вчена аналізує естетичні принципи, сформовані художньою культурою постмодернізму, визначає її ознаки й специфіку їх втілення в моді. Дизайн одягу дослідниця розглядає як поєднання форми та змісту і доводить, що мода, завдяки рекламі, створює віртуальну реальність, символізуючи та абсолютизуючи предмети гардеробу, формуючи асоціативні зв'язки між ними та бажаннями споживачів [2].

Російська дослідниця Ю. Наседкіна у своїй статті «Основні категорії естетики постмодернізму та їх втілення в сучасній моді» акцентує на тому, що базисні категорії естетики постмодернізму — цитатність, інтертекстуальність, фрагментарність, невизначеність, плюралізм, полістилізм, еkleктика, пародійність, іронія, деконструкція. На її думку, в сучасному дизайні одягу помінялися аспекти оцін-

ки продукту: замість критеріїв смаку, міри, гармонії цінуються винахідливість, дотепність, фантазія [9].

Серед вітчизняних дослідників прояви постмодерну в моді кінця XX — початку XXI століття розглядали М. Мельник, О. Шандренко, Ю. Корнієнко.

Мистецтвознавець О. Шандренко у своїй статті [9] акцентує, що в культурі постмодернізму чільне місце зайняла проблема проявлення власної індивідуальності, за рахунок міжсуб'єктних стосунків. Культура такого типу визначається множинністю дрібних спільнот: статевих, вікових, сімейних, професійних. Саме таке суспільство активно породжує різні стилі в одязі, де не існує єдиного усталеного стилю. На думку дослідниці, завдяки цьому виникають так звані субстилі — вузькі напрямки в моді, в яких здійснюється ідеологічне прагнення певної спільноти і які приймаються лише окремими групами [12: 80].

У статті «Художні прийоми моди постмодернізму» мистецтвознавець М. Мельник акцентує на плюралізації та демократизації моди постмодерну, послабленні позицій *Haute Couture*, цитатності та ігровому гумористично-іронічному ставленні до дизайну одягу з боку багатьох провідних кутюр'є кінця XX століття. Вчений робить висновок, що в постмодернізмі «мода переходить в іншу площину і вимагає вражати не стільки силуетами і художніми образами, скільки символами», а відповідно, дизайн одягу потребує «надбудови додаткових смислів над речами» [8: 66].

Ю. Корнієнко у своїй статті, присвяченій антропологічним вимірам моди та дизайну [3], визначає постмодерні адекватності моди та дизайну. Автор розглядає образ людини, її костюма, одягу, зокрема, в просторі культури постмодерну, акцентуючи на необхідності системного підходу до їх вивчення [3: 37–38].

У проаналізованих джерелах описуються прояви постмодернізму в дизайні одягу, але в них практично не розглянуто впливу естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості одягу, не визначено напрямків подальшої еволюції постмодернізму в дизайнерських практиках початку XXI століття — саме це визначає мету даного дослідження.

Основні завдання даної розвідки — уточнити поняття «постмодернізм» та виявити специфіку його прояву в дизайні одягу початку XXI століття, проаналізувати вплив постмодернізму на моду та визначити напрямки його подальшої еволюції в сучасних дизайнерських практиках. Для виконання зазначених завдань в дослідженні застосовуються загальнонаукові методи аналізу та синтезу, прийоми порівняння та інтерпретацій візуальних презентацій дизайнерських колекцій (фото- та відеоматеріалів).

Виклад основного матеріалу. До кінця XX століття, ставши чільною естетичною та світоглядною тенденцією, постмодернізм привніс у художню діяльність досить специфічні риси,

насамперед, відмову від звичного апарату логічного і перехід до інтуїтивного мислення, з його підвищеною асоціативністю і метафоричністю, роблячи установку на недовомленість, смислову розпливчастість, гру, часте використання цитат та історичних алюзій, вільне ставлення до історизму [7].

Усе це повною мірою проявилось в моді, для якої характерними стають децентралізація, полістилізм, непередбачуваність, ретроспективність.

Ретроспективність — цитування стилів та елементів костюма минулого — стає постмодерністським способом створення нової виразності. Це простежується в естетиці модного одягу вже починаючи з 1970-х, а в 2000–2015 роках «повернення» стилів декад ХХ століття стає нормою моди. Показовою в цьому відношенні є творчість Іва Сен-Лорана, Вів'єн Вествуд, Жана-Поля Готьє, Джона Гальяно. При всій відмінності авторських почерків і образних композиційних прийомів, в їхній творчості простежується спільне відсилання до костюма минулих епох, еклектичне комбінування історичного матеріалу, своєрідний «культурний номадизм» — кочування по різних територіях минулого і сьогодення [9: 83].

Вів'єн Вествуд у багатьох своїх колекціях, поряд із панківським деконструктивізмом, використовує не лише стилістичні елементи, але й конструкції одягу історичних костюмів різних періодів [13]. Свої запозичення з моди минулого Вествуд пояснює так: «Я — прихильниця копіювання. В історії моди не було періоду, в який би люди хоч трохи не віддавали данину минулому. Пробуючи скопіювати метод, ви створюєте свою власну техніку. Я змогла створити силует, який до мене ніхто не міг створити і в майбутньому не зможе, тому що це було узагальнення всього, що я змогла почерпнути в сучасному» [10: 143].

Тобто, як слушно зазначає О. Шандренко, в постмодернізмі дизайнер «комбінує файли історичного архіву», створюючи безмежний постмодерністський монтаж, який надає нові можливості індивідуальних «ідеостилів» [12: 81]. Це повною мірою відображала й творчість Джона Гальяно.

Джон Гальяно як для марки *Christian Dior*, так і для бренда власного імені практично в кожній колекції звертався до костюмів минулих епох, еклектично комбінуючи історичне з етнічним. «Я вирішив зняти прикриття таємниці з минулого і знову нагадати про нього, але зробити це таким чином, щоб вказати, якою буде мода в майбутньому», — говорив дизайнер [10: 156]. В результаті його дизайн нових сучасних костюмів поєднував одночасно й пошану до історичного минулого, і його іронічні інтерпретації.

До 2010 року, обіймаючи посаду креативного директора найпрестижнішого будинку *Haute Couture*, Джон Гальяно був провідним світовим кутюр'є. Дизайн його одягу відзначався постмо-

дерністською парадоксальністю, асоціативною багатозначністю, курйозністю. Все це повною мірою відповідало «духу часу», викликаючи численні наслідування у дизайнерів та виробників масового одягу по всьому світу. Своєрідний композиційно-компілятивний характер дизайну Гальяно повною мірою відображав інтерпретаційну логіку постмодернізму — гру смислами з використанням іронії, парадоксу, колажу, зі змішуванням багатоманітних архітектонічних систем та породженням певного ефекту «бланнявання».

Постмодерністські ретростилізації стали важливими прийомами дизайну, використання яких дозволило визначати, як репрезентувати сучасне й минуле, що наголошувати, а що замовчувати. Таким чином історія фікціолізувалася, а її наратив втрачав критерії історичної достовірності. В результаті поперемінне чергування ретростилів виражало своєрідний спротив розриву з минулим — з «кращими часами» — з модернізмом.

Модернізм у моді був епохою «диктаторів стилю» — інноваторів, які пропонували революційні зміни. Постмодерністська ностальгія за минулим підживлювалася зневірою в новизні, в можливості і актуальності нових модних «революцій» чи хоча б «реформ». Останнім новатором-реформатором моди був Крістіан Діор у 1950-х, а вже його наступник Ів Сен-Лоран повністю в дусі постмодернізму лише запозичував і «повертав у моду», як, наприклад, жіночий смокінг, популяризований Марлен Дітріх ще в 1930-х, чи куртки бітників, які бунтуюча молодь протиставляла буржуазній моді.

Постмодерністські запозичення й повернення спричинили іронічне ставлення до традиційних цінностей моди, їх вільне тлумачення та навіть висміювання. Як своєрідний творчий метод використовувалася іронія, що переважала у художніх практиках багатьох провідних модельєрів кінця ХХ століття. Наприклад, на висміюванні цінностей моди побудував свій стиль італійський дизайнер Ф. Москіно. Він розширив вечірні сукні презервативами, надавав нового сенсу класичним предметам одягу за допомогою написів на зразок: «Викинути на вітер гроші», «Дорогий жакет» тощо. У розпал публічних акцій проти використання натурального хутра, Москіно представив шубу, зшити з плюшевих ведмедиків, а 1989 року замість показу *Moschino* на подіумі з'явився плакат «Паління й покази мод шкідливі для здоров'я!» — цим жестом дизайнер довів іронізм як смислотворчий принцип постмодерністської моди до повного абсурду [8: 63].

Не менш абсурдними є роботи марки *Moschino* на початку ХХІ століття, вже після смерті її засновника: новий дизайнер Джеремі Скотт присвячує колекції найтривіальнішим речам: «Макдоналдсу», ляльці Барбі, персонажам мультсеріалів, дорожнім знакам. При цьому дизайнер, здебільшого, подає тему буквально, розробляючи модний одяг в стилі карнавальних костюмів. У своїх дизайнер-

ських роботах Джеремі Скотт балансує на межі кічу та пародії.

Постмодерністський китчево-пародійний напрям займає чільне місце у моді початку XXI століття. Дуєт Д. Дольче і С. Габбана пропонує китчеві версії барокко, Е. Сліман під маркою *Saint Laurent Paris* іронізує над образами рок-зірок 1970-х, а Карл Лагерфельд від колекції до колекції маніпулює впізнаними елементами стилю *Chanel*. У роботах останнього всі знахідки Коко Шанель: костюм з твіду, оздоблення кантами, масивна біжутерія, золоті гудзики з перехрещеними літерами «С», вистібані сумочки на ланцюжку — все стало об'єктом вільної гри. Дизайнер лише змінює їх розміри, пропорції, форми, комбінації. Лагерфельд творить у найкращих традиціях *Chanel*, дбайливо зберігаючи стиль дому та ілюструючи ключову ідею постмодернізму — ідею грайливого ставлення до класики. Висуваючи на чільне місце творчі методи комбінаторики, така гра є важливим художнім прийомом постмодернізму [8: 65].

Цілком в дусі постмодернізму, дизайнери одягу на початку XXI століття обігрують гендерні символи й стереотипи. Протягом історії свого розвитку мода завжди відбивала діалектику єдності та протилежності, протиставлення чоловічого й жіночого. Але до кінця XX століття значно посилилася емансипація жінок, які перебрали до свого гардеробу практично всі атрибути чоловічої моди. Паралельно з цим відбувалася фемінізація чоловічої моди, в якій поширювалися «жіночі» кольори, малюнки і принти, види оздоблення і аксесуари. Серед провідних дизайнерів кінця XX століття фемінні елементи в чоловічому моді найбільш очевидно й активно привносили Вів'єн Вествуд та Жан-Поль Гот'є, пропонуючи чоловічі спідниці, сукні, корсети. Їхні образи не були фешн-мейнстрімом і, здебільшого, сприймалися масами з певною іронією. Але на початку XXI століття постмодерністське зняття опозицій та «змішування статей» (англ. «gender blending») стало актуальним прийомом фешн-дизайну.

Одним з тренд-сеттерів «gender blending» — після призначення новим креативним директором Александра Мікеле — стала італійська марка *Gucci*. Вже з першої своєї колекції (осінь–зима 2014/2015 року) дизайнер привніс у чоловічі образи багато жіночних елементів: яскравість барв, граційність, витонченість приталених силуетів і форм, крихку чуттєвість в стилі беззахисного естета-інтелектуала. Атлас, шифон, гіпюр, мережива, банти, аплікації, вишивки в чоловічих образах *Gucci* привернули до колекцій значну увагу масмедіа, популяризуючи новий тип сексуальності — амбісексуальність (англ. *ambi-* «дво-, по обидва боки»). Це фешн-нововведення вже давно використовується в медицині як синонім слова «бісексуальність». З точки зору дизайну одягу, новизна полягає в тому, що амбісексуальність передбачає змішування елементів стилю унісекс та андроген, тобто в додаванні сек-

суальності давно поширеним нейтральним образам унісекс. На сезон весна–літо 2016 такі чоловічі образи з'явилися в колекціях *Loewe*, *J. W. Anderson*, *Craig Green*, *Acne Studios*, *Rory Parnell-Mooney*, *MSGM*, *Rick Owens*, *Gucci*, *Saint Laurent* та інших, тобто постмодерністське зняття опозицій та змішування протилежностей залишається актуальним в дизайні одягу на початку XXI століття.

На початку XXI століття постмодерністські принципи свободи та плюралізму призвели одночасного поширення небаченої раніше кількості тенденцій і трендів, спричинивши в дизайні одягу певний хаос: змішалися ознаки різних стилів, статей, сезонів, змінилися рангові групи одягу, реальні й віртуальні образи учасників моди.

Поширення Інтернету змінило онтологічне трактування багатьох сфер культури, дистанціюючи їх від бінарної опозиції «реальне — уявне» та створюючи принципово нове художнє середовище — віртуальне. Це середовище, втілюючи одночасно уявність, потенційність та певну реальність, спричинило не тільки художній, а й глибший — філософський зсув, пов'язаний зі зміною парадигми моди і дизайну одягу як її складової, задавши напрям подальшої еволюції постмодернізму в цифрово- чи техно-модернізм. Серед інших альтернатив еволюції постмодернізму можна зустріти поняття «постпостмодернізм» (М. Н. Епштейн, Н. Маньковська) і «метамодернізм» (Т. Вермюлен, Р. Ван ден Аккер), «псевдомодернізм» (А. Кірбі). На нашу думку, три останні напрямки — це лише варіанти постмодернізму, вони ще не сформувалися в окремі світоглядно-парадигмальні концепції і мало проявляються в дизайні одягу. Так, термін «постпостмодернізм» з 1990-х років використовується переважно в літературознавчих дискурсах, «метамодернізмом» позначають неоромантизм та гіперреалізм в живописі, а «псевдомодернізм» сам його винахідник філософ Алан Кірбі замінив на «*digimodernism*» (букв. «цифромодернізм») [14].

Саме цифромодернізм Алан Кірбі запропонував вважати сучасною парадигмою мистецтва. Одною з найважливіших відмінностей цифромодернізму від постмодернізму є гіперреальність, яка заміщує багато аспектів реального життя — це вже не постмодерністська іронічна гра з минулим, а певні сподівання на майбутнє: частково реактуалізуються модерністські цінності, що ґрунтуються на сподіваннях перевлаштування існуючого світопорядку. Якщо художники і звертаються до минулого, то вже не тому, що вони просто хотіли над ним посміятися (пародія), і не тому, що вони хотіли його оплакати (ностальгія), — для того, щоб там заново побачити майбутнє.

Відповідно до парадигми цифромодернізму, дизайнери заново формулюють наратив, обумовлений і структурований переконанням, що мода може змінювати життя людей на краще, що в майбутньому буде зроблено багато нововведень і відкриттів

(«краще майбутнє» замість постмодерного «кращого минулого»).

У контексті цифромодернізму важливою особливістю дизайну одягу є матеріальність останнього, відповідно до його функціонального призначення — огортати тіло людини. Але дизайнери одягу активно використовують у своїй творчості сучасні цифрові технології та електронні технічні засоби: комп'ютер, дисплей, плазмові панелі, проекційну апаратуру тощо. У віртуальному світі об'єктом дизайну може бути й «віртуальний одяг», 3-D і *flash*-моделі, цифрові фото та відео, колажі. Тобто розширюється поле дизайнерської діяльності, залучаються нові виразні засоби (як, наприклад, комп'ютерна векторна і піксельна графіка), змінюються форми й функції об'єктів дизайну.

Наприклад, 2006 року реальний показ Александра Мак Квіна «закривав» вихід 3-D голограми манекенниці Кейт Мосс, а в 2010 році відбулася перша в історії моди 4-D презентація Ральфа Лорена. Це приклади радикально нової естетики — сучасного авангарду XXI століття. Вони демонструють нові горизонти креативної синестезії, варіанти гібридизації дизайну одягу та цифрового мистецтва з наукою і технологіями.

Слід зазначити, що, хоча і меншою мірою, ніж цифромодернізм, в дизайні одягу на початку XXI століття також поширилися і напрямки так званого метамодернізму: неоромантизм та гіперреалізм.

Неоромантизм проявляється в тому, що, на фоні постмодерністського скепсису, в творчості багатьох дизайнерів помітні ніжні жіночні образи, які відповідають критеріям традиційної естетики. У першу чергу, неоромантиками можна вважати лівійських кутюр'є Еліа Сааба, Зухейра Мурада, Жоржа Хобейку, Жоржа Чакра. Вони створюють одяг за традиційними технологіями *Haute Couture* без постмодерністських цитат та іронії. З точки зору художніх чи пластично-конструктивних характеристик дизайну, їхній одяг не інноваційний, він поза сезонними тенденціями євро-американської моди, але відповідає потребам близькосхідного та азійського ринків.

Гіперреалізм можна вважати протилежним до неоромантизму напрямком, оскільки замість «високої моди», його прихильники наголошують на модності вуличного буденного одягу. Це так званий нормкор (від англ. *normal* — «звичайний» та *core* — «серцевина»). Якщо в постмодернізмі стиль «кежуал» сприймався як своєрідний іронічний виклик гламурній моді, то нормкор — це прагнення не кидати викликів, взагалі не виділятися, а бути «як усі». На відміну від неоромантизму, цей напрям дизайну більш поширений в євро-американській моді.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, можемо зробити висновки, що у порівнянні з попередніми періодами, художньо-проектна парадигма дизайну одягу на початку XXI століття зазнала значних змін, які були спри-

чинені багатьма науково-технічними та соціокультурними факторами. Естетика постмодернізму не втратила своєї актуальності, визначаючи принципи створення художнього образу для багатьох фешн-дизайнерів: цитатність, ретроспективність, грайливий характер, іронія, пародія. Результатом цього стало розмивання рангових груп в дизайні одягу (*mass fashion*, *prêt-à-porter*, *Haute Couture*), гра зі співвідношенням між чоловічим та жіночим, еkleктичне поєднання різних стилів, поширення кітчю.

Паралельно з постмодернізмом на початку XXI століття нові напрями дизайну одягу розвиваються в контексті метамодернізму та цифромодернізму. Перший проявляється в поширенні двох протилежних тенденцій — неоромантичного «високого шиття» та гіперреалістичного нормкору. Проте найбільш акцентований напрям зміни постмодернізму задала віртуальна комп'ютерна реальність, яка розширила межі художнього простору, трансформувала форми та функції об'єктів, а завдяки інтерактивним технологіям змінила роль суб'єкта дизайну одягу. Цей напрям, який отримав назву «цифромодернізм», на нашу думку, є одним з найперспективніших для подальших досліджень у галузі дизайну одягу.

Література:

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття [енцикл. вид.: у 2 т.] / Сергій Безклубенко. — К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2011. — Т. 2: М-Я. — 248 с.
2. Ковриженко М. Креатив в рекламі / Марина Ковриженко. — СПб.: Питер, 2004. — 253 с.
3. Корнієнко Ю. В. Антропологічні виміри моди та дизайну постмодернізму / Ю. В. Корнієнко // Культура і сучасність: альманах. — К.: Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2009. — № 1. — С. 34–38.
4. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева. — М.: РОССПЭН (Российская политическая энциклопедия), 2004. — 656 с.
5. Лексикон неонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. — М.: РОССПЭН (Российская политическая энциклопедия), 2003. — 607 с.
6. Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе / Жиль Липовецкий. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 335 с.
7. Маньковская Н. Б. От модернизма к постмодернизму via постмодернизм [Електронний ресурс] / Н. Б. Маньковская // Коллаж-2: Социально-философский и философско-антропологический альманах. — М.: ИФ РАН, 1999. — С. 18–25. — Режим доступу: http://www.intelros.ru/pdf/Kollag/1999_2/3.pdf. — Назва з екрану.
8. Мельник М. Т. Художні прийоми моди постмодернізму / М. Т. Мельник // Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. — Вип. 13. — С. 61–66.
9. Наседкина Ю. В. Основные категории эстетики постмодернизма и их воплощение в современной моде / Ю. В. Наседкина // Мода в контексте культуры: сб. статей IV науч.-практ. конф. — СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2010. — Вып. 4. — С. 81–87.
10. Паломо-Ловински Н. Мода и модельеры: биографии и творчество знаковых фигур в индустрии моды / Ноэль Паломо-Ловински. — М.: Арт-Родник, 2011. — 192 с.
11. Райли Н. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / Н. Райли; перевод с англ. А. Анохина. — М.: Магма, 2004. — 544 с.

12. Шандренко О. М. Стиль як презентативно-нормативний вимір комунікації моди [Електронний ресурс] / О. М. Шандренко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. — Х.: ХДАДМ, 2014. — № 4. — С. 78–82. — Режим доступу: <http://www.art-motion.com.ua/pdf/t2014-04-13-shandrenko.pdf>. — Назва з екрану.
13. Baxendale C. Vivienne Westwood and Postmodern Couture: A Corrupter of Modernism and 'Good Taste'? [Електронний ресурс] / Catherine Baxendale. — Режим доступу: <http://eview.anu.edu.au/burgmann/issue1/pdf/vivienne.pdf>. — Назва з екрану.
14. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond [Електронний ресурс] / A. Kirby // Philosophy Now. A magazine of ideas. — 2006. — Issue 58. — Now/Dec. — Режим доступу: http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond. — Назва з екрану.
6. Lypovetsky Zh. Ymperyya efemernoho: moda y jeje sud'ba v sovremennom obshchestve / Zhyl' Lypovetsky. — M.: Novoe lyteraturnoe obozrenye (in Russian), 2012. — 335 pp.
7. Man'kovskaya N. B. Ot modernyzma k postpostmodernizmu via postmodernizm [Electronic resource] // Kollazh-2: Sotsyal'no-fylosofskyy y fylosofsko-antropolohycheskyy al'manakh. — M.: YF RAN, 1999. — S. 18–25. — Available at: http://www.intelros.ru/pdf/Kollag/1999_2/3.pdf.
8. Mel'nyk M. T. Khudozhni pryomy mody postmodernizmu // Visnyk KNUKiM: Zb. nauk. prats'. — Vol. 13. — P. 61–66.
9. Nasedkina Yu. V. Osnovnye katehoryy estetyky postmodernizma y ykh voploshchenye v sovremennoy mode // Moda v kontekste kul'tury: sb. statey chetvertoy nauch.-prakt. konf. Vol. 4 / SPb. : Yzd-vo SPbHUKY, 2010. — P. 81–87.
10. Palomo-Lovynsky N. Moda y model'ery: byohrafiy y tvorchestvo znakovykh fyhur v yndustryi mody / Noel' Palomo-Lovynsky. — M.: Art-Rodnyk (in Russian), 2011. — 192 pp.
11. Rayly N. Elementy dyzayna. Razvytye dyzayna y elementov stylya ot Renessansa do Postmodernizma / N. Rayly; perevod s anh. A. Anokhyna. — M.: Mahma (in Russian) 2004. — 544 pp.
12. Shandrenko O. M. Styl' yak prezentatyvno-normatyvnyy vymir komunikatsiyi mody [Electronic resource] // Traditsiy ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitektumo-khudozhniy osviti, Zbirnyk, no. 4. — 2014. — P. 78–82. — Available at: <http://www.art-motion.com.ua/pdf/t2014-04-13-shandrenko.pdf>.
13. Baxendale C. Vivienne Westwood and Postmodern Couture: A Corrupter of Modernism and 'Good Taste'? [Electronic resource] // Catherine Baxendale. — Available at: <http://eview.anu.edu.au/burgmann/issue1/pdf/vivienne.pdf>.
14. Kirby A. The Death of Postmodernism And Beyond [Electronic resource] // Philosophy Now. A magazine of ideas. — 2006. — Issue 58. Now/Dec. — Available at: http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond.

References:

1. Bezklubenko S. D. Mystetstvo: terminy ta ponyattya: entsykl. vyd.: u 2 t. T.2: M-Ya. / Serhiy Bezklubenko. — K.: In-t kul'turolohiyi Akad. mystetstv Ukrainy (in Ukrainian), 2011. — 248 pp.
2. Kovryzhenko M. Kreatyv v reklame / Maryna Kovryzhenko. — SPb.: Pyter, (in Russian), 2004. — 253 pp.
3. Korniyenko Yu. V. Antropolohichni vymiry mody ta dyzaynu postmodernizmu / Yu. V. Korniyenko // Kul'tura i suchasnist': Al'manakh, 2009. — № 1. — K.: Derzh. akad. ker. kadriv kul'tury i mystetstv, 2009. — P. 34–38.
4. Krysteva J. Yzbrannye trudy: Razrusheniye poetyky / Julya Krysteva. — M.: "Rossyyskaya polytycheskaya entsyklopedyya" (ROSSPEN), (in Russian), 2004. — 656 pp.
5. Leksikon nonklasyky. Khudozhestvenno-estetycheskaya kul'tura KhKh veka / Pod red. V. V. Bychkova. — M.: "Rossyyskaya polytycheskaya entsyklopedyya" (Rosspen) (in Russian), 2003. — 607 pp.

УДК 75.01 : 758.1

Лубенский В. И.

Київський державний інститут
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені М. Бойчука

НАСТОЯЩЕЕ ЧУДО ЖИВОПИСИ

Лубенский В. И. Настоящее чудо живописи. В статье рассматривается «иллюзорность» в живописи как малоизученная область искусствоведения. На основе анализа литературных источников и произведений художников в статье раскрываются: 1) истоки присущего человеку «чувства глубины», с помощью которого мы ощущаем пространство в действительности и в картине; 2) средства передачи глубины пространства на плоскости картины; 3) отличительные признаки «иллюзорности» художественно-образной и натуралистической. Приводятся примеры решения «полной иллюзии реальности» в картинах Куинджи, Дубовского, Шишкина и др.

Ключевые слова: «иллюзорность» и «образность», иллюзия и реальность, восприятие природы и картины, чувство глубины, пространственные образительные знаки.

Лубенський В. І. Справжнє чудо живопису. У статті розглядається «ілюзорність» в живописі, яка в мистецтвознавстві є маловивченою. На основі аналізу літератури та творів майстрів у статті висвітлюються: 1) джерело людського почуття глибини простору, за допомогою якого ми відчуваємо простір в дійсності та його ілюзію в картині; 2) засоби створення ілюзії глибини простору в площині картини; 3) визначні ознаки «ілюзорності» художньо-образної та натуралистичної. У статті надаються приклади створення «повної ілюзії реальності» в картинах Куїнджі, Дубовського, Шишкіна та ін.

Ключові слова: «ілюзорність» та «образність», ілюзія та реальність, сприйняття природи та картини, почуття глибини, просторові зображальні ознаки.

Lubensky V. The real miracle of painting. The article discusses the “illusory nature” in painting as a little-studied part of Art. The article describes an analysis of literary sources and works of artists: 1) the origins of innate “feeling of depth”, by which we perceive the space in real life and in the painting; 2) the depth of transmission media space on the painting plane; 3) characteristics of the “illusory” art-figurative and naturalistic. Examples of solutions “complete illusion of reality” in the paintings Kuindji Dubovskoy, Shishkin and others.

Keywords: “illusory” and “imaginative”, illusion and reality, the perception of nature and painting, the feeling of space, three-dimensional graphic signs.

Постановка проблемы. «Чтобы сделать живопись поэтической, — писал Делякруа, — необходимо научиться придавать изображению объемность. Для того чтобы достигнуть этого, понадобились целые столетия. От сухой и холодной черты люди пришли к чудесам Тициана и Рубенса. Они научились придавать объемам и простым контурам надлежащую степень выразительности и средствами искусства добились полной иллюзии реальности. В этом предел искусства, в этом настоящее чудо живописи, и это чудо — есть плод иллюзии» [1].

Иллюзия — это то, чего нет на самом деле. Например, кажущаяся кривизна вертикальной прямой при пересечении ее наклонными, кажущееся укорочение нижней половины вертикали и т. п. Если в плоской поверхности картины мы ощущаем глубину, мы говорим об «иллюзии» пространства. Но иллюзия в картине не всегда служит доказательством живописного мастерства. Иллюзия есть и в фотографии. Однако такая иллюзорность (натурализм) не является целью живописи. Мало того, она уводит живописца в сторону, противоположную искусству. Найти ту грань, которая отделяет иллюзию реального в произведении искусства от натуралистической копии действительности, — и есть главная проблема живописца.

Анализ предшествующих исследований. В искусствоведческой и научно-методической литературе проблеме живописной «иллюзорности» не уделяется должного внимания. Как правило, при анализе картин глубинно-пространственные признаки отмечаются, но научно не объясняются. В. Манин, например, в книге об А. Куинджи справедливо отмечает: «Глубинность пространства достигает в его творчестве совершенства, становится едва ли не главным выразительным средством в создании мира природы» [2]. В то же время он утверждает, что Куинджи «применял декоративную живопись, ставшую самой примечательной особенностью куинджиевского творчества <...>» [2: 14] или: «Он уплощает предметы, усиливая тем самым иллюзию глубины» (! — Прим. автора). «Живописная новизна художника — в достижении предельной иллюзии света», — продолжает Манин [2: 13; 21]. И снова: «Чем дальше от 1882 года, тем более цвет светится таинственным мерцанием, тем сильнее он сплавляется со светом. Однако эта спаянность не преследовала эффекта иллюзии <...>» [2: 25].

А. Федоров-Давыдов передачу пространства в картинах Левитана объясняет его «умением чувствовать дали» [5]. Это «неумолимо идущая в глубину среди полей дорога», «необъятная гладь пространства озера», «влекущая сила пространства <...>», где «зритель проникает в глубь картины» и т. п. [5: 15; 21]. Все это верно. Но на чем зиждется это «умение»? По мнению автора книги,

на том, что «художник умеет многое подметить», что достигаются «поэтическая выразительность и эмоциональность пространства», «очарование далей» и «тончайшие нюансы жизни природы» [5: 21].

«Иллюзорность» пространства в живописи наиболее обстоятельно анализирует Н. Волков. Он отмечает, ссылаясь на западных искусствоведов, два пути пространственного решения картины: «путь иллюзорной живописи (обман зрения!) и путь живописи, изобретающей образы» [6]. Ставя задачу «уяснить действительную разницу между иллюзорным и образным», Волков при этом упускает мысль о том, что и «иллюзорная живопись» может быть «образной». Он и сам подтверждает эту истину: «Живопись любого типа (если она искусство) образна» [6: 308]. Но несмотря на это противоречие, Волков верно определяет средства пространственного решения картины: это прямая центральная перспектива (иллюзорность Возрождения); воздушная перспектива; цветовая перспектива («далевой тон»); пространственные качества цвета (плотный и прозрачный мазок). В итоге автор подчеркивает, что «<...> тайна здесь в непосредственном синтезе многих еще не изученных средств передачи глубины, среди которых выделяются изображенное движение и расположение предметов, стимулирующих мысленные ходы в глубину картинного пространства» [6: 309]. И все же даже Волков, наиболее глубокий исследователь живописи, до конца не раскрывает содержания художественной иллюзорности.

Цель данной статьи — исследовать средства достижения «полной иллюзии реальности» в картине, установить степень «иллюзорности», отличающую высокое искусство реалистической живописи от дилетантизма и натурализма.

Изложение основного материала исследования. Чтобы разрешить противоречивые связи «иллюзорности» и «образности», выясним, чем отличается восприятие реальной природы от восприятия ее живописного изображения.

Стоя перед картиной Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (рис. 1), мы ощущаем загадочный «эффект присутствия». Почти физически ощущаются необъятные просторы далей, напоенных лунным сиянием. Об этой картине в одном из своих писем И. Крамской писал так: «<...> я бы не прочь составить, так сказать, протокол, что его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение и небо настоящее, бездонное и глубокое <...>» [2: 22] И не только Крамской был такого мнения. Я. Минченков в воспоминаниях о Куинджи пишет: «Даже художники терялись, не понимая, как у него была написана луна и блеск по воде. Казалось всем, что луна светила своим настоящим светом» [3].

Сохранилась дневниковая запись великого князя Константина Романова о его первом впечатлении от «Лунной ночи на Днепре» 14 марта 1880

года: «Я как бы замер на месте <...> Захватывает дух, не можешь оторваться от ослепляющей, волшебной картины, душа тоскует <...> чувствуешь то же, что перед настоящей рекой, блещущей ярким светом среди ночной темноты» [8]. «Что это такое? Картина или действительность?» — восклицает поэт Я. Полонский. «В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, <...> эту поэтическую, тихую, величавую ночь! Это невероятно!» [8: 95].

Что же происходит? Глядя на картину, мы восторгаемся величием и необъятностью природы, как если бы мы действительно стояли на берегу реки в лунную ночь. Выходит, смотрим ли мы на картину или на реальную природу, — реакция нашей психики и в том, и другом случае бывает совершенно одинакова. Разница лишь в одном: в природе наш взгляд легко устремляется вдаль, а перед картиной он остается в плоскости холста и скользит по ее поверхности. Вот тут, если картина совершенна, мы и оказываемся в плену иллюзий. Нам предлагается некий «фокус», «обман зрения», «ловкость рук» живописца, побуждающего зрителя за плоской поверхностью картины видеть по-настоящему осязаемое «пространственное окно» с расположенными в его глубине «реальными» предметами. И только усилием воли мы вновь возвращаемся к факту, что мы перед картиной и можем любоваться фактурой и цветом красок, нанесенных на поверхность холста (при определенном расстоянии).

Такое перевоплощение нашего восприятия, присущего всем без исключения, объясняется эволюционным опытом в результате приспособления человека к окружающей среде с целью ориентации в пространстве. Исходя из этого опыта, наше зрение безошибочно определяет расстояние от глаза до окружающих нас предметов (ближе — дальше), мгновенно распознавая их форму, тон и цвет. Все происходит на уровне инстинкта, всеобщего для всех живых на планете, известного как «инстинкт самосохранения». Именно этот инстинкт позволяет, к примеру, быстро летящей птице находить безопасный путь среди густых веток деревьев, а боксеру в поединке — уклоняться от ударов противника. Глаз мгновенно фиксирует приближение опасного предмета, тотчас следует рефлекторная реакция на опасность и мысленная команда телу уклониться.

Свойство нашего зрения оценивать положение предметов с точки зрения «ближе — дальше» может быть охарактеризовано как «чувство глубины». Оно основано на том, что предметы, расположенные ближе, воспринимаются глазом более четкими, контрастными, а дальние постепенно размываются в своих контурах. Причем темные силуэты при удалении от глаза светлеют, а светлые, наоборот, — темнеют («далевой тон»). Зрение, таким образом, обладает устойчивым глубинно-тоновым чувством, позволяющим по степени светлоты и контраст-

ности (знакам глубины) определять расстояние от глаза до предмета.

Чувство глубины, кроме контрастно-тонового, дополняется еще и чувством цвета, основанным на природных возможностях зрения различать более 20 тысяч оттенков. Устойчивые ассоциативные связи, выработанные вековым опытом поколений, позволяют нам за определенным, «глубинным» оттенком цвета (знаком) узнавать закрепленное за ним положение в пространстве. Это побуждает нас в голубом цвете узнавать глубину ясного неба и воздушную среду дальнего плана, в теплых красочных силуэтах — предметы, расположенные вблизи, и т. п. Пространственно-предметные связи в нашей памяти настолько устойчивы, что даже в двух плоских, положенных рядом пятнах цвета, например, красном и синем, синий иллюзорно кажется дальше, чем красный.

Таким образом, если мы в картине отмечаем не просто пятна краски, а конкретные формы определенного «глубинного» тона и цвета (предметные ситуации), возникает «эффект узнавания» (извлечения из памяти) признаков формы и пространственности. И что удивительно: видим ли мы эти «глубинные» формы-знаки на картине или в натуре — для нашего восприятия они представляют одинаковую реальность. Мы «видим» за рамой и бескрайние дали, и реку, и сияние лунных бликов на воде. И самое главное — воскрешаются те же чувства, которые мы испытывали в прошлом в реальной жизни при аналогичных ситуациях.

Я. Минченков вспоминает: когда привезли на выставку и распаковали пейзаж Н. Дубовского «Притихло» (рис. 2), один из присутствующих, А. Каретников, «как глянул на картину, так и присел от страха на пол»: он с детства боялся грозы, и ему показалось, «что из-под страшной тучи сверкнет молния и ударит гром» [3: 40].

Крамской о картине Куинджи «Вечер на Украине» писал Третьякову: «<...> Я вижу, что самый цвет на белой избе так верен, так верен, что моему глазу так же утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть <...>» [2: 18].

Само собой разумеется, что эмоциональная реакция, вызванная созерцанием картины, будет такой же, как в реальной жизни, только в том случае, если художник сумел в картине создать все необходимые предпосылки для «превращения» плоскости в пространство и мир изобразительный — в мир реальный. Автор картины так должен все организовать на холсте, чтобы зритель легко обманулся, так сказать, поддался гипнозу и, не замечая ни холста, ни красок, сразу окунулся в созданный художником «реальный» мир природы.

Крамской ощущал ослепительный солнечный свет на белой стене потому, что Куинджи, как никто из художников до него, сумел найти точную меру,

устраняющую преграду между изображением и реальностью. Он достиг этого «волшебства» благодаря постижению изобразительных законов взаимодействия пространственных, тоновых и цветовых контрастов. Преувеличенным контрастом светлой стены с окружающими, сознательно умышленными тонами крыши, травы и деревьев Куинджи так заставил сиять свет, что даже такой великий знаток и мастер живописи, как Крамской, был буквально ошеломлен этим зрелищем. Его удивлению не было объяснений: «быть может, это совершенно новый живописный принцип <...> Я совершенный дурак перед этой картиной» [2: 18].

О картине «Вид Исаакиевского собора при лунном освещении» (1869) художник Р. Левицкий писал в письме В. Поленову: «Какой-то Куинджи <...> выставил пейзаж Невы с Исаакиевским собором, но какой он там ни Куинджи, а Исаакиевский собор отлично написано, до обмана» [2: 8]. Куинджи был великим новатором в живописи. «Обман», приводящий в изумление не только восторженную публику, но и крупных мастеров живописи, достигнут благодаря еще и уникальной чувствительности глаза художника к взаимодействию дополнительных цветов. По свидетельству Репина, «<...> Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей» [4]. Крамской отмечал: «У нас в России, в отделе пейзажа <...> никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга» [2: 13].

Поразительной воздушной глубиной дышит пейзаж «Облако» (рис. 3). В нем все построено на четко выраженном пространственном ритме тона и цвета: от темного к светлому, от теплого к холодному и от основного цвета к дополнительному. Все приведено к тончайшей гармонии. Самые темные цвета — небо у верхнего края картины и трава у нижнего — постепенно светлеют по мере приближения к горизонту, почти сливаясь в одном тоне (земля едва темнее). Уже одна эта тоновая ритмика дает ощущение необъятной бесконечности дали. Ритм усиливается еще и деталями: уходящая дорога, кусты и деревья светлеют в тающей дымке, а облака, наоборот, — постепенно темнеют к низу, почти сливаясь с голубизной неба у горизонта.

Что касается цветового ритмического движения (цветовая перспектива), то и синее небо, и луг, более теплые возле рамы, при приближении к горизонту приобретают более холодный оттенок, объединяясь общей голубоватой дымкой. Причем голубизна неба сверху лессирована розовым (фиолетовым), дополнительным к зеленому лугу, а облака сверху — желтоватым, дополнительным к фиолетовому. Приближаясь к горизонту, облака постепенно розовеют, составляя дополнительный контраст и к холодно-зеленоватому оттенку неба, и к зеленоватому лугу. Взаимно усиленной насыщенностью дополнительных цветов розового и зеленого («закон Чистякова») художник заставил краски

Рис. 1. А. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880



звучать удивительно чистым и звучным аккордом.

Благодаря уникальному соединению чувства и знания глубины пространства, Куинджи достиг такой степени «иллюзии реальности», «до обмана», которой не владел никто из пейзажистов, даже великие Левитан и Шишкин.

Однако не надо думать, что иллюзорность пейзажей Куинджи построена на натурально точной копии действительности. Это далеко не так. Куинджи, как вспоминал его ученик А. Рылов, не копировал природу, он изучал ее на этюдах, но никогда не переводил этюды в картины, а писал по впечатлению и воображению, даже не глядя на этюды [7]. Освобождая изображение от мелочной детализации, он сколачивал емкий, поэтический образ действительности, который был, по словам Минченкова, «жизненнее самой жизни» [3: 170].

«Иллюзорно, но не живописно», — любила повторять академик Т. Яблонская своим ученикам. Это означало то, что в работах были тщательно, до иллюзии выражены объем и пространство, но более средствами тона, а цвет был взят либо приблизительно, либо натуралистически. Другими словами, не хватало художественности, обобщения, тепло-холодных и дополнительных цветовых и световых контрастов, что позволило бы говорить о «живописной иллюзорности», вершину которой мы наблюдаем у Куинджи.

Никто так, как Шишкин, не мог изобразить лес с величайшей правдивостью. Но он, добиваясь предельного сходства с натурой, не достигал такой силы выражения пространства, как Куинджи. Куинджи форсировал свето-цветовые контрасты, преувеличивал тоновые и цветовые ритмы в глубину (рис. 4), а Шишкин не отрывался от природных отношений, иногда в ущерб выразительности (рис. 5). Только в одной картине «На севере диком» (рис. 6) Шишкин не уступает Куинджи ни в колорите, ни в полной иллюзии пространства, ни в передаче лунного сияния.

К тому же, время определило в живописи Шишкина более высокий уровень мастерства: «Лунная ночь на Днепре» и некоторые другие картины Куинджи дошли до наших дней потемневшими (об опасности потемнения предупреждал еще Крамской), а картина Шишкина, находящаяся в Киевском музее русского искусства, до сегодняшнего дня сохраняет свою первозданную свежесть.

Итак, подведем итоги. Главная задача живописи состоит в том, чтобы захватить зрителя той образной идеей, которую замыслил художник, и заставить его переживать те же чувства, которые испытывал сам автор. А такое возможно лишь тогда, когда зритель ощущает «эффект присутствия» внутри картинного пространства и под воздействием иллюзии поверит в его реальность. Высокое эстетическое наслаждение захватывает зрителя, созерцающего пейзажи таких мастеров как Куинджи, Левитан, Поленов, Васильковский, Дубовской или Жуковский, достигших совершенства в передаче на полотне «полной иллюзии реальности» при большой силе образной выразительности.

Если же живописная иллюзорность не достигнута художником, реакция зрителя будет иной. На пейзаж натуралистический скажут: «каждая веточка выписана!», и не более того. Картину дилетанта, в которой автор не в силах преодолеть плоскость холста и увести зрителя в пространство, назовут «мазней» и т. п. А о картине, где нет и намека на элементарную глубинность, скажут: «рама хорошая» (рис. 7). Мы не говорим здесь о живописи декоративной, плоскостной, где властвуют иные критерии и законы. Там плоскостность — их неотъемлемое качество. Мы говорим о живописи реалистической, высокие образцы которой украшают все крупнейшие музеи и составляют гордость и славу мирового искусства. Все они занимают свое достойное место, главным образом, благодаря умению их авторов «разрушить» плоскостность холста и ввести зрителя в реально ощутимый, восторженно-образный мир природы.

Выводы. Высокое искусство живописи основывается на синтезе «иллюзорности» и «образности». Построенная только на «иллюзии реального» картина — всего лишь натуралистическая копия действительности, а изображение без иллюзии пространства — либо дилетантизм, либо декоративная композиция. «Живопись» как искусство означает «живо писать» от слова «живо» (не «быстро»);



*Рис. 2. Н. Дубовской.
Притихло. 1890*



*Рис. 3. А. Куинджи.
Облако. 1898–1908*



*Рис. 4. А. Куинджи.
Степь. Фрагмент.
1875*



Рис. 5. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. Фрагмент. 1869



Рис. 6. И. Шишкин.
На севере диком... 1891



Рис. 7. В. Красьоха. Осень. Фрагмент. 2013.
Краски осенних листьев «лежат» на плоскости холста — при «глубинном» цвете неба они не вписаны в пространственную среду

«живо написано» — означает «живое» изображение, «живое» пространство, «живой» образ.

Иллюзорность («живость») как средство художественной выразительности в реалистической картине строится на линейной, контрастно-тоновой и цветовой перспективе, выразительной объемной форме, динамике изображенного движения предметов в глубину.

Средства достижения «полной иллюзии реальности» (преодоление плоскостности в картине) заключаются в преувеличении по сравнению с натурой: 1) контрастно-тонового ритма по мере удаления формы в глубину; 2) цветового ритма от теплого к холодному и от основного цвета к дополнительному, а также в использовании контраста корпусного на передних планах и гладкого, глубинного письма.

Литература:

1. Делакруа Э. Дневник Делакруа: в 2-х т. / Э. Делакруа. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. — Т. 1, 2.
2. Манин В. Архип Куинджи / В. Манин. — М.: Белый город, 2004. — С. 13.
3. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. — Л.: Художник РСФСР, 1964. — С. 193.

4. Репин И. Е. Далекое-близкое / И. Е. Репин. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — С. 332.
5. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Левитан / А. А. Федоров-Давыдов. — СПб.: Аврора; Бурнемут: Паркстоун, 1996. — С. 15.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М.: Искусство, 1985. — С. 307.
7. Рылов А. Воспоминания / А. Рылов. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 67.
8. Яруцкий Л. Архип Иванович Куинджи / Л. Яруцкий. — Мариуполь: 1998. — С. 94.

References:

1. Dnewnik Delakrua. t. 1 i 2. — M.: Akademia Chudojstw SSSR. 1961.
2. Manin Y. Archip Kuindji / V. Manin. — M.: Beluy gorod. 2004. — S. 13.
3. Minshenkow J. D. Wospominanija o peredwijnikach / Y. Minchenkow. — M: Chudojnik RSFSR 1963. — S. 193.
4. Repin I. E. Dalokoe-blizkoe / I. Repin. — M., 1960. — S. 332.
5. Fedorow-Dawidow A. A. Isaak Lewitan / A. A. Fedorow-Dawidow. — S-P.: Awrora. — Bernemut: Parkstoun, 1996. — S. 15.
6. Wolkow N. N. Zwet w jiwopisi / N. N. Wolkow. — M.: Izo-brazitelnoe iskusstwo, 1985. — S. 307.
7. Rylov A. Wospominaniya / A. Rylov. — M.: Chudojnik RSFSR, 1960. — s. 67.
8. Yaruzkiy L. Arhip Iwanowich Kuindji / L. Yaruzkiy. — Mari-upol, 1998. — S. 94.

УДК 728.1.012.1 : 332.622

Присяжнюк Д. А.

Львівська національна академія мистецтв

ВПЛИВ ДИЗАЙНУ НА РИНКОВУ ВАРТІСТЬ НЕРУХОМОСТІ: АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ТРЕНДІВ ТА ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОЕКТІВ

Присяжнюк Д. А. Вплив дизайну на ринкову вартість нерухомості: аналіз сучасних трендів та особливості реалізації проектів. У статті розглянуто актуальні проблеми взаємодії дизайну, девелопменту та ринкової економіки. Визначено місце і роль дизайну у контексті девелопменту житлової нерухомості в Україні. Досліджено шляхи вдосконалення якості консалтингових послуг в системі вітчизняного дизайн-процесу. На основі аналізу творчої практики дизайнерів та архітекторів провідних європейських країн визначено базові концептуальні підходи до вирішення дизайну інтер'єрів, що застосовуються в процесі ефективного девелопменту житлової нерухомості. Таким чином, у роботі вперше систематизовано основні принципи дизайну, що впливають на створення художнього образу індивідуального житла, та проаналізовано їх вплив на ринкову вартість нерухомості. Практичне значення дослідження полягає в можливості використання отриманого матеріалу у діяльності провідних компаній України, задіяних в процесі девелопменту житлової нерухомості.

Ключові слова: дизайн інтер'єрів, сучасні тренди, ринкова економіка, девелопмент, нерухомість, реалізація проектів, бізнес інновації.

Присяжнюк Д. А. Влияние дизайна на рыночную стоимость недвижимости: анализ современных трендов и реализация проектов. В статье рассмотрены актуальные проблемы взаимодействия дизайна, девелопмента и рыночной экономики. Определены место и роль дизайна в контексте девелопмента жилой недвижимости в Украине. Исследованы пути совершенствования качества консалтинговых услуг в системе отечественного дизайн-процесса. На основе анализа творческой практики дизайнеров и архитекторов ведущих европейских стран определены базовые концептуальные подходы к решению дизайна интерьеров, применяемых в процессе эффективного девелопмента жилой недвижимости. Таким образом, в работе впервые систематизированы основные принципы дизайна, влияющие на создание художественного образа индивидуального жилья, и проанализировано их влияние на рыночную стоимость недвижимости. Практическое значение исследования заключается в возможности исполь-

зования полученных материалов в проектировании реальных объектов ключевых компаний Украины.

Ключевые слова: дизайн интерьеров, современные тренды, рыночная стоимость, девелопмент, недвижимость, реализация проектов, бизнес инновации.

Prysyazhnyuk D. The impact of design on the market value of real estate: analysis of current trends and features of project realization management. Background. Studies on design and the impact on residential property value have received considerable attention in research and industry in recent years. Justification of positive financial impact has been deemed necessary to gain greater acceptance and adoption of innovative design practices in the real estate sector.

Readers should realize that market value is not exact science, but an introduced concept from individuals and companies as a business tool. Value is subject to seller and buyer's perception and interpretation of parameters that they decide to take into consideration, while other people usually refer to their very own perceptions and interpretations of what those people think is important.

Many factors must be considered when determining a real estate property's fair market value. Good design has become a requirement in high quality residential property, particularly in forward-thinking cities like Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv or Dnipropetrovsk. In order for developers to be truly competitive in these markets, they need to offer prospective clients great architecture and interior design.

Objectives. The purpose of this paper is to review the relationship between design and property value in residential real estate and provide some suggestions for valuers in recognising the features of good design in property valuation. The article deals with topical issues of modern design trends, science, project management, and their engagement with real estate and market economy. The place and role of design in the context of residential property development in Ukraine is defined. The study focuses on the ways of improving the quality of consulting services in the domestic design-process. Based on the analysis of creative European design-practice, author of the research determined the basic conceptual design approaches, which can be used in the residential property development. In this regard, design-process can be considered from several viewpoints like art, engineering, science, management, sociology and economy. The study examined the new targets for design resulting from "property development" paradigm. This paper deals with the question of how developers could meet demands of house buyers within the real estate context in Ukraine. The study aimed at exploring clients' preferences towards the residential architecture provided in the market. It followed a theoretical approach together with a field investigation to develop an integrative database that contributes to increasing the value of design quality in residential projects.

An exploratory in-depth field study examined how house buyers perceive key design aspects jointly with architectural characteristics dominating the market. Analyses showed that both qualitative and quantitative responses revealed agreements and contradictions concerning demands and supplies of the design quality in a residential market. Consequently, the study outlined a data base matrix in which clients' preferences could be incorporated in the design process of residential projects. It is therefore expected that the value of design quality when ensured could contribute to appropriate future strategies for a financially successful market.

The results of this article will systematically solve problems voiced through a professional approach to their implementation.

Methods. The methodology used to achieve the goal combines the techniques of art and comparative figurative and stylistic analysis, based on experimental and systematic approaches.

Results. Real estate development, or property development, is a multifaceted business, encompassing activities that range from the renovation and re-lease of existing buildings to the purchase of raw land and the sale of improved land or parcels to others. Developers are the coordinators of the activities, converting ideas on paper into real property. Real estate development is different from construction, although many developers also construct.

Developers usually take the greatest risk in the creation or renovation of real estate — and receive the greatest rewards. Typically, developers purchase a tract of land, determine the marketing of the property, develop the building program and design, obtain the necessary public approval and financing, build the structures, and rent out, manage, and ultimately sell it. Developers work with many different counterparts along each step of this process, including architects, interior designers, city planners, engineers, surveyors, inspectors, contractors, leasing agents and more.

A development team can be put together in one of several ways. At one extreme, a large company might include many services, from architecture to engineering. At the other end of the spectrum, a development company might consist of one principal and a few staff who hire or contract with other companies and professionals for each service as needed.

Assembling a team of professionals to address the environmental, economic, physical and political issues inherent in a complex development project is critical. A developer's success depends on the ability to coordinate the completion of a series of interrelated activities efficiently and at the appropriate time.

Development process requires skills of many professionals: architects, landscape architects, designers, civil engineers and site planners to address project design; market consultants to determine demand and a project's economics; attorneys to handle agreements and government approvals; environmental consultants and soils engineers to analyze a site's physical limitations and environmental impacts; surveyors and title companies to provide legal descriptions of a property; and lenders to provide financing [17: 59]. General and sub contractors create the visual results of development.

In the contemporary global economy, architecture, landscape architecture, urban planning and design must confront the complex mechanisms of finance and economics. Real estate and the built environment engages both by considering design and investment as integrally connected.

We always emphasize the importance of design in real estate development, exploring how form can have an impact on investment and value. This sub-concentration addresses the needs and challenges faced by real estate and design professionals while implementing modernized development business-practices. It focuses on enhanced design principles and the applications of innovative technologies and creative thinking at various scales. It ranges from urban communities, landscape design and individual buildings to understanding the consequential economic and value creation implications thereof.

Today, the impact of design on value has become more relevant in the value of products of use and consumption of our society, which is more demanding of the value of its money and requires more guarantee of quality and services in one's purchase or investment of any object, holding the most weight and relevance in the investment of property [16: 47].

Just as our daily necessities and satisfactions have changed throughout time, due to the evolution in technology and further understanding of where we live, so have architectural and interior design. Apart from adapting to new tastes and the diverse personalities of investors, new habitats have been generated to offer security and comfort, the optimization of spaces and their functionality, with smart technology to conserve energy, and better communication and entertainment accessories. The highest value in architectural and interior design is given by the brand of the development, backing up the functional design and the quality of materials used in the construction, which increasingly matters more due to demand and market value.

The level of design quality supplied by developers of residential projects, and the level of design quality demanded and perceived by clients leads to market failure. Accordingly, the question of high quality residential architecture and design inquired the relation between supplies and demands in residential real estate market.

Conclusions. Good design and world-class architecture have the power to elevate the market value of real estate. With so many people placing an emphasis on the look and feel of their residential property, developers have an opportunity to market the stylistic interior and exterior design of a building in order to attract great clients [17: 72].

This research has thrown up many problems in need for further investigation.

Keywords: interior design, modern trends, real estate, market value, project realization, business innovations.

Постановка проблеми. Актуальність. На сьогоднішній день ринок житлової нерухомості України вважається однією з найпривабливіших інвестиційних сфер. Практично всі сегменти ринку знаходяться у стадії зростання. В даний час ринок нерухомості трансформується, збільшується і починає працювати за загальноприйнятими в світовій практиці правилами, методами і підходами. Інвестори переходять від дрібних будівельних проєктів до масштабних, коли об'єми передбачуваних інвестицій вже складають не тисячі, а десятки мільйонів доларів, а терміни проєкту збільшуються від декількох місяців до кількох років. У той самий час, ринок нерухомості в центральноєвропейських державах (Угорщина, Чехія, Словенія, Республіка Польща) вже увійшли до стадії насичення і, відповідно, демонструють значно меншу прибутковість, ніж український ринок, що дозволяє розраховувати на перспективні результати [7: 46].

У загальному ж, йдеться про девелопмент житлової нерухомості — новий підхід для приватних інвесторів, — пов'язаний з вартісними оцінками у процесі управління витратами і доходами у єдиному процесі проєктування, дизайну та експлуатації будинків.

Виходячи з цього, виникає необхідність проаналізувати сучасні тренди та особливості реалізації дизайн-проектів провідних українських компаній, які задіяні в процесі девелопменту житлової нерухомості та впливають на процес оцінювання інвестицій у житлові об'єкти. Дане дослідження проводиться з метою уникнення появи неконтрольованої надлишкової вартості дизайну інтер'єрів й утримання об'єктів, збільшеної вартості оренди приміщень, їх передчасної руйнації та знецінення.

Поява та діяльність девелоперських компаній на ринку нерухомості є досить актуальною та вкрай необхідною. Це, в першу чергу, обумовлено розвитком ринкової економіки в Україні та важливістю позитивного розвитку ринку нерухомості, що дасть можливість вирішити актуальні соціальні та економічні питання. А саме, це забезпечення житлом населення країни, додаткові робочі місця та позитивний розвиток суміжних сфер щодо виробництва будівельних та оздоблювальних матеріалів, продукції легкої промисловості, виконання проектних робіт та ін. Отже, важливим є наближення діяльності девелоперських компаній в Україні до західних стандартів, що дасть можливість вирішення ряду проблем на ринку нерухомості, створивши для них відповідні умови [11: 23].

Зв'язок роботи з важливими науковими або практичними завданнями. Стаття написана відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри менеджменту мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографія різноманітних за ступенем наукової значимості, глибиною і широтою охоплення проблеми теоретичних концепцій дизайну, що супроводжували його практику, досить обширна. Вона включає роботи як зарубіжних, так і вітчизняних авторів. Слід відзначити наукові дослідження В. Р. Аронова, Л. Н. Безмоздіна, В. Л. Глазичева, О. І. Генісаретського, К. М. Кантора, М. А. Коськова, Є. М. Лазарева, Г. Б. Минервіна, Л. І. Новикова, В. Ф. Сидоренко, Ю. С. Сомова, М. В. Федорова.

Феномен дизайну у контексті проектної культури в українській культурології початку XXI ст. став предметом фахових розвідок Ю. М. Білодіда, В. Я. Даниленка, Ю. Г. Легенького, О. М. Хмельовського. Дизайн активно досліджується як прояв синтезу мистецтва, науки і техніки в умовах системної поліфункціональності й багатоваріантності інтерпретації [1], як специфічна складова проектної культури архітектурного простору [5] й естетико-технічний стрижень організації гармонійного предметно-просторового середовища [12].

Процес розвитку ринку нерухомості як складової національної економіки вивчається багатьма провідними вітчизняними та закордонними вченими. Найвідомішими у цьому напрямі є праці Г. Амстронга, Д. Долана, О. Ю. Амосова, Г. В. Вищоцької, В. М. Гавви, В. В. Галасюка, А. П. Голикова, В. І. Павлова, О. С. Любуна, О. І. Кіреєва, О. А. Гриценко, А. М. Драпіковського, Н. А. Лебідь,

Г. М. Стерника, Є. І. Тарасевича, О. М. Тищенко. У роботах цих авторів висвітлюються питання закономірностей становлення та функціонування ринку нерухомості [2], проблеми оцінки нерухомого майна [6], моделювання вартості нерухомості [7], діяльності посередницьких організацій [8]. Але незважаючи на підвищений інтерес до девелопменту, багато аспектів щодо успішного розвитку його в Україні є досі недостатньо визначеними.

Актуальною на даний момент є розробка науково-практичних рекомендацій щодо систематизації інформаційних потоків, їх комплексного аналізу й інтерпретації для прийняття управлінських і дизайнерських рішень, для чого необхідне розширення теоретичних і прикладних досліджень у цій галузі. Тому актуальним є методичний аналіз впливу дизайну на ринкову вартість нерухомості та організаційно-економічні заходи в цій галузі.

Мета статті — визначити провідні концептуальні тенденції в дизайні, що впливають на ринкову вартість житлової нерухомості в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасних економічних умовах функціонування в Україні відбуваються численні зміни та реструктуризація в усіх без виключення галузях економіки. Однією з таких галузей, де зміни найбільш істотні, є ринок нерухомості. Він розпочав свій розвиток з початком переходу від централізованої планової економіки до ринкової.

З недавнього часу в Україні сформувався окремий напрямок діяльності на ринку нерухомості — розвиток нерухомості, або девелопмент. Це особливий процес, організаторами якого є професійні учасники ринку нерухомості — девелопери.

Поняття «девелопмент» може розглядатись у двох взаємопов'язаних аспектах. З позиції першого аспекту девелопмент розглядається як перетворення нерухомості. З позиції другого — під ним розуміється особлива професійна підприємницька діяльність на ринку нерухомості. За своєю сутністю в цілому девелопмент нерухомості представляє собою обмежений за часом, ресурсами та масштабами процес, результатом якого є концептуально новий об'єкт нерухомості [8: 15]. Професійний підхід до організації та реалізації такого процесу забезпечується тільки за рахунок застосування методології управління проектами. Це пов'язано з тим, що змістовно девелопмент нерухомості повністю співпадає із визначенням проектної діяльності, а саме:

- девелопмент завжди спрямований на досягнення конкретного результату: створення об'єкта нерухомості з певними кількісними та якісними характеристиками;
- девелопмент передбачає виконання ряду взаємопов'язаних дій, від розробки ідеї до здачі створеного об'єкта в експлуатацію з урахуванням інтересів багатьох учасників;
- девелопмент завжди передбачає отримання результату протягом певного відрізка часу;
- результат девелопменту завжди неповторний та унікальний.

Девелопмент нерухомості завжди передбачає залучення інвестицій. З цього випливає, що проекти девелопменту нерухомості, маючи більшу вартість, ніж витрати на їх створення та вартість раніше існуючого об'єкта нерухомості, є різновидом інвестиційних проектів, що збільшують обсяг функціонування у суспільстві капіталу [8: 24].

Головними тенденціями на ринку нерухомості України у 2015 році виступили зростання цін через девальвацію гривні, скорочення попиту та реальних угод, а також подальше зниження будівельної активності. За прогнозами експертів, у 2016 році падіння ринку може продовжитись.

Ринок нерухомості України на сучасному етапі піддався впливу як економічної, так і політичної кризи. Причому однозначними ці впливи назвати не можна. З одного боку, під тиском економічного спаду і зниження купівельної спроможності населення попит на житлову нерухомість знижувався. З іншого — на тлі девальзації гривні та проблем у банківській системі українці вкладали свої заощадження в традиційно стабільні сфери, зокрема в житло.

Стрімке зростання цін на нерухомість стало каталізатором розвитку будівельного сектора економіки України. Як повідомляє інформаційне агентство «УНІАН», вартість житла на первинному ринку нерухомості Києва в січні-березні 2015 року зросла на 26–45 % [15]. У першому кварталі 2015 року середні ціни в житлових комплексах економ-класу зросли на 45,6% (до 20,5 тис. грн/кв. м), бізнес-класу — на 35,3% (до 35,3 тис. грн/кв. м), комфорт-класу — на 33,7% (до 26,2 тис. грн/кв. м), преміум-класу — на 26,2% (до 57,2 тис. грн/кв. м) [15].

Невідповідність поточних цін житлової нерухомості з купівельною спроможністю переважної більшості населення обумовлює додаткові фінансові ризики. Підвищення вартості житлового будівництва відбувається на фоні:

- незадоволеного попиту на житло, що в два рази менше за існуючі потреби;
- поступового зростання цін на будівельні матеріали;
- підвищення ВВП і купівельної спроможності населення при дефіциті житла сприяє підвищенню ціни на житлову нерухомість;
- міграційних процесів, які підвищують і без того значний попит (насамперед, припливу людей у великі міста);
- високої інвестиційної привабливості вкладання коштів у малоризиковий високоліквідний актив — нерухомість.

Варто зазначити, що середня ціна одиниці площі характеризується символічною формулою [8: 24]:

$$C_k(t, p_i) = G(t) + L_k(p_i),$$

де $C_k(t, p_i)$ — ціна одиниці площі (m^2) окремої квартири у момент часу t ; p_i — локальні параметри житла; $G(t)$ — загальний рівень цін у місті; $L_k(p_i)$ — локальні відмінності кожної квартири, що залежать від набору її характеристик.

Зауважимо, що функції оціночних корекцій $L_k(p_i)$ можуть мати різний характер (або мати різні значення). Проте більшість поправок є мультиплікативними, тобто має місце не додавання фіксованої «надбавки за зручності» до середньої вартості, а множення на коефіцієнт. Тому після математичного перетворення показника $L_k(p_i)$ рівняння має вигляд:

$$C_k(t, p_i) = A_k(p_i) * G(t) + B_k(p_i),$$

де $A_k(p_i)$ та $B_k(p_i)$ описують відповідно мультиплікативні та адаптивні локальні характеристики житла. Вказаний вираз — масштабна система з k -рівнянь, де k — кількість квартир, які аналізуються.

Проекти девелопменту нерухомості як особливий вид інвестиційних проектів, мають ряд певних властивостей, що прямим чином впливають на діяльність девелопера з організації та управління проектом [14: 3]. Найбільш суттєвими з них є такі:

- проекти відносяться до числа капіталоємних, що потребують значних за обсягами інвестицій;
- інвестиції передбачають тривалий термін окупності, а результати інвестування (об'єкти нерухомості) мають відносно низьку по відношенню до інших видів активів ліквідність;
- проекти є складними у містобудівельному, архітектурному, технічному, дизайнерському та економічному відношеннях;
- для проектів характерний високий рівень зовнішніх ефектів: їх реалізація торкається інтересів багатьох учасників, зміна умови течії економічних та соціальних процесів на території, що, в свою чергу, передбачає високий рівень державної та суспільної уваги, а також контролю над розвитком нерухомості;
- суттєвий вплив на інвестиції має місце розміщення об'єкта нерухомості і якість його предметно-просторового середовища;
- реалізація проектів пов'язана із значною невизначеністю та комплексом ризиків через їх інноваційність, а також нерозвиненість ринку нерухомості в Україні.

Світова економіка початку XXI століття характеризується кардинальними змінами у визначенні напрямів соціально-економічного прогресу. Сьогодні світова спільнота перебуває на порозі глибинних змін світогляду та філософії життя, оскільки сучасна глобальна фінансово-економічна криза — це не просто криза економічних інституцій, вона є свідченням кризи людини та суспільства загалом, їхніх ціннісних орієнтацій і моральних норм. Соціально-економічний прогрес, цивілізаційний розвиток суспільства в комплексі своїх складових та характеристик обумовлюють необхідність переосмислення сутності прогресу, його цілей, системи цінностей. Загальноцивілізаційні пріоритети та ринковий, конкурентний характер сучасних економічних відносин, зокрема в Україні, з приводу обмежених ресурсів об'єктивно змушують ставити питання про такий їхній економічний розподіл, який дав би змогу якнайефективніше їх використовувати, максимізувати прибуток, отриманий у результаті будь-якого виду економічної діяльності [7: 56].

Розглянувши деякі економічні аспекти процесу девелопменту, спробуємо проаналізувати вплив дизайну на бізнес в цілому, та, зокрема, на ринкову вартість нерухомості. Чому девелоперські компанії повинні приділяти більш пильну увагу дизайн-процесам, і яким чином це впливає на успішну реалізацію проектів?

Дизайн — один із найважливіших чинників конкурентоспроможності країни на міжнародній арені, який відіграє ключову роль в інноваційному розвитку суспільства [4: 111]. Соціологічні дослідження зарубіжних вчених свідчать про те, що в останні роки проявляється великий інтерес до глибинного сенсу дизайну та його впливу на різноманітні сфери нашого буття. У таких умовах виникають запитання про те, як ефективно використовувати можливості дизайну для активізації бізнес-процесів в Україні.

Застосовувати дизайн-менеджмент в нашій країні досить складно, оскільки індустрія дизайну на сучасному етапі достатньо «нова» і перебуває на етапі формування. Однак, з іншого боку, це створює перспективи для реалізації інноваційних стратегій на основі наукових досліджень в області дизайн-менеджменту і його ролі в процесі девелопменту житлової нерухомості. Таким чином, дизайн-менеджмент сприятиме інтенсивному зростанню якості національних продуктів та системи вітчизняного дизайну загалом.

Дизайн у сучасному суспільстві — це, насамперед, одна з умов отримання прибутку, оскільки, задовольняючи найвищі вимоги споживача, підвищує попит на вироблені товари та послуги [4: 110]. Міжнародний досвід показує, що можливості сучасного дизайну як для приватного бізнесу, так і для економіки країни в цілому є невичерпними. Варто зауважити, що значення терміна «дизайн» уже давно вийшло за рамки звичного процесу «декорування» предметів чи інтер'єру. Терміни «дизайн» та «інновації» перебувають сьогодні у тісному взаємозв'язку.

Дизайн — це не лише зовнішня оболонка предмета чи поверхнева концепція певної послуги. У даному випадку йдеться про цілісний ланцюг створення абсолютно нового продукту (*New Product Development*) чи концептуального дизайну (*Conceptual Design*). Таким чином, застосування практичних навичок дизайн-мислення (*Design Thinking*) є важливим елементом в управлінні компанією, незалежно від специфіки її діяльності [6: 241]. Однак аналітичного мислення, що базується на обробці вже існуючої інформації, стає недостатньо. Для інновацій та якісних перетворень необхідний принципово інший тип мислення, обов'язкова творча складова якого — вміння синтезувати матеріал і створювати нове. Тобто дизайн — це, насамперед, генерація нових технологій, маркетингу і найважливіший стратегічний ресурс будь-якої компанії.

Стає зрозуміло, що дизайн — це потужний інструмент системи менеджменту якості. Оцінку дизайн-проекту повинна надавати людина, яка мислить про дизайн таким чином: «Потрібно розробити продукт (інтер'єр, будівлю), який хочеться купи-

ти». Мета сучасного дизайн-процесу — здійснити успішну реалізацію продукту.

Багатоаспектність дизайну як однієї з форм матеріально-художньої культури, одного з видів предметної художньої творчості у сфері техніки, проектно-художньо-технічної діяльності, націленої в ідеалі на підвищення якості життя людей (шляхом гармонізації предметного середовища), визначає складність специфіки дизайну і викладу його основних положень.

Дизайн-процес на сучасному етапі обумовлений системою складно взаємопов'язаних факторів, що відображають вимоги виробництва і споживання виробів, виражають утилітарно-технічну та духовно-ціннісну (соціально-культурну) сторони сутності створюваних речей (їх наборів, комплексів, систем) і середовища в цілому [12: 94]. Тому дизайнерські і архітектурні розробки повинні бути науково обґрунтованими. Принцип наукової обґрунтованості дизайну має на увазі необхідність розуміння загальнометодологічних установок теорії дизайну, врахування положень соціології, психології, ергономіки, економіки, менеджменту, технології, екології, естетики, культурології.

Ефективне використання дизайну лежить в основі створення інноваційних продуктів, процесів і послуг. *Економічна ефективність дизайну* представлена в наступних даних [16: 198]:

- компанії, які використовують дизайн в стратегічних цілях, випускають нові продукти в п'ять разів частіше, в порівнянні з компаніями, які не використовують можливості дизайну;
- аналіз ірландських компаній показав, що 75 % малих і середніх підприємств, які використовують дизайн, налагоджують виробництво нових продуктів і послуг для нових клієнтів. Серед тих підприємств, які не використовують дизайн, інноваційною діяльністю займаються лише 48 %;
- дизайн збільшує прибуток на 17 % за рахунок внеску в інноваційну привабливість продукту, у підвищення продуктивності праці і загального зростання ефективності факторів виробництва;
- системний аналіз економічної ефективності дизайну в США встановив, що кожен долар, витрачений на дизайн, приносить у середньому 2,5 долари прибутку при продажі продукції. Якщо ж компанія продає товар на суму понад мільйон доларів, то середня віддача вкладених у дизайн засобів складає 400 %;
- дизайн є менш капіталомістким і має коротший період окупності, ніж інші фактори інновацій. У середніх і малих підприємств Франції період окупності інвестицій в дизайн для 60 % проектів склав менше ніж два роки. Британська Рада по дизайну встановила, що дизайн-проекти виправдовують інвестиції, в середньому, за 20 місяців.

Висновки. Зростання вимог споживачів до гармонічного поєднання функціоналізму, зручності використання, ергономіки, естетики та інновацій в продуктах дизайну є характерною рисою розвитку світового ринку. Дизайн інтер'єру на сучасному етапі включає в себе елементи мистецтва, технічної

естетики, маркетингу, девелопменту, економіки і технології. Якісний дизайн може істотно підвищити цінність продуктів, привести до зростання продажів, забезпечити розробку нових ринків і зміцнення існуючих. Основне завдання полягає в тому, щоб професійно інтегрувати дизайн в бізнес-процеси у сфері девелопменту в Україні.

Подальші наукові дослідження можуть бути спрямовані на вивчення інших ключових тенденцій в сучасному дизайні та їх впливу на ринкову вартість нерухомості і процес девелопменту в цілому.

Література:

1. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / В. Р. Аронов. — М.: ВНИИТЭ, 1992. — 122 с.
2. Асаул А. М. Економіка нерухомості: навч. посіб. / А. М. Асаул, І. А. Брижань, В. Я. Чевганова. — К.: Кондор, 2004. — 304 с.
3. Божко Э. А. Применение методики факторного анализа для экспресс-оценки недвижимости / Э. А. Божко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — 2002. — № 575. — С. 283–287.
4. Рижова І. С. Дизайн як фактор підвищення якості життя / І. С. Рижова // Нова парадигма: Альманах наукових праць. — Київ–Запоріжжя, 2004. — Вип. 35. — С. 107–111.
5. Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. — М.: МЗ-Пресс, 2001. — 252 с.
6. Крутик А. Б. Экономика недвижимости / А. Б. Крутик, М. А. Горенбургов, Ю. М. Горенбургов. — СПб.: Лань, 2000. — 480 с.
7. Лебідь Н. П. Региональные особенности ценообразования на рынке объектов недвижимости / Н. П. Лебідь // Власність в Україні. — 2000. — № 1. — С. 42–58.
8. Максимов С. Н. Девелопмент. Развитие недвижимости. Организация. Управление. Финансирование: уч. пособ. / С. Н. Максимов. — СПб.: Питер, 2003. — 256 с.
9. Мгбере Ч. О. Стратегия максимизации доходности проекта девелопмента / Ч. О. Мгбере // Управління проектами та розвиток виробництва: зб. наук. пр. — Луганськ: вид-во СХУ ім. В. Даля, 2006. — № 4 (20). — С. 76–87.
10. Мухін О. О. Вплив ринку нерухомості на розвиток експертної оцінки майна в Україні / О. О. Мухін // Економіка України. — 2002. — № 4. — С. 43–50.
11. Пантелеев П. О. Інвестиційні оцінки у девелопменті житлової нерухомості [Електронний ресурс] / П. О. Пантелеев // Економічний аналіз: зб. наук. пр. за ред. В. А. Дерія. — Тернопіль: ТНЕУ, 2014. — Том 15. — № 2. — С. 19–26.
12. Пригорницька А. А. Сучасна філософська методологія в підходах до дизайну / А. А. Пригорницька // Наукові записки Харківського військового університету. — Х., 2001. — Вип. XI. — 2001 р. — С. 92–97. — (Соціальна філософія, педагогіка, психологія).
13. Сьомкін В. В. Дизайн як соціально-культурна категорія / В. В. Сьомкін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. — Х.: ХДАДМ, 2015. — № 3. — С. 28–31.
14. Рач В. А. Ціннісно-орієнтовані стратегічні виховні рішення в проектах девелопменту нерухомості [Електронний ресурс] / В. А. Рач, О. М. Гладка // Управління проектами та розвиток виробництва: зб. наук. пр. — Луганськ: вид-во СХУ ім. В. Даля, 2009. — № 3 (31). — С. 161–168. — Режим доступу: <http://www.pmdp.org.ua/images/Journal/31/09rvapdn.pdf>. — Назва з екрану.
15. Unian.net [Електронний ресурс] // [Інтернет-портал]. — Електронні дані. — [Київ: інформаційне агентство ТОВ «УНІАН», 2001–2015]. — Режим доступу: <http://economics.unian.ua/realestate/1104615-kvartiri-ekonom-klasu-v-novobudovah-kieva-podorojchali-na-tretinu.html> (дата звернення 16.12.2015). — Назва з екрану.
16. Nayar J. Green living by design (the practical guide for eco-friendly remodeling and decorating) // Filipacchi Publishing, 2009. — 160 p.
17. Chipchase J., Steinhardt S. Hidden in Plain Sight: How to Create Extraordinary Products for Tomorrow's Customers. — New York: Harper Collins, 2013. — 256 p.

References:

1. Aronov V. R. Teoreticheskie koncepcii zarubezhnogo dizajna [Theoretical concepts of international design]. Moscow: VNI-ITJe, 1992. — 122 p. [in Russian].
2. Asaul A. M., Bryzhan' I. A., Chevhanova V. Ya. Ekonomika nerukhomosti: navch. posib. [Real estate economics: training manual]. Kyiv: Kondor, 2004. — 304 p. [in Ukrainian].
3. Bozhko Je. A. Primenenie metodiki faktornogo analiza dlja ekspress-ocenki nedvizhimosti [The application of factor analysis for rapid evaluation of real estate]. Visnik Harkivs'kogo nacional'nogo universitetu im. V. N. Karazina. — Kharkiv, 2002. — № 575. — P. 283–287. [in Russian].
4. Ryzhova I. S. Dizajn iak faktor pidvyschennia iakosti zhyttia [Importance of design as a factor of life quality]. Nova paradyhma: Al'manakh naukovykh prats'. — Kyiv-Zaporizhzhia, 2004. — Vol. 35. — P. 107–111. [in Ukrainian].
5. Runge V. F., Sen'kovskij V. V. Osnovy teorii i metodologii dizajna [Design theory and methodology]. Moscow: MZ-Press, 2001. — 252 p. [in Russian].
6. Krutik A. B., Gorenburgov M. A., Gorenburgov Ju. M. Ekonomika nedvizhimosti [Real estate economics]. SPb.: Izdatel'stvo Lan', 2000. — 480 p. [in Russian].
7. Lebid' N. P. Rehional'ni osoblyvosti tsinoutvorennia na rynku ob'ektiv nerukhomosti [Regional features of pricing in the real estate market]. Vlasnist' v Ukraini. — 2000. — № 1. — P. 42–58. [in Ukrainian].
8. Maksimov S. N. Development. Razvitie nedvizhimosti. Organizacija. Upravlenie. Finansirovanie: uch. posob. [Development. Real estate. Organization. Management. Financing: training manual]. S.-P.: Piter, 2003. — 256 p. [in Russian].
9. Mhber Ch. O. Strategija maksimizacii dohodnosti proekta developmenta [Strategy of maximizing profitability on development projects]. Upravlinnia proektamy ta rozvytok vyrobnytstva: zb. nauk. pr. — Luhans'k: vyd-vo SNU im. V. Dalia, 2006. — № 4 (20). — P. 76–87. [in Russian].
10. Mukhin O. O. Vplyv rynku nerukhomosti na rozvytok ekspertnoi otsinky majna v Ukraini [The impact of real estate market on expert valuation of residential property in Ukraine]. Ekonomika Ukrainy. — 2002. — № 4. — P. 43–50. [in Ukrainian].
11. Panteleiev P. O. Investytsijni otsinky u developmenti zhytlovoi nerukhomosti [Investment appraisals in housing property development]. Ekonomichnyj analiz [Elektronnyj resurs]: zb. nauk. pr. za red. V. A. Deria — Ternopil': TNEU, 2014. — Vol. 15. — № 2. — P. 19–26. [in Ukrainian].
12. Pryhornyts'ka A. A. Suchasna filosof's'ka metodolohiia v pidkhodakh do dizajnu [Contemporary philosophical methodology in design]. Naukovi zapysky Kharkivs'koho vijs'kovoho universytetu. Sotsial'na filosofia, pedahohika, psykhologhiia. — Kharkiv, 2001. — Vol. 11. — P. 92–97. [in Ukrainian].
13. S'omkin V. V. Dizajn iak sotsial'no-kul'turna katehoriia [Design as a socio-cultural category]. Visnyk Kharkivs'koi derzhavnoi akademii dyzajnu i mystetstv : zb. nauk. pr. — Kharkiv : Kh-DADM, 2015. — № 3. — P. 28–31. [in Ukrainian].
14. Rach V. A., Hladka O. M. Tsinnisno-orientovani stratehichni vikhovi risnennia v proektakh develepmentu nerukhomosti [Value-oriented strategies milestone decisions in development projects]. Upravlinnia proektamy ta rozvytok vyrobnytstva [Elektronnyj resurs]: zb. nauk. pr. — Luhans'k: vyd-vo SNU im. V. Dalia, 2009. — № 3 (31). — P. 161–168. — Available at: <http://www.pmdp.org.ua/images/Journal/31/09rvapdn.pdf> [in Ukrainian].
15. Unian.net [Electronic resource]: [Internet-portal]. — Elektronni dani. — [Kyiv: informatsijne ahentstvo TOV UNIAN, 2001–2015]. — Available at: <http://economics.unian.ua/realestate/1104615-kvartiri-ekonom-klasu-v-novobudovah-kieva-podorojchali-na-tretinu.html> (accessed 16.12.2015). [in Ukrainian].
16. Nayar J. Green living by design (the practical guide for eco-friendly remodeling and decorating). New York: Filipacchi Publishing, 2009. — 160 p. [in English].
17. Chipchase J., Steinhardt S. Hidden in plain sight: how to create extraordinary products for tomorrow's customers. New York: Harper Collins, 2013. — 256 p. [in English].

УДК 75.071.1(477) : 711(477.51) «1916–1919»

Соколюк Л. Д.

Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

МИХАЙЛО ЖУК

У КОЛІ ФУНДАТОРІВ УАМ

Соколюк Л. Д. Михайло Жук у колі фундаторів УАМ. У статті вперше проведено цілісний аналіз творчості Михайла Жука як рідкісного типу універсала у період діяльності з осені 1916 по весну 1919 року в Києві та виявлено його роль та місце у колі фундаторів УАМ. Показано, що він був єдиним серед тодішніх київських колег, хто поєднав талант мистця і літератора. Уперше проаналізовано низку поетичних і прозових творів Жука цього періоду, що підтвердило його приналежність до українського символістського руху не лише в художній творчості, а й у літературі. Розкрито зміни в його творчому методі, що досить чітко проявилися в портретах представників нової української творчої інтелігенції, виконаних для «Музагета». Показано, що використання елементів авангардної лексики з цього часу стає важливою прикметою творчої манери Жука, її неповторного характеру. Уперше вибудовано відеоряд зі збережених — головним чином у приватних колекціях, типографських відбитках у старих виданнях — портретів і декоративних панно Михайла Жука даного періоду. Акцентовано, що серед його портретних творів особливе місце займають образи учасників українського руху, представників нової української культури, що зазнали репресій за сталінських часів. Частина цих образів уперше проаналізована, введена до наукового обігу.

Ключові слова: Українська академія мистецтва, фундатори УАМ, український символізм, «Музагет», портрети Михайла Жука, декоративні панно, творчий метод, художній синтез.

Соколюк Л. Д. Михаил Жук в кругу основателей Украинской академии искусства. В статье впервые проведен целостный анализ творчества Михаила Жука как редчайшего типа универсала в период деятельности с осени 1916 по весну 1919 года в Киеве и выявлены его роль и место в кругу основателей УАИ. Показано, что он был единственным среди киевских коллег-современников, кто объединил талант художника и литератора. Впервые проанализирован ряд поэтических и прозаических произведений Жука этого периода, что подтвердило его принадлежность к украинскому символистскому движению не только в художественном творчестве, но и в литературе. Раскрыты изменения в его творческом методе, довольно четко проявившиеся в портретах новой украинской творческой интеллигенции, которые были выполнены для «Музагета». Показано, что использование элементов авангардной лексики в это время становится важной приметой творческой манеры Жука, ее неповторного характера. Впервые выстроен видеоряд из сохранных — главным образом в

частных коллекциях и репродукциях в старых изданиях — портретов и декоративных панно Михаила Жука данного периода. Акцентируется, что среди его портретных произведений особое место занимают образы участников украинского движения, представителей новой украинской культуры, подвергнутых репрессиям в сталинское время. Часть этих образов впервые проанализирована, введена в научный оборот.

Ключевые слова: Украинская академия искусства, фундаторы УАИ, украинский символизм, «Музагет», портреты Михаила Жука, декоративные панно, творческий метод, художественный синтез.

Sokolyuk L. Mykhailo Zhuk among the founders of Ukrainian Academy of Fine Art. The author of this article for the first time conducts the integral analysis of the creative activity of Mykhailo Zhuk during his stay in Kyiv from the autumn of 1916 to the spring of 1919 and identifies his role and place among of the founders of Ukrainian Academy of Fine Art. It is examined as the rarest type of an universal master in the European and, in particular, the Ukrainian artistic culture. He was one among their Kyiv colleagues who combined the talent of the artist and writer, master of easel and decorative arts. For the first time analyzed a series of poetic and prose works of Mykhailo Zhuk that time, which published in the magazines: “Way” “Literary-scientific Herald”, “Muzaget” It confirmed his belonging to the Ukrainian symbolist movement, not only in an art but also in a literature. And, he helped these to attaching of them to the problems of European cultural development. Moreover, the author specially stopped on the analysis of “Chaplet of sonnets” of Mykhailo Zhuk, showed that poet for the first time not only introduced in the Ukrainian literature this complicated literary, but also enriched the Ukrainian literature of the achievements of European culture.

The row of new artistic works of Mykhailo Zhuk is analyzed in the article. The author shows that Zhuk-artist continues to develop on the Ukrainian soil principles of Polish secessia (modern) in the person of the Cracow teacher Stanisław Wyspiański, directed on the synthesis of the different artistic forms. Mykhailo Zhuk continues to use the receptions of decorative art in an easel portrait art. But receptions change. Its clearly enough showed up in the portraits of the new Ukrainian creative intelligentsia done for the literature-artist magazine «Muzaget» of symbolism direction. He went out single time because of sharply changing political situation. The author analyses portraits of poets Pavlo Tychyna, Dmytro Zagul, bibliographer and poet Yuriy Mezhenko and also prominent producer Les' Kurbas — creator of the new Ukrainian theater: who absorbed the newest achievements of the European dramatic art. Except these portraits, reproducing in «Muzaget», the portraits of poets of Oleksa Slisarenko and Volodymyr Yaroshenko done Zhuk for subsequent numbers, but remaining unpublished in the archive of artist because of stopping of further edition of «Muzaget» was examined in the article.

The author of this article comes to an idea, that the important sign of the creative manner of Zhuk, its unique character is the use of vanguard vocabulary at this time. It changes the secessia (modern) language in description of a background. And herein she sees

influence of art of representatives of the Ukrainian advance-guard in Kiev, in particular, ideas of studio of Olexandra Ekster. Work of Zhuk "Woman with a sickle" is completely decided in vanguard stylistics. The group of his silhouette portraits is full of symbolic sounding. The author of this article sees in it the influence of Georgiy Narbut, with whom Zhuk closely communicated in the period of teaching in the created then Ukrainian Academy of Fine Art in Kyiv. However he perceived this graphic form through the prism of his artistic apprehension and gave it the new original sounding. Changes in the creative method in a number of Mykhailo Zhuk works of decorative art, executed in this period, are also noticeable. Connection with the art of Cracow teacher disappears obviously in them. A vanguard vocabulary appears as well as in portraits. The Ukrainian artist acquires the unique person. In addition, he, as master of the decorative painting, it self-sufficient asserts in the Ukrainian fine art on a new historical stage.

While summing up the author of this article attempts to define the place of Mykhailo Zhuk among other founders of Ukrainian Academy of Fine Art. The author focuses attention on the fact that every member of this group from the brightest eight creative personalities (Vasyl and Fedir Krychevsky, Mykhailo Boichuk, Georgiy Narbut, Olexandr Murashko, Mykhailo Zhuk, Mykola Burachek, Abram Manevych) differently proceeded from the experience of modern, differently balanced between a verisimilitude and convention. Mykhailo Zhuk organically blended in this circle and took the deserving place in it. But only he in this circle of the compatriots connected talent of artist and talent of author in one person. Only he came forward in both spheres as one of the brightest representatives of Ukrainian symbolism. Zhuk enriched the European artistic culture the experience of formation of new symbols. He introduced the elements of new vanguard searches of Ukrainian art in stylistics of symbolism artistic creative work.

Successive videorow from the portraits and decorative panels stored mainly in private collections and reproductions in old editions, for the first time ranged in this article. The author accents attention on the fact that among portrait works of Zhuk as well as in a previous Chernihiv period the special place is occupied by images of participants of Ukrainian movement, representatives of the new Ukrainian culture, exposed to the repressions in Stalin time. Part from them is first analyzed, entered in a scientific turn.

Keywords: *Ukrainian Academy of Fine Art, founders of Ukrainian Academy of Fine Art, symbolism, "Muzaget", portraits of Mykhailo Zhuk, decorative panels, creative method, artistic synthesis.*

Постановка проблеми. Актуальність теми.

Створена у 1917 році Українська академія мистецтва (УАМ) стала не просто першим вищим мистецьким навчальним закладом в Україні, а й одним із найважливіших кроків її фундаторів, які на багато років наперед визначили шляхи українського культурного відродження до творення нового українського мистецтва. До кола засновників УАМ входив і Михайло Жук, який поєднував в одній особі

талант художника і талант літератора. Очоливши в Академії майстерню декоративного мистецтва, він вів активну громадську роботу, спрямовану на національне самоствердження української культури, і не меншою активністю відзначалась його творча діяльність. Залишаючись символістом, Жук привніс до стилістики символістської творчості елементи авангардних шукань, збагачуючи тим самим і європейський досвід. Утім, мистецька спадщина цієї людини як рідкісного типу універсала в цілому і цього проміжку часу зокрема ще не вивчалась, опинившись свого часу серед заборонених тем. Актуалізація інтересу сьогодні до штучно вилучених з історії українського мистецтва тем та необхідність створення його об'єктивної історії підтверджують **актуальність** зазначеної проблеми.

Зв'язок з науковими чи практичними завданнями. Дослідження пов'язане з опрацюванням держбюджетної теми «Методичні аспекти теорії творчості, матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять» (номер держреєстрації 0314U003934).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дана стаття є продовженням досліджень автора, опублікованих у попередніх номерах цього видання [29], [30], і ґрунтується на проведеному в них аналізі стану проблеми. Особливе значення серед нових матеріалів, залучених до вивчення теми, мали ще не проаналізовані іншими авторами літературні твори самого М. Жука, опубліковані в журналі «Шлях» [2], [4], [5], [6], «Літературно-науковому вістнику» [3], місячнику літератури і мистецтва «Музагет» [27], спогади письменниці Галини Журби про літературне життя тогочасного Києва [7] і мистця-символіста Ю. Михайліва про Г. Нарбута [22], а також цінні коментарі до спогадів самого М. Жука про УАМ у публікації О. Кашуби та О. Яворської [11], що нещодавно вийшла друком.

Метою роботи є висвітлення та цілісний аналіз творчості Михайла Жука як рідкісного типу універсала у період діяльності з осені 1916 по весну 1919 року та виявлення його ролі й місця у колі фундаторів УАМ.

Виклад основних результатів дослідження.

З осені 1916 року, як писав Михайло Жук (іл. 1) у своїх спогадах, присвячених Українській академії мистецтва, він знову в Києві, де працює «в конторі старшого техника Ціціліано, що проводила роботу по будові стратегічних мостів через Дніпро і що входила до складу військових частин по обороні Києва» [11: 96]. На західному фронті продовжувались бої, а в не охопленому війною місті, де Жук розпочинав свій шлях у мистецтві, навчаючись у школі Миколи Мурашка, ще пульсувало літературне й художнє життя, звичайно більш активне, ніж у невеликому Чернігові, особливо після смерті у 1913 році Михайла Коцюбинського.

У лютому 1917 року Жук бере участь у 1-й періодичній виставці картин, організованій Київським

художнім училищем, де виставляє вісім речей, зокрема панно «Казка», про яке йшлося раніше, три портрети: М. Ш. (очевидно, Миколи Шрага), Д. Ц. (можливо, Ціціліано), що розглядалися в нашій попередній статті [30], а також С. К. (можливо, портрет хлопчика д-ра Кучеренка, у якого Михайло Іванович жив у Києві разом із Ю. Меженком [16: 235]. Крім того, були показані малюнок до обгортки, два зображення квітів і студія, про які сьогодні важко скласти уявлення. На виставці картин Київського товариства художників навесні 1917 року Жук демонстрував одну роботу [10].

У цей період у Києві Жук мешкав в Михайлівському провулку [9: 2], [28: 22], тобто поблизу від центра. Так само, можна сказати, в радіусі центра, на вул. Кузнечній, 107, була розташована редакція «Літературно-наукового вістника», з яким співробітничав Жук-літератор. На сторінках цього часопису друкувались найкращі українські письменники, що відіграли особливо важливу роль у формуванні модерної української літератури. Після заборони за часів війни у 1915–1916 роках, 1917-го він відновив випуск у Києві. З 1917 року в місті почав виходити і літературно-науковий місячник «Шлях» (1916 року видавався в Москві), який продовжував символістське спрямування «Української хати». Інтелектуальна еліта міста жила передчуттям світових соціально-історичних зсувів, сподіваннями на наближення волі, омріяної багатьма поколіннями українців. Така атмосфера нагадувала Жукові золоті дні його перебування в чернігівському колі Коцюбинського, відповідала його духовним, творчим устремлінням.

Пік напруження припав на зиму 1917 року. 23 лютого у Петрограді вибухнула революція, що із запалом була сприйнята українською громадськістю. На честь цієї події українськими теренами прокотилась хвиля маніфестацій. Розпочались падіння Російської імперії і сплеск потужного національного руху на українських землях. Події розгортались неймовірно швидкими темпами. Як представницький орган українських політичних і громадських організацій виступила Українська Центральна Рада, що у період з 4 (17) березня 1917 по 28 квітня 1918 року керувала українським національним рухом. Уже 7 березня було обрано провід УЦР на чолі з видатним ученим і політичним діячем Михайлом Грушевським (1866–1934), а у червні сформовано Генеральний секретаріат УЦР — перший український уряд. Генеральний секретаріат освіти очолив Іван Стещенко (1873–1918) — видатний громадський і політичний діяч, письменник, літературознавець, перекладач, педагог. Невдовзі Михайло Жук отримав від нього запрошення взяти участь у комісії по створенню «української державної Академії мистецтва у м. Києві» [11: 96].

Українська академія мистецтва планувалась лише як частина величезної культурної програми, започаткованої тоді Центральною Радою. Протягом

короткого терміну була створена система інституцій, необхідних для відродження і подальшого функціонування національної культури, що вистояли і за часів тоталітаризму. Унаслідок проведених УЦР заходів постали Українська академія наук, національна бібліотека, український державний архів, книжкова палата, державний симфонічний оркестр, національна опера, «Молодий театр», український історичний музей. Серед особливо важливих подій можна назвати заснування власної вищої мистецької школи, покликаної виховати нову генерацію мистців, здатних піднести українське мистецтво на рівень європейських художніх досягнень. Такі надії покладались на Українську академію мистецтва.

Наприкінці липня 1917 року М. Жук разом із В. Кричевським, М. Бурачком, О. Мурашком ініціювали формування комісії по заснуванню УАМ [11: 96]. Очолити організаційну роботу взявся доктор теорії та історії мистецтва, професор Імператорського університету св. Володимира Григорій Павлуцький, в будинку якого відбувалися збори комісії. До її складу, крім Г. Павлуцького, входили голова Центральної Ради М. Грушевський, його заступник Д. Антонович, а також директор Київського міського музею, археолог, етнограф, мистецтвознавець М. Біляшівський, мистці М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, П. Холодний, до яких приєдналися Ф. Кричевський та О. Грушевський [11: 104]. На початок вересня було розроблено статут Української академії мистецтва та обрано перших професорів [11: 105]. Ними стали М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, брати В. і Г. Кричевські, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут. 5 грудня 1917 року відбулося заснування УАМ, що супроводжувалося експозицією творів її фундаторів (іл. 3). Перші кроки академія робила у приміщенні Педагогічного музею по вул. Володимирській, де розмістилась і Центральна Рада, а заняття професорів проводились у розгордженому щитами приміщенні (іл. 2). Частина показаних тоді на виставці творів М. Жука збереглася донині (іл. 4–6), серед них — панно «Гвоздики», «Казка», портрети М. Коцюбинського, батька мистця І. Жука, В. Модзалевського, Г. Журби, д. Ціціліано (?). Про них йшлося в наших попередніх статтях [29], [30], [31].

Революція розгорталася. До Києва за покликом душі почали з'їжджатися діячі культури, які відчували себе українцями і прагнули працювати для України. Чого варті тільки імена Михайла Бойчука, Георгія Нарбута, Юхима Михайліва... Видатні люди почали прибувати з Москви і Петрограда. «Хто тікав од революції, а більшість тікала од голодухи, — згадував потім Жук. — Актори, режисери, письменники, архітекти, наукові діячі. Я познайомився з Іллею Оренбургом, архітектором Реріхом (Борисом — братом Миколи Реріха. — Л. С.). Як гриби, росли різні художні організації: літературні студії, малярські студії, театри мініатюр. Організувалась спілка художників...» [11: 98]. Жук задіяний



Іл. 1. Михайло Жук. 1910-ті.
Приват. зб. (Одеса)



Іл. 2. Будинок Педагогічного музею у Києві, де у 1917 р.
відкрилась Українська академія мистецтва



Іл. 3. Професори — фундатори Української академії мистецтва на тлі експозиції творів В. Кричевського.
Сидять (зліва направо): А. Малевич, О. Мурашко, Ф. Кричевський, М. Грушевський, І. Тешенко, М. Бурачек.
Стоять: Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук. Київ. 1917 р.

у різного роду художніх організаціях: працює в комітетах по організації Українського національного театру, «Молодого театру», який очолив великий майстер театрального мистецтва Лесь Курбас. Крім художнього життя брав участь і в житті літературному. З видавництвом «Сіяч» мистець підписав договір на видання п'яти томів творів (проза, поезія, драми, казки, статті з питань українського мистецтва) [11: 99]. Про підготовку до випуску тому поезій і двох томів оповідань у липні 1918 року йшло-

ся у часопису «Книгарь» [11: 100]. Але, констатує Жук на схилі життя, книжки «так і не встигли вийти з чисто технічних умов та з умов дуже бурхливих політичних подій, що тоді відбувались на Україні» [11: 99]. Утім, в архіві Жука збереглася обкладинка до збірки «Поезія» (іл. 9), дві обкладинки до книжок «Прози» (іл. 7–8), вочевидь, підготовлені до цього видання.

Одна з цих обкладинок (до «Прози»), на якій зображено полум'я, що вириває із чаші, а над ним



Іл. 4. Експозиція творів М. Жука. Київ. 22 листопада 1917 року.
ЧЛММЗК. ФО-2933



Іл. 5. Експозиція творів М. Жука. Київ. 22 листопада 1917 року.
ЧЛММЗК. ФО-2933



Іл. 6. Експозиція творів М. Жука (продовження). Київ. 22 листопада 1917 року. ЧЛММЗК. ФО-2943

зорі та квіткова гірлянда, знаходиться нині в архіві Чернігівського літературно-меморіального музею-заповідника М. Коцюбинського (іл. 7). Таке рішення, що повторює вже випробувані мистцем мотиви, його явно не влаштовує. Він шукає інші підходи в новому варіанті (іл. 8), в якому образотворчою метафорою стає зображення суцільною чорною плямою, де лише кілька білих ліній «намічають» окремі частини тіла, нахилена постать людини, закутаної в чорний плащ, із безнадійно опущеною рукою. Сидячи, чоловік вглядається в темну водяну яму, де плавають корона і лялька, а вгорі розгорнув величезні брунатні крила образ-символ, який можна трактувати як долю людини, фортуна, що панує над світом.

Зміст усієї композиції сприймається як утілення безмірного суму, що ним переповнена душа Михайла Жука — митця і літератора. Він залишається послідовним символістом, усе більше підключаючись до книжкової графіки і продовжуючи в ній свою лінію, яку визначив для себе в оформленні обкладинок до книги Л. Віхмана «Мудрість Еклезіяста» та журналу «Українська хата», про що йшлося в попередньому розділі. Але тепер у пластичній мові мистця з'являється дещо нове — зображення постаті людини наближається до силуетної форми. Сама ж композиція ґрунтується на орнаментальній основі. До орнаменту включаються і квітки, і рідка травичка на тлі, і пелюстки фантастичної рослини. Схожі прийоми зустрічались у європейській рекламній графіці доби модерну. Наприклад, знаменитий плакат журналу «*La Revue Blanche*» П'єра Боннара. Утім, в українській книжковій графіці Жук, не оминаючи європейський досвід, явно виходив на свій власний шлях.

Зацікавленість технікою силуету мистець виявляє і в оформленні обкладинки власної книжки «Поезія» (іл. 9), до якої включає силуетний портрет чарівної жінки з гостро виразним контуром обличчя. Він явно повторює зображення дружини — його Музи, натхненниці, яке й понині знаходиться в зібранні нащадків Жука (іл. 10). В обох

випадках силуетний образ зберігає орнаментальну основу, що включає декоративне оздоблення одягу, прикраси на голові, руці, шії. Протягом 1918–1919 років мистець продовжує створювати профільні портрети, поєднуючи силуетну техніку з декоративним оздобленням, що виявляється в портретах: дівчаток-підлітків — онучки Шрага (іл. 11) і невідомої дівчинки (іл. 12) в пелеринках, з бантами, із заплетеними косицями, а також у включених в орнаментовані округлі рами портретах молодої жінки з тонкими рисами обличчя (іл. 13) й невідомого чоловіка з короткою стрижкою, вусиками й горбуватим носом, з білосніжним комірцем сорочки та смугастою краваткою, імпозантна зовнішність якого наштотує на думку про його зв'язок, вочевидь, із артистичним середовищем (іл. 14).

Дослідники вже пов'язували звернення до силуету як рідкісної форми графіки у М. Жука з можливим впливом Г. Нарбута [1: 14], [12: 12], [13: 122]. І це безспідставно. Сам видатний майстер цього жанру Г. Нарбут, ставши професором УАМ, продовжував створювати свої силуетні шедеври. Жук високо цінував талант Нарбута як прекрасного графіка, посвідчуючись у цьому і багато років потому в листуванні з Ю. Меженком [16: 235], а тоді, співпрацюючи в УАМ, сприймав його як мистця й організатора, котрий став душею справи не лише у стінах навчального закладу, бо «його квартира стала чимось подібним до художнього клубу, де щовечора збирались більшість художників, що не заважало господареві тут же працювати й приймати участь у всіх розмовах» [28: 98]. Тут можна було спостерігати, як працює Нарбут у різних видах графіки, віддаючи перевагу книжковій і журнальній. І посилення інтересу Жука до мистецтва книги з цього часу так само можна пояснити значною мірою прикладом Нарбута, хоча не можна не брати до уваги й особливої зацікавленості Жука-літератора в авторському оформленні власних і близьких йому за духом літературних творів.

У цей короткий (з осені 1916-го по весну 1919 року), але надзвичайно багатий на події період особливу роль у літературній діяльності М. Жука відіграла його участь у Товаристві українських письменників і мистців під назвою «Музагет» та в його однойменному журналі. За основу назви, мабуть, було взято термін із давньогрецької міфології «мусагет», тобто епітет Аполлона й Діоніса як провідників муз. Задуманий як періодичне видання, він вийшов єдиний раз єдиним числом за три місяці (січень–березень) у травні 1919-го. Хто був ініціатором самого творчого угруповання, автором назви, — незважаючи на величезну кількість рецензій, спогадів, досліджень, на сьогодні все ще не доведено [19: 151].

Тоді ж, коли музагетівці збирались на квартирі у Жука, який мешкав у той час на вул. Назарівській побіч Ботанічного саду [19: 151], (а дехто кепкував із назви, «мовляв, “Муза геть”», як згадувала

Галина Журба [7: 136], котра була там), видання відбулося, незважаючи на надзвичайно важкі умови в холодному і голодному Києві, розгромленому, обдертому, з погорілими домами, який нічим не нагадував того блискучого, пишного міста, яке Галина Журба застала 1912 року, «ані навіть того, яке пережило велику європейську війну й революцію 17-го року», де помарнілі люди «шиються по неопалених хатах або сновигають по базарах за чимось можливим до їжі» [7: 132]. Особливо постаралась, як згадував ті події мистець Ю. Михайлів, «чорна денікінщина, з ідеєю “восстановлення неделимой России”» [22: 47].

До «Музагета» увійшло чотирнадцять молодих письменників, об'єднаних жагою революційних змін в українській літературі. Наймолодшому, Володимиру Ярошенку, виповнилося двадцять. Його долю представника українського розстріляного відродження 1937 року розділить ще один член об'єднання — Олекса Слісаренко. Жук був найстарший і найдосвідченіший серед них. Невеликий на зріст, щуплий, із обличчям пересічної людини, за згадкою учасниці зібрань Галини Журби, він брав участь «завжди у круглій кімнатній шапочці» [7: 136], яким і зобразив себе в автопортреті з одеської приватної збірки С. Лущика (іл. 15).

За кількістю вміщених у часописі матеріалів Жук, виступивши як мистець і літератор, домінує серед інших учасників. Він виконав проєкт обкладинки (іл. 16) і титульної сторінки (іл. 17), заставку й кінцівку, декоративний малюнок, використаний у тексті як ілюстрація (іл. 18), і три портрети, репродуковані як вклейки, — П. Тичини (іл. 19), Д. Загула (іл. 20) і Ю. Меженка (іл. 21). М. Жук був налаштований створити портрети всіх членів «Музагета». Того ж 1919 року для наступного видання увічнив образи знищених сталінською репресивною машиною Л. Курбаса, О. Слісаренка, В. Ярошенка, але існування журналу обірвалось, і ці портрети залишились не опублікованими в сімейному архіві М. Жука.

Загалом уся ця портретна серія свідчить про нові мистецькі шукання автора в контексті нових віянь доби, нової, кардинально зміненої суспільно-історичної ситуації в Україні, яка у відповідності з III Універсалом, проголошеним Центральною Радою 22 листопада 1917 року, стала Українською Народною Республікою. Але боротьба за незалежність тривала. У розгромленому Києві, ледь виживаючи, гартувалася молода генерація української творчої інтелігенції, серед якої — й ті окремі представники, що них тоді замальовував Жук. Усі портрети виконані італійським олівцем (із його здатністю давати інтенсивну насичену лінію, що сприяє посиленню світлотіні, об'ємній проробці зображення у його зв'язку з простором). І виконувались портрети як твори станкової графіки, відтворені потім в «Музагеті» із застосуванням цинкографії. У такому вигляді вони збереглися до наших днів.

У портреті тодішнього музагетівця Павла Тичини (1891–1967), свого чернігівського учня, який продовжував займатись літературною діяльністю, закінчивши Київський комерційний інститут (1913–1917), М. Жук відходить від попередньої манери творення портретного образу і звертається до кубістичної стилістики, вочевидь, під впливом ідей київських авангардистів, популярності студії Олександри Екстер. Ю. Михайлів вважав, що «кубістичне трактування голови поета ніяк не відповідає його характерові» [23: 18]. Утім, така акцентованість на прямих лініях, гранях, можливо, і йде урозріз із деякими рисами характеру зеленоокого, ніжного Тичини, але відповідає усталеним уявленням про поета як людину самозаглиблену, неординарну. Тим більше, що саме тоді Тичина перебував у zenіті своєї слави, відзначившись збіркою «Сонячні кларнети», сповненою музики, ритміки, руху, — збірки, що прозвучала як гімн відродженню України. Тло ж із променями сонця, що линує згори і перетинаються над головою поета, а він наче заслухався їх, — є тим чудово знайденим акомпанементом, що надає образу особливо влучної, неповторної характеристики.

Дмитро Загул (1890–1944) — ще один із визначних музагетівців, ерудит, «мовник та літературознавець, а зокрема знавець стародавнього орієнту, стародавніх літератур», за спогадами Галини Журби [7: 136]. «Вище середнього росту, з якимось нерегулярним обличчям, заломленим носом, широко посадженими очима», — згадувала про нього письменниця через багато років після його смерті у 1944 році на Колимі, в одному зі сталінських таборів. А тоді, 1918 року, символіст Д. Загул розпочинав входження в літературний процес, видавши збірку поезій «З зелених гір». Жук малює його погрудний портрет, розкриваючи зовсім інший стан душі, ніж у сповненому урочистої радості образі Павла Тичини. Д. Загул насупив брови, міцно стулив уста, уважно дивиться перед собою, насторожено замислившись, наче відчув подих тривоги. Символічний коментар мистець, як і раніше, продовжує зосереджувати на тлі, що оточує образ. Праворуч — плавною лінією окреслена сидяча оголена жіноча постать, ліворуч — два розкидані в різні боки деревця, а вгорі вістрям униз в хмари, що пропливають, увіткнувся, наче робить крок, розчинений циркуль. Символ чого? Дороги життя? Драматизм образу посилюється інтенсивним звучанням лінії, що супроводжується штриховим доповненням, як в українських стародруках.

Інший хід обирає М. Жук в портреті видатного діяча бібліотечної справи в Україні Ю. Меженка (1892–1969). У роки революції Меженко став організатором рятування маєткових бібліотек, організатором Української Книжкової палати, УНІКу (Українського наукового інституту книгознавства), друкованим органом якого стали згодом «Бібліологічні вісті». На основі літературного оточення, що утворилось навколо архівно-бібліотечного відділу,

де працював Ю. Меженко, було сформовано «Музагет» як літературне об'єднання молодих письменників нової доби, де він, виступаючи теоретиком літератури, проводив студійні екскурси в теорію стилів і музичної побудови вірша.

Жвавим, інтелігентним, із тонким блідим обличчям, яким запам'ятався Галині Журбі тодішній Меженко [7: 136], представлений він на поколінному портреті, зробленому Жуком. Струнка постать сучасника з красивою поставою голови панує в лаконічно поданому інтер'єрі з ледь окресленим склепінням і книжковою шафою. Портрет явно розрахований на сприйняття зображення в цілому. Вертикаль стоячої фігури елегантного інтелектуала у темній візитці, яким представлено Юрія Меженка, сприймається єдиним силуетом, вносить динаміку, надає композиції піднесеного звучання. Жук продовжує стверджувати особливу цінність людини творчості, енергія якої спрямована на здійснення благородних ідеалів.

Серед блискучих талантів епохального значення, що зібрались тоді в Києві і віддалились творенню нової української культури, спрямовуючи її в європейське річище, був і Лесь Курбас (1887–1942), який так само належав до «Музагету» [7: 136]. Малюючи його портрет (іл. 22), Жук явно зосереджує увагу на внутрішньому стані свого героя, продовжуючи серію погрудних зображень людей творчих професій, неповторних індивідуальностей, із якими звела його доля. І ось ще один з них. Цього разу — вродливий і артистично витончений слуга Мельпомени, революціонер у театральній сфері, який за короткий час, очоливши «Молодий театр», вивів українське театральне мистецтво на рівень найкращих європейських досягнень. Висока освіченість (знання, окрім грецької та латинської, слов'янських, німецької, французької, англійської, норвезької мов), ерудиція, чітка зорієнтованість у світових художніх процесах, завдяки чому режисер-реформатор зміг наповнити репертуар свого театру власноруч перекладеними творами світової класики і новітньої драматургії, явно імпонували Жукові. Він зобразив молодого режисера в момент, коли той дещо нахилився і про щось глибоко замислився. Схильність Курбаса до філософських роздумів, аналітики і стала тією головною рисою, яку виділив у його характері Жук і втілює у портретному образі. Символічним коментарем, як і раніше у Жука, виступає тло: зліва над Курбасом нависли чіткі дугасті лінії, що нагадують півдуги стелі, праворуч позначені паралелі дощатої підлоги сцени з театальною маскою і розкиданими трояндами. Але головне завдання для мистця — досягти особливої виразності характеру, і Жук його вирішує, зберігши до того ж унікальний у нечисленній іконографії портрет великого українського режисера, знищеного сталінською репресивною машиною.

В архіві Жука пройшов через лихоліття і намальований ним у тому ж 1919-му році портрет музагетівця, а тоді — поета-символіста Олексі

Слісаренка (1891–1937), ще однієї жертви сталінського режиму (іл. 23). Великим, дорідним, чорнявим, із смагливим обличчям, веселим, сповненим «творчого розгону, не загнужданого ще в якісь устійнені мистецькі шори» запам'ятався він колезі по цеху Галині Журбі [7: 136]. Техніка італійського олівця, використана М. Жуком при створенні цього портрета, на думку критики в особі Ю. Михайліва, підноситься на високий щабель досягнення. «Голова ніби вирізана з криці, — відзначає він, — намагнотовані очі пронизують далечінь. А на тлі знову символіка; вируючі кола не то окремих планет, не то сонць, що під кінець замикаються в одно суцільне коло, як у певну залізну систему. Чи не говорять вони за бурхливу вдачу письменника та його палкий темперамент?» [23: 19].

Наймолодшим із музаетівців був Володимир Ярошенко (1898–1937) — ще один представник українського розстріляного відродження, образ цієї людини, створений у 1919-му Жуком, зберігся в його архіві (іл. 24). Тоді молодий поет з Полтавщини, «з хлоп'ячим рожевим обличчям, короткозорий, у пенсне, виявляв найбільше ініціативи та енергії в громадському та літературному житті» серед інших членів цього угруповання в Києві. Таким поет запам'ятався Галині Журбі. Увагу Жука, виходячи з концепції портретного образу, створеного ним, Ярошенко привернув, перш за все, як автор збірки поезій «Світотінь» (1918). На принципах світла й тіні будує Жук і портрет поета. У світ тіней уводять глядача розглянуті вище силуетні образи мистця. Тепер же він знаходить новий художній прийом: залишаючись у лоні символізму, парадоксально поєднує два різні стани. Погрудне зображення Ярошенка, наближене до профілю і виділене світлом, мистець розміщує на світлому тлі, а з-під нього виглядає його чітко окреслений темний силует. Контраст домінує і має явно філософський підтекст. Про що думав тоді Жук, який зміст укладав, поєднуючи земний образ і світ поза можливостями людського осягнення? На які думки наштотувала його підсвідомість? Ясно одне: він був наділений філософським складом мислення і безумовними інтуїтивними основами своєї філософії.

Працюючи над галереєю портретів близького йому кола представників тогочасної української творчої інтелігенції — учасників доленосних культурних перетворень, Жук, як і мистці європейського символізму, переймається ідеєю вираження Душі, її незвіданих таємниць в образах своїх персонажів. І головним засобом свого «дослідження» обирає малюнок — із його класичною технікою італійського олівця, випробуючи її можливості від наближеної до живописних ефектів мальовничості в портреті Миколи Вороного (1917, іл. 25) до графічної лінеарності, як це простежується в портретах музаетівців, до зацікавлення магією тіні в низці проаналізованих вище портретів, використання окремих рис, притаманних кубізму. Цим, зокрема,

відзначається малюнок «Жінка з серпом» (іл. 26) із приватного зібрання Т. Максим'юка (Одеса).

В обкладинці книги Кліма Поліщука «Тіні минулого» (К., 1919), який сам не увійшов до складу членів «Музаета», а лише до значно ширшого списку запрошених [19: 151], М. Жук робить спробу сумістити пластичну мову модерну, неопримітивізму, кубізму. «Зображення тут будується з різних шарів, — відзначає О. Лагутенко, — полуфігура кам'яного колосу опрацьована виступаючими куристими гранями, трави й хвилі уподібнені до орнаменту, а на дальньому плані підіймаються спіралевидно полум'я та дими» [1: 15].

Схожі принципи оновлення пластичної мови модерну шляхом залучення елементів новітніх художніх систем знаходимо і в інших творах Жука. Душевний стан, його напруженість в акварельному портреті тендітної молодшої жінки, зображеної трохи не на повний зріст чітко окресленим силуетом (іл. 27), передається динамічним рухом угору прямокутних паперових полотнищ, із акцентом уваги на прямих лініях, гранях, як у кубістичній стилістиці. Характер тла, на якому показано образ, не просто звучить в унісон жвавому темпераменту дещо засмученої легкої, граційної жінки, вочевидь, з літературного світу, про що свідчить діагонально спрямований фрагмент друкарської машинки зліва. Таке динамічне тло — одна із влучних знахідок мистця: в ньому відлуння того, що відбувається зовні, відлуння наелектризованої атмосфери часу.

У цьому портреті нові кроки в стилістичних шуканнях Жука поєднуються з новими шуканнями в техніці виконання. Складається враження, що це і є той самий портрет Г. Симонович, виконаний у комбінованій техніці вугілля і акварелі, про який писав Ю. Михайлів: «Чорний вугілля ніби обпестив оксамитною гамою крихку, як порцеляна, постать дівчини, а прозора акварель виявила надзвичайно глибоку з надсадою задуму, надавши портретові елегантної зажуреності» [23: 19].

У комбінованій техніці вугілля і акварелі того ж 1918 року були виконані «Дитячий портрет» і «Дівчинка на кріселку», про які згадує Ю. Михайлів [23: 17] і місцезнаходження яких нині невідоме. Автор розглядає їх як проміжні студії, до яких вдавався Жук на шляху до головних «ударних» творів. У таких працях мистець «ніби згадує свою *alma-mater*» і вказівки своїх краківських учителів. Певною мірою, цей зв'язок простежується в «Портреті дівчини» з приватного зібрання в Одесі (1918, іл. 28) — ніжного створіння із задумливим поглядом голубих очей і яскраво-червоним бантом у волоссі з лівого боку. Жук розширює можливості кольорової графіки, відходить від пастелі, улюбленого матеріалу С. Виспянського, поєднує техніки олівця, включаючи італійський, вугілля, акварелі, гуаші, тобто перевищує набір, вживаний Ю. Мегоффером.

Експерименти з поєднання різних графічних матеріалів мистець продовжує в портреті Марії

Заньковецької (1919). Зірка професійного українського театру, що тоді народжувався, зображена у повний зріст, коли вона, зіщулившись, виголошує якийсь монолог (іл. 29). Теплим пастельним силуетом домінує її образ на діагональній смузі світлого тла, протиставлений густій темній тині зліва і кружляючим ритмам закручених куліс обабіч, що наче символізують круті віражі її особистої та творчої долі. Хвилювання знаходить відображення в діагональному русі бгунк сукні. Контрастна світлотіньова гра використана Жуком явно з метою розв'язання суттєвої творчої проблеми: відтворити глибокий драматизм внутрішнього пориву своєї сучасниці — української актриси, що так міцно захоплювала глядача незбагненною внутрішньою силою свого таланту. Обраний автором еліпсоподібний формат композиції може служити за виразний приклад уміння мистця поєднати художньо-образну концепцію в цілісний психологічний і композиційно-просторовий вузол. Твір цей можна розглядати і як наступний крок майстра у розширенні технічного діапазону своєї графічної культури: до мистецьких можливостей техніки пастелі, італійського олівця він додає туш, гуаш, білило, об'єднуючи їх у цілісну систему.

Іще далі в цьому напрямку Жук пішов при написанні портрета невідомої жінки (іл. 30), поєднуючи класичні техніки акварелі, туші, італійського олівця з колажем, запровадженням кубістами. Наклеєна праворуч смуга з полотна плахти — не просто естетика фрагменту реальності, що пов'язує її з моделлю, її духовним світом, а й образотворчий засіб, явно вжитий з метою поглиблення характеристики психологічного стану образу. Діагональне розміщення шахових мотивів тканини не лише підтримує аналогічне спрямування інших структурних елементів композиції, а й збагачує орнаментально-ритмічний лад твору, пом'якшує психологічну загостреність образу своїм спокійним кольоровим тоном.

Схожі пошуки, спрямовані Жуком на оновлення пластичної мови, простежуються і в його декоративних панно цього періоду, хоча тепер автор значно рідше звертається до цієї ділянки своєї творчості. Символи модерну в царстві квітів — ірис, лілія — продовжують привертати його увагу. Мистець шукає нові композиційні рішення, щоби відтворити витончену красу бородатих ірисів із мечеподібним листям (іл. 31), прозваних у народі «півниками», або ж ніжну природу білих лілій (іл. 32), розігруючи одну й ту саму композиційну схему: діагональна темна пляма, що, вочевидь, символізує земну поверхню, у першому випадку заповнює правий кут твору, а в другому переміщується вліво.

Утім, така поетика вже не влаштовує Жука. У наступному панно на тему ірисів (іл. 33), як і в портретних образах, він знаходить інші ритми, інші, більш абстраговані пластичні засоби. Розглядаючи цей твір у контексті мистецтва модерну, яке ще не одне десятиліття знаходитиме відлуння в українській художній культурі, Ю. Лінник пи-

ше: «Косокутний простір тут — як система сходів чи пандусів. Квіти здійснюють по них стрімке сходження. Нехай мистець вирішує чисто декоративне завдання. Нехай гра форм і ритмів для нього — вичерпна самоціль чи виправдання. Тим не менш в роботу спонтанно закладено надзвичайно глибокий змістовий підтекст. Перед нами свого роду драбина життя. Її перші сходини — це світ тіней: ми бачимо чорні силуети ірисів. Мимоволі згадується міфологема Аїда. Туди восени повертається і Персефона, і трави, аби весною знову повернутись під Сонце. Геліотропізм притаманний рослині. Вже у цьому виявляється його космічність. Її-то і виявляють роботи М. І. Жука» [15: 13].

Але не тільки в цьому панно простежується зв'язок із пульсуючим світом. Він притаманний і попереднім творам мистця. Інша справа в тому, що Жук типову для органічних форм криволінійність як знакову рису пластичної мови модерну починає поєднувати з прямими лініями, гострими кутами. Подібне бачимо і в іншому панно, присвяченому іншій квітці — тюльпану (іл. 34) і відтвореному Ю. Михайлівим [23]. Нині місцезнаходження цього твору невідоме.

Не лише поєднання криволінійних окреслень і прямих ліній характеризує зміни у засобах виразності, вжитих Жуком і в портретах, і в декоративних панно, а і звернення до мистецтва силуету при створенні образу квітки, як у панно «Хризантеми» (1919, іл. 35). Ю. Лінник накладає на цю картину філософсько-поетичний зміст: дві квітки — три тіні, було три — залишилось два, від третього — тільки тінь [15: 24]. І знову світ тіней. А хіба подібні асоціації не вносили ті страшні катаклізми, що трясли тоді Україну і свідком яких став сам Жук, перебуваючи в епіцентрі подій.

Так само і в літературній творчості він залишається прихильником немиметичних форм відбиття дійсності. Вітер символізму продовжував наповнювати вітрила його нових поезій. 1917 року в журналі «Шлях» (№ 4), що продовжував символістську лінію «Української хати», М. Жук друкує свій переклад однієї з поезій Леопольда Стофа, де польський символіст оспівує красу світу, якій загрожує небезпека від міфічного персонажа давньоримської міфології — Парки, котра обрізає нитку життя. Поривом до ідеального, тугою за казковим і прекрасним світом сповнені рядки циклу поезій Жука, надрукованих у двох номерах цього часопису і об'єднаних однією назвою — «Без неї» [2]. Рядки світла і радості лягають упереміж зі смутком і тривогою. Поет прагне осягнення дійсності не лише в естетичному, а й у філософсько-моральному аспектах. Його бентежить, не дає спокою думка, що прозвучала в строфі:

*Невже колись злочинства муки
В минулім стануть мов чужі,
Можливим буде вимить руки,
Забути скровлені ножі* [2: № 4: 9].



Іл. 7. М. Жук. Проза. — Київ. Кін. 1910-х. Ескіз обкладинки. Пап., туш, білило. 17.2×11.2.
ЧЛММЗК. Г-234



Іл. 8. М. Жук. Проза. — Київ, 1918–1919. Ескіз обкладинки. Пап., туш, гуаш, білило.
Приват. зб. (Одеса)



Іл. 9. М. Жук. Поезії. — Київ, 1919. Ескіз обкладинки. Пап., туш, гуаш, білило. 23.5×20.4. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 10. Силует дружини. Кін. 1910-х. Карт., туш, гуаш, паст., білило. 56.2×43.0. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 11. М. Жук. Силует онуки Іллі Шрага. 1919.
Карт., туш, гуаш, акв., іт. ол., білило, паст.
61.9×53.0. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 12. М. Жук. Силует дівчини. 1918.
Пап., зм. техніка. 29.9×57.7. Приват. зб.
Т. Максим'юка (Одеса)



Іл. 13. М. Жук. Жіночий силует. 1919. Карт., туш,
акв., гуаш, паст. 58.5×57.5. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 14. М. Жук. Силуетний портрет невідомого. 1919.
Пап., зм. техніка. 67×67. Приват. зб. (Київ)



Іл. 15. М. Жук. Автопортрет. Кін. 1910-х.
Пап., зм. техніка. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 16. М. Жук. Проект обкладинки
літературного альманаху «Музагет». 1919.
27×21.5. Пап., зм. техніка. Приват. зб. (Київ)



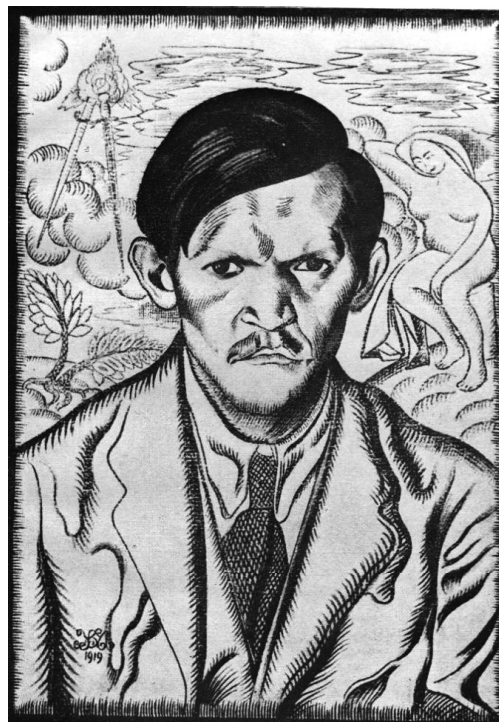
Іл. 17. М. Жук. Титульна сторінка
літературного альманаху «Музагет».
1919. Друкарський відбиток



Іл. 18. М. Жук. Ілюстрація до журналу «Музагет».
1919. Друкарський відбиток



Іл. 19. М. Жук. Портрет Павла Тичини. 1919.
Пап., іт. ол. Друкарський відбиток



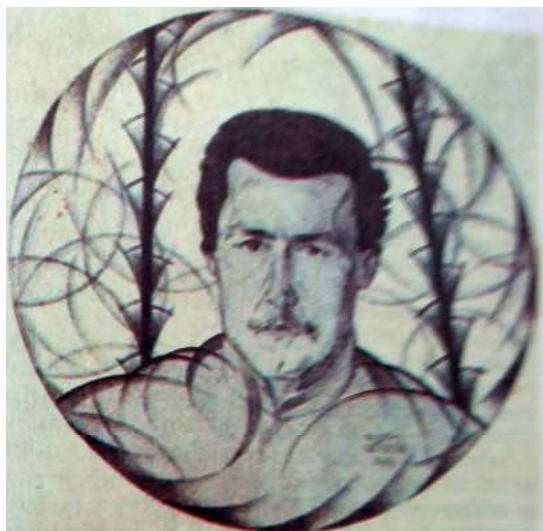
Іл. 20. М. Жук. Портрет Дмитра Загула.
1919. Пап., іт. ол. Друкарський відбиток



Іл. 21. М. Жук. Портрет Юрія Меженка.
1919. Пап., іт. ол. Друкарський відбиток



Іл. 22. М. Жук. Портрет Леся Курбаса. 1919.
Пап., іт. ол. Друкарський відбиток



Іл. 23. М. Жук. Портрет Олексі Слісаренка.
1919. Пап., іт. ол. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 24. М. Жук. Портрет Володимира Ярошенка. 1919.
Пап., іт. ол. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 25. М. Жук. Портрет
Миколи Вороного. 1917.
Пап., акв., ол. [22: іл. 17]



Іл. 26. М. Жук. Жінка з серпом. Кін. 1910-х.
Пап., гуаш. 49х×8.4. Приват. зб. Максим'юка (Одеса)



Іл. 27. М. Жук. Жіночий
портрет (Г. Симонович?).
[22: іл. 17]



Іл. 28. М. Жук. Портрет дівчини.
1918. Пап., іт. ол., вуг., ол.,
гуаш, акв. 38.3х×6.5.
Приват. зб. (Одеса)



Іл. 29. М. Жук. Портрет Марії Заньковецької. 1919.
Пап., накл. на карт., іт. ол., сангіна, паст., ол., гуаш,
туш, білило. 68.6×51.4. Приват. зб. (Одеса)



Іл. 30. М. Жук. Жіночий портрет. 1919.
Пап., акв., іт. ол., туш, аплікація тканини.
77×67. НХМУ



Іл. 31. М. Жук. Іриси. 1918.
Пап., зм. техніка. 101×66. Приват. зб. (Київ)



Іл. 32. М. Жук. Лілії. 1918.
Пап., акв., гуаш. 100.3×67.4. ЧОХМ. Г-608



Іл. 33. М. Жук. Іриси. Кін. 1910-х.
Пап., зм. техніка. 35.1×79.
Приват. зб. Максим'юка (Одеса)



Іл. 34. М. Жук. Декоративне панно [21: іл.]



Іл. 35. М. Жук. Хризантеми.
1919. Пап., іт. ол. НХМУ

Паралелізм картин природи і людських переживань, притаманний поезії Жука попереднього чернігівського періоду, продовжує відігравати важливу роль і в його віршованих творах, надрукованих у «Музагеті» [27] трагічного 1919 року — під час шаленої битви за Київ. До написаної раніше «Ночі осінньої», текст якої зберігається в архіві Чернігівського історичного музею [32], поет вносить корективи, що підсилюють драматизм її звучання, надають йому ще більшої гостроти. Глибинний біль поета перегукується з диким плачем осені, що сприймається як ключовий символ у контексті буття і спричинених ним настроїв покоління. Як пророчи передчуття поета сприймаються нині рядки:

*Плаче осінь, дико плаче,
Горя й болю завдає.
Сурми стоголосі грають,
Сум великий настає.*

А про що свідчать повтори «Подайте хліба сиротині», які приносить Жукові якийсь віщий голос? У них і приховані ідеї української народної пісні, і поезії Тараса Шевченка, що надає поетичним символам Жука своєрідної національної забарвленості. Музичність для нього не просто в характері зовнішньої звукової форми словесного вираження. У нього вона — принцип сприйняття світу. Це влучно помітив свого часу інший український символіст Юхим Михайлів, зазначивши, що Жук, як справжній музикант, «сприймає околиці життя через орган слуху» [23: 17]. І це стосується всіх форм його багатогранної творчості. Михайліву явно імпонували духовні принципи Жука. На відміну від багатьох своїх сучасників вони обидва, вочевидь, особливим пророчим даром відчували смертельну загрозу з боку нової влади очікуваним світлим надіям українського суспільства і відтворили ці відчуття у тогочасних творах.

Загострення в загальній емоційній тональності, у символотворенні простежується і в поезії «Крила», так само надрукованій в «Музагеті». Як і в художніх творах Жука, в ній постає образ крилатої людини, але символ доповнює нова ознака — сподом ці крила червоно-криваві [27: 16]. Саме червоне в уяві ліричного героя починає асоціюватись із вселенською катастрофою: як упаде він крильми додолу і вкриє червоним червоне, зникне все, «що живе, що літає, плаває що і плазує» [27, 17]. Таким чином, символам, поширеним і в інших національних школах, Жук надає специфічного звучання, пов'язаного з реальними враженнями від обстановки, що була перед його очима, в регіоні його мешкання.

У «Музагеті» побачили світ і два невеличких прозових твори Жука: «Смукоток» [27: 49–50] і «Етюд» [27: 43–48]. Якщо перший сповнений характерної для символізму туги за прекрасним світом, підміненим безпросвітною буденністю, що викликає душевні страждання героя і стає показником загального трагічного стану особистості, то в «Етюді» з'являється новий загадковий символ — образ сліпця, який заплющував очі, аби «стерти свій зовнішній

світ», знав, «що можна перетворити в нашій комбінації на нове життя» і, як його не благали, не хотів розплющити очі. А надалі «він і справді осліп і, як всі сліпці, став підозрілим <...> вередливим тираном» [27: 48]. Що за зміст, хоч і злитий із художнім образом, але явно не тотожний йому, вміщує цей символічний сліпець? Чи спирається Жук на значущі ситуації або явища в самій тодішній дійсності? І, якщо розглядати його крізь призму майбутніх подій, навіряд чи виникатимуть сумніви в паралелях і в тому, що образ цей сьогодні можна сприймати як особливе знамення, пророчий хист Жука-мислителя, втілюваний у його символістській творчості.

Утім, людина універсального складу таланту, він продовжує випробувати себе і в інших сферах. У «Музагеті» виступає з рецензією на книжку віршів «Світотінь» молодого поета В. Ярошенка, в якій закликає автора більше працювати над мовою, зберігаючи її своєрідність, і ставить за приклад галицьких майстрів слова [27: 151]. У червні 1919 року в журналі «Книгарь» Жук помістив негативну рецензію на збірник віршів К. Поліщука, одного з запрошених до «Музагету», за що той під псевдонімом «К. Лаврінович» наступного місяця в журналі «Мистецтво» накинувся з критикою на Жука [19: 151].

Задіяний, окрім педагогічної діяльності в УАМ, де очолив майстерню декоративного малярства, у різного роду заходах, включаючи й театральне життя, Жук починає випробувати себе і в драматургії, опублікувавши в журналі «Шлях» (1918) драматичну студію в трьох картинах «Легенда» [33], названу так само, як і п'єса С. Виспянського, його краківського вчителя. Її постановка, судячи з афіші, що збереглась, була здійснена пізніше, вже в Чернівці [17: 7].

Важливим новим кроком у творчості М. Жука цього київського періоду стало звернення до нової для нього віршованої форми зі складною композицією — вінку сонетів, із дотриманням чітких правил жанру (дві катрени і дві терцини, об'єднані класичними римами). У Європі він відомий з XIII століття, але був обійдений українською поезією. Утілення такого задуму вимагало неабиякої майстерності й таланту. Згідно з традицією, твір мав складатись із 14 сонетів, де перший рядок кожного наступного сонету, а останній рядок чотирнадцятого повторював перший рядок першого. П'ятнадцятий сонет, або мадригал, укладався з перших рядків усіх попередніх. І звучить він у Жука не просто як висновок, як утвердження поетичної гармонії. У ньому не лише проголошувались етичні й естетичні цінності гуманізму, як за доби Ренесансу. Глибини внутрішнього світу людини, високий політ душі ліричного героя твору, його символістського — усе це більш притаманне добі, що випала на долю того покоління українців, до якого належав сам Жук. Із цим поет і звертається до читача в мадригалі, що завершував його «Вінок сонетів»:

*Давно хотів я написати сонети,
Хоч і боюся вислову думок...
З безмежних мрій сплітаю цей вінок,
Казки віддам уявою поети.*

*Тебе люблю... Твої дивлюсь портрети,
До них співаю пісню, як струмок...
З вогню жаги балакає Пророк,
І слухають царі й анальфabetи.*

*Нехай на день струшу я з себе пил,
Нехай на мить почую розмах крил...
Твої уста дали мені мотиви.*

*Постава вся — складала вищий спів,
Хода і сміх дзвінкий — робили вплив.
Я всі чуття — тобі одній спалив.*

На теренах тодішньої України це був перший твір такої складної літературної форми, як вінок сонетів. І Жук став першим автором, який запровадив її, розширивши рамки української поезії, зробивши новий крок у напрямку наближення її до загальноєвропейських досягнень.

Навесні 1919 року, коли Київ перейшов під урядування більшовицької армії, М. Жук повернувся до Чернігова, де залишалася його родина. «Нагадаємо, — писала О. Кашуба, — що у червні 1919 року неподалік від власного будинку на Лук'янівці пострілом в потилицю співробітником більшовицького ЧК було вбито О. Мурашка» [11: 111]. Вимушені були залишити Київ, окрім М. Жука, Ф. і В. Кричевські, М. Бурачек, А. Маневич. Із фундаторів Академії у місті залишались тільки М. Бойчук і Г. Нарбут. І вона продовжувала працювати. Ще більшої трагедії завдала несподівана передчасна смерть Г. Нарбута у 1920 році. Однак їхні великі прагнення до творення нового українського мистецтва, жага до національного самоствердження були сповнені величезної життєдайної сили і набагато років наперед визначили шляхи українського культурного відродження.

Усі вони, фундатори УАМ, були яскравими творчими особистостями, своєю творчістю охоплювали різні сфери мистецтва, орієнтуючись на широкий європейський досвід. Усі вони виходили з модерну, по-різному балансували між натурністю й умовністю. М. Жук органічно вписався в це коло і зайняв у ньому своє достойне місце. Лише він серед фундаторів УАМ за своєї доби універсалів залишив помітний слід не лише в образотворчому чи декоративному мистецтві, а й у літературній діяльності як один із найяскравіших представників українського символізму. Жук-художник і Жук-літератор, поєднавшись в одній особі, збагачував європейський досвід специфікою українського символотворення, захоплюючи чужу «територію» нових авангардних шукань і привносячи їх до стилістики символістської творчості.

Висновки. Повернувшись до Києва восени 1916 року та опинившись в епіцентрі доленосних для української культури подій, Михайло Жук увійшов до кола тих представників української творчої

інтелігенції, що мали стати фундаторами Української академії мистецтва. Різнобічно обдарований, він розвиває надзвичайно активну діяльність як у художній творчості, так і в літературі, на громадській і педагогічній роботі в УАМ, залишаючись на позиціях символізму. Універсалізм мистця ще не ставав предметом спеціального дослідження, особливо в літературній частині. Аналіз синтезу різноманітних художніх форм у творчості М. Жука цього невеликого, але надзвичайно важливого періоду, проведений у даній статті, *вперше* дав можливість:

- представити цілісну картину різнобічної творчості Жука київського періоду з осені 1916 до весни 1919 року;
- розкрити його роль і місце серед інших фундаторів УАМ у творенні нової української художньої культури;
- ввести до наукового обігу твори, представлені в ілюстраціях 7, 12, 13, 14, 28, 29;
- виправити низку помилок, допущених попередніми авторами [24], на основі рецензії С. Луцника і Т. Максим'юка [17];
- виявити, що в портретних образах, панно так само, як і в літературних творах цього періоду, проаналізованих у статті, Жук залишається одним із найяскравіших представників українського символізму;
- показати еволюцію його символістської творчості за доби революційних потрясінь в Україні та самотність здобутків.

Література:

1. Всеволодність краси: Графіка та живопис Михайла Жука: Альбом / Автор вступ. ст. «І сонця пахощі, і безнадійний сум» О. Лагутенко. — К.: Вид. ООО «Галерея НЮ АРТ», [2011]. — 143 с.
2. Жук М. Без неї / М. Жук // Шлях. — 1917. — № 4. — С. 8–14; № 5–6. — С. 5–15.
3. Жук М. Вінок сонетів / М. Жук // Літературно-науковий вістник. — Л., 1918. — Кн. VII–VIII. — С. 3–10.
4. Жук М. Легенда: Драматична студія в трьох картинах / М. Жук // Шлях. — 1918. — № 9. — С. 13–28.
5. Жук М. На самоті / М. Жук // Шлях. — 1918. — № 10–11. — С. 42.
6. Жук М. Привіт; 3 минулого / М. Жук // Шлях. — 1918. — № 8. — С. 14–15.
7. Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету» (Люди й події) / Г. Журба // Україна. — 1990. — № 7. — С. 135–137.
8. Історія українського мистецтва: у 5-ти т. / Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України ім. М. Т. Рильського. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво XX століття. — 1048 с.
9. Каталог 1-й периодической выставки картин, организуемой Киевск. Художественным училищем / Гор. музей им. имп. Николая II. — [К., 1917]. — 8 с.
10. Каталог выставки картин Киевского товарищества художников. — К., 1917. — 30 с.
11. Кашуба О., Яворська О. Українська академія мистецтва у спогадах Михайла Жука / О. Кашуба, О. Яворська // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. — К., 2015. — Вип. 11. — С. 93–117.
12. Книжкові обкладинки художника Михайла Жука: каталог виставки / Одеський державний літературний музей. — Одеса, 1994. — 54 с.: іл.

13. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / О. Лагутенко. — К.: Грані-Т, 2006. — 240 с.
14. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття: Стилістичні особливості художньої мови / О. Лагутенко. — К.: Політехніка, 2005. — 121 с.
15. Линник Ю. В. Михайл Жук в пространстве модерна / Ю. В. Линник // Каталог произведений украинского художника М. И. Жука / ОДМ им. Н. К. Рериха. — Одесса: Астропринт, 2006. — С. 9–18.
16. Листи Михайла Жука до Юрія Меженка / [Публ. М. Крячка] // Україна: Наука і культура. — 1996. — Вип. 29. — С. 232–239.
17. Лушич С., Максим'юк Т. Рецензія на книгу: [Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. — К.: Мистецтво, 1987] / С. Лушич, Т. Максим'юк / Одес. Дом учених. Секція книги. — Одесса, 1989. — 14 с.
18. Лушич С. Михайло Жук — Павло Тичина: Сторінки взаємовідносин / С. Лушич // Павло Тичина. Панахидні співи: Поезії. — Одеса: Хайтек, 1993. — 113 с.
19. Лушич С. Михайло Жук у колі сучасників / С. Лушич // Київ. — 1988. — № 11. — С. 149–156.
20. Лушич С., Яворська О. Михайло Жук — літератор / С. Лушич, О. Яворська // Муза. — 1992. — № 41. — С. 3; 42. — С. 3.
21. Максим'юк Т. Невідома автобіографія Михайла Жука / Т. Максим'юк // З українки Причорномор'я. — Одеса: Маяк, 2008. — С. 177–186.
22. Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута / Ю. Михайлів // Бібліологічні вісті. — 1926. — № 3 (12). — С. 46–51.
23. М. Жук: Українське малярство / Вступ. ст. Ю. Михайліва. — Х.: Рух, 1930. — 32 с.: іл.
24. Михайло Жук: Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. — К.: Мистецтво, 1987. — 22 с.: іл.
25. Михайло Жук: Каталог виставки / — Одеса: [ОДНБ], 1993. — 53 с.
26. Михайло Жук: Каталог творів з приватних колекцій. — Одеса: Optium, 2012. — 55 с.
27. Музагет: Місячник літератури і мистецтва. — К., 1919. — № 1–3.
28. Пархоменко І. З біографії вулиці / І. Пархоменко // Україна. — 1982. — № 21. — С. 22.
29. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: Шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905–1916) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. — Х., 2015. — № 9–10. — С. 79–95.
30. Соколюк Л. Д. Портрети Михайла Жука першого чернігівського періоду (1905–1916) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. — Х., 2015. — № 6. — С. 102–117.
31. Соколюк Л. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст. / Л. Соколюк // Народознавчі зошити. — 2014. — № 6. — С. 1338–1342.
32. Чернігівський обласний історичний музей (ЧОІМ) // Арх.. О. Коваленка. 1906, ф. Ал. 52-82/2, спр. 539
8. Istorija ukrajins'koho mystetstva: U 5-ty t. / NAN Ukrayiny im. M. T. Ryl's'koho; holov. red.. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasyl'yeva. — K., 2007. — T. 5: Mystetstvo XX stolittya. — 1048 s.
9. Kataloh 1-y peryodycheskoy vystavki kartyn, orhanyzuemoy Kyevsk. Khudozhestvennym uchyl'shem / Hor. muzey im. imp. Nykolaya II. — [K., 1917]. — 8 s.
10. Kataloh vystavki kartin Kyevskoho tovarishchestva khudozhnikov. — K., 1917. — 30 s.
11. Kashuba O., Yavors'ka O. Ukrayins'ka akademiya mystetstva u spohadakh Mykhayla Zhuka / O. Kashuba, O. Yavors'ka // Suchasni problemy doslidzhennya, restavratsiyi ta zbereshennya kul'turnoyi spadshchyny: Zb. nauk. prats' z mystetstvovnavstva, arkhitekturoznavstva i kul'turolohiyi. — K., 2015. — Vyp. 11. — С. 93–117.
12. Knyzhkovi obkladynky khudozhnyka Mykhayla Zhuka: Kataloh vystavky / Odes'kyi derzhavnyi literaturnyi muzei. — Odesa, 1994. — 54 s.: il.
13. Lahutenko O. Ukrayins'ka hrafika pershoi tretyny XX stolittya / O. Lahutenko. — K.: Hrani-T, 2006. — 240 s.
14. Lahutenko O. Ukrayins'ka knyzhkova obkladynka pershoi tretyny XX stolittya: Stylistychni osoblyvosti khudozhnoyi movy / O. Lahutenko. — K.: Politekhnikha, 2005. — 121 s.
15. Linnyk Yu. V. Mykhail Zhuk v prostranstve moderna / Yu. V. Linnyk // Kataloh proizvedeniy ukrainskoho khudozhnika M. I. Zhuka / ODM im. N. K. Rerykha. — Odesa: Astroprint, 2006. — S. 9–18.
16. Lysty Mykhayla Zhuka do Yuriya Mezhenka / Publ. M. Kryachka // Ukrayina: Nauka i kul'tura — 1996. — Vyp. 29. — S. 232–239.
17. Lushchik S., Maksymyuk T. Retsenziya na knihu: Mykhaylo Zhuk: Al'bom / Avt.-upor. I.I. Kozyrod i S.S. Shevel'ov. — K.: Mystetstvo, 1987 / S. Lushchik, T. Maksym'yuk / Odes. Dom uchenykh. Sektsiya knihi. — Odesa, 1989. — 14 s.
18. Lushchik S. Mykhaylo Zhuk — Pavlo Tychyna: Storinky vzayemovidnosyn / C. Lushchik // Pavlo Tychyna. Panakhidni spivy: Poeziyi. — Odesa: Khaytekh. — 1993. — 113 s.
19. Lushchik S. Mykhaylo Zhuk u koli suchasnykiv / S. Lushchik // Kyiv. — 1988. — № 11. — S. 149–156.
20. Lushchik S., Yavors'ka O. Mykhaylo Zhuk — literator / S. Lushchik, O. Yavors'ka // Muza. — 1992. — № 41. — S. 3; 42. — S. 3.
21. Maksym'yuk T. Nevidoma avtobiohrafia Mykhayla Zhuka / T. Maksym'yuk // Z ukraiyinky Prychornomor'ya. — Odesa: Mayak, 2008. — S. 177–186.
22. Mykhayliv Yu. Frahmenty spohadiv pro H. I. Narbuta / Yu. Mykhayliv // Bibliolohichni visti. — 1926. — № 3 (12). — S. 46–51.
23. M. Zhuk: Ukrayins'ke malyarstvo / Vstup. st. Yu. Mykhayliva. — Kh.; Rukh, 1930. — 32 s.: il.
24. Mykhaylo Zhuk: Al'bom / Avt.-upor. I. I. Kozyrod i S. S. Shevel'ov. — K.: Mystetstvo, 1987. — 22 s.: il.
25. Mykhaylo Zhuk: Kataloh vystavky / ODNB. — Odesa, 1993. — 53 s.
26. Mykhaylo Zhuk: Kataloh tvoriv z pryvatnykh kolektsiy. — Odesa: Optium, 2012. — 55 c.
27. Muzahet: Misyachnyk literatury i mystetstva. — K., 1919. — № 1–3.
28. Parkhomenko I. Z biohrafii vulytsi / I. Parkhomenko // Ukrayina. — 1982. — № 21. — S. 22.
29. Sokolyuk L. D. Mykhaylo Zhuk: Shlyakhom modernizmu (Pershyi chernihivskiy period. 1905–1916) / L. D. Sokolyuk // Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv: Zb. nauk. prats'. — Kharkiv, 2015. — № 9–10. — S. 79–95.
30. Sokolyuk L. D. Portrety Mykhayla Zhuka pershoho chernihivskoho periodu (1905–1916) / L. D. Sokolyuk // Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv: Zb. nauk. prats'. — Kharkiv, 2015. — № 6. — S. 102–117.
31. Sokolyuk L. Tvorchist' Mykhayla Zhuka v konteksti styl'ovykh poshukiv khudozhnoyi kul'tury XX st. / L. Sokolyuk // Narodoznavchi zoshyty. — 2014. — № 6. — S. 1338–1342.
32. Chernihivskiy oblasnyi istorychniy muzei (ChOIM) // Arkh. O. Kovalenka. 1906, f. Al. 52-82/2, spr. 539.

References:

1. Vsevladnist' krasyy: Hrafika ta zhyvopys Mykhayla Zhuka: Al'bom / Avtor vstup. st. «I sontsya pakhozhchi, i beznadiynny sum» O. Lahutenko. — K.: Vyd. OOO «Halereya NYu ART», [2011]. — 143 s.
2. Zhuk M. Bez neyi / M. Zhuk // Shlyakh. — 1917. — № 4. — S. 8–14; № 5–6. — S. 5–15.
3. Zhuk M. Vinok sonetiv / M. Zhuk // Literaturno-naukovyi vistyky. — L. — 1918. — Kn. VII–VIII. — С. 3–10.
4. Zhuk M. Lehenda: Dramatychna studiia v tr'okh kartynakh / M. Zhuk // Shlyakh. — 1918 — № 9. — S. 13–28.
5. Zhuk M. Na samoti / M. Zhuk // Shlyakh. — 1918. — № 10–11. — S. 42.
6. Zhuk M. Pryvit; Z mynuloho / M. Zhuk // Shlyakh. — 1918. — № 8. — S. 15.
7. Zhurba H. Vid “Ukrayins'koyi khaty” do “Muzahetu” (Lyudy y podiyi) / H. Zhurba // Ukrayina. — 1990. — № 7. — S. 135–137.

УДК 7.05 : 687.01

**Чуприна Н. В.,
Балабаєнко Ю. Р.***Київський національний університет
технологій та дизайну*

ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ СТИЛЬОВОГО НАПРЯМУ THE MODS ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ІНДУСТРІЇ МОДИ

Чуприна Н. В., Балабаєнко Ю. Р. Причини виникнення стильового напрямку the Mods та його вплив на формування сучасних тенденцій у індустрії моди. У ході проведеного дослідження охарактеризовано основні компоненти стильового напрямку the Mods. На основі цієї характеристики виділено риси, які лягли в основу проектування сучасного костюма як продукту індустрії моди. Визначено основні ознаки типів Mods-культури. Проведено порівняльний аналіз основних рис та властивостей даного стильового напрямку в проектуванні актуального модного одягу. Обґрунтовано, що представники Mods-культури були першими, хто не просто сліпо слідував чийсь ідеям, а брав їх і сміливо змінював відповідно до власних потреб. Доведено, що сьогодні the Mods знайшли новий прояв у вуличній культурі, трансформувалися і ввібрали в себе сучасні віяння моди. Проаналізовано фактори модної поведінки, які стали поштовхом до виникнення не просто сучасної субкультури, а й сучасної масової культури (зародження суспільства споживання), розквіт якої продовжується донині.

Ключові слова: the Mods, субкультура, індустрія моди, стиль, вулична мода, модний одяг, стильовий напрям, модний тренд.

Чуприна Н. В., Балабаєнко Ю. Р. Причины возникновения стилевого направления the Mods и его влияние на формирование современных тенденций в индустрии моды. В ходе проведенного исследования охарактеризованы основные компоненты стилевого направления the Mods. На основе этой характеристики выделены черты, которые легли в основу проектирования современного костюма как продукта индустрии моды. Определены основные признаки типов Mods-культуры. Проведен сравнительный анализ основных черт и свойств данного стилевого направления в проектировании актуальной модной одежды. Обосновано, что представители Mods-культуры были первыми, кто не просто слепо следовал чьим-то идеям, а брал их и смело

изменял соответственно собственным потребностям. Доказано, что сегодня тенденции the Mods нашли новое проявление в уличной культуре, трансформировавшись и впитав современные веяния моды. Проанализированы факторы модного поведения, которые стали толчком к возникновению не просто современной субкультуры, а современной массовой культуры (зарождение общества потребления), расцвет которой продолжается донныне.

Ключевые слова: the Mods, субкультура, индустрия моды, стиль, уличная мода, модная одежда, стилевое направление, модный тренд.

Chuprina N., Balabaienko Iu. Reasons of origin of the stylish direction the Mods and his influence on forming of modern trends in fashion industry. During the conducted research the basic components of stylish direction the Mods are described. On the basis of this description the lines which underlay planning of modern suit as a product of fashion industry are selected. The basic signs of the mods-culture types are certain. It is grounded that modern fashion is full of changes and contradictions, it testifies to the attempt of people to be as everybody else, not to be notable in the crowd and, at the same time to express the individuality through styles and subcultures. That is why the research of fashion tendencies and reasons of their origin is customary actual. The most important problem in forming of fashion trends is neglect of historical sources and basic stylish descriptions, in spite of the necessity of finding out the basic distinguishing features of certain projective appearances, reasons of their origin and result of influence on modern trends of fashion industry activity. The main aim of such investigation is the positive perception by various strata of potential customers. The British culture spreads around a world for many centuries, and even the crash of colonial empire and load of war had not loosen its influencing. Britain was changed by the young people of 50th of XXth age. In those years the admirers of modern jazz were named by the word modernist, contrasting to the amateurs of traditional jazz. Modernists, or briefly the Mods were taken by the ideas of existentialism and got dressed in stylish suits.

The Mods-culture is the oldest youth motion of Great Britain. It is fifty years old but it still have an influence on young people. For the mods main point is an attention to the details. The whole heap of social factors and cultural changes served as the reason of its origin. By a distinguishing feature the mods was their captious attention to original appearance, they always wore to look stylish. They were the first youth subculture which put itself a similar purpose.

Representatives the of mods-motion always balanced between informality and external prosperity, trying to save individuality. Appearance of neat hooligan became the result of this diligence. The mods despised a mass culture and did not acknowledge things, that were counted on an ordinary user.

Stylish direction the Mods is based on loud combination of colors, in particular black and white, and also on the faint notes of gaudy-yellow color, orange, rose and crayon tints. Bold, geometrical patterns, colouring of the English flag, "pea" and strip were very popular. The mods tried to obtain any clothes, that was necessary, at any price. This simple idea underlay all their

philosophy. The mods aspired to absolute individualism. Maximum of pleasure was a purpose the mods, hedonism mattered only. They were the real dandies, aesthetes. First in the history of young people from a working class demonstrated such maniac fascination by clothes and style, which before had met only in a homosexual environment. They changed the masculine fashion of Great Britain. In basis of original appearance of the mods lie style features at least of two youths subcultures: beatniks with their bohemian image, that includes berets and black turtle-necks, and teddy-boys which gave the mods inherited admiring oneself and meticulous following the fashion. It is sure possible to say, that consumerism was instrumental in growth of popularity of subculture, but, at the same time, attention to the mods from the side of public showed that young people began to act far more noticeable role in conservative society of Great Britain.

However, satiety came in a certain moment. Fashion, unlike style, passes, and in the second half of sixtieth the question was exactly about a fashion on the proper subculture. Young people left off to follow sense and began to carry clothes, they have seen in a television set. The mods of the first generation just matured and renounced general hysteria. A slump came after a peak, and to the end of sixtieth years the mods, anyway, practically went out from a fashion.

Some researchers consider that after a culture the mods was no spiritual principles, just ordinary fetishism with the objects of worship, among which scooters, Italian suits and plates with American soul.

At the end of next decade, in 1979, there was "the Mods - culture restore to life — literally "Mod-Revival". This musical genre absorbed at itself the elements of modern punk-rock and new wave. Preferences in clothes remained unchanging. Then there were a few revivals in 1980 and 2000th, but already there were the short-term phenomena. The Mods-culture set direction of development of society of all first half of sixtieth. Stylish direction "the Mods" stood at the sources of all Britanic pop-culture. This was the generation of the stylish dressed young people, ready to adopt any culture, take from it the best and to create the own system of looks on a world — so powerful and convincing, that it imposes the imprint even on modern society.

Now, in XXIth age, a culture does not lose the actuality of the Mods. It is undifficult to find the brands of clothes, models of scooters and record players of plates which satisfy to demanding tastes of modern modernists. From the moment of appearance the mods a half of century passed, but their culture still similarly engages people in the lavas the judges of the richest musical traditions and people charmed by the restrained elegance of British style, which became classic, but remained to be modern.

The comparative analysis of basic lines and properties of this stylish direction in planning of actual fashionable clothes is conducted. It is grounded, that representatives the of Mods-culture were the first, who not simply followed like sheep to somebody's ideas, but took them and changed boldly, according to own necessities. It is proved, that today the Mods found the new display in a street culture, transformed and absorbing itself at the modern fashion trends. The factors of fashion conduct, which became a shove not simply to the origin of modern subculture, but also of modern mass culture

(origin of society of consumption) the bloom of which proceeds to this day, are analysed.

As a result of the conducted research, it is possible to conclude, that the Mods style has a special purpose audience, through what is transformed and adapted oneself to the requirements of development of modern fashion industry.

Keywords: the Mods, subculture, fashion industry, style, street fashion, fashion clothes, stylish direction, fashion trend.

Постановка проблеми. Вважається, що історія моди як індустрії, а з нею і всесвітнє поширення прет-а-порте найбільш активно проявилось у другій половині XX століття. Молодь повоєнного десятиліття віддавала перевагу практичності та можливості самовираження в одязі. Результатом стала нагальна потреба у вбранні демократично недорогому, але беззаперечно модному. Великі старі текстильні фабрики та новоутворені невеликі промислові фірми почали дедалі активніше орієнтуватися на молодь як потенційного споживача своєї продукції та переходити на випуск готового вбрання масового виробництва. Така нова, мінлива й рухлива масова мода все менше орієнтувалась на звичні традиції та норми, ставала все більш винахідливою та індивідуальною. Сстійке розуміння моди в суспільстві похитнулось, а потім і взагалі зникло. Нове покоління молоді вдягало, що хотіло, й носило це, де хотіло [1: 113–117].

Як відомо, в повоєнні роки Англія була більш консервативною країною, ніж Америка. Англійці жили просто, але постійні нагадування про королівську імперію закликали до необхідності відповідати статусу своїх пращурів. Імперська спадщина не дуже поєднувалась із життєвими реаліями. Молоде покоління протестувало проти засилля традицій, створюючи та поширюючи серед широких верств населення (а отже потенційних споживачів масової культури) молодіжні субкультури.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Представлений аналіз певних характеристик сучасної індустрії моди виконано в межах одного з пріоритетних напрямів наукової діяльності кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університета технологій та дизайну — «Наукові аспекти дизайнерської діяльності в індустрії моди», у відповідності до наукового напрямку Н/н 9–13 «Культурологія, естетика, конструктивно-функціональна проблематика екології та систем життєзабезпечення людини» (рішення Вченої Ради КНУТД від 27.02.2013).

Актуальність теми. Сучасна мода мінлива та сповнена протиріч, вона свідчить про намагання людей бути як усі, нічим не вирізнятися з натовпу й одночасно є вираженням індивідуальності через стилі та субкультури. Саме тому незмінно актуальним є дослідження модних тенденцій і причини їх виникнення. Найголовніша проблема у формуванні модних трендів — нехтування історичними

джерелами та основними стильовими характеристиками, адже для того, щоби запропоновані тенденції були позитивно сприйняті широкими верствами споживачів, необхідно виявити основні характерні риси певних проектних образів, причини їх утворення та визначити результат впливу на сучасні напрями діяльності індустрії моди.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

На сьогодні існує багато статей і публікацій, ретельних досліджень формування моди засобами впливу на неї тих чи інших субкультурних напрямів чи проявів так званої вуличної моди (антимоди). Зокрема, критично-аналітична інформація за цією тематикою представлена в роботах Є. О. Косаревої [1], М. Аксьонової та Т. Євсєєвої [2], Дж. Нанн [3], Ф. Бодо [4] тощо. Також засоби масової інформації, що висвітлюють питання моди, надають багато оглядового та ілюстративного матеріалу, який відображує актуальність даного стильового напрямку в творчій діяльності провідних Будинків моди. В одній із своїх статей автор блогу Сергій Кошелев розглядає причини виникнення напрямку *the Mods* та його зникнення. Також відомий фешн-блогер Анастасія Верна аналізує у своїй публікації характер і основні риси цього стилю, його розвиток у сучасній моді. «У 60-ті куртку-парку чекало стрімке сходження на олімп світової *fashion*-слави. Вона стала головним символом субкультури *the Mods*. Завдяки своїй практичності, дешевизні та легкій доступності в армійських магазинах, які продавали значні надлишки уніформи британських військових союзників тих років, парка сподобалася представникам субкультури *the Mods* в якості ідеального верхнього одягу, що захищала їхні піжонські наряди від бруду і дощу під час поїздок на моторолерах: пілочки куртки зав'язувалися між собою на шнурки, утворюючи в районі ніг своєрідний закритий конверт, що було можливо завдяки витягнутому прямокутному «риб'ячому хвосту», — написано в одній зі статей блогу «*Marc*» [5].

Дизайнери *Marc Jacobs* [6] і *Louis Vuitton* [7] у своїх колекціях весна-літо — 2014 представили силуети, які були характерними для стильового напрямку *the Mods*. Риси цього стилю також відчутні в колекції *Chanel* весна-літо — 2015.

Мета статті. Із огляду на це, за мету даного дослідження можна визначити аналіз основних ознак стильового напрямку *the Mods* та їхню адаптацію в сучасному костюмі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

По завершенні специфічного за багатьма аспектами повоєнного десятиліття, у світі поступово формувались та поширювались соціальні й культурні зміни — як у громадській сфері, так і в індивідуальному житті членів суспільства. Така еволюція супроводжувалась змінами у світосприйнятті та самоідентифікації індивідуумів, що наприкінці 1950-х років призвело до заміщення естетичних ідеалів,

які існували у суспільстві, в тому числі — до переоцінки зовнішності людини та її вбрання.

Як відомо з досліджень багатьох аналітиків та істориків моди, в середині XX століття моду, особливо чоловічу, у світі диктували італійські ательє та Будинки моди, чия популярність підтримувалась давніми кравецькими традиціями Неаполя, Рима чи Мілана, а також розгалуженою системою текстильних підприємств. Найбільш характерним прототипом чоловічої моди того періоду, напевно, можна вважати героїв фільму Ф. Фелліні «Солодке життя» (1959): «<...> модний чоловічий костюм складався з короткого піджака зі скошеною лінією плеча й вузьких прямих штанів без складок та, зазвичай, без вилог (манжет) по низу. Із таким костюмом носили вузьку краватку та гостроносі черевики або туфлі» [2: 307]. Саме з Модних будинків Італії ця мода поширилася всією старою Європою завоювала Новий Світ — Америку. У Лондоні прихильниками таких модних інновацій стали молоді модники, поціновувачі джазу, які називали себе *модерністами* (скорочено «*the Mods*»).

Великобританія завжди вважалася однією з найбільш суворих, високоморальних і консервативних країн; можливо, тому саме там зародилося багато молодіжних субкультур: тедді-бої, *the Mods*, скінхеди тощо. Якими б хуліганськими вони не були, їх досконалий образ, а також вплив на сучасну моду, заперечити практично неможливо. А поштовхом до їх виникнення, як завжди, була соціальна і політична ситуація в країні.

Британська культура поширюється світом не перше сторіччя, навіть крах колоніальної імперії і тягар війни не послабили її впливу. Саму ж Британію змінювала молодь 50-х років XX століття. У ті роки словом «*модерніст*» називали шанувальників сучасного джазу, протиставляючи їх любителям джазу традиційного. *The Mods* захоплювалися ідеями екзистенціалізму й одягалися в стильні костюми [8].

Mods-культура — найстаріший молодіжний рух Великобританії. Їй п'ятдесят років, і вона все ще продовжує впливати на молодь. Для *the Mods* головне — це увага до деталей. Причиною її виникнення послужив комплекс соціальних факторів і культурних зрушень.

Один із таких факторів — завершення Другої світової війни, коли британці проголосували на виборах за партію лейбористів. Ілюзія переваги вищих верств суспільства над нижчими зазнала краху. Країна ще тільки починала відновлюватися після війни, але вже були сформовані перші сходи іншого світогляду. Консервативний уряд скасував примусову військову повинність. Акт про її скасування як такий уже чимало посприяв появі *the Mods*. Тепер молоде покоління не бажало будувати життя за образом і подобою своїх батьків — діти не тільки не думали так, як думали їхні батьки, вони навіть одягалися інакше.

Відмінною рисою *the Mods* була їх прискіплива увага до зовнішнього вигляду, вони завжди мали виглядати стильно. Вони були першою молодіжною субкультурою, яка поставила собі подібну мету [9].

Представники *Mods*-руху завжди балансували між неформальністю і зовнішнім благополуччям, намагаючись зберегти індивідуальність. У підсумку виходив образ охайного хулігана. *The Mods* зневажали масову культуру і не визнавали в ній нічого, що було розраховане на пересічного споживача.

Відносно соціального шару ранніх *the Mods*, думки дослідників дещо розбігаються: деякі вважають їх вихідцями з робітничого середовища, інші ж зауважують, що їх виховав середній клас лондонського Іст-Енду. Зокрема, на виникнення *the Mods* могла справити сильний вплив культура бітників і молодих представників лондонської богемії [10: 137—148].

Спосіб життя *the Mods* кінця п'ятдесятих — початку шістдесятих років, людей незалежних, волелюбних, одягнених ідеально аж до найдрібніших деталей, завсідників джазових клубів, людей, які роз'їжджають на італійських мотороллерах та нерідко зловживають амфетамінами, ще не був добре знайомий широкий громадськості.

Дівчата-*Mods* надавали перевагу андрогінному вигляду, з ухилом в елегантність. Вони полюбили короткі стрижки, носили брюки, спідниці-олівці або короткі сукні, та ще туфлі й черевики на плоскій підшві — взагалі слідували тенденціям моди 60-х.

Стильовий напрям *the Mods* ґрунтується на кричущому поєднанні кольорів, зокрема чорного і білого, а також на нотках яскраво-жовтого кольору, оранжевого, рожевого і пастельних відтінків. Сміливі геометричні візерунки, забарвлення англійського прапора, «горошок» і смужка були дуже популярні. З часом, коли стиль *the Mods* перейшов із категорії андерграунду в комерційно-орієнтований модний напрям, надпопулярні моделі на кшталт Твіггі і Джин Шрімптон демонстрували його всюди.

Британський прапор красувався навіть на піджаках і сукнях. Зацікавленість у клієнтах з числа *the Mods* привела до появи марок одягу на зразок *Merc* та до бурхливого розвитку butikів на знаменитій Карнабі-стріт у лондонському Сохо. Молодим людям тепер не обов'язково було діставати костюми від італійських кравців: англійські їм анітрохи не поступалися. Карнабі задавала тон, а весь світ слухав і копіював.

Із уподобаннями *the Mods* в одязі пов'язаний іще один цікавий факт: вони ввели в моду сорочки-поло, які до того вважалися в основному спортивним одягом.

На початку шістдесятих років усі форми мистецтва — музика, кінематограф, література, театр, телебачення — пережили неймовірні потрясіння. Їх захопила молодь. Традиційним формам мистецтва був кинутий виклик, і вони впали під натиском нового світогляду. Власна культура виявилась непере-

конливою, *the Mods* змушені були шукати натхнення деінде.

Не тільки американські музика й мода потрапили в коло інтересів *Mods*-культури. Французькі та італійські одяг, фільми чи книги були значущими. Європейський спосіб життя підходив *the Mods*. Вони прагнули інтегрувати все.

The Mods намагалися дістати будь-який потрібний одяг за будь-яку ціну. Ця нехитра ідея лягла в основу всієї їхньої філософії. Вони прагнули абсолютного індивідуалізму. Метою був максимум задоволення, значення мав лише гедонізм. *The Mods* були справжніми денді, естетамі. Уперше за всю історію молоді люди з робочого класу демонстрували таке маніакальне захоплення одягом і стилем, яке раніше зустрічалося хіба що в гомосексуальному середовищі. Вони змінили чоловічу моду Великобританії.

Великою популярністю у *the Mods* користувалися «*Fred Perry*», «*Ben Sherman*», «*Lonsdale*» — ці фірми, що випускали одяг і взуття, вважалися тоді чимось на зразок квитка в елітний клуб. У хлопців — оксамитові піджаки з великими лацканами, шкіряні краватки, брюки з вилогами, черевики на рифленій підшві; зачіски — видовжені, з волоссям, що обрамляє обличчя. Сорочки з комірами на гудзиках, кашемірові светри та різнокольорові сорочки були популярні для цього стилю.

The Mods стали першим унісекс-рухом, в ньому на рівних брали участь і хлопці, й дівчата, які разом ганяли на мопедах і билися у вуличних сутичках з рокерами чи байкерами. Дівчата носили спідниці вищі колін і светри з глухими горловинами, любили макіяж і неяскраву помаду, носили стрижки на прямому волоссі. Найкращі аксесуари для моди *the Mods* — шарфи, масивні ювелірні вироби, пов'язки і великі сонцезахисні окуляри, навіяні сучасним мистецтвом, що підкреслюють стиль.

В основі зовнішнього вигляду *the Mods* лежать стилі як мінімум двох молодіжних субкультур: бітників із їхнім богемним іміджем, що включає в себе берети і чорні водолазки, та тедді-боїв, від яких *the Mods* успадкували нарцисизм і скрупульозне слідування моді.

Оскільки модерністами ставали, в основному, вихідці з робітничого класу, вони були готові на все, аби тільки не потрапити до заводського конвеєра. Підйом економіки надав молоді робочі місця в рекламній індустрії та на телебаченні, тобто там, куди раніше вони просто не змогли би пробитися.

У більшості своїй *the Mods* були дітьми, але зустрічалися і доросліші. Їх звали *Faces*: вони були найпомітнішими в натовпі, мали хорошу роботу, дорогі костюми, часто — машину. Саме *Faces* були законодавцями *the Mods*, прикладами наслідування і, звичайно ж, отримували всю увагу дівчат. Решту звали *Numbers*, а «найскромніших» — *Tickets*. Різні підвиди *the Mods* одягалися по-різному (таблиця 1).

The Mods були амбітними та егоїстичними, і ці якості були їм необхідні. *Модерністи* завжди ставили себе вище конфліктів на расовому ґрунті, на відміну від рокерів.

Безумовно, можна сказати, що зростанню популярності субкультури сприяв консюмеризм, але, разом із тим, увага до *the Mods* з боку громадськості показувала, що молодь починає грати в консервативному суспільстві Великобританії набагато помітнішу роль. На їхнє життя, проблеми і потреби почали звертати трохи більше уваги. Не завжди ця увага була на руку *the Mods*: уряд почав глушити піратські радіостанції, зорієнтовані на невгамовних британських тінейджерів.

Приблизно до 1962 року субкультура *the Mods* існувала автономно і в основному орієнтувалася на американську музику (джаз, блюз, соул, ска). Потім британські магнати вирішили направити гроші молоді у власні кишені — так почалася британізація *Mods-руху*. Саме тоді на перший план виходять *The Beatles*, *Rolling Stones*, англійський біт та *R & B*. Радіо і телебачення популяризують субкультуру, врешті-решт стиль *the Mods* перестає розвиватися зсередини і диктується виробниками одягу. Таким чином, в той момент, коли *The Beatles* переодягаються в лошені костюми, закінчується епоха справжніх *the Mods*.

Однак у певний момент настає пересичення. Мода, на відміну від стилю, — річ, яка минає, а в другій половині шістдесятих йшлося саме про моду на відповідну субкультуру. Молодь перестала керуватися чуттям і стала носити подібне до побаченого в телевізорі. *The Mods* першого покоління просто-напросто дорослішали і відмовлялися від повальної істерії. Після піку настав спад, і до кінця шістдесятих років *the Mods*, як би це не звучало, практично вийшли з моди. Хтось, включаючи музикантів, захопився психоделічною музикою, яка саме перебувала на піку популярності, хтось зробив акцент на своєму робочому походженні. Такі *the Mods (Hard mods)* стали тими, кого називали скінхедами. Деякі дослідники вважають, що за культурою *the Mods* не було жодних духовних принципів — лише звичайний фетишизм із власними об'єктами поклоніння, серед яких були скутери, італійські костюми і пластинки з американським соулом.

До 1964 року *Mods-культура* припинила своє існування. 1964-й був першим роком бійок *the Mods* і рокерів на пляжах. Популяризація субкультури привела до крайнього перебільшення її ідеї. Тепер *модерністам* старого гарту лишалося тільки спостерігати, як у результаті надмірного збільшення чисельності рядів рух, який колись був елітарним, наздоганяє повний колапс.

Наприкінці наступного десятиліття, в 1979 році, виник напрям *Mod Revival* — буквально «*Mod-відродження*». Цей музичний жанр увібрав у себе

елементи сучасних йому *панк-року* і *New Wave*. Уподобання в одязі залишилися незмінними.

Кілька відроджень у 1980-х і 2000-х роках уже були короткостроковими явищами.

Mods-культура задавала напрям розвитку суспільства всієї першої половини шістдесятих. Стильовий напрям *the Mods* стояв у витоків усієї британської поп-культури. Це було покоління стильно одягненої молоді, готової прийняти будь-яку культуру, взяти з неї найкраще і створити власну систему поглядів на світ — настільки потужну і переконливу, що вона накладає свій відбиток навіть на сучасне суспільство.

Зараз, у XXI столітті, культура *the Mods* не втрачає своєї актуальності. Неважко знайти марки одягу, моделі скутерів і програвачі платівок, що задовольняють вимогливим смакам сучасних модерністів. Із моменту появи *the Mods* минуло півстоліття, а їхня культура все так само залучає до своїх лав цінителів найбагатших музичних традицій і людей, зачарованих стриманою елегантністю британського стилю, який став класичним, але залишився напрочуд сучасним. За результатами проведеного дослідження можна зробити висновок, що стиль *the Mods* має свою цільову аудиторію, через що трансформується і адаптується до вимог розвитку сучасної індустрії моди.

Висновки. *Mods-культура* задавала напрям розвитку культури всієї першої половини шістдесятих років XX століття. *The Mods* стояли у витоків усієї британської поп-культури. Вони були першими, хто не просто сліпо слідував чийсь ідеям, а брав їх і сміливо змінював відповідно до власних потреб.

Можливість заробити і витратити, поява вільних грошей стали поштовхом до виникнення не просто сучасної субкультури, а й сучасної масової культури (зародження суспільства споживання), розквіт якої почався з появою тедді-боїв і *the Mods* та продовжується донині. Сьогодні *the Mods* знайшли новий прояв у вуличній культурі, трансформувалися і ввібрали в себе сучасні віяння моди. У період кризи знову стали популярні мопеди, молоді люди об'єднуються у вже новий вуличний рух, що виступає за все той самий педантизм в одязі.

У XXI столітті, як ніколи раніше, рух *the Mods* став інтернаціональним, він більш активно процвітає в місцях, далеких від батьківщини самої течії. В Італії *Mods-вечірки* проходять увесь рік і збирають чималі натовпи, причому бажання виглядати відповідно до цієї епохи настільки велике, що італійські *the Mods* змінили загальні традиції та почали ввозити класичні скутери з Великобританії назад до себе в країну. Сьогодні *the Mods* перероджується на своєрідний прояв Високої моди, але вулична мода залишається вірною унікальним принципам цього стилю.



Рис. 1, 2. Приклади вбрання the Mods початку 1960-х рр.



Рис. 3. Приклад «Mod-відродження» на початку XXI ст.

Таблиця 1

Класифікація стилю the Mods

Тип	Опис
Hard-mods	Хлопці у джинсах із підтяжками, грубих робочих черевиках в американському стилі. Цей стиль одягу відомий також як aggressive, і саме його згодом перейняли skinheads
Scooterists	Власники моторолерів, у штанах американського виробництва і в куртках із капюшонами. Одягають парку, щоби не забруднити одяг під нею і не зіпсувати зовнішній вигляд
Faces	Модні денді: в костюмах, охайні, у вузьких штанах, начищених черевиках, у супроводі елегантних дівчат у короткій спідниці-олівець
Tickets	Студенти, учні художніх шкіл і т. ін. Вони мали претензію на прогресивність і шик, але лише частково дотримувались їх. Носили пуловери та джинси, дівчата — короткі сукні

Література:

1. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева. — СПб.: Петербургский институт печати, 2006. — 468 с.: ил.
2. Аксенова М. Мода и стиль / М. Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова и др. — М.: Аванта+, 2007. — 480 с.: ил.
3. Нанн Дж. История костюма, 1200—2000 / Дж. Нанн. — М.: Астрель: АСТ, 2000. — 343 с.: ил.
4. Бодо Ф. Шик і шарм / Ф. Бодо; пер. з фр. Е. Д. Богатиренко. — М.: Слово / Slovo, 2006. — 400 с.: ил.
5. Паркамания: прошлое и настоящее легендарного Фиштейла [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://merclondon.ru/mercblog/novosti/parkamaniya_proshloe_i_nastoyashchee_legendarnogo_fishteyla/. — Назва з екрану.
6. Офіційний сайт Marc Jacobs [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.marcjacobs.com. — Назва з екрану.
7. Офіційний сайт LOUIS VUITTON [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.louisvuitton.com. — Назва з екрану.
8. Виникнення субкультури «Мод» та її основні ознаки [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://marslada.ru/360/2136/1119/5772/>. — Назва з екрану.
9. Моды (mods) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.crazytrends.net/mods.html>. — Назва з екрану.
10. Гейл К. Мода і текстиль: народження нових тенденцій / К. Гейл, Я. Каур; переклад з англ. Т. О. Ежов; науч. ред. Т. В. Кулахметова. — Мінськ: Гревцов Паблішер, 2009. — 240 с.

References:

1. Kosareva E. A. Moda. XX vek. Razvitie modnyih form kostyuma / E. A. Kosareva. — SPb.: Izdatelstvo "Peterburgskiy institut pechati", 2006. — 468 s.: il.
2. Aksenova M. Moda i stil / M. Aksenova, T. Evseeva, A. Chernova i dr. — M.: Avanta, 2007. — 480 s.: il.
3. Nann Dzh. Istoriya kostyuma, 1200 — 2000 / Dzh. Nann. — M.: Astrel: AST, 2000. — 343 s.: il.
4. Bodo F. Shik i sharm / F. Bodo; per. s fr. E. D. Bogatyrenko. — M.: Slovo / Slovo, 2006. — 400 s.: il.
5. Parkamaniya: proshloe i nastoyashee legendarnogo Fishteyla [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: http://merclondon.ru/mercblog/novosti/parkamaniya_proshloe_i_nastoyashchee_legendarnogo_fishteyla/.
6. www.marcjacobs.com.
7. www.louisvuitton.com.
8. Viniknennya subkulturi "Mod" ta yiyi osnovni oznaki [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: <http://marslada.ru/360/2136/1119/5772/>.
9. Modyi (mods) [Elektronniy resurs]. — Rezhim dostupu: <http://www.crazytrends.net/mods.html>.
10. Geyl K. Moda i tekstil: narodzhennya novih tendentsiy / K. Geyl, Ya. Kaur; pereklad z angl. T. O. Ezhov; nauch. red. T. V. Kulahmetova. — Minsk: Grevtsov Pablisher, 2009. — 240 s.



УДК 746.1 (477.82)

Назарчук М. В.

Луцький національний технічний університет

ІНТЕР'ЄРНІ ТА ГОСПОДАРСЬКІ ТКАНИНИ ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ XIX — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ (ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ)

Назарчук М. В. Інтер'єрні та господарські тканини Волинського Полісся XIX — першої третини XX століття (питання типології). Стаття присвячена типологічному упорядкуванню інтер'єрних та господарських тканин з території Волинського Полісся. На основі опрацьованих виробів із музейних фондів, а також світлин та експедиційних матеріалів, розроблено типологію тканин і готових тканих виробів для інтер'єру житла та для господарських потреб. Такі компоненти за родовими формами поділяються на інтер'єрні та господарські вироби. У свою чергу, кожен із них розподіляється за функціональним призначенням на дві типологічні групи: тканини та готові вироби. Описується кожна із груп, яку на основі конструктивно-функціональної концепції розділено на кілька типологічних підгруп. Типологічне упорядкування, запропоноване у статті, створює термінологічне підґрунтя подальшого дослідження локального розмаїття витворів народного ткацтва Волинського Полісся.

Ключові слова: ткацтво, типологія, тканина, ткани вироби, типологічна група.

Назарчук М. В. Ткани для интерьера и ткани, предназначенные для использования в хозяйственных целях, Волынского Полесья XIX — первой трети XX века (вопросы типологии). Статья посвящена типологическому упорядочению тканей

для интерьера и использования в хозяйственных целях с территории Волынского Полесья. На основе изученных изделий из музейных фондов, а также фотографий и экспедиционных материалов, разработана типология тканей и готовых тканых изделий для интерьера жилища и хозяйственных нужд. Такие ткани по родовым формам делятся на интерьерные и хозяйственные изделия. В свою очередь, каждый из таких компонентов распределяется по функциональному назначению на две типологические группы: ткани и готовые изделия. Описывается каждая из групп, которая на основе конструктивно-функциональной концепции разделена на несколько типологических подгрупп. Типологическое упорядочение, предложенное в статье, создает терминологическую основу дальнейшего исследования локального разнообразия произведений народного ткачества Волынского Полесья.

Ключевые слова: ткачество, типология, ткань, тканые изделия, типологическая группа.

Nazarchuk M. V. Household and interior fabrics of Volyn Polissya in the XIXth — the first third of the XXth century (problems of typology). The article is dedicated to the typological ordering of household and interior fabrics of Volyn Polissya. On the basis of the thoroughly investigated exhibits from museum collections, including photographs and exhibition materials, the typology of fabrics and articles of clothing for both interior design and economic needs has been developed. For the generic forms such components are divided into interior and household products. In its turn, each of them is functionally divided into two typological groups — fabrics and ready-made products. Each group based on the structural and functional concept has been described and divided into several typological subgroups. Fabrics for interior design are divided into five groups: for towels, tablecloths, bedspreads, pillowcases and rugs.

Household fabrics and ready-made products of the area under study, although not numerous typological unit, cover the fabrics for sewing towels, hey mattresses, blankets, sacks, other purposes, as well as horse harness as a finished product. It should be noted that household fabric distribution is quite relative due to their polyfunctionality and wide usage of old clothes and interior fabrics by local people for their everyday needs.

The typological ordering proposed in the article builds the terminological background and foundation for further study of the local folk weaving variety in Volyn Polissya. Volyn Polissya art of weaving occupies a special place in the national production of weaving products. They form the largest group of woven fabrics and ready-made woven products.

With joint production and typological foundation, with common folk weaving array of products, they feature artistic decoration that turns them from ordinary utilitarian things into the products of folk art, that is, works of folk and craft art.

In our research we have compared the art of weaving and studied its original features in two related areas (Volyn and Belarus Polissya).

We have found out, taking into account the decorative details, the distribution and nature of raw materials and manufacture of woven fabrics and products, three main territorial zones: northern (Kamin-Kashyrskiy,

Ratnivskiy, Lyubeshivskiy areas), central (Manevytskyi, Kovelskyi, Starovyzhivskiy, Lyuboml'skiy, Shatskiy areas) and southern (Volodymyr-Volynskiy, Turiyskiy, Rozhyschanskiy and partly Lutskiy and Kivertsivskiy areas). Each one is different and features its own distinctive peculiarities.

Within the southern strip the most typical characteristics of decorating fabrics and woven products are: spiders, combs or extension, footpath; transversely striped layout decor with predominance of smooth strips that are subject to symmetrical framings order.

The characteristic features are also the measured rhythm of monotonous or moderate alternation of stripes. A color palette of fabrics and woven products is reserved and laconic, dominated by the shades of bright red color in combination of blue and black colors.

We have observed that in the fabrics and woven products of the central strip a complex combination of many divergent, smooth, patterned stripes with large geometric motifs predominates, finely patterned motifs are widespread only in Starovyzheveskiy area. In ornamental stripes they widely used rhombs (diamonds) and rosettes. It is worth noting that the compositional schemes of decoration were transversely and longitudinal striped in three or at least five divisional schemes.

The coloring was based on bright colors from red patches of yellow and ocher colors in Luboml'skiy area to cherry and black — in Manevitskiy area. The textiles and woven products of northern area differ from the rest by plenty of large- and small geometric patterned similar motifs. Among large patterned motifs, the most common are cruciform, diamond-shaped, triangular and among the finely patterned motifs — spiders, zig-zag-like and comb.

The fabrics are marked by the measured ornament rhythm recurrence and the emphasis on the essential part of the product. Bright colors in colorful combinations dominate in the decor color scheme.

Traditionally, the created system of fabric decoration and woven products of Volyn Polissya in the XIXth — the first third of the XXth century differs from the art of weaving in Holm and Pidlasie, Zhytomyr and Belarus Polissya. The art of weaving of the investigated region is a unique artistic phenomenon that needs preserving for future generations.

Keywords: weaving, typology, fabric, woven products, typological group.

Постановка проблеми. Ткацтво належить до найдавніших життєво необхідних занять людини. Регіон Волинського Полісся особливо багатий для дослідження народного ткацтва, тому що на його території майже до початку третього тисячоліття збереглося багато елементів традиційно-побутової, матеріальної та духовної культури — і ранньоісторичних етапів культурогенезу, і всіх наступних історичних періодів. Актуальність нашої теми загострюється, тому що сьогодні народне ткацтво Волинського Полісся остаточно зникає, так і не отримавши належного наукового опрацювання.

Зв'язок із науковими чи практичними задачами. Стаття виконана в рамках наукової теми «Історико-мистецька спадщина Волині і Волинсь-

кого Полісся», що включена до наукової програми Луцького національного технічного університету.

Актуальність. Як показали матеріали польових досліджень автора, на території Волинського Полісся народне ткацтво в період XIX — першої третини XX ст. зберігало багато архаїчних рис (наприклад, використання дикорослої сировини), що зумовлює потребу деталізованого типологічного вивчення інтер'єрних та господарських тканин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти народного ткацтва Волинського Полісся досліджують О. Косміна [1], Т. Лупій [2]. Суттєвий внесок у розроблення типологічної структури інтер'єрних та господарських народних тканин західних областей України зробила Олена Никорак у фундаментальній праці «Українська народна тканина»; кожна з цих територій вирізняється локальними особливостями [3].

Мета статті. Метою роботи є опублікування типологічного упорядкування інтер'єрних та господарських тканин Волинського Полісся XIX — першої третини XX століття. Завдання: 1) дослідити специфіку інтер'єрних та господарських тканин з території Волинського Полісся; 2) сформувати типологію досліджуваних виробів.

Виклад основного матеріалу. Типологічне упорядкування інтер'єрних та господарських тканин з території Волинського Полісся ґрунтується на класифікації М. Станкевича [4]. Ткацтво — вид декоративно-ужиткового мистецтва, ручне ткацтво — його підвид. Наступним етапом є типологізація виробів за родами. У цій статті ми розглядаємо лише два роди: інтер'єрні та господарські тканини. Кожна з цих родових форм на основі технологічного процесу виготовлення та за функціональним призначенням поділяється на дві типологічні групи: тканини та готові вироби.

Вагому типологічну структурну одиницю становлять **тканини та готові ткани вироби для інтер'єру житла (інтер'єрні вироби)**. Тканини для інтер'єру оселі поділяються на п'ять підгруп: для рушників, скатертин, покривал, наволочок і хідників, що зумовлено їхнім функціональним призначенням. Цілісні ткани інтер'єрні вироби становлять чотири підгрупи: рушники, скатертини, покривала та хідники. Їх локальні варіації насамперед пов'язані з житлово-побутовими умовами населення досліджуваної території. За організаційними правилами і нормами побуту, що сформувалися та утвердилися в нашого народу з давніх, ще дохристиянських часів, традиційною та неунікною мотивацією характеристики інтер'єрних тканин і витканих виробів є їх поділ, як і всіх інших виробів ткацтва, на святкові та щоденні. Вироби щоденного вжитку відзначалися використанням сировини нижчої якості, скромним декором, стриманим колоритом або і його відсутністю. Кожна господиня з гордістю демонструвала свою майстерність і відданість традиції. Ці норми, правила та настрої живуть дотепер, бо ввійшли й у виробничу народну практику, і в характер народу.

З-поміж тканин для внутрішнього оздоблення хати **тканини для рушників** є численною типологічною підгрупою. Саме у виготовленні рушників народні майстрині Волинського Полісся досягнули досконалості в техніці виконання виробів, однак і досі шукають способів удосконалення та розвитку рушникового мистецтва. Тканини для рушників виготовлялися з різноманітної сировини (льон, коноплі, змішана сировина). Для оздоблення інтер'єру призначалися тонші рушникові тканини у сім-вісім пасм із застосуванням начиння у 12, 14, 18. Ткали такі вироби полотняним і чиноватим переплетенням в основі, а декор створювали різновидами саржевого та перебірного ткання. Такий прийом комбінування різноманітних ткацьких технік сприяв збагаченню фактурного рисунку полотна.

У досліджуваному часовому проміжку рушники стали загальнопоширеними готовими інтер'єрними виробами Волинського Полісся. Ткані рушники на образи — *ключкові*, *кулкові* — є давньою традиційною оздобою хатнього інтер'єру поліщуків. Довжина таких виробів сягала 1,6–1,8 м, а ширина варіювалася від 19–30 до 38–50 см (Камінь-Каширський район). Обрядові рушники — *для свата*, *для дружби* — значно довші, до 3,5–4 м. Усі вони відзначалися застосуванням кращої рослинної сировини (льону, змішаного прядива вищого ґатунку), оскільки поєднували матеріально-практичну, художньо-естетичну та обрядову функції. Ткалися рушники із застосуванням різноманітних технік — від найпростіших (полотняних) до складних (чиноватих). Орнаментальні мотиви вироблялися переважно перебірними та комбінованими техніками.

Побутували також так звані *рабі* тканини. Назва продиктована використанням сірих і білих (вибілених) ниток. Такі тканини, виготовлені в чотири нитки, переважно смугасті чи картаті. Загалом для досліджуваної типологічної підгрупи характерне застосування майже всіх різновидів сировини та технік виготовлення, які побутували на території Волинського Полісся у XIX — першій третині XX ст., що, в свою чергу, зумовило поліфункціональне призначення виробу.

Тканини для скатертин посідають чільне місце серед виробів інтер'єрного призначення. На території Волинського Полісся вони складають нечисленну групу та представлені двома типами виробів: *обрусами* та скатертинами *партовинами*. Як і для більшості інтер'єрних тканин досліджуваного регіону, основною сировиною слугувало лляне та конопляне прядиво, яке часто змішували. Використання в обох системах ниток пряжі одного виду й ґатунку забезпечувало однорідну структуру та відтінок, проте заради досягнення вищої якості полотна від цього часто відмовлялися. Наприклад, якщо планували отримати міцну та шовковисту тканину, поєднували конопляну основу із лляним пітканням, для досягнення щільності й товщини — лляну основу та конопляне піткання. Матеріал для повсякденних

скатертин ткали у дві нитки полотняним переплетенням (або його варіантами), а святкові — у чотири, рідше шість, що давало можливість створювати різноманітні варіації узорів. При виготовленні тканин на обруси, які були однопілковими, найчастіше застосовували саме полотняне переплетення, а двопілкові скатертини виробляли вже переважно з орнаментальних чиноватих тканин, тканих у п'ять (північні райони) чи 10 (південні райони) пасм.

До готових інтер'єрних виробів зараховуємо скатертини-обруси, або, як їх іще заведено називати, *скатертини-настільники*. Вони мали видовжену прямокутну форму $2 \times 0,5$ м, що зумовлена їхнім функціональним призначенням — вкривати верхню частину стола чи скрині. Досліджувані вироби майстрині виготовляли з конопляної та лляної пряжі, надаючи перевагу чиноватим технікам ткання. Практикували змішування рослинної сировини в різних пропорціях, що допомагало у декоративному вирішенні виробу. Тонкі лляні нитки холодного сіруватого відтінку виконували роль основи, а контрастні жовтуваті й грубіші конопляні — піткання, що сприяло кращому виявленню світлотіньових ефектів чиноватого полотна скатертини.

До **тканин постільного призначення** на території Волинського Полісся належать покривала: *радюжки*, *постілки*, *рапчуни*, *застилки*. Їхньою головною функцією є покривання предметів хатнього інтер'єру. Завдяки їхній багатофункціональності тканини для покривал виготовлялися сувоями завдовжки до 12 м, ширина яких варіювалася залежно від наявного берда від 60 до 80 см. Використовували різноманітну сировину, тому тканини для покривал умовно можна поділити на однорідні (лляні, конопляні, рідше — вовняні) та неоднорідні (виконані із застосуванням різного прядива). Переважно застосовували прядиво нижчої якості: *вал*, *ключе*, *обдірки*, *пакулля*. Серед технік виконання поширеними на досліджуваній території були полотняне ткання та його варіації, значно менше — чиноваті (саржеве та атласне ткання).

Вивчення поліських покривал засвідчило побутування п'яти типів тканин для цих виробів на території Волинського Полісся у XIX — першій третині XX ст. Валові тканини найнижчої якості використовувалися для виготовлення *валових ридн*, *рапчунів*. Їх ткали із товстих ниток валу (відходів із льону, коноплі), скручених на коворудці та з'єднаних по дві нитки для снування у сім-вісім пасм полотняним переплетенням. Валові рядна використовувалися для сну. Кращої якості були однотонні тканини, виготовлені із лляних, конопляних чи змішаних ниток низької якості, з яких шили *портові* покривала. Їх виготовляли полотняним, зрідка чиноватим тканням у вісім-десять пасм. Вироблялися чиноваті лляні тканини для покривал із пакуллі, які місцеві жителі називали *руді редна* (центральні райони) через охристе забарвлення нитки. Побутували на досліджуваній території й смугасті тканини, з яких

шили покривала — *радюги, радюжки, редняжки*. Такі тканини виготовлялися з конопель чи лляних пофарбованих ниток низької якості. Переважно виробили зі смугастої тканини застосовувалися для покривання лав та інших предметів побуту.

Вишуканістю відзначаються петельчасті тканини, які представлені *постілками*. Їх виготовляли із застосуванням двох піткань: ґрунтового та взористого. На основне ґрунтове піткання застосовували міцні лляні нитки, а на взористе — валові або вовняні слабо скручені товсті нитки. Процес ткання полягав у почерговому прокладанні три-чотири рази лляної нитки (ґрунтового піткання), а потім пропускання нитки взористого піткання двічі, які у визначених місцях майстрині підтягували догори та отримували петлички — *пупи, вузли*. Загалом тканини для покривал, які побутували на території Волинського Полісся у XIX — першій третині XX ст., вирізняються застосуванням сировини нижчої якості, але різноманітністю технік ткання, серед яких локальною своєрідністю відзначається старовинна техніка петельчастого ткання.

Тканини для наволочок на досліджуваній території та сам виріб загалом характеризуються простотою та стриманим декором порівняно з аналогічними виробами суміжних територій (Рівненське, Житомирське Полісся). Загалом наволочки шилися прямокутної форми розміром $0,45 \times 0,65$ м із однотонного та картатого полотна. Тканини для наволочок були споріднені з іншими полотняними інтер'єрними тканинами досліджуваного ареалу. Тканини для пошиття святкових наволочок, які декорувалися плетеними пошивами, були переважно однотонні. Застосовували покращену лляну сировину, оскільки наволочкам, окрім побутового призначення, відводилася роль інтер'єрного декору. На однотонні наволочки лляні нитки ретельно вибілювали. Крім названих, побутували ще й *рябі* наволочки, які мали картатий малюнок полотна.

Тканини для хідників — одна з найменших кількісно типологічних підгруп інтер'єрного ткацтва. Хідники в інтер'єрі житла застосовуються лише з початку XX ст., з появою в хатах дерев'яної підлоги, яку вкривали для збереження. Як стверджує українська дослідниця О. Никорак, тканини для хідників найбільше споріднені з постільними тканинами за зовнішніми параметрами конкретного осередку ткацтва [3: 459], що ще раз підтверджує наявність локальних особливостей та необхідність дослідження кожного регіону. На виготовлення тканин для хідників брали сировину рослинного походження найнижчої якості. Техніки ткання застосовувалися різноманітні, однак на території Волинського Полісся перевагу надавали простому полотняному переплетенню. На першу половину XX ст. серед сільського населення Волинського Полісся припадає виготовлення *латошників*, тобто тканин зі смужок старої тканини хідників.

Господарські тканини та готові ткані вироби досліджуваного ареалу належать до малочисленної типологічної одиниці, яка охоплює тканини для пошиття господарських рушників, сінників, покривал, мішків, тканини іншого призначення, а також кінну зброю як готовий виріб. Слід зазначити, що розподіл тканин господарського призначення на типологічні підгрупи досить умовний через її поліфункціональність та широке застосування: на господарські потреби йшли старі тканини одягового та інтер'єрного призначення. Також переважну більшість господарських тканин виготовляли сувоями із сировини найнижчої якості (найчастіше використовували коноплі) за допомогою найпростіших технік ткання. Тканини господарського призначення поділяються на наступні типологічні підгрупи: тканини для господарських рушників, для сінників, для покривал, для мішків, а також тканини іншого призначення. Господарські ткані вироби представлені на досліджуваній території лише кінною зброєю.

Тканини для господарських рушників переважно виготовлялися з конопляного прядива. На вироби, призначені для витирання столу та рук під час роботи, (*трапкачі*) брали від 4-х до 5,5 пасм та виготовляли тканину простим переплетенням. Така тканина вирізнялася застосуванням нерівномірно спряденої нитки, що створювало дрібну вузликувату структуру полотна. Переважно полотно було досить грубим, сірого чи сизого відтінків.

Найчисленнішу групу становили тканини для рушників *втиральників, утиральників*, які використовувалися для обтирання тіла, зокрема рук і ніг. Тканину для них виготовляли у *восьмачку*, а якщо планували отримати тонше полотно, використовували бердо у 10 чи 11. Загальнопоширеним по всій території було використання коноплі та лляної *паклі* для виготовлення утиральників, однак, на відміну від попередньої групи полотна, для них нитки були рівномірно скручені, що надавало виробам гладкої рівномірної поверхні. Тканини виробляли і полотняним, і чиноватим переплетенням у *ряди, коскі, поворотки*, що надавало фактурі тканини трохи помітній візерунок.

Окрему типологічну підгрупу становлять **тканини, з яких шили сінники**, що склалися з чотирьох пілок переважно картатого полотна. Їх використовували як матраци, набиваючи сіном. Тканини для сінників виробляли двонитковим тканням на ширших кроснах у сім-вісім пасм. Як сировину застосовували лляні відходи, однак зустрічається використання й конопляного прядива (Любешівський район).

Більшість покривал використовували як інтер'єрні вироби, однак на досліджуваній території побутували й покривала, які застосовувалися винятково в господарських потребах. Серед **тканин господарського призначення для покривання** найпоширенішими були сукняні підстилки — *лужники*.

Зазвичай їх виготовляли на конопляній основі із застосуванням відходів з вовни на піткання. Такими тканинами накривали овочі та фрукти взимку, щоби не померзли в льосі. Використовували подібні вироби і для покривання возів та саней. На півдні Волинського Полісся побутували тканини для вкривання коней після важкої роботи, щоби тварина повільно вистигала, або для її прикрашання. Тканина для таких покривал — *джерг, попон* — виготовлялася як грубе рядно з повсті чи зі лляних ниток низької якості в основі та вовняного валу для піткання.

Окрему типологічну підгрупу становить *господарська тканина для мішків*, яку зазвичай називають мішковиною. Переважно це тонка, але водночас міцна тканина, виготовлена зі змішаного прядива невисокої якості. На досліджуваній території селяни надавали перевагу використанню товстих ниток із клоччя. Такі вироби ткали технікою простого полотняного переплетення.

До *господарських тканин іншого призначення* можна зарахувати тканини для транспортування різних речей, для пошиття торбинок та інші. На території Волинського Полісся виготовляли тканини *раденки*, які використовувалися для перенесення трави, сіна. Раденки були досить тонкими та легкими, оскільки виготовлялися на рідко вкладеній основі, яка заправлялася в бердо за допомогою прутика. При виготовленні використовували просте переплетення та застосовували змішану лляну з конопляною сировину — *коренки*.

Серед господарських тканин, які йшли на виготовлення торб, переважали прості конопляні полотна. Так, наприклад, побутували торбинки *ворок, рукавець, откидач* із гострокутним дном для відтискання сиру. Для пресування олійної маси використовували вже більш міцне та грубе полотно — плат. Також виготовляли тонкі, марлеподібні полотняні тканини для проціджування молока — *цідилки*.

У народному побуті мешканців Волинського Полісся XIX — першої третини XX ст. готові ткані господарські вироби представлені єдиною типологічною підгрупою, зразки якої належать до кінної зброї. Автентичним самостійним тканим елемен-

том кінної зброї була *попруга, напруга*. Це широкий тканний пояс, який затягували попід черевом коня для закріплення сидла.

Висновки. Аналіз широкого кола інтер'єрних та господарських тканин та тканих виробів, що використовувалися на території Волинського Полісся, дозволяє скласти уявлення про локальні особливості таких виробів. Це обумовило упорядкування типології інтер'єрних та господарських виробів народного ткацтва Волинського Полісся XIX — першої третини XX ст.

Перспективи подальших розвідок. Перспективним напрямком дослідження є розширення територіальних меж до усього Українського Полісся.

Література:

1. Косміна О. Традиційне вбрання українців / О. Ю. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. 2 : Полісся. Карпати. — 160 с.
2. Лупій Т. Ф. Рушники Західного Полісся кінця XIX — першої половини XX століття: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Лупій Т. Ф. — Львів, 2002. — 20 с.
3. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX — XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. / О. І. Никорак. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2004. — Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). — 583 с.
4. Станкевич М. Є. Морфологія — наука про систему видів / М. Є. Станкевич, Є. Ф. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 25–29.

References:

1. Kosmina O. Tradycyjne vbrannya ukrajyntiv / O. Yu. Kosmina. — K. : Baltiya-Druk, 2008 t. 2 : Polissya. Karpaty / O. Yu. Kosmina. — 160 s.
2. Lupiy T. F. Rushnyky Zakhidnoho Polissya kintsya XIX — pershoyi polovyny XX stolittya : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. myst. : spets. 17.00.06 «Dekoratyvne i prykladne mystetstvo» / T. F. Lupiy. — L'viv, 2002. — 20 s.
3. Nykorak O. I. Ukrayins'ka narodna tkanyna XIX — XX st.: Typolohiya, lokalizatsiya, khudozhni osoblyvosti. Ch. 1. Inter'yerni tkanyny (za materialamy zakhidnykh oblastey Ukrayiny) / O. I. Nykorak. — L'viv : In-t narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2004. — 583 s.
4. Stankevych M. Ye. Morfolohiya — nauka pro systemu vydiv / M. Ye. Stankevych, Ye. F. Antonovych, R. V. Zakharchuk-Chuhay // Dekorativno-pykladne mystetstvo. — L'viv : Svit, 1992. — S. 25–29.

УДК 75.047:071.1(477+470) «18» Орловський
Філімонова А. С.

Київська академія перукарського мистецтва

ТВОРЧІСТЬ ПЕЙЗАЖИСТА ВОЛОДИМИРА ОРЛОВСЬКОГО У 70-ТІ РОКИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Філімонова А. С. Творчість пейзажиста Володимира Орловського у 70-ті роки ХІХ століття. Стаття присвячена творчості пейзажиста Володимира Орловського у сімдесятих роках ХІХ ст. Доведено, що це десятиліття стало часом активних творчих пошуків, коли художник намагався поєднати навички, здобуті під час академічного навчання, із тими новими стильовими течіями та художніми засадами, які панували на той час у Європі. Разом із тим, митець виявився чутливим до сприйняття нових культурно-ідеологічних впливів у вітчизняному мистецтві, творчо інтерпретувавши їх у власній манері. У результаті мистецтвознавчого аналізу виявлені нові риси у творчості, а саме — реалістичність вітворення пейзажних краєвидів, устремління втілити національну своєрідність, звернення до народних мотивів. Відзначено, що творче життя В. Орловського було тісно пов'язане з Академією. Він був її учнем, потім — пенсіонером. Саме у сімдесятих роках В. Орловський отримав звання академіка і можливість повторної подорожі до Італії. Після повернення став професором і керівником пейзажного класу. Брав участь в академічних виставках. Визначено, що його творчість часто викликала діаметрально протилежні оцінки сучасників, але завжди привертала до себе увагу.

Ключові слова: пейзаж, академізм, реалістичність, національна своєрідність.

Филимонова А. С. Творчество пейзажиста Владимира Орловского в 70-е годы ХІХ века. Статья посвящена творчеству пейзажиста Владимира Орловского в семидесятые годы ХІХ века. Доказано, что это десятилетие стало временем творческих поисков, когда художник стремился объединить умение, полученное во время академического обучения, с теми новыми стилевыми течениями и художественными тенденциями, которые преобладали в то время в Европе. Вместе с тем, художник оказался восприимчивым к новым культурно-идеологическим влияниям в отечественном искусстве, творчески интерпретируя их в собственной манере. В результате искусствоведческого анализа выявлены новые черты его творчества, а именно —

реалистичность изображения пейзажных видов, стремление воплотить в них национальное своеобразие, обращение к народным мотивам. Отмечено, что творческая жизнь В. Орловского была тесно связана с Академией. Он был ее учеником, затем — пенсионером. Именно в семидесятых годах В. Орловский получил звание академика и возможность повторного путешествия в Италию. После возвращения стал профессором и руководителем пейзажного класса. Принимал участие в академических выставках. Определено, что его творчество вызывало часто диаметрально противоположные оценки у современников, но всегда привлекало к себе внимание.

Ключевые слова: пейзаж, академизм, реалистичность, национальное своеобразие.

Philimonova A. Vladimir Orlovskii's landscape oeuvre in 70s of ХІХ century. Vladimir Orlovskii is a prominent artist of the ХІХ century second part. Variety landscapes are the main motive and the biggest part of his oeuvre. He masterfully reproduced Crimean landscapes, marinas, the Italian scenery, panoramic images of Dnipro vistas and sunny cornfields of golden ears. Artist often enlivened nature by the presence of people, claiming their unbreakable harmonious relationship. After becoming a pensioner of Academy of Arts, in 1872 he returned home. Next decade became a time of creative research. The artist attempts to combine the skills acquired during the academic study of those new stylistic trends and popular European methods. Orlovskii was sensitive to the perception of new cultural and ideological influences in the domestic arts and creatively interpreted it in his own manner. Realistic reproduction of landscape embodies the aspirations of national identity, appeal to people's motives were the main features in his oeuvre. Throughout his active creative life Vladimir Orlovskii was connected with the Academy. He was her student, later — pensioner. In the seventies he had become academic and got ability to travel to Italy. After return he became a professor and director of landscape class at the Academy of Art. Then he took an honorable post of Academy's board member and takes part in academic exhibitions. In ХІХ and ХХ centuries art researches had brought a very opposite assessment to Vladimir Orlovskii's oeuvre — it was attributed to realism as well as to academic direction. Perhaps this ambiguous perception had been the reason why artist was neglected. Moreover, the biggest part of his works is keeping in private collections, what also complicates a lot his works exploring.

The aim of this study is analyzing the works of V. Orlovskii, which were made after the travel abroad in 1872–1879 years. The main focus is unknown paintings from that decade. It has to show up a complete understanding of artist's oeuvre in general.

Chronological method, analytical method and art analysis were used. Organizing and summarizing previous researches methods also were used.

Pensioner's trips were practiced in the St. Petersburg Academy of Arts from its foundation. Introducing to artists the worldwide art's legacy by preserved monuments and museum pieces was the main goal of the trips. But falling into the abyss of contemporary artistic life in European countries, Academy representatives also get under powerful influence of contemporary

artists and various trends in different countries. Foreign experience superimposed on years of academic education. With the formation of the Association of Traveling Art Exhibitions Academy lost status one and only source of art. This difference in opinions and artistic concepts also had huge impact on the artists at second part of XIX century. After returning from abroad V. Orlovskii had to continue his pensioner trip, but travel within Russian Empire. His training has given good results that contributed sufficiently rapid career growth. V. Orlovskii's oeuvre in 70 years shows that it was a period of searching own manner, based on all received experience and knowledges. Throughout the life he never broke up with strong academic background. But as a person talented, creative and hardworking, he never stop trying to implement innovations, foreign or popular in his country. In the same moment he selected only something what impressed himself and something what can run the role of the artist in society. Full of travel impression V. Orlovskii create a picture «Porto d'Antsio. Before the Storm» (1873). There he used colorful contrast solution saturated yellow-brown and blue-green hues. The artist plays before thunderstorm state of nature, accentuating the romantic perception of the plot. In 1874 he create more traditional «Summer Landscape» and «the Dnieper». The first work has a composite construction and plays a minor piece of the river. The second work one is a panoramic landscape, where the slopes of the Dnieper opens wide expanse of the left bank of the river. In both works the artist has demonstrated high compositional skills — etudes are built clearly, every landscape character is realistic and believable; epic scaled views are excellently finished as well as spaces with a lot of layouts. In 1876 Vladimir Orlovskii creates Italian landscapes and its artistic style changes according to the subject image. In the film «In Italy», «Mole in Pozzuoli» and «City by the sea» played the originality of Italian nature, as clearly seen in the plots of the artist work on location. Not by chance, «Mole in Pozzuoli» has etude character with clearly identified national household motive. Pictures «In Italy» and «City by the sea» demonstrate a desire to develop a nuanced light at different times of day, identifying the specific light shadow construction compositions. Talking about «Society of exhibitions of works of art» in 1876, V. Stasov remembered that V. Orlovskii's picture was chosen among three Neapolitan landscapes of as the most successful. In the end of 70s V. Orlovskii refers to the national landscape. In the sketch «The swath», «Bread mature», «Haymaking by the lake», «Kosari» artist celebrates the beauty of everyday life, the harmonious coexistence of man and nature, peasant labor as an integral part of natural life. He used similar layout color planes with superior colors of yellow, blue and green shades. But in each case the artist builds an original composition — thought an accomplished and, at the same time, significantly realistic.

70s was the time when V. Orlovskii was exploring new methods and new directions of art. He pays attention on new European trends, synthesizing them in his works of academic principles and realistic elements. His work often provoked diametrically opposed assessment contemporaries, but always attracted attention and doesn't left indifferent nor adherents neither opponents.

Keywords: landscape, academicism, realism, national identity.

Постановка проблеми. Друга половина XIX століття для пейзажного живопису стала часом кардинальних змін, і творчість В. Орловського цього періоду ілюструє ті складні трансформації, що відбувались у мистецтві. В. Орловський є яскравим представником академічної школи і в той же час демонструє своєю творчістю певне сприйняття протилежних стилістичних тенденцій та напрямків. Значною мірою цьому посприяло знайомство художника із європейськими новітніми художніми досягненнями. У мистецтвознавчій критиці XIX—XX століть він позиціонується то як художник-академіст, то як художник реалістичного спрямування. Така невизначеність ставлення до його творчості призвела до певного забуття на досить довгий час. У фундаментальних дослідженнях із історії мистецтва якщо і згадується ім'я Орловського, то тільки побіжно, або не згадується взагалі. Цьому посприяло ще й те, що значна кількість творів митця опинилась у приватних колекціях і була недоступна для фахівців та широкого загалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Досить повна і розгорнута інформація представлена в особовій справі митця [8]. Дослідники творчості В. Орловського здебільшого приділяють увагу його кар'єрі та активній участі в академічному житті, наголошують на тому, що митець саме у цей час віднайшов свою власну тему — сільський сонячний пейзаж та характерні засоби її вираження. Про це йдеться у таких авторів як Ф. Булгаков [1], П. Говдя [2], О. Жбанкова [3] та у дипломній роботі студентки НАОМА Т. Лимар [5]. Загальна думка, що пронизує ці дослідження, полягає у тому, що «усі пейзажі його з ефектами південного сонця, виявляють у живописцеві світлий погляд на природу» [1: 15]. Більш поглиблений характер має робота О. Жбанкової «Володимир Орловський. Микола Пимоненко», в якій автор докладно аналізує характер письма, композиції, колористичну систему та тематику пейзажів митця [3]. Подібний аналіз проводить і В. Манін у праці «Русский пейзаж. Энциклопедия русского пейзажа» та зазначає щодо В. Орловського: «Ім'я митця у забутті, хоча причин цьому немає» [6: 131].

Саме у 70-х роках XIX століття його полотна починають користуватися значною популярністю у публіки та критиків. У статті, присвяченій академічній виставці, що планувалась для відправки на Всесвітню виставку в Париж, зазначалось: «В. Д. Орловський може, здається, похвалитися тим, що немає такого роду пейзажу, в якому він би себе не спробував» [4: 263]. Окрім позитивних відгуків щодо його творчої діяльності існують і негативні. Зокрема, це лист Ф. Васильєва до І. Крамського від 1873 року: «Ось приклад — Орловський: його колорит вважають усі у нас за колорит справжній, і саме у тих картинах, котрі найбільш грубі (його золота медаль). Подивіться: там немає жодного живого, натурального тону, там усе — килимові кольори, а між тим публіка у захваті, і який-небудь Тройон

поруч із цією картиною Орловського видається сірим чи чорним... Та й Мейссоньє, і Кнаус чорні перед яким-небудь Орловським...» [7: 508]. Протилежні характеристики свідчать не тільки про різне ставлення представників академістів чи передвижників, а й про те, що його творчість не залишалася непоміченою, викликала зацікавлення як послідовників академізму, так і художників-реалістів.

Метою даного дослідження є аналіз робіт В. Орловського, які були виконані після пенсіонерської поїздки за кордон, у 1872—1879 роки. У мистецтвознавчій літературі аналіз творчих досягнень митця цього часу представлений досить розгорнуто у порівнянні з іншими періодами, але наголос робиться на окремих загальновідомих полотнах. У цій статті досліджуються маловідомі твори сімдесятих років, що надасть можливість створити узагальнену картину творчості В. Орловського.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Робота виконана в рамках наукових досліджень кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури з вивчення мистецької спадщини художників, чий життя і творчість пов'язані з українським мистецтвом другої половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Після одержання золотої медалі та отримання від Петербурзької академії мистецтв права на пенсіонерську поїздку В. Орловський провів за кордоном три роки — з 1869 по 1872. В інструкції пенсіонерам Імператорської академії мистецтв від 13 травня 1870 року зазначалось: «Жанристи, баталісти та пейзажисти, після повернення з-за кордону, подорожують три роки по Росії, і протягом зимових місяців цих трьох років мають перебувати в Києві, де отримують безкоштовні майстерні» [8: 122]. Знаючи про це правило, художник звернувся до Академії з проханням подовжити своє перебування за кордоном: «Перебуваючи цієї зими у Києві, я не встигну багато чого зробити, а вчитися там взимку немає у кого та ні на чому. Живучи в Києві сам один, не маючи ні товариства художників, ні природи перед очима, не маючи можливості ні з ким порадитись, ні на чомусь перевірити себе — буде мені дуже важко працювати, а тим паче з італійських етюдів. Київ — моя батьківщина, і знаю це місто прекрасно. Знаю, що там важко працювати художнику. Чи потрібна рама, чи фарби, полотно чи інші речі, все це важко дістати, дорого та погано, а з моделями ціла комісія. З часом, коли там будуть жити по кілька чоловік пенсіонерів, буде недурно, тепер же одному там жити і працювати успішно — дуже важко. Всі найкращі твори наших художників були зроблені в Європі, серед світу мистецтва» [8: 122]. Проте керівництво Академії відмовило художнику, і наступні три роки його пенсіонерська поїздка продовжувалась уже по території Російської імперії.

Після приїзду з-за кордону В. Орловський працював надзвичайно активно, результатом чого

стало отримання академічних звань та кар'єрне зростання. Так, 1874 року він став академіком, 1875 року — знову отримав можливість від Академії подорожувати Італією, звідки привіз чималу серію пейзажів. 1878 року — отримав звання професора, став членом Ради Академії мистецтв та разом із М. Клодтом почав керувати пейзажним класом.

Уже після повернення з-за кордону, за італійськими враженнями була створена картина «Порто д'Анціо. Перед грозою» (1873) — мабуть, одне з найбільш оригінальних полотен митця, оскільки цей твір іде у розріз із загальною лінією розвитку творчості В. Орловського (рис. 1). Зазвичай його полотна велично-спокійні, стримано-споглядальні, у них відсутній активний емоційний лад. Якби на цій картині не було підпису митця, важко було би припустити її приналежність В. Орловському. На полотні зображена морська затока, з правого боку обмежена берегом, на якому рівною лінією стоять одноманітні будинки. Саме з цього краю насуваються важкі темні грозові хмари. На горизонті зліва сідає сонце, його неяскаві промені віддзеркалюються на поверхні затоки, і в їх світлі вітрила невеликих рибальських човнів втрачають свою матеріальність, стають прозорими і майже невидимими. На березі гавані, на першому плані, зображено силует людини, що вдивляється у морську далечинь. Митець підкреслює романтизований передгрозовий стан природи завдяки широкому, вільному мазку, який виявляє нестримну стихійну силу природи. Колористичне вирішення побудовано на декількох основних фарбах — коричнево-жовтих та блакитно-зелених. Завдяки варіюванню тональної насиченості художник створює багату гаму відтінків і відчуття майже імпресіоністичного живопису, хоча варто зазначити, що колорит картини все ж таки досить умовний. Світло-жовта маса піщаного берега на першому плані змінюється лазурним морським простором, який, у свою чергу, фланкують жовті будиночки. У зображенні неба поєднуються обидві кольорові групи. Чітко проглядається контраст теплих і холодних відтінків, хоча загалом контрастний колорит не притаманний живопису художника. Композиція чітко продумана і вибудована, кожний елемент знаходиться на своєму місці й відіграє певну роль. Ця картина вирізняється з-поміж інших робіт В. Орловського, і можна стверджувати, що її створення стало можливим після знайомства митця із барбізонською школою живопису.

Пейзажі 1874 року «Літній пейзаж» та «Біля Дніпра» є більш традиційними для живописної манери митця. У них на зміну італійським краєвидам приходять мотиви рідної природи. У «Літньому пейзажі» В. Орловський майже дві третини полотна виділяє для зображення ніжно-блакитного та практично безхмарного неба (рис. 2). Водний простір обмежується на горизонті лінією суходолу, а на першому плані зображено рельєфний берег



Рис. 1. Порто д'Анціо. Перед грозою. 1873



Рис. 2. Літній пейзаж. 1874



Рис. 3. Біля Дніпра. 1874



Рис. 4. В Італії. 1876



Рис. 5. Мол в Поццуолі. 1876



Рис. 6. Місто на березі моря. Середина 1870-х рр.



Рис. 7. На покосі. 1878



Рис. 8. Хліба зріють. Середина 1870-х рр.

та невеликі островці, що ритмічно розташовані по діагоналі углиб композиції. Художник досить часто застосовує подібний композиційний прийом, оживляючи статичну врівноважену схему картини динамічним діагональним елементом, чи то річка, чи стежина або алея серед дерев.

У картині «Біля Дніпра» художник використовує протилежну конструкцію: головний акцент робить на різноплановому ландшафті з широкою дорогою, хатками, лісами та річкою вдалині, і лише відносно вузька стрічка неба височіє над цими безкраїми просторами (рис. 3). Художник застосовує оригінальну точку зору — згори вниз, змальовує краєвид із високого правого берега Дніпра. Від першого плану картини дорога в'ється вниз, що наче запрошує глядача пройти цим шляхом. Стриманий колорит, досить узагальнено подані деталі підкреслюють епічний настрій пейзажу. За твердженням

дослідника творчості В. Орловського, у нього є свої уподобання в побудові композиції: «Найбільш улюблений — горизонтальний, панорамний, який дозволяє показати не тільки нескінченну широчінь землі, а й багатолікість її природи. В одному краєвиді митця можуть «співіснувати» луки, балки, річка, яка в'ється поміж низьких зелених берегів, ліс, з його величними деревами, березові гаї та селянські хатини... Земля тут виступає домінантою — високий обрій надає їй панорамам відчуття епічності. У вертикальних композиціях частіше за все домінує небо, що розкриває безмежність природи» [3: 15].

Після того, як В. Орловський отримав у 1875 році звання академіка, за кошти Академії він подорожує Італією, звідки привозить серію пейзажів: «В Італії», «Мол в Поццуолі» та «Місто на березі моря». Під впливом італійської природи змінюються колористичні схеми митця, він частіше



Рис. 9. Сінокіс біля озера. 1878



Рис. 10. Косарі. 1878

застосовує контраст кольорів, збагачує тональну палітру, застосовує більш глибокі відтінки.

На картині «В Італії» (1876) зображено невеликий порт із розташованими просто над водою будинками (рис. 4). Насичений блакитний колір морських хвиль контрастує із білосніжними арокчними спорудами, які залиті яскравим середземноморським сонцем. Різкий контраст цих кольорів урівноважується сірою кам'яною набережною, яка займає значний простір на першому плані. Є в цьому творі певна камерність, неவிбагливість сюжету, художник багато уваги приділяє досконало проробленим найменшим деталям.

«Мол в Поццуолі» (1876) є продовженням морської теми, забарвленої жанровим мотивом. В. Орловський у своїх пейзажах часто зображає людей, і цей жанровий відтінок оживляє природні краєвиди (рис. 5). Хоча слід зазначити, що в окремих творах людські постаті грають виключно стафажну роль. У цій картині зліва на першому плані зображений чоловік, що відпочиває на кам'яних плитах молу. Російських художників, що приїжджали з холодного сірого Санкт-Петербурга, вражала яскравість та відкритість життя італійців, особливо бідняків лацероні, яким за одяг правив шматок матерії, за домівку була вулична бруківка

просто неба, і при такому способі життя вони відчували себе абсолютно щасливими людьми. Очевидно, що В. Орловський написав цю роботу під враженням побаченої сцени. І якщо деякі його картини створюють враження сконструйованості, надуманості, то в даному разі домінує відчуття правдивості та натуральності (що загалом було характерною тенденцією для мистецтва передвижників).

Головний колірний акцент картини зосереджений на першому плані праворуч, це — невеликий фрагмент яскраво-блакитного моря. Колір морського простору за човном, кам'яного молу, гір на горизонті та неба, навпаки, ніби знівельований, висвітлений жаркими променями пекучого сонця.

Цікавою і, можна сказати, притаманною творам В. Орловського, є композиція, котру не можна визначити усталеними схемами, як от «горизонтальна, вертикальна чи діагональна вісь, що є домінантою і організовує навколо себе простір картини з відповідними дійовими персонажами чи предметами». У даному випадку ілюзія руху виникає за рахунок певного ракурсу зображення кам'яного молу, що врізається в морську далечінь паралельно погляду глядача, підкреслюючи глибину простору.

На відміну від попередніх творів із зображенням сонячного пейзажу, «Місто на березі моря» (середина 1870-х) відтворює романтичний вечірній морський вид (рис. 6). У цій картині митець передає доволі складний природний стан: небо затягнуте хмарами, крізь які пробиваються сонячні промені, світло від них створює рефлекси на водній поверхні. «Ефектні, але такі, що не розривають площину полотна, зображення сріблястого моря і білої накидки жінки з чорним кольором у картині “Місто на березі моря” свідчать про тонкий смак митця» [6: 129].

Загалом ці три картини позначені новими рисами, що з'являються у творчості В. Орловського. Насамперед, це більш вільна живописна манера та розробка складних тональних відношень у колориті полотен. Саме у цих роботах митець повною мірою зреалізував той досвід, який отримав у Франції, коли познайомився з барбізонською школою живопису. В. Орловський багато працює на натурі та створює картини на основі справжніх, реальних явищ. «У першооснові пейзажів художника завжди лежить конкретний природний мотив, змальований з натури. Проте, прагнучи до образної завершеності, майстер залишав за собою право на певні його зміни. Таким чином в картинах Орловського органічно поєдналися реальність правди і умовність вигадки, точність життєвих спостережень і творча уява митця, котрий завжди знав, де на полотні треба “додати” чи “посунути” дерево, хатину або стежку, щоб образ набув цільності» [3: 15]. У серії картин на італійську тематику наочно виявляються устремління митця досягнути натуральності та правдивос-

ті при цілковитій образній завершеності. З приводу академічної виставки «Товариства виставок художніх творів» В. Стасов зазначав: «Пейзажів на цій виставці також ціла купа. Проте жодного чудового. ...правда, три пейзажі Орловського, всі неаполітанські, тим приємніші, що більш досконало, аніж раніше, писані, і, отже, показують успіх...» [9: 227].

У другій половині 1870-х років відбувається певний перелом у тематичному спрямуванні творчості В. Орловського, який основну увагу тепер зосередив на створенні картин, які відображали селянське життя. Рухаючись у руслі передових демократичних тенденцій мистецтва того часу, художник усе ж таки обирає свій власний шлях.

Провідна тенденція мистецтва цього часу полягала у переорієнтації до реалізму, що почало активно проявлятися у відмові від надуманої ідеалізації та активного відтворення справжньої дійсності без прикрас.

Загальна демократизація мистецтва в творчості В. Орловського проявилася у зображенні сцен з селянського побуту. Майстер намагався відійти від відверто романтизованого образу, але водночас йому не було притаманне розроблення соціально напружених тем. Він бачив селян та їхнє життя як невід'ємну складову природного середовища.

В етюді до картини «На покосі» (1878) В. Орловський виразно передає атмосферу спекотного літнього дня (рис. 7). Жовті гарячі відтінки переважають у зображенні скошеного поля, що від першого плану простягнулося практично на половину полотна, другу частину якого займає ніжно-блакитне, наче вицвіле від яскравого сонця, небо. Масив землі полегшено звивистою лінією неширокої річки, яка пересікає поле і губиться в далечині. Діагональ річки порушує статичність урівноваженої горизонтальної композиції. Ця ж діагональ спрямовує погляд углиб композиції, де на горизонті тануть у мареві невисокі гори. Художник майстерно володіє передачею світло-повітряної перспективи. В композиційній побудові митець вводить вертикальні домінанти у вигляді фігур селян, що працюють, та окремих дерев. Ці вертикальні елементи створюють певний зигзагоподібний ритм. Художник активно виліплює об'ємну форму зображених на першому плані скошених валків пастозним мазком, пластичність якого посилюється комбінаціями жовтих, червоних, білих кольорів.

Глибока розробка колористичного аспекту виявилася у картині «Хліба зріють» (середина 1870-х років, приватна колекція) (рис. 8). Насамперед привертає увагу зображення натурального пшеничного золотавого поля із дозрілим колоссям. Насиченість, яскравість, сонячність, стиглість пшениці — красу повсякденної природи відтворив у цій роботі В. Орловський. Переважають два основні кольори — жовтий і блакитний, які доповнені зеленими відтінками у зображенні дерев та червоною домінантою хустини дівчини. Художник зосереджує увагу на

детально-достовірному відтворенні великого будяка, що красується на тлі достиглих хлібів, на зображенні крупним планом колосків пшениці, де застосовує фактурний рельєфний мазок.

У картині «Сінокіс біля озера» (1878), продовжуючи тему селянського життя, художник знову відобразив результат праці селян — скошене поле, складені у ряди валки сіна (рис. 9). Але в цій картині матеріальна краса природи виведена художником на перший план, людські постаті намічені досить умовно білими силуетами і грають роль стафажу та кольорових акцентів. Яскраво-жовте поле ділить простір із ніжно-блакитним озером, у якому вишукано віддзеркалюються білі хмаринки на небі. В. Орловський обирає досить цікавий формат, коли горизонталь удвічі перевищує вертикаль (24 × 59). Але митець уникає можливої монотонності за рахунок асиметричного поділу полотна, де чітко сформовані горизонтальні площини поля і неба порушуються дугоподібним абрисом озера. У картині «Сінокіс біля озера» превалює горизонтальна ритміка (скошені й зібрані у валки трави, видовжений формат), яка мала підкреслити незмінність, уповільненість плину часу патріархального селянського життя.

Слід зазначити, що всі вищенаведені твори демонструють високу майстерність художника в композиційних схемах — завжди оригінальних і своєрідних, що засвідчує не тільки вишкіл академічного навчання, але й уміння В. Орловського творчо інтерпретувати свої навички, уникаючи шаблонної одноманітності.

Сама назва твору «Косарі» (1878) народжує асоціацію з широко відомою картиною передвижника Г. Мясоедова, яка була створена на дев'ять років пізніше (рис. 10). В. Орловський підкреслює жанровий аспект, робить наголос на зображенні селянської праці. Образи селян досить реалістичні, а їхні дії вмотивовані — двоє селян наточують коси, інші продовжують косити трави понад берегом зарослого ставка, рухаючись від глядача вглиб перспективи. Але В. Орловський як художник-пейзажист надає пейзажу вагому, майже самостійну роль. Жанровий мотив мав би зумовити більш широкий, розлогий простір, натомість художник ділить композицію навпіл високим берегом із розлогими деревами, підкреслюючи в центрі композиції вертикальну вісь. Із лівого краю полотна, на покосі, відтворено гру світла і тіні, що ніяким чином не обумовлено безколірним, одноманітним небом. Загалом виникає відчуття невідповідності, дещо штучного поєднання природного та жанрового мотиву. Проте сам факт введення в пейзаж активного жанрового елементу є знаковим.

Демократичні тенденції мистецтва другої половини XIX століття, а саме реалістичність, народність, національна своєрідність, тобто ті риси, що були притаманні мистецтву передвижників, знаходили свій вияв і в творчості В. Орловського,

послідовника академічних засад. Однак існує кардинальна відмінність від ідеологічної платформи Товариства пересувних виставок. Твори цього художника ніколи не мали соціальної спрямованості, в них немає критичної складової. Селянська праця не була для нього об'єктом відображення народних страждань, у ній автор наголошував на нерозривному зв'язку людини з природою. Щоправда, він не підіймався до явного, активного, промовистого демонстрування гідності селянина, як це намагалися зобразити у своїй творчості Г. Мясоедов, І. Крамської, І. Рєпін. Для В. Орловського людина у пейзажах — це частина природи, не найголовніша, не вища за статусом, а саме рівноцінна частина природи, що має підкреслити вічність, незмінність всезагального Буття.

Висновки. Після пенсіонерської поїздки за кордон, із якої В. Орловський повернувся 1872 року, для художника почався продуктивний етап переосмислення та перебудови своєї живописної системи. Із одного боку, митець пройшов та увібрав у себе постулати академічного навчання, з іншого — познайомився з передовою системою, що застосовувалась представниками французької барбізонської школи живопису. У 1870-х роках в його творчості простежуються експерименти в композиції, колориті, виборі тем. Знайомство з новітніми надбаннями зарубіжного мистецтва привело майстра до активного вивчення натури, створення значної кількості етюдів, у яких він намагався опанувати прийоми імпресіоністичного письма. Але як вірний послідовник академічних канонів, художник не зазнав кардинальних змін, а лише певним чином збагатив свою творчу манеру, розширив діапазон та трактовку обраних мотивів. 1870-ті роки стали для нього періодом експериментаторства, пошуком своєї власної теми та манери, що в подальші роки введе митця на шлях успіху та визнання.

Перспективи подальших досліджень полягають у поетапному поглибленому вивченні творчості В. Орловського, дослідженні своєрідності стилістики, тематичного спрямування на різних часових відтинках його професійної діяльності.

Література:

1. Булгаков Ф. И. Альбом русской живописи. Картины В. Д. Орловского / Ф. И. Булгаков. — СПб., 1888. — 20 с.: илл.
2. Володимир Донатович Орловський. 1842 — 1914. : [альбом] / авт. тексту та упоряд. П. І. Говдя. — Київ : Мистецтво, 1968. — 114 с. : іл.
3. Володимир Орловський (1842—1914). Микола Пимоненко (1862—1912) : [альбом] / авт. статей О. Жбанкова. — Хмельницький : Галерея, 2006. — 192 с. : іл.
4. Виставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенная для посылки на Всемирную выставку в Париже // Пчела. — 1878. — 23 апреля. — С. 263.
5. Лимар Т. Пенсіонерство В. Д. Орловського. Дипломна робота. 2008 : Архів науково-методичного кабінету історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. — 72 с. : іл.
6. Манин В. С. Русский пейзаж. Энциклопедия русского пейзажа / В. С. Манин — М. : Белый город, 2001. — 631 с.: илл.

7. Мастера искусства об искусстве : в 7-и т. Т. 7 : Искусство народов СССР XIX—XX вв. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Г. А. Недошивина. — М. : Искусство, 1970. — 655 с. : илл.
8. Міляєва Л. С. З архіву Володимира Донатовича Орловського / Л. С. Міляєва // Студії мистецтвознавчі. — 2006. — №1. — С. 108—130.
9. Стасов В. В. Избранные сочинения : В 2 т. Т. 1 : Обзоры, выставки, полемика. — М. ; Л. : Искусство, 1937. — 862 с.

References:

1. Bulhakov F. Y. Albom russkoi zhyvopysy. Kartyny V. D. Orlovskoho / F. Y. Bulhakov. — SPb., 1888. — 20 p. : yll.
2. Volodymyr Donatovych Orlovskii. 1842–1914 : [albom] / avt. tekstu ta uporiad. P. I. Hovdia. — Kyiv : Mystetstvo, 1968. — 114 p. : il.
3. Volodymyr Orlovskii (1842–1914). Mykola Pymonenko (1862–1912) : [albom] / avt. statei O. Zhbankska. — Khmelnytskyi : Halereia, 2006. — 192 p. : il.
4. Vystavka v Akademii khudozhestv proyzvedenyi russkoho yskusstva, prednaznachenaiia dlia posylky na Vsemyrnuuiu vystavku v Paryzhe // Pchela. — 1878. — 23 aprelia. — P. 263.
5. Lymar T. Pensionerstvo V. D. Orlovskoho. Diplomna robota. 2008 : Arkhiv naukovykh-metodychnoho kabinetu istorii mystetstv Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva ta arkhitektury. — 72 p. : il.
6. Manyn V. S. Russkyy peizazh. Entsiklopediya russkoho peizazha / V. S. Manyn. — M. : Belii horod, 2001. — 631 p. : yll.
7. Mastera iskusstva ob yskusstve : v 7-y t. T. 7 : Iskusstvo narodov SSSR KhKhKh-KhKhKh vv. / pod red. A. A. Fedorova-Davydova y H. A. Nedoshyvyna. — M. : Iskusstvo, 1970. — 655 p. : yll.
8. Miliaieva L. S. Z arkhivu Volodymyra Donatovycha Orlovskoho / L. S. Miliaieva // Studii mystetstvovnavchi. — 2006. — №1. — P. 108–130.
9. Stasov V. V. Izbrannie sochyneniia : V 2 t. T. 1 : Obzory, vystavky, polemyka. — M. ; L. : Iskusstvo, 1937. — 862 p.

УДК 75.03

Якимечко Л. М.

Львівська національна академія мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ПАРАСКИ ХОМИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Якимечко Л. М. Творчість Параски Хоми в контексті українського народного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ століття. У статті розглянуто творчість відомої майстрині декоративного розпису Параски Хоми в контексті українського народного мистецтва та загальних культурно-мистецьких процесів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. по цей час. Виділено три основні етапи творчості художниці та здійснено їх аналіз у відповідності та взаємозв'язку зі станом народного мистецтва та суспільними тенденціями. Визначено основні фактори впливу, їх причинно-наслідкову дію на творчість художниці та стан народного мистецтва загалом. Надано загальну характеристику авторського стилю художниці з виділенням тематики робіт та джерел інспірації. Визначено такі три основні риси, що споріднюють мисткиню з українським народним мистецтвом: традиційність мотивів та авторської техніки; естетизована та опоетизована тема природи, що домінує в творах художниці; ідеалізм як світоглядна засада. У висновку акцентовано на важливості збереження етномистецької традиції в сучасних суспільних реаліях через дослідження та увагу до творчості народних митців.

Ключові слова: Параска Хома, декоративний розпис, народне та декоративно-ужиткове мистецтво, соціалістичний реалізм, суспільно-історичні зміни, етномистецькі традиції.

Якимечко Л. М. Творчество Прасковьи Хомы в контексте украинского народного искусства второй половины ХХ — начала ХХІ века. В статье рассмотрено творчество известной мастерицы декоративной росписи Прасковьи Хомы в контексте украинского народного искусства и общих культурных процессов второй половины ХХ — начала ХХІ века по настоящее время. Выделены три основных этапа творчества художницы и осуществлен их анализ в соответствии и взаимосвязи с состоянием народного искусства и общественными тенденциями. Определены основные факторы влияния, их причинно-следственное действие на творчество художницы и состояние народного искусства в целом. Предоставлена общая характери-

стики авторского стиля художницы с выделением тематики работ и источников инспирации. Определены следующие три основные черты, которые роднят художницу с украинским народным искусством: традиционность мотивов и авторской техники; эстетизированная и опоетизированная тема природы, доминирующая в произведениях художницы; идеализм как мировоззренческая основа. В заключение подчеркнута важность сохранения этнохудожественной традиции в современных общественных реалиях через исследования и внимание к творчеству народных мастеров.

Ключевые слова: Прасковья Хома, декоративная роспись, народное и декоративно-прикладное искусство, социалистический реализм, общественно-исторические изменения, этнохудожественные традиции.

Yakymchko L. Yakymchko L. Creativity Praskovia Homa in the context of Ukrainian folk art of the second half of XX — beginning of XXI century. In the article there has been considered the art of well-known decorative painter Paraska Khoma in the context of Ukrainian folk art and general cultural, artistic processes from the second half of XX century to beginning of XXI century and till now days. There has been distinguished three main periods of artist's creative work: the soviet period the end of 1960s — 1980 years; 1990 years; 2000 years till now days. At the end of 1960s the artist has started her creative career. The 1960s — 1980s years is a main period of artist's creative work, when author's style was developed and an active creative work was taking place. The analysis of folk art of the second half of XX century from the perspective of the beginning of XXI century is especially actual, because the reasons of contemporary problems are deriving from results of past. The creative path of Paraska Khoma serves as an example of original artistic talent that in long period during many years has manifested immutably with the motifs of folklore and folk art. The actuality of this investigation is evident, since the investigation of Paraska Khoma's artworks in the context of folk art and social and historical alterations of selected period have not been accomplished. The important informational base of this article is formed by art critical analysis and regional ethnography analysis from the articles of such authors: V. Kachkan, V. Frankiv, M. Yanovsky, F. Petryakova, also from some journalists who wrote about artist. Have been studied considerable amount of literature from Ukrainian art history of XX century, some sources from art theory, aesthetics, and philosophy. The creative style of Paraska Khoma consists of decorative frontal compositions with floral and avian motifs. The base of artist's compositional scheme is forming by flowers bouquets that has some identities with folk motif "flowerpot", also stylistically is similar with wall paintings and its modification in paper "malyovka" in the middle of XX century. In the situation with a condition of folk art in 1960s — 1980s years that belongs to first and main artist's creative period, few general factors and its result impact on folk art in general and creative work of artist in particular are noticeable. The creation of state artistic unions and involving to it folk artists, belong to positive factors of impact. Another important factor is consolidation of folk art with professional decorative art that had already

started in the beginning of XX century and had been continued during the second half of XX century. The negative factor of consolidation folk artists with professional artists in industrial production was the loss of folk artists' creative type of thinking via sudden environment alterations. Other important factors that mostly had negative influence on folk art are such phenomena as "stankovism", "monumentalism", the presence of plot, the ideological themes, and representation or interpretation of ornaments only as decorative functions. Another negative factor is a socialistic representation of folk art as a sector of employment, where active, collective work, as it would seem, created genius creative manifestations. The artworks of Paraska Khoma have been represented as good examples of talent that is enthusiastically combined with a labor at collective farm, civil activities and family. However, first of all the artist's painting is a display of "clear" creativity, as a process that is based on psychological, emotional, and spiritual human needs and her reactions from external world perception, and as a result is reflected in artist's paintings. In general, the factor of active representation of artist's works had a positive impact onto artist's creativity. The sources of Paraska Khoma artworks inspiration are contained not in social and historical topics of social realism, but in musical and song art, in folk art ornamentation and aesthetics, also in folklore songs, in poetry and nature of native land that are thematically reflected in artist's decorative compositions. The core of it is formed from folkloristic, conditional-figurative type of artistic thinking. Thus, after examining the main factors of impact from 1960s — 1980s the conclusion have been made that general situation for artist's creative work have been favorable, had positive and productive consequences. In 1990s in the artist's creative work alterations have appeared in forms of traditional, religious, patriotic, and partly in historical themes. From 1993 till 2003 years no personal artist's exhibition have taken place, and some recession of Paraska Khoma's creative activity happened, because of lack of any funding, difficulties with exhibition organization, general economic decrease, and complication with artist's health conditions. This period, in artist's career and general cultural situation, can be considered as transitional. At the beginning of 2000s years the creative and exhibition activity of artist's work was happening. From 2003 to 2010s many personal exhibitions were conducted, mostly in Ivano-Frankivsk region, Lviv, and Kyiv. Exhibitions occurred at state museums and exhibition halls, in private galleries and different kind of public establishments. This helped to represent artist's works in more widely context. As for figurative and thematic meaning of artist's painting, in this period it remained with the same traditional and natural topics, with songs and poetry inspirations, rarely with patriotic and religious themes. As a results of investigation, the conclusion has been made that Paraska Khoma's artworks during whole times were marked by traditionalism in two aspects: as a reflection of folk art motifs in artist's works, and as author's principle of creation, that almost during half of century did not change thematic, figurative, stylistic, and technical orientations in her artworks. In addition to traditionalism in artist's works deep senses and convictions, typical for national culture, are presented. Such important senses include: connection with nature and its aesthetic

perception that in significant part is transformed over poetry and lyrics that is combined with individual perception and psychological nuances. It also includes an idealism, as ideological basis, that leads to positive life positions, qualitative work or self-development. Thus, the investigation of Paraska Khoma's creative work is actual in the context of folk art alterations in second half of XX — beginning of XXI centuries, as an example of folk art regularities. In general, the investigation of folk artists' artworks and their creativity, in common cultural context, serve as a perspective for deeper understanding of folk art conditions with accentuation on reasons of problems and on quests of alternative ways of solutions.

Keywords: Paraska Homa, decorative painting, decorative and applied art, socialist realism, social-historical changes, ethnic and artistic traditions.

Постановка проблеми. Творчість сучасної майстрині декоративного розпису Параски Хоми широко відома не тільки на Прикарпатті, але й в українському мистецькому середовищі загалом. Їм'я мисткині внесене в список народних майстрів в напрямку декоративного розпису та часто фігурує поруч з відомими самобутніми художниками ХХ ст. У майстрині майже п'ятидесятирічний творчий досвід; лише за приблизними даними, кількість її творів сягає п'яти тисяч. На сьогодні така творча продуктивність, як і особистість самої художниці, не отримали ґрунтовного мистецтвознавчого аналізу. Початок творчої діяльності Параски Хоми припадає на кін. 60-х років ХХ ст. Будучи на той час зрілою особистістю з певним життєвим досвідом, художниця відчувала потребу в реалізації творчих здібностей. Період 60–80-х років ХХ ст. є основним у творчості мисткині, коли сформувався авторський стиль та відбувалась активна творча діяльність. З точки зору історичної ретроспективи друга половина ХХ ст. була важливим етапом радянського та пострадянського періодів з формуванням основ становлення сучасного українського мистецтва. Безумовно, аналіз періодів творчості Параски Хоми з другої пол. ХХ ст. по сьогодні є необхідним для комплексного дослідження та розуміння творчості мисткині.

Актуальність теми. Творчість Параски Хоми в контексті українського народного мистецтва складає хоч і незначну частку, однак яскраво репрезентативну в широкому колі мистецьких проблем, основними серед яких постають: сучасний стан та роль народного мистецтва і етномистецьких традицій в українському культурно-мистецькому середовищі, еволюція розвитку авторського мистецького світогляду, семантика образності тощо. До актуальних проблем належать як мистецькі практики й тенденції, так і теоретичні розробки та термінологія. Дослідження творчості Параски Хоми як частина загального дослідження творчості народних художників та майстрів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. актуальне для: розуміння об'єктивної

картини історико-культурного процесу; є важливим в процесі гносеологічних та смислотворчих реакцій митців на традицію і сучасність; визначення альтернативних шляхів розвитку народної творчості, в яких етнотрадиція матиме якісне продовження в різновекторних інтерпретаціях при умові наявності історичної пам'яті з глибоким осмисленням естетико-духовних надбань національної культури.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Результати даного аналізу можуть бути включені в розробку історичних і теоретичних програм мистецької освіти та для орієнтації сучасних митців як професійних, так і народних в історичній динаміці українського народного мистецтва. Тема дисертації узгоджена з планами і тематикою наукових досліджень кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Окремі положення і результати дисертації пов'язані з темою «Західні теорії й українське мистецтво ХХ ст.: інтелектуальні інновації, особливості методології, мистецтвознавчий дискурс», яка виконувалася колективом науковців ЛНАМ у 2010–2012 рр. на замовлення Міністерства освіти і науки України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження творчості Параски Хоми в контексті народного мистецтва не було здійснено. Однак важливу інформаційну основу даного дослідження складають мистецтвознавчі та краєзнавчі аналізи і статті авторства В. Качкана, В. Франківа, М. Яновського, Ф. Петрякової, а також увага до творчості художниці місцевих журналістів та громадських діячів. До найвагоміших матеріалів про творчість художниці слід віднести: альбом В. Качкана «Параска Хома» [9]; розповідь М. Яновського «Пелюсткова веселка» у книзі «Срібна пряжка. Розповіді про народних майстрів» [17]; автобіографічну розповідь В. Франківа в книзі «Нев'янучі квіти» [16]; мистецтвознавчі статті Ф. Петрякової [1]; окремі газетні статті з інтерв'ю художниці [3; 8; 14; 15], а також репродукції творів художниці, фото та відеоматеріали.

За теоретико-методологічну базу в статті використано колективні дослідження та окремі статті М. Станкевича, М. Селівачова, О. Найдена, Т. Кари-Васильєвої, Т. Романець, Т. Орлової, Л. Герус, Г. Скляренко, О. Клименко, Н. Студенець та Ю. Смолій. Серед використаних джерел варто зазначити четвертий том «Історії декоративного мистецтва України. Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст.» [5], в якому надано загальний опис та здійснено аналіз з відповідними висновками про стан народного мистецтва в окремих його видах протягом всього ХХ ст., а також п'ятий том «Історії українського мистецтва: у 5 т.», що містить розділ «Професійне декоративне мистецтво 1990-х» [6]. Іншу важливу працю про проблематику народного мистецтва ХХ ст. становить збірник «Регрес та регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських Читань» [10], де в статтях

дослідників висвітлено ряд вкрай важливих питань зі сфери народного мистецтва і фольклору та інші культурологічні аспекти. Аналіз теоретичних розробок в галузі мистецької етнотрадиції та загальну класифікацію мистецьких теорій описав М. Станкевич у статтях «Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції» та «Від теорії естетики до теорії мистецтва» [13; 12]. Також використано окремі твердження з дисертаційного дослідження з напрямку естетики авторства О. Демури «Архетипно-міфологічні структури радянської культури: естетичний аналіз» [4] та статті Л. Бабушки «Діалог художньо-образного та релігійно-містичного типів філософування в українському народному мистецтві» [2]. Таким чином, аналіз народного мистецтва другої пол. ХХ ст. з ракурсу поч. ХХІ ст. є вкрай актуальним та важливим, адже причини проблем сьогодення містяться в наслідках минулого. Безумовно, становище народного мистецтва другої пол. ХХ ст. нерозривно пов'язане з культурним, економічним, суспільним і політичним устроєм цього періоду. А творчий шлях Параски Хоми служить прикладом самобутнього художнього таланту, що в довготривалому часовому контексті незмінно проявлявся з мотивами фольклору та народного мистецтва.

Мета даної статті — здійснення аналізу етапів творчості Параски Хоми в контексті стану та розвитку українського народного мистецтва як безпосереднього напрямку та середовища діяльності художниці з ціллю визначення найважливіших факторів впливу та їх наслідків у творчості мисткині.

Виклад основних матеріалів дослідження. Авторський стиль творів Параски Хоми є відображенням декоративних фронтальних композицій з фітоморфними та орнітоморфними мотивами. Основу композиційної схеми творів Параски Хоми складають квіткові букети, що мають певні тотожності з народним мотивом «вазон», а також стилістично близькі до настінних розписів та їх видозміни в середині ХХ ст. у паперових «мальовках». Офіційним початком творчої діяльності художниці стала перша персональна виставка у вересні 1968 року у Львівській картинній галереї за сприяння Юліана Савка та Бориса Возницького. Хоча творчі здібності художниці проявляла з самого дитинства в різній діяльності: вишивці, шитті, в'язанні, витинанках і хатніх прикрасах та настінних розписах, однак через складні життєві умови перша можливість представити власні напрацювання була надана наприкінці 1960-х років. Пройшовши тяжку життєву школу війни, колективізації, матеріальної скрути та сімейних втрат, що припали в основному на дитячі та юнацькі роки і залишили гіркий досвід, художниця не мала належних умов для творчості в ранні роки. Проте вже з кін. 1960-х і по сьогодення Параска Хома не полишає малярського пензля, з якого протягом майже півстолітньої творчої діяльності було створено, за загальним твердженням, близько п'яти тисяч робіт. Така творча продуктив-

*У вінок Іллічеві.
61,5x84,5. 1975*



*Голуби миру і дружби.
Івано-Франковський
краснознавчий музей,
1979.*



ність та вірність обраному напрямку, не зважаючи на суспільно-історичні зміни, привертає увагу до особистості художниці та актуалізує різносторонність в дослідженні творчості мисткині.

У процесі дослідження в творчості Параски Хоми виділено три основні періоди: радянський період (кін. 1960-х — 1980-ті роки); 1990-ті роки; 2000-ні роки, враховуючи сьогодення. У ситуації зі станом народного мистецтва періоду 1960–1980-х років простежується кілька основних факторів, їх наслідковий вплив на народне мистецтво загалом та творчість художниці зокрема. До позитивних факторів впливу належить **створення художніх спілок та залучення народних майстрів** до цих спілок і об'єднань з вихідними пільгами, виплатами, організацією виставок, нагородами, культур-

но-просвітницькою діяльністю. Хоч і під приводом пропагування радянської ідеології, ця обставина мала вагомий позитивний вплив на творчість народних майстрів і, зокрема, Параски Хоми. Іншим важливим фактором служить **злиття народного мистецтва з професійним декоративним мистецтвом**, що розпочалося ще на поч. XX ст. і продовжувалося в другій пол. XX ст. як пошук альтернативних шляхів розвитку декоративно-ужиткового мистецтва на основах народних традицій з застосуванням технологій та промислового виробництва. Цей синтез мав, першочергово, позитивні наслідки для професійних митців, що черпали натхнення та ідеї в багатстві народного мистецтва, а також сприяв науковим дослідженням та збереженню народних зразків. Однак синтез неоднозначно впливав на



*Троянди та барвінок,
83x60.1, 2003*



*У саду,
50x70, 2011*

творчість народних майстрів, значна частина яких змушені були працювати в нових промислових умовах. Адже діяльність зводилася до механічного продукування, а можливості в імпровізації часто мали шаблонний і суто декоративний підхід в оформленні речей. Проте це все-таки служило можливістю до прояву творчих здібностей і професійної зайнятості. В західноукраїнському регіоні було більше надомних майстрів, які, хоча й працювали в нелегких умовах, однак мали більше простору для творчості. Таким позитивним прикладом служить і самобутня творчість Параски Хоми, що попри відсутність осередків декоративного розпису на Покутті, зуміла виробити власний авторський стиль і представити свою творчість громадськості.

Негативним фактором об'єднання народних майстрів з професійними художниками на виробництві була **втрата способу художнього мислення**

народного майстра через різку зміну умов середовища. Адже, за твердженням Т. Орлової, як і багатьох інших дослідників, народне мистецтво «за своїм походженням, змістами, формами <...> тяжіє до міфологічного освоєння світу, символістського типу художнього мислення. <...> він поєднує важливі механізми і риси художнього освоєння: нерозривність ідеального із знаковою реальністю, ототожнення змісту і втілень, узагальненість образу, групову основу ціннісних орієнтацій, неоднорідність відтворення простору і якісний характер часу тощо» [10: 29].

Іншими негативними факторами, що, можливо, мали й окремі позитивні якості, однак в загальному руслі призводили до тотальної заміни смислів народного мистецтва, належать такі явища, як **станковізм, монументалізм, сюжетність, ідеологічна тематика, зведення орнаментики**

до виключно декоративних функцій. Також відбувалося спрощення давніх технік, їх заміна більш високопродуктивними, часто без врахування народної естетики, традиційної і духовної складових. Серед тенденцій також домінував перехід до поліхромності та реалізму. У галузі декоративних розписів багато професійних художників, що використовували мотиви народного мистецтва, та майстри художніх промислів йшли шляхом «прикрашательства» та декоративізму. Як вказує М. Селівачов, «виник і офіційний тип узагальненого “народного” орнаменту, де традиційні мотиви аранжувалися з химерним поєднанням барокової пишності й класицистичної регламентованості» [10: 42]. Декоративний авторський стиль розписів Параски Хоми з багатством фітоморфних та орнітоморфних мотивів добре вписувався в офіційні рамки радянського народного мистецтва, що одночасно не заважало творчості художниці базуватись на фольклорній основі.

Однак найбільш негативний вплив мала **соціалістична репрезентація народного мистецтва** як сектора зайнятості, де активна колективна праця начебто створювала геніальні творчі прояви. Крім того, була вибудована співвідносна система критики, в якій багато мистецтвознавців, як зазначає Ф. Петрякова, із зумисною награністю представляли розквіт народного мистецтва втіленим у реалістичних образах та цілком поверхневих смислах [10: 74]. Творчість Параски Хоми репрезентувалась як яскравий приклад народного таланту, що ентузіастично поєднується з колгоспною працею, громадянською активністю та сім'єю. Прикладами цього є газетні статті про художницю радянського періоду [8; 14]. Однак в свою творчість Параска Хома не вкладає зумисне своїх світоглядних концепцій, хоч вони й, безперечно, відображені. Твори художниці, насамперед, є проявом «чистої» творчості як процесу, що базується на психологічно-емоційних, духовних потребах людини та її реакціях від сприйняття зовнішнього світу, і як наслідок відображені в роботах мисткині. Таке безпосереднє творче виявлення споріднює художницю з народним примітивом.

Фактор активної репрезентації Параски Хоми в радянський період мав позитивний вплив на її творчість. Однак, що ми не можемо стверджувати достовірно, цей зовнішній фактор обмежив чи частково ізолював розвиток творчої особистості від глибших смислів освоєння народного мистецтва та фольклору. Значна частина колективних виставок, у яких брала участь художниця, була присвячена радянським здобуткам. Художниця повинна була тематично присвячувати свої роботи історичним датам. Сюди належать як цілі серії, такі як «Зелений май», «Вічний вогонь Перемоги», «Пам'ять загиблих», так і окремі роботи «Жовтню — 60», «У вінок Іллічу», «Червона зірка визволення». Проте джерелом натхнення в творчості Параски Хоми служила не суспільно-історична тематика «соцреалізму», а музично-пісенна творчість, орнаментика

та естетика народного мистецтва, а також пісенний фольклор, поезія та природа рідного краю, тематично відображені в декоративних композиціях художниці, основу яких складав фольклорний, умовно-образний тип художнього мислення. Про творчі інспірації неодноразово зазначала сама художниця: «Ніхто не заставляє, сама прагну надивитися на ті благодатні простори, на трави й квіти, наслухатися пташиних переливів та голосу цвіркунів, а тоді вже повною душею сідаю за мольберт — малюю» [3]. А малює художниця, як стверджує сама, не квіти, а думки і почуті пісні [15].

Особливим тематичним натхненням періоду 70-х — 80-х років стала естрадна музично-пісенна творчість. Було створено цикли та серії робіт до пісень В. Івасюка, віршів Д. Луценка, серед них такі як «Червона рута», «Пісні», «Не шуми, калинонько», окремі твори: «Два кольори», «Зелен клен», «Рушничок», «Чорнобривці», «Ясени» [9: 14]. Сама мисткиня зазначала: «Це були 70-ті роки. Пісні Володимира Івасюка, Назарія Яремчука, Софії Ротару, тріо Мареничів будили, підносили український дух, розливалися через прочинені вікна будинків з радіоприймачів, повторювалися молоддю на вулицях під звуки гітари. Я слухала їх і “бачила” уявою. З них малювала картини, беручи за назви цілі пісенні рядки» [3]. Саме в цей період художниця мала активну підтримку зі сторони державних, громадських організацій, здобула популярність та визнання серед громадськості. Художній аналіз творів цього періоду розкриває глибину таланту та працездатності мисткині. Загалом, ранній період творчості кін. 1960-х — поч. 1970-х років відзначається етапами пошуку авторського стилю, експериментами та різноманітністю композиційних схем, художніх форм і технічних прийомів, і, звичайно, успішними художніми вирішеннями зі становленням неповторної авторської «мови квітів».

Друга пол. 1980-х рр. позначена пробудженням суспільної свідомості, в тому числі і поштовхом до мистецького відродження, на що значно вплинула Чорнобильська катастрофа 1986 року та зміни політичних умов. У творчості Параски Хоми є твори, присвячені Чорнобильській катастрофі, серед них — «На Чорнобиль журавлі летять» (1990), «Відлуння Чорнобиля. Жоржини» (1990), «На Чорнобиль журавлі летіли» (2011), де мисткиня художньо-композиційними засобами вдало зобразила символічний зміст трагедії.

Охарактеризувавши радянський період творчості Параски Хоми, також варто зазначити, що загальний напрямок розвитку культури й мистецтва був регламентований та обмежений засадами соцреалізму, в якому мистецтво активно використовувалось як засіб пропаганди, формувало не тільки візуальні та героїчно-сюжетні образи, а й здійснювало значно глибший вплив на світоглядно-ціннісні орієнтири та свідомість громадян. Як вказує О. Демура в своєму дисертаційному дослідженні:

«Відповідно до психоаналітичної концепції, колективне позасвідоме та світоглядно-міфологічні архетипи в культурі тоталітарних режимів призводять до знищення рефлексивного мислення й інакодумства, що позбавляє людину власного вибору і волі та робить її залежною від нав'язливих образів, які вона знаходить у легкодоступному офіційному мистецтві та масовій культурі. Основне завдання тоталітарної культури — знищити саму можливість рефлексивного мислення, щоб будь-яке інакодумство було придушене самосвідомістю людини» [4: 9–10]. Для цього, як зазначає науковець, нова культура повинна спиратись на функції естетичного, художнього, чуттєвого та формувати нову людину, змальовувати нові ідеали. «Такі ідеали, безперечно, надзвичайно яскраві, пафосні, вони самі проникають у масову свідомість, трансформуються в архетипні структури, користуються механізмами впливу міфу» [4: 10].

Таким чином, народне мистецтво з його багатогранністю естетичних, художніх проявів активно використовувалось політичним режимом у творенні нових ідеалів, а творчість Параски Хоми як самобутньої майстрині, селянки, що активно долучилась до робітничого класу, працюючи в колгоспі, стала цілковито вдалим прикладом суспільної трансформації. До ідеалів, що пов'язувались чи приписувались творчості художниці та багатьох інших митців того періоду, належить патріотизм — як любов до рідного краю; любов до землі як праця в сільськогосподарському секторі; любов до самої праці як прояв робітничих професій; любов до краси, особливо краси природи, як прояв естетичних смаків, що повинні бути цілком зрозумілими та доступними всім, а отже, втіленими в однозначних реалістичних чи декоративних формах. Любов до пісень, музичної творчості та поезії, що служила основними інспіраціями художниці, трактувалась як цілковито позитивна життєва настанова, що служить підтримкою та доповненням активних громадських та життєвих позицій радянської людини. Прикладами таких інтерпретацій творчості художниці служать висловлювання на зразок: «Живе і трудиться її світ, світ її Батьківщини. І вона в цій гарячій круговерті натхненно творить, вигадує, працює до самозабуття. <...> Квіти виграють червоним, зеленим і жовтим відтінками: реальність і символіка, традиційно фольклорні образи і сучасність під пензлем народної майстрині стягнули свого художнього смислу, стверджуючи ідею єднання народів нашої країни» [9: 13–14].

Отже, розглянувши основні фактори впливу періоду 60–80-х років ХХ ст., приходимо до висновку, що загальна ситуація для творчості художниці була сприятливою та мала позитивні і продуктивні наслідки. В цей період сформувався авторський стиль, відбувалась активна творча та виставкова діяльність. Художниця стала членом національної спілки художників України з присвоєнням звання заслуженого майстра народної творчості УРСР (1973). Також Параска Хома є лауреатом Все-

української премії імені Катерини Білокур та обласної премії ім. Ярослава Лукавещького.

Наступний етап творчості художниці — це 1990-ті роки. Політичні, економічні, суспільні та культурні зміни сприяли оновленню культурно-мистецької сфери. Друк забороненої колишнім режимом літератури, патріотична тематика в культурно-мистецьких проявах, повернення офіційно до релігії, вихід з підпілля андеграундних митців та формування сучасних мистецьких напрямків, попри надто тяжкі економічні умови все-таки сприяли мистецькій активності. З початком 1990-х і проголошенням державної незалежності певна частина художників, що працювали в стилі соцреалізму та виконували партійні замовлення, «без будь-яких вагань звернувся до національно-історичної та релігійної тематики — з тією ж пафосною патетикою, парадністю та героїзацією образів» [11: 97]. Це явище мало назву «нова кон'юнктура». У цей час у творчості художниці зміни також проявилися з нахилом до традицій, а саме — у релігійній, патріотичній та частково історичній тематиці. Однак художницю не варто відносити до когорти таких митців, які швидко міняли ідейно-естетичну орієнтацію, адже твори Параски Хоми не містили основних рис т. зв. соціалістичного реалізму з його монументальністю, сюжетністю та ідеологією, а також не були прикладом впровадження народних мотивів у декоративно-ужиткових виробах побутового чи сувенірного призначення. Прикладами творчості художниці 1990-х років служать роботи «Червона калина білим цвітом цвіла» (1990), «Зозулі в квітах» (1990), «Мальви» (1991), «Квіти України» (1992), «Ти червона калинонько, не хилися в долиноньку» (1992), «Цвіте бузок» (1999). Колористика творів початку 1990-х років в значній мірі тяжіє до обмеженої колірної варіації темних і холодних тонів зеленого, червоного, фіолетового, надаючи загальне враження важкості та насиченості композиції.

Народне та декоративно-ужиткове мистецтво, що в попередній період функціонувало, значною мірою, завдяки централізації державного управління та промислового виробництва, в 1990-ті роки зазнали розпаду, через зупинку промислового виробництва та цілковиті зміни апарату державного управління. Безумовно, це відобразилось на творчості художниці. З 1993 по 2003 рік не відбулось жодної персональної виставки Параски Хоми і спостерігався певний спад творчої активності через відсутність будь-якого фінансування, складнощі з організацією експозицій, загальноекономічні труднощі та ускладнення стану здоров'я мисткині. Цей період можна вважати перехідним як в загальнокультурній ситуації в державі, так і в творчості художниці.

Період поч. ХХІ ст. по сьогодні позначений активними різновекторними процесами входження та адаптації українського мистецтва в західноєвропейські та глобалізаційні процеси. У загально-

світових тенденціях на поч. ХХІ ст. спостерігається більша залежність митців від різноманітних інституцій, що ініціюють та фінансують численні проекти, в тому числі експозиції, гранти, фестивалі, конкурси, нові підходи в музейних та галерейних експозиціях [18]. Стан народного мистецтва на поч. ХХІ ст., мабуть, найбільше відповідає поняттю «вільного художника» через відсутність належного рівня підтримки та фінансування, а також через активні загальносвітові процеси елітарного та масового мистецтва, де традиція, безумовно, не служить формуючим чинником, де домінує соціально-критичний, історично-фрагментарний, іронічно-пародійний, ігровий, інтелектуальний, концептуальний та інші контексти постмодернізму та постпостмодернізму. Однак традиційність, колективність та символічність складають невід'ємні риси народного мистецтва. Як вказує М. Станкевич, в основі етнестетики та народного мистецтва лежить етномистецька традиція, «що в значній мірі визначає спосіб “стереотипного” мислення народних майстрів, забезпечує локальну виразність і національну своєрідність творчості» [13: 1]. Творчість Параски Хоми позначена традиційністю в двох позиціях: як відображення в творах мотивів народного мистецтва і як авторський принцип творення, що вже майже півстоліття не змінює тематично-образних та стилістично-технічних орієнтирів в своїй творчості. Початок 2000-х був періодом творчої та виставкової активності художниці. З 2003-го по 2010-ті роки було проведено багато персональних виставок, здебільшого в Івано-Франківській області, Львові та Києві. Виставки проводились у державних музеях та виставкових залах, у приватних галереях та різноманітних громадських закладах. Це сприяло дещо ширшій репрезентації творчості художниці. В авторському стилі Параски Хоми в цей період спостерігаються: більш виражена декоративність, домінування округліших форм, більша поліхромність з використанням складніших відтінків оранжевих, пурпурових, фіолетових тонів, часто — використання меншого розміру формату, сталість композиційної схеми розписів. Щодо образно-тематичного наповнення творів, воно залишилось традиційним з переважанням теми природи, пісенно-поетичних інспірацій, рідше — на патріотичну та релігійну тематику. До яскравих прикладів робіт цього періоду належать: «Яблуневий розмай» (2002), «Троянди та барвінок» (2003), «Птахи та ружі» (2004), «Спекодне літо» (2006), «Канарейочки» (2008), «Квіти мого поля» (2010), «У саду» (2011) та багато інших.

Висновки. Таким чином, здійснивши аналіз творчості Параски Хоми в контексті народного мистецтва через спектр культурних, суспільних та історичних змін і виділивши важливі фактори впливу з різних періодів творчості, приходимо до висновку, що роботи мисткині відзначаються такою характерною рисою народного мистецтва як **традиційність**, зі сталістю та вірністю не тільки художньо-компо-

зиційних форм і тематики, а й глибших, смислових та світоглядних настанов творчої особистості. До таких важливих смислів, присутніх в творчості художниці, належать: **зв'язок з природою та її естетизація**, що в значній мірі трансформовані через поезію та лірику, поєднану з індивідуальним сприйняттям та психологічними нюансами; **ідеалізм** як світоглядна засада, що призводить до позитивних життєвих позицій, якісної праці чи саморозвитку. Ідеалістичне сприйняття власної творчості часто прочитується в словах мисткині: «Я рано чи пізно піду за обрії, а намальоване залишиться. І в ньому житиме й прославлятиметься моє село, мій край, моя держава. І від цього серце моє дістане блаженний спокій і бажання творити ще і ще, поки Господь сил дає. Виказати те, на що здатна моя душа і руки <...>» [3].

Щодо компонентів національної традиції в українському мистецтві, загалом, вагомим є твердження Л. Бабушки: «<...> особливістю національної традиції є чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенційне усвідомлення людського буття на противагу, наприклад, західній ментальності. <...> заперечуючи, містифікуючи, митець завжди вірить у певний абсолютизм, надією (власне, заради неї він творить свої дії). У сучасному українському мистецтві, <...> виявляється лінія пошуку духовної основи нового відродження. Вона має вплив не стільки на раціональну, скільки на емоційну сферу, викликає потік образно-поетичних асоціацій, різних почуттів» [2: 6].

Перспективи дослідження даної теми.

Варто зазначити, що творчість Параски Хоми, попри на перший погляд, легкість зчитування художньо-композиційних елементів та простоту тематики, містить глибинні духовні смисли, що складають основу етнічних традицій, народного мистецтва та фольклору. Традиція, будучи бінарною опозицією до новачів, складає гармонію життєвої динаміки. Під впливом інноваційних змін, «нова» традиція приходить на зміну «старій». Силу традиції важко переоцінити, адже в яких би процесах та сферах традиція не брала участь, вона служить не тільки об'єднуючим елементом теперішнього поміж минулим та майбутнім, а й потужною акумулюючою силою, здатною до захисту від чужорідного вторгнення, до самовідтворення, та ґрунтом єднання поколінь. Саме тому актуальним і цінним є звернення до традицій у творчості митців та їх уважне дослідження. Таким чином, дослідження творчості Параски Хоми є актуальним в контексті змін народного мистецтва другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. як приклад закономірностей прояву народної творчості. Загалом, дослідження творчості народного майстра в загальнокультурному контексті служить перспективою якіснішого розуміння становлення народного мистецтва, з акцентуванням на причинах проблем, прогнозуванням та пошуком альтернативних шляхів їх вирішення.

Література:

1. Бабій В. Малювальниця з Прикарпаття Параска Хома / В. Бабій, Ф. Петрякова // Народна творчість та етнографія. — 1970. — № 1. — С. 54–57.
2. Бабушка Л. Д. Діалог художньо-образного та релігійно-мистичного типів філософування в українському народному мистецтві [Електронний ресурс] / Л. Д. Бабушка // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах: [зб. наук. праць]. — К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. КНУ імені Т. Шевченка. — 2008. — Вип. 21. — С. 74–78. — Режим доступу: <http://enuftir.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1162/1/3.pdf>. — Назва з екрану.
3. Болотенюк М. Параска Хома: Мені найкраще малюється на самоті і в свята: [інтерв'ю із народною художницею з Чернятина / М. Войцехівська] // Галичина. — 1999. — 18 груд.
4. Демура О. О. Архетипно-міфологічні структури радянської культури: естетичний аналіз: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.08 «естетика» / Демура Оксана Олександрівна. — Київ, 2015. — 20 с.
5. Історія Українського мистецтва: у 5 т. / [Голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2011. — Т. 4.: Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття — 512 с.: іл. — 178 с.
6. Історія Українського мистецтва: у 5 т. / [Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва]; НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ століття. — 1048 с.: іл.
7. Качкан В. Барви веселки: Оповіді народних майстрів / Володимир Качкан. — К.: Молодь, 1981. — 168 с.: іл.
8. Олесь С. Щастя / С. Олесь // Прикарпатська правда. — 1982. — № 167 (10372). — С. 4.
9. Параска Хома: альб. / Авт.-упоряд. В. А. Качкан. — К.: Мистецтво, 1983. — 95 с.: іл.
10. Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських Читань / Відп. ред. М. Селівачов. — К.: Музей Івана Гончара; Родовід, 1998. — 328 с.
11. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть / В. Д. Сидоренко; Ін-т проблем сучасн. мист-ва акад. мист-в України. — К.: ВХ [студіо], 2008. — 187 с.: іл.
12. Станкевич М. Є. Від теорії естетики до теорії мистецтва [Електронний ресурс] / М. Є. Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. — 2012–2013. — Вип. 25–26. — (Мистецтвознавство). — Режим доступу: <http://personal.pu.if.ua/depart/mykhailo.stankevych/resource/file/theory.pdf>. — Назва з екрану.
13. Станкевич М. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції [Електронний ресурс] / М. Станкевич // Народнознавчі зошити. — 1997. — № 2. — С. 91–100. — Режим доступу: <http://personal.pu.if.ua/depart/mykhailo.stankevych/resource/file/aspekt.pdf>. — Назва з екрану.
14. Степанюк О. Недільні зустрічі. Чарівниця з села Чернятина / О. Степанюк // Прикарпатська правда. — 1976. — № 135 (8817). — С. 4.
15. Стефурак Н. У храмі природи руку їй ставив Господь [Про персон. вист. П. Хомі в обл. краєзн. музеї] / Н. Стефурак // Галичина. — 2001. — 10 квіт.
16. Франків В. Нев'янучі квіти. Нариси, образок. (нарис про Параску Хому) / В. Франків. — Чернівці: Буковина, 1991. — 47 с.
17. Яновський М. В. Пелюсткова Веселка // Срібна пряжка: Розповіді про народних митців / Микола Яновський. — Ужгород: Карпати, 1980. — 260 с.: іл.
18. Irvine M. Introduction to Art Theory Contexts [Electronic resource] / Martin Irvine // Lecturer and seminar notes: Art Theory / Art Economics / The Artworld. — Georgetown University, Graduate Schools of Arts and Science, 2004–2009. — Access: — <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/art-theory-intro.html>.

References:

1. Babij V. Malyuval'nitsya z Pry'karpattya Paraska Homa / V. Babij, F. Pe-tryakova // Narodna tvorchist' ta etnografiya. — 1970. — № 1. — S. 54–57.
2. Babushka L. D. Dialog xudozhno-obraznogo ta religijnomisty'chnogo ty'piv filosofuvannya v ukrayins'komu narodnomu my'stecztvі / L. D. Babush-ka // Al'manax. Aktual'ni filosof's'ki ta kul'turologichni problemy' su-chasnosti : zb. nauk. prac'. — K.: Derzhavna akademiya kerivny'x kadriv kul'-tury' i my'stecztv. KNU imeni T. Shevchenka. — 2008. — Vy'p. 21. — S. 74–78. — [Elektronny'j resurs]. — rezhy'm dostupu: <http://enuftir.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1162/1/3.pdf>.
3. Bolotenyuk M. Paraska Homa: Meni najkrashhe malyuyet'sya na samoti i v svyata: Interv'yu iz narodnoyu xudozhny'ceyu z Chernyaty'na / M. Vojcexivs'-ka // Galy'chy'na. — 1999. — 18 grud.
4. Demura O. O. Arxety'pno-mifologichni struktury' radyans'koyi kul'tury': estety'chny'j analiz : avtoref. dy's. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filos. nauk : specz. 09.00.08 "estety'ka" / Demura Oksana Oleksandrivna — Ky'yiv, 2015. — 20 s.
5. Istoryia Ukrayins'kogo my'stecztvа: U 5 t. T. 4 / [golov. red. G. Skry'pny'k]; NAN Ukrayiny'. IMFE im. M. T. Ry'l's'kogo. — K., 2011. — 512 s.: il. — 178 s.
6. Istoryia Ukrayins'kogo my'stecztvа: U 5-y' t. / [golov. red. G. Skry'pny'k, nauk. red. T. Kara-Vasy'l'yeva]; NAN Ukrayiny'. IMFE im. M. T. Ry'l's'kogo. — K., 2007. — T. 5: My'stecztvо ХХ stolittya. — 1048 s.: il.
7. Kachkan V. Barvy' veselky': Opovidi narodny'x majstriv / Volody'my'r Kachkan. — K.: Molod', 1981. — 168 s.: il.
8. Oles' S. Shhasty'a / S. Oles' // Pry'karpats'ka pravda. — № 167 (10372), 1982. — S. 4.
9. Paraska Homa : al'b. // avt.-uporyad. V. A. Kachkan. — K.: My'stecztvо, 1983. — 95 s.: il.
10. Regres i regeneraciya v narodnomu my'stecztvі. Kolekty'vne doslidzhennya za materialamy' Tretix Goncharivs'ky'x Chy'tan' / Vidp. red. M. Selivachov. — K.: Muzej Ivana Gonchara; Rodovid, 1998. — 328 s.
11. Sy'dorenko V. D. Vizual'ne my'stecztvо vid avangardny'x zrushen' do novi-tnix spryamuvan': Rozvy'tok vizual'nogo my'stecztvа Ukrayiny' ХХ–ХХІ stolit' / V. D. Sy'dorenko // In-t problem suchasn. my'st-va akad. my'st-v Ukrayiny'. K.: VX [studio], 2008. — 187 s.: il.
12. Stankevych M. Ye. Vid teoriyi estety'ky' do teoriyi my'stecztvа / M. Ye. Stanke-vy'ch // Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. My'stecztvovnavstvo. — 2012–2013. — Vy'p. 25–26. — [Elektronny'j resurs]. — rezhy'm dostupu: <http://personal.pu.if.ua/depart/mykhailo.stankevych/resource/file/theory.pdf>.
13. Stankevych M. My'stecztvovnavchi aspekty' teoriyi trady'ciyi / M. Stankevych // Narodoznavchi zoshy'ty'. — 1997. — № 2. — S. 91–100. — [Elektronny'j re-surs]. — rezhy'm dostupu: <http://personal.pu.if.ua/depart/mykhailo.stankevych/resource/file/aspekt.pdf>.
14. Stepanyuk O. Nedil'ni zustrichi. Charivny'cya z sela Chernyaty'na / O. Stepanyuk. // Pry'karpats'ka pravda. — 1976. — № 135 (8817). — S. 4.
15. Stefurak N. U xrami pry'rody' ruku yij stavy'v Gospod' [Pro person. vy'st. P. Xomy' v obl. krayezn. muzeyi] / N. Stefurak // Galy'chy'na. — 2001. — 10 kvit.
16. Frankiv V. Nev'yanuchi kvity'. Nary'sy', obrazok. (nary's pro Parasku Xo-mu). — Chernivci: Bukovy'na, 1991. — 47 s.
17. Yanov's'ky'j M. V. Pelyustkova Veselka // Sribna pryazhka: Rozpovidi pro narodny'x my'tciv / My'kola Yanov's'ky'j. — Uzhgorod: Karpaty', 1980. — 260 s.: il.
18. Irvine M. Introduction to Art Theory Contexts / Martin Irvine // Lecturer and seminar notes: Art Theory / Art Economics / The Artworld. — Georgetown University, Graduate Schools of Arts and Science, 2004–2009. — [Electronic resource]. — Access: — <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/art-theory-intro.html>.



УДК 7.071.2 : 78.087.68 : 37.046

Воскобойнікова Ю. В.

Харківська державна академія культури

ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ РЕГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ

Воскобойнікова Ю. В. Типологія сучасної регентської освіти. Аналізується сучасна система регентської освіти. За допомогою історико-аналітичних методів визначаються та характеризуються її основні різновиди. Вперше в музикознавстві сформована типологія сучасної регентської освіти. У сучасній православній церковно-хоровій культурі зафіксовано три основних типи регентської освіти: авторська школа, відділення духовного навчального закладу, спеціалізація у світському вузі. Охарактеризовані їх різновиди. З опорою на установчу інформацію духовних навчальних закладів, вимоги до абітурієнтів, викладацький склад та аналіз навчальних планів виявлено зближення духовної та світської освіти в галузі хорової професійної діяльності. Розглянуто приклади її реалізації в умовах вищих державних навчальних закладів, встановлена перспективність розвитку регентських спеціалізацій у вузах у зв'язку з наявністю існуючого попиту на спеціалістів церковно-хорової справи, що потребує повноцінного теоретичного, методичного та методологічного осмислення, у чому і полягає перспектива подальших досліджень.

Ключові слова: регент, регентська освіта, семінарія, регентська школа, регентські класи, регентське відділення, авторська школа.

Воскобойнікова Ю. В. Типология современного регентского образования. Анализируется современная система регентского образования. С помощью историко-аналитических методов определяются и характеризуются ее основные разновидности. Впервые в музыковедении сформирована типология

современного регентского образования. В современной православной церковно-хоровой культуре зафиксировано три основных типа регентского образования: авторская школа, отделение духовного учебного заведения, специализация в светском вузе. Охарактеризованы их разновидности. С опорой на учредительную информацию духовных учебных заведений, требования к абитуриентам, преподавательский состав и анализ учебных планов обнаружено сближение духовного и светского образования в области хоровой профессиональной деятельности. Рассмотрены примеры его реализации в условиях высших государственных учебных заведений, установлена перспективность развития регентских специализаций в вузах в связи с наличием существующего спроса на специалистов церковно-хорового дела, что требует полноценного теоретического, методического и методологического осмысления, в чем и заключается перспектива дальнейших исследований.

Ключевые слова: регент, регентское образование, семинария, регентская школа, регентские классы, регентское отделение, авторская школа.

Voskoboynikova Y. The typology of modern precentors' education. Background. Since the late 80s of the XX century the precentors' education restoration began on the former Soviet territory. Sometimes this process had a restoration character because its purpose was the restoration of the system of singers and precentors' training that existed in pre-revolutionary times. But contextual conditions have significantly changed: the place of the Church in the structure of state and society, the place of church education in the educational system in general has also changed. **The aim of the article** is to distinguish and characterize precentors' education existing types in historical perspective and also in the context of nowadays.

Research methodology is based on analytical methods which allow to define structural elements of the phenomenon, its determinants, nature, prevalence and other properties. Retrospective origins of the current situation in precentors' education are determined by means of historical-genetic method, an analysis of existing types of modern precentors' education is accomplished through historical and typological method, methods of structural and comparative analysis are involved to compare standard curriculums of various schools. Definition of the boundaries of the "school" concept in this study is conducted by terminological analysis method.

Results. Today in the Orthodox church choral culture the three main types of precentors' education are fixed — the author's school, the department of the theological educational establishment, the specialization in a secular university. Each of them has a specific character and subtypes.

The historical type of precentors' training system is the author's school. It is built around the personality of an experienced precentor irrespective of whether this precentor only works in the church, or is an educational institution teacher (secular or theological).

The author's school can exist in several forms:

- can have a spontaneous practical character,
- can be formed in precentors' classes, courses, school and so on,

- can informally exist within the educational process of an educational establishment,
- can be implemented in the form of lectures, discussions and workshops.

The most common type of modern education Regency in Ukraine, Russia and Belarus are precentors' department of a seminary or a religious specialized school. It has several forms (full-time education, correspondence, evening), different levels of requirements to the starting preparation of students, different period of study and various specialization.

The restoration of a systemic precentor education in spiritual educational institutions massively took place in the last two decades of the XX century. During this period have been open many seminaries closed in Soviet times, and also precentor departments, precentor schools, courses and so on. A significant number of public institutions inherited organizational and methodological experience of the Moscow Theological Academy and Seminary precentors' school, its curriculum and requirements.

The specificity of institutions of this type are high requirements for applicants in the basics of faith, loyalty to different levels of music education of applicants, a large amount of theological disciplines in the curriculum, the average level of musical knowledge, compared to the secondary music education institutions, church-type diploma.

Some educational institutions have somewhat reformed this standard, making the period of study, adding correspondence and external forms, changing the contingent requirements for entrants and others.

Another type of modern precentors' education, namely preparing precentors' in the state system of education, is still not very common because of the separation of church and state. The direct implementation of a new precentors' specialty in universities is not possible because of the aforesaid separation of church and state, but some universities have already started training in precentors' specializations or established disciplines in the choral departments that enable students to acquire the necessary precentors' knowledge.

In 2005, for the first time in the history of Ukrainian musical and pedagogical education, in leading educational and pedagogical institution of the country — the Institute of Arts of the National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov — a new specialization "Church choir precentor" has been established. Considering specificity of the specialization in the University curriculum some new subjects have been introduced: the Holy Scripture of the Old and New Testaments, basics of the Orthodox theology, dogmatics, church singing, monody, Octoechos, liturgy, church singing and more. Graduates are awarded the qualification of "Specialist" — music teacher and church choir precentor; "Master" — music teacher and employee of specialization "church singing".

Another example of the implementation of precentors' professional training became Orthodox St. Tikhon Humanitarian University — theological institution, which received state accreditation in 2011.

Conclusions. The chronology of the emergence and development of various types of precentors' education demonstrates the trend towards convergence of religious and secular education in choral music, which is historically typical of the former CIS. It was here in

pre-revolutionary period of accretion of professional choral education with theological regency was maximized. Since the mid-twentieth century the revival of this professional field is gradually moving from single cells of the author's precentors' training and individual religious institutions, carrying out training of precentors, to symphonic process of combining of the efforts of church leaders and choral professionals that actually became possible only in conditions of religious freedom and returning of professional musicians to church life. Overcoming the separation of professional choral education from the church manifested itself in the ability to attract specialists-theologians to study choirmaster in state institutions, expanding their skills to the area of church singing traditions and to involve secular professionals to precentors' preparation in seminaries, precentor schools etc.

Novelty. In the study the regency education has been analyzes for the first time and also its typology has been given.

The practical significance. The current system of precentors' education is being reformatting and requires many efforts to develop an effective strategy for the development of cooperation between secular and religious institutions, to find new forms of cooperation, to form curriculums, to develop and test training programs that could be the basis for further theoretical, methodological and methodological researches.

Keywords: precentor, precentors' education, seminary, precentors' school, precentors' classes, precentors' department, author's school.

Постановка проблеми. З кінця 80-х років XX століття почалося відновлення регентської освіти на пострадянських теренах. Подекуди цей процес мав реставраційний характер, оскільки його метою була відбудова тієї системи підготовки півчих та регентів, що існувала у дореволюційні часи. Але контекстуальні умови суттєво змінилися: змінилося місце Церкви у структурі держави та в суспільстві, місце церковної освіти в системі освіти взагалі. Отже просто реставрацією було не обійтися — потрібно було переосмислити запити та можливості даної мистецької сфери, знайти форми навчання, які б відповідали сучасному культурному контекстові.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дореволюційна регентська освіта досить докладно вивчена у музикознавчій та історичній літературі [2; 5]. По-перше, завдяки тому, що найвидатніші діячі хорової культури одночасно були випускниками та викладачами регентських закладів. По-друге, саме церковна система хорової освіти була тим джерелом, з якого взяли початок і світські навчальні заклади. Але регентська освіта як система, а також її типологія не розглядалися у науковій літературі. Щодо сьогодишньої ситуації з православною регентською освітою — вона взагалі залишається зовсім недослідженою, адже фахівці, які безпосередньо рухають цей процес, наразі не мають часу на його рефлексивне бачення, а світські фахівці або не дуже цікавляться цим питанням, або не відчувають себе достатньо компетентними у тій специфіці, яка

так чи інакше постає перед дослідником церковно-хорової культури.

Певне уявлення щодо характеристик сучасної підготовки регентів надають установчі документи та навчальні матеріали, за якими працюють відповідні освітні заклади.

Мета статті — виокремити та охарактеризувати існуючі типи регентської освіти як в історичному ракурсі, так і в контексті сучасності.

Методологія дослідження базується на аналітичних методах, які дозволяють визначати структурні елементи досліджуваного явища, його детермінанти, характер, поширеність та інші властивості. Ретроспективні витoki сучасної ситуації в регентській освіті визначені за допомогою історико-генетичного методу, аналіз наявних типів сучасної регентської освіти здійснений завдяки історико-типологічному методу, для порівняння типових навчальних програм різних навчальних закладів залучені методи структурного та компаративного аналізу. Визначення меж поняття «школа» у даному дослідженні здійснено методом термінологічного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія християнської регентської освіти свідчить про переважне значення особистого навчання у процесі співацької практики. Ще до організації будь-яких духовних навчальних закладів, таке навчання відбувалося при монастирях та храмах. Керування хором доручалося найталановитішому і найдосвідченішому, а решта співаків засвоювали основні навички у практиці. Відомо, що в Ієрусалимському храмі співаками могли ставати лише діти церковних співаків, і вже з шестирічного віку вони перебували на кліросі — спочатку як слухачі, потім як співаки (за два-три роки діти встигали запам'ятати основні музичні побудови та значну кількість текстів), згодом з їх числа виокремлювалися ті, хто мав найзначніші музичні здібності, найкраще знання богослужіння та ін. Такі півчі починали цілеспрямовано навчатися регентській справі у того майстра, під керуванням якого вони співали. Отже, на початку існування регентської освіти вона мала досить безсистемний характер, впливаючи з практики, обсяг якої неможливо недооцінити, особливо якщо йдеться про монастирі. Переважною формою навчання у цей період вважатиметься усна взаємодія.

З часом підготовка співаків набула організованих форм. З'явилися спеціально поставлені люди, які виконували педагогічні обов'язки з навчання дітей. Але про спеціальну підготовку регентів у цей час невідомо. Перші серйозні спроби організації системної регентської освіти в Росії відносяться до XIX ст.: 1846 року було відкрито Регентські класи при Придворній співацькій капелі у Санкт-Петербурзі, 1886 року в реорганізованому Синодальному училищі в Москві також почалася цілеспрямована підготовка регентів.

Фактичний розвиток системи регентської освіти у дореволюційні часи відбувався в активній вза-

ємодії зі світською системою музичної культури: багато хто з викладачів суміщав діяльність у світських вузах (зокрема, консерваторіях) з працею в Синодальному училищі та Капелі або працював церковним регентом. І, навпаки, талановита молодь по закінченні регентських відділень вступала до світських вищих навчальних закладів. Така взаємодія поступово виросла в творчий симбіоз: після революції у Санкт-Петербурзькій консерваторії вихованцями Капели було організовано кафедру хорового диригування, а у Москві Народна хорова академія (реорганізована з Синодального училища) приєдналася до консерваторії.

Оцінка цього процесу є дуже важкою справою, оскільки, з одного боку, «асиміляція» регентської спеціалізації в державних вузах зберегла досвід, який накопичили «церковні» (напередодні революції вже умовно церковні) музичні навчальні заклади. З іншого боку, у зв'язку з загальною секуляризацією хорового співу та припиненням окремого існування регентських класів, відбулося їх фактичне знищення як музично-богословських закладів, адже у консерваторіях не викладалися позамузичні дисципліни, які є фаховими для регентів: богослужбовий устав, катехизис, догматика та ін. Таким чином, професійний «прорив» у сферу світської музичної освіти фактично означав крах регентства як духовної спеціалізації. Одночасно відбувався й інший процес: багато хто з хорових діячів, які раніше суміщали викладання у вузах з регентською діяльністю, змушені були залишити кліросне служіння (зокрема, така доля спіткала М. Даніліна, П. Чеснокова та ін.).

Відновлення системної регентської освіти у навчальних духовних закладах масово відбулося у останні два десятиріччя XX століття. У цей період відкривається багато закритих у радянські часи семінарій, а з ними і регентських відділень, регентських шкіл, курсів тощо. Виключення складає Регентська школа при Московській духовній академії та семінарії, яка після перерви 1917–1944 рр. постійно існувала у той чи інший формі (спочатку як навчальна дисципліна, потім — як музичний гурток, з 1969 р. — як Регентський клас, з 1987 — як Регентська школа) [7].

Значна кількість відкритих закладів успадкувала організаційний та методичний досвід Регентської школи МДАіС, її навчальний план та вимоги. Згодом у практиці підготовки регентів сформувалися декілька типів навчальних закладів не лише з різними організаційними засадами та формами навчального процесу, а й із різною філософією.

Історичним типом системи регентського навчання є *авторська школа* (де слово «школа» вживається у широкому розумінні як певна система, спрямована на передачу практичного досвіду). Вона вибудовується навколо особистості досвідченого регента незалежно від того, працює він лише у храмі чи є викладачем навчального закладу (світського або духовного).

Авторська школа може існувати у декількох формах:

- може мати стихійно-практичний характер;
- бути сформована у регентські класи, курси, школу та ін.;
- неформально існувати в межах навчального процесу того чи іншого навчального закладу;
- реалізовуватись у формі лекцій, бесід та майстер-класів.

Перша форма авторської школи виникає, як правило, на «запит» церковного життя, коли біля майстра регентської справи з'являється людина, яка цей досвід — з особистої ініціативи або вимушено — має перейняти. Така ситуація може скластися, наприклад, в монастирі, якщо там планується утворення ще одного хору, і з благословення духовника нова людина навчається регентської справи. Подібна ситуація може скластися в оточенні молодого священика, поставленого на новий або відновлений приход, який не має регента. У такому випадку, за браком вибору кандидатів, його дружина, сестра, донька або (рідко) інша людина з музичними здібностями мають терміново опанувати богослужбовим уставом та основами регентської майстерності. Зазвичай таке навчання починається раптово як для ученика, так і для вчителя, та відбувається у стислі терміни, які не дозволяють цілеспрямовано навчатися у спеціальних закладах. У цьому випадку метою є опанування лише основних функцій регента на рівні обіходу.

Ще однією причиною підготовки учня шляхом його «прикріплення» до майстра може бути необхідність у вихованні помічника регента, спроможного замінити його за богослужінням. У таких випадках навчання відбувається поступово, у постійному зв'язку з щоденною практикою, мінімально протягом року, що дозволяє тою чи іншою мірою засвоїти весь богослужбовий цикл.

При успішній безпосередній взаємодії учня та вчителя формуються специфічні *спільні* властивості майстерності, які можна класифікувати як *ознаки авторської школи*. Ними можуть бути: диригентська манера, критерії вибору богослужбового репертуару, вимоги до хорового звучання, стиль спілкування та ін., успадковані учнем від вчителя.

Крім того, ознаки авторської регентської школи можна виявити навіть тоді, коли учасники творчого процесу не мають свідомої мети передавання та/або отримання регентських знань. У такому випадку регентська школа, незалежно від її формального статусу, може розглядатися як *самоорганізована система творчих стосунків*, результатом яких є забезпечення буття специфічного авторського досвіду однієї людини в діяльності іншої. Наприклад, якщо півчий довго працює під керуванням одного регента, він мимоволі засвоює спектр теоретичних засад, практичних навичок, а також методів роботи з церковно-хоровим колективом. Активне став-

лення до процесу, як правило, суттєво інтенсифікує його. Таку властивість сумісного творчого процесу визнавали ще у Регентських класах Придворної співацької капели та Синодальному училищі, коли вимагали від студентів-регентів постійного відвідування репетицій відомих майстрів хорової справи, у тому числі — поза межами навчального процесу. І не просто відвідування як присутності на репетиціях, а саме перманентного співу в хорі [5].

Другою — досить рідкісною — формою існування авторської школи є її реалізація у вигляді *авторського навчального закладу*. Відомим прикладом такої школи є Православні Московські регентські курси Євгена Кустовського, які існують з 1989 р. у вигляді некомерційної неюридичної організації. Фінансування роботи викладачів відбувається на добровільні пожертвування студентів [3].

Як зазначає Євген Сергійович, на початку свого існування робота мала невизначений консультативний характер, але поступово склалася у певну навчальну систему, відбувалася корекція методів викладання, розширювалось коло навчальних дисциплін, залучалися інші викладачі.

Форма навчання може бути визначена як *екстернат*, оскільки навчання відбувається у режимі «два-три дні на тиждень» протягом одного навчального року з досить незвичними межами: 1 вересня — Свято Трійці (червень). Канікули — перша седмиця Великого посту та від початку Страсної седмиці до Фоміної неділі. Лекції студенти відвідують раз на тиждень, індивідуальні заняття — за окремим розкладом.

Дисципліни, що викладаються:

- лекційні: літургіка, устав, історія церковної музики, хорознавство;
- індивідуальні: диригування, обіход, сольфеджіо, вокал.

Форми контролю — заліки та іспити.

Екстернатні форми навчання взагалі властиві авторським школам, адже кількість педагогічного колективу в них є дуже обмеженою, як правило, значну кількість предметів викладає засновник цього навчального закладу. Педагогічний склад також визначається автором, що, з одного боку, передбачає певну творчу свободу вибору, з іншого — надає можливості для зловживань особистими симпатіями. Характерним для авторських шкіл є й короткий термін навчання (наприклад, регентські курси Олексія Колобанова [8] тривають менше року в режимі «один раз на тиждень»).

Третя форма існування авторської школи мало піддається конкретному визначенню, адже вона реалізується через успадкування певних специфічних рис творчості регента-вчителя його послідовниками. Яскравим прикладом є діяльність в Україні професора Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, кандидата богослов'я, регента

Свято-Троїцького Іонинського монастиря, викладача Київської духовної академії та семінарії ієрея Димитрія Болгарського. Завдяки активній викладацькій, регентській, публіцистській, науковій діяльності, нотним виданням отець Димитрій як безпосередньо, так і опосередковано здійснює колосальний вплив на систему регентського навчання в Україні, на діючих регентів, а також студентів хорових відділень світських навчальних закладів. Якщо не можна *de iure* констатувати наявності «школи Болгарського» в Україні, по суті вона існує *de facto*.

Останнім часом поширення набули *тренінгові форми* авторського навчання, такі як лекції, бесіди, практикуми, майстер-класи тощо. Успадковані від інших сфер діяльності людини, вони надають можливість *конспективного* знайомства з теоретичними засадами, принципами та методами роботи видатних регентів. Таке навчання не потребує перебування у конкретних навчальних закладах і є доступним для багатьох бажаючих, часто незалежно від їх професійного та творчого рівня. Тренінгові форми, як правило, не передбачають контролю, тобто реципієнт може лише спостерігати за роботою майстра або брати в ній участь як учасник хору, проте ніякої безпосередньої регентської діяльності слухачів не відбувається, їх функція залишається суто споглядальною.

Серед відомих лекторів, які проводять подібні зустрічі та майстер-класи, — монахиня Іуліанія (Денисова) (Білорусь), ієрей Димитрій Болгарський (Україна), Євген Кустовський (Росія), Микола Попмихайлов (Сербія), Дівна Любоевич (Сербія).

Найпоширенішим типом сучасної регентської освіти в Україні, Росії та Білорусі є **регентське відділення семінарії або духовного училища**. Він має декілька форм (денну, заочну, вечірню), різний рівень вимог до стартової підготовки абітурієнтів, різний термін навчання, а також різні спеціалізації. Як вже було зазначено, прототипом таких відділень є Регентська школа при Московській духовній семінарії [7]. Термін навчання складає три роки, форма навчання — виключно денна, вимоги до музичної освіти — вільні (від середньої до вищої), але до музичних навичок — досить конкретні (читання з листа, диригування, спів, гра на фортепіано, визначення інтервалів на слух, а також, за наявності середньої спеціальної або вищої музичної освіти, — співбесіда щодо фактури творів, виконавської специфіки, питань історії церковного співу та ін.).

За зразком МДА, з певними незначними змінами, працює переважна більшість подібних закладів: регентське відділення Санкт-Петербурзької духовної семінарії, регентсько-псаломницьке відділення Полтавської духовної семінарії, Регентська школа при Курській духовній семінарії, регентське відділення Тобольської православної духовної семінарії, регентське відділення Мінської духовної семінарії, певний час за подібним навчальним планом працю-

вало і регентське відділення Харківської духовної семінарії.

Специфікою закладів такого типу є:

- високі вимоги до абітурієнтів у частині основ віросповідання;
- лояльність до різного рівня музичної освіти абітурієнтів;
- великий обсяг богословських дисциплін у навчальному плані;
- середній рівень музичних знань, що надаються, у порівнянні з середніми музичними навчальними закладами;
- диплом церковного зразка.

Деякі навчальні заклади дещо реформували цей стандарт. Наприклад, у Полтаві додали заочну форму навчання (за умови наявності не менш ніж чотирьох класів музичної освіти та року кліросного послуху), в Мінській семінарії розширили термін навчання до чотирьох років тощо. Але основні характеристики навчального процесу у цих закладах здебільшого співпадають.

Окреме місце у цій системі посідає Московська регентсько-співацька семінарія [4]. Вона має розгалуженішу структуру. Чотири роки навчання тут поділяються на різні спеціальності. У перший рік навчання студенти опановують паломницьку спеціальність. Починаючи з другого, вони розділяються на тих, хто продовжить навчання на співацькому відділенні, і тих, хто далі буде вчитися на регентському. Відповідно, ці відділення випускають співаків церковного богослужбового хору I, II і III категорії та регентів церковних хорів. По закінченні чотирирічного циклу навчання, випускники мають можливість поступити на Вищі регентські курси при МРСС та отримати кваліфікацію регента вищої категорії, наукового консультанта з питань теорії та історії богослужбового співу, отримати право викладання відповідних дисциплін.

Специфічний підхід до організації регентської освіти останніми роками практикується у Харківській духовній семінарії. Щороку у цьому місті світськими навчальними музичними закладами випускається понад півсотні хормейстерів, тому керівництво регентського відділення, значною мірою, відмовилося від спроб конкурувати з такими закладами у музичній підготовці студентів, адже надати музичну освіту на консерваторському рівні в межах навчального плану духовного закладу майже неможливо. Проте випускники світських вузів не мають потрібної підготовки з питань богослужбового уставу, віровчення та ін., тобто потребують перекваліфікації. Тому було вирішено у підготовці регентів зосередитися на контингенті абітурієнтів, які вже мають або у даний момент отримують середню спеціальну або вищу музичну освіту за хормейстерською спеціальністю. Відповідно, були створені сприятливі умови для суміщення такого навчання або роботи за спеціальністю з навчанням на регентських курсах. Заняття

курсів відбуваються у вечірній час двічі на тиждень. У центрі навчального процесу — засвоєння богослужбової специфіки роботи з хором.

Ще один тип сучасної регентської освіти, а саме — *підготовка регентів у системі державної освіти*, є поки що не дуже розповсюдженим із причини відділення церкви від держави. Нині в країнах колишнього СНД склалася парадоксальна ситуація. З одного боку, церква відокремлена від держави і не може формувати державний запит на підготовку фахівців із тієї чи іншої спеціальності. З іншого — церква є одним з крупних роботодавців для випускників хорових відділень училищ та вузів. При наявності реального попиту на фахівців із хорової справи, які володіють специфікою богослужбового співу, логічним є доповнення навчальних планів відповідною теорією, методикою та практикою. Безпосереднє впровадження нової регентської спеціальності в вузах не є можливим через названу вище відокремленість церкви від держави, але деякі вузи вже почали підготовку фахівців за регентськими спеціалізаціями або ввели на хорових відділеннях дисципліни, які дозволяють студентам засвоювати необхідні для регентування знання.

У 2005 році вперше в історії музично-педагогічної освіти України у провідному навчально-педагогічному закладі країни — Інституті мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова — відкрито нову спеціалізацію «Регент церковного хору». Враховуючи специфіку спеціалізації, до навчального плану університету були введені нові предмети: Святе Письмо Старого та Нового Заповітів, вступ до Православного богослов'я, догматика, церковний спів, монодія, осмогласся, літургіка, церковний спів тощо. Випускникам надається кваліфікація «спеціаліст» — вчитель музики та регент церковного хору; «магістр» — вчитель музики та працівник за спеціалізацією «церковний спів» [1].

Іншим прикладом офіційного впровадження професійної підготовки регентів став Православний Свято-Тихонівський гуманітарний університет — духовний навчальний заклад, який згодом отримав державну акредитацію. У 1992 році там було відкрито факультет церковного співу. Його виникнення стало відповіддю на потребу в фахівцях хорової справи, що володіють великими знаннями в області церковного співу [6].

У створенні факультету брали участь досвідчені хормейстери і регенти, відомі педагоги провідних вузів Москви. Професорсько-викладацький колектив факультету налічує близько ста осіб. Серед них — відомі фахівці в області церковно-співочого мистецтва (доц. Т. І. Корольова, докт. мист. М. В. Богомоллова), педагоги з провідних вузів Москви (проф. А. М. Мясоєдов і доц. В. П. Павлинова МДК ім. П. І. Чайковського, проф. Б. Д. Критський МПДУ, проф. О. І. Тихонова РАМ ім. Гнєсіних), а також досвідчені хормейстери (заслужений

артист РФ М. М. Садиков, В. К. Любарський — хор Телерадіомовлення, А. Б. Критський — Академічний Великий Театр, О. С. Бондарева — капела ім. О. О. Юрлова) і регенти (Е. М. Садикова — хор Троїце-Сергієвої лаври, асистент архімандрита Матфея (Мормиля) та інші). Симфонія науково-педагогічного товариства дозволила накопичити на факультеті унікальний досвід поєднання традицій світської і духовної музичної освіти. Студенти здобувають базову музичну освіту в обсязі світських вузів, а також вивчають теорію і практику співу.

Університетський принцип організації життя, присутність відомих фахівців, а також активна участь студентів у літургійному житті Церкви надає унікальні можливості для формування висококваліфікованих регентів і хормейстерів. Випускники факультету працюють у храмах, викладають, керують церковними і світськими хоровими колективами, займаються дослідженням церковно-співочої культури. Факультет має державну акредитацію, видає дипломи державного зразка. Крім того, випускники отримують додатковий диплом про регентську освіту.

Висновки. На сьогодні в православній церковно-хоровій культурі фіксується три основні типи регентської освіти: авторська школа, відділення духовного навчального закладу, спеціалізація у світському вузі. У кожного типу є певна специфіка та підтипи, які мають стати предметом подальших досліджень. Водночас, хронологія виникнення та розвитку різних типів регентської освіти говорить про наявність тенденції до зближення духовної та світської освіти в галузі хорової музики, що є історично характерним для країн колишнього СРСР. Саме тут у дореволюційний період зрощення професійної хорової освіти з духовною регентською було максимальним. З середини ХХ ст. відродження цієї сфери професійної діяльності поступово рухається від окремих осередків авторського регентського навчання та поодиноких духовних закладів, що здійснюють підготовку регентів, до симфонного процесу поєднання зусиль церковних діячів та професіоналів хорової справи, який фактично став можливим лише в умовах свободи віросповідання та повернення музикантів-професіоналів до церковного життя. Подолання відриву професійної освіти від церкви (і навпаки) виявилось в можливості залучати фахівців-богословів для навчання хормейстерів у державних закладах, розширюючи їх кваліфікацію у сферу церковно-співачої традиції, а також долучати світських професіоналів до підготовки регентів у семінаріях, регентських школах тощо. Означений процес перебуває в стадії становлення і потребує багатьох зусиль для розробки ефективної стратегії розвитку співпраці світських та духовних закладів, пошуку нових форм взаємодії, формування навчальних планів, розробки та апробації навчальних програм, що може стати основою для подальших теоретичних, методичних та методологічних наукових досліджень.

Література:

1. National Pedagogical Dragomanov University. Факультет мистецтв. Освітні послуги [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.im.npu.edu.ua/index.php/en/enu2osvitniposlugy-22>. — Назва з екрану.
2. Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры: дисс. ... канд. культурологии 26.00.01/ Дьяченко Е. — Москва, 2010. — 166 с.
3. Кустовский Е. С. Памятка поступающему на регентские курсы при храме Трех Святителей на Кулишках [Електронний ресурс] / Е. С. Кустовский. — Режим доступу: <http://kliros.org/content/view/5/2>. — Назва з екрану.
4. Московская регентско-певческая семинария: о нас [Електронний документ]. — Режим доступу: <http://www.seminaria.ru/institution/aboutus.htm>. — Назва з екрану.
5. Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков [Текст] / К. Никольская-Береговская. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 192 с.
6. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. Факультет церковного пения [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://pstgu.ru/faculties/singing>. — Назва з екрану.
7. Регентская школа Московской духовной академии: история [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.mpda.ru/regent/history>. — Назва з екрану.
8. Регентские курсы Колобанова А. В. [Електронний документ]. — Режим доступу: <http://www.regentzagod.com>. — Назва з екрану.

References:

1. National Pedagogical Dragomanov University (2007), “Faculty of Arts. Educational services”, available at: www.im.npu.edu.ua/index.php/en/enu2osvitniposlugy-22 (access January 15, 2016).
2. Dyachenko E. (2010), “The church singing as phenomenon of Russian Orthodox Culture”, Thesis for Cand. Sc. (Culturalology), 24.0.01, State Academy of Slavic Culture, Moscow, 166 p. (in Russian).
3. Kustovskiy Y. S. (1999), “Memo to the entrant Precentors’ courses at the Church of the Three Hierarchs in Kulishki”, available at: <http://kliros.org/content/view/5/2> (access January 16, 2016).
4. Moscow Precentor-Singing Seminary: about us, (2010), available at: www.seminaria.ru/institution/aboutus.htm (access January 8, 2016).
5. Nikolskaya-Beregovskaya K., (1998), Russkaya vokalno-horovaya shkola IX–XX vekov [Russian vocal-choral school in IX–XX centuries], Jazyki russkoj kul’tury, Moscow, 192 p. (in Russian).
6. Saint Tikhon’s Orthodox University. Faculty of church singing, (2016), available at: <http://pstgu.ru/faculties/singing> (access January 11, 2016).
7. Precentors’ School of the Moscow Theological Academy: The history (2015), available at: www.mpda.ru/regent/history (access January 11, 2016).
8. Precentors’ courses of Kolobanov A. V. (2012), available at: www.regentzagod.com (access January 2, 2016).

УДК 78.087.1

Громченко В. В.

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

СЕМАНТИКА РЕЧОВИНИ ІНСТРУМЕНТА ЯК ЖАНРОВИЙ КРИТЕРІЙ МУЗИКИ СОЛО (НА ПРИКЛАДІ ДУХОВОГО МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА)

Громченко В. В. Семантика речовини інструмента як жанровий критерій музики соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). Теорія жанрів представляє одну з найактуальніших проблем сучасного музикознавства. Постійне оновлення сучасної жанрової палітри значно активізує вивчення природи жанрів, їх витоків та факторів процесу жанрового творення. Дослідження семантики речовини інструмента як визначального критерію жанру музики для інструмента соло здійснюється на основі уваги до конструкційної специфіки духового інструментарію. Виділяється одностановий як формуючий чинник індивідуально-образного значення жанру інструментального соло.

Ключові слова: інструмент, одностановий початок, жанр, соло, композитор, образ, речовина, семантика, критерій, індивідуалізація, процес, виконавець, репертуар, особистість.

Громченко В. В. Семантика вещества инструмента как жанровый критерий музыки соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). Теория жанров представляет одну из наиболее актуальных проблем современного музыковедения. Постоянное обновление современной жанровой палитры значительно активизирует изучение природы жанров, их истоков и факторов процесса жанрового образования. Исследование семантики вещества инструмента как определяющего критерия жанра музыки для инструмента соло осуществляется на основе внимания к конструкционной специфике духового инструментария. Выделяется одностановое начало как формирующий признак индивидуально-образного значения жанра инструментального соло.

Ключевые слова: инструмент, одностановое начало, жанр, соло, композитор, образ, вещество, семантика, критерий, индивидуализация, процесс, исполнитель, репертуар, личность.

Hromchenko V. The substance's semantic of instrument as the genre criterion of music solo (on an example of wind performing arts). The theory of genres is an important and very topical problem in modern musicology. Contemporary genre palette is constantly updated. These accomplishments is significantly activates the study of the nature of genres, their beginnings and the factors of the process for the formation of the genre. The substance's semantic of the instrument is significantly investigated. This is an important criterion for determining the genre of music for solo instrument. Semantics is studied on the basis of attention to constructional specifics of wind instrument. Monophonic beginning stands out as a sign of forming shaped individual values for the genre of instrumental solos.

The author addresses the compositions by French composers of the twentieth century. Creativity of K. Debussy and A. Jolivet is an example for the development of the genre of solo. Each of them is very popular author of music for the academic flute. Among famous pieces we have to mark the next "Syrinx", "Spells" and "Austerities" for flute solo.

Genre is determined many criteria but the main is musical instrument for solo. Instrumentalist in this genre gets greater freedom for playing. This freedom strongly reminiscent the responsibility. The new obligation must bear only the truth from composers.

Researcher distinguish construction woodwind instruments. The main feature of the woodwind instruments is only one voice. Namely, one voice creates great specificity for the development of this genre. Performer is always one on the scene in this genre. He is one with his sound from his woodwind instrument. The musician must be ready to play a long time at the large stage. Artist must have a strong psychological and physical preparation in the process of his performing art, his communicating with the audience.

The scientist uses a period of one century. Perspective of investigation is expansion of the boundaries at the temporal order. Genre is always a great historical scale. Composers, performers, music teachers, and constructors create a new palette of expressive means. Arsenal of expressive means is used with the maximum activity in the genre of music for solo instrument. This feature discloses the potential of woodwind instruments, potential the performing musician, opportunities of contemporary composers.

One voice of wind instrument is disclosed in greater individual and autonomy of the artistic image. The composer reveals the inner world of the hero for the artistic composition. We emphasize, the secrets of the soul is the foundation of the art world for solo compositions. The main significance of one voice at the wind instruments are based of individualization artistic nature, expressive character, thin dashed expressive cultures.

Genre of music for instrument's solo takes a special place in the repertoire of modern artists. Compositions of this genre are bright and constant creative application in concert performances, teaching practice and competitions of instrumentalists.

The genre of music instrument's solo is very prominent and famous among musicians, composers, teachers, students-players on the wind instruments. Composers and performers need knowledge about particularity of this genre. One of main questions is interaction composers, scientists, listeners, performers at the great

sphere of music compositions for solo instrument, their images, characters and emotions.

The criteria of the genre of music for solo instrument are always interacting. One criterion is not complete this genre. Consequently, we must search for more interaction criteria of the genre of music for solo instrument in our future researches and experiments.

Semantics substance of the instrument is a new look at the problem the approval of the genre of music for solo instrument in modern music performance culture. The solution to this problem is the opening importance of faces constructional nature of the instrument. Basis of the construction an instrument for the approval of the genre of music for solo instrument there is one voice of nature wind musical instruments. Teachers, artists, scientists have to study the semantics of the substance for instrument to the development of contemporary palette of very many genres.

Keywords: *instrument, monophonic beginning, genre, solo, composer, image, substance, semantics, criterion, individualization, process, performer, repertoire, personality.*

Постановка проблеми. У палітрі сучасних інструментальних жанрів музика для інструмента соло займає особливе місце. Неоднозначність її жанрової характеристики зумовлена відсутністю необхідного кола жанроутворюючих факторів, взаємодія яких створювала б переконливу жанрову індивідуальність у сприйнятті композицій інструментального соло. Так, творчість багатьох композиторів сьогодення засвідчує багатогранність використання сольної практики, саме з точки зору жанрового різноманіття. У доробку численних авторів та, що найважливіше, у репертуарі багатьох виконавців сьогодення можна відмічати сонати, концерти, фантазії, поеми, монологи, каприси, багато програмних творів, які написані лише для одного виконавця, єдиного на концертному помості музиканта-соліста.

Безумовно, такого роду жанрова багатогранність суттєво нівелює кордони окреслення музики для інструмента соло як оригінального жанру сучасного музичного мистецтва. Але ж одночасно з цим маємо констатувати істотне загострення значення виконавця-соліста, а саме — його особистісну, індивідуальну вагомість у представленні того чи іншого твору соло, що вельми зумовлює актуалізацію жанрового питання стосовно сольного інструментального виконавства.

Абсолютна сценічна самостійність творчого акту музиканта-інструменталіста, яка, безсумнівно, постає одним з найважливіших, визначальних критеріїв жанру музики соло, при максимальному охопті сучасного академічного інструментарію породжує питання певної спеціалізації соліста. Так, професійна сольна практика утвердила у числі виконавців музики для інструмента соло представників духового академічного музично-виконавського мистецтва, а також артистів сфери струнно-смичкового та струнно-щипкового виконавства. Натомість музикант-піаніст, або ж виконавець на баяні

чи акордеоні, який одноосібно, сольо буде представляти слухачам будь-який художній твір, навряд чи отримає характеристику виконавця музики для інструмента соло.

Усвідомлення даної проблеми чітко вбачається і в означенні відповідних музичних композицій. Так, твори різних жанрів для фортепіано, наприклад численні сонати, поеми, фантазії тощо, не позначаються як музика для фортепіано соло, хоча й виконуються лише одним музикантом-солістом. Аналогічну ситуацію можна прокоментувати й стосовно репертуару для баяна, акордеона, цимбал, бандури. Та якщо твір написано для сольного виконання на флейті, кларнеті, тромбоні та інших духових інструментах, а також на струнно-смичкових, щипкових — скрипці, віолончелі, домрі та ін., позначення композицій як музики для інструмента соло є обов'язковим та у переважній більшості незмінним в сучасній музично-виконавській практиці.

У світлі постійного збільшення академічних сольних композицій відсутність розв'язання даного питання унеможливорює процес утвердження, кристалізації інструментального соло як самостійного, яскраво самобутнього жанрового явища.

Оскільки джерелом походження окресленої проблеми постають спеціалізація виконавця-соліста, безпосередній інструмент, для якого була створена музична композиція, відповідь на означене питання найбільш логічно віднайти у лоні інструментальної специфіки, її семантики, у конкретному визначенні її речовини.

Під словосполученням «семантика речовини» того чи іншого інструмента розуміється *значення природи* його виразових можливостей, що походить від конструкційних особливостей побудови інструментарію, його технологічно-акустичних характеристик.

Зв'язок з науковими або практичними завданнями. Дослідження проведено згідно теми «Питання специфіки жанрів сучасного музично-виконавського мистецтва», затвердженої на засіданні Вченої ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (протокол № 10 від 25.06.2015 року).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження значення речовини інструмента як одного з критеріїв певного жанру, важливого чинника у процесі жанрового творення — сфера мало вивчена та розроблена у сучасному музикознавстві. Праці науковців О. М. Маркової [2; 3], Г. Р. Тараєвої [6], Е. Федосової [7] та інших присвячені передусім розробці концепції музичної семантики дослідженню феномена її багатозначності як в музиці, так й у системі мистецтва; постановці ряду проблем, пов'язаних з її теоретичним та практичним значенням. Стосовно семантики музичної мови Е. Федосова зазначає: «Поле дослідження семантики, такого рухливого та непіддатливого точним визначенням об'єкта, як музична мова, по суті, неосяжне. Мабуть, навіть межа подібних досліджень поки не проглядається...» [7: 11].

Відтак, семантика речовини інструмента, а саме — значення природи певної конструкційної складової відповідного інструментарію, що напряму формує характерність інструментальних виразових можливостей та здатність до генерування нових жанрових явищ, отримує неабияку актуальність та закономірність здійснення даного дослідження.

Мета статті — розкриття значення природи конструкції інструмента у процесі кристалізації основного жанрового критерію музики соло — одноосібного виконання сольної композиції на концертній естраді. Вивчення вагомості конструкційних особливостей інструментарію як базису формування основного фактору жанру соло, здійснюється з означенням ряду засобів художньої виразності у сольних творах сфери духового професійного музично-виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Позначення одноосібних композицій для духових інструментів як творів соло, на протигагу відсутності такого означення музики, наприклад, у солістів-піаністів, змушує нас до здійснення короткого огляду деяких першорядних, історично-еволюційних процесів у розвитку вищезазначеного музичного інструментарію.

Так, до найдавніших зразків сімейства духових належать інструменти, «<...> на яких можна було відтворити музичний звук: роги та порожнисті кістки тварин, раковини молюсків, трубки з очерету та інших рослин, з яких легко видалялась серцевина» [8: 95]. Звучання духових інструментів, підкреслимо, від витоків та й у подальші часи їх конструкційного, художньо-виразового еволюціонування, позначається одноголосною природою звуковидобування. Духові інструменти античності (флейти, букцини, одинарні авлоси (тібії), прямі металеві труби та ін.), середньовіччя (шалмеї, бомбарди, шальномо, одинарні флейти та ін.), класико-романтичного періоду (кларнети, гобої, фаготи, валторни, тромбони та ін.) й у часи сьогодення позначаються одноголоссям як найважливішою характерологічною рисою їх виразової палітри.

Важливо відзначити, що у світлі абсолютного домінування одноголосся в духовому інструментарії історії відомі факти виконавства на подвійному авлосі (тібії), волинці, подвійній флейті. Саме на цих стародавніх інструментах поставала можливість виконання багатоголосся (від двох до чотирьох звуків). Але ж ці інструменти, на жаль, не перетнули межу щодо їх повноправного ствердження в академічному музично-виконавському мистецтві.

На сучасному етапі розвитку професійної духової практики виконання багатоголосся є цілком реальним. Та все ж таки його використання носить яскраво виражену колористичну функцію. Композитори використовують багатозвуччя як незвичайний, переважно ексцентричний ефект, потужний прийом впливу на слухача. Відтак, багатоголосся у духових постає лише допоміжною фарбою, штри-

ховою краскою для підкреслення контурно-рельєфного зображення художнього образу (образності), змалюваного в одноголоссі.

З приводу застосування багатозвуччя на духових академічних інструментах дуже влучно висловився Е. Денисов. Відомий композитор, говорячи про власну сонату для фагота соло (1982), зазначав наступне: «На фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті — це повний злам краски, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух. <...> Вони можуть вводитися, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним» [9: 297].

Найбільш давнім попередником фортепіано вважається однострунний щипковий інструмент монохорд. Відомий ще за часів античності, він використовувався як і акустичний пристрій, засіб для навчання співаків та розуміння ними інтервалів. З часом цей одноголосний інструмент, після ряду конструкційних звершень, утворює основу щодо народження інструментарію з можливістю виконання багатоголосної музики.

Л. Драйніца зазначає: «У XIV столітті з чотириструнного монохорда створився клавикорд, який мав клавіші, запозичені від органа. Майже одночасно з'явився і клавесин, який походив від псалтеріона (інструмент, подібний до цимбалів). Невеликий клавесин чотирикутної форми називався спінетом у Франції і вьорджиналом в Англії» [1: 138].

Результатом конструкційного удосконалення зазначених вище струнних щипково-клавішних інструментів стало народження у XVIII столітті фортепіано, струнного ударно-клавішного інструмента з багатими художньо-виразовими можливостями та неперевершеною спроможністю щодо виконання багатоголосних композицій.

Отже, викладене вище дозволяє констатувати збереження одноголосної природи духового інструментарію від витоків його появи до сучасної духової музично-виконавської практики. Тоді як одноголосне музикування джерел фортепіанного мистецтва зазнало докорінних змін, позначених еволюцією технологічно-виконавських процесів та, як результат, радикальними перемінами в арсеналі художньо-виразових засобів з абсолютним усталенням можливості багатоголосся.

У процесі виявлення специфіки речовини того чи іншого інструмента та її значення необхідно також пригадати, що попередником органа вважають «<...> поширений на Сході інструмент із декількох різноманітних очеретяних трубок (флейта Пана)» [8: 244]. Цей стародавній багатоствольний інструмент флейтового типу (газоподібний збудник звукових коливань), заклавши основи розвитку одного

з найвеличніших за художнім єством та у сьогоденні найдосконалішого механічно-духового інструмента — органа, залишився й до теперішнього часу одноголосним.

Історія відкарбувала художнє значення одноголосної природи старовинної флейти у міфі про древньогрецького бога Пана (господар полів, лісів, пасовищ; властитель скотарства, родючості та пастухів). Його любовне почуття не зазнало спільної радості. Прекрасна німфа Сірінга, не відповідаючи взаємністю на кохання Пана, втікаючи від нього, була перетворена за власним проханням на річковий очерет, з якого Пан зробив свиріль, назвавши її сірінгою. «Підбіг Пан і хотів уже обійняти Сірінгу, але обняв тільки гнучкий очерет, що тихо зашелестів. Стоїть Пан, сумно зітхаючи, і вчується йому в шелесті очерету прощальний привіт прекрасної Сірінги. Зрізав кілька очеретинок Пан і зробив з них милозвучну сопілку, скріпивши виступи воском. Назвав Пан, у пам'ять про німфу, сопілку сірінгою» [5: 215].

Поодинокі гра Пана на цьому невибагливому одноголосному інструменті знайшла влучне відтворення у п'єсі К. Дебюссі «Сірінкс» для флейти соло (1913). Композитор, застосовуючи виразові можливості традиційної академічної флейти (м'яка атака, легато, превалювання середнього регістру, динамічно-темброві рельєфність, кантіленна природа звуковедення), відтворив атмосферу глибоких душевних почуттів, невимовного смутку та страждань від втрати коханої.

Відтак, семантика речовини інструмента, виходячи з вищевикладеного, постає у вагомості значення одноголосся для процесу максимальної індивідуалізації художнього образу, для розкриття його особистісних переживань, всебічно індивідуальних помислів та умовиводів.

Одноголосся як природна, історично усталена даність, підкреслимо, речовинність конструкційної основи духових академічних інструментів, зокрема флейти, сягає можливості щонайглибшої індивідуалізації відтворення образно-художньої, змістовної сфери музичних композицій.

Чи не найвищий ступінь індивідуалізованої музично-зображальної картини створив А. Жоліве у циклі «П'ять заклинань» для флейти соло (1936). Поштовхом у одноголосному баченні твору, його представленні лише звучанням флейти, може слугувати відповідність п'яти частин циклу, «<...> з точки зору композитора, п'яти щаблям, які проходить кожна людина в житті, це: народження, юність (у значенні накопичення досвіду, який наближає до навичок дорослої людини), дорослість, мудрість та смерть» [4: 180].

Дослідник творчості А. Жоліве мистецтвознавець О. Меньшеніна, визначаючи фундаментальність творчих переконань музики французького композитора, вказує, що «<...> однією з ідей у творчості Жоліве було створення так званої універ-

сальної музичної мови для спілкування людей за допомогою музики» [4: 180].

Індивідуальність внутрішнього світу людини як неповторної та універсальної у власному розвитку особистості, відтворення її світосприйняття у найтонших гранях свідомості вбачались А. Жоліве через призму суб'єктивності процесу дихання виконавця на духовому інструменті, зокрема флейті. Одноголосна природа даного інструмента, як й інших духових, значною мірою підкреслює неповторність, абсолютну індивідуальність «голосу душі», якому композитор приділяв виняткову увагу.

«Поміж інших інструментів, Жоліве надавав особливе значення тембру флейти ще й тому, що саме цей інструмент “починає «співати», завдяки диханню, яке виходить зсередини виконавця, внаслідок чого народжується своєрідне спілкування із зовнішнім всесвітом”» [цит.: за матеріалами інтерв'ю О. Меньшеніної з донькою А. Жоліве Крістін Жоліве-Ерлі]. Виконавець наче «розмовляє», взаємодіє з оточуючим світом. Такий діалог може бути зрозумілим не лише людям, а, як вірив Жоліве, й вищим силам» [4: 180].

Яскраво проявляється семантика речовини інструмента, зокрема флейти, й у циклі А. Жоліве «Аскези» для флейти соло (альтової флейти або кларнета), написаному в 1967 році. Конструкційна основа інструмента, яка, вкотре підкреслимо, позначена одноголосною природою представлення художньо-образного змісту твору, якнайкраще передає у даній композиції індивідуальне відчуття, особистісну складність процесу самовдосконалення, через непрості психофізіологічні самообмеження до яких вдається людина на шляху власної еволюції.

У сучасному репертуарі концертного, навчально-педагогічного, або ж конкурсного спрямування все більше з'являється творів, у яких одноголосна природа конструкційної основи інструмента отримує вирішальне значення в процесі змістовної узагальненості тієї чи іншої композиції. Мистецтвознавець О. Маркова стверджує: «Ряд музичних “семантичних одиниць”, сформованих в якості очевидних “слів музичної мови” в епоху музичної класики, володіють ємкою узагальненістю» [2: 81].

Слід відзначити, що одноголосся як знакова основа композицій соло в найбільшій мірі формує відповідність художньо-образної поетики сольних творів та процесу їх жанрового означення. О. Маркова зазначає, що «<...> саме жанрово-композиційна цілісність музичного твору постає тим сукупним змістом, який є адекватним композиційно-поетичним признакам та яка відтворювана зі змістовного осередку звука-тону та їх сполучень в абстракції мотиву» [2: 72].

Висновки. Семантика речовини інструмента, яка позначається за конструкційною специфікою духового інструментарію одноголосною природою виконавства, постає визначальним критерієм

жанру музики для інструмента соло. Значення одного голося формується у щонайбільшій індивідуалізації представлення художнього образу, у відтворенні його особистісних глибоко душевних переживань, у розкритті потаємності його внутрішнього світу. Максимальне розкриття виразових можливостей лише одного інструмента в музиці соло засвідчує не лише художньо-виразову самодостатність сучасного академічного духового інструментарію, зокрема флейти, але й стверджує характерологічну індивідуальність, художню самостійність музики для інструмента соло як оригінального, самобутнього жанру сучасного інструментального професійного музично-виконавського мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Можливістю подальшого дослідження означеної теми може стати аналіз творів, написаних для струнно-смичкових інструментів, а також для інструментарію академічного народного музично-виконавського мистецтва. Безумовно, вивчення питань теорії жанрів не може окреслюватись періодом лише в одне сторіччя, зокрема ХХ ст., відтак, процес подальшого розкриття критеріїв жанрового творення музики для інструмента соло повинен сягнути, в наступних працях, іншого та вже більш ширшого періоду дослідження.

Література:

1. Дразниця Л. Л. Інструментознавств : навчальний посібник / Л. Л. Дразниця. — Львів : ЗУКЦ, 2011. — 168 с.
2. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии : учебное пособие / Е. Н. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2012. — 164 с.
3. Маркова Е. Н. Понятийная триада в определении предмета культурологии, семиотики и искусствознания [Текст] / Е. Н. Маркова // Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. — К. : НАКККиМ, 2015. — С. 11–14.
4. Меньшенина Е. Неизвестное творчество известного композитора А. Жоліве (1905–1974) / Е. Меньшенина // Музыкальная академия. — М., 2012. — Вып. 4. — С. 178–181.
5. Мифология [довідкове видання] / Авт.-упорядник Г. Е. Єрмановська. — Х.: Фоліо, 2005. — 319 с.
6. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Г. Р. Тараева. — Ростов-на-Дону, 2013. — 42 с.
7. Федосова Э. Семантические аспекты изучения музыкального искусства. Введение в проблему / Э. Федосова // Семантика музыкального языка. Материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 г. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — Вып. 3. — С. 6–11.
8. Хашчеватська С. С. Інструментознавство [підручник] / С. С. Хашчеватська. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. — 256 с.
9. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. — М.: Композитор, 1998. — 464 с.

References:

1. Drazhnytsya L.L. Instrumentoznavstvo: navchal'nyy posibnyk / L.L. Drazhnytsya. — L'viv : ZUKTs, 2011. — 168 s.
2. Markova E.N. Problemi muzikal'noy kul'turolohyi: uchebnoe posobie / E.N. Markova. — Odessa : Astroprynt, 2012. — 164 s.
3. Markova E.N. Ponyatiynaya triada v opredelenii predmeta kul'turolohyi, semiotiki i iskusstvovznaniya / E.N. Markova // Mystets'ka osvita v kul'turnomu prostori Ukrainy XX stolittya: Zb. materialiv Mizhn. nauk.-tvorch. konf., Kyiv, Odesa, 28–30 kvitnya 2015 r. — K. : NAKKKiM, 2015. — S. 11–14.
4. Men'shenina E. Neizvestnoe tvorchestvo izvestnogo kompozitora A. Zholive (1905 — 1974) / E. Men'shenina // Muzikal'naya akademiya. — Vip. 4. — M., 2012. — S. 178–181.
5. Mifolohiya [dovidkove vydannya] / Avt.-uporyadnyk H.E. Yermanovs'ka. — Kharkiv: Folio, 2005. — 319 s.
6. Taraeva H.R. Semantika muzikal'noho yazika: konventsii, traditsii, interpretatsii : Avtoref. dys. ... dokt. iskusstvovedeniya : 17.00.02 „Muzikal'noe iskusstvo” / H.R. Taraeva. — Rostov-na-Donu, 2013. — 42 s.
7. Fedosova E. Semanticheskie aspekty izucheniya muzykal'noho iskusstva. Vvedenie v problemu / E. Fedosova // Semantika muzikal'noho yazika. Materialy nauch. konf. 29 — 31 marta 2005. — Vip. 3 / RAM im. Hnesinikh. — M., 2006. — S. 6–11.
8. Khashchevats'ka S.S. Instrumentoznavstvo [pidruchnyk] / S.S. Khashchevats'ka. — Vinnytsya, NOVA KNYHA, 2008. — 256 s.
9. Shul'hyn D.Y. Pryznanye Edisona Denisova: monohraficheskoe issledovanie / D.Y. Shul'hin. — M.: Kompozitor, 1998. — 464 s.

УДК 793.3.071.1(460)

Марков Л. В.

Харковская государственная
академия культуры

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК НАЧО ДУАТО КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЕДУЩИХ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

Марков Л. В. Хореографический язык Начо Дуато как отражение ведущих инновационных тенденций современного балета. Статья посвящена исследованию творчества выдающегося испанского хореографа современности Начо Дуато в контексте новаторских тенденций мирового балета конца XX — начала XXI вв. Выявлены основные «условно ретроспективные» тенденции в отношении культурного наследия в балетах Начо Дуато. Проанализированы преемственные и индивидуальные стилистические приемы: синтез лексики классического танца и танца модерн, формирование «бесконечной» пластической линии с «текущим» соединением элементов, сочетание высокой скорости смены элементов с плавностью переходов между ними, применение принципа комплементарности как основы полифонического переплетения индивидуальных хореографических линий, осмысление ансамбля танцовщиков как эластичного «живого организма». Отмечена роль симультанного типа восприятия Начо Дуато как художника универсального дарования (хореограф, дизайнер, костюмер, декоратор, осветитель, музыкальный редактор) для создания уникальных балетных постановок.

Ключевые слова: хореографическая лексика, модерн, хореографический лезон, пуанты, позиции ног и рук, абстрактный балет.

Марков Л. В. Хореографічна мова Начо Дуато як відображення провідних інноваційних тенденцій сучасного балету. Стаття присвячена дослідженню творчості видатного іспанського хореографа сучасності Начо Дуато в контексті новаторських тенденцій світового балету кінця XX — початку XXI ст. Виявлено провідні «умовно ретроспективні» тенденції стосовно культурної спадщини у балетах Начо Дуато. Проаналізовано спадкоємні та індивідуальні стилістичні прийоми: синтез лексики класичного танцю і танцю модерн, формування «нескінченної» пластичної лінії з «плинним» з'єднанням елементів, поєднання високої швидкості зміни елементів з плавністю переходів між ними, застосування принципу комплементарності як основи поліфонічного переплетення індивіду-

альних хореографічних ліній, осмислення ансамблю танцівників як еластичного «живого організму». Відзначено роль симультанного типу сприйняття Начо Дуато як художника універсального обдарування (хореограф, дизайнер, костюмер, декоратор, освітлювач, музичний редактор) для створення унікальних балетних постановок.

Ключові слова: хореографічна лексика, модерн, хореографічний лезон, пуанти, позиції ніг та рук, абстрактний балет.

Markov L. Nacho Duato's Choreographic Language as the Reflection of the Leading Innovative Trends of Modern Ballet. Background. The necessary condition for development of any branch of art is its permanent refreshment and enrichment with new up-to-date ideas. Choreography is not an exception. "The Golden Age" of the contemporary choreography, marked by the renowned names of Maurice Bejart, John Neumeier, Mats Ek, Jiri Kylian, and Nacho Duato, has cardinally changed the notion of plasticity in dancing. Unfortunately, Ukrainian ballet stays aside from the worldwide ballet mainstream, lacking plastic ideas and suffering a sweeping decline of popularity. In such circumstances, study of the major tendencies of contemporary choreographic art and analysis of the achievements made by main masters of genre become the burning issues. Unfortunately, this problematic field did not receive much scholarly attention. Therefore, the object of this research were videos of choreographic performances by Nacho Duato, interviews, and articles from periodicals. **Objectives.** The main objective of the article is to discover the particular characteristics of Nacho Duato's style and to analyze innovations made by this Spanish choreographer in the ballet vocabulary.

Methods. The article is based on several approaches:

- historical typology: helps to discover the particular features of individual style of choreographer;
- interpretation: explicates the particularities of choreographer's way of thinking;
- systematization: models the phenomena of choreography as the artistic whole.

Results. Having started his choreography education at the age of 18 (at Rambert Dance Company, London), Nacho Duato polished his skills with the help of the best choreographers in the world: Birgit Cullberg (Sweden), William Forsythe (Germany — USA), Maurice Bejart (France — Belgium), Louis Falco, Alvin Ailey (USA), Mats Ek (Sweden), Jiri Kylian (Czech Republic — Netherlands). Therefore, during his studies he had a rare opportunity to feel the varieties of choreographies of different cultures. Moreover, while mastering the ancient ritual dances at the Mudra school of Maurice Bejart, the synthesis of classic ballet methods, folklore, and modern at American Ballet Theater under Alvin Ailey, and the delicate and smooth plastic language of Jiri Kylian, Nacho Duato has gradually developed his own individual choreographic vocabulary, which allowed him to enter the numbers of the most significant contemporary choreographers. Continuing the traditions of his mentors, Nacho Duato's art develops two "nominally retrospective" new tendencies, related to the re-interpretation of cultural heritage: 1) "reconstruction" ballets which represent the contemporary treatment of classical ballet, and 2) choreographic plays based on the masterpieces of musical art.

As does Jiri Kylian, Nacho Duato possesses a great musical intuition and sense of hearing; he is able to perceive the finest nuance in any layer of musical texture, feeling the tempo as a living pulsation and sensing the phrase as a natural breathing. The range of Duato's musical interests is wide, ranging from Spanish Renaissance music to contemporary minimalistic opuses. He put plays on music by J. S. Bach ("Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness"), A. Corelli ("Arcangelo"), F. Schubert ("Without Words"), C. Debussy ("Duende"), M. Ravel ("Chansons Madécasses"), O. Respighi ("Ucelli"), J. Xenakis ("Synaphai"), E. Villa-Lobos ("Na Floresta"), A. Pärt ("Nunc Dimittis"), C. Jenkins ("White Darkness"), and others.

The fascinating one-act plays of Duato ("Without Words", "Duende", "Prelude", "Nunc Dimittis") are renowned as the masterpieces of world ballet. The duration of each is less than 30 minutes. Owing to these plays, the choreographer is known as "the author of plot-less ballets." Indeed, the plot in a strict sense of word is absent here, as well as characters: what is important for the choreographer is the general atmosphere of the play, the feelings, the dreams, and the perceptions caused in the audience.

The analysis of the choreographic vocabulary brings us to the particular nuances of Duato's style. The most notable is "the endless plastic line" of every performer's dance. One movement smoothly "flows" into another, merging with it naturally. Thus, the movement starts with the first sound of accompaniment and, undergoing multiple transformations, is over only with the last sound. Furthermore, in this single "self-explicating" line heterogeneous elements, drawn from classical choreography as well as modern styles, are inscribed. The refined arabesques, attitude, or port de bras in a second "flow" into sixth position pose with relaxed back and "fluid" hands, and vice versa. This is the way in which the choreographic liaison, the figurative line with blurred borders between elements, is formed. Such line, saturated with complex, fast, and varied movements, is perceived as a single breath. Another important trait of Duato's style is the harmony with which the high speed of transformations of the figurative line is combined with smooth transitions between elements. The polyphonic interweaving of figurative solos makes ground for ensemble interaction with balanced statics and dynamics. The protuberant "sculptural" poses are both sharp-cut (compared by critics with living ancient statues) and fluid, constantly changing. Besides, the ensemble is functioning as an elastic "living being", as a polyphonic unity of complexly intertwined or unison "voices". The relief classical lifts "flow" into ornamental patterns and various moving images.

Nacho Duato has a universal talent. He perceives the envisioned projects simultaneously as a whole. The universalism of Nacho Duato allows him to create the unforgettable plays, which occupy the leading positions in ratings of contemporary choreographic pieces.

Conclusions. *The presented results are of high importance for drafting the ways of Ukrainian ballet's renovation and could become a stimulus for the creative searches of Ukrainian choreographer.*

Keywords: *choreographic vocabulary, modern, lezone dance, pointe, position of the feet and hands, abstract ballet.*

Постановка проблеми. Непременным условием развития любого вида искусства является его постоянное обновление, обогащение новыми, актуальными идеями. И хореография не является исключением. «Золотой век» современной хореографии, увенчанный блистательными именами Мориса Бежара, Джона Ноймайера, Матса Эка, Иржи Килиана, Начо Дуато, кардинально изменил представления о путях воплощения пластического начала в искусстве танца. К сожалению, украинский балет до сих пор остается в стороне от мирового балетного мейнстрима, испытывая дефицит пластических идей и стремительную потерю популярности. В этой ситуации особую актуальность приобретает изучение ведущих тенденций современного хореографического искусства, анализ достижений ведущих мастеров жанра.

Анализ последних исследований. Данная статья, как и предыдущие статьи автора («Классика — современность: проблемы хореографического диалога», «Лебединое озеро»: взгляд из XXI столетия»), посвящена осмыслению современного состояния мировой классической хореографии, выявлению ведущих тенденций в творчестве выдающихся балетмейстеров, способов функционирования диалога «классика — современность». К сожалению, данная проблематика еще не стала предметом пристального научного интереса. В связи с этим, материалом исследования стали видеозаписи хореографических постановок Начо Дуато, интервью, статьи из периодических изданий.

Цель статьи — выявить особенности творческого почерка Начо Дуато, проанализировать новаторские приемы, привнесенные испанским хореографом в балетную лексику.

Изложение основного материала. Творческая биография выдающегося современного испанского танцовщика и хореографа Начо Дуато (Хуан Игнасио Дуато Барсиа) уникальна. Начав профессионально заниматься хореографией в 18 лет (*Rambert Dance Company*, Лондон), (хореограф шутит в ряде интервью, что он «опоздал» и был просто «вынужден заниматься современным балетом» [12]), он совершенствовал свое мастерство у лучших хореографов мира: Биргит Кульберг (Швеция), Уильяма Форсайта (Германия — США), Мориса Бежара (Франция — Бельгия), Луи Фалько, Элвина Эйли (США), Матса Эка (Швеция), Иржи Килиана (Чехия — Нидерланды). Таким образом, в процессе обучения он получил редкую возможность ощутить специфику, «уловить аромат» танцевальных нюансов в различных национальных культурах. Более того, изучая древние ритуальные танцы в школе Мудра Мориса Бежара, синтез приемов балетной классики, фольклора и модерна в Американском балетном театре Элвина Эйли, осваивая изысканно-текучий пластический язык Иржи Килиана, Начо Дуато постепенно выработал индивидуальную, лишь ему присущую хореографическую лексику,

которая позволила ему стать в ряд наиболее значительных балетмейстеров современности.

Продолжая традиции своих наставников, Начо Дуато развивает в своем творчестве две «условно ретроспективные» новаторские тенденции, связанные с переосмыслением культурного наследия: 1) балеты-«реконструкции», отражающие особенности современного взгляда на *балетную классику*; 2) хореографические спектакли, созданные на основе шедевров *музыкального искусства*.

Как и Иржи Килиан, Начо Дуато обладает редкой, «пронзительной» музыкальностью, тонким слухом, способностью почувствовать малейший нюанс изменения в любом слое музыкальной фактуры, абсолютным ощущением темпа как жизненного пульса, фразы — как естественного дыхания. Танцовщик Михайловского театра (Санкт-Петербург) Андрей Кулигин замечает в отношении хореографа: «Он ставит движение не просто точно на музыку, а он слышит, как звучит нота, и он под эту ноту так же звучно ставит тело, и тело начинает звучать» [6]. Сам Начо Дуато считает, что «у каждого звука есть и цвет, и вес, и форма», что «музыка открывает нам дверь в мир, а с возрастом — в себя», что вдохновение приходит из музыки. В частности, он подчеркивает: «Движение всегда идет от музыки. Когда я воображаю балет, я не думаю об отдельном движении, я не думаю об отдельных шагах, я представляю общую атмосферу, которая должна быть создана, а что касается отдельных движений — это уже во время работы в студии» [12]. Спектр музыкальных интересов Начо Дуато многообразен — от испанской музыки эпохи Возрождения до современных опусов минималистического направления. Ему принадлежат постановки на музыку И. С. Баха «Многогранность: формы тишины и пустоты», А. Корелли «*Arcangelo*», Ф. Шуберта «Без слов», К. Дебюсси «*Duende*», М. Равеля «*Chansons Madécasses*», О. Респиги «*Ucelli*», Я. Ксенакиса «*Synaphai*», Э. Вилла-Лобоса «*Na Floresta*», А. Пярта «Ныне отпускаеши» (*Nunc Dimittis*), К. Дженкинса «Белая тьма» и др. композиторов. «Я стараюсь не брать музыку, которая предназначена не для танца, не брать музыку, которая в высшей степени духовна», — утверждает хореограф в одном из интервью [1].

Шедеврами мирового балета считаются завораживающие одноактные спектакли Начо Дуато — «Без слов», «*Duende*», «Прелюдия», «*Nunc Dimittis*». Длительность каждого не превышает 30 минут. Благодаря этим работам, хореограф заслужил репутацию «автора бессюжетных балетов». И действительно, собственно сюжет, в строгом понимании этого слова, здесь отсутствует, нет и четко очерченных персонажей — хореографу важна общая атмосфера спектакля, чувства, мечты и ощущения, которые он вызывает у зрителя: «Для меня совершенно не важно, какой это балет — короткий или длинный, хороший или плохой, сюжетный или бессюжетный — это все один

и тот же текст, разговор человека, заинтересованного этим миром, встревоженного этим миром, который пытается передать свои чувства через движения», — утверждает Начо Дуато, сравнивая балет с поэзией [12].

Танцовщик Гентиан Дода так характеризует одноактные спектакли знаменитого хореографа: «Балет передает чувства того, кто его создает. И подчас это больше, чем просто история. Истории, которые создает Начо, не переданы буквально. Но он всегда рассказывает в своем танце то, что чувствует, и повествует свою историю в очень изысканной манере» [6].

Для спектакля «Без слов» для восьми танцовщиков и их теней Начо Дуато выбрал шесть песен Франца Шуберта. Композиционно-тематической осью балета становится оппозиция «любовь — смерть». Подобно песенным циклам великого австрийского композитора («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), в данном спектакле в лаконичной свернутой форме перед зрителями проходит вся человеческая жизнь в сложных взаимоотношениях (ансамбль из трех танцоров преобладает в композиции целого, апеллируя к идее любовного треугольника). Анализ хореографической лексики даже одного спектакля выявляет специфические нюансы стилистики испанского хореографа. Прежде всего, обращает на себя внимание «бесконечная пластическая линия» танца каждого артиста. Одно движение плавно «перетекает» в другое, органично сливаясь с ним. Таким образом, с первым звуком музыки движение начинается и, многообразно трансформируясь, не заканчивается до исчезновения самого последнего звука. При этом в единую «саморазвертывающуюся» линию вписаны разнообразные элементы, одни из которых принадлежат классической хореографии, другие — привнесены из современных стилей. Изысканные *Arabesques*, *Attitude* или *Port de bras* в следующую долю секунды «переливаются» в позу с шестой позицией ног, свободной спиной и «текущими» руками — и наоборот. Так формируется *хореографический льезон* (слияние) — пластическая линия, в которой неразличимы границы отдельных элементов и полностью сглажены переходы между ними. Эта линия, насыщенная сложными быстрыми многообразными движениями, воспринимается как единое дыхание. Еще одной важной приметой стиля Начо Дуато является органичное сочетание высокой скорости трансформаций пластической линии с плавностью переходов от одного элемента к другому. Премьер Михайловского театра Леонид Сарафанов называет хореографию Начо Дуато современной классикой и сравнивает ее с водой, которая льется очень органично, идеально ложится на музыку [11]. Таким образом, путем синтеза академических балетных традиций с традициями танца модерн в постановках Начо Дуато устанавливается уникальный баланс элементов классической и современной

хореографии, полностью изменяющий представление о современном танце.

Полифоническое переплетение сольных пластических линий лежит в основе ансамблевого взаимодействия. И здесь вновь мы видим удивительный баланс статического и динамического начал. Выпуклые «скульптурные» позы, с одной стороны, отличаются отточенной завершенностью (критики сравнивают их с ожившими античными статуями), а с другой — текучестью, непрерывной изменчивостью. При этом ансамбль функционирует как полифоническое единство линий-«голосов», то сложно переплетающихся друг с другом, то объединяющихся в «унисонном» движении. Рельефные классические поддержки «переливаются» в орнаментальные узоры, различные образы движения. Обращают на себя внимание лаконичная и емкая черно-белая цветовая и сложная световая идея спектакля, придуманная Начо Дуато и воплощенная Брэдом Филдсом: фигуры, одетые в телесные трико на темном «экзистенциальном» фоне мирового пространства то высвечиваются, то растворяются во тьме «остановившегося времени».

И здесь следует упомянуть о том, что Начо Дуато — постановщик универсального дарования. Ему присуща симультанность восприятия (одномоментное целостное представление) задуманного проекта: «Когда я задумываю балет, я задумываю его во всей полноте — я заранее думаю и о костюмах, и о декорации, и о цветовой гамме, и о свете», — объясняет хореограф [12]. Начо Дуато является во многих спектаклях автором костюмов, декораций, светового решения. Андрей Кулигин так говорит об этом: «Он сам является полным оформителем всего, потому что он и костюмами занимается, он занимается декорациями, он занимается музыкой, и, конечно же, когда он смотрит на сцену, он смотрит не только на то, как танцует артист, но он смотрит, как его светят, как играет декорация, он полностью следит за каждым нюансом всего, и главное, — профессионально в этом понимает» [12].

«Визитной карточкой» Начо Дуато стал его двухчасовой спектакль «Многогранность. Формы тишины и пустоты» — хореографическое приношение музыкальному гению. В этом балете звучат фрагменты из 22 произведений И. С. Баха. Концепция балета в большинстве работ Начо Дуато строится на ренессансном ощущении неразрывности Любви и Смерти: «В моих спектаклях радость всегда идет рядом со смертью. В средиземноморской культуре за чем-то светлым всегда стоит что-то страшное. И у Баха тоже. Я поставил спектакль «Многогранность» (*Multiplicidad*) на его музыку, потому что услышал в ней сходное ощущение. Много смешного, радостного — и вдруг страх и темнота» [14: 254]. Балет состоит из двух частей. Первая часть «Многогранность», построенная на разнообразных хореографических вариациях, олицетворяет жизненную полнокровность.

В этой части звучат Гольдберговские вариации, части Бранденбургских концертов, фрагменты инструментальных концертов. Вторая часть «Формы Тишины и Пустоты», основанная исключительно на музыке последнего произведения Баха «Искусство фуги», — мистического, отрешенного характера, отражающего настроение смерти. Спектакль не имеет четкого сюжета. Обращает на себя внимание фигура Баха (эту роль исполняет сам Дуато), управляющая танцовщиками-«инструментами», а также отдельные персонажи — Муза и Смерть. Спектакль получил мировое признание — премию «Бенуа де ла данс» (*Benois de la danse*). Залогом его успеха стала необыкновенная музыкальность Начо Дуато, позволившая создать удивительную хореографическую версию гениальной музыки.

Важный этап в творчестве Начо Дуато связан с работой в должности художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра (Санкт-Петербург). Одной из проблем, с которыми столкнулся хореограф с первых дней работы в театре, была специфическая «академическая закрепленность» верхней части туловища русских танцовщиков, не знакомых с хореографической лексикой стиля модерн. Специально для труппы Михайловского театра Начо Дуато продумывает новый словарь движений, воплощенный в спектаклях «*Invisible*», «Прелюдия», «*Na Floresta*», «Ныне отпускаеши» и особенно — в последней работе «Белая тьма» с особенно сложной пластической вязью. Танцовщики театра вспоминают в интервью, что они заново учились ходить, так как их тело, благодаря многолетним тренировкам, было подсознательно «заточено» на классическую выворотность ног, «балетные» кисти, прямую спину. Овладение новой пластичностью, по мнению Марата Шемиунова, позволило им по-другому начать танцевать даже хореографическую классику: «Мы мансарду начинаем выстраивать над своим классическим фундаментом. Даже не фундаментом — над зданием мы пристраиваем очень красивые яркие архитектурные проекты» [9].

Второй проблемой для Начо Дуато, прославившегося одноактными абстрактными спектаклями, стала постановка «знаковых» для российской сцены классических балетов — «Спящей красавицы», «Щелкунчика» П. И. Чайковского, «Ромео и Джульетты» С. С. Прокофьева. В постановке спектаклей-«реконструкций» Начо Дуато, не имевший до того опыта создания «балета на пуантах», видит возможность творческого роста. В одном из интервью хореограф признается: «Когда критики задают вопрос: “Зачем же он ставит „Спящую“, если он не умеет ставить классический балет”, ответ у меня всегда один: “Я ставлю именно потому, что я не знаю пока, как это делать”. Танцоры должны постигать что-то новое каждый день, зрители должны постигать, хореограф — тоже не исключение. Расти и совершенствоваться можно, только делая то, что сейчас ты делать не умеешь» [12]. Особая

интрига заключалась в том, что Начо Дуато стал первым иностранным балетмейстером, который через 100 лет после Мариуса Петипа приехал в Россию работать на постоянной основе.

За период работы над классическими балетами, осваивая классическую технику с пуантами и пачками, Начо Дуато тесно сотрудничал с Академией им. Вагановой и Большим театром. Тем не менее, даже в эти хрестоматийные спектакли Начо Дуато органично вплет свой творческий голос. В отличие от Матса Эка или Джона Ноймайера, Начо Дуато сохраняет классический стержень балетов Чайковского. Это касается, прежде всего, партий солистов — Авроры и Принца Дезире. Эти образы, представленные в канонах классического балета, становятся образами Мечты, Идеала, Совершенства. Начо Дуато называет классический пласт постановки «особым почтительным реверансом в сторону Петипа». Партиям солистов контрастирует кордебалет и особенно — свита Феи Карабос, танцующие в стилистике модерн — без пачек и пуантов, в гибкой «дуатовской» пластике. Обратный эффект создается в балете «Ромео и Джульетта». Взаимодействие солистов и кордебалета основано на контрасте естественности (стилистика модерна в партиях Джульетты и Ромео) и церемонности (элементы классического балета в исполнении кордебалета — гостей на балу у Капулетти).

Хореограф старается освободить спектакль от продолжительных пантомим, бесконечных повторов движений. Концентрируясь на перипетиях сюжета и сохраняя их в неприкосновенности, Начо Дуато убирает из текста интермеццо и дивертисменты: «Я старался избавиться от всех театральных движений, движений, к которым все давно привыкли, от пантомимы. Они красиво смотрятся в классической версии. Мне на сцене и пяти минут не простоять с танцовщицами, если я буду заниматься пантомимой и театром. Не знаю почему, но я так чувствую. Таким образом, я пытался придумать танец, в котором нет пантомимы, в моем балете нет пантомимы» [2]. В интерпретации испанского хореографа «Спящая красавица» приобретает черты камерного спектакля — с «уютными» историческими декорациями и костюмами, приглушенным светом, «деликатным» звучанием оркестра.

Свое представление о «русской душе» Начо Дуато воплотил в двух работах, созданных для Михайловского театра, — «Прелюдия» и «*Nunc Dimittis*». «Прелюдию» хореограф называет своим «сном о Петербурге». В этом балете воплощены впечатления Начо Дуато о культурной атмосфере Северной Пальмиры, «все его впечатления от соприкосновения со здешней культурой, с иной реальностью: с Петербургом, русским классическим балетом, репертуарным театром, академической труппой, старинным театральным зданием и иллюзорными декорациями. Перед зрителем проносятся знакомые образы балетного театра, преломленные

взглядом со стороны: в спектакль включены все типы балетных мизансцен, все типы декораций, сценическая машинерия, а также конкретно сильфиды — танцовщицы в классических длинных тюниках» [8]. В лексику стиля модерн инкрустированы классические элементы. Классические па-де-де, кордебалет, купол Исаакиевского собора, «сине-туманная» цветовая гамма Санкт-Петербурга вместе составляют образ русского балета, рожденный подсознанием испанского хореографа. Здесь уместно привести еще одно высказывание Начо Дуато о своем творчестве: «Я много мечтаю, и я люблю мечтать. Все мои работы похожи на мечты. Ты не можешь потрогать их, поэтому можно сказать, что все мои произведения — всего лишь сон. Они остаются в памяти. В этом и есть красота балета. Она, как мгновение, неуловима» [11]. Балет «*Nunc Dimittis*» на музыку Арво Пярта по тексту молитвы Симеона Богоприимца воплощает представления Начо Дуато о православной культуре. Импульсом к созданию этого спектакля послужил звуковой символ православия — звучание хора и колокольный звон. Специально для «*Nunc Dimittis*» испанский композитор Давид Азагра написал колокольную музыку, что стало первым мировым прецедентом использования колокольного перезвона в балетном спектакле. «Хореограф делает акцент на “текучих” и “длительных” движениях рук балерины, повороте головы, наклоне шеи, неожиданно-резкой белой полосе тела в вырезе на спине. Путь к духовности через страдание, аскезу и жертвенность — главная тема балета» — утверждает И. Тарасова [10]. «Стихийные» и, в то же время, точно выверенные движения балетного ансамбля ассоциируются то с визуальным образом раскачивающихся колоколов и звуковым образом благовеста, разносящегося в бесконечном просторе, то с русским народным танцем. В этом спектакле, как и в других балетах («Многогранность», «Невидимое»), Начо Дуато демонстрирует свое уникальное понимание балетного ансамбля как целостного организма, где каждый участник ощущает себя не винтиком сложного механизма, а «живой клеткой», эластичными «кровеносными сосудами», связанными с партнерами. Такой подход позволяет рождать знаменитые дуатовские «волны» из человеческих фигур, «вздымающиеся и опадающие» на всем сценическом пространстве.

Выводы. Хореографическая лексика и принципы постановки балетных спектаклей испанского хореографа Начо Дуато являются обобщением новаторских тенденций крупнейших хореографов современности: Мориса Бежара, Элвина Эйли, Иржи Килиана. Начо Дуато, органично сочетая элементы классической хореографии и танца модерн, создает неоклассические композиции в двух основных направлениях: осовремененные балеты-«реконструкции» хореографических шедевров, хореографические спектакли на основе классической музыки. Как и Иржи Килиан, Начо Дуато

предпочитает абстрактные балеты, которые становятся выражением внутреннего мира человека. Индивидуальной особенностью хореографической стилистики Начо Дуато является создание непрерывной хореографической «линии-льеzona» с «текучим» соединением многообразных разнородных элементов из различных стилей, формирование полифонической «пластической ткани» на основе переплетения и комплементарного (взаимодополняющего) взаимодействия нескольких хореографических линий, ощущение ансамбля танцовщиков как эластичного организма. Универсализм Начо Дуато (тонкого ценителя музыкального искусства, талантливого дизайнера, костюмера, декоратора, осветителя) позволяет испанскому хореографу создавать незабываемые постановки, занимающие ведущие позиции в рейтинге мировых достижений современного хореографического искусства.

Литература:

1. Абсолютный слух. Интервью Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog. — Название с экрана.
2. Балет «Спящая красавица» в Михайловском театре: [интервью с Начо Дуато / Корреспондент А. Макарова] // Искусство TV. — 2011. — сентябрь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.iskusstvo.tv/>. — Название с экрана.
3. Березовская Е. Начо Дуато привез в Москву три одноактных балета [Электронный ресурс] / Е. Березовская. — Режим доступа: <http://www.1tv.ru/news/culture/281394>. — Название с экрана.
4. Гердт О. Балет как резюме / О. Гердт // Ведомости. — 2015. — 20 февр. — № 3776.
5. Наборщикова С. Начо Дуато признался в любви к Серебряному веку [Электронный ресурс] / С. Наборщикова // Известия. — 2013. — 15 дек. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/562521>. — Название с экрана.
6. Начо Дуато. Русские сезоны: фильм Н. Стрижак [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8Nr7T-FfoEE>. — Название с экрана.
7. Складаревская И. Без наркотиков: «Белая тьма» Начо Дуато в Михайловском театре [Электронный ресурс] / И. Складаревская // Фонтанка.ru. — 2014. — 05 мая. — Режим доступа: <http://calendar.fontanka.ru/articles/1535>. — Название с экрана.
8. Складаревская И. Сны Начо Дуато: Назад, к природе! [Электронный ресурс] / И. Складаревская // Фонтанка.ru. — 2013. — 28 мая. — Режим доступа: <http://calendar.fontanka.ru/articles/610>. — Название с экрана.
9. Премьера балетов Начо Дуато: интервью с испанским хореографом [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=oup1ofLfrUA>. — Название с экрана.
10. Тарасова И. По следам Петипа [Электронный ресурс] / И. Тарасова // Взгляд. Деловая газета. — 2011. — 18 марта. — Режим доступа: <http://www.vz.ru/culture/2011/3/18/476650.html>. — Название с экрана.
11. ЦП о «Спящей красавице» Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jYFamASEHvM>. — Название с экрана.
12. An evening with Nacho Duato: творческая встреча с Начо Дуато [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY>. — Название с экрана.
13. «Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.staatsballett-berlin.de/en/spielplan/vielfaltigkeit-formen-von-stille-und-leere/25-02-2016/230>. — Название с экрана.
14. Nacho Duato: «Rusia y España tienen mucho en común» (Entrevista al coreógrafo español) // Rusia y España: diálogo intercultural. — Granada, 2013. — P. 251–262.

References:

1. Absolutny sluh. Intervju Nacho Duato // https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog.
2. Ballet "Spiashhaja krasavitsa" v Mihajlovskom teatre: Intervju s Nacho Duato / Korrespondent A. Makarova // Iskusstvo TV. — sentiabr' 2011. — <http://www.iskusstvo.tv/>.
3. Berezovskaja Je. Nacho Duato privioz v Moskvu tri odno-aktnyh baleta / Je. Berezovskaja. — <http://www.1tv.ru/news/culture/281394>.
4. Gerdt O. Ballet kak reziume / O. Gerdt // Vedomosti. — № 3776. — 20.02.2015.
5. Naborshhikova S. Nacho Duato priznalsja v ljubvi k Seriebri-anomu vieku / S. Naborshhikova // Izvestia. — 15.12.2013 // <http://izvestia.ru/news/562521>.
6. Nacho Duato. Russkije sezony: film N. Strizhak // <https://www.youtube.com/watch?v=8Nr7T-FfoEE>.
7. Skliarevskaja I. Bez narkotikov: "Bielaja t'ma" Nacho Duato v Mihajlovskom teatre / I. Skliarevskaja // Fontanka.ru. — 05.05.14 // <http://calendar.fontanka.ru/articles/1535>.
8. Skliarevskaja I. Sny Nacho Duato: Nazad, k prirode! / I. Skliarevskaja // Fontanka.ru. — 28.05.13 // <http://calendar.fontanka.ru/articles/610>.
9. Premjera baletov Nacho Duato: Intervju s ispanskim horeo-grafom. — <https://www.youtube.com/watch?v=oup1ofLfrUA>.
10. Tarasova I. Po sledam Petipa / I. Tarasova // Vzgliad. Delovaja gazeta. — 18.03.2011 // <http://www.vz.ru/culture/2011/3/18/476650.html>.
11. TSL o "Spiashhej krasavitse" Nacho Duato // <https://www.youtube.com/watch?v=jYFamASEHvM>.
12. An evening with Nacho Duato: tvorcheskaja vstrecha s Nacho Duato // <https://www.youtube.com/watch?v=Q-7cU0HzYZY>.
13. "Multiplicity. Forms of Silence and Emptiness" // <http://www.staatsballett-berlin.de/en/spielplan/vielfaltigkeit-formen-von-stille-und-leere/25-02-2016/230>.
14. Nacho Duato: "Rusia y España tienen mucho en común" (Entrevista al coreógrafo español) // Rusia y España: diálogo intercultural. — Granada, 2013. — P. 251–262.

УДК 791.61(477) «192»: 005.93

Миславский В. Н.

Харьковская государственная
академия культуры

ФОРМИРОВАНИЕ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ БАЗЫ УКРАИНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА В 1920-Е ГОДЫ

Миславский В. Н. Формирование материально-технической базы украинского кинематографа в 1920-е годы. На основе широкого спектра малоизвестных публикаций в украинской и российской периодической печати 1922–1930 гг. в статье рассматривается формирование материально-технической базы украинского кинематографа. Анализируется влияние технического оснащения кинофабрик на качественный показатель кинопродукции в 1920-е годы. Всеукраинское фотокиноуправление не получало необходимого государственного финансирования на развитие кинопроизводства и вынуждено было самостоятельно изыскивать возможность такого финансирования. Первоначально основные капиталовложения направлялись на развитие Одесской и отчасти Ялтинской кинофабрик. Но со второй половины 1920-х годов, после принятия решения о строительстве крупнейшей в СССР кинофабрики в Киеве, все средства направлялись на это строительство. В статье также рассмотрены негативные последствия, связанные с неравномерным распределением финансирования на развитие трех кинофабрик.

Ключевые слова: история кино, УССР, ВУФКУ, кинопромышленность.

Миславський В. Н. Формування матеріально-технічної бази українського кінематографа в 1920-ті роки. На основі широкого спектру маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі 1922–1930 рр. у статті розглядається формування матеріально-технічної бази українського кінематографа. Аналізується вплив технічного оснащення кінофабрик на якісний показник кінопродукції в 1920-ті роки. Всеукраїнське фотокіноуправління не отримувало необхідного державного фінансування на розвиток кіновиробництва і змушене було самостійно вишукувати можливість такого фінансування. Спочатку основні капіталовкладення направлялися на розвиток Одеської і почасти Ялтинської кінофабрик. Але з другої половини 1920-х років, після прийняття рішення про будівництво найбільшої в СРСР кінофабрики в Києві, всі кошти направлялися на це будівництво. У статті також розглянуто негативні наслідки, пов'язані з нерівномірним розподілом фінансування на розвиток трьох кінофабрик.

Ключові слова: історія кіно, УРСР, ВУФКУ, кінопромисловість.

Mislavskiy V. Formation of material and technical basis of the Ukrainian cinematography in the 1920's. The present article is based on the broad array of little-known publications in the Ukrainian and Russian periodicals in 1922–1930. Formation of material and technical basis of the Ukrainian cinematography is considered herein. We analyzed the influence of technical equipment of film studios on the quality of motion pictures produced in the 1920's.

Problem statement. Formation of material and technical basis of the Ukrainian cinematography in the 1920's still remains an underexplored chapter in the history of the Ukrainian cinema. Therefore, relevance of exploring this subject lies mostly in filling the notable gap in the history of the Ukrainian cinema.

Analysis of recent studies and publications. Certain aspects of formation of the Ukrainian motion picture industry in the 1920's have been covered in some works by the Ukrainian researchers A. Shimon and N. Filkevich. However, no study has been dedicated specifically to this issue, although it played a prominent role in the development of the Ukrainian cinematography in the 1920's.

Objective of the article. Exploration of specifics of AUPhCA's (All-Ukrainian Photo and Cinema Administration) policies aimed at consolidation of the material and technical basis of the Ukrainian cinematography during the 1920's.

From the very first months of its work, AUPhCA, apart from "gathering" the Ukrainian cinematic property, was attempting to establish movie production of its own. Practically no movie production infrastructure was available: former D. Kharitonov and K. Borisov film studios in Odessa, and "Svetoten" studio in Kiev had been dilapidated. AUPhCA managed to come to an arrangement with the Crimean People's Commissariat for Education about five-year lease of two studios, although it had to pay a huge forfeit to private lessees. The associated studios were put in order, supplied with materials, intermediates, and were named "The Second AUPhCA's State Film Studio".

However, facilities installed at these studios failed to meet the requirements of movie production. In 1923 refitting of Odessa studios was commenced in order to make it the most advanced film studio in the USSR.

AUPhCA considered Yalta Film Studio to be auxiliary, and major portion of funds was allocated to procure equipment and reconstruct Odessa Film Studio and make it a state-of-the-art movie production park.

Yalta Film Studio was heavily damaged by a violent earthquake in the Crimea on September 12, 1927; laboratories and workshops suffered major destruction. Then, since complete overhaul of the damaged studio was deemed impossible in the foreseeable future, AUPhCA made a decision to transfer all the staff and intact equipment to Odessa Film Studio.

The idea of constructing a film studio in Kiev originated in 1923. Initially, AUPhCA intended to begin the construction in spring 1926, and it was planned that construction would be completed incredibly fast — from April 1926 to autumn 1926, whereas full-scale movie production was scheduled to be launched in February or March 1927. Kiev Film Studio was envisioned to become a movie production park like that in Hollywood.

Conclusions. Formation of the material and technical base of the Ukrainian cinematography was under way with practically no assistance from the government, and AUPhCA could only reckon upon its own resources in this process. Ambitious plans of arranging the largest-scale movie production facility in the USSR were partially implemented. Since 1922 to 1930, Odessa and Yalta studios that had been almost completely ruined were furnished with state-of-the-art equipment.

Thereafter, AUPhCA focused its major effort on the construction of Kiev Film Studio, which, according to many contemporaries, including foreigners, was intended to become the greatest studio in the USSR — both in terms of size and the quantity of up-to-date cine equipment. Eventually, this obsession with grand-scale projects turned out to be a disappointment: miscalculations in the design of Kiev Film Studio were discovered, and in just a couple of years after it had been commissioned, RSFSR and Ukrainian SSR movie industry switched over to production of sound films. That is when total inadaptability of Kiev Film Studio to production of sound films manifested itself.

All-Ukrainian Photo and Cinema Administration received inadequate state funding for development of movie production, and had to seek funding opportunities elsewhere by itself. At first, principal capital investment was channeled to the development of Odessa and partially Yalta Film Studios, but since late 1920's, when the decision on construction of the greatest film factory in Kiev had been made, all the financing was allocated for this project. The article also addresses the negative consequences of uneven distribution of financing for the development of these three film studios.

Research prospects for the given topic. The present study does not claim to be complete. We believe that further scientific research, above all through archives, into the development of the material and technical basis and functioning of the Ukrainian film studios in the 1930–1940's, is a prospective area for studies.

Keywords: film history, the USSR, AUPhCA, motion picture industry.

Постановка проблеми. Становлення матеріально-технічної бази української кінематографії в 1920-е годы по-прежнему остается малоизученной страницей в истории украинского кино. Поэтому и актуальность данного исследования заключается, главным образом, в заполнении существенного пробела в истории украинского кино.

Анализ последних исследований и публикаций. Некоторые аспекты становления украинской киноотрасли в 1920-е годы получили освещение в некоторых работах украинских исследователей — А. Шимона [41] и Н. Филькевича [39]. Таким образом, данная проблематика не стала предметом отдельного исследования, хотя играла ключевую роль в процессе развития украинского кинематографа в 1920-е годы.

Цель статьи — изучить особенности политики ВУФКУ по укреплению материально-технічної бази українського кінематографа в течение 1920-х годов.

Изложение основного материала. С первых месяцев начала работы ВУФКУ кроме «собиранія» всего киноимущества Украины пытается

наладить собственное кинопроизводство. Технических возможностей для организации кинопроцесса практически не было — полуразрушенные бывшие павильоны Д. Харитонова и К. Борисова в Одессе и «Светотень» в Киеве. В феврале 1922 года ялтинские павильоны, ранее принадлежавшие И. Ермольеву и А. Ханжонкову, были переданы Крымнаркомпросом в концессию частным предпринимателям Бельяни и Корну [3].

ВУФКУ удалось договориться с Наркомпросом Крыма о пятилетней аренде двух павильонов, заплатив частным арендаторам крупную неустойку. Объединенные павильоны были приведены в порядок, обеспечены сырьем, подсобными материалами и получили название «2-я Госкинофабрика ВУФКУ» [13]. Открытие Ялтинской кинофабрики состоялось 13 сентября 1922 года [38]. К работе на фабрике сразу же приступили приглашенные из Москвы киноработники — режиссер Владимир Гардин, художник Владимир Егоров, актеры Зоя Баранцевич и Олег Фрелих.

Но оснащение павильонов не могло удовлетворить запросы кинопроизводства. В 1923 году начинаются работы по оснащению одесских павильонов с целью сделать из них лучшую кинофабрику в СССР.

Под руководством администратора Одесской кинофабрики Я. А. Корна и директора крайотдела ВУФКУ М. Я. Капчинского начались ремонтно-строительные работы по переоборудованию одесских павильонов в киногородок. Архитектурно-художественными работами руководил художник-архитектор В. В. Егоров. На фабричной территории, первым делом, была проложена мостовая от улицы до фабрики, владение огораживается забором со специальными архитектурными воротами, по рисункам художников Суворова и Цукера высажены деревья, устраивается фонтан. Также была построена отдельная электростанция, помещение для лаборатории, дом для проживания рабочих и служащих [31].

К концу 1923 года в Одессе работали два павильона, две лаборатории, декорационная мастерская, склад мебели, столовая и библиотека, котельная, фотопавильон для изготовления художественных снимков [16; 15; 17; 35].

Ялтинская кинофабрика была для ВУФКУ вспомогательной, и большая часть средств отпущалась на закупку оборудования и реконструкцию Одесской кинофабрики — киногородка.

На Ялтинской кинофабрике, находившейся в плачевном состоянии, постепенно были устранены все недостатки: оборудована кинологора, обустроены обойно-драпировочная мастерская, гримерная и малярная. Произведен внутренний ремонт лаборатории, установлен дополнительный сушильный барабан и всевозможная киноаппаратура. Дополнительно было еще закуплено оборудование в Германии [42].

С осени 1924 года работа на Одесской кинофабрике шла по двум направлениям. К 1925 году

были построены просторная светлая столярная мастерская, а также здания для хранения декораций и пиротехнических изделий [23; 7; 29; 30]. Осенью дополнительно были установлены импортные проекторы [24].

В 1926 году Одесская кинофабрика была оснащена по последнему слову техники. На территории фабрики помещались два павильона, съемочные площадки и целый ряд подсобных мастерских. При главном павильоне работала оборудованная лаборатория с промывочным, сушильным, копировальным, монтажным и другими отделениями. Вторая лаборатория была предназначена исключительно для текущих работ (проявка негативов, печатание рабочих позитивов, монтаж и т. п.).

Московские кинематографисты, побывавшие на Одесской кинофабрике, с восторгом отзывались о ее оснащении [40; 25].

По причине сильного крымского землетрясения 12 сентября 1927 года, Ялтинская кинофабрика получила сильные разрушения, в особенности лаборатории и корпуса цехов. Повлияло оно негативно и на моральное состояние художественного персонала. И поскольку в обозримом будущем невозможен был капитальный ремонт разрушенного, правление ВУФКУ принимает решение перевести весь штат и уцелевшее оборудование на Одесскую кинофабрику. В связи с увеличением количества режиссерских групп, в экстренном порядке заканчиваются ремонт и оборудование соседних дач, переданных в распоряжение фабрики [27]. На эти цели Одесской кинофабрике было отпущено дополнительно 300 тысяч рублей. Кроме того, дополнительные средства в размере 60 000 рублей были отпущены на скорейшую постройку пятого павильона, который должен был начать работу 15 ноября [26]. В это время происходят и кадровые перестановки. Директор Ялтинской фабрики С. Орелович назначается первым заместителем директора Одесской кинофабрики и временно заведомо Производственного отдела ВУФКУ [28].

О строительстве Киевской кинофабрики говорили еще в 1923 году. По сообщению журнала «Пролеткино», в связи с расширением работы, кроме налаживания кинопроизводства в Одессе и Ялте производственный отдел ВУФКУ проектировал постройку кинофабрики и в Киеве [6]. Но более детально вопрос о строительстве кинофабрики в Киеве стал прорабатываться в начале 1925 года, на Всеукраинском съезде работников искусств: «В связи с продвижением кино на село, съездом поставлена задача подготовки кадра киномехаников, которые будут вести не только техническую работу, но и будут являться культурно-просветительными работниками села. Съезд подтвердил необходимость расширения производства фильмов для села. И с этой целью решено открыть кинофабрику в Киеве, как в одном из крупных центров украинской культуры» [12; 14]. Первоначально ВУФКУ планировало начать строительство весной 1926 года. Кроме лучших советских архитекторов в комиссию

по постройке вошли бы немецкие архитекторы фабрики УФА — Шафенберг, Гаагер и Вайзенберг, работавшие в то время в ВУФКУ. Бюджет строительства, по предварительным подсчетам, составил 1 000 000 рублей [19]. Проект постройки в Киеве самой большой в СССР кинофабрики ВУФКУ внесло на рассмотрение соответствующих органов. Согласно проекта, фабрика должна была строиться по последнему слову техники и оснастить ее предполагалось всеми видами новейшей аппаратуры, используемой на Западе [8; 20].

Построить фабрику планировали в необычайно короткий срок — с апреля по осень 1926 года, с началом кинопроизводственной работы с полной нагрузкой в феврале-марте 1927 года. По замыслу, Киевская кинофабрика должна была стать киностудией по примеру Голливуда. Под строительство Киевский исполком выделил площадь в 35 десятин на окраине города, в Пушкинском парке, хотя высказывалось мнение о строительстве в центральных районах [22]. Над созданием проекта работал профессор Киевского художественного института архитектор В. К. Рыков [20].

23 февраля 1926 года коллегия Наркомпроса УССР утвердила постановление о строительстве Киевской кинофабрики [33]. По проекту, по величине и техническому оборудованию Киевская кинофабрика была крупнейшей в СССР. Длина павильона — 100 метров, ширина — 35. Постройка фабрики оценивалась в 1 200 000 рублей, кроме того, на оборудование требовалось еще 800 000 руб. Фабрику было намечено построить с таким расчетом, чтобы одновременно могли работать 15 режиссерских групп, для чего каждый павильон планировалось снабдить особой системой опускания штор, для разделения на пять частей. Каждая из частей павильона — крупнее всего одесского павильона [1; 18; 10; 34].

22 марта 1927 года стартовали земельные работы по планировке части участка, необходимой для начала строительства. 15 апреля начались закладка фундамента и подготовка металлических конструкций павильона. Производство металлических конструкций заказали киевскому заводу «Ленинская кузница», монтажом занималась российская компания «Индустрии». По плану, павильон должен был быть закончен до 1 ноября. На работы по устройству отопления и вентиляции был устроен тендер, в котором участвовали три претендента: «Тепло и сила», Санитарно-технический отдел и московская фирма «Отопитель». Проекты отопления и вентиляции подготовил профессор Чаплин [11].

Приступить к съемкам планировалось в марте 1928 года [32]. Но из-за отсутствия необходимого со стороны государства финансирования это стало проблематично. В дальнейшем план окончания строительства изменили: «Из-за ликвидации разрушенной землетрясением Ялтинской кинофабрики ВУФКУ, ускорен темп строительства новой кинофабрики в Киеве. План работ на строительстве

изменен так, чтобы закончить фабрику не позднее апреля 1928» [5]. За счет привлечения собственных средств ВУФКУ, закончить строительство не было возможности, что в своем докладе подчеркивал А. Чуб. Для реализации плана строительства Киевской кинофабрики необходимо было получить долгосрочный банковский кредит. В связи с этим Коллегия Наркомпроса УССР принимает специальное постановление [36].

Строительство фабрики было рассчитано на два сезона — 1927/28 и 1928/29 годы. По плану сезона 1927/28, должно было быть выполнено работ на 1 560 000 рублей. Все намеченные работы — строительство павильона и лабораторий — планировалось закончить до 1 января [37].

На строительстве было задействовано 250 рабочих. Темп работы был рассчитан таким образом, чтобы фабрика начала работать с 1 октября. И весной ВУФКУ приступило к составлению плана съемочных работ на новой фабрике [2; 9].

Необходимо отметить, что строительный план был выполнен в точно намеченный срок. На постройку и оборудование фабрики по смете было отпущено 3 800 000 руб. Фабрика строилась на средства ВУФКУ при ограниченных кредитах. Комиссия РКИ, производившая проверку ВУФКУ, ходатайствовала о дотировании Совнаркомом УССР для покрытия ряда строительных расходов, которые основательно расшатали материальную базу украинской кинематографии.

Но, несмотря на столь шумную рекламу в прессе и лестные отзывы, Киевская кинофабрика не отвечала запросам завтрашнего дня. При ее проектировании не были учтены перспективы перехода кинопромышленности на производство звуковых фильмов. С приходом звука выяснилось, что павильоны Киевской кинофабрики, в том числе и ее самый большой в Европе павильон, совершенно не приспособлены к съемкам звуковых фильмов. Звучала критика и других аспектов: месторасположение, творческий состав и т. д. [4].

Выводы. Становление материально-технической базы украинской кинематографии происходило без особой помощи со стороны государства, и ВУФКУ в этом вопросе могло рассчитывать исключительно на собственные ресурсы. Амбициозные планы по организации в Украине крупнейшей в СССР кинопроизводственной базы частично были реализованы. В период с 1922 по 1930 год практически полностью разрушенные одесские и ялтинские павильоны удалось оборудовать по последнему слову техники.

В дальнейшем руководство ВУФКУ сосредоточило значительные усилия на строительстве Киевской кинофабрики, которая, по отзывам многих современников, в том числе и иностранцев, должна была стать крупнейшей в СССР как по размерам, так и по количеству новейшего кинооборудования. Но мода на гигантоманию не оправдалась. Со временем выявились просчеты в проектировании Киевской кинофабрики. Буквально через пару лет по-

сле ввода ее в эксплуатацию кинопромышленность РСФСР и УССР перешла на производство звуковых фильмов. И тогда стала очевидна полнейшая неспособленность Киевской кинофабрики к процессам производства звуковых фильмов.

Перспективы исследования данной темы. Предлагаемая публикация не претендует на полноту. Перспективными являются дальнейшие научные исследования, прежде всего в архивах, направленные, например, на изучение развития материально-технической базы и функционирования украинских кинофабрик в 1930–1940-х годах XX столетия.

Литература:

1. Бор. 3-тя кінофабрика ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 7.
2. Будування Київської Кінофабрики / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19 (88/89). — 22 травня. — С. 15.
3. В Фото-Кино-Комитете / [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21.
4. Власенко С. Мертворожденный Голівуд / С. Власенко // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 61–62.
5. ВУФКУ / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21 (61). — 25 жовтня. — С. 15.
6. ВУФКУ / [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.
7. ВУФКУ / [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 20.
8. Деятельность ВУФКУ / [Ред. ст.] // Театр — музыка — кино. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10.
9. Збудування Київської Кінофабрики / [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41 (142). — 12 июня. — С. 17.
10. К постройке в Киеве кинофабрики / [Ред. ст.] // Театр — музыка — кино. — 1926. — № 19. — 30 березня — 6 квітня. — С. 11.
11. Київська кінофабрика / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15 (55/56). — 12 квітня. — С. 12.
12. Кино на Всеукраинском съезде работников искусств / [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8 (55). — 17 февраля. — С. 12.
13. Кино / [Ред. ст.] // Татр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15.
14. Кино-жизнь на Украине / [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 13 (60). — 24 марта. — С. 16.
15. Кинопремьеры о кино / [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 5 (19). — Ноябрь 1923. — С. 12.
16. Кинопроизводство в Одессе / [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1 (15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12.
17. Киносезон в Одессе / [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5) 19. — Ноябрь 1923. — С. 12.
18. Кинофабрика ВУФКУ и Киев: (Из беседы с членом правления ВУФКУ Б. Лифшицем) // Театр — музыка — кино. — 1926. — № 16. — 9–10 березня. — С. 12.
19. Кинохроника / [Ред. ст.] // Театр — музыка — кино. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.
20. Кінофабрика в Києві / [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.
21. Кінофабрика в Києві / [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 17.
22. М. Где быть фабрике ВУФКУ? / [Ред. ст.] // Театр — музыка — кино. — 1926. — № 20. — 6–13 квітня. — С. 1–2.
23. На кинофабрике ВУФКУ / [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12.
24. На Одесской кинофабрике / [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11.
25. На ф-ке ВУФКУ / [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 1 (14). — Апрель. — С. 4.
26. Нечес П. Расширяем Одесскую кинофабрику / П. Нечес // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 16 (117). — 11 октября. — С. 10.
27. Одеська кінофабрика ВУФКУ / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 24 (65). — 22 листопада. — С. 16.

28. Одеська кінофабрика ВУФКУ / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26 (67). — 6 грудня. — С. 14.
29. 1-я Госкино фабрика ВУФКУ / [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11.
30. 1-я фабрика ВУФКУ / [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 47 (98). — 24 ноября. — С. 15.
31. Первый киногородок в России / [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1 (5). — Январь. — С. 36–38.
32. Перспективы ВУФКУ / [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28 (183). — 12 июля. — С. 11.
33. Про збудування кінофабрики в Києві: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 4 від 23 лютого 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — Ч. 4 (22). — Березень. — Арт. 1.
34. Проект заводу кінофабрики у Києві закінчено цілком / [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 16. — Квітень. — С. 27.
35. Производство Вуфку / [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6 (20). — [Декабрь, 1923]. — С. 12.
36. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43 (79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
37. Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ / [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26 (67). — 6 грудня. — С. 14.
38. Украинская кинопромышленность в Ялте / [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
39. Фількевич М. О. Довженковці. Сторінки нашої історії / М. О. Фількевич. — К., 2006. — 178 с.
40. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ / Х. Херсонский // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5 (7/8). — 34–35.
41. Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино / Александр Алексеевич Шимон. — М.: Искусство, 1974. — 152 с.
42. Ялтинская ф-ка ВУФКУ / [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 2 (14). — Февраль. — С. 26.
14. Ky'no-zhy'zn' na Ukray'ne / [Red. st.] // Ky'no-nedelya. — 1925. — № 13 (60). — 24 marta. — S. 16.
15. Ky'noprem'ery o ky'no / [Red. st.] // Sy'luety. — 1923/24. — № 5 (19). — Noyabr' 1923. — S. 12.
16. Ky'noproy'zvodstvo v Odesse / [Red. st.] // Sy'luety. — 1923/24. — № 1 (15). — [Oktjabr', 1923]. — S. 12.
17. Ky'nosezon v Odesse / [Red. st.] // Sy'luety. — 1923/24. — № (5) 19. — Noyabr' 1923. — S. 12.
18. Ky'nofabry'ka VUFKU y' Ky'eve: (Y'z besedy s chlenom pravleny'ya VUFKU B. Ly'fshy'cem) // Teatr — muzy'ka — kino. — 1926. — № 16. — 9–10 bereznaya. — S. 12.
19. Ky'noxrony'ka [Red. st.] // Teatr — muzy'ka — kino. — 1925. — № 3. — 8–14 grudnya. — S. 7.
20. Kinofabry'ka v Ky'yevi / [Red. st.] // Kino. — 1926. — № 2/3. — Sichen'. — S. 23.
21. Kinofabry'ka v Ky'yevi / [Red. st.] // Kino. — 1926. — № 4. — Lyuty'j. — S. 17.
22. M. Gde byt' fabry'ke VUFKU? / [Red. st.] // Teatr — muzy'ka — kino. — 1926. — № 20. — 6–13 kvitnya. — S. 1–2.
23. Naky'nofabry'ke VUFKU / [Red. st.] // Teatral'naya nedelya. — 1925. — № 1. — 28 yanvary. — S. 12.
24. Na Odesskoj ky'nofabry'ke / [Red. st.] // Teatral'naya nedelya. — 1925. — № 15. — 3 sentyabrya. — S. 11.
25. Na f-ke VUFKU / [Red. st.] // Ky'no-front. — 1926. — № 1 (14). — Aprel'. — S. 4.
26. Neches P. Rasshy'ryaem Odesskuyu ky'nofabry'ku / P. Neches // Teatr, klub, ky'no. — 1927. — № 16 (117). — 11 oktyabrya. — S. 10.
27. Odes' kakino fabry'ka VUFKU / [Red. st.] // Nove my'steczstvo. — 1927. — № 24 (65). — 22 ly'stopada. — S. 16.
28. Odes' kakino fabry'ka VUFKU / [Red. st.] // Nove my'steczstvo. — 1927. — № 26 (67). — 6 grudnya. — S. 14.
29. 1-ya Gosky'no fabry'ka VUFKU / [Red. st.] // Y'skusstvo trudyashhy'msya. — 1925. — № 52. — 24 noyabrya. — S. 11.
30. 1-ya fabry'ka VUFKU / [Red. st.] // Novyj zry'tel'. — 1925. — № 47 (98). — 24 noyabrya. — S. 15.
31. Pervyj ky'nogorodok v Rossy'y' / [Red. st.] // Ky'no. — 1923. — № 1 (5). — Yanvar'. — S. 36–38.
32. Perspektvy'vy VUFKU / [Red. st.] // Novyj zry'tel'. — 1927. — № 28 (183). — 12 y'yulya. — S. 11.
33. Pro zbuduvannya kinofabry'ky' v Ky'yevi: Vy'tyag z protokolu zasidannya Kolegiyi NKO USRR № 4 vid 23 lyutogo 1926 r. // Byuleten' Narkomosvity'. — X., 1926. — Ch. 4 (22). — Berezen'. — Art. 1.
34. Proekt zabudovy' kinofabry'ky' u Ky'yevi zakincheno cilkom / [Red. st.] // Zorya. — 1926. — Ch. 16. — Kviten'. — S. 27.
35. Proy'zvodstvo Vufku / [Red. st.] // Sy'luety. — 1923/24. — № 6 (20). — [Dekabr', 1923]. — S. 12.
36. Rezolyuciya po dopovidi VUFKU pro gospodarchy'j ta finansovy'j plan na 1926/27 r.: Vy'tyag z protokolu Kolegiyi NKO USRR № 28 vid 18 zhovtnya 1927 r. // Byuleten' Narkomosvity'. — X., 1927. — № 43 (79). — 1–5 ly'stopada. — Art. 654.
37. Tov. L. Musinak u VUFKU / [Red. st.] // Nove my'steczstvo. — 1927. — № 26 (67). — 6 grudnya. — S. 14.
38. Ukray'nskaya ky'nopromyshlennost' v Yalte / [Red. st.] // Foto-ky'no. — 1922. — № 1. — Oktjabr'. — S. 22.
39. Fil'kevy'ch M. O. Dovzhenkovci. Storinky' nashoyi istoriyi / M. O. Fil'kevy'ch. — K., 2006. — 178 s.
40. Hersonsky'j X. Odesskaya fabry'ka VUFKU / X. Hersonsky'j // Ky'no-front. — 1926. — № 4/5 (7/8). — 34–35.
41. Shy'mon A. A. Strany'czy by'ografy'y' ukray'nskogo ky'no / Aleksandr Alekseevy'ch Shy'mon. — M.: Y'skusstvo, 1974. — 152 s.
42. Yalty'nskaya f-ka VUFKU / [Red. st.] // Ky'no-zhurnal ARK. — 1926. — № 2 (14). — Fevral'. — S. 26.

References:

УДК 130.2

Проценко О. П.

Харьковский национальный университет
строительства и архитектуры

Мурадян Т. Т.

Харьковская государственная академия
дизайна и искусств

ФЕНОМЕН ДОМА: КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ И МОРАЛЬНЫЕ ПРИТЯЗАНИЯ ПОВСЕДНЕВНОГО БЫТОВАНИЯ

Проценко О. П., Мурадян Т. Т. Феномен Дома: культурные смыслы и моральные притязания повседневного бытования. Статья посвящена анализу дома как социокультурного явления, воплощающего в себе единство антропологического, утилитарно-прагматического и морально-этического. Показано, что Дом был и остается основой для культивирования повседневного бытования человека. Он представляет собой ту незаменимую основу, на которой с момента его возникновения развертывается жизнь семьи, происходит реализация основных потребностей и переживаний людей (родство, ностальгия, гостеприимство, творческие искания). Представлен анализ повседневности как модуса проживания человеком своей собственной жизни через сравнение с праздничными и экстремальными ситуациями как ее относительными противоположностями. Показано, что Дом в прямом и метафорическом значении конституирует повседневность, транслирует аксиологику, выступая в социокультурной реальности одновременно и коммуникатором, и регулятором поведения людей. Дана интерпретация «создания» дома в персональном архитектурном проекте, в частности, «Дома с химерами» В. Городецкого, «самого прекрасного дома в Америке» Т. Джефферсона и дома-музея М. Волошина.

Ключевые слова: феномен Дома, социокультурная реальность, духовно-практические детерминанты Дома, повседневное бытование людей.

Проценко О. П., Мурадян Т. Т. Феномен Будинку: культурні смисли та моральні домагання повсякденного побутування. Стаття присвячена аналізу Будинку як соціокультурного явища, що втілює в собі єдність антропологічного, утилітарно-прагматичного і морально-етичного. Показано, що Будинок був і залишається основою для культивування повсякденного побутування людини. Він являє собою ту незамінну основу, на якій, з моменту його виникнення, розгортається життя сім'ї, відбувається реалізація основних потреб і переживань людей (сприченість, ностальгія, гостинність, творчі шукання). Представлений аналіз повсякденності як модусу проживання людиною свого власного життя через порівняння

зі святковими і екстремальними ситуаціями як її відносними протилежностями. Показано, що будинок в прямому і метафоричному значенні конститує повсякденність, транслює аксіологіку, виступаючи в соціокультурній реальності одночасно і комунікатором, і регулятором поведінки людей. Дана інтерпретація «створення» будинку в персональному архітектурному проекті, зокрема «Будинку з химерами» В. Городецького, «найпрекраснішого будинку в Америці» Т. Джефферсона і будинку-музею М. Волошина.

Ключові слова: феномен Будинку, соціокультурна реальність, духовно-практичні детермінанти Будинку, повсякденне побутування людей.

Protsenko O., Muradjan T. Phenomenon of Home: sociocultural and moral aspirations of everyday existence.

The article is meant to analyze home as a sociocultural phenomenon which embodies the unity of anthropologic, pragmatic, and moral-ethical aspects.

The extent of previous research of the topic denotes a great interest of philosophers, culture experts, and historian-ethnographers in it. First of all, these are theorists of modern western philosophy and culture such as P. Bourdieu, C. Geertz, Yu. Lotman, W. Warner, and O. Spengler. In their studies the phenomenon of Home is represented as a host of the sign-and-symbol concepts preserving as history and culture, so knowledge about skills necessary in everyday life. Some researchers pointed at the communicative aspect of Home as an organisation which preserves and communicates various types of information, namely religious, ethnographic, and linguistic ones. These researchers are B. Waldenfels and E. Levinas, M. Buber and P. Florensky, R. Barthes and F. Müller. As for the national representatives of philosophical and cultural knowledge who have contributed into understanding of the phenomenon of Home, these are O. Dolskaya (the semiotic aspect), S. Krymsky (the cultural aspect), and A. Filonenko (the religious aspect). The results of the research have determined the objective of the article which is to reveal spiritual and practical determinants of Home in people's everyday existence.

Given that the modern society imposes the priority of consumption, significance of the phenomenon of Home in organising people's everyday life has considerably increased. If we consider everyday life as "a certain sphere and way of life" [B. Waldenfels], it appears as a time-and-space field which a man creates around themselves and where they, in a while, perform their vital activities. Everyday life involves structuring and filling of a subject-thing environment, establishing certain relationships, connections, and contacts; it observes traditions, respects morality, and creates patterns of actions and behaviour. It is everyday life that brings into a man's life meaning, purpose and duration of their existence. M. Heidegger believes that a man always stays "in common and easily accessible". They stay there "when the question is about initial and ultimate", as well as "when they are going to expand, alter, and re-explore and finally enshrine the sphere of revelation of all things existent in various areas of both their activity and abilities".

Both cultural implications and moral judgments are born due to the influence of routine, they are not

formed themselves, neither they are formed thanks to a man's efforts. They are induced by the factors firmly established in the society, as well as by proximate circumstances which are connected to their Home in both literal and metaphoric senses.

The article shows that Home was and has been the foundation for cultivating a man's everyday existence. Home represents the essential foundation where a family's life takes place since it has been created; it is the arena where a man's satisfies their needs, as well as they live their emotions and feelings (relationship, home-sickness, hospitality, creative ideas). The article also analyses everyday routine as a mode of a man's living their own lives by comparing it with holiday and extreme situations taken as its relative contrasts. The authors prove that Home as sets up the everyday routine, so communicates the axiology. Thus, in sociocultural reality Home is a communicator and at the same time a regulator of people's behaviour. The articles gives an interpretation of "creating" a home in a personalized architectural project, namely V. Gorodetsky's "house with chimeras", T. Jefferson's "the most beautiful house in America", and M. Voloshin's house-museum. Home which embodies joy of being in a relationship and relaxed existence has just an incredible attractive power. It brings about an unslakable desire to return, if a man has left for another place. In this sense Home appears to be more than just home. It is associated with one's motherland and home-sickness. Although being a rather painful feeling, the latter is able to cause a romantic mood and account for a poem, story, melody or a fascinating landscape. However, in the modern society homesickness is no longer that strong as a result of expanding of cultural media space (mass media, advertising) and total movement of people due to travelling, tourism, or even search for a better life. Today the World, the Universe are considered to be a common Home and everything is familiar and universal here.

Having analysed the connection of Home with a man's everyday existence, the authors conclude that both the first and the latter have a strong correlation as in the ontological, so in the anthropological senses, namely Home with its routine and routine at Home. With its materialized visualization Home preserves the world of unique man's practice, spiritual culture which has been kept for centuries. Unlike impersonal real estate, Home shows to the world an on-going sociocultural reality of the social life which is getting more and more complicated.

Keywords: *phenomenon of Home, sociocultural reality, spiritual and practical determinants of Home, everyday existence of people.*

Постановка проблеми. В условиях, которые диктует современное общество, утверждая приоритет потребления, актуальность феномена Дома в устройстве и организации повседневности значительно возрастает. Если исходить из понимания повседневности как «определенной сферы и способа жизни» (Б. Вальденфельс), то это есть некое пространственно-временное поле, которое человек образует вокруг себя и в котором затем осуществляет свою жизнедеятельность. Повседневность включает в себя структурирование и наполнение предмет-

но-вещной среды, установление отношений, связей, контактов, бдит традиции, чтит устои, создает модули поступков и действий. Ею привносится в жизнь отдельного человека смысл, назначение, протяженность всей его бытийственности. По мнению М. Хайдеггера, человек всегда остается «в обыкновенном и легкодоступном». Он остается в нем и тогда, «когда речь идет о первоначальном и конечном», и тогда, «когда собирается расширить, изменить и вновь освоить и закрепить сферу обнаружения сущего в самых различных областях своей деятельности и своих возможностей». При этом, — как подчеркивает философ, — человек руководствуется «указаниями, которые определяются кругом повседневных намерений и потребностей» [6: 22].

Актуальность обозначенной темы состоит в том, что культурные смыслы и моральные притязания, рождающиеся у людей под влиянием повседневного, складываются не сами по себе и не только в связи с усилиями, происходящими от самого человека. Они складываются под воздействием устоявшихся в обществе факторов, сложившихся условий, непосредственно и нерасторжимо связанных с его домом и в прямом, и в метафорическом смысле этого слова.

Анализ последних исследований и публикаций. Степень разработанности обозначенной в статье темы свидетельствует об устойчивом интересе к ней философов, культурологов, историков-этнографов. К ним можно, прежде всего, причислить таких теоретиков современной западной философии и культуры как П. Бурдьё, К. Гирц, Ю. Лотман, У. Уорнер, О. Шпенглер. В их исследованиях феномен дома предстает как вместилище знаково-символических смыслов, хранящих историю, культуру, навыки повседневной жизни. На коммуникативный аспект устройства дома, хранящего и транслирующего различного рода информацию (религиозного, этнографического, лингвистического характера) указывали Б. Вальденфельс и Э. Левинас, М. Бубер и П. Флоренский, Р. Барт и М. Мюллер. Среди отечественных представителей философского и культурологического знания заметный вклад в разработку проблем феномена дома в разных аспектах и направлениях внесли О. Дольская (семиотический), С. Крымский (культурологический), А. Филоненко (религиозный). Имеющиеся результаты исследования определили **цель статьи:** раскрыть духовно-практические детерминанты дома в устройстве повседневного бытования людей.

Изложение основных результатов исследования. Повседневное противостоит неповседневному как эксклюзивному, в котором утрачивается однозначность, полезность, последовательность. Особое место в прорыве из повседневного занимает праздник. Праздник, в отличие от будней, возвышается над повседневным, благодаря особому конструированию и декорированию социальных процессов. В празднике происходит и снятие

запретов на некоторую активность его участников. Вольность как разновидность свободы снимает официальный тон, устраняет односторонность и догматизм каждодневности. Характеризуя карнавал в широком смысле, М. М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» подчеркивал, что такой род праздника, как, впрочем, и любой другой, позволяет взглянуть по-новому, без страха, без благоговения, абсолютно критически, но в то же время и без нигилизма. Однако как только феномен праздника получает повтор, рефрен, он утрачивает, теряет свое назначение, уходя с авансцены жизнедеятельности совсем или становясь рядовым фрагментом повседневности.

Противостоит повседневности и экстремальность, которая выявляет и обособляет события как неординарные вследствие их особой сложности, значимости, судьбоносности. Не случайно в своих философско-литературных трудах «Стена», «Комната» и др. Ж. П. Сартр обращается к переживанию героя, оказавшегося в ситуации, радикально меняющей весь строй его жизни. Такие ситуации становятся индикаторами в обнаружении собственно человеческого в привычном строе повседневности.

Ситуация выбора линии поведения в процессе устроения каждодневного бытования человека, суженная до альтернативы «либо—либо», есть одновременно смысл и абсурд его индивидуальной повседневности. Такая альтернативность рождает абсурд и мешает абсурдному человеку создавать повседневность, способствует разрушению повседневности с ее поступательностью, упорядоченностью, размеренностью. Согласно А. Камю, а именно он вывел и обосновал тип абсурдного человека, последний «отдает предпочтение своему мужеству и своей способности суждения», благодаря чему, разрушая имеющиеся фрагменты повседневности, созидает другие, не заботясь об одобрении их или осуждении со стороны других. «Итогом поисков абсурдного ума оказываются не правила этики, а живые примеры, доносящие до нас дыхание человеческого бытия» [3: 61], — заключает А. Камю.

В обществе потребления повседневность способна обернуться псевдособытием, его моделями, конструктами и кодами. Однако это не фальсификация и не искажение подлинного «содержания». Это неореальность, которая создается современной жизнью как дополнение к исконно существующей реальности, меняющейся повседневности.

Конституирующую роль в формировании повседневности и создании ее культурных проявлений играет Дом. Он изначален в бытийственности людей. Именно Дом предстает как способ воспроизводства жизненных сил человека, продления и облегчения его собственно человеческого существования, исходя из первичных потребностей, таких как есть, пить, создавать одежду, утварь и т. д. Об этом свидетельствует универсальная форма

дома, которая, по словам О. Шпенглера, «обладает такой же внутренней необходимостью, как раковина моллюска, как пчелиный улей, как птичьи гнезда, и каждая черта первоначальных обычаев и форм существования брачной и семейной жизни, племенного распорядка — все это находится в плане и его главных помещениях...» [7: 23].

Что есть дом при первом приближении к его рассмотрению? Это просто специально организованное замкнутое пространство с вполне определенной целью создания жизненно важных условий для существования человека. Дальше он, дом, обретает в своей необходимой достаточности контекст в виде системы социокультурных смыслов и ценностей. Аксиологическая сфера дома понятна в связи с употреблением самого слова «дом» в прямом и метафорическом смысле.

В прямом своем значении слово «дом» есть строение с определенным образом организованной жизнью и общением представителей рода, клана, фамилии, персоны, где присутствуют устойчивые обычаи, нравы, правила поведения и общения. Как производные факторы бытового уклада, они способствуют навыкам труда и досуга, интересам и приоритетам, примером чего может служить «Домострой». В таком доме «ясно и отчетливо пролегает граница между двумя мирами: **миром самовыражения** души и миром выразительного **языка**, обращенного глазу» [7: 23]. В метафорическом значении слово «дом» используется для того, чтобы указать на то или иное объединение, сообщество, содружество людей на основе общей идеи, интереса (Дом актера, Дом ученых). Нередко Домом называют социальный институт, как некое пристанище (казенный дом), где люди связаны событием, судьбой. Здесь присутствует другой принцип организации повседневности: в таких домах не живут, а пребывают, проводят время. Это только подражание дому, некая условность, а не подлинный дом с его универсальной повседневностью, «который имеет статус микрокосмоса в опрокинутом виде, уменьшенный образ мира...» [2: 517].

Дом можно рассматривать как основополагающую реалию в жизни человека и наиболее значимое проявление его культурной деятельности. Домостроительство в широком смысле слова связано со становлением патриархальной семьи. Здесь выкристаллизовываются культурные смыслы собственно человеческого взаимодействия: рождаются морально-этические и воспитательно-образовательные детерминанты, ролевое многообразие и адаптация к нему, виды хозяйственной деятельности и прочее, что способствует не только продолжению рода, но и его дальнейшему существованию. Организация дома противопоставляет частную жизнь — общественной, интимную — публичной, обыденную — сакральной. Она призвана оберегать, сохранять, дистанцироваться от другого, чужого, враждебного. Философствуя по поводу предназначения

*Усадьба Волошина М.,
Коктебель, Крым,
Украина*



*Усадьба
Т. Джефферсона,
штат Вирджиния,
США*



*Дом с химерами,
г. Киев, Украина*



Дома, В. В. Розанов советует: «Крепче затворяй двери дома, чтобы не надуло. Не открывай ее часто. И не выходи на улицу. Не сходи с лестницы своего дома — там зло. Дальше дома уже зло, потому что дальше равнодушие [5: 524]». Вряд ли можно согласиться с такими категоричными суждениями, поскольку именно повседневное пространство дома оригинально и неоднозначно объединяет указанные противоречивые тенденции его социокультурной заданности.

Дом воплощает в себе неразрывное единство внутреннего и внешнего. Внутреннее представляет собой чистую функциональность, а внешнее визуализирует ее, придает видимые (зрительные и осязаемые) очертания. Соотношение содержания и формы в таком единстве далеко не однозначны. Остановимся на «игре» формы, на ее постоянном стремлении к высвобождению от содержания, которое в случае с домом выражается в архитектурном творчестве, создании персонального проекта.

Дом был задуман Волошиным, главным образом, для отдыха и вдохновения. Он виделся поэтом бескорыстным, свободным от тенденциозной утилитарности. Постепенно такой дом превратился в уютное пространство, объединяющее единомышленников, стал пристанищем творческих людей, отличающихся высокой духовной деятельностью, дисциплиной труда, подвижничеством, деликатностью общения, собственной философией жизни, выведенной О. Мандельштамом в лаконичной стихотворной форме: «... если ты ничтожным озачищен, твой жребий жалок и твой дом не прочен». Прочность Дома М. Волошина была обусловлена ценностными предпочтениями самого хозяина, далеко выходящими за пределы здравого смысла: расточительным и неограниченным гостеприимством, искренней и преданной дружбой, глубоким пониманием творческой личности и уважения к ней и бескорыстным служением всему возвышенному. Повседневное бытование жителей Дома поэта было пронизано высоким романтизмом. Здесь в снятом виде присутствовал дух, не оскорбленный никаким материальным призывом. Трудно представить, как воспроизводилась бытовая сторона жизни гостей и хозяев с ее первичными потребностями. Она, безусловно, имела место, но не была культом, а только естественной «заботой о себе» (М. Фуко). Находились люди, которые помогали по кухне. И даже сама кухня обретала вспомогательный коммуникативный статус, становилась «вторым центром Дома: там заканчивались разговоры, начатые за общим столом, выносились характеристики, возникали анекдоты и эпиграммы» (В. Купченко «Странствия Максимилиана Волошина»).

Волошин не просто строит дом, он создает Дом, олицетворяющий жизненные принципы своего хозяина, его смысл и стиль жизни — Дом как микрокосмос, единый, целостный, нерушимый. «Я принял жизнь и этот дом как дар нечаянный — мне

вверенный судьбою, как знак, что я усыновлен землею», — говорит Волошин в своем стихотворении «Дом». Такой Дом противостоит домам исходным и тривиальным, выполняющим не предназначение, а прямое назначение здесь и сейчас. Как удачно подмечает Л. Облова, «Дом поэта стал истинной мерой. Поэтому М. Волошину удалось проявить себя личностью в самой обыденной ситуации. Не в стихах или картинах, а в доме» [4: 133].

В творческом порыве создания Дома Волошин не один. Можно вспомнить и другие Дома, которые также стали местами паломничества и интерпретаций различного толка. Например, это дом, который построил Т. Джефферсон, третий президент Соединенных Штатов, и который имеет репутацию самого прекрасного дома в Америке. Он воплотил идею, «какой должна быть нация и какими правилами должно управляться идеальное общество» [1: 92]. Однако в этом доме отсутствовало повседневное бытование его обитателей. Да и самих обитателей как таковых не было, даже посещение дома самим хозяином было не принципиальным. Из этого дома он разве что управлял своими плантациями, в чем и преуспел.

Другой культурный контекст — у так называемого Дома с химерами в Киеве, построенного архитектором В. Городецким. В создании этого дома воплотился дерзкий замысел архитектора, хотя дом предназначался для блага семьи в первую очередь. В нем архитектор мечтал прожить счастливо с детьми и внуками, чего так и не случилось. Идеальный замысел создать дом-игрушку, напоминавший таинственный замок в опасном и непригодном месте, как вызов обществу и возможностям архитектуры того времени, не укрепил супружеских уз, не сохранил семью.

И в первом, и во втором случае имело место расхождение между содержанием и формой строений, это, на наш взгляд, справедливо подметил О. Шпенглер, утверждая, что есть строения, которые обладают стилем, и есть строения, жители которого обладают стилем [7: 25].

Дом, воплощающий в себе радость родства, спокойного пребывания, имеет невероятную силу притяжения — и неутолимую жажду возвращения в случае расставания с ним. В этом смысле дом выступает больше, чем просто дом. Он ассоциируется с родиной и связан с тоской по ней. Ностальгия как до боли сильное чувство привязанности к своему родному дому способна вызвать особый романтический настрой и вылиться пронзительным стихом, рассказом, мелодией, пленительным пейзажем. Однако в современном обществе в результате расширения пространства культурных коммуникаций (СМИ, рекламы) и тотального перемещения людей за счет путешествий, туризма, да и вообще поиска лучшей жизни, ностальгия теряет свой градус напряжения. Теперь Мир, Вселенная воспринимается как общий единый Дом, где все узнаваемо, похоже, универсально.

Если проследить в анализе феномена Дома его связь с повседневным бытованием человека, становится очевидным, что как в онтологическом, так и в антропологическом смысле они составляют устойчивую взаимозависимость: Дом с повседневностью, повседневность в Доме. В своей материализованной наглядности Дом хранит мир уникальной практики людей, веками накопленного опыта духовной культуры. Он, в отличие от безликой, неперсонифицированной недвижимости, всякий раз являет миру непрерывную, все усложняющуюся социокультурную реальность общественной жизни.

Литература:

1. Беллентайн Э. Архитектура. Очень краткое введение [Текст] / Эндрю Беллентайн; пер. с англ. — М.: Астрель: АСТ, 2009. — 192 с.
2. Бурдьё П. Практический смысл [Текст] / Пьер Бурдьё; пер. с фр. — СПб.: Алетейя, 2001. — 562 с. — («Gallicinium»).
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство [Текст] / А. Камю; пер. с фр. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с.
4. Облова Л. А. Имение места. Опыт Максимилиана Волошина / Л. А. Облова // XVI Волошинские чтения: сб. науч. статей. — Симферополь: Антиква, 2013.
5. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй [Текст] / В. В. Розанов // Сочинения в 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
6. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник / М. Хайдеггер; пер. с нем. — М.: Высш. шк., 1991. — 192 с. — (Библиотека философа).
7. Шпенглер О. Закат Европы [Текст] / О. Шпенглер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. — М.: Политиздат, 1991. — 366 с.

References:

1. Bellentayn E. Arhitektura. Ochen kratkoe vvedenie [Tekst] / Endryu Bellentayn; per. s angl. — M.: Astrel: AST, 2009. — 192 s.
2. Burde P. Prakticheskiy smysl [Tekst] / Per Burde; per s fr. — SPb.: Aleteyya, 2001. — 562 s. — («Gallicinium»).
3. Kamyu A. Buntuyuschiy chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo [Tekst] / A. Kamyu; per s fr. — M.: Politizdat, 1990. — 415 s.
4. Oblova L. A. Imenie mesta. Opyit Maksimiliana Voloshina / L. A. Oblova // XVI Voloshinskie chteniya: sb. nauch. statey. — Simferopol: Antikva, 2013.
5. Rozanov V. V. Opavshie listya. Korob vtoroy [Tekst] / V. V. Rozanov // Sochineniya v 2 t. — M.: Pravda, 1990. — T. 2.
6. Haydegger M. Razgovor na proselochnoy doroge: Sbornik / M. Haydegger; per. s nem. — M.: Vyissh. shk., 1991. — 192 s. — (Biblioteka filosofa).
7. Shpengler O. Zakat Evropyi [Tekst] / O. Shpengler // Samosoznanie evropeyskoy kulturyi XX veka: Myisliteli i pisateli Zapada o meste kulturyi v sovr. ob-ve. — M.: Politizdat, 1991. — 366 s.

УДК 783:27–535

Цуранова О. О., Халєєва О. В.

Харківська гуманітарно-педагогічна академія

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНО-МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ С. ТРУБАЧОВА

Цуранова О. О., Халєєва О. В. Стилiстичнi особливостi духовно-музичної творчостi С. Трубацова. Аналізуються специфічні особливості духовно-музичної творчості С. Трубацова, представлені, серед іншого, у піснеспівах Пасхального канону. Зазначені твори розглядаються з точки зору стилістичних особливостей, притаманних музичній мові композитора. Результати досліджень дозволяють побачити в духовно-музичній творчості композитора-священника відображення його особистого світосприйняття, у центрі якого — духовні й національні пріоритети, що базуються на принципах церковно-співочих доміант давньоправославного співу, раніше озвучених у творчості композиторів Нового напрямку. Йдеться про такі його складові: народно-пісенна розспівність — суть формування інтонаційно-мелодійної лінії співу; вільна структура метро-ритмічних конструкцій, їх мовна супідрядність; тембральне забарвлення хорового звучання, що містить у собі як унісонно-монодичні «фонізми», так і святково розкладені багатоголосі акордові нашарування; способи розгортання музичного полотна не обмежені гармонійним викладом, вони передбачають і поліфонічні, і народно-підголоскові прийоми багатоголосого викладу.

Ключові слова: композитор, стилістичні особливості, піснеспів, традиції, гармонізація.

Цуранова О. А., Халеева Е. В. Стилистические особенности духовно-музыкального творчества С. Трубачева. Анализируются специфические особенности духовно-музыкального творчества С. Трубачева, представленного, в том числе, в песнопениях Пасхального канона. Указанные произведения рассматриваются с точки зрения стилистических особенностей, присущих музыкальному языку композитора. Результаты исследований позволяют увидеть в духовно-музыкальном творчестве композитора-священника отражение его личного мировосприятия, в центре которого сосредоточены духовные и национальные приоритеты, основанные на принципах церковно-певческих доминант древнеправославного пения, прежде озвученных в творчестве композиторов Нового направления. Речь идет о таких его составляющих: народно-песенная распевность — суть формирования интонационно-мелодической линии пения; свободная структу-

ра метро-ритмических конструкций, их языковая соподчиненность; тембральная окраска хорового звучания, включающая в себя как унисонно-монодические «фонизмы», так и празднично разложенные многоголосные аккордовые наложения; способы развертывания музыкального полотна не ограничены гармоническим изложением, они предусматривают и полифонические, и народно-подголосные приемы многоголосного изложения.

Ключевые слова: композитор, стилистические особенности, песнопение, традиции, гармонизация.

Tsuranova O., Haleeva O. Stylistic features of the spiritually-musical work of S. Trubachov. Stylistic features of the spiritually-musical work of S. Trubachev.

Background. Today the question of the role of spiritual traditions in art and ways to preserve it finds particular relevance for both domestic and world art. In this context the special value acquires research musical heritage of musicians whose professional interests were on the intersection of two areas are spiritual ministry and music writing. His church service and music professional interests have merged into a single spiritual and musical life for a number of now-famous composers clergy, among that there is a figure of deacon Sergei Trubachev.

Creativity by S. Trubachov demonstrates not only insight into the meaning and structure of the spiritual side of music, but also gives you the opportunity to hear the author's approach of individual developing in depth of canon. A variety of genre forms and possession, penetration into the structure and operation of worship is a distinctive feature of the composer's musical heritage that distinguishes it from contemporary authors of spiritual music. In own works S. Trubachev combines composer and as a conductor, choral and symphonic hearing of verbal-musical text. He sees in choir not only a complex from four voices but also rich ensemble that embraces plenty of registers, where everybody has an own part, that assists creation of the powerful mixed choral composition.

Objectives. Spiritually-musical work of S. Trubachev considered in terms of stylistic features inherent in the composer's musical language. In particular stylistic features of the composer's writing by S. Trubachev considered on the example of certain hymns of the Easter.

Methods. As technology research methods were taken musical and stylistic approach, as well as analytical consideration musical works created by S. Trubachev.

Results. The results allow us to see in a spiritually-musical heritage of S. Trubachev the reflection of his personal perception of church music, the center of which is a genuine folk and old orthodox principles of presentation. The original composer's work of S. Trubachev approach him to the creation the liturgical chants which based on the solid foundation of the church canon. Building on the traditions established by composers of New direction in sacred music, S. Trubachev creatively continues and develops musical ideas of his predecessors in the new historical conditions and in accordance with his artistic credo.

The special place among harmonization of S. Trubachev is occupied by the small genres of voice and no voice belonging. By the result of analysis of one of the chant from the cycle of service of Easter, the following conclusions were made. Major-minor inclination of tune, her

dramaturgy is "get" dressed by the composer in severe harmonic structure. Concentrated-severe character of the Lord appears the exceptionally restrained harmonious combinations, the colour of which are not bright chord construction, but variant realization of tune. His character changes due to the closeness of choral texture, its harmonic richness, changes in mood system (the natural minor mood is changed in the parallel major mood). Prevailing of melodic, singing harmony, third structure in the construction of chord vertical line, unsquare rhythmical construction in the totality allow us to talk about the nationally oriented musical composition by S. Trubachov.

We should point out the stylistic similarities in "sound-writing" of deacon Sergei with sinodal-composers. Ascetic and simultaneously the tunable texture of work of S. Trubachev is close to the musically-singing language of A. Kastalsky, while timbre freedom that abuts upon symphonization of many-voiced linen of singing is most close to the vocally-choral writing of P. Chesnokov.

To summarize the basic characteristics of stylistic peculiarities inherent in the original composer's work of S. Trubachov and his harmonizations, we can say that they form on the basis of the principles of church-singing landmarks of old orthodox singing, having certain features. Mentioned features of church music gained new life in music of S. Trubachev, namely: folk singing became the basis for the formation of intonation line; the free structure of rhythmic constructions of tune is inferior to the verbal form of prayers. In addition, the musical language of S. Trubachev characterized as follows: the timbre decoration of choral linen contains as an unison sounding, so festive polyphonic chord; the methods of development of musical texture are unreserved harmonic exposition, they provide polyphonic and national-second voice receptions of many-voiced exposition.

Conclusions. *Creative portrait of Sergei Trubachev, his work is actively invested in the area of spiritually-musical compositions, it is indicative of our time. A widely well-educated musician (composer, conductor, musicologist, teacher), he has managed in a short time to accumulate the experience of the Russian school and put it into a coherent and diverse genre system. His deep and inspired music is performed in the church and at concerts, and his living and figurative word complements philosophical and aesthetic sense it's soulful sound.*

Musical language of chants of S. Trubachev is a deeply Russian language, herein there is no doubt. Deep connection with spiritually-musical tradition is carried out not only through support on intonation of the ancient singing but also through transference of principles of this organization of musical material in the style of own musical speech.

Church music by S. Trubachev makes basis of his composer's work. It can be represented as the most ponderable part of modern spiritually-musical literature. Inheriting principles that go from ancient tunes, and also receptions of their treatment, changing the achievements of pleiad of composers of Moscow school, S. Trubachev undertook connection of times and brought in an enormous contribution to the revival of the Orthodox spiritual culture.

Keywords: *composer, stylistic features, chant, tradition, harmonization.*

Постановка проблеми. Серед музичних, точніше вокально-хорових творів, що одержали «криласну осідлість», тобто зайняли почесне місце в співочому репертуарі сучасних церковних богослужінь, особливе місце посідають твори (перекладення стародавніх розспівів або суто авторські твори), написані особами духовного сану: священиками, дияконами й регентами. Музиканти, чиє внутрішнє покликання — служіння престолу Божому, найближче підійшли до розуміння «духу» священного співу. Полеміка, що розгорілася на початку ХХ ст. й ініційована О. Гречаніновим, залишається актуальною і в сучасному духовно-музичному світі. Які критерії «духовного» «молитовного» у творах, що звучать у стінах храму? Яким має бути їх виконання, щоб священнослужителі і молільники могли віддаватися внутрішньому самозаглибленню? Чи повинні півчі бути самі віруючими людьми, для того щоб через їх спів могли молитися прихожани? Ці й багато інших питань були, є і будуть насущними в церковному колі. До вирішення подібних проблем не перестають вдаватися люди, чиї професійні інтереси опинилися на перетині двох рівнодалеких й одночасно нескінченно близьких сфер діяльності — духовного служіння й музичного письменництва. Обов'язок служби-служіння й музично-професійні інтереси злилися в єдине духовно-музичне життя й для нині відомих композиторів-церковнослужителів, серед яких постать диякона Сергія Трубочова посідає гідне місце.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У сучасній науковій літературі духовно-музична спадщина С. Трубочова висвітлюється, як правило, в контексті загальної панорами духовно-музичної спадщини композиторів ХХ ст. Так, розгляду широкого кола питань, пов'язаних із проблематикою жанрово-стилістичного й історичного аспектів щодо богослужбового співацького мистецтва, присвячені наукові розвідки російської вченої Н. Гуляницької [2; 3]. У них автор досліджує проблеми, пов'язані зі стилістичним розвитком музичної мови духовно-музичних творів композиторів ХІХ–ХХ століть. Окремі науково-публіцистичні статті, що мають більш інформативний характер або розкривають деякі біографічні деталі життя й творчості музиканта, можна зустріти в періодичних виданнях духовного змісту [1; 5]. **Метою** представленої статті є аналіз специфіки стилістичних особливостей музичної мови композитора, що притаманні його перекладанням й гармонізаціям церковних піснеспівів, а також особистим авторським творам.

Актуальність вибраного ракурсу зумовлена прагненням висвітлити цінність побудови музичного пісенного матеріалу, принципів його створення композитором-священнослужителем. Спадщина С. Трубочова в контексті сучасного музичного мистецтва складає **об'єкт** нашого дослідження; її **предметом** слугують вибрані твори, що представляють гармонізації й авторські піснеспіви композитора.

Представлені мета, об'єкт і предмет роботи обумовлюють її новизну.

Виклад основного матеріалу дослідження. Диякон Сергій Зосимович Трубачов (1919–1995) — особистість, обдарована й помітна в царині духовно-музичного служіння. Йому належить особливе місце в історії сучасної богослужбової піснетворчості. Священницький дияконський сан (походив з роду священнослужителів, зять о. П. Флоренського), криласне служіння, широка освіченість (композитор, музикознавець, симфонічний і хоровий диригент), педагогічний талант — у своїй сукупності сприяли розвитку неабиякого таланту музиканта. Будучи автором ряду світських композицій, отець Сергій основні сили свого таланту спрямував у сферу храмової музичної творчості, сказавши в ній своє яскраве, індивідуальне слово.

Труднощів, з якими звичайно стикається професійний композитор, беручись за твір богослужбової музики, для композитора-священнослужителя не повинно бути. «У цьому океані ірмосів, стихир, седальнів, катавасій, богородичнів, трічнів, тропарів, кондаків, ексапостиларіїв, підобнов, степенних, — зізнавався у своїй уставній безпорадності П. Чайковський, — я абсолютно загубився і просто до божевілля доходжу. І рішуче іноді не розумієш, де, що і коли!» [8: 264]. Вивчав церковні богослужіння і молодий С. Рахманінов, отримуючи детальні письмові консультації в досвідченого композитора й регента О. Кастальського. Приклади можна множити. Інша справа — отець-диякон Сергій, його служіння у святій обителі, Троїце-Сергієвій лаврі. У цій «православній меці» — зосередженні чернечого аскетизму, вченого богослів'я і співочої практики, як колись у Синодальному училищі й хорі, заломилися кращі духовні традиції вітчизни.

Для лаврського хору під керівництвом близького друга отця Сергія, архімандрита Матфія Мормиля, були створені окремі піснеспіви зі служб Погребіння Пресвятої Богородиці, Преподобному Сергію Радонезькому, Пасії, Послідування Царських часів, Різдва Христового й Утрени Великого П'ятка (15-й антифон). Ці твори не тільки збагатили репертуар хору лаври, а й неабияк змінили й надали завершеності відповідним чинопоследуванням. «Духовно-музичні твори С. Трубачова, — доповнює Н. Гуляницька, — практично тісно пов'язані з Троїце-Сергієвою лаврою і хором МДА (Московська духовна академія. — Прим. авт.), не можуть не нести відбитку як його особистості, так і умов, в яких він трудився в 80–90-ті роки» [3: 283].

Увесь жанровий комплекс духовно-музичного письменництва С. Трубачова може бути розподілений на дві складові: перекладення (гармонізації) стародавніх розспівів і авторські твори, де творче «я» композитора виражається якнайповніше. Відмінність вихідного матеріалу (йдеться про мелодійну основу твору — архетип або авторська мелодія) не накладає відбитку на «якість» його багатоголос-

ного варіанту, стираючи тим самим грань між «своїм» і «чужим».

Музичне мислення С. Трубачова настільки «пронизане» питомо руською інтонаційною сферою, що у будь-якому творі, який виходить з-під пера композитора, чи то криласний, концертний піснеспів або його ж камерно-вокальна творчість, — почерк автора впізнаний, його мова безперечно оригінальна. До сказаного слід додати, що церковно-співоча спадщина С. Трубачова охоплює практично всі богослужбові пісенні жанри, написані для різних хорових складів, а також перекладення співів інших авторів.

«Зцілююча сила піснеспівів, — філософськи зауважував диякон Сергій, — у впливі слова й наспіву, що зливаються в нерозривній єдності: думка поміщена в слові, слово — в наспіві; наспів розкриває значення слова, покладену думку, ідею. Зміст і форма в піснеспіві невіддільні. І сприймаючи наспів, ми сприймаємо слова, що народжують наспів» [7: 127]. Сказане може бути розглянуте як творче кредо композитора, що розкриває його «музичний умогляд». Найгостріше процитована вище формула єдності думки — слова — наспіву втілилася в численних перекладеннях С. Трубачовим знаменного, грецького, київського розспівів, а також монастирських наспівів, у тому ж числі й Троїце-Сергієвої лаври. Їх онтологічною основою стали постулати композиторів Нового напрямку — народно-пісенна інтонаційність, «одягнена» в наративно-підголоскове багатоголосся. Сповідуючи музичні й естетичні ідеї своїх церковно-співочих попередників С. Смоленського, П. Чеснокова, О. Кастальського, С. Рахманінова та ін., С. Трубачов не боїться показатися неоригінальним, несучасним композитором. Він твердо й упевнено йде шляхом «воскресіння сивої старовини», культивує давньоправославні співочі традиції в умовах сучасних норм музичної виразності.

Серед значної кількості гармонізацій, виконаних С. Трубачовим, особливе місце займають малі пісенні жанри, гласової і не гласової приналежності. Наведемо приклад одного з перекладень композитора, що належить до канону Світлого Христового Воскресіння — Ексапостиларій Пасхи грецького розспіву «Плотію уснув».

Мажоро-мінорний нахил наспіву, його пошабельно розгорнута драматургія «одягається» гармонізатором у сувору ладогармонійну тканину. Зосереджено-суворий образ «плотію заснулого» Господа малюється виключно стриманими гармонійними фарбами, колорит яких розцвічують не яскраво-блискучі акордові побудови, а варіантне проведення самого наспіву. Його образ змінюється завдяки щільності хорової фактури (від унісону до триголосся), її гармонічної насиченості (переважання октавних подвоєнь і співзвуч, квінт), зміни ладового нахилу (натуральний мінор — паралельний мажор). Домінування мелодизованої, виспівуваної гармонії, терцової структури в побудові акордової



вертикалі, неквадратної метро-ритмічної побудови у своїй сукупності дозволяють говорити про національно орієнтований музичний склад трубачовського перекладання.

Більш розкріпачена музично-композиторська воля С. Трубачова в перекладеннях, за своїм викладом наближених до авторського твору. Серед таких цикл піснеспівів, побудованих навколо найбільш напруженого за своєю богословсько-етичною насиченістю церковного служіння — Страсної седмиці, часу, в якому застигли скорбота, плач і розкайня про людські гріхи.

Композитор збудував масштабний пласт макрорівня, що охоплює жанрові мікрорівні: Великопісне повечір'я, Великопісна утрєня, Літургія Попередньоосвячених Дарів, Великий Четвер та ін. У ньому автор занурюється в траурно-зосереджений стан, відповідний характеру Страстей Христових. Гранично точним і правдивим в передачі «духу» молитвослів'їв залишається С. Трубачов в Ірмосах Пасхи, написаних за наспівом Троїце-Сергієвої лаври. Особливий духовний стан свята свят у перекладенні диякона Сергія набуває надзвичайно колоритного втілення в «пишній» хоровій фактурі, розрахованій на виконавський ансамбль хору МДА. Її щільність коливається від унісонного до шестиголосного звучання. Соковита гармонійна барва, що увібрала всі відтінки діатонічного й мажоро-мінорного нахилів, створює ефект радісного народного тріумфування.

Тут же слід вказати на стилістичну спільність «звукписання» С. Трубачова з композиторами-синодалами. Аскетична й одночасно мелодизована фактура твору близька за своїм викладом до музично-співочої мови О. Кастальського, тоді як темброва свобода, що межує із симфонізацією багатоголосого полотна співу, найбільш близька вокально-хоровому почерку П. Чеснокова.

В унісон з композиторськими напрацюваннями представників Нового напрямку, почерпнутими з досвіду давньоруських піснедбайливців, звучать такі особливості музичної мови диякона Сергія, як ритмічна свобода, що навпаки, йде від суворо-

го дотримання вербального тексту, його будови по рядках; лінійно-стрічковий розвиток багатоголосся з вкрапленнями гетерофонних принципів народного співу; натурально-ладовий нахил мелодико-гармонічного каркаса музичної фактури.

Характерний для церковно-співочої мови С. Трубачова звуковий колорит, що поєднує в собі ясність й експресію, простоту й насиченість, знайшов своє застосування в концертній формі духовної музики, яка також наявна в його творчому багажі. Серед них: «Хто ны розлучит», «З послань до Філіппійців», «Щогодинна молитва св. Іосафа Белгородського», «Росія, воспрями» та ін. У них авторський стиль виявився найбільш цілісно і яскраво у своїй національно забарвленій іпостасі.

Висновки. Таким чином, можна зробити висновок, що значущим аспектом створення гармонізацій та авторських богослужбових творів диякона С. Трубачова, стало їх наповнення «духом» справжнього національного колориту й молитовної спрямованості. Композитор знайшов найбільш близькі до православного культового служіння інтонації й засоби їх виразності, що ведуть свої невидимі нитки з глибини століть і досвіду музикантів-учасників Нового напрямку. Співіснування різних іпостасей в одній особі — дияконі Сергії (композиторської, музикознавської, диригентської, педагогічної) стало тим благодатним ґрунтом, на ниві якого зросло сім'я сучасного церковно-співочого мистецтва, що базується на нескороминущих цінностях традицій руського православного співу.

Повертаючись до питання стилю, властивого як авторським, так і гармонізаторським творам С. Трубачова, можемо сказати, що його основу складають принципи церковно-співочих доміант давньоправославного співу. Йдеться про такі його складові: народно-пісенна розспівність — суть формування інтонаційно-мелодійної лінії співу; вільна структура метро-ритмічних конструкцій, їх мовна супідрядність; тембральне забарвлення хорового звучання, що містить у собі як унісонно-монодичні «фонізми», так і святково розкладені багатоголосі

акордові нашарування; способи розгортання музичного полотна не обмежені гармонічним викладом, вони передбачають і поліфонічні, і народно-підголоскові прийоми багатоголосого викладу.

На наш погляд, репрезентований матеріал не слід розглядати як закінчений або остаточний аналіз творчого здобутку композитора у сфері духовної музики. Визначені особливості гармонізацій С. Трубачова слід продовжувати досліджувати у його авторських творах, призначених для богослужбового ужитку. А також, на нашу думку, буде доцільним провести порівняльний аналіз деяких стилістичних особливостей письма С. Трубачова та його найближчого колеги по церковно-співацькому цеху — М. Мормиля.

Література:

1. Воспоминания о С. Трубачеве и его церковной музыке / [Л. Шишкина, И. Шпиллер, Т. Бострем, Н. Гуляницкая] // Ныне и присно. Русский журнал для чтения. — 2006. — № 3–4. — С. 69–72.
2. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование / Н. Гуляницкая. — М.: Музыка, 2009. — 256 с.: нот.
3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века [Текст] / Н. Гуляницкая. — М.: Языки славян. культуры, 2002. — 432 с.
4. Гуляницкая Н. «Россия — воспрями!» (музыка С. Трубачева) / Н. Гуляницкая // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 76–83.
5. Нагайцева (Ергина) Т. Светлый человек в темной блузе / Т. Нагайцева (Ергина) // Вперед: краеведческий вестник (Сергиев Посад). — 10 февраля, 2007. — № 9. — С. 8.
6. Пономарьова Г. Сучасне музичне мистецтво [Текст]: Підручник / Упоряд.: Г. Пономарьова, В. Бескорса, О. Цуранова. — Х.: ХГПА, 2012. — 275 с.
7. Трубачев Сергей, диакон. Избранное: статьи и исследования [Текст] / С. Трубачев. — М.: Мысль, 2005. — 156 с.
8. Чайковский П. Избранные письма [Текст] / П. Чайковский; [сост. коммент. Н. Синьковской]. — М.: Музыка, 2002. — 455 с.

References:

1. Vospominanija o S. Trubacheve i ego cerkovnoj muzyke [L. Shishkina, I. Shpiller, T. Bostrem, N. Guljanickaja] // Nynе i prisno. Russkij zhurnal dlja chtenija. 2006. — № 3–4. — S. 69–72.
2. Guljanickaja N. Metody nauki o muzyke : Issledovanie / N. Guljanickaja. — M. : Muzyka, 2009. — 256 s.: not.
3. Guljanickaja N. Pojetika muzykal'noj kompozicii : Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki HH veka / N. Guljanickaja. — M. : Jazyki slavjan. kul'tury, 2002. — 432 s.
4. Guljanickaja N. "Rossija — vosprjani!" (muzyka S. Trubacheva) // Muzykal'naja akademija. 1999. — № 3. — S. 76–83.
5. Nagajceva (Ergina) T. Svetlyj chelovek v temnoj bluze // gazeta "Vpered", Kraevedcheskij vestnik (Sergiev Posad), 10 fevralja, 2007. — № 9. — S. 8.
6. Ponomar'ova G. Suchasne muzichne mistectvo [Tekst]: Pidruchnik / Uporjad. : G. Ponomar'ova, V. Beskorsa, O. Curanova. — Harkiv: HGPA, 2012. — 275 s.
7. Trubachev Sergij, diakon. Izbrannoe: stat'i i issledovanija / S. Trubachev. — M. : Mysl', 2005. — 156 s.
8. Chajkovskij P. Izbrannye pis'ma / P. Chajkovskij ; [sost. koment. N. Sin'kovskoj]. — M. : Muzyka, 2002. — 455 s.

УДК [793.32:37.018.54] (477.54-25) "19/20,,

Шкурєєв К. І.

Харківська державна академія культури

СТАНОВЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ У ХАРКОВІ (XX — ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ) ЯК ЧИННИК СТВОРЕННЯ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Шкурєєв К. І. Становлення хореографічної освіти у Харкові (XX — початок XXI століття) як чинник створення балетних вистав для дітей. У статті розглянуто особливості хореографічної освіти в Харкові XX століття у процесі створення балетних вистав як бази, що уможливлювала би практичне застосування отриманих навичок в системі підготовки виконавців танцю та хореографів. На прикладах харківської балетної студії Н. О. Дудинської-Тальйори (1914–1923), студії при Харківському театрі опери та балету імені М. В. Лисенка, дитячої хореографічної школи при ПК ХЕМЗу та Харківської дитячої хореографічної школи (ХДХШ) з Дитячим балетним театром, розглянуто функціонування цих інституцій у різних соціокультурних умовах. Проаналізовано у цьому зв'язку естетичні параметри та специфічні коди у балетних творах для дітей, що визначали культурну парадигму свого часу.

Ключові слова: хореографічна освіта в Україні, соціокультурні засади створення балетів для дітей, Н. О. Дудинська-Тальйори, Харківська дитяча хореографічна школа, Дитячий балетний театр Харкова.

Шкурєєв К. И. Становление хореографического образования в Харькове (XX — начало XXI века) как фактор создания балетных спектаклей для детей. В статье рассмотрены особенности хореографического образования в Харькове XX века в процессе создания балетных спектаклей как базы, которая делает возможным практическое применение полученных навыков в системе подготовки исполнителей танца и хореографов. На примерах харьковской балетной студии Н. О. Дудинской-Тальйори (1914–1923), студии при Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко, детской хореографической школы при ДК ХЭМЗа и Харьковской детской хореографической школы (ХДХШ) с Детским балетным театром, рассмотрено функционирование этих институций в разных социокультурных условиях. Проанализированы в этой связи эстетические параметры и специфические коды в балетных произведениях для детей,

которые определяли культурную парадигму своего времени.

Ключевые слова: хореографическое образование в Украине, социокультурные принципы создания балетов для детей, Н. А. Дудинская-Тальйори, Харьковская детская хореографическая школа, Детский балетный театр Харькова.

Shkuryeyev K. The formation of the choreographic education in Kharkiv (XX — beginning of XXI century) as a factor in creating ballets for children.

Background. In recent years there has been increased interest in methods of education and reassessment of learning outcomes of children in specialized institutions, which would become a base for further professionalization in the field of arts. In particular this concerns the education in dance schools. So, the theme of this article can be viewed in two complementary aspects: if there are schools where children and youth learn the art of dance, you need to have a base, what made it possible to be practical application of acquired skills (i. e. performing in front of an audience). On the other hand, the presence of such institutions as choreographic school (i. e. in the wider sense the training of dancers and choreographers) has a creative task creating ballet performances as final product.

Objectives. The purpose of this article is to determine the nature and regularities of the policy repertoire in the creation of the ballet performances for children and with their participation in the preparation of dance professionals. To prove the laws of the process chosen analysis of the history and current state of choreographic education in Kharkiv XX — beginning of XXI century, which is a typical example.

Methods. Since these tasks require an early start professional training, can identify unsolved problems as part of the overall analysis of the quality of training of dance performers and choreographers due to the nature of his creative important task, ie creating ballets as the final product. Obviously, the specifics of ballet for children in different socio-cultural education of young generation by means of theatre is constantly changing.

Results. The history of choreographic education in Ukraine of XX — beginning of XXI century is a typical example of how to change the incentives for the development of teaching and learning of dance that requires early professional education. So until the Bolshevik revolution added incentive of course was the participation of the students in public performances on stage with professional performers. Subsequently such statements in front of a proletarian audience were mandatory indicator of loyalty to the Soviet regime. At the request of the audience and the aesthetic repertoire Repertoire was relevant to the needs and aesthetic level audience. Massive Amateur art in the USSR was reflected in the upbringing of the dancers, where, even in the training of classical ballet («Sleeping beauty», 1935) individual practice was given little attention. In the early 1970s as a priority in terms of ideology was the problem of aesthetic education of the younger generation that changed the direction of the activities of extracurricular institutions. Efforts of the school and its teachers have always been intended to encourage viewers to watch performances from favorite characters and positive moral conclusions of their actions, encourage the work of local independent directors taking into account

the possibilities and prospects of children's creative contingent.

Conclusions. *The results of the study show that the development trends of aesthetic education choreography school, founded by enthusiasts — has taken the appropriate place in education and after-school education. But the topical problem of change of generations in the ballet company of the Kharkiv Theater of Opera and ballet still dominated the agenda. It can be solved only through two-stage system of choreographic education with the creation of creative and production base, which is successfully solved in practice, newly established Children's Ballet Theatre. He taught young artists to the final destination of their training and provided practical skills of creative work on stage. Thus it is proved that due to the complexity of the repertoire and raising the professional requirements for the graduates of Kharkiv children's ballet school was the last source from which the following continuing education in professional schools took specialized skilled dancers.*

Features choreographic education in Kharkiv during the twentieth and early twenty-first century lies in the fact that the process of creating a ballet performances were established framework that enabled the practical application of the skills in training dance performers and choreographers. Examples of the Kharkiv ballet Studio N.O. Dudinska-Talyory (1914–1923), the Studio at the Kharkiv Opera and Ballet Theatre named after N. V. Lysenko, a children's choreographic school at the Palace of culture and KhEMZ Kharkov children's ballet school (HDHS) with Children's ballet theatre deals with the functioning of these institutions in different socio-cultural conditions. The analysis in this regard aesthetic parameters and specific codes in ballet works for children who determined the cultural paradigm of the time.

Prospects for further research in this direction are in the extension of the source base of the issues under consideration, namely, the study of archival materials on the functioning of the mentioned educational institutions of the late twentieth century, creating a detailed chronicle productions of children's ballet performances and interviews with their Directors and actors.

Keywords: *choreographic education in Ukraine, the socio-cultural principles of creating ballets for children, N. O. Dudinskaya-Talyory, the Kharkiv children's choreographic school, the Children ballet theatre of Kharkiv.*

Постановка проблеми та її зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Тему даної статті можна розглядати у двох взаємодоповнюючих аспектах: за наявності шкіл, де діти та молодь навчаються мистецтву танцю, треба мати базу, що уможлиблювала би практичне застосування отриманих навичок (тобто сценічні виступи перед глядацькою аудиторією). З іншого боку, наявність такої інституції як хореографічна школа (тобто у широкому розумінні — система підготовки виконавців танцю та хореографів) має творчим надзавданням створення балетних вистав як кінцевого продукту, аби не перетворитись на звичайну школу естетичного виховання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Серед наукових публікацій на дану тему можна виокремити численні роботи О. І. Чепалова, що реконструюють процес педагогічної та творчої діяльності у Харкові балетної школи-студії Наталії Олександрівни Дудинської (сценічний псевдонім Тальйорі) з 1914 до осені 1923 року. Решта використаних дописів і тексти на сайті Харківської дитячої хореографічної школи, за рідким винятком, не мають документальної доказовості та інформаційної достовірності, тобто потребують джерелознавчого уточнення й аналізу.

Таким чином, можна виділити **невирішену раніше частину загальної проблеми** як аналіз якості підготовки виконавців танцю та хореографів через особливості його творчого надзавдання, тобто створення балетних вистав як кінцевого продукту. Вочевидь, специфіка балетів для дітей у різних соціокультурних умовах виховання молодого покоління засобами театру постійно змінюється. А з нею — ті естетичні параметри та специфічні коди у балетних творах для дітей, які визначають культурну парадигму свого часу.

Мета статті: установити характер та закономірності репертуарної політики у створенні балетних вистав для дітей та за їх участі у процесі підготовки майбутніх хореографічних фахівців.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для початку звернімося до історії хореографічної освіти у Харкові, яка починалася із балетної школи-студії Наталії Олександрівни Дудинської (сценічний псевдонім Тальйорі, 1877–1944), яка з 1914 до осені 1923 року виховала близько ста учнів. Багато хто з них склав основу балетної трупі харківського оперного театру, деякі прийшли в мистецтво іншими шляхами, наприклад народні артистки СРСР — циркова приборкувачка І. Бугримова, естрадна співачка К. Шульженко. Добре відомо, що одна з найяскравіших радянських балерин ХХ століття Наталія Михайлівна Дудинська народилася і провела дитячі роки в Харкові, а початкову хореографічну освіту отримала у студії матері.

Варто згадати і про приму харківського балету В. Дуленко, яка «у кінці 1920-х років стажувалася в Ленінграді, а пізніше була першою в провінції виконавицею партії Аврори (харківська постановка «Сплячої красуні» К. Голейзовського, 1935 р.). У Харкові й Києві танцювала провідні партії заслужена артистка України З. Лур'є. Для неї теж виявилося досить школи Дудинської-Тальйорі, аби стати балериною високого рангу, а пізніше — кваліфікованим педагогом.

Окремо в переліку учениць Н. О. Дудинської-Тальйорі стоїть ім'я Інни Леонідівни Герман, яка після харківської студії займалася в технікумі А. Волинського (він багато і добре пише про талановиту ученицю у своїй «Книзі тріумфувань»), а після його смерті — у А. Я. Ваганової. Крім харківської, Герман успішно танцювала на різних сценах (в тому

числі у Великому театрі) і була, мабуть, найакадемічнішою з учениць Н. О. Дудинської-Тальйорі». [1: 113]

«Наталія Олександрівна Дудинська-Тальйорі, — стверджувала пізніше балетна прима Ленінградського театру оперети Н. Пельцер-Чумакова, — виявилася чуйним педагогом. Завдяки їй, мене прийняли до Харківського театру оперети. Працюючи там, як і раніше, ходила до її балетної студії, не припиняючи постійних занять у класі. У той початковий період свого життя в мистецтві я дуже добре зрозуміла, як багато означають у нашій справі цілеспрямованість, наполеглива праця і не лише професійний, а й духовний контакт зі своїм педагогом» [2: 14].

Виховання студійців відбувалося не лише в класах, а й на професійних сценах Харкова, які Н. О. Дудинська-Тальйорі орендувала для випускних, а іноді й афішних спектаклів. Серед них — «Пори року» О. Глазунова, «Марна обережність» П. Гертеля. Студія відрізнялася від численних приватних закладів, характерних для початку ХХ століття: в одній учили бонтону і салонним танцям, в іншій виховували «босоніжок».

Педагогічні здібності Дудинської-Тальйорі були універсальними відповідно до її власних обдарувань. Вихованка студії Антоніна Євгенівна Іванова, в майбутньому теж педагог, розповідала під час зустрічі випускників у 1975 році, як Дудинська-старша «вчила своїх підопічних слухати музику, шукати в ній натхнення для створення пластичного малюнка танцю. Зрештою її уроки були не лише танцювальними, вони були спрямовані на гармонійне виховання учнів. Вони рано чи пізно залучалися до мистецтва, не обов'язково досягаючи в ньому професійних висот» [3: 3].

Найбільш здібним до танцю дітям Н. О. Дудинська-Тальйорі прищеплювала навички академічного стилю, які сама опанувала під керівництвом Е. Чекетті і Е. Соколової (яка виховала свого часу М. Кшесинську, А. Павлову, Т. Карсавіну).

Рецензент харківської газети «Південний край» писав у квітні 1916 року: «Ми пам'ятаємо перші виступи нечисленних і мало досконалих учениць і учнів балетної школи Н. О. Тальйорі і нині можемо констатувати великий успіх її художнього підприємства, єдиного в провінції, — і по технічній постановці, і по завданнях. Тепер школа виросла і може виставити справжню балетну трупу зі своїми балеринами, солістами і кордебалетом».

Особливу привабливість надавала йому участь талановитих малят у віці від восьми до одинадцяти років, що захоплювали увесь вечір своєю дитячою безпосередністю і недитячим мистецтвом. Прекрасне враження справив балет «Зачарований ліс», поставлений цілком за участі учениць і учнів школи Тальйорі.

У спектаклі також взяла участь О. О. Преображенська, популярність якої в середовищі харківської публіки була дуже великою. Талановита бале-

рина Імператорського балету виступила в «Марній обережності», а потім — у дивертисменті» [4].

Участь у подібних любительських спектаклях відомих професіоналів була систематичною. Студійці при цьому підтягувалися, ставали артистичніші. Популярність школи помітно зростала. 1919 року, в розпал громадянської війни, в умовах розрухи і голоду, студія на цілий місяць виїхала з агітпоездом по містах і селищах Донбасу [5: 110]. Це було творчим іспитом і випробуванням на лояльність новій владі.

На початку 1920-х років (студію було закрито в 1923 р., оскільки Н. О. Дудинська з донькою переїхали до Петрограда) найбільш підготовлені учні почали виступати в спектаклях оперного театру «Коник-горбоконик», «Коппелія», «Арлекінада», брали участь у «Половецьких танцях» в опері О. Бородіна «Князь Ігор». Коли ж трупу очолив балетмейстер П. К. Йоркін (до 1925 р. театр мав назву «Російська державна опера»), він продовжив виховання студійців на більш професійній основі. Основу балетної трупи складали зовсім юні студійці Н. Дудинської-Тальйорі, а для того, аби взяти участь у постановках Йоркіна «Горбоконик», «Коппелія», «Арлекінада», «Марна обережність», брати участь у «Половецьких танцях» з опери О. Бородіна «Князь Ігор», треба було значно підвищувати фаховий рівень виконавства.

Протягом наступних років і педагогічний склад, і умови навчального процесу (робота студії взагалі була нестабільною) неодноразово змінювалися. Як пише одна з авторок монографії про Харківський театр опери та балету Г. Штоль, це було викликано насамперед «відсутністю твердої навчальної програми, зміною педагогічних кадрів» тощо [5: 128].

Сплеском активності у підготовці майбутніх балерин і танцівників був 1935 рік, коли видатний балетмейстер К. Я. Голейзовський приступив до постановки на харківській сцені «Сплячої красуні» П. Чайковського за участі 200 осіб. Звичайно, для такої кількості персонажів було потрібно підготувати додаткову кількість учасників вистави. Цим Голейзовський доручив займатися своїм асистентам і, перш за все, артистові балету Великого театру СРСР В. Цапліну.

Після війни, у 1946–1947 роках, за свідченням Г. Штоль, «студію очолював Д. Мусатов, який раніше керував дитячим хореографічним колективом у Палаці піонерів. Його вихованцями стали солісти балету Л. Камишнікова, М. Бесединська, В. Терновченко, П. Морозов. Згодом вони закінчили Київську хореографічну школу. Після Д. Мусатова тривалий час справами студії ніхто не займався. Тільки 1952 року Н. Данилова, на той час головний балетмейстер, за допомогою В. Бойченка та В. Баранової відновили цю роботу» [5: 128].

Харківська хореографічна школа у своєму сучасному вигляді була створена в 1957 році на базі

студії при театрі опери і балету. Тоді в ній займалися близько 50 учнів, спочатку з чотирирічним, а у 1961 році — із п'ятирічним навчанням. Проте деякий час робота цього закладу знову лишалася нестабільною. Вона фінансувалася тільки за рахунків батьків учнів, і тому альтернативним рішенням було створення у місті дитячої хореографічної школи у приміщенні Палацу культури ХЕМЗу.

Це засвідчує і старший викладач кафедри народної хореографії ХДАК Людмила Миколаївна Шилова (на той час Черкашина), яка була відібрана до хореографічної школи Палацу культури ХЕМЗ у першому класі загальноосвітньої школи в 1967 році. Керівником і педагогом хореографічної школи була Т. М. Іванникова, яка знайшла шляхи співпраці з директорами розташованих поряд шкіл. «У середньому, в одній школі з 75 першокласників відбирали 25 учнів, які згодом об'єднувалися в хореографічний клас. Окрім уроків діти були задіяні в постановочному, репетиційному процесі, брали участь в концертах Палацу культури ХЕМЗу, а також у міських урочистих заходах.

Із появою у школі нового викладача В. П. Сердюкова, значно виріс рівень володіння технікою танцю, на краще змінилося ставлення до мистецтва танцю як серйозної та усвідомленої праці. Зі спогадів Л. М. Шиловой, Сердюков не лише дуже добре знав методику класичного танцю, закінчивши Московське хореографічне училище, а потім і ГИТИС (рос. Державний інститут театрального мистецтва), — він був відданий мистецтву танцю і зміг передати це почуття учням». [6]

Завдяки державній політиці того часу, спрямованій на виховання гармонійно розвиненої особи, ХЕМЗ виділяв на розвиток і функціонування хореографічної школи та інших численних колективів художньої самодіяльності Палацу великі кошти. А 1972 року спромігся оплатити створення та постановку прем'єри балету «Маленький Мук» за казкою В. Гауфа на одну дію, три картини.

Автором лібрето та хореографом був В. П. Сердюков (1940–2014). Музику написав О. І. Літвинов (1927–2007), відомий харківський композитор, який працював переважно в жанрі естрадної музики та симфонічного джазу. Також він запросив музикантів до складу оркестру згідно потреб створеної партитури та диригував виставою, у якій фонограма взагалі не використовувалася. Для створення ескізів декорацій та костюмів було запрошено професійного художника В. Фавр. «Вона дуже вимогливо поставилася до цієї справи і слідувала за тим, аби декорації, костюми та реквізит відповідали умовам великого сценічного майданчику із залом на 1800 місць. Одяг та декорації були виконані відповідно до задуму спектаклю і змінювалися в кожній картині. Пошив костюмів здійснювався на Харківській фабриці театрального реквізиту. Костюми, головні убори і взуття виготовлялися з коштовних тканин та матеріалів, де широко застосовувалися розпис та

оздоблення. У кожної дитини був костюм, зшитий саме для неї, за індивідуальними мірками». [6]

Сюжет вистави був цікавим, дієвим і розвивався дуже динамічно. Велика галерея дійових осіб пластично вирішувалася за допомогою класичного танцю, забарвленого яскравою образністю і пантомімою. Незважаючи на юний вік артистів, балетмейстер вимагав не лише чистого виконання ролі, але й по-акторському виразного, переконливого виконання ролей.

Роботу репетитора й організаційні функції виконувала Т. М. Іванникова. Завдяки її зусиллям та організаторським якостям Н. М. Ржевської, дитяча хореографічна школа відновила існування як міський навчальний заклад на рівні музичних шкіл міста.

Виконавський рівень учнів новоствореного закладу значно зріс, і це сприяло організації на базі хореографічної школи єдиного в Україні дитячого балетного театру з акторами у віці від дев'яти до 17 років. Стимулом до створення театру стала успішна прем'єра балету «Хлопчиш-Кібальчиш» М. Сильванського на сцені ХАТОБу в 1981 році, коли серед головних дійових осіб виступали Р. Гарагана і В. Бунін, у масових сценах були зайняті інші вихованці хореографічної школи. Хоча доречно згадати, що 1977 року юні артисти вже брали участь у балеті «Північна казка» І. Ковача (у прем'єрі роль Нільса-маленького виконала Женя Осиченко, Гнома — Лариса Білецька, маленьких тролів також танцювали учні ХДХШ). До того ж, 1978 року діти брали участь у деяких масових епізодах балету «Спляча красуня», поставленого в хореографічній редакції видатних діячів радянського балету з Ленінграда К. Сергєєва та Н. Дудинської.

1995 року Харківська хореографічна школа ініціювала і організувала Міжнародний юнацький конкурс «Кришталева туфелька». Із того часу він проходить регулярно. Незмінним головою журі конкурсу є художній керівник балету ХНАТОБу, видатна українська балерина, народна артистка України С. І. Коливанова. Вона додає цьому творчому змаганням той високий камертон, який приводить до вимогливої підготовки майбутніх виконавців балетних вистав і сучасного танцю. Одним із таких випробувальних іспитів для школи стала 1994 року прем'єра балету «Лускунчик» П. Чайковського в хореографічній редакції В. Вайнонена, що була спочатку зроблена для Ленінградського хореографічного училища і вирізняється високою складністю хореографічних елементів і комбінацій.

Постановник із Санкт-Петербурга Б. Бланков та педагоги школи перенесли її на сцену без купюр, скорочень і знижок на дитячий вік виконавців. Прем'єрні вистави були показані у супроводі «живого» симфонічного оркестру під керівництвом відомого київського маестро А. Власенка і його учениці, обдарованого диригента Вікторії Жадько.

«Досвід школи дозволив поєднати хореографічну, музичну підготовку із загальною системою

освіти, процес навчання став наскрізним — від перших класів до хореографічного училища. Усі останні конкурси, в яких беруть участь учні ХДХШ, показують високий рейтинг школи. Міжнародне визнання вона отримала також у результаті гастрольних турів дитячого балетного театру по країнах Європи, Азії, Америки» [7].

1996 року до репертуару Дитячого балетного театру увійшла вистава «Білосніжка та сім гномів» на музику Б. Павловського. До основи постановки покладена хореографічна версія однойменного балету-казки, створена видатним балетмейстером Г. Майоровим. Але у виконанні юних артистів Дитячого балетного театру спектакль має більш дотепний і навіть зворушливий вигляд, який надають йому насправді маленькі виконавці гномів. Тому у творчому змаганні (балет іде також на великій сцені ХНАТОБу у виконанні професійних артистів) глядачі часто віддають перевагу дитячій виставі.

Іще одна прем'єра у постановці Г. Майорова відбулась 1997 року. Глядачі вперше побачили у виконанні дітей балет К. Хачатуряна «Чіполліно» за казкою Дж. Родарі, поставлений на сцені Великого театру в Москві, у Національній опері України та у кількох інших провідних балетних колективах. Згодом у виставі взяв участь як гастролер виконавець партії Чіполліно у Великому театрі, танцівник-віртуоз японського походження Моріхіро Івата, який підтвердив достеменність відтворення хореографії Г. Майорова у Дитячому балетному театрі ХДХШ.

Серйозним випробуванням для педагогів та юних артистів цього колективу було звернення до самобутньої хореографії відомого балетмейстера І. Чернишова в балеті «Попелюшка» С. Прокоф'єва. 1999 року І. Чернишов (1937–2007) сам брав участь у постановці, котра, на жаль, виявилася останньою на його творчому та життєвому шляху. Серед балетного доробку І. Чернишова на різних сценах (Самара, Одеса, Таллінн тощо) «Попелюшка» посідає особливе місце. Поставлена у Самарі 1994 року як повнометражний балет, вона згодом була затребуваною у Московському хореографічному училищі імені Л. М. Лавровського, де стала випускною виставою 1996 року (варіант на одну дію) і 1997 року (варіант на дві дії) [8: 213].

Зазвичай вистави Дитячого балетного театру ХДХШ протягом багатьох років відбуваються на великій сцені Харківського національного академічного театру опери та балету. Із особливою інтенсивністю вони демонструються під час зимових та весняних шкільних канікул, а також восени. Цим пояснюються особливості репертуарної політики дитячого театру — вона зорієнтована на знайомі казкові назви, котрі привертають увагу дітей та їхніх батьків (Пінокіо, Снігова Королева, Русалонька, Дюймовочка, Оле-Лукойє), на казкових персонажів, які уособлюють символіку року, що наступає (Кіт, Миша, Свиня тощо), а також на підкорюючу образність відомих зразків

класичної музики (наприклад, «Дитячий альбом» П. Чайковського).

Таким чином, намагання керівництва школи та її педагогів спрямовані на те, щоби заохотити глядачів подивитись вистави з улюбленими героями та позитивними моральними висновками їхніх учинків, стимулювати самостійну роботу місцевих постановників із урахуванням можливостей та творчих перспектив дитячого контингенту.

Висновки. Історія хореографічної освіти у Харкові в XX — на початку ХХІ ст. є характерним прикладом того, як змінювалися стимули розвитку та педагогічні форми навчання танцю, що потребує раннього початку професійного виховання. Так, у переважно платній хореографічній студії Н. О. Дудинської-Тальйорі (1914–1923) до більшовицької революції додатковим стимулом навчання була участь студійців у публічних виставах на сцені разом із професійними виконавцями з Петрограда. Згодом такі виступи перед пролетарською аудиторією стали обов'язковим показником лояльності радянській владі. Відповідним до запитів та естетичного рівня аудиторії був і репертуар.

Масовий характер самодіяльного мистецтва в СРСР відбився і на вихованні танцівників, де навіть при підготовці класичного балету («Спляча красуня», 1935) індивідуальним заняттям приділялося небагато уваги. На початку 1970-х років першочерговим у плані ідеології було завдання естетичного виховання підростаючого покоління, що змінило напрям діяльності позашкільних закладів. До їх фінансування зазвичай приєднувалися профспілкові організації великих підприємств, що мали власні Палади культури, клуби тощо. Так виник у Харкові унікальний та вельми дорогий проект створення на базі хореографічної школи ПК ХЕМЗ балету «Маленький Мук».

У процесі розвитку тенденцій естетичного виховання хореографічна школа, створена ентузіастами, посіла відповідне місце у системі освіти та позашкільного виховання. Але злободенна проблема зміни поколінь у балетній трупі Харківського театру опери та балету все ж переважала в порядку денному. Її можна було вирішити тільки завдяки двоступеневій системі хореографічного виховання зі створенням творчо-виробничої бази, з цим завданням успішно впорався на практиці новостворений Дитячий балетний театр. Він привчав юних артистів до кінцевого призначення їх навчання та надавав практичні навички творчої роботи на сцені. Завдяки ускладненню репертуару та підвищенню професійних вимог до вихованців Харківської дитячої хореографічної школи, цей заклад став джерелом, із якого після продовження підготовки у фахових спеціалізованих навчальних закладах вийшли кваліфіковані артисти балету.

Перспективи подальших наукових розвідок у даному напрямку полягають у розширенні джерельної бази розглянутих питань, а саме — вивченні

архівних матеріалів щодо функціонування згаданих навчальних інституцій кінця XX ст., створенні докладного літопису постановок дитячих балетних вистав та інтерв'ю з їх постановниками та учасниками.

Література:

1. Чепалов А. Педагогическая династия Н. А. Дудинской-Тальори — Н. М. Дудинской : Ранние страницы творческой биографии / А. И. Чепалов // Вест. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. — СПб., 2006. — № 15. — С. 112–120.
2. Пельцер Н. Оперетта — моя стихия // Мастера балета-самодельности. — вып. 1.: М. — Искусство, 1973. — 96 с.
3. Запис виступу А.Є. Іванової на зустрічі випускників студії Дудинської-Тальйорі 22 листопада 1975 г. (архів літчастини Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка).
4. Ф. М. Спектакль школы Тальори // Южный край. — 1916. — 19 апреля.
5. Івановський П. Харківський державний академічний театр опери та балету / П. Івановський, К. Милославський, Г. Штоль. — Київ: Мистецтво. — 1965. — 198 с.
6. Запис бесіди з Л.М. Шиловой від 04.07.2015 р. Зберігається у автора статті.
7. 58 лет вместе с вами [Історія Харківської дитячої хореографічної школи] <http://ballet.kharkov.ua/58years>. — Електронний ресурс. Заголовок з екрану.
8. Игорь Чернышев — танцовщик и хореограф. Биография, воспоминания и интервью, статьи, фотоматериалы. Автор-составитель Роман Володченко. Общая редакция Н. А. Ивановой — Георгиевской. Издание 2-е, исправленное и дополненное. — М.: Театралис, 2013. — 360 с.

References:

1. Chepalov A. Pedagogicheskaya dinastiya N. A. Dudinskoi-Taliori. — N. M. Dudinskoi : Rannie stranici tvorcheskoi biografii / A. I. Chepalov // Vest. Akad. rus. Baleta im. A. Ia. Vaganovoi. — SPb., 2006. — № 15. — S. 112–120.
2. Pelcer N. Operetta — moia stikhiia // Mastera baleta-samodeiatelnosti. — Vup. 1.: M. — Iskuststvo, 1973. — 96 s.
3. Zapus vustupy A. E. Ivanovoi na zystrichi vypysnikov stydii Dudinskoi-Taliori 22 lystopada 1975 g. (arhiv litchastini Kharkivskogo nachionalnogo akademichnogo teatry operu ta ballety im. M. V. Lusenka).
4. F. M. Spektakl shkolu Taliori // Uznui krai. — 1916. — 19 apreliia.
5. Ivanovskui P. Kharkivskii derzavnii akademichnii teatr operu ta balety / P. Ivanovskui, K. Muloslavskui, G. Shtol. — Kiiv: Mustechtvo. — 1965. — 198 s.
6. Zapus besidu z L. M. Shulovou vid 04.07. 2015 r. Zberigaetsia y avtora statii.
7. 58 let vmeste [Istoria Kharkivskoi dutiachoi khoreografichnoi shkolu] <http://ballet.kharkov.ua/58years>. — Electronnyi resyrs. Zagolovok s ekrany.
8. Igor Chernushov — tanchovshick i choreograf. Biografiia, vospominania I intervui, statii, fotomaterialu. Avtor-sostavitel Roman Volodchenkov. Obshaia redakchiia N. A. Ivanovoi — Georgievskoi. Izdanie 2-e, ispravlennoe I dopolnennoe. — M.: Teatralis, 2013. — 360 s.

УДК 7.038.1

Янішевська Н. С.

Львівська національна академія мистецтв

ФОРМОТВОРЕННЯ ЯК СПОСІБ ВТЕЧІ ВІД РЕАЛЬНОСТІ: ДОСВІД ГЕОМЕТРИЧНОЇ АБСТРАКЦІЇ

Янішевська Н. С. Формотворення як спосіб втечі від реальності: досвід геометричної абстракції.

У статті розглядається феномен геометричної абстракції у XX столітті, психологічні джерела її виникнення, естетичні засади та історичні етапи розвитку. Зокрема, на прикладі розвитку геометричної абстракції висвітлено питання втечі від реальності через її заперечення чи перетворення в абстрактному мистецтві (супрематизм, конструктивізм, абстракціонізм, неопластицизм) та створення суб'єктивної абстрактної реальності (мінімалізм, оп-арт, системний живопис, живопис гострих кутів). Митці різних стилів та національностей користувалися геометричними формами у творчості задля втечі від оманливої реальності чи художнього її перетворення. Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції XX ст. має абсолютний характер та веде до пізнання нової містичної реальності. Вона залишається шляхом пізнання вищих сутностей феноменального світу.

Ключові слова: геометрична абстракція, форма, площина, реальність, Воррінгер.

Янішевская Н. С. Формообразование как способ бегства от реальности: опыт геометрической абстракции. В статье рассматривается феномен геометрической абстракции в XX веке, психологические источники ее возникновения, эстетические принципы и исторические этапы развития. В частности, на примере развития геометрической абстракции рассмотрены вопросы отрицания действительности в абстрактном искусстве (супрематизм, конструктивизм, абстракционизм, неопластицизм), а также создание субъективной абстрактной реальности (минимализм, оп-арт, системная живопись, живопись острых углов). Художники разных стилей и национальностей использовали геометрические формы в творчестве ради бегства от изменчивой реальности или художественного ее преобразования. Отказ от реалистических форм в геометрической абстракции XX века имеет абсолютный характер и ведет к познанию новой мистической реальности. Она остается способом познания высших сущностей феноменального мира.

Ключевые слова: геометрическая абстракция, форма, плоскость, реальность, Воррингер.

Yanishevskaya N. Form shaping as a way to escape from reality: geometric abstraction experience.

Background. Imagery of abstract art is based on color, shape, line or texture, not the motives from the surrounding reality. Abstraction art method is characterized by a negative attitude to reality. It repels and rejects any representative picture in art. The denial of objective reality, though, provides the creation of a new one — subjective — which beholds “salvation”, “liberation” and only positive changes.

In recent years, there has been an increasing interest in geometric abstraction and its relation to reality. The thesis of rejection of reality by abstractionist artist is quite superficial and question of the relation to reality needs a deeper professional studies.

Objectives. The objective of this study is to determine geometric abstraction: psychological sources of its origin, aesthetic principles and historical stages of its development. There has been provided an analysis of the concept of Wilhelm Worringer, a representative of formalized aesthetics, whose ideas became one of the most important theoretical foundations of abstract art, especially in its geometrical manifestation.

Methods. The method of formalized aesthetics has been applied to understanding of origin of abstract art. In particular, negation of reality in abstract art and creating of abstract subjective reality are examined.

Results. The results of the research support the idea that artists used geometric form shaping in their works as a way to escape from reality or to change it in their own way because of different reasons.

Since the end of 18th century various theories of formation in aesthetics have been spread. In particular, formalism — an aesthetic position that absolutizes the role of forms and artistic exploration of reality, puts forms, colors, planes, spatial structures on top of the aesthetic cognition. A representative of Vienna School of Art History, Alois Riegl, encouraged transforming of natural forms in art by the artist's personal ideas. Conditional image is the necessity to display the transcendental will of the artist that makes people break up with the deceptive reality and see the world as it is — mysterious, cruel and irrational.

The inclination to abstraction, according to Wilhelm Worringer, is the result of a great inner conflict between a human being and the world around. The real world is perceived by the society as an incomprehensible chaos that causes terror, a mixture of events and senses, while abstract linear geometrical forms, characterized by stability, order and harmony, give a sense of peace and rest to a human being. Such a desire to return to something absolute and permanent becomes the source of geometrical art.

Herbert Read supports Wilhelm Worringer's position, pointing out the conflict between the modern world and a human being's spiritual need for stability.

A lot of painters of different nationalities and styles came to abstraction. The first step to geometrize the reality made Pablo Picasso and George Braque. Further, Robert Delauney, Piet Mondrian and Frantisek Kupka made space totally abstract.

Ideas of constructivism, suprematism, abstractionism, neoplasticism were synthesized in 1919–1933 in Bauhaus,

that became a center of the development of abstract art in Europe. A lot of abstract artists were raised on theories of form and color of Johannes Itten, Walter Gropius, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy.

Wasył Kandinsky and Le Corbusier also turn to analyzing geometry in art; however, geometry for them is the means of cognizing the spiritual world, and not an escape from it.

Geometric abstraction got its highest degree of expression in suprematism of Kazimir Malevich. He proclaimed the non-objective art as a new dimension of reality.

American abstract art became the second stage of geometric abstraction development. It consists of action painting and color field direction of abstract expressionism (Mark Rothko, Barnett Newman), that has evolved in hard-edge painting, system painting, minimalism, op-art. Emotions or personality of the artist do not have to exude through the severity of geometric forms in the picture or through the sharpness of its composition. A picture was understood not as a source of information or values, but as a canvas in its materiality.

The concept of abstraction and its relation to reality has changed — the picture becomes the only possible reality that devoid of any signs of the world with its transcendental content and metaphysical dimensions. It is only canvas limited by picture frame.

Artists working in "neo geo" style use geometric abstraction as a language and repeat its basic elements and ideas in their abstract works. Sometimes, though, they reflect the real world, conditionally represented in geometric forms.

Conclusions. *We conclude that abstract art becomes dominant in the 20th century. The artists creatively reacted to the changes in the surrounding reality. They fought to get rid of everything resembling the material world, full of crises, wars and revolutions, and create the ideal reality by form shaping. Geometric abstraction has received its utmost expression in suprematism as a new dimension of reality.*

By relation to reality the geometric abstraction is characterized by the following negative definitions: "denial", "refusal", "rejection", "exit", "escape", "destruction", "opposition", "retreat", "separation". Such concepts as "salvation", "release", "change", "penetration", "knowledge", "transformation", "creation" emphasize the positive changes in reality of abstract art.

Geometric abstraction exists in art even today, receiving new forms of expression, generalization, interpretation and reinterpretation. It remains one of the ways to cognize higher entities of the phenomenal world.

Keywords: *geometric abstraction, form, space, reality, Worringer.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Мистецтво, образність якого базується на власне кольорі, формі, лінії чи текстурі, а не на мотивах, запозичених із навколишньої реальності, заведено вважати абстрактним. Термін «абстракція» походить від латинського *abstractio* — «відвертання». Проте саме поняття абстракції, яким користувалися теоретики до появи абстракціонізму у 1910

році, означало зазвичай певну міру узагальнення, виокремлення і не містило особливого радикалізму.

Якщо ж ідеться про абстракцію як художній метод, то по відношенню до дійсності можна говорити про негативну позицію, яка власне «відвертає», відкидає, усуває всяке репрезентативне зображення у мистецтві. Утім, заперечення об'єктивної дійсності передбачає створення нової — суб'єктивної, у якій бачиться «спасіння», «звільнення», тільки позитивний характер змін. Абстракція як спосіб «заперечення/перетворення» дійсності виключає акцент лише на одному з цих означень, враховує полярність її відношення до реальності та відтворення об'єктивного світу в мистецтві.

Утопічні теорії перебудови-перетворення реальності особливо характерні для представників авангарду, що користувалися у таких цілях власне не образотворчими, а формотворчими засобами — геометрією. Рання європейська абстракція отримала своє логічне продовження у творчій діяльності школи Баугауз, далі — у розвитку абстракції в США і досі є актуальною мистецькою практикою.

Саме тому геометрична абстракція є цікавим об'єктом мистецтвознавчого дослідження, адже напрям «абстракціонізм» був провідним у ХХ ст. і залишається не менш популярним досі. Загальноприйнятий факт про відкидання художниками-абстракціоністами реальності та традиційного методу репрезентації є доволі поверховим, а питання про відношення до дійсності потребує глибшого фахового дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз абстракціонізму у контексті мистецтвознавчих теорій ХХ століття вповні висвітлено у монографії Віктора Арсланова [1], працях мистецтвознавця Герберта Ріда [12], статтях Девіда Моргана [6, 11], Йоганнеса Майнгардта [5]. Серед вітчизняних дослідників абстрактного чи нефігуративного мистецтва слід відмітити імена Дмитра Горбачова [3], Ганни Рудик [8].

Мета статті — проаналізувати геометричну абстракцію у ХХ столітті, зокрема дослідити відношення до об'єктивної дійсності, способи її заперечення та перетворення/творення нової суб'єктивної реальності митця.

Виклад основного матеріалу. Вже з кінця ХVІІІ століття поширюються різні теорії формотворення, зокрема формалізм — естетична позиція, що абсолютизує роль форми в естетичному та художньому освоєнні дійсності, висуває форми, тони, площини, просторові структури на перше місце в системі естетичного знання [1: 32].

Представник віденської школи мистецтвознавства Алоїз Рігль вважає за потрібне трансформувати у мистецтві природні форми згідно з особистими уявленнями художника. Умовність зображень — це необхідність для прояву трансцендентальної художньої волі митця, яка змушує людину порвати з оманливою реальністю і побачити світ таким, яким він є — таємничим, жорстоким, ірраціональним [1: 230].

Ідеї його учня Вільгельма Воррінгера стали однією з найважливіших теоретичних основ абстрактного мистецтва, особливо у його геометричних проявах. Він вважає, що потяг до абстракції виникає через почуття страху перед простором — це змушувало давніх людей для психологічного захисту створювати форми, які б підкорялися законам геометрії, — орнамент. Вони здавалися гармонійними та стабільними, позбавленими життя і, відповідно, страху перед ним, реальне (реалістичне) заміщувалося деяким геометризованим порядком форм. Отже, стверджує В. Воррінгер, геометрія стає надзвичайно важливою для організації внутрішнього психологічного простору людини. Вона привносить лад у хаос довколишнього, перенасиченого інформацією, світу.

Герберт Рід посиляється на концепцію В. Воррінгера і стверджує: у сучасному житті з'являються умови, що викликають до життя такий духовний стан, який подібний до стану давньої людини: відкидання образів реального світу і творення абстрактних композицій з геометричних фігур. «Маємо, що-правда, — пише Рід, — інтелектуальне наділення, відмінне від того, яке було характерним для давньої людини; проте чи наш зовнішній світ в його політичному, економічному і духовному хаосі може у когонебудь викликати «універсальне синівське почуття», відчуття задоволення, духовну самовпевненість? Чи не є він швидше світом, з якого вразлива душа художника чи поета втече до іншої духовної реальності, деякого почуття стабільності?» [12: 81–82].

«Мистецтво більше, ніж життя», — проголошує Георг Зіммель, тож свободу від непевного жорстокого світу і можливість успішної екзистенції слід шукати саме тут.

Теоретичною основою абстракції найчастіше вважається саме формалістична естетика, а також філософія індивідуалізму, екзистенціалізм, психоаналіз, популярність східних релігій, відкриття у фізиці, оптиці тощо. Можна продовжувати перелік, скласти історично-культурну мозаїку початку ХХ століття, та зрозуміло одне — світ змінювався дуже швидко і митцям як «чутливим резонаторам»¹ слід було реагувати на ці зміни.

Геометрія відігравала особливу роль у мистецтві — це був вихід у інший світ, що протиставлявся до зовнішнього світу і психічного стану суспільства, повернення до простих та незмінних форм, зорове сприйняття яких відбувається миттєво і не потребує тривалих пошуків із виділенням характерних ознак та їх подальшого синтезу в єдину структуру [9: 169]. Також геометричні, абстрактні форми не виявляють прямої інформації про факти, досвід тощо. Їх у природі взагалі не існує. Проте, оскільки вони володіють здатністю збуджувати емоційно-асоціативні зв'язки, тож можуть вирішувати основне завдання художнього, естетичного пізнання — зафіксувати, осмислювати і передавати певний

людський досвід пізнання дійсності та облагороджувати своєю естетичною дією [7: 260].

Чимало художників різних національностей, країн та стилів одночасно прийшли до цього. Кубізм Пабло Пікассо та Жоржа Брака інтерпретував та абстрагував реальні форми у геометричному стилі, заклавши перші сходини у напрямі до геометричної абстракції. А вже картини Робера Делоне, Піта Мондріана та Франтішека Купки характеризувалися не стільки відмовою від сюжетності, скільки новим уявленням про простір і час, що ставали абстрагованими і втрачали свою реальну сутність. Так, Ф. Купка пише: «Твір мистецтва є абстрактною реальністю і має складатися з вигаданих елементів, а його значення витікає з комбінації морфологічних типів і особливих архітектурних ситуацій в його ж власному організмі» [8: 11].

Серед російських художників був особливо популярний кубізм. Він вплинув на розвиток кубофутуризму, а також різного роду абстрактних напрямів, як от районізм (променізм, лучизм) Михайла Ларіонова, безпредметний живопис Любові Попової, супрематизм Казимира Малевича, що, в свою чергу, вплинув на абстрактну творчість Ель Лисицького та Василя Єрмилова.

Засновник абстракціонізму Василь Кандінський прийшов до розуміння абстракції як форми образотворення, що спрямована на цілковиту безпредметність. Для нього абстрагувати — означає знищувати форми натуралістичної репрезентації в порядку, передбаченому самим художником, для того, щоби відповідати невимушеним характеристикам, які виражаються через колір і форму [11: 685]. Для нього абстракція має психологічні передумови, вона є необхідною для самозаглиблення: «Око художника має бути спрямоване на його внутрішнє життя, і вухо його має бути звернене до голосу внутрішньої необхідності... Таким є єдиний шлях, що приводить до вираження містично необхідного» [4: 134].

Геометрична абстракція отримала своє граничне вираження в супрематизмі. К. Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль дороги до очищення душі й вознесення до правдивого буття [13: 23], життєдайної енергії космосу [3: 26]. Безпредметність розумілася ним як нова предметність, новий вимір, до якого ми прийдемо, відмовившись від звичної реальності. Дослідник українського авангарду Дмитро Горбачов навіть порівнює супрематизм з ісихазмом, православною релігією та загалом містицизмом, власне через те, що проголошується як інтроспекція та відкидання фізичного світу. «Для супрематиста, — пише К. Малевич, — видимі явища об'єктивного світу є, за своєю суттю, позбавленими сенсу. Сутнісною річчю є відчуття як таке, відділене від оточення, яке його викликало» [8: 10].

Голландська група «Де Стіль» (1917–1931) (Тео Ван Дусбург, Піт Мондріан, Ганс Арп та ін.)

¹ Характеристика за О. Богомазовим.

проголошувала абстрактне мистецтво як «мистецтво ясності, конкретності і порядку», а в подальшому, через співпрацю художників та дизайнерів, вони прагнули створити нове утопічне життєве середовище, що базувалося б на абстрактних формах.

У творчості Піта Мондріана переважна більшість абстрактних робіт — це композиції з вертикально-горизонтальних ліній, у яких художник вбачає приховану структуру природи. У 1920-х роках він приходив до напрямку «неопластицизму», суть якого бачить у тому, що «чиста реальність може бути виражена через чисту пластику» [11: 289]. Образотворчі засоби художника обмежено до ліній та прямих кутів, чорно-білої палітри з незначними елементами синього, червоного та жовтого кольорів.

Його колега Тео Ван Дусбург розвинув ще один напрям геометричної абстракції — «елементаризм», що зводився до зображення виключно лінійних, прямокутних та діагональних структур.

Школа Баугауз (1919–1933) синтезувала ідеї конструктивізму, супрематизму, абстракціонізму, неопластицизму та стала центром розвитку різних видів абстрактного мистецтва для всієї Європи. Вона дала світу чимало художників-абстракціоністів, «вихованих» на теоріях форми та кольору Й. Ітена, В. Гропіуса, П. Клее, Л. Моголь-Надь.

Абстракція Пауля Клее також зосереджувалася на таких елементах твору як лінія, точка, площина, проте він вважав їх за первинну основу природи та розвитку. Художник не вважав себе прив'язаним до реальності, оскільки не бачив нічого творчого у використанні форм, створених природою.

Джозеф Альберс ще у Баугаузі починає створювати композиції геометричного характеру, а емігрувавши у США, продовжує вивчення експресивних можливостей кольору в абстракції, результатом чого є його відома масштабна серія «Присвята квадрату» (1950–1970-ті), що складається з понад сотні робіт з квадратами, вміщеними один в інший.

Американська абстракція у США стає другою віхою розвитку абстракціонізму після його класичного періоду в Європі. Загалом поділяють її на «живопис жесту» та «живопис кольорових площин», який у контексті розгляду геометричної абстракції цікавить нас більше. Такі її представники як Марк Ротко та Барнет Ньюмен не вважали своє мистецтво безпредметним, а акцентували на передачі ідей та емоцій засобами кольору та площини. «Ми виступаємо за площинність, бо вона руйнує ілюзорність і повертає нас до правди», — говорять вони [8: 15].

Згодом постживописна абстракція цього напрямку розвинулася у наступних: живопис гострих кутів (*hard-edge painting*), системний живопис, мінімалізм та оп-арт, які також називають «холодною абстракцією»; через строгість геометричних форм та чіткість композиції ніяким чином не повинні проступати емоції чи індивідуальність митця. Мінімалізмом вважалося мистецтво граничної візуальної редукції, що акцентує на «предметності»

художнього твору. Художники-мінімалісти поставили під сумнів ідеалістичну трансцендентність абстрактного малярства, його образність. Картини належало сприймати в їхній матеріалістичній реальності як предмет і поверхню, а не як носій знаків, нематеріальних значень і цінностей [5: 36]. Ось як пише Френк Стелла про свій «Чорний живопис» (1958–1960): «Малярство без нематеріального, без глибини, без простору зображення — просто шар фарби, нанесений на декоративний орнамент, покрита фарбою площинність і геометричний візерунок» [5: 39].

Тож поняття абстракції та її відношення до дійсності змінилося, картина ставала єдиною можливою реальністю, позбавленою будь-яких ознак зовнішнього світу: ніякого трансцендентного змісту чи метафізичного виміру — тільки полотно, закони буття якого обмежені рамками картини. У 1960-х роках все зображальне з мистецтва вилучається; «реальність фарби є разом матеріальною та чуттєвою реальністю» [5: 39]. Як пише Йоганнес Майнгардт про абстрактне мистецтво 1960–1970-х років, «Гіпостазування іншого світу, метафізичної чи ідеалістичної трансцендеції поза реальністю матеріалів та сенсуальних і феноменальних ознак картини як явища зазнало краху» [5: 41].

Інший напрям геометричної абстракції представляють художники Філіп Тааф і Пітер Хеллі, це симультативна абстракція у негеометричному мистецтві (або *neo-geo*). У дусі постмодернізму художники «цитують» геометричну абстракцію як мову, повторюючи її основні елементи та ідеї. Утім, даючи своїм картинам конкретні назви з навколишньої дійсності. Їх абстрактні твори не лише не дають можливості заглибитися у вигаданий простір полотна, а й стають відображенням реального світу, нехай і умовно репрезентованого у геометричних формах.

Ідеолог постмодернізму Жан Бодріяр так пише про численні неабстрактні течії у мистецтві: «Нова геометрія, нова експресія, нова абстракція, нові форми — все це чудово співіснує у загальній індеферентності. Саме тому, що всі ці тенденції більше не володіють власною геніальністю, вони можуть співіснувати в одному і тому самому культурному просторі» [2: 25].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Для геометричної абстракції як нерепрезентативного мистецтва необхідною була теоретична основа. Майже кожен художник цього напрямку залишив свої коментарі, методичні вказівки чи маніфести, завдяки чому і можна зараз аналізувати їх відношення до навколишньої дійсності. І це була необхідність, адже кожен з них гостро відчував зміни у світі. Митці прагнули позбутися всього, що нагадує про матеріальний світ, сповнений кризи, революцій та воєн, артикулюючи ідеальну дійсність засобами формотворення.

Значення абстракціонізму у мистецтві ХХ століття Й. Майнхардт підсумовує наступними

словами: «Абстрактна картина ... своєю композицією артикулює значення... Чи сприймалися ці ідеальні надсвітлові значення радше як “звучання” кольорів і форм суб’єктивності (Кандінський); чи як платонічна ідеальність чистої геометричної форми, що артикулює чисте сприйняття (Малевич); чи як пластичні чинники світу (неопластицизм); чи як майже релігійна велич присутності й відчуття (американський авангард після 1947–1948 рр., Ньюмен, Ротко) — немає вирішального значення: абстрактна картина промовляє про інший світ, який може бути присутній в духовності суб’єкта чи в духовному світі загалом» [5: 35].

За відношенням до дійсності геометрична абстракція характеризується такими різко негативними термінологічними означеннями як «запечення», «відмова» (Альфред Кубін), «відкидання», «відхід», «вихід», «втеча» (Георг Зіммель), «усунення», «знищення», «опозиція», «відступ», «відокремлення» (Дмитро Горбачов) тощо. Серед понять, які використовувалися художниками й теоретиками та акцентують на позитивному характері зміни реальності, є наступні: «спасіння» (Казимир Малевич), «звільнення» (Робер Делоне), «зміна», «проникнення», «пізнання», «перетворення» (Вернер Гофман), «творення».

Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції має фактично абсолютний характер, проте нищення передбачає творення, креацію вищого гатунку, шлях до утопічного ідеалу, пізнання нової містичної реальності. Історія геометрії у мистецтві продовжується, отримуючи все нові форми вираження, узагальнення, інтерпретації та переосмислення. Вона залишається шляхом пізнання вищих сутностей феноменального світу.

Література:

1. Арсланов В. Западное искусствознание XX века / В. Арсланов. — М.: Академический проект; Традиция, 2005. — 864 с.
2. Бодриар Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодриар; [перевод Л. Любарской, Е. Марковской]. — Москва: Добросвет, 2000. — 778 с.
3. Горбачов Д. Абстракціонізм = Реалізм / Д. Горбачов // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Випуск 3. — С. 24–28.
4. Кандінський В. О духовном в искусстве / В. Кандінський // Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 23–141.
5. Майнгардт Й. Хистка абстракція / Й. Майнгардт; [пер. з нім. З. Мазурик] // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Вип. 3. — С. 34–44.
6. Морган Д. Идея абстракции у немецких теориях орнамента от Канта до Кандинского / Д. Морган; [пер. з англ. Н. Янішевська] // Мистецтвознавство '10. — 2010. — С. 242–262.
7. Раппопорт С. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С. Раппопорт. — М.: Советский художник, 1964. — 272 с.
8. Рудик Г., Шумилович Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд. Записки на полях / Г. Рудик // На межі: Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Випуск 3. — С. 9–20.
9. Чечельницький С. Основы психофизиологического уровня восприятия архитектурной среды / С. Чечельницький // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 16. — С. 169–173.
10. Mondrian P. Neo Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence / P. Mondrian // Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. — Maiden, USA, 1999. — С. 289.
11. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism / D. Morgan // Journal of the History of Ideas. — 1992. — Vol. 53. — No. 4. — С. 669–685.
12. Read H. Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture / H. Read. — London: Faber, 1968. — 124 с.
13. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — 232 с.

References:

1. Arslanov V. (2005), “Zapadnoie iskusstvoznaniie XX veka”, Moskva. — 864 pp.
2. Baudrillard J. (2000), “Prozrachnost' zla”, Moskva. — 778 pp.
3. Horbachov D. (2010), “Abstraktsionizm = Realizm”, Almanah “Na mezhi: Abstraktne versus Real'ne”, L'viv, vol. 3. — pp. 24–28.
4. Kandinskii V. (2001), “O dukhovnom v iskusstvie”, “Tochka i liniia na ploskosti”. — pp. 23–141.
5. Mainhardt I. (2010), “Khystka abstraktsiia”, Almanah “Na mezhi: Abstraktne versus Realne”, L'viv, vol. 3. — pp. 34–44.
6. Morgan D. (2010), “Ideia abstraktsii v nimetskykh teoriiakh ornamente vid Kanta do Kandins'koho”. — pp. 242–262.
7. Rappoport S. (1964), “Neizobrazitel'nyie formy v dekorativnom iskusstvie”, Moskva. — 272 pp.
8. Rudyk H. Shumylovych B. (2010), “Osnovni napriamy rozvytku abstraktnoho zhyvopysu: istorychnyi ohliad. Zapysky na poliakh”, Almanach “Na mezhi: Abstraktne versus Realne”, L'viv, vol. 3. — pp. 9–20.
9. Chechel' nitskii S. (2009), “Osnovy psikhofiziologicheskoho urovnia vospriiatia arkhitektturnoi sriedy”, Visnyk HDADM, vol. 16. — pp. 169–173.
10. Mondrian P. Neo Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence / P. Mondrian // Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. — Maiden, USA, 1999. — С. 289.
11. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism / D. Morgan // Journal of the History of Ideas. — 1992. — Vol. 53. — No. 4. — С. 669–685.
12. Read H. Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture / H. Read. — London: Faber, 1968. — 124 с.
13. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — 232 с.

СПИСОК АВТОРІВ

Алфьорова Зоя Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету кіно-, телемистецтва, Харківська державна академія культури.

Брюханова Галина В'ячеславівна, старший викладач кафедри дизайну, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Сфера досліджень: мистецтвознавство, педагогіка, дизайн.

Балабаєнко Юлія Русланівна, студентка 4 курсу кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну. Сфера досліджень: індустрія моди, дизайн костюма, методологія наукових досліджень у дизайні одягу.

Воскобойнікова Юлія Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорознавства та хорошого диригування, Харківська державна академія культури, докторант. Сфера досліджень: церковно-хорове мистецтво.

Громченко Валерій Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глинки. Тематика дослідження: жанр музики для інструмента соло. Сфера — духове музично-виконавське мистецтво.

Костельна Марія Валентинівна, викладач, Київський національний університет культури і мистецтва.

Кудрявцева Катерина Петрівна, здобувач, кафедра теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Сфера досліджень: образотворче мистецтво, композиція станкової картини.

Кюнцилі Романа Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, здобувач ІПСМ, доцент кафедри українознавства, Львівський національний аграрний університет. Сфера досліджень: унікально-універсальна парадигма формування культурно-мистецького простору України (на прикладі архітектурного середовища українського села).

Ламонова Оксана Василівна, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Сфера досліджень: українське мистецтво першої половини ХХ ст.

Лежнев Олександр Олександрович, викладач кафедри дизайну, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Сфера досліджень: мистецтвознавство, педагогіка, дизайн.

Леонова Катерина Ігорівна, аспірантка 3-го року навчання, Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра дизайну одягу. Галузь дослідження: мистецтвознавство, дизайн одягу, мода; тематика дослідження: «Особливості розвитку дизайну одягу haute couture та prêt-à-porter другої половини ХХ — початку ХХІ століття у Європі».

Лубенський В'ячеслав Іванович, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри живопису, Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Сфера досліджень: мистецтвознавство, методика живопису і рисунка.

Марков Леонід Володимирович, старший викладач кафедри сучасної хореографії, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень: хореографічне мистецтво.

Миславський Володимир Наумович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри культурології і медіа-комунікацій, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень: історія українського кіно 1922–1930 років.

Назарчук Марія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра дизайну, Луцький національний технічний університет.

Проценко Ольга Петрівна, доктор філос. наук, професор, зав. кафедри філософії Харківського національного університету будівництва та архітектури. Сфера наукових інтересів: етико-естетичні та культурологічні виміри комунікативних процесів у соціумі.

Мурадян Тімур Тигранович, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера інтересів: дизайн як креативно-комунікативна діяльність, менеджмент у дизайні.

Присяжнюк Данило Артемович, президент ГО «Спілка дизайнерів інтер'єрів України». Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн та девелопмент житлової нерухомості.

Соколюк Людмила Данилівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

Степанюк Андрій Володимирович, кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури та планування сільських поселень, Львівський національний аграрний університет. Сфера досліджень: архітектурно-просторова та планувальна організація сільських поселень.

Філімонова Аліса Сергіївна, магістр, завідувач кафедри дизайну, Київська академія перукарського мистецтва. Сфера досліджень: пейзажний жанр в українському мистецтві другої половини ХІХ ст.

Цуранова Оксана Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано, комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Сфера досліджень: духовно-музична спадщина, історія музики, музична освіта.

Чупріна Наталія Владиславівна, кандидат технічних наук, доцент кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну. Сфера досліджень: індустрія моди, дизайн костюма, методологія наукових досліджень в дизайні одягу.

Шкурєєв Кирило Іванович, аспірант, Харківська державна академія культури.

Якимечко Лілія Миколаївна, аспірант, Львівська національна академія мистецтв. Сфера досліджень: українське народне та професійне мистецтво ХХ — початку ХХІ ст., міждисциплінарні дослідження в історії та теорії мистецтва.

Янішевська Наталія, аспірант, Львівська національна академія мистецтв. Сфера досліджень: мистецтвознавство, українське мистецтво, теорія та історія авангарду, культурологія.

Вимоги до оформлення публікацій в наукових фахових виданнях

Харківської державної академії дизайну та мистецтв
з урахуванням вимог, затверджених
Міністерством освіти і науки України (Наказ № 1111, від 17.10.2012) та
вимог наукометричних баз даних SCOPUS, Copernicus і PІНЦ

«ВІСНИК ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ»

Статті разом із іншими супроводжувальними документами, надані для публікації в журналі, в обов'язковому порядку проходять процедуру попереднього розгляду. Файл зі статтею слід подати до редакції або надіслати електронною поштою на адреси **disput@ksada.edu.ua** або **editor2016@ukr.net**.

Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Статті разом із іншими супроводжувальними документами, надані для публікації в журналі, в обов'язковому порядку проходять процедуру попереднього розгляду. Файл зі статтею слід по-дати до редакції або надіслати електронною поштою на адреси **disput@ksada.edu.ua** або **editor2016@ukr.net**.

Текст статті подається в електронному та роздрукованому вигляді.

Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf). Роздрукований та електронний варіанти повинні бути ідентичними. Текст статті повинен бути ретельно відредагований та перевірений автором і завірений його підписом. За помилки в поданих матеріалах відповідає автор статті.

Формат тексту. Мінімальний розмір статті – 10 тис. друкованих знаків без пробілів (min 0,25 авт. арк. за вимогами МОНУ, рисунки, табл. враховуються), максимальний – 40 тис. знаків (1 авт. арк.). Текст набирається з інтервалом 1,5; шрифт **Times New Roman**, 14 пт. Поля – стандартні. Правила при наборі текстів:

- Текст вирівнюється по ширині;
- Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки;
- Сторінки не нумеруються;
- Абзацний відступ – 1 см, не допускається створення абзацу клавішою Tab і знаків пропуску;
- Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається);
- Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках. Перша цифра – номер джерела в списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела і номер сторінки розділяються двокрапкою. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Номери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4:25], [4:25–27], [4:25; 7:32–33; 12:16, 25], [4; 7; 12].

Графічні матеріали. До статті можна включати графічні матеріали – рисунки (надавати окремими файлами), таблиці та ін. Всі нетекстові об'єкти мають бути побудовані із застосуванням засобів Microsoft Word (Microsoft Excel Chart, Microsoft Equation), фотоілюстрації приймаються у форматі jpg, tif, cdr - ч/б або кольорові – немає значення. Таблиці мають бути пронумеровані, кожна повинна мати назву. Всі рисунки та графіки мають бути пронумеровані та мати назву й надаватись додатково окремо від статті.

Мінімальний розмір статті – 10 тис. друкованих знаків без пробілів або 9 сторінок (min 0,25 авт. арк. за вимогами МОНУ, рисунки, табл. враховуються), максимальний – 40 тис. знаків (1 авт. арк.).

Послідовність структурних елементів:

- УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- Прізвище та ініціали. Друкуються ліворуч звичайним шрифтом;
- Назва закладу, де працює автор. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими;
- Анотації та ключові слова (обсяг 900 знаків для анотації українською, 900 знаків для анотації російською та 5000 знаків для анотації англійською. Після кожної анотації відповідними мовами подаються 5-6 ключових слів до статті). Текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал. Перед кожною анотацією наводиться прізвище та ініціали автора та назва статті українською, російською та англійською мовами відповідно.

Анотації англійською додаються окремо на аркуші і також, як рецензія, **повинні бути завірнені печаткою установи, де працює автор**, або печаткою фірми, яка перекладала текст. Анотації англійською відображають основний зміст статті та результати дослідження і повинні мати обсяг 5000 знаків без пробілів.

Зразок анотації англійською:

Background. *In recent years, there has been an increasing interest in...*

Objectives. *The objectives of this study are to determine | to prove...*

Methods. *So far this method was been applied to...*

Results. *The results of the research support the idea that...*

Conclusions. *The present results are significant in... | We conclude...*

Зміст статті. Відповідно до постанови від 15.01.2003 р. № 7-05/1 стаття має містити наступні елементи (виділяються жирним шрифтом): постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Оформлення літератури. Заголовок «Література» пишеться звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою і пронумеровані. Оформлення бібліографії згідно з «Бюлетенем ВАК України» № 3, 2008 р. Всі цитати мають бути підкріплені посиланнями на джерела. Посилання на підручники та науково-популярну літературу є небажаними. Посилання на власні публікації допускаються лише в разі нагальної потреби. Якщо в огляді літератури або далі по тексті є посилання на прізвище вченого – його публікація має бути у загальному списку літератури після статті. Вторинне цитування не дозволяється. Після звичайного списку літератури подається транскрибований список літератури.

РОЗГЛЯД СТАТЕЙ

Стаття приймається редакцією на розгляд за умов наявності повного пакету документів. До повного пакету документів входять:

- текст статті: друкований та електронний варіант (обов'язково);
- анкета;
- наукова рецензія на статтю;
- заява.

НАУКОВА РЕЦЕНЗІЯ

До пакету документів, що подається автором разом із статтею, згідно наказу МОН України №1111 від 17.10.2012 п. 2.11 та 3.1., входить наукова рецензія. Метою рецензування є підвищення якості наукових статей, які публікуються в журналі, за допомогою оцінки матеріалів висококваліфікованими експертами.

Для аспіранта і здобувача наукового ступеня кандидата наук – рецензія кандидата або доктора наук. Для докторанта і здобувача наукового ступеня доктора наук – доктора наук. Для кандидата наук – кандидата наук, доцента або провідного фахівця. Не рецензуються статті докторів наук.

Рецензенти представляють письмову рецензію на рукопис, в якій містяться: оцінка суті роботи і її відповідності тематиці журналу; оцінка змісту статті: викладені в статті наукові положення і результати, новизна наукових положень і результатів; обґрунтованість наукових положень і результатів; значущість головних наукових положень і результатів; зауваження по викладу й оформленню матеріалу статті; пропозиції з доопрацювання тексту; висновок про можливість публікації статті.

Прізвище рецензента вказується наприкінці статті і обов'язково друкується у Віснику. Рецензія повинна бути завірена у відділі кадрів печаткою. Стаття з підписом рецензента зберігається в редакції 2 роки.

Зразок рецензії: «Робота ПІБ, назва, виконана згідно вимог ВАК України і рекомендується до друку як така, що містить в собі новизну в Рецензент: канд. техн. наук, доцент Маріупольського технічного університету ПІБ».

АНКЕТА

В анкеті подаються відомості про автора та співавторів, в якій п.п. 1-5 обов'язково заповнено українською, російською та англійською мовами. Нижче приводиться зразок:

1. Прізвище, ім'я, по батькові автора (-ів)*
2. Вчене звання*
3. Науковий ступінь*
4. Місце роботи, посада.* Зазначити повну назву організації, кафедри або іншого структурного підрозділу без скорочень.
5. Робоча адреса.* Вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ нас. пункт, вулицю, номер будівлі.
6. Службовий телефон та e-mail. У разі відсутності персонального робочого телефону та e-mail'у необхідно вказати інший спосіб оперативного зв'язку.
7. Домашня адреса: вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ нас. пункт, вулицю, номер будівлі, домашній та мобільний телефони, e-mail.
8. Сфера досліджень й наукові інтереси: вказати тематику дослідження, або галузі науки, які вивчаються.
9. Інформація про автора: вказати посилання на особистий веб-сайт автора чи посилання на профіль у соціальних мережах (за умови наявності та при бажанні).
10. Назва журналу, де планується надрукувати статтю, та рубрика.

ЗАЯВА

(за наявності співавторів – спільна, за підписами усіх співавторів) про те, що стаття є власною розробкою автора (авторів), ніде раніше не друкувалася і не знаходиться на розгляді в інших виданнях, автори дають спільну письмову згоду на публікацію матеріалу саме у виданні ХДАДМ. Нижче подається зразок Заяви:

Головному редактору
наукового видання «Вісник Харківської
державної академії дизайну та мистецтв»
проф. Даниленку В.Я.

ЗАЯВА

Цим засвідчую, що стаття, надана для публікації у «Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв» (далі – Вісник) на тему «Розробка дизайну навколишнього середовища у місті Києві», 12 стор.) є моєю власною розробкою, раніше не публікувалась і не друкувалась в інших наукових виданнях, не знаходиться на розгляді в інших журналах.

Я ознайомився(лась) з вимогами до подання й оформлення наукових статей до журналу та погоджуюсь на публікацію статті у наступному номері Вісника, відповідно до черговості, яка визначається редколегією. Також надаю/ємо згоду на використання статті в електронних базах даних, куди включено Вісник.

« ____ » _____ 2015 р.
підпис

_____ (прізвище)

І. І. Іванов

ПОДАЛЬША РОБОТА РЕДАКЦІЇ НАД СТАТТЕЮ: повний пакет документів надсилається (або приноситься автором особисто) за адресою ХДАДМ – вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002, 3-й корпус, к.114, редакція наукових видань.

Web-сторінка наукових видань академії: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

Поштова адреса редакції: вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

Начальник редакційно-видавничого відділу ХДАДМ: **Мачулін Леонід Іванович**

роб. тел. (057) 706-21-03, 706-15-63

моб. тел. 068-886-52-57

Наукове видання

Журнал «Вісник ХДАДМ» видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв з 2003 року.

«Вісник ХДАДМ» має статус професійного видання з мистецтвознавства (Свідоцтво про державну реєстрацію засобу масової інформації «серія КВ № ФС 7108» від 25.03.2003), публікації в ньому зараховуються як міжнародні (журнал включений до наукометричної бази даних наукових публікацій вчених Національної електронної бібліотеки (НЕБ) Росії – Російський індекс наукового цитування (РІНЦ).

Цілі і завдання

Головна ціль випуску журналу – сприяння розвитку науки і освіти, реалізації науково-освітніх програм, надання допомоги вченим і талановитій творчій молоді, сприяння розвитку культури.

Головним завданням «Вісника ХДАДМ» є публікація наукових статей з проблем дизайну, образотворчого мистецтва, застосування новітніх технологій в мистецтвознавстві. Редакція приймає раніше не опубліковані статті, які мають принципове наукове, теоретичне і практичне значення, є результатом оригінальних наукових досліджень і пройшли всебічне рецензування і обговорення.

Факти про журнал

Журнал повноколірний, видається 12 разів на рік.

Формат А4. Об'єм журналу – до 200 стор.

Кожний номер містить близько 20 наукових статей.

Журнал включений до переліку провідних рецензованих наукових журналів і видань ВАК, в яких публікуються основні наукові результати досліджень на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук.

«Вісник ХДАДМ» реферується і відображається в наступних базах даних:

- Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського «Джерело» [<http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/urzh/index.html>];
- Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова» [<http://www.nbu.gov.ua/db/ref.html>].

Збірник представлено в міжнародних наукометричних базах: Російський індекс наукового цитування (РІНЦ) з 2014 року [http://elibrary.ru/title_about.asp?id=50456] та Index Copernicus з 2014 року [<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>].

УВАГА! СТАТТІ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Згідно Наказу МОН України № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України» від 17.10.2012 року п.2.12, де йдеться про випуск номерів видання українською, або російською, або іншими регіональними мовами та/або англійською мовою, редакція «Вісника ХДАДМ» інформує авторів про наступне:

1. Кожен член редакційної колегії має право протягом календарного року **БЕЗКОШТОВНО** надрукувати дві **статті англійською мовою** (можливо, у співавторстві).
2. Статті від авторів «Віснику ХДАДМ» **англійською мовою** приймаються до друку зі знижкою 50%.
3. Статті співробітників ХДАДМ **англійською мовою** приймаються до друку **БЕЗКОШТОВНО**.

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України.
Свідоцтво: серія KB №7108 від 25.03.2003р.

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Редактор: Кригіна О. Ю.
Коректор: Гросу Ю. В.
Комп'ютерна верстка: Мастєрова Ю. Р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002р.

Підп. до друку 20.02.2016. Формат 60х84/8. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 19.75. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.
e-mail: disput@ksada.edu.ua
www.ksada.org