

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

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



# АРТ-платФОРМА

Науковий альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 1

Київ  
2020

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND VARIETY ARTS



**[ART-platFORMA]  
ART-platFORM**

Scientific Almanac

*Published since 2020*

*Volume 1*

Kyiv  
2020

АРТ-платФОРМА: наук. альм. Київ: КМАЕЦМ, 2020. Вип. 1. 388 с.

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

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

**Відповідальний секретар:** *Братусь І. В.* (канд. філ. н., доц.)

## Міжнародна редакційна рада

*Азарскевич О.* (д. філос. у галузі мистецтв і театру, Академія гуманітарних наук і економіки, Лодзь, Польща); *Баженова О. Д.* (д. мист., проф., Білоруський Державний університет, Мінськ, Білорусь); *Корнієнко В. В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Дубровіна Л.А.* (д. іст. н., проф., генеральний директор Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к.мист., доц., Ставангер, Норвегія)

## Редакційна колегія

*Захаріна Ю. Ю.* (д. мист., проф., Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка, Мінськ, Білорусь); *Клюєв О. С.* (д. філос. н., проф., Санкт-Петербурзький педагогічний університет імені О. Герцена, Санкт-Петербург, Росія); *Шульгіна В. Д.* (д.мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Криволапов М. О.* (д. мист., проф., Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Київ, Україна); *Савицька-Барагін Я.* (д. мист. та культ., Технологічний університет Молдови, Кишенев, Молдова); *Скорик А. Я.* (д. мист., проф., Музична академія України імені Петра Чайковського, Київ, Україна); *Самойленко О. І.* (д. мист., проф., Одеська Національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна); *Маркова О.М.* (д. мист., проф., Одеська Національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна); *Роценко О. Г.* (д. мист., проф., Харківська академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Урсу Н. О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна); *Карась Г. В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Ізваріна О. М.* (д. мист., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Овчарук О. В.* (д. культ., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Зосім О. Л.* (д. мист., доц., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна)

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (протокол №2 від 28 січня 2020 р.)

©КМАЕЦМ, 2020

ART-platFORMA: Nauchn. Alm.: [ART-platFORM: Scient. Alm.]. Kyiv: KMACVA, 2020. Vol. 1. 388 p.

**Editor-in-Chief:** *Yakovlev O. V.* (DSc in Culturology, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Kyiv, Ukraine)

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

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

## International editorial council

*Azarskevitch O.* (PhD in Arts and Theatre, University of Humanities and Economics, Lodz, Poland); *Bazhenova O. D.* (DSc in Arts, Prof., Belorussian State University, Minsk, Belarus); *Kornienko V. V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Dubrovina L. A.* (DSc in History, Prof., General Director of Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv, Ukraine), *Som-Serdyukova O. M.* (PhD in Arts, As. Prof., Stavanger, Norway)

## Editorial board

*Zakharina Yu.Yu.* (DSc in Arts, Prof., Belorussian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk, Belarus); *Klyuyev O. S.* (DSc in Philosophy, Prof., The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia); *Shulgina V. D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts management, Kyiv, Ukraine); *Krivolapov M. O.* (DSc in Arts, Prof., Modern Art Research Institute of the National Academy of arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Savijskaia-Baraghin Ia.* (PhD in Arts and Culturology, Technical University of Moldova, Kishinev, Moldova); *Skorik A. Ya.* (DSc in Arts, Prof., Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine); *Samoilenko O. I.* (DSc in Arts, Prof., The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine); *Roshchenko O. G.* (DSc in Arts, Prof., The Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine); *Ursu N. O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine); *Karas G. V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Prekarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Izvarina O. M.* (DSc in Arts, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Kyiv, Ukraine); *Ovcharuk O. V.* (DSc in Culturology, Prof., National Academy of Culture and Arts management, Kyiv, Ukraine); *Zosim O. L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts management, Kyiv, Ukraine)

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

Recommended for edition by the Academic Council of  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts  
(Protocol No2, January, 28, 2020)

©KMACVA, 2020

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПОЛІ  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

<b>СЕРОВ Н. В. [СЕРОВ М. В.].</b> Иконическая и вербальная парадигмы мышления [Іконічна й вербальна парадигми мислення].....	11
<b>БРАТУСЬ І. В., КУЗЬМЕНКО Г. В.</b> Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у літературних творах II пол. XX ст.....	39
<b>РОМАНЕНКОВА Ю. В. [РОМАНЕНКОВА Ю. В.].</b> Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами [Сучасне циркове мистецтво як поле для боротьби зі стереотипами].....	69
<b>ЛИПКІВСЬКА Г. К.</b> Деякі аспекти модернізації викладання історії театру у мистецьких ЗВО.....	94
<b>ШАРИКОВ Д. І.</b> Балетна та циркова неокласика: інтеграційні процеси, синтез та трансформація.....	109
<b>OREL D. V. [ОРЕЛ Д. В.].</b> Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril) in the institution of higher education of art sphere [Системна підготовка професійних артистів цирку (акробатів-вольтижерів та повітряних гімнастів на корд-де-парелі) у закладі вищої освіти мистецького профілю].....	126
<b>КАРПИЛОВА А. А. [КАРПІЛОВА А. О.].</b> Звуковое решение анимационного фильма в кинематографе Беларуси [Звукове рішення анімаційного фільму у кінематографі Білорусі].....	141
<b>КІБА М. П.</b> Сценографія дизайну середовища.....	158
<b>ФИЛИППОВА О. Н. [ФІЛІППОВА О. М.].</b> Творчество М. В. Добужинского – одного из реформаторов театрально-декорационного искусства начала XX в. [Творчість М. В. Добужинського – одного з реформаторів театрально-декораційного мистецтва початку XX ст.].....	176

<b>СЕРОВ Н. В., МАНТЕТ ДЖ. [СЕРОВ М. В., МАНТЕТ ДЖ.]</b> Хроматическая интерпретация иконических кодов в картинах Татьяны Апраксиной [Хроматична інтерпретація іконічних кодів у картинах Тетяни Апраксіної].....	205
<b>ГОРБАТЕНКО Л. П.</b> Принципи побудови асоціативно- образних колірних композицій.....	238
<b>МАХОВА Т. О., КИБА О. В. [МАХОВА Т. О., КИБА О. В.]</b> . Цвет как важнейшее средство преодоления парадигмальных измерений в общении дизайнера и потребителя [Колір як найважливіший засіб подолання парадигмальних вимірювань у спілкуванні дизайнера та споживача].....	249
<b>ДРУЖИНЕЦЬ М. І.</b> Масова культура: підходи до вивчення та напрямки теоретичного осмислення.....	278

---

### МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>ПОНОМАРЕНКО О. Ю.</b> «Ravello festival»: динаміка розвитку музичних фестивалів у сучасній Італії.....	294
<b>САМАЯ Т. В.</b> Естрадознавство – наука про естрадне мистецтво.....	318
<b>ЧЕБОТАРЬ М. Ю.</b> Вокальна естрада України в культурному просторі ХХІ ст.....	337
<b>ЗАРЯ С. В.</b> Аудіовізуальні рекламні твори з національною тематикою як культурний феномен сучасної України.....	352
<b>ЛЕВКО В. І.</b> Дихотомія індивідуального і колективного у сольному та ансамблевому естрадному вокальному виконавстві.....	367
<b>ВІД РЕДАКЦІЇ</b> .....	385

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПОЛЕ  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

<b>СЕРОВ Н. В.</b> Иконическая и вербальная парадигмы мышления.....	11
<b>БРАТУСЬ И. В., КУЗЬМЕНКО Г. В.</b> Некоторые культурно-исторические аспекты самоидентификации личности «интеллектуалов» в литературных произведениях II пол. XX в.....	39
<b>РОМАНЕНКОВА Ю. В.</b> Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами.....	69
<b>ЛЫПКИВСКА А. К.</b> Некоторые аспекты преподавания истории театра в ВУЗах искусств.....	94
<b>ШАРИКОВ Д. И.</b> Балетная и цирковая неокласика: интеграционные процессы, синтез и трансформация.....	109
<b>ОРЕЛ Д. В.</b> Системная подготовка профессиональных акробатов-вольтижеров и воздушных гимнастов на корд-де парель в заведении высшего образования художественного профиля.....	126
<b>КАРПИЛОВА А. А.</b> Звуковое решение анимационного фильма в кинематографе Беларуси.....	141
<b>КИБА М. П.</b> Сценография дизайна среды.....	158
<b>ФИЛИПОВА О. Н.</b> Творчество М.В. Добужинского – одного из реформаторов театрально-декорационного искусства нач. XX в.....	176
<b>МАНТЕТ ДЖ., СЕРОВ Н. В.</b> Хроматическая интерпретация иконических кодов в картинах Татьяны Апраксиной.....	205
<b>ГОРБАТЕНКО Л. П.</b> Принципы построения ассоциативно-образных цветовых композиций.....	238

**МАХОВА Т.О., КИБА О.В.** Цвет как важнейшее средство преодоления парадигмальных измерений в общении дизайнера и потребителя.....249

**ДРУЖИНЕЦ М. И.** Массовая культура: подходы к изучению и направления теоретического осмысления.....278

### **МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ШТУДИИ**

**ПОНОМАРЕНКО Е. Ю.** «Ravello festival»: динамика развития музыкальных фестивалей в современной Италии.....294

**САМАЯ Т. В.** Эстрадоведение – наука об эстрадном искусстве.....318

**ЧЕБОТАРЬ М. Ю.** Вокальная эстрада Украины в культурном пространстве XXI века.....337

**ЗАРЯ С. В.** Аудиовизуальные рекламные произведения с национальной тематикой как культурный феномен современной Украины.....352

**ЛЕВКО В. И.** Дихотомия индивидуального и коллективного в сольном и ансамблевом эстрадном вокальном исполнительстве.....367

**ОТ РЕДАКЦИИ**.....385



CONTENT

ARTISTIC CREATIVITY IN THE FIELD OF CULTURAL  
KNOWLEDGE

**SEROV N. V.** Iconic and verbal paradigms of thought.....11

**BRATUS I. V., KUZMENKO H. V.** Some cultural and historical aspects of identity «intellectuals» in the works of the second half of the XX<sup>th</sup> century.....39

**ROMANENKOVA J. V.** Modern circus art as a field for combating of stereotypes.....69

**LYPKIVSKA H. K.** On some aspects of modernizing the teaching of theatre history at arts higher schools.....94

**SHARYKOV D. I.** Ballet and circus neoclassical: processes of integration, synthesis and transformation.....109

**OREL D. V.** Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péiril) in the institution of higher education of art sphere.....126

**KARPILOVA A. A.** Sound design of an animated film in the cinema of Belarus.....141

**KIBA M. P.** Scenography of design of the environment.....158

**FILIPPOVA O. N.** The creative work of M.V. Dobuzhinsky – one of the reformers of theatrical and decorative art of the early XX<sup>th</sup> century.....176

**SEROV N. V., MANTEITH J.** A chromatic interpretation of iconic codes in the paintings of Tatyana Apraksina.....205

**GORBATENKO L. P.** The principles of constructing associative-shaped color compositions.....238

---

**MAKHOVA T. O., KIBA O. V.** Color as the most important means of overcoming paradigm dimensions in communication between the designer and the consumer.....249

**DRUZHINETS M. I.** Mass culture: study approaches to the study and direction of the theoretical understanding.....278

**MUSICOLOGICAL STUDIES**

**PONOMARENKO O. Yu.** «Ravello festival»: the dynamics of the development of music festivals in modern Italy.....294  
**SAMAYA T. V.** Variety studies – the science about variety art....318  
**CHEBOTAR M. Yu.** Variety vocal art of Ukraine in the cultural space of the XXI<sup>th</sup> century.....337  
**ZARIA S. V.** Audiovisual advertising works with national themes as a cultural phenomenon of modern Ukraine.....352  
**LEVKO V. I.** Dichotomy of individual and collective in solo and ensemble variety vocal performance.....367

**ARTICLE REQUIREMENTS** .....385

**МИСТЕЦЬКА ТВОРЧІСТЬ У ПОЛІ  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ**

УДК 1(091)+535.611.7

**Николай Викторович Серов,**  
доктор культурологии, профессор,  
Оптическое общество им. Д. С. Рождественского,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-6145-6405

**ИКОНИЧЕСКАЯ И ВЕРБАЛЬНАЯ ПАРАДИГМЫ  
МЫШЛЕНИЯ**

**Аннотация.** Представлены и обоснованы возможные пути для построения информационной модели иконического и, в частности, образного мышления. Для этого использована методология хроматизма, предназначенная для изучения информационных моделей саморазвивающихся систем. Показано функциональное подразделение интеллекта на *сознающее сознание, чувствующее подсознание и ощущающее бессознание* с дифференциацией их предикатов по гендеру, что позволило представить образ-концепт как стадию подсознательно-иконической переработки информации на иконическом уровне представления в семантическом ромбе. Введение хроматических планов для каждого из компонентов интеллекта позволило наметить пути операционализации принципов мышления.

Динамика ощущения и восприятия цветовых объектов представлена в соотношении с пониманием образов, так что перцептивное и аналитически-интерпретативное в иконическом восприятии оказались образующими единое целое в принципах билатеральности мышления при оппонентном характере цветовой модальности. В связи с этим дано резюме «поворотов»

мышления в гуманитарных науках XX в. от лингвистических разновидностей до иконического с релевантной корреляцией последнего как становления идеальных (принципиально неизмеримых и/или невербализуемых) образ-концептов в культуре – с одной стороны, и материализации их в изображениях цивилизации – с другой.

Онтологическое значение иконических универсалий было представлено тем, что они существуют, с одной стороны, только в мышлении, а с другой, – в действительности как архетипические образ-концепты, идеально опредмеченные в репрезентативно воспроизводимых изображениях. При этом метаязык хроматизма отчетливо продемонстрировал не только различие в представлениях отдельных исследователей, но и выявил определенные направления в стилях мышления на примере их иконических моделей.

**Ключевые слова:** иконика, интеллект, мышление, образ, цвет, информационная модель, билатеральность восприятия.

**Введение.** В настоящем исследовании речь пойдет о концепции, согласно которой интеллект (лат. «intellectus» — ощущение, восприятие, понимание) представлен, соответственно, как био-психо-социальный феномен. Иначе говоря, мы возвращаемся к традиционному понятию «интеллект», которое в начале XX в. американские прагматики сузили до «рационального понимания» и/или «осознанной рефлексии», что непосредственно следует и из истории трансформации тестов IQ.

Актуальность этой концепции следует из модели построения информационных коммуникативных систем, которая изначально была связана с попытками организовать взаимодействие человека с компьютерными системами различного рода принципов познания на привычной основе – от естественно-языкового вплоть до эмоционального – общения.

Об этом говорит и потребность в визуализации и/или визуального моделирования сложных систем, что является одной из важных составляющих современных информационных технологий, поскольку процедуры отображения информационных моделей направлены на оптимальное представление исходной информации для визуального анализа и оперативного принятия решений. Результаты визуального моделирования более понятны, чем совокупность цифр и текста, т. к. более интерпретируемы и существенно сокращают время для анализа и принятия решений [9].

**Постановка проблемы.** Разработка принципов моделирования сложных саморазвивающихся систем весьма актуальна для современного общества, ибо инновационный потенциал *общества знания*, прежде всего, предполагает создание строго научных экспертных заключений. Вместе с тем, здесь (впрочем, как и везде сегодня) нет ни слова о субъективных детерминантах эксперта, мнение которого зачастую уподоблено некой объективной системе оценки данных, адекватность чего кажется маловероятной.

И если компьютер, даже с эпитетом «искусственный интеллект» может оцифровать геометрию и колориметрию картины/природы, то он никак не может дать того антропного представления о мысленном образе и/или о притче, которую мы чувствуем, а нередко и ощущаем за этой картиной. Поэтому автор лишь резюмирует наиболее известные теории пресловутых «поворотов» последней четверти XX в., которые по существу сводились к лингвистическим изыскам постмодернизма, и более детально остановится на «иконическом повороте», т. к. оба эти «поворота» рационализированно односторонни в своей метафизической несоизмеримости из-за принципиальной невозможности создания непротиворечивого представления о глубинной сущности образа.

**Анализ последних исследований и публикаций.**

Анализ проблем, анализируемых в статье, можно искать в трудах Г. Бейтсона [2], И. Инишева [4], В. Круткина [6], Т. и А. Степановых [8], В. Цветкова [9], косвенно их рассматривали в своих исследованиях И. В. Гете [3; 15], Р. Дж. Коллингвуд [5], У. Эко [10], Дж. Гейдж [14], Т. Митчелл [16; 17], др.

**Цель статьи.** Задача же настоящей работы – попытка представить и обосновать возможные пути для построения информационной модели иконического и, в частности, образного мышления; вывод соотношений, моделирующих интеллект человека для возможного согласования с психологической теорией восприятия эксперта в различных разделах гуманитарных наук. Для достижения этой цели оптимальной является методология хроматизма, предназначенная для изучения информационных моделей саморазвивающихся систем и ведущая свое начало от др. греч. термина *chrōma*, о чем речь пойдет ниже. Теория и методология хроматизма родилась и развивалась под впечатлением «Учения о цвете» или «Хроматики» («*Farbenlehre oder Chromatik*») И. В. Гете, как он называл это учение [3, с.6].

**Изложение основного материала.**

**Хроматизм и хроматические системы**

Согласно У. Эко, *хроматические системы: это и поэтические попытки соотнести различные цвета с какими-то точными значениями, и семантические системы, связанные с цветом, характерные для первобытных обществ, и цветовые коннотации в западных обществах: черный – траур, белый – траур, белый – свадьба, красный – революции, черный – благородство* [10, с.400].

Если же задаться вопросом, откуда берутся эти коннотации, то остается примириться с тем, что наша чувственно-эмоциональная природа, природа живых чувствующих существ, не зависит от нашей мыслительной природы, природы мыслящих существ, и составляет некий

уровень переживаний, располагающийся ниже уровня мышления. «Называя этот уровень низшим, я не берусь утверждать, – замечает Р. Дж. Колингвуд [5, с.155], – что он представляет меньшую важность в балансе человеческой жизни или что он составляет ту часть нашего бытия, которую мы должны презирать или преуменьшать. Я всего лишь полагаю (если мое мнение правильно), что этот уровень имеет характер фундамента, на котором строится рациональная часть нашей природы. Этот фундамент заложен в истории живых организмов вообще и в истории каждого индивида, он сформировался еще до того, как на нем была воздвигнута надстройка мысли, и надстройка эта может нормально функционировать только тогда, когда фундамент в полном порядке».

Как же осуществляется передача информации от этого фундамента к упомянутой надстройке, называемой сознанием? По-видимому, определенное ограниченное количество информации о том, что происходит на этом фундаменте, ретранслируется на то, что можно назвать экраном сознания. Однако то, что попадает в сознание, является результатом определенного рода селекции, осуществляющей систематическую и далеко не случайную выборку из обширнейшего количества информации внешнего мира.

Причины этой селекции анализирует Г. Бейтсон [2, с.397]: «Конечно, нет возможности информировать часть разума о целом разуме. Это логически вытекает из отношений между частью и целым. Экран телевизора не дает вам полных сведений о событиях, происходящих во всем телевизионном процессе. И это не просто потому, что зрителей такие сведения не интересуют, но потому, что сообщение о любой дополнительной части полного процесса потребовало бы дополнительных цепей. Но сообщение о событиях в этих дополнительных цепях потребовало бы дальнейшего наращивания новых цепей, и так далее <...> Следовательно, мы должны удовлетвориться очень ограниченной сознательностью.

Возникает вопрос: как происходит эта селекция? На каких принципах ваш разум отбирает то, о чем "вы" будете осведомлены? Об этих принципах известно мало, но кое-что все же известно, несмотря на то, что в процессе работы эти принципы сами по себе часто недоступны сознанию. Во-первых, многое из входящей информации сканируется сознанием, но только после того, как она была обработана полностью бессознательным процессом перцепции. Сенсорные события упаковываются в образы, и эти образы затем становятся "сознательными". На этом «процессе» перехода от образов к понятиям мы остановимся ниже, а здесь попытаемся представить модель возможного их взаимодействия.

Остановимся на заглавных понятиях настоящей работы и попытаемся представить наиболее обоснованные мнения исследователей и, в частности, Р. Дж. Коллингвуда [5, с. 226]: *«Космополитическая цивилизация почти полностью ограничила нашу экспрессивную деятельность возможностями голоса и, естественно, пытается оправдаться заявлениями, что голос представляет собой наилучшее средство выражения»*. В этом же ряду стоит утверждение Г. Бейтсона: *эволюция кинестетики и параязыка наряду с эволюцией вербального языка указывает на то, что наша иконическая коммуникация обслуживает функции, полностью отличные от функций языка, и, очевидно, выполняет функции, для выполнения которых вербальный язык непригоден...*

На основе этого утверждения Бейтсон приходит к выводу: «трансляция кинестетических и параязыковых сообщений в слова будет, по всей видимости, привносить обширную фальсификацию. Причем, не просто из-за человеческой склонности пытаться фальсифицировать утверждения, касающиеся «чувств» и отношений, или из-за искажений, возникающих всегда, когда продукты одной системы кодирования расчленяются для представления в предпосылках другой, а именно в силу того факта, что все



подобные переводы должны придать более или менее бессознательному и непроизвольному иконическому сообщению видимость сознательного намерения» [2, с. 376-377].

### **Образ и образ-концепт**

Образ и изображение – это разные явления, но существующие одно через другое. Изображение – это способ, каким образ становится видимым. Сам образ невидим, изображение – это визуальная репрезентация образа [6]. И я констатирую, что именно этот невидимый образ заставляет меня просыпаться среди ночи для *бумажной формализации* всего каких-то 2-3-х слов, для того, чтобы утром попытаться понять, что за этими словами и скрывался образный смысл поставленной задачи. Образ – это просто перцепт, просто результат восприятия внешней среды (внутреннюю среду, т. е. бессознание нам вряд ли когда удастся представить даже в аспекте построения информационной модели).

И это также говорит о том, что интеллект рационально воспринимает минимум всей информации внешней среды, иначе бы он был лишен восприятия релевантных образов, формируемых именно на уровне бессознания. И лишь в подсознании эти релевантные образы формируются в адекватные для решения поставленных задач образ-концепты, только благодаря которым и может происходить их оформление в материальном виде ли изображения, или предложения. Иначе образ никак не может быть формализован до тех пор пока с ним не соединится концепт поставленной задачи. По-видимому, это образование образ-концепта и является последним шагом для визуализации изображения и/или вербализации в тексте предложения.

Информационная модель интеллекта позволила в свое время представить диахроничность этих преобразований от перцепта до понятия (изображения), Так, если мы воспринимаем некое облако в виде тигра, то это никак не означает, что в перцептивном образе отразится собственно тигр. Иное дело, что

при восприятии множественной информации о тиграх и может появиться образ-концепт «тигра», но никак не в конкретном виде образа, а в релевантном виде, который еще предстоит передать в сознание для его адекватного опредмечивания в слове или в изображении.

Перцептивное и аналитически-интерпретативное в иконическом восприятии образуют единое целое. Образ – это скорее активная, деятельная инстанция. Образ оказывает сопротивление взгляду, ограничивая и направляя его. Физическая вещь, напротив, воспринимается исследователем как его «жертва», как то, что подлежит «определению». Физическая поверхность ограничивается извне – другой поверхностью. Иконическая плоскость – лишь изнутри: она ограничивает себя, себя обнаруживая [4]. Иные образы требуют особого обхождения, в связи с чем Т. Митчелл говорит о *деликатной критической практике, ударяющей по образам с силой, которой достаточно, чтобы заставить их резонировать, но не разрушить*.

Если под «образом» понимать субъективную картину мира, а под «концептом» – смысл образа, то «образ-концепт» совмещает антонимичный смысл образа с картиной мира, объективированной в образах подсознания, но далеко не всегда вербализованной в понятиях сознания. Или, как говорит [3, с.176): «Противоположность крайностей, возникая в некотором единстве, тем самым создает возможность синтеза».

Иначе говоря, понятие «образ-концепт» непосредственно связано с сущностными различиями между вербальным (формальным) и иконическим (визуальным) представлением действительности, что весьма обоснованно подчеркивает [2, pp. 376-377]: «Наша иконическая коммуникация обслуживает функции, полностью отличные от функций языка, и, очевидно, выполняет функции, для выполнения которых вербальный язык непригоден». Так, любой формализованный образ и/или понятие в образ-концепте

представлял собой иконический образ, который был связан со смыслом на едином хроматическом языке.

Однако наша цивилизация постановила: «Слово есть Бог» и философы до сих пор «играются словами» [18, р. 29], как это принято в христианской традиции... В этом отношении весьма примечательно, что два таких разных автора, как Митчелл и Гадамер, едва ли не в один голос говорят об образе не как об объекте, а как субъекте высказывания. При этом оба прибегают к одной и той же формулировке: *позволить образу говорить от себя самого*. Ну, что ж, пусть они пребывают в этой традиции вербального (*говорящего*) образа, а мы пойдем дальше.

Наглядным примером могут служить известные тезисы Х. Бредкампа: *визуальные образы научного аппарата являются не иллюстрациями, а универсумом, который включает семантику собственных кодов*. И здесь Бредкамп высказывает положение, с которым автор никак не может согласиться: *этот универсум, – пишет он, – необычно выразительно материализован, а образы являются актуальной формой мысли. Научные образы подобны объектам науки, когда они становятся объектами систематического интереса, они наделяются «аурой», как это имеет место для произведений искусства*. Так, по мнению Х. Бредкампа, рисунки Ч. Дарвина в его концепции происхождения видов столь же важны, как его письменный текст. *Набросок ветвящегося коралла – решающий в его концепции нелинейного характера эволюции. В научном обиходе образ не является чем-то производным, или иллюстративным, это активные медиа мыслительного процесса. Дело обстоит так, как будто бы образы, помимо всего прочего, имеют на себе еще и надпись «Я мыслю», такое изображение явно нацелено на то, чтобы быть заменой для языка. Отсюда важность исследований того, как «работают» изображения [6].*

Какие возникают возражения? Во-первых, Бредкамп обсуждает образы, а примером приводит изображения, т. е. сопоставляет такие онтологически разнородные вещи как идеальность образов и материальность изображений, – что, по меньшей мере, некорректно. Во-вторых, образы не могут быть формой мысли, поскольку мысль вербальна, а образы иконичны. И, в-третьих, если образы будто бы имеют надпись «Я мыслю», то они включаются в вербальный язык, но никак не в его замену.

Иначе говоря, в хроматизме предполагается существование неразрывной связи между образом и его перцептом. Это подтверждается феноменом образования беспредметного цвета, например, «голубизны» (неба), где смысл образа (концепт) принципиально неотделим от самого образа. Если же стимульный цветовой образец является инструментом, с помощью которого испытуемый опредмечивает свой образ-концепт во внешней среде, то вполне можно предположить, что цель цветового образ-концепта – обобщать смысл в распределенном, т.е. в идеальном виде собственно информации, принципиально отделенным от сигнала как его опредмеченной, материальной формы данных.

Поэтому следует еще раз обратить внимание на классическое понятие «интеллект» (лат. intellectus – I) ощущение, восприятие, разумение, понимание, II) представление, познание, понятие, рассудок, III) смысл, значение, IV) художественный вкус). Отсюда следует вывод, что не сознание включает в себя интеллект, как это стало трактоваться в начале XX в., а интеллект включает в себя *понимающее сознание, чувствующее подсознание и ощущающее бессознание.*

### **Чувства и сознание**

Соотношение между чувствами и сознанием замечательно описал Р. Дж. Коллингвуд [5, с. 154-155]: «Если заняться так называемой цветовой символикой Средневековья, можно будет заглянуть в мир взрослых и образованных

европейцев, которые не стерилизовали свое чувство цвета. В этом мире каждый, кто, увидев какой-либо цвет, осознавал это свое ощущение, тут же осознавал переживание соответствующей эмоции. Подобная способность встречается и сейчас среди детей и художников. У потенциальных читателей настоящей книги привычка стерилизовать свои чувства укоренилась, наверное, так глубоко, что попытка ее преодолеть повлечет за собой такое противодействие, которое не даст им свободно сделать ни одного шага в этом исследовании<...> В случае с детьми это более заметно, чем в случае со взрослыми, поскольку дети еще не обучены всем правилам того общества, для жизни в котором они рождены. Среди взрослых это более заметно у художников, поскольку для того, чтобы быть художниками, они должны выработать в себе способность противостоять давлению этих правил<...>. Это открытие, в свою очередь, может подтолкнуть к дальнейшим опытам над собой и к заключению, что лишенное эмоций чувство, «чувство» из современной философии, – это не настоящее чувство, переживаемое человеком, а результат упомянутого процесса стерилизации».

Поскольку чувственно воспринимаемые иконические знаки не «обладают свойствами объекта, который они представляют», но скорее воспроизводят некоторые общие условия восприятия на базе обычных кодов восприятия, отвергая одни стимулы и отбирая другие, а именно те, что способны сформировать некую структуру восприятия, которая обладала бы – благодаря сложившемуся опытным путем коду – тем же «значением», что и объект иконического изображения [11, с. 126], то при объединении гендерных сем бессознания в Сенсус (S-), а подсознания – в Смысл (Id-) получаем семантический ромб, представленный на рис. 6, который, с одной стороны, моделирует интеллектуальное поле как вышеупомянутые коды, а с другой – позволяет иконически выявлять информационные модели мышления.

Иконические коды на рис. 3 обладают следующими качествами объекта: оптическими (видимыми), онтологическими (предполагаемыми) и конвенциональными, условно принятыми и/или смоделированными, – таковы, коды функций, изображенных в виде стрелок, литеры гендера и т. п.

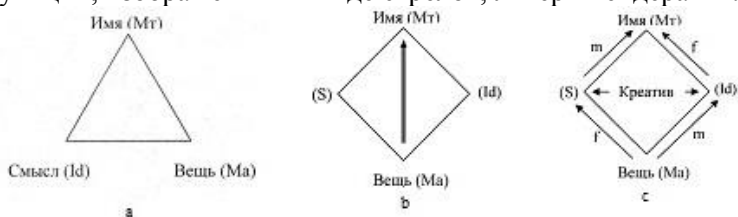


Рис.1. Семиотический треугольник Г.Фреге и дополненная S-планом иконика принципов мышления: формальное III – b, творческое АМИГО – c (литеры f и m – гендер)

В соответствии с этим, графическая схема воспроизводит функциональные соотношения интеллектуальной работы, где из множества обстоятельств и характеристик восприятия иконика кодирует лишь определенные различительные признаки так, что эта редукция или схематизация имеет место почти во всех иконических знаках [11, с. 131-133], позволяя проводить операционализацию.

Операционализация (лат. *operatio* – действие, воздействие) – процесс приведения понятий к такому виду, который позволяет задействовать их при решении конкретных аналитических и/или прогностических задач, а также верифицировать или фальсифицировать гипотезы исследования путем приведения понятий к измеряемому виду с превращением их в переменные. Если же такие понятия как «общественное сознание», «духовная жизнь общества», «национальность», «сознание» и др. используются при анализе социальной практики, то их полисемантическая абстрактность сводится к

эмпирически ненаблюдаемым и, соответственно, не поддающимся непосредственному измерению. Однако при переходе от этих слов-понятий к их иконическим построениям стало возможным проведение их операционализации благодаря переменным  $\chi$ -планов систем, представленным на рис. 3.

### Динамика гендера

Обратим внимание на сопоставление рис. 1 и 2, где помимо добавления S-плана меняется направление перехода от вещи к понятию. Если у Фреге оно было по часовой стрелке, то в хроматическом ромбе наоборот. Как это понимать? Если, по Эко, иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект, то он обладает общими свойствами с принципами его восприятия, он выстраивается и узнается в ходе тех же самых умственных операций, которые мы совершаем, формируя образ, независимо от материала, в котором закрепляются эти отношения [11, с. 135]. В динамической иконике эту логику для образ-концептов демонстрирует диск Бенхэма (рис. 3). Диск разделен на две половины – черную и белую. На последней – расходящиеся от центра 4 черные парные дуги, по 45° каждая.

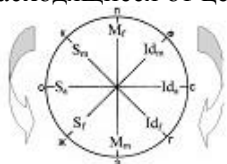


Рис. 2.  
Динамика  
цветового круга



Рис. 3. Диск Бенхэма и  
билатеральность мышления

Показательно, что при вращении диска Бенхэма эти дуги, по-видимому, из-за *инертности зрения* воспринимаются цветными кольцами, абстрагируясь от которых, можно заметить закономерность «воспроизводимо-субъективной окраски» этих дуг: при вращении диска *по часовой стрелке (II)* возникает гетеанское расположение цветов, а *против (I)* – ньютоновское. Образно говоря, билатеральность творческого мышления и здесь находит свое экспериментальное подтверждение: «субъективно левое» направление движения приводит к правому расположению «объективных окрасок» в цветовом круге (по Ньютону), тогда как «правое» – к «левому» «воспроизводимо-объективированному» расположению «субъективных цветов» (по Гете).

Иначе говоря, каждый исследователь воспринимает и «перерабатывает» информацию внешней среды согласно определенной доминанте функций интеллекта (билатеральности мышления) и совершенно не задумываясь, зеркально переворачивает творчески-образное направление цветов Гёте на ортодоксально-понятийное Ньютона и наоборот.

Однако, если цвет человека, культуры и/или социума изменяется во времени, то никто никогда не сможет назвать или определить его пространственное направление. Ибо и во временных, и в вербальных кодах последовательной передачи цветов спектра отсутствует дефиниция пространственного изменения, которая наблюдается при анализе цветового круга по часовой стрелке (Ньютон) или против (Гете). Если мы последовательно предъявляем цветовые стимулы и/или проговариваем: красный –оранж-желтый-зеленый..., то никто не может определить в каком направлении мы перебираем эти цвета. Т. е. оба эти вида коммуникации не отвечают пространственным кодам. Отсюда следует, во-первых, независимость атрибутов онтологически идеального для времени и пространства, во-вторых, определенная объективность характеристик временных изменений по



сравнению с пространственными, и в-третьих, возможность (благодаря первым пунктам) выявления иконических кодов в информационных моделях произведений искусства.

Поэтому еще раз напомним любителям смешения идеального и материального **о сугубо оппонентном характере цветовой модальности**, которая резко отличается от всех остальных. Так, если сумма двух контрастных цветов дает «бесцветные» белый и/или серый цвет, то никакая сумма противоположных предикатов других модальностей не может дать их взаимного «уничтожения». К примеру, сладкий вкус в сумме с горьким никогда не даст «безвкусного», несмотря на их «оппонентность», громкий звук в сумме с тихим не приведут к тишине и т. д. и т. п.

Поэтому вряд ли когда удастся нашей вербализованной науке адекватно истолковать какое-либо произведение искусства, о чем могут свидетельствовать и представленные ниже «повороты» мышления нашей сверх-лингвистической цивилизации.

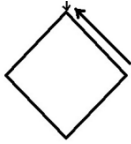
#### **«Повороты» мышления**

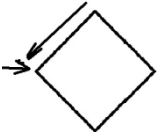
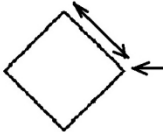
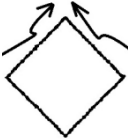
В процессе анализа семиотических изысканий Умберто Эко [11, с.1 21] подчеркивал: *никоим образом не следует упускать из виду, что далеко не все коммуникативные феномены можно объяснить с помощью лингвистических категорий*. И, тем не менее, пришлось констатировать, что отказаться от них не так-то просто. В обстоятельном исследовании Д. Бахман-Медик выделила семь «поворотов» в социальных и гуманитарных науках в к. XX – нач. XXI вв. Данные «повороты» резюмированы и соотнесены с хроматическими ромбами в табл. 1, откуда следует, что доминирование вербального языка в западных культурах, ранее вытеснявшее изучение визуального на периферию, было поставлено под вопрос. Поворотными пунктами можно считать объявленный американским литературоведом У. Митчеллом [18] *пикториальный поворот* и *«Возвращение образов»*

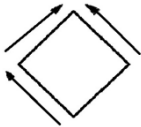
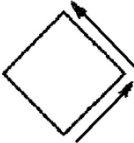
историка искусства Г. Бёма [2]. В рамках «иконического поворота» наметилось формирование методологии транскультурных подходов к изучению науки и культуры непосредственно через образы. Иначе говоря, в разных областях и сферах человеческого знания стал насущным вопрос о переходе к образу как инструменту познания. Однако, может ли «иконический поворот» интерпретироваться как движение, направленное против «лингвистического поворота» и его диктата, связанного с установлением зависимости всякого познания от языка?

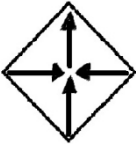
Действительно, если на уровне вербальных представлений невозможно представить и тем более понять, что Слова искажают реальность полисемантической и зависимостью от «сознания» (искажение реальности ради своего самосохранения), то иконика вне семантизации и лингвистического кодирования также представляет собой весьма занимательное явление для метафизики. Поэтому-то нам изначально («Хроматизм мифа», 1990 г.) пришлось разносторонне доказывать, что любое словесное высказывание для его адекватного понимания должно сопровождаться в идеальном (теоретико-информационном) случае образ-концептами, а в реальности – изображениями.

Таблица 1. Резюме и иконика основных характеристик гуманитарных поворотов

	«Повороты» познания	Характеристики поворотов	χ-ромб
	Лингвистический - Гирц, Гадамер, Рикёр, Дильтей, Вебер, Щютц, Парсонс, Дьюи, Рорти, Леви-Стросс, Медик,	- введение в научный тезаурус широкого (и все еще спорного) понятия «текст»; «культура как текст»; «текстуалистское интерпретативное	

	<p>Хант</p> <p>Перформативный - Тернер, Кертшер, Мерш</p>	<p>приписывание смыслов»</p> <p>- внимание на сферу действий (способы выражения), инсценировки с «измерением» производства культурных смыслов: «перформанс», «перформативность» «трангрессия» ритуалов пережиточных обществ</p>	
	<p>Рефлексивный (литературный) - Фуко, Гирц</p>	<p>- аспект писательства; связи способов репрезентации с властью под влиянием постструктурализма и деконструктивизма; кризис репрезентации - вопросы авторства и авторитета, использования метафор и/или наррации: культура как необъективируемый резервуар символов и смыслов</p>	
	<p>Постколониальный - Саид, Спивак, Б'аба, Деррида</p>	<p>- смысловой сдвиг понятия «постколониальный» (<i>postcolonial studies</i>) в связи с деконструктивизмом лингвистического</p>	

		поворота - «критика канона», - «перекартографирование культуры», «гибридность», «третье пространство» (пороговое пространство между идентичностями)	
	Переводческий - Хантингтон, Изер, Саид, Б'аба, Остерхаммель, Кронин, Клиффорд	- следствие естественной глобализации связей мирового сообщества; компаративистские понятия как переводческие	
	Пространственный - Джеймисон, Фуко, Бурдьё, Дорин Мэсси	- влияние постмодернизма с отказом от преобладавшей в модернизме ориентированности на время - пространство как аналитическая универсалия с точки зрения способов кодирования, форм репрезентации, практик, нагруженности символами и представлениями, «гетеротопии»	

	<p>Ионический Митчелл, Бём</p>	<p>«Пикториальный поворот» – отказ от «лингвистического поворота» с его диктатом зависимости познания от языка; формирование транскультурных методологий в изучении науки и культуры через образы – «науки об образах культуры», «возвращение образов»: образ – объект и/или инструмент познания в «визуальных исследованиях».</p>	
--	------------------------------------	--	---

Ибо и тогда, и сегодня легко прослеживается релевантная корреляция иконики как становления идеальных (принципиально неизмеримых и/или невербализуемых) образ-концептов в культуре, с одной стороны, и материализация их в изображениях цивилизации – с другой. Это две взаимосвязанные стороны одной медали, внутренняя противоречивость которых и позволяет этой медали развиваться и совершенствоваться аналогично тому, как осуществляется динамика цветовых образов из-за их оппонентного характера в свете.

### **Творчество и произведение искусства**

В чем заключается сущность художественного творчества? Каково значение визуально-моделирующей деятельности для социума в иконике? Поскольку произведение искусства затрагивает нас целиком из-за его далеко не всегда вербализуемой значимости и/или интерпретации, то

исследовательская трудность в иконике постоянно сопровождается противоречием «постичь словами то, что избегает слов» [6]. Поэтому встречающиеся иногда попытки объяснить принципы возникновения произведения искусства благодаря рациональности мышления вряд ли когда и кем могут быть обоснованы.

Так, некоторые авторы [8] полагают, что без принципов рациональности здесь никак не обойтись и приводят пример с утверждением К. Маркса о том, что *даже самый посредственный архитектор отличается от пчелы, строящей свой дом, повинуюсь инстинкту, тем, что он, прежде чем строить, представит свой план в уме и на бумаге*. Добавим, т. е. в модели, осуществив акт визуально-проектной деятельности. Однако откуда берется этот план в уме или на бумаге? Можно, конечно, и рационально подойти к этому вопросу: архитектор строит дом, как малыш из кубиков, определенных канонов. Но откуда тогда возникают идеи Райта или Корбюзье? Скорее всего, не из кубиков, ибо до них не было этого и вдруг стало! Быть может, все-таки не только радио? Да и нефигуративная (абстрактная) живопись очень редко осуществляется строго по плану, как об этом свидетельствуют сами художники. Так, не рассмотреть ли нам те области функционирования интеллекта, которые недавнего времени философы и психологи старательно элиминировали из понятия «интеллект»?

«Произведение искусства до такой степени стремится отойти от существующих установлений во имя собственной свободы, – констатирует У. Эко [11, с. 174], – что вырабатывает собственную систему коммуникации; тем не менее, сообщить что-то оно может только в том случае, если опирается на уже существующую систему языковой коммуникации (декларация принципов собственной поэтики), которая используется как метаязык по отношению к тому языку-коду, который устанавливается самим произведением.

Или, как по этому поводу замечает Г. Бём, «художник не переводит внутреннюю идею во внешний план с помощью цвета, он не *проецирует ее* на экран холста, скорее он работает между пятен, линий и форм, сводит их вместе, реорганизует их, и является столь же автором, сколь и медиумом собственных действий» [6]. Он настойчиво утверждает автономию визуального: то, что мы видим на картине, – так это конструкции цвета, форм и линий, которые не описывают объект, не предлагают нам знаки, но дают нам нечто увидеть. Заметим близость его рассуждений мыслям М. Мерло-Понти [7, с. 17], который говорил о живописной картине: «Вижу, скорее, не ее, но сообразно ей или с ее участием».

Признавая онтологическое значение иконических универсалий, теория хроматизма доказывает, что они существуют, с одной стороны, только в мышлении, а с другой, – в действительности как архетипические образ-концепты, сублимированные, т. е. идеально опредмеченные в репрезентативно воспроизводимых цветовых канонах, идиомах, маркерах и т. п. Поэтому единственно приемлемой логикой в хроматизме и считается семантическая логика предикатов и/или функций онтологически идеальной системы, которые могут определяться иконикой ее информационной модели.

При этом метаязык хроматизма отчетливо продемонстрировал не только различие в представлениях отдельных исследователей, но и выявил определенные направления в стилях мышления. Быть может, что-то из этого и не устраивает современную философию и дочь ее – психологию, которая прагматически включает «интеллект» в «сознание».

Онтологическая интерпретация терминов «интеллект» в иконике показала адекватность полученной семантики релевантным соотношениям хроматических планов модели интеллекта. Полученные результаты наглядно представили методологию хроматического анализа и, на мой взгляд, могут успешно использоваться в логико-семантических исследованиях

критериев экспертных оценок и/или теории и практики интеллектуальных систем.

Представленное выше резюме известных теорий пресловутых «поворотов» XX в. наглядно показало лингвистические изыски постмодернизма, культурным оппонентом которых стал «иконический поворот». Вместе с тем, оказалось, что оба эти «поворота» рационализированно односторонни в своей метафизической несоизмеримости из-за принципиальной невозможности создания непротиворечивого представления о глубинной сущности образа и/или образного мышления.

Итак, представленные выше данные позволили полагать актуальными – для перспективных путей развития логик гуманитарного познания и/или индивидуального образования – не только теории рационального техницизма XVIII-XX веков, но и теории соответствия природы и человека, раскрывающей реальные возможности интеллекта в его творческих иконически-вербальных исканиях<sup>1</sup>.

### Литература

1. *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты / Пер. с нем. Москва: НЛЮ, 2017. 504 с.

---

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность Татьяне Апраксиной и Джеймсу Мантейту за уточнение термина «нормальные условия» как условия «нормативные», которые более обоснованно описывают женственное состояние творца, Борису Васильевичу Антипову, Сергею Викторовичу Кривых, Юлии Александровне Грибер и Кириллу Волянскому – за помощь, советы и консультации



2. *Бейтсон Г.* Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии: Москва: Смысл; 2000. 476 с.
3. *Гете И. В.* Учение о цвете. Теория познания. Москва: Либроком, 2013. 200 с.
4. *Инишев И.* Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте. Вестник Томского государственного университета. 2011. Философия. Социология. Политология №4(16). Сс.86-93.
5. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства (Теория воображения). Москва: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
6. *Круткин В.* Кит Мокси: о визуальных исследованиях и иконическом повороте. Вестник Удмуртского университета 2011. Вып. 2. Сс.30-36.
7. *Мерло-Понти М.* Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 62 с.
8. *Степанова Т., Степанов А.* Иконика. Мотивирующие факторы иконической деятельности: собирательство, разнообразие, новизна// Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2015. № 3 (114). Сс. 125-134.
9. *Цветков В.* Визуальное моделирование в системах поддержки принятия решений // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. № 10-1. Сс. 13-17.
10. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.
11. *Bhabha H. K.* Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 416 s.
12. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press. 2007. 420 s.
13. *Boehm G.* Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? / Hrsg. Von Boehm G. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. Ss. 11-38.

14. *Gage J.* Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction. Lonfon: Thames & Hudson. 2005. 336 p.
15. *Goethe J.W.* Zur Farbenlehre: Erklärung der zu Goethe's Farbenlehre gehörigen Tafeln, Tübingen: J. G. Cotta, 1810. 352 s.
16. *Mitchell W.J.T.* What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005. 408 p.
17. *Mitchell W. J .T.* Der Pictorial turn // Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur / Hrsg. von Kravagna Ch. Berlin: ID-Archiv, 1997. Ss.15-40.
18. *Wittgenstein L.* Remarks on color. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1977. 128 p.

**Микола Вікторович Серов,**

доктор культурології, професор, Оптичне товариство

ім. Д. С. Рождественського,

Санкт-Петербург, Росія

ORCID: 0000-0001-6145-6405

## **ІКОНІЧНА ТА ВЕРБАЛЬНА ПАРАДИГМИ МИСЛЕННЯ**

**Анотація.** Представлено та обгрунтовано можливі шляхи для побудови інформаційної моделі іконічного і, зокрема, образного мислення. Для цього використана методологія хроматизму, призначена для вивчення інформаційних моделей систем, що саморозвиваються. Показано функціональний підрозділ інтелекту на свідомість, що усвідомле, підсвідомість, що відчуває, несвідомість, що відчуває, із диференціацією їх предикатів за гендером, що дозволило представити образ-концепт як стадію підсвідомо-іконічної переробки інформації на іконічному рівні уявлення в семантичному ромбі. Введення хроматичних планів для кожного з компонентів інтелекту дозволило намітити шляхи операціоналізації принципів мислення.

Динаміка відчуття і сприйняття колірних об'єктів представлена в співвідношенні з розумінням образів, так, що перцептивне і аналітично-інтерпретативне в іконічному сприйнятті виявилися такими, що утворюють єдине ціле в принципах білатеральності мислення при опонентному характері колірної модальності. У зв'язку з цим дано резюме «поворотів» мислення в гуманітарних науках ХХ ст. від лінгвістичних різновидів до іконічного з релевантною кореляцією останнього як становлення ідеальних (принципово незмірних і/або таких, що не вербалізуються) образ-концептів у культурі, з одного боку, і матеріалізації їх у зображеннях цивілізації – з іншого.

Онтологічне значення іконічних універсалій було представлено тим, що вони існують, з одного боку, тільки в мисленні, а з іншого – насправді як архетипічні образ-концепти, ідеально визначені в репрезентативно відтворюваних зображеннях. При цьому метамова хроматизму чітко продемонструвала не тільки відмінність в уявленнях окремих дослідників, а й виявила певні напрямки у стилях мислення на прикладі їх іконічних моделей.

**Ключові слова:** іконіка, інтелект, мислення, образ, колір, інформаційна модель, білатеральність сприйняття.

**Nikolay V. Serov,**

DSc in Culturology, Professor, Rozhdestvensky Optical Society,

Saint-Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0001-6145-6405

## **ICONIC AND VERBAL PARADIGMS OF THOUGHT**

**Abstract.** The paper presents and substantiates possible ways of constructing an information model of iconic and, specifically, image-based thought. The approach used for this is chromatism methodology, which is designed to study information

models of self-developing systems. A functional division of the intellect into the *conscious consciousness*, the *feeling subconscious* and the *sensing unconsciousness*, with differentiation of their predicates by gender, enables presenting an image-concept as a stage of subconscious-ionic processing of information at the ionic level of representation in a semantic rhombus. The introduction of chromatic plans for each of the components of intelligence makes it possible to outline ways to operationalize the principles of thought.

The dynamics of sensing and perceiving color objects are presented in relation to understanding images, so that the perceptual and analytic-interpretive in iconic perception emerge as a single whole in the principles of bilateral thought, given the oppositionally based character of color modality. In this regard, the paper reviews key “turns” of thought in the XX<sup>th</sup>-century humanities, from linguistic varieties to iconic thought, with a relevant correlation of the latter as a formation of ideal (fundamentally immeasurable and/or non-verbalizable) image-concepts in culture, on the one hand, and of their materialization in civilization's images, on the other.

The ontological significance of iconic universals is represented by the fact that they exist, on the one hand, only in thought, and on the other, in reality, as archetypal image-concepts ideally objectified in representatively reproduced images. At the same time, the metalanguage of chromatism clearly demonstrates not only the difference in individual researchers' ideas, but also reveals certain directions in styles of thought, based on the example of their iconic models.

**Key words:** icons, intelligence, thinking, image, color, information model, bilateral perception.

### References

1. *Bachman-Medik D.* Kul'turnye povoroty [Cultural turns]. Moscow: NLO, 2017, 504 s. (in Russian)
2. *Beytson G.* Ekologiya razuma. [Ekology of reason]. Moscow: Smysl, 2000. 476 s. (in Russian)

3. *Goethe J.W.* Uchenie o tsvete. Teoriya poznaniya [Doctrine about color. The knowledge theory. Moscow: Librokom, 2013. 200 s. (in Russian)
4. *Inishev I.N.* Vzaimosvyaz' material'nogo i smyslovogo v ikonicheskom Opyte [Interrelation material and semantic in ikonical experience]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Soziologiya. Politologiya. 2011. №4[16]. Ss.86-93 (in Russian)
5. *Kollingwood R. Dzh.* Prinzipty iskusstva [Art principles]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1999, 328 s. (in Russian)
6. *Krutkin V.L.* Kit Moksi: O Vizual'nykh issledovaniyakh i ikonicheskom Povorote [About Visual researches and ikonical turn]. Vestnik Udmurtskogo universiteta. 2011. Vyp. 2. Ss.30-36 (in Russian)
7. *Merlo-Ponti M.* Oko i duch [Eye and spirit]. Moscow: Iskusstvo, 1992. 62 s. (in Russian)
8. Stepanova T.M., Stepanov A.V. Ikonika. Motiviruyushchie faktory ikonicheskoy deyatel'nosti: sobiratel'stvo, raznoobrazie, novizna [Ikonika. Motivating factors ikonical activity: collecting, a variety, novelty]// *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [News of the Ural Federal University. Sery "Problems of education, science and culture]. 2015. № 3 [114]. Ss.125-134 (in Russian)
9. Tsvetkov V.Ya. Vizual'noe modelirovanie v sistemakh podderzhki prinyatiya resheniy [Visual modelling in systems of support of decision-making] // *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy* [International journal of applied and fundamental researches]. 2016. № 10-1. Ss.13-17 (in Russian)
10. *Eko U.* Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Absent structure. Introduction in semiology]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 432 s. (in Russian)
11. *Bhabha H.K.* Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 416 s. (in German)

12. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007. 420 s. (in German)
13. *Boehm G.* Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? Hrsg. Von Boehm G. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. Ss.11-38 (in German)
14. *Gage J.* Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction. London: Thames & Hudson, 2005. 336 p. (in English)
15. *Goethe J.W.* Zur Farbenlehre: Erklärung der zu Goethe's Farbenlehre gehörigen Tafeln, Tübingen: J. G .Cotta, 1810. 352 s. (in German)
16. *Mitchell W. J. T.* What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005. 408 p. (in English)
17. *Mitchell W. J. T.* Der Pictorial turn. *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur.* Hrsg. von Kravagna Ch. Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997. Ss.15-40 (in German)
18. *Wittgenstein L.* Remarks on color. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1977. 128 p. (in English)

УДК 1(091)+535.611.7

**Іван Вікторович Братусь,**

кандидат філологічних наук, доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-8747-2611;

**Галина Василівна Кузьменко,**

кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник,

Інститут обдарованої дитини Національної академії

педагогічних наук України,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

**ДЕЯКІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ  
САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ  
«ІНТЕЛЕКТУАЛІВ» У ТВОРАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XX СТОЛІТТЯ**

**Анотація.** У статті в історико-культурологічному аспекті крізь призму особистостей письменників розглядається проблема самоідентифікації особистості «людини-інтелектуала», подається художній аналіз деяких літературних творів II пол. XX ст. у рамках загальної естетичної та етичної картини світу. На тлі домінування зосередженості головних героїв на своєму внутрішньому світі визначаються шляхи осмислення, самоідентифікації та «переродження» особистостей «інтелектуалів» у нових реаліях. У дослідженні розглянутий творчий доробок північноамериканських письменників Сола Беллоу, Джона Уільямса, Пета Корнея, Остіна Райта та радянських майстрів слова Василя Гроссмана, Анатолія Рибаківа, Андрія Вознесенського. Кожен з них по-своєму дає аналіз історико-культурних реалій, розставляє відповідні

акценти. Різняться і вплив літературної спадщини кожного на сучасність.

На прикладі представлених творів цих авторів демонструється проблематика пошуку самоідентифікації особистості. Маркерами ідентифікації виступають національні, естетичні та моральні ознаки літературних персонажів. Досліджується вплив життєвих колізій на підвищення рівня самоусвідомлення. У статті побіжно наводяться спільні та відмінні фактори впливу на зображальні можливості в залежності від культурно-історичного контексту. Особлива увага надається внутрішній динаміці роздумів ліричних героїв, позитивних і негативних факторів постійної рефлексії. Розглядаються питання протидії тоталітаризму, збереження внутрішнього простору за умов ідеологічного тиску. Продемонстровано, що кожний ліричний герой має унікальний набір випробувань. Окремо увага надається попереднім спробам осмислити людське буття з точки зору самоаналізу.

Розглядається проблема історизму та його специфіки в романах письменників ХХ ст., найважливішою складовою художнього світу яких стає відтворення інтелектуальної, політичної суті епохи, яка формує певну психологію і філософські позиції героїв. При цьому історичний фон складається не тільки з характерних прикмет побуту і звичаїв часу, але й історичних подій.

**Ключові слова:** інтелектуал, особистість, самоосмислення, усвідомлення, самоідентифікація особистості.

**Вступ.** Незважаючи на значні кількісні та якісні дослідження в глuzі самоідентифікації особистості, попри глобальність цієї проблеми та її зв'язок із загальносвітовою тенденцією до «пошуку себе», ми можемо спостерігати, що все більше посилюється депресивна картина інтелектуальних пошуків із усе песимістичнішими прогнозами еволюції



людської сутності. Пошук нових шляхів осмислення особистості людини, шляхів переродження в нових реаліях і, власне, неможливість знайти відповідь на цей пошук (на матеріалі деяких літературних творів II пол. XX ст.) у рамках естетичної та етичної еквілібристики й виражає актуальність даного дослідження. «Злободенність» теми в широких колах мислячих верств населення змушує дослідників знову і знову переосмислювати культурну спадщину II пол. XX ст.

**Постановка проблеми.** Як парадоксальні конструкції сюжетів літературних творів II пол. XX ст. дозволяють побачити глибинні проблеми в людській свідомості? У чому полягає «винятковість» і які якості «інтелектуалів» вирізняють цих людей від оточуючих їх сучасників? Чи можна вважати існування головних героїв літературних творів II пол. XX ст. «винятковим» у сучасному для них суспільстві? Чим ускладняється проблема самоідентифікації особистості? Чи корелюються внутрішні конфлікти особистості «інтелектуалів» із зовнішніми та як надзвичайні ситуації допомагають розкритися новим якостям головних персонажів? Чи існують лінії перетину в питанні порівняння життєздатності інтелігенції в умовах капіталізму та радянського буття? Чи можна вважати процес забуття рушійним принципом і передумовою самого життя в його соціальній реальності? Звісно, в одній публікації дати відповіді на всі ці запитання неможливо, але здійснимо спробу визначити провідні напрями роздумів та міркувань.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У статті ми використали дослідження вчених щодо різних пластів літератури. С. Абдуллаєва [1] досліджувала різноманітні аспекти роману В. Гроссмана «Життя та доля». В її розвідці ми бачимо глибокий аналіз мотивації головних героїв роману, намагання розгадати авторський задум та відхід від вульгарного моралізаторства. Деякі культурологічні спостереження ми відтворили з автобіографічних робіт Олександра Зинов'єва [4] та Льва Гумільова [2].

Для вирішення цих завдань при аналізі творів використовувалися біографічний, культурно-історичний, порівняльний та (частково) структуралістський методи.

**Виклад основного матеріалу.** Самоідентифікація тривалий час є благодатною темою для незліченної кількості досліджень. Кожен вкладає в це поняття свій сенс, знаходить свої «зачіпки» для просування самоосмислення. Безумовно, що саме II пол. XX ст. стала благодатним часом для різноманітних «шукань себе». Ми тільки штрихами охопимо деякі найпоказовіші твори обмеженого кола авторів. Ці автори творили в різних культурно-історичних умовах, висловлювали різні погляди на життя, при цьому часто виключався взаємний вплив – вони не мали можливості ознайомитися з творами один одного. Це припущення базується на слабкому взаємопроникненні комуністичної та капіталістичної систем за доби «залізної завіси». Хоча не виключався редукований «культурний обмін», вельми специфічний і пов'язаний із ідеологічними пертурбаціями.

Питання самоідентифікації інтелектуалів у художніх творах постійно пов'язане з напруженими самокритичними думками «головних героїв». У більшості романів ми бачимо особистостей, що постійно сумніваються в собі, людей, «засуджуючих» самих себе набагато суворіше за оточуючих. І цим вони викликають більшою мірою нашу симпатію. На жаль, це іноді єдине чесне і чисте джерело симпатії – нічого хорошого ці люди за великим рахунком не роблять, а якщо і роблять, то це виглядає на сторінках твору «притягнутим за вуха».

Хто ж цей «інтелектуал»? Спираючись на тлумачення цього поняття у В. Дала, у нашій статті ми трактуємо інтелектуала як духовну, розумово розвинену й освічену людину. Безумовно, в авангарді художніх образів виступають представники мистецтва, науки й освіти. Різниця соціального походження, напруги сили думки й «висновків» масштабується письменниками в залежності від конкретної задачі. А завдання

самоідентифікації диктує пошук не стільки «позитивного» героя, скільки людини, здатної осмислити й усвідомити своє місце в реаліях повоєнного світу, що пережив найстрашнішу трагедію ХХ ст. Віддаленість від Другої світової війни в тілі творів звичайно може вплинути на частоту згадування її наслідків, але і в пізніших періодах відчувається лакуна випаленої і понівеченої долі людства, яка у свою чергу вплинула на світовідчуття кожного.

Для II пол. ХХ ст. притаманна система постійного пошуку себе, що вже, власне, не має позитивного рішення, позитивного результату. Постмодерні тенденції настільки охопили свідомість людей, що вони втратили надію «закріпитися» на оптимістичних висотах, створити «тиху бухту». Звідусіль інтелектуала очікували неприємності, а коли вони вщухали – накочувався ще більш руйнівний штіль, що залишав людину наодинці з самою собою. І якщо в бурю можна було *вижити*, то в штילі можна було виключно *конати*. Це відбувалося настільки нескінченно, наскільки тривало біологічне існування.

Віра в розум, добро, справедливість відступила у творах письменників II пол. ХХ ст. на задній план і, фактично, вона згасала з кожним новим десятиліттям, що наближало людство до міленіуму. При цьому сама Друга світова війна, поряд з негативним впливом на самосвідомість (про що ми писали вище), мала й деякі позитивні рефлексії на світогляд саме радянських творців – як і більшість людей, що пройшли крізь буремні випробування 1941-1945 рр., митці вірили, що подолання фашизму назавжди (чи то на довгий час) принесе мир і спокій.

Але все ж митці зазнавали внутрішнього і зовнішнього тиску, з кожним роком бачили нездатність людей здолати свою «природу». Та подібні відчуття виникали не на «пустому місці». Спробуємо коротко проаналізувати передумови цього стану.

У І пол. ХХ ст. література (як і загалом значна частина художньої культури у широкому розумінні цього поняття) закінчувала перехід від зображення життя «таким, яким воно має бути», до такого, «як воно є». Цей перехід був доволі болісним, твори ставали все більш «мрячними», морок безнадії і жахливості реальних людських вчинків вливався в художні оповіді. Безумовно, споживачі «культурного продукту» часто перебували у шоковому стані. Здійснювалися спроби механічно відгородити себе від подібного «розкриття очей» – ці спроби були притаманні як ХІХ так і ХХ століттям, (не кажучи вже про більш ранні періоди). Свого часу «порнографічним визнали роман Флобера «Мадам Боварі» ... [1, с. 117]. Подібних звинувачень зазнавали «Квіти зла» Шарля Бодлера, шкідливою вважалася вже в ХХ ст. книга американського письменника Дж. Д. Селінджера «Ловець у житі» (1951 р.), що була заборонена у деяких штатах США. Причиною заборони була «груба мова», сцени сексуального вмісту, пияцтво і т. п. Вважалося, що подібні згадки у творі можуть негативно вплинути на людей, особливо на юнацтво й молодь.

Частково острахи здійснилися – вважається, що «Ловець у житі» Дж. Д. Селінджера «надихнув» вбивць Дж. Леннона і А. Кудінова-Шеффера. Також цей твір підштовхнув (на рівні підсвідомості) виконавця замаху на вбивство Р. Рейгана. Але мотиви подібних злочинів знаходяться на межі психічних розладів. Просто Дж. Д. Селінджер зумів відчуті бездуховність доби, втілив у формі літературного твору життєву концепцію порожнечі та «непотрібності» в умовах «сучасної» Америки. Безперечно, цей досвід «непотрібності» не має чіткої часової та географічної межі. Подібні роздуми вважалися революційними ще у І пол. ХХ ст.

Такі відчуття ознаменували творчість Ф. Кафки. Особисті переживання письменника трансформувалися в дивовижну комбінацію відчуттів/передчуттів, що стали пророчими для ХХ ст. Домінуючим відчуттям стала

«загубленість», тісно пов'язана з особистими обставинами життя Кафки – в ньому дивовижно сплелися фактори етногенезу та топонімії. Єврейське походження, австро-угорське місто, Чехія, Прага, християнство, іудаїзм тощо. Все це викликало відчуття чужинства – без батьківщини, без історико-культурного коріння (до якого можна «пригорнутися»).

Подібні фактори спричинили «розмиття» особистості, знищення елементів самоідентифікації. Спираючись на художнє узагальнення, Кафка демонструє стрімку динаміку осмислення відчуття втрати самоідентифікації. Це ми можемо відстежити у трьох його творах із хронологічною послідовністю. У «Перевтіленні» (1912 р.) у головного героя ще є ім'я та прізвище – Грегор Замза, в романі «Процес» (1925 р.) він має тільки ім'я та першу літеру прізвища – Йозеф К., а вже в романі «Замок» (1926 р.) головний персонаж позначається лише однією літерою – К. Тобто проблема розпаду особистості частково віддзеркалилася в одному з основних маркерів – власному імені.

Ж.-П. Сартр у романі «Нудота» (1938 р.) демонструє нездатність людської свідомості сприйняти сутність навколишнього світу без руйнації особистості, принаймні тимчасової. Так, зустріч зі справжньою реальністю Антуан Рокантен (головний герой твору) ототожнює з нападами запаморочення, нестерпної дезорієнтації. Для нього існує два шляхи: жити «як усі», в усталених фальшивих рамках буття, чи намагатися доторкнутися до «нервів» існування. Коли фальш відходить на другий план, реальність розчавлює особистість. Інтелект, досвід, доброта, воля та інші чесноти не в змозі завадити руйнації підвалин існування особистості, не здатні протидіяти шаленому тиску прозріння. А саме прозріння не несе ніякого порятунку – воно тільки посилює розпач головного героя.

Уже після Другої світової війни тема пошуку себе значно загострилася – цей пошук усе більше спрямовувався в інтелектуальний бік. Знання у складному повоєнному світі

допомагали самоідентифікувати особистість і не загубитися в стрімкому потоці подій, емоцій, людей. Північноамериканську творчість можна розглянути на прикладі деяких творів лауреата Нобелівської премії з літератури (1976 р.), Пулітцерівської премії (1975 р.) – С. Беллоу. В його «ліричних героїв» відстежується певна еволюція роздумів про самоідентифікацію.

Беллоу спочатку схематично, через сюжетну лінію, намагається вивести в літературному образі відчуття хиткості людини в буремному бутті. Безумовно, що глибина та широта його зображальних засобів зростала зі збільшенням рівня майстерності, з розкриттям «долі інтелектуала» в «чужому» світі. У С. Беллоу продовжується кафкіанське відчуження, лейтмотивом якого вважають «єврейську тему». Навіть відносно космополітичні Сполучені Штати Америки, на думку вчених, не стали для Беллоу «рідними»: «Ні, Америка так і не стала нам домом, домом нам був весь світ». Ця відчуженість простежується в багатьох творах письменника.

У ранньому романі «Підвішена людина» («Dangling Man», 1944 р.) головний герой Джозеф страждає від безглуздості свого життя, очікує хоч якихось змін. Дія відбувається в 1942 р. (розпал Другої світової війни). У цей час «підвішеним» почуватися не тільки Йозеф – весь світ балансує на межі існування. Головний герой веде щоденник, де описує довгі сім місяців змушеної бездіяльності – він отримав повістку в армію і чекає виклику. Саме мобілізація дала йому можливість присвятити багато часу самому собі. І саме це випробування виявилось нестерпним. У романі «Критик як художник» О. Уайльд зазначив, що «байдкування – найважче в світі заняття, найважче і найдуховніше. Для Платона (головний персонаж [прим. авторів]), з його спрагою мудрості, це був вищий прояв енергії. Парадоксальність байдкування – в найгіршій «зустрічі з самим собою».

Саме у «Підвішеній людині» С. Беллоу намагається відтворити філософію екзистенціалізму в її «чистому вигляді».

Екзистенціалізм у трактуванні філософа М. Гайдеггера просякнутий страхом: «Основним станом буття є страх – страх перед можливістю небуття, страх, який звільняє людину від усіх умовностей дійсності і дозволяє їй досягти в деякій мірі свободи, заснованої на «ніщо», вибрати самого себе у своєму неминучому покладанні відповідальності на себе самого, тобто вибрати себе як те, що має цінність існування» [3, с. 172]. Саме таким страхом і просякнутий Йозеф.

Свобода виявилася для нього занадто важким випробуванням, тяжчим, ніж війна. Потреба самому визначати свою долю, намагання боротися з внутрішніми страхами та повсякчасна відповідальність за свої вчинки припиняються разом із «цивільним життям»: «This is my last civilian day. Iva has packed my things. It is plain that she would like to see me show a little more grief at leaving. For her sake, I would like to. And I am sorry to leave her, but I am not at all sorry to part with the rest of it. I am no longer to be held accountable for myself; I am grateful for that. I am in other hands, relieved of self-determination, freedom canceled» [8, с. 205].

У романі «Жертва» (1947 р.) вже відчувається відхід від екзистенціалізму й починається «справжній» С. Беллоу. Пошуки самоідентифікації емоційно забарвлені національним єврейським колоритом на тлі домінанти «розгубленої людини». Подібне переосмислення екзистенціалізму призвело до своєрідної універсальної моделі: процвітаючі, але «поржні» й поверхові люди – проти неуспішної глибокої людини, як правило, протагоніста. Беллоу розміщує Левенталья (головного героя твору) між різними площинами випробувань. Хтось успішніший за цього персонажу, хтось – менш успішний. Левенталь – мешканець Нью-Йорку середнього віку, єврей за національністю, редактор за професією. У повоєнному світі цю особистість яскравими фарбами мали б виділяти атрибути успіху, оскільки він професіонал високо рівня, має родину, квартиру, родичів і друзів. Але саме життєві рефлексії не

дозволяють йому «радіти життю» – він занадто чітко бачить недоліки оточуючого світу.

Особистість Левенталєя постійно розпадається від невміння масштабувати власні зусилля для підтримки власного душевного спокою. Будь які його вчинки зазнають обструкції. Це все відбувається на тлі загального розуміння «що робити», загального осуду Левенталєя незалежно від його вчинків. Саме це є ключем до розуміння проблеми страждання інтелектуала – тупі, зухвалі, примітивні люди володіють таємницею успіху, легко вписуються в життєві коливання, синхронізуючи свій життєвий ритм з викликами часу. А для мислячих людей подібна синхронізація виявляється недоступною – вони не здатні відмовитись від власного життєвого ритму, навіть якщо навмисно цього побажають.

Відмова від власного погляду на життя неможлива під тиском зовнішніх обставин, оскільки Левенталє не хоче переступати «межу». Ця «межа» дозволяє йому залишитися людиною. Щоб обійти життєві колізії, Левенталєю треба заступати саме за межу людяності – залишатися байдужим, фальшувати, наполягати на своєму. Але він не здатний поставити свої інтереси вище за інтереси інших, лише іноді зриваючись на шалену конфронтацію.

Бездоганно розуміючи внутрішній світ Левенталєя, напівбомж Олбі легко, але завжди обережно, маніпулює Левенталєем («захоплює» його помешкання, нахабно читає приватні листи, витрачає не за призначенням гроші тощо). Цей пролаза безпомилково вгадує наступні кроки головного героя і заздалегідь «закладає» наступний виграшний для себе хід.

Подібними сюжетними кульбітами С. Беллоу не наслідуює розважальний *commedia dell'arte*, а ставить руба питання життєздатності інтелігенції. В умовах капіталізму це питання звучить «трохи інакше» радянського, але загальні риси вгадуються. Виявляється, що поверховий комізм часто містить глибинні причини. Саме цю концепцію трагічного комізму



С. Беллоу часто в тексті твору доводить до абсурду. Левенталь не зобов'язаний допомагати Олбі. Але постійно допомагає та ще й почуває себе при цьому винним перед Олбі, завжди вивіряє свої дії з неіснуючою абстрактною моральною системою, в той час коли ним просто користуються.

Так, саме він осуджує себе за смерть племінника, хоча його рідний брат взагалі втік від відповідальності. Брат навіть не встигає до ще живого сина, а Левенталь дає дієві поради та здійснює реальну допомогу. Але він винуватим себе все ж вважає – порада звернутися до лікаря могла б бути більш вчасною та наполегливою. Ці сумніви в собі чавлять особистість Левенталья. При цьому він розуміє, що ним безсоромно користуються. Цей персонаж чимось схожий на Холфільда з твору «Ловець у житті» – той також постійно зазнає дрібних дошкульних невдач (забуває в метро інвентар спортивної команди, зазнає поразки від сусіда, ліфтер з готелю також завдає йому морального приниження тощо).

Феномен сорому, що має подвійну природу, ми можемо спостерігати у фотороботах найбільш знаного представника харківської школи фотографії Бориса Михайлова в його серії «Історія хвороби» (1997 р.). У цих роботах фотограф спромігся досягти ефекту «ніяковості навпаки» – ми спостерігаємо безхатків і наркоманів у різноманітних безсоромних сюжетах. Але соромно не їм (певно, 99% з них сьогодні вже немає в живих), а глядачам, оскільки персонажі цих світлин – ніби присоромлюють нас своїм скаліченим життям і марною спробою пригорнути до себе «останню увагу».

Та саме м'якість і безпорадність Левенталья допомагає Олбі досягти відносного успіху, повернути фінансову та психічну стабільність. Та й сам Левенталь впорядковує своє життя і вже знаходиться в очікуванні його нової сторінки – дружина на дев'ятому місяці вагітності, тому попереду – нові позитивні емоції та надії. Ці очікування фіналізують твір, залишаючи місце для відносно оптимістичного сценарію.

Але саме невдачі перетворюються на нескінченну сюжетну лінію деяких подальших творів С. Беллоу. Так, головний герой його твору «Герцог», професор історії та літератури Мозес Герцог – становить собою особистість у стані напіврозпаду. Постійно балансуючи між реальністю та ірраціональністю, він протягом усього роману зазнає моральних та матеріальних збитків. У фіналі цей персонаж опиняється на межі справжньої небезпеки – рідні можуть запровадити його до психіатричної лікарні. Подібні пертурбації деякі дослідники пов'язують із винятковістю головного героя в сучасному йому суспільстві: «У романі в обстановці прагматизму і примітивізму перед нами постає інтелектуал – професор філософії Мозес Герцог – своєрідний романтик ХХ ст.» [8, с. 309].

Ідентифікація особистості головного героя відбувається крізь призму його наукових зацікавлень – у романі він визнаний фахівець з романтизму. Та в своїх творчих пошуках С. Беллоу фактично зводить на одну площину дослідника з предметом його студій: «Герцог у Беллоу, на відміну від традиційних романтичних героїв, живе в реальному, сучасному авторові світі. Романтична винятковість героя прихована в його внутрішньому світі, в його можливостях відчувати й мислити, відмінних від можливостей оточуючих людей» [8, с. 309].

Саме цей роман став центральним у творчості С. Беллоу. Подальші твори почасти лише повертали письменника до постійного пошуку шляхів осмислення процесу формування й становлення особистості. Самоідентифікація особистості головного героя у романі «Дар Гумбольдта» (1975 р.) уже відбувалася у багатоплановому векторі між його фантазмагоричними пошуками в минулому і теперішньому. Саме це має визначити особистість головного героя в майбутньому – він має стати тою особистістю, якою, в силу різних обставин, зокрема внаслідок слідуванню «успішному американському шляху», він не став. Головний герой Чарльз Сітрин потрапляє у круговерть подій, що допомагає йому знайти

«справжнього себе». Ключем до розуміння багатьох речей став покійний наставник і друг Чарльза – Гумбольдт фон Флейшер, який страждав від «керованої шизофренії».

Талант Гумбольдта осяяв шлях багатьом людям, але особистість поета зазнала непоправних руйнувань. Мертвий Гумбольдт посилає «дар», що має як матеріальну, так і моральну іпостась. Проходячи вже з багажем особистого досвіду стежками прожитих днів, узагальнюючі уривчасті спогади та досліджуючи довгі тіні минулого, Чарльз Сітрин з'ясовує своє місце «у всесвіті», намагається відновити в собі справжні людські якості. Весь твір переповнений відсилками до тисяч джерел американської культури, що дивовижним чином сплели унікальну свідомість Сітрина. При цьому каталізатором виступають, окрім традиційних «жіночих подразників», ще й чудернацькі гангстерські мотиви, які аж ніяк не мали би місця в житті Сітрина.

Примітно, що надзвичайні ситуації допомагають розкритися новим якостям особистості. Але все ж домінуючим вектором у літературі II пол. XX ст. залишається зосередженість на трансформації особистості в буденних обставинах.

Вершиною зображення проблем ідентифікації інтелектуала можна вважати роман Дж. Уільямса «Стоунер» (1965 р.). Син фермерів Уільям Стоунер знайшов своє покликання в літературі й цілком віддався викладацькій та дослідницькій діяльності. Але життєві випробування занурюють його в постійну боротьбу за право вважати себе «гідною людиною». Ніби позитивний шлях «від землі до зірок», що відірвав його від коріння та підняв на нечувані інтелектуальні висоти, проходить випробування Першою світовою війною. За сюжетом твору автор ставить головного героя між двома його друзями – Гордоном Фінчем і Дейвом Мастерсом. Обидва пішли добровольцями на фронт і втілили у творі два «можливі варіанти» розв'язання подій. Фінч повернувся з війни героєм і згодом став деканом, поєднуючи у своїй роботі академічну та

адміністративну діяльність. Мастерс майже одразу загинув і лишився у пам'яті своїх друзів «вічно молодим».

А Стоунер, який лишився в університеті, згодом почав сумніватися в правильності будь-якого вибору. Хиткість реальності посилилася у зв'язку з невдалим шлюбом і деспотичною політикою його дружини у всіх питаннях.

Особливо вразливими виявилися позиції Стоунера у вихованні доньки. Без усілякої логіки дружина навмисно знищувала будь-які вияви позитиву їхнього шлюбу та усіляко обмежувала права Стоунера. Головний герой намагається змінити щось у своєму особистому житті. Але слабкість характеру, загроза втрати роботи під час «великої депресії» та інертність мислення не дозволяють йому вдатися до рішучих дій. Стоунер тільки поглиблює свої неприємності, втрачає здоров'я та врешті помирає.

Актуальність подібних трансформацій особистості для нашого часу підкреслює той факт, що справжню всесвітню відомість роман Дж. Уільямса «Стоунер» набув лише через сорок років після написання. Література відтворила проблему суспільства – «хороша людина», що посвячена своїй праці й відкрита рідним, зазнає невдачу за невдачею та конає в повній безнадії. Ніби це перекреслює вартість праці, відданість рідним і знову та знову повертає до пошуку сенсу буття. Проблема самоідентифікації ускладнюється вдалим професійним шляхом і високими моральними якостями головного героя.

Певного драматизму надають конфліктні ситуації у романі. Стоунер виявляє академічну добросовісність та принциповість. Але все ж система вищої освіти не застрахована від маніпуляцій – Стоунер зазнає утисків з боку завідувача кафедри. Перемога і поразка знаходяться поруч, часто залежать від випадкового збігу обставин. Та письменник «дозволяє» головному герою зберегти принциповість в деяких питаннях – інакше каркас його особистості був би зламаний. У цьому був і певний «меседж» – обравши «легкий шлях» людина часто

втрачає самоповагу і тільки принципова позиція дозволяє побачити в собі «людину» та зберегти гідність. Внутрішні конфлікти при цьому часто не зовсім корелюються з зовнішніми.

Безумовно, що американська література ускладнювала пошук самоідентифікації – в романі «Принц приливів» (1986 р.). П. Корнея вже представлена доволі багатошарова картина «пошуку себе». Корней буде твір на парадоксальних конструкціях, що дозволяють побачити глибинні проблеми в людській свідомості. Головний герой Том Вінго умовно належить до інтелектуалів. Але автор вкладає в сина рибалки цілий шар роздумів, що узагальнюють минуле, теперішнє й майбутнє в єдину картину. Найближчі оточуючі головного героя персонажі твору: його сестра – поетеса, дружина – лікар і коханка – психотерапевт дозволяють Пету Корнею створити в романі відповідний інтелектуально напружений пошук Томом Вінго відповіді на провідне питання роману. На поверхні це питання формулюється в межах пошуку причин божевілля сестри й пошуку шляхів її порятунку від періодичних спроб самогубства. Побіжно шукаються причини смерті брата, ув'язнення батька, лицемірства матері, зради дружини, мізерності професії тренера і тому подібне.

Ця причина в забуті й намаганні відкинути минуле не переосмисливши його. А. Асман [8] узагальнила деякий досвід щодо цього процесу. Вона вказує на неминучості забуття, оскільки «наші батьки знаходять свою могилу в нашій короткій пам'яті і з сумом розповідають нам, як ми будемо поховані в наших нащадках». Дослідниця вказує, що забуття є рушійним принципом життя. При цьому саме постійного забуття виявляється не тільки частиною нормальної соціальної реальності, а й передумовою самого життя як виживання, що належить як до окремого індивіда, так і до колективу в цілому.

При цьому в «Принці приливів» забуття тільки відклало неминучу катастрофу – воно було наслідком намагання

конструювати минуле у відповідності до загальнолюдських уявлень про добро, справедливість та честь. Шляхетні наміри лише замаскували проблеми минулого – потворна отрута «відкладених» спогадів перейшла на рівень підсвідомого та постійно нищить «теперішнє» Тома Вінго. Позбавляючи його щасливого майбутнього, ця отрута унеможливує хоча б якусь стабілізацію психіки його сестри Савани та спричиняє ще безліч драматичних й навіть трагічних подій.

Відмова від щирого осмислення, відкритості та переосмислення проблеми спричиняє глибинні психічні переживання й розлади в родині. Наприклад, батько Тома Вінго часто розповідав історію, що відбулася під час Другої світової війни. Цей епізод свого життя батько завжди розповідав у героїчному ракурсі. Переодягнувшись у селянина, він йшов вдень, а вночі ховався в сараях. Одного разу він «проспав», і його «застукала» вагітна німкеня. У позитивній версії своєї розповіді батько втік і уник арешту. Але пізніше він зізнався, що зарізав вагітну жінку. Подібне зізнання сприяє глибшому розумінню особистості батька Тома Вінго – перед читачем він постає як безжалісна й жорстока людина. Ця жорстокість породила в його дітях дивовижну субстанцію ненависті і страху: при повторній мобілізації батька на війну в Кореї діти посилено молилися Господу за його загибель та забуття.

Проте головного болю завдає мати, яка змушує дітей замовчувати вбивство, зґвалтування та жах заради «спокою». Жага створити позитивну картину вилилась у психічну катастрофу. Тільки глибоке зосередження на проблемі й «твереза оцінка» того, що відбувається, допомогли Тому Вінго визначити пріоритети й переосмислити власне життя і життя своєї родини. А зізнання позбавило головного героя важкої, тривало гнітючої ноші, тим самим визначило «ядро» його особистості й намітило позитив у його особистому житті.

Деформація особистості «аб'юзерами» та «гастлайтерами» відстежується в романі О. Райта «Тоні та

Сьюзен». Ідентифікація ускладнюється структурою твору, оскільки думка автора, за сюжетом роману, транлюється через головного героя, який теж написав книгу, що має назву «Нічні тварини» (її зміст подається в романі паралельно основній лінії).

У самій назві роману вже зазначені імена головних його героїв, які представляють читачеві умовно реальна (Сьюзі) і вигаданий (Тоні) шари твору. Едвар Шеффілд – колишній чоловік головної героїні роману Сьюзі Морроу – через вигаданий сюжет намагається не лише продемонструвати свою літературну майстерність (сумніви в якій стали однією з основних причин їхнього розлучення), але й «зашифрувати» в тканину твору звинувачення щодо жорстокості та жахливості вчинків самої Сьюзі. За сюжетом книги Едвара головний її герой – Тоні Гастінгс – університетський професор математики, «безхребетний інтелігент», слабкість духу якого виявляється в його беззахисності перед обличчям небезпеки. Всі його вчинки свідчать про відсутність досвіду «реального життя», а будь-яка видимість ролі «батька», «чоловіка» чи «людини» не відповідає вимогам «ідейно-етичної системи умовних каджунів».

Переосмислення ідентифікації особистості крізь призму культурного шару призводить до несподіваних художніх рішень. І якщо трансформація колишнього чоловіка Сьюзі в протагоніста ще більш-менш зрозуміла, то трансформація самої Сьюзі, яка постає перед читачем в образі цинічного «відморозка», значно ускладнює логіку розуміння задуму роману. Ця складність помножується сюжетною лінією: Сьюзі, яка за аналогією з книгою Едвара, була для нього втіленням дружини і доньки, – насправді стала вбивцею своєї дитини – жінка зробила аборт, оскільки була впевнена у безперспективності своїх відносин з колишнім чоловіком і збиралася знайти йому «альтернативу». Цей вчинок перетворив Сьюзі в очах Едвара на «Нічну тварину», таку саме, що вбила дружину і доньку Тоні Гастінгса.

У межах нашого дослідження ми не будемо поглиблювати аналіз твору, обмежимося загальною концепцією. Вона полягає в докорінному осягненні глибин проблеми ідентифікації особистості за допомогою художнього слова. Безумовно, що подібні «проникнення» мають на меті відкрити нові можливості до осмислення й усвідомлення себе як особистості й набуття душевного сцілення. Та Осгін Райт зовсім не наполягає на «позитивному» осмисленні проблеми – напередодні міленіуму люди все менше сподівалися на оптимістичний сценарій розвитку людства.

У радянські літературі II. пол. XX ст. пошуки самоідентифікації інтелектуалів відбувалися в літературній творчості зі значними обмеженнями. При цьому цілком виключалася сексуальна тематика – рівень проблематики знаходився на рівні вікторіанських романів. Звісно, що це робило більшість героїв «пластмасовими» ляльками, що кохають «як у кіно». Але подібні обмеження були виписані радянською ідеологією і суворо контролювалися цензурою. Тому автори навіть не намагалися хоча б трохи підняти завісу цього питання й обмежувалися лише туманними формулюваннями.

Іншим маркером самоідентифікації, що був значно обмежений, було національне питання. Це було зумовлено формуванням т. зв. категорії «радянський народ». При цьому найпопулярніше в цьому відношенні «єврейське» питання спотикалося об державний антисемітизм. Тому «очі з тисячолітнім смутком єврейського народу» спалахували на сторінках творів вкрай рідко, переважно в контексті Холокосту. Безумовно, що Олександрю Крейну (Крону), Веніаміну Зільберу (Каверіну), Анатолію Аронову (Рибакову), Олені Вентцель (І. Грекові), Василю (Йосипу) Гроссману, Сергію Мечіку (Довлатову) кортіло ретельно розібрати «єврейське питання» в аспекті різнопланової радянської дійсності. Але вдалося їм це зробити лише в рукописах, що побачили світ тільки на самому



фініші існування СРСР. Звісно, пошуки в цьому напрямку С. Беллоу тому й виглядають більш розлого та змістовно. Хоча В. Гроссман (роман «Життя та доля») і А. Рибаків («Важкий пісок») таки піднімали національне питання. Але роман В. Гроссмана був конфіскований (надрукований в СРСР лише за часів «перебудови»), роман «Важкий пісок» був виданий у 1978 р. і став для радянських людей певною «сенсацією» (бо зачіпав «екзотичну» для радянської людини тематику).

У межах соціалістичного реалізму проблема самоідентифікації має й абсолютно унікальну властивість – люди (письменники, читачі, герої творів) були самі homo soveticus. Вони здебільшого пройшли надлюдські випробування, що були просякнуті внутрішньої і зовнішньої боротьбою. Відповідний тип людей став «героєм» однойменної книги О. Зиновьева, у передмові до якої він зазначає, що його книга написана про «радянську людину як про «новий тип людини», – людину «гомо советікус», і ставлення до цієї істоти двоїсте: «люблю і одночасно ненавиджу, поважаю і одночасно зневажаю, захоплююся і одночасно жахаюся. Я сам є гомосос. Тому я жорстокий і нещадний в його описі» [4, с. 7].

У романі Василя Гроссмана «Життя та доля» (1950-1959 рр.) проблему самоідентифікації особистості проілюстровано на прикладі долі фізика-теоретика В. Штрума, який постійно перебуває не тільки в інтелектуальному пошуку, але й завжди сумнівається в правильності етичної сторони тих чи інших життєвих обставин. Основним напрямом його пошуків стає конструювання справжньої особистості в умовах тоталітаризму. Хоча В. Штрум і вигаданий персонаж, але «письменник у Росії не тільки художник, а й філософ, історик, соціолог, і часто художнє твір розповідає про епоху більше, ніж професійні історики» [1, с. 71]. Особливістю саме радянської самоідентифікації є наявність великої кількості «пасинків часу» (в романі цей тип людини уособлює Кривов): «автор підводить

читачів до актуальності проблеми тих, хто встановив нелюдський режим і сам пізніше став його жертвою» [1, с. 71].

Але саме Віктор Штрум уособлює собою головну драматичну (а часто й трагічну) специфіку «радянської доби»: В. Гроссман «вперше показав драму свого сучасника – накопиченого інтелігентного єврея, якого асиміляція не рятує від антисемітизму сталінської епохи, як і єврея «традиційного». Вчений залишається зовсім один. Усе змінюється із дзвінком Сталіна. Несподівана перемога Штрума позбавляє його душевної чистоти» [1, с. 72].

Великі випробування завжди дають змогу виявити справжню сутність людей. Так, описана в романі оборона «дому Грекова» – «будинку 6/1», в контексті сталінградських подій, стала кульмінацією роману. Саме в цьому епізоді виявилася воля народу як його вищий прояв прагнення до свободи. Йдеться про відомий «дім сержанта Павлова», що знаходився на нейтральній смузі й закривав німцям шлях до Волги. Навколо цієї будівлі велися найзапекліші бої. Існує думка, що її захисники знищили більше німецьких солдатів і офіцерів, ніж вся армія Франції за часи Другої світової війни. І ось у цьому будинку, який був відрізаний і від своїх, і від німців лінією вогню, панує справжній дух свободи [7, с. 338-339].

Саме ці випробування сформували своєрідний тип людини, що знаходилася в площині постійної боротьби. Інтелектуали були під особливим «пильним» наглядом «спостерігачів», бо їхня ідейна кондиція «викликала сумніви у компетентних органів». Війна дивовижним чином сплела строкату мотиваційну картину – постраждалі від сталінських репресій часто купляли «індульгенцію» бойовою звитягою. Таку людську долю яскраво описує А.Рибаків у романі «Літо в Сосняках», сюжет якого розгортається в п'ятдесятих роках минулого століття. Головною героїнею роману є Ліля Кузнецова – дівчисько-підліток, яка після арешту батьків залишилася одна-однісінька, без засобів існування. Її сестра школяркою

опинилася одна в Москві «...когда папу с мамой арестовали, тоже натерпелась в Москве: девчонка одна, школу пришлось бросить, платить за квартиру нечем. Взяли ее к себе папины друзья, тоже старые большевики, потом и их посадили, пошла она работать, чтобы получить койку в общежитии. Выручила ее война. Попала она на фронт зенитчицей, нахватала орденов и замуж вышла. Муж ее, Евгеша, физик известный. Ну, вот! После войны Вера окончила институт, а чего же! Фронтовичка, орденоска, а главное – уже не Кузнецова. Живут на Большой Калужской, в шикарной квартире» [5, с. 113].

Парадоксальність ситуації («врятувала війна») не знімала з «вчорашніх» ворогів народу і членів їх родини остаточної підозри – цей тиск тривав до самої смерті Сталіна. Режим розумів, що репресовані і члени їх родини можуть помститися за завдані їм поневіряння. Про це так згадував Лев Гумільов (батька якого розстріляли): «Але у тридцять восьмому році я знову був заарештований, і вже на цей раз слідчий мені заявив, що я заарештований як син свого батька, він сказав: «Вам любити нас нема за що» [2, с. 19]. Тобто влада діяла «на випередження». І тут її головною «силою» стала згряя негідників, яка, не втрачаючи «пильності», слідкувала за репресованими та членами їхніх родин, чи просто «підозрілими» й безупинно писала на них доноси. Світоглядну позицію одного з таких донощиків Анатолій Рибаків так висвітлив у романі «Літо в Сосняках»: «Кругом вредители, саботажники, примазавшиеся, чужаки, перерожденцы, уклонисты, загибщики, двурушники, враги народа, антимеханизаторы, расхитители, самоснабженцы, очковтиратели, кулаки, подкулачники, примиренцы, ротозеи, политически беспечные, политически неустойчивые, морально неустойчивые, обиженные, притаившиеся, замаскировавшиеся, агенты иностранных разведок» [5, с. 33].

Безсумнівно, особистість в подібних умовах зазнавала трансформації – успіху досягав лише певний «тип людей». У

радянській літературі треба було слідувати певним канонам, що й сформувало коло проблем навколо деформації особистості. Самоідентифікація мала проходити у відповідності до «вічних» цінностей, що сприймалися невпинним «прагненням народу» до «світлого майбутнього». Комуністичні автори вкладали в ці трансформації втілення особливого пошуку. Наприклад, А. Вознесенський намагався вивести образ Леніна як уособлення цих «вічних цінностей» від XIV ст. до «марсіан»:

Я в Шушенском. В лесу слоняюсь.  
Такая глушь в лесах моих!  
Я думаю, что гениальность  
Переселяется в других.  
Уходят имена и числа.  
Меняет гений свой покров.  
Он – дух народа.  
В этом смысле  
Был Лениным – Андрей Рублёв.  
Как по архангелам келейным,  
порхал огонь неукрошен.  
И, может, на секунду Лениным  
Был Лермонтов и Пугачёв.  
Но вот в стране узкоколейной,  
шугнув испуганную шваль,  
В Ульянова вселился Ленин,  
Так что пиджак трещал по швам!  
Он строил, светел и двужилен,  
страну в такие холода.  
Не говорите: «Если бы жил он!..»  
Вот если б умер – что тогда?  
Какая пепельная стужа  
сковала б родину мою!  
Моя замученная муза  
Что пела б в лагерном краю?

И как ему сейчас торжественно  
И как раскованно – сиять,  
    Указывая  
    Щедрым  
    Жестом  
На потрясенных марсиан!

Саме відданість «ідеалам великого жовтня» дозволяла митцям здійснювати певну дискусію, полемізувати навіть із «основами» радянського суспільства. Треба було тільки вивірити «траєкторію» дискусії, розставити «правильні акценти». Це ми можемо спостерігати в наступному вірші Андрія Вознесенського:

Я не знаю, как это сделать,  
Но, товарищи из ЦК,  
уберите Ленина с денег,  
так цена его высока!

...

Ленин – самое чистое деянье,  
он не должен быть замутнён.  
Уберите Ленина с денег,  
он – для сердца и для знамён.

Відданість «ідеалам великого жовтня» дозволяла митцям здійснювати певну дискусію, літературно осмислювати різні сторони розвитку особистості без нав'язливого грубого соціологізаторства. Але саме «революційні ідеали» мали «освоювати» цей шлях – усі радянські громадяни виступали наслідувачами революційних часів. Саме цей «відблиск багаття», за словами Ю. Трифонова, становив собою один з ключових елементів самоідентифікації особистості в радянській літературі II пол. XX ст. Але це тема для наступного дослідження.

**Висновки.** На матеріалі деяких літературних творів другої П пол. ХХ ст. ми намагалися вивести певні закономірності проблеми самоідентифікації особистості «інтелектуалів», які опинилися в нових реаліях життя. У процесі дослідження ми дійшли до висновку, що таким людям, до яких найчастіше належать представники мистецтва, науки й освіти, притаманні глибока зосередженість на своєму внутрішньому світі, болісна самокритичність думок щодо свого існування у світі й загалом сенсу свого буття. Постійні сумніви в правильності своїх рішень та неможливість знайти відповідь на болючі для них питання спонукають таких людей нещадно засуджувати самих себе, призводять до душевної порожнечі й втрати віри у свою «непотрібність», що посилюється загальною депресивною картиною бачення світу. І лише надзвичайні ситуації, в яких опиняються герої творів, допомагають розкритися в них новим якостям, завдяки чому відбувається усвідомлення, самоідентифікація та «переродження» особистості.

### Література

1. *Абдуллаєва С. Н.* Время в романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба»// Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2012. (2). Сс.70-74.
2. *Гумилёв Л. Н.* Автобиография; Автонекролог / Лев Гумилев. Лев Гумилев: судьба и идеи / Сергей Лавров. Воспоминания о Л. Н. Гумилеве. 3-е изд. Москва: АЙРИС-пресс, 2008. 605, [2] с.
3. *Ерофеев В. В.* Собрание сочинений: [в 2 т.]. Москва: Вагриус, 2007. Т. 1: Краткая автобиография; Москва-Петушки; Вальпургиева ночь, или Шаги Командора; Из записных книжек. 2007. 349, [2] с.
4. *Зиновьев А. А.* Собрание сочинений: В 10 т. / Т. 5: Гомо советикус. Москва: Центрполиграф, 2000. 477 с.

5. *Рыбаков А. Н.* Собрание сочинений: В 4-х т. Москва: Сов. Россия. 21 см. Т. 4. Лето в Сосняках; Тяжелый песок: Романы. Москва: Сов. Россия, 1982. 413 с.
6. *Савельева О. О.* Реклама как зона социального контроля (соотношение этического и правового регулирования рекламы)// Общество и право. 2005. (4 (10)). Сс.111-119.
7. *Сухих С. И.* Три вопроса В. Гроссмана (роман «Жизнь и судьба»)// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. (5-1). Сс. 336-342.
8. *Шоболова С. В.*Рецепция романтизма в романе Сола Беллоу «Герцог»// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. 1. Сс. 309-314.
9. *Assmann A.* Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C.H. Beck, 2006. 320 p.
10. *Bellow S.* Dangling man. London: Penguin Books, 2006. 143 p.
11. *Tian L.* Interpretation of Female Images in Saul Bellow's Herzog. 2018 7th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research (Ssehr, 2018). Pp. 119-122.

**Иван Викторович Братусь,**

кандидат филологических наук, доцент, доцент  
кафедры и изобразительного искусства Киевского университета  
имени Бориса Гринченко,

Киев, Украина

ORCID: 0000-0002-8747-2611;

**Галина Васильевна Кузьменко,**

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник,  
Институт одаренного ребенка Национальной академии  
педагогических наук Украины,

Киев, Украина

ORCID: 0000-0002-0613-3934

**Аннотация.** В статье в историко-культурологическом аспекте сквозь призму личностей писателей рассматривается проблема самоидентификации личности «человека-интеллектуала», подается художественный анализ некоторых литературных произведений второй половины XX века в рамках общей эстетической и этической картины мира. На фоне доминирования сосредоточенности главных героев на своем внутреннем мире определяются пути осмысления, самоидентификации и «перерождение» личностей «интеллектуалов» в новых реалиях. В исследовании рассмотрено творчество североамериканских писателей Сола Беллоу, Джона Уильямса, Пета Корнея, Остина Райта и советских мастеров слова Василия Гроссмана, Анатолия Рыбакова, Андрея Вознесенского. Каждый из по-своему дает анализ историко-культурных реалий, расставляет соответствующие акценты. Различается и влияние литературного наследия каждого на современность.

На примере представленных произведений этих авторов демонстрируется проблематика поиска самоидентификации личности. Маркерами идентификации выступают национальные, эстетические и нравственные признаки литературных персонажей. Исследуется влияние жизненных коллизий на повышение уровня самосознания. В статье бегло приводятся общие и отличительные факторы влияния на изобразительные возможности в зависимости от культурно-исторического контекста. Особое внимание уделяется внутренней динамике размышлений лирических героев, положительных и отрицательных факторов постоянной рефлексии. Рассматриваются вопросы противодействия тоталитаризма, сохранения внутреннего пространства в условиях идеологического давления. Продемонстрировано, что каждый лирический герой имеет уникальный набор испытаний. Отдельное внимание уделяется предыдущим попыткам осмыслить человеческое бытие с точки зрения самоанализа.



Рассматривается проблема историзма и его специфики в романах писателей XX в., важнейшей составляющей художественного мира которых становится воссоздание интеллектуальной, политической сути эпохи, формирующей определенную психологию и философские позиции героев. При этом исторический фон складывается не только из характерных примет быта и нравов времени, но и исторических событий.

**Ключевые слова:** интеллектуал, личность, осмысление, осознание, самоидентификация личности.

**Ivan V. Bratus,**

PhD in Filology, Associate Professor, Associate Professor of the  
Department of Fine Arts,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine

ORCID: 0000-0002-8747-2611;

**Halyna V. Kuzmenko,**

PhD in Pedagogical Sciences, Senior Scientific Researcher,  
Institute of the gifted child of National Academy of Pedagogical  
Sciences of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine

ORCID: ID 0000-0002-0613-3934

### **SOME CULTURAL AND HISTORICAL ASPECTS OF IDENTITY «INTELLECTUALS» IN THE WORKS OF THE SECOND HALF OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY**

**Abstract.** In the article in historical and cultural aspect through the writers' personalities prism are considered the problem of self-identification of «human-intellectual» personality, is given an artistic analysis of some literary works of the II<sup>d</sup> half of the XX<sup>th</sup> century within the general aesthetic and the ethical picture of the

world. Against the backdrop of the main characters' focus on their inner world is determined by ways of reflection, self-identification and the «rebirth» of «intellectuals» in new realities. In study considered the creative achievements of the North American writers Saul Bellow, John Williams, Pat Cornoy, Austin Wright and Soviet masters of the word Vasily Grossman, Anatoly Rybakov, Andrei Voznesensky. Each of them, in its own way, gives an analysis of historical and cultural realities, and sets up relevant accents. The influence of the literary heritage of everyone on modernity also varies.

On example of the works presented by these authors is demonstrated problem of self-identification search. Identification tokens are national, aesthetic and moral features of literary figure. The influence of life collisions on raising the level is investigated self-awareness. The article gives an overview of common and different influence factors on imaginative possibilities depending on cultural and historical context. Particular attention is paid to the internal dynamics of the heroes lyrical reflections, positive and negative factors of constant reflection. Under consideration are questions of counteraction to totalitarianism, preservation of internal space under ideological pressure conditions. It is demonstrated that every lyrical hero has unique set of tests. Particular attention is given to the previous attempts to comprehend the human being in terms of introspection.

The paper considers the problem of historicism and its peculiarities in novels twentieth century writers representing characters' consciousness dependent on social, political and intellectual conditions. The historical background drawn up from the typical details of the modes of life and manners includes historic events and figures as an object of both characters'.

**Key words:** intellectual, personality, self-understanding, awareness, self-identification of personality.

## References

1. *Abdullaeva S. N.* Vremya v romane V. Grossmana «Zhizn i sudba» [Time in the novel of V. Grossman “Life and destiny”]// *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obschestvennyie i gumanitarnyye nauki*, 2012, 2. Ss. 70-74 (in Russian)
2. *Gumil'Yov L. N.* (1912-1992). Avtobiografiya; Avtonekrolog [Autobiography. Autonecrology]/ Lev Gumilev. Lev Gumilev: sudba i idei / Sergey Lavrov. Vospominaniya o L. N. Gumileve. 3-e izd. Moscow: AYRIS-press, 2008. 605, [2] s. (in Russian)
3. *Erofeev V. V.* Sobranie sochineniy [Collected works]: [v 2 t.]. Moscow: Vagrius, 2007. T. 1: Kratkaya avtobiografiya; Moscow-Petushki; Valpurgieva noch, ili Shagi Komandora; Iz zapisnyih knizhek. 2007. 349, [2] s. (in Russian)
4. *Zinov'ev A. A.* Sobranie sochineniy [Collected works]: In 10 v. / T. 5: Gomo soveticus [Gomo soveticus]. Moscow: Tsentrpoligraph, 2000. 477 p. (in Russian)
5. *Ryibakov A. N.* Sobranie sochineniy [Collected works]: V 4 t. Moscow: Sov. Rossiya. 21 sm. T. 4. Leto v Sosnyakah; Tyazhelyiy pesok: Romanyi. Moscow: Sov. Rossiya, 1982. 413 s. (in Russian)
6. *Savelyeva O. O.* Reklama kak zona sotsial'nogo kontrolya (sootnoshenie eticheskogo i pravovogo regulirovaniya reklamy) [Advertising as a social control zone (correlation of legal and ethical regulation of advertising)]// *Obschestvo i pravo*, 2005, (4 (10)). Ss.111-119 (in Russian).
7. *Suhih S. I.* Tri voprosa V. Grossmana (roman «Zhizn i sudba») [Three questions of V. Grossman (novel “Life and destiny”)]// *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2013 (5-1). Ss. 336-342 (in Russian)
8. *Shobolova S. V.* Retseptsiya romantizma v romane Sola Bellou «Gertsog» [Reception of romanticism of Sole Bellow “Duke”]// *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2010, (1). Ss. 309-314 (in Russian)

9. *Assmann A.* Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C. H. Beck, 2006, 320 p. (in German)
10. *Bellow S.* Dangling man. London: Penguin Books, 2006. 143 p. (in English)
11. *Tian L.* Interpretation of Female Images in Saul Bellow's Herzog. 7<sup>th</sup> International Conference on Social Science, Education and Humanities Research (Ssehr 2018), 2018. Pp.119-122 (in English)

УДК 7.79(792/796)

**Юлия Викторовна Романенкова,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры цирковых жанров,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
ORCID: 0000-0001-6741-7829

## **СОВРЕМЕННОЕ ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО КАК ПОЛЕ ДЛЯ БОРЬБЫ СО СТЕРЕОТИПАМИ**

**Аннотация.** Целью статьи является актуализация проблемы позиционирования артиста цирка в современном культурном пространстве. Акцентируется цирковая отрасль как инструмент для популяризации достижений страны в сфере культуры и искусства, укрепляющий положительное восприятие государства на международной арене, влияющий на формирование и укрепление конкурентоспособного имиджа страны. Цирк рассматривается не только как феномен, представляющий собой синтез искусства, спорта, зрелищных форм, но и как самоценный многокомпонентный культурный феномен, способный презентовать страну за ее пределами на высоком профессиональном уровне, выступая одновременно носителем традиций прошлого и глашатаем новшеств. Цирк сегодня – еще и бизнес. Талант артиста, номер, трюк, программа – все представляет собой товар, на который есть немалый спрос в мире. Однако востребованность артистов цирка постсоветского пространства за пределами своих стран имеет две стороны медали. Аверс медали – это мировое признание профессионалов высочайшего уровня, выполняющих уникальные с точки зрения режиссуры и технического исполнения трюки, а реверс – их невостребованность на Родине.

Акцентируется необходимость нового взгляда на проблему «артист-зритель» в контексте цирковой сферы как поля для борьбы со стереотипами. Категории «клоун», «шут» как шаблоны, терминологизирующие циркового артиста для обывателя и нивелирующие в его сознании тяжелый труд профессионала, закрепились за представителями «искусства манежа», независимо от жанра, очень давно. Современный цирк позволяет ставить вопрос о возможности борьбы с мировоззренческими стереотипами в силу формирования новой парадигмы циркового искусства. Популяризация цирковой области, понимание реальной ценности и уникальности цирка, актуализация цирка как средства презентации, инструмента имиджеформирования страны на мировой культурной арене, развитие профильного высшего образования в цирковой отрасли – все это в комплексе могло бы предотвратить отток талантливых молодых артистов цирка за пределы страны. Это можно назвать среди основных задач современного культурного пространства. Решение тех же задач способствовало бы и разрушению многих устоявшихся стереотипов, существующих в цирковом мире. Борьба со стереотипами – это и создание нового цирка, более склонного к синтезу искусств, а не только синтезу жанров в одном цирковом номере или программе, к стиранию границ. Но для успеха на этом поприще цирк должен выйти из зоны НЕвнимания государства и получить надежду на поддержку, будучи одним из тех инструментов, которые способствуют созданию должного имиджа для большинства стран постсоветского пространства.

**Ключевые слова:** цирковое искусство, артист, цирковой номер, индустрия развлечений, спорт, зритель, «Raw-цирк», мировоззренческий стереотип.

**Введение.** Цирк на постсоветском пространстве является, пожалуй, одним из самых значительных и одновременно самых спорных в оценке места в культурной

иерархии феноменов. Его значимость очевидна в силу того, что это одно из немногих явлений культуры, безусловно признанных и лидировавших за пределами Советского Союза, постоянно приумножающих и славу стран-преемниц СССР, утверждающих их имидж на международном уровне. Союз оставил в наследство культуре и спорту сильнейшую цирковую школу, которая после распада одной из мощнейших империй мира продолжает свое существование, как в разбитом зеркале, отразившись в осколках былого величия. Сегменты прежде единого организма цирка стали наиболее значимыми преемниками славы советского цирка. Украинский цирк по праву наследует славу советского, хотя судьбы составляющих прежде единого, многонационального организма складываются во многом по-разному.

**Постановка проблемы.** Цирк сегодня – сфера, являющая собой, пожалуй, одно из наиболее плодотворных полей для борьбы со стереотипами. Само восприятие цирка зрителем – это совокупность стереотипов, мировоззренческих штампов. Украинская цирковая стихия во многом уступает российской, что, прежде всего, связано с различным состоянием материально-технической базы этих составляющих некогда цельной цирковой отрасли – материально осязаемый фундамент цирковой сферы остался большей частью в российском поле владения, в то время как украинскому цирку пришлось фактически начинать все заново. И если артистами украинская культура не оскудела, их по-прежнему много в киевской, одесской, харьковской цирковых школах, то создавать новые программы все труднее – для организации гастрольной деятельности, обновления костюмов, профессионального реквизита необходимы большие вложения, которых цирк практически лишен. И реквизит, и декорации зачастую напоминают о славе еще советских программ, или же артисты становятся их обладателями благодаря собственным средствам, что более логично и оправдано для частных предприятий этой

сферы, чем для государственных, крупных цирков. Цирк пишет одну из наиболее славных страниц истории современного государства, способствуя утверждению самоценности его культурного наследия. Но он до сих пор, к сожалению, обделен вниманием сильных мира сего, не имеет той степени поддержки, которую заслуживает благодаря своей значимости в деле утверждения конкурентоспособности на мировой культурной арене. Проблемой является и обеспечение достойного уровня жизни и труда артистов, которые почти не имеют возможности самореализации в собственной стране, поэтому вынуждены искать лучшей доли за ее пределами, наличие многочисленных бюрократических процедур, препятствующих нормальному темпу развития отрасли и т.п. Сразу акцентируем, что речь идет прежде всего о государственных цирках, но не о частных, имеющих немало проблем, но несколько иного характера, в том числе, лежащих в юридической плоскости.

#### **Анализ последних исследований и публикаций.**

Историография проблемы, к сожалению, пока довольно скромна. Е. Кузнецовым, Ю. Дмитриевым были заложены основы еще советского цирковедения, поэтому, собственно, случилось так, что современное российское цирковедение оказалось в более обнадеживающие положения [1, 2; 3, 7, 8, 11, 12, 15], нежели украинское. Российская гуманитаристика не так уж и бедна работами (довольно часто – диссертационными исследованиями), представляющими цирк как объект внимания и анализа в разных плоскостях – философский, культурологический, педагогический, искусствоведческий инструментарий задействованы с одинаковой долей интенсивности. Эти труды весьма специфичны, прикладных исследований очень мало, но цирковедение как сегмент искусствознания имеет место и продолжает существование.

А украинское цирковедение только начинает свой путь становления в современной науке [5, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 20, 21].



Цирковедческие штудии в украинской гуманитаристике находятся в стадии становления, а сама отрасль как самостоятельный сегмент – на стадии формирования, поэтому анализировать источниковедческую базу сложно. Преимущественно речь идет о существовании искусствоведческих исследований, с довольно кессонным видением отдельных проблем, что легко объяснить: информации для исследования мало, в основном это материалы еще времена советского цирка, который представлял собой очень интересный, плодотворный феномен, но он уже довольно скрупулезно исследован. Период с 1991 г., когда цирк стал одним из самых эффективных инструментов для выполнения репрезентативных функций на мировой культурной арене, практически не освещен. Преимущественно это или работы, рассматривающие цирк в системе других искусств, как зрелище, или освещающие отдельные периоды истории цирка. Можно констатировать наличие отдельных научных статей, которые делают объектом анализа цирковое искусство как зрелище и отдельные его сегменты: штудии по генезису цирковых жанров, анализ циркового шоу с точки зрения его драматургии, изредка ставятся вопросы циркового образования, обладающего большим потенциалом, но не имеющего пока должного уровня развития, подвергаются анализу отдельные аспекты пантомимы (статьи Н. Ужвенко), акробатики и др. Наиболее серьезными исследованиями цирка в Украине на сегодня можно назвать диссертации, но их, к сожалению, пока очень мало [14; 20], они могут расцениваться только как первая ступень в становлении украинского цирковедения.

Основная проблема научных разработок о цирке – глубокий разрыв между теорией и практикой, преодолеть который очень сложно: разработки теоретиков обычно лишены практической ценности, ставят основной целью анализ аспектов психологического или философско-эстетического характера, а

штудии практиков грешат отсутствием у авторов владения научным аппаратом и аналитического, системного мышления.

**Цель статьи** – привлечь внимание к проблеме позиционирования личности артиста цирка в контексте современной культуры.

**Изложение основного материала.** Постсоветское цирковое настоящее очень противоречиво: с одной стороны, имеем лишь чуть менее тридцати лет истории собственно постсоветского цирка, с другой – с полным правом говорим о блестящем славном прошлом этой отрасли. Советские артисты цирка славились на весь мир уникальными номерами, трюками, которые не могли повторить артисты других стран, масштабными программами, авторскими изобретениями, интересными концептуальными решениями и блестящей техникой исполнения. Профессионализм представителей всех жанров и поджанров, цирковых форм, в том числе – новых, которыми история мирового цирка обязана экспериментаторским поискам творческих личностей манежа, дает полное право утверждать, что советский цирк был среди лучших цирковых школ мира. Его знали и любили везде, на него был большой спрос. А в таком контексте неизбежно рождаются стереотипы восприятия явления.

Одним из них до сих пор является восприятие цирка единственно как развлечения, при чем, рассчитанного на зрителя определенной возрастной группы, – преимущественно детскую аудиторию. Это спровоцировано визуальной легкостью восприятия арт-продукта, его хронологическими рамками – ведь цирковые представления довольно коротки по протяженности, отсутствием концептуальности представляемого, зрелищностью – публика идет на шоу, со всем его внешним инструментарием – специфически выстраиваемым светом, яркими костюмами, эффектными декорациями, блеском реквизита, контрастностью грима. Поэтому в подсознании зрителя цирк – прежде всего – шоу. Легкое, эффектное, зрелищное. А артист цирка имеет

основной целью развлекать зрителя. Шаблон «низкого» искусства был характерен для цирка очень долго. Нельзя даже сказать, что от него произошел полный отказ. Этот мировоззренческий «штамп» существует давно, и лишь в научной плоскости лежат доказательства обратного. Более того, пишут о драматургии цирковых номеров, о театрализации цирка, о синтезе в цирке элементов спорта, искусства, зрелища, словом, превращая цирк в высокое искусство, достигая другой крайности, от низложения до зачастую искусственного возвышения. Сложность поиска истины состоит в том, что золотая середина, наверное, является единственно верным спасительным путем. Ответ на вопрос о видовой принадлежности цирка не может быть однозначным – цирк действительно синтетичен, сочетая в себе черты и спорта, и искусства, и зрелищ (как развлечение он наиболее притягателен для широкой публики). Однако это точка зрения теоретиков, критиков, теоретизирующих цирк. Но точка зрения самих цирковых артистов зачастую отлична. Безусловно, в их среде тоже нет единства. Одна категория склонна к тому, что цирк – одно из наиболее древних и массовых развлечений, поэтому является кассовым, прекрасным способом взаимодействия со зрителем, симпатки этой трактовки позиционируют себя как артисты цирка, не тяготясь принадлежностью к индустрии развлечений. Другая же категория артистов склонна к тому, что цирк гораздо сложнее, чем просто развлечение, и позиционировать себя просто как объект для услады взора масс, они не склонны.

Самоидентификация артиста цирка такой категории гораздо труднее. Они – продукт современного цирка, сформировавшегося в условиях совершенно иного культурного поля, иной парадигмой. Их можно классифицировать как своеобразных преемников «Мистера Икс», поскольку стереотип восприятия циркового артиста как клоуна в уничижительной трактовке этого понятия, как шута, как способа развлечь

ребенка, скрасить досуг, им чужд, и они всячески стараются этот стереотип разрушить. Они позиционируют себя не просто как артисты с хорошей спортивной подготовкой, прекрасной физической формой, но как философы, мыслители, доказывая, что цирк не только заставляет зрителя улыбаться при взгляде на клоуна, но и пробуждает мысль. Разумеется, таких цирковых артистов меньшинство, их искусство не столь кассово, рассчитано не на массы, а на избранного зрителя, их программы всегда имеют высокопрофессиональную режиссуру, зрелищность в них минимизирована, акценты смещены в сторону замысла, идеи, профессионализма исполнения трюков. Театрализация и зрелищность в данном случае отнюдь не синонимичны. Это андерграундный цирк, черно-белый или монохромный, без гламурного налета и блеска костюмов, массы внешних эффектов и яркого реквизита, поскольку преобладают локальные спокойные тона во всем – от грима до декораций, оформления манежа, т.е. роль внешней, атрибутивной стороны в данном случае минимальна. Основная черта таких цирковых программ – минимализм значения внешнего и глубинность, концептуальность идеи. Примерами этой категории искусства можно назвать проект украинских артистов «Raw цирк», начатый представителем цирковой династии Т. Поздняковым в 2000-х гг., или молодой мим-театр «Minastroe». Это действительно в большей степени театр, на первом плане стоит мысль, идея, режиссура, а уже потом – техническая сторона воплощения замысла. В классическом цирке за блеском пайеток костюмов или цветными дымами зритель может не заметить неудавшегося исполнения, а в номерах «Raw цирк» скрыть оплошность артисту просто нечем – все внимание сосредоточено на отточенности исполнения. Это ИСКУССТВО цирка, его основной посыл: «думающие артисты – мыслящей публике». Визуализаторы того действия, которое названо искусством, автоматически приобретают статус артистов, но не спортсменов или паяцев, чье мастерство сопровождается

раздачей попкорна. И их зритель интеллигентен, довольно степенен, он приходит не за фееричным шоу, а за концептуальным действием. И он, как и сами артисты в своей среде, в меньшинстве. Для формирования этого цирка нужна была уже совсем иная парадигма культурного пространства, с другим инструментарием самоидентификации артиста, и лишь современный культуротворческий процесс дал благоприятную почву для развития такого явления, разрушающего привычные стереотипы: стереотип восприятия цирка единственно как развлекательного действия, стереотип позиционирования цирковых артистов лишь как шутов (некий «синдром мистера Икс»), стереотип представления о легкости циркового действия, за которым на самом деле стоит ежедневный каторжный труд.

После распада Советского Союза процесс становления отдельных сегментов цирковой школы происходил достаточно сложно – ведь невозможно искусственно разделить по политическим признакам шоу, программы, номера, отдельные трюки, поэтому в цирковой отрасли можно было констатировать и немало проблем: вся система, как профессиональная, так и экономическая, от режиссерских концепций программ до материально-технической базы, некогда общая, теперь должна существовать обособленно в каждом сегменте, а это означало, что организм каждого цирка будет отстраиваться фактически заново. Но слава советского цирка не должна быть омрачена, традиции должны продолжаться. И это происходит, хотя за последние десятилетия история цирка – это не только история государства, не только элемент культууроформирования, зрелищное действие, но и бизнес. Это тоже в какой-то степени разрушение стереотипа – цирк уже возможен не только как инструмент для позиционирования культурной мощи страны, но и как товар. Талант артиста, номер, трюк, программа – все представляет собой объект купли и продажи, на который есть определенный спрос, соответственно, необходимо развивать и цирковой менеджмент, особенно – международный. Прежде

единственно значимым был идеологический аспект, ныне его заменил в иерархии ценностей аспект экономический. Но цирк не остался в тени, он достойно продолжает славную историю своего предшественника, известного на весь мир. Но сегодня цирковое пространство насчитывает и немало проблем как юридического, так и этического характера, что прежде всего касается цирков с использованием животных.

Сложилась многолетняя традиция – одним из наиболее кассовых, любимых зрителями всех возрастных категорий, наравне с клоунадой и иллюзией, всегда был жанр дрессуры, и особенно зрелищными были номера с хищниками. Еще советский цирк обладал уникальными программами, номерами, известными во всем мире. Этот жанр – один из немногих, артисты которого знакомы публике по именам, т. е. в рамках данного жанра возможна идентификация личности артиста. Цирковые династии дрессировщиков Дуровых, Шевченко, Запашных известны далеко за пределами стран, которые они представляют, как и имя Ю. Куклачева, совершающего, казалось бы, невозможное – подчиняющего себе независимых кошек, обычно не подлежащих дрессировке. Это тоже стереотип, от которого общество в большинстве своем не желает отказываться. Это проявление любви к зрелищам, рождающимся благодаря жестокости. Стереотипом можно назвать и считающийся непреложным сам факт необходимости наличия в цирке животных – противостояние человека и дикого зверя было одним из излюбленных зрелищ еще в Древнем Риме, хотя там на аренах амфитеатров человек и хищник были зачастую уравнены в правах. Этот стереотип уже начинают разрушать успешные цирки без животных, по примеру знаменитого канадского «Цирка Солнца». Пока их крайне мало, поскольку они идут по пути наибольшего сопротивления. Но и то утверждение, что жанр дрессуры основным принципом имеет жестокость человека по отношению к животному, тоже можно отнести к стереотипам. Безусловно, оправдывать ненадлежащие

условия содержания животных во многих цирках, отсутствие нормального питания, варварские методы дрессуры, которые нередко имеют место, недопустимо. Но и огульно критиковать, унифицировать тоже нельзя. Существуют и профессионалы своего дела, для которых нанесение вреда их подопечным недопустимо. Главное – человеческий фактор, многие дрессировщики относятся к своим питомцам, как к членам семьи, и образ некоего циркового Калигулы к ним неприменим. Правда, увидеть это можно лишь за форгангом, зная рутинные будни цирковых артистов. Но и наличие нечистоплотных, нечистых на руку дрессировщиков, благодаря которым и возник стереотип циркового Карабаса-Барабаса, мучителя животных, отрицать нельзя, более того – их большинство. Поэтому эта проблема является одной из самых острых на сегодня для общества, что легко объяснить. Зоозащитники по всему миру стремятся добиться запрета мехового производства и содержания меховых ферм, эксплуатации животных в целях развлечений для детей и взрослых на пляжах – ради моментального фото, в контактных зоопарках, требуют запрета функционирования дельфинариев, пробуют даже добиться прекращения некоторых вековых традиций, вроде корриды, поэтому требования распространяются и на цирки, прежде всего – частные, передвижные, где нередко наблюдаются ужасные условия содержания животных, реабилитация которых требует много времени, сил и является очень сложным процессом, часто, к сожалению, даже невозможным. Ведь корректно проблема ухода за животными может решаться только в крупных государственных предприятиях, где могут соблюдаться все нормы отношения к животным, их содержания. Эта проблема не имеет национальной принадлежности, она присуща для всех правопреемников советского цирка. Этическая сторона вопроса будет оставаться актуальной всегда – спорным является лишь утверждение о повсеместной тирании цирковых животных, поскольку можно констатировать и исключения, но

a-ргіогі объяснить само наличие животных в цирковых шоу можно лишь экономическим факторами – выгодой, а этот фактор, увы, всегда побеждал, хотя объяснить – не означает оправдать.

Будущее начинающих артистов цирка, увы, не всегда связано с использованием их потенциала на территории Родины. К сожалению, часто после получения профильного образования им приходится самостоятельно искать пути для дальнейшего развития. Получить работу в государственном цирковом учреждении может повезти только единичным представителям молодой генерации, поэтому цирковые артисты ищут себя путем презентации собственного таланта на конкурсах, фестивалях, в арт-агентствах, нередко работают на эстраде, развлекательная индустрия дает широкие горизонты для самореализации. И именно так они попадают в зарубежные цирковые учреждения – конкурсы с участием цирковых артистов постсоветского пространства очень редко оставляют их без побед, ведь их профессиональная планка очень высока. А каждый показ, фестиваль или конкурс становятся шансом для молодого артиста быть увиденным, отмеченным, а дальше – приглашенным и признанным. Конечно, именно этот процесс приводит к тому, что и российский, и украинский сегменты цирка сегодня представлены в львиной доле известных мировых коллективов. Но, к сожалению, в подавляющем числе случаев артисты добиваются всего самостоятельно, без поддержки государства, не имея даже хороших условий для тренировок, репетиций. Ездить в разные страны на конкурсы и фестивали, снимать видео со своими номерами, обеспечивать себя профессиональным гримом, сценическими костюмами и реквизитом, записывать музыкальное сопровождение для выступлений, иметь рекламную продукцию, вести переговоры по заключению контрактов и т.д. – все это артист должен делать самостоятельно. Попадая в цирковые программы разных стран мира, он получает условия для самореализации, которые резко



отличаются от тех, что он имел дома, и прежде всего – достойную оплату труда. Конечно, поэтому цирковая молодежь и пытается попасть в круг внимания зарубежных импресарио, которые часто охотно приглашают украинских артистов в различные программы, в том числе в самые знаменитые цирки мира. Можно даже сказать иначе – во многом именно благодаря их участию в программах эти шоу становятся настолько востребованными, интересными и профессиональными. Случаев работы, например, украинских цирковых артистов в зарубежных цирковых программах много. Украинцы работают в цирках «Кnie» (Швейцария), Fratellini (Франция), Circus Kron (Германия), в цирках Китая, США, и, конечно, в знаменитом канадском «Цирке Солнца» («Du Soleil»). К сожалению, после иногда многолетнего сотрудничества с зарубежными цирковыми шоу артисты не стремятся вернуться домой, как сделал жонглер, богатырь Дмитрий Халаджи (1979 г. р.), долго работавший в США, или акробат Дмитрий Орел (1972 г. р.), имевший успех в Канаде. Чаше происходит иначе: Анатолий Залевский до сих пор – звезда канадского «Du Soleil», в Канаде работает и воздушная гимнастка Анна Заславец (1991 г. р.), в Швейцарии живет всемирно известный жонглер Виктор Ки (1970 г. р.), и др. – они не вернулись в родные пенаты. Конечно, жаль, что на Родине артисты такого уровня являются невостребованными, им или не удается найти возможности для самореализации, или имеющиеся условия не соответствуют тем, которые должны быть у профессионалов их категории. Конечно, когда артист приобретает Имя, становится востребованным, на его выступления идет публика, соответственно, он становится и выгодным, появляется множество «причастных» к его успеху, по знаменитому принципу несущих бревно с Лениным, количество участвовавших в победах постоянно увеличивается. К сожалению, аналогичная картина наблюдается и, например, в спорте, стыковым с которым всегда считался цирк. Это тоже заставляет артиста принимать решение не в пользу своей

страны, достаточно быстро теряющей уникальный потенциал, молодую цирковую плеяду, которая составляет ее гордость. Причина, как всегда, банальна – отсутствие поддержки, возможностей для профессионального развития, достойных условий для жизни и работы. Практически все постсоветское пространство имеет эту проблему в цирковой сфере, дающую о себе знать с большей или меньшей долей интенсивности.

Однако в цирковом мире существует еще одна проблема, преодолеть которую могут лишь избранные. Это «безликость» и «безымянность» артиста, маска вместо личности. Эта проблема, характерная, конечно, не только для циркового искусства, но и для ряда специальностей в киноиндустрии или музыкальном мире, относительно цирка проявляется особенно явно – при том, что за визуальной легкостью коротких цирковых номеров стоит тяжелый ежедневный многочасовой труд, опасность, риск для жизни, мало кто из цирковых артистов удостоился быть узнаваемым в лицо и известным по имени публикой. Эта своего рода анонимность – специфика работы на манеже, публика чаще помнит и знает шоу в целом, особенности той или иной программы, принципы работы в определенном жанре, но не оценивает профессионализм того или иного артиста. Лишь уникальные номера, которые отличны либо концепцией, либо сложностью и рискованностью техники исполнения, единичные, не возможные для повторения, дают артисту шанс обрести Имя и снять маску человека из толпы, винтика циркового механизма. Именно такой стереотип за многие годы сформировался в подсознании зрителя, в комплексе со стереотипом цирка как «низкого» искусства он лишает артиста личностного начала, попросту обезличивает, и лишь избранным под силу этот стереотип обезличенности циркового артиста разрушить. Это может удаваться отчасти – когда артиста знают по образу, псевдониму, узнают по комплексу опознавательных признаков, но он все же еще не обрел имя собственное. Это некое подобие бабочки в момент превращения из куколки – *уже* не человек без

лица, но *еще* и не человек с именем. Особенно любопытен тот факт, что зритель не меньше любит тех, кого может не знать по имени. Безымянная любовь, адресная, но безымянная, усугубляет трагедию артиста. Мало кто из зрительской аудитории знал, кто такие Ирина Асмус (1941-1986 гг.) или Михаил Румянцев (1901-1983 гг.), зато все знали и любили клоунессу Ириску и клоуна Карандаша. Даже собачке Каран д'Аша судьба улыбнулась шире – то, что ее звали Клюксой, знала вся страна. Полное преображение артиста путем обретения Имени и лица удалось в цирковой среде избранным – Юрию Никулину (1921-1997 гг.), Вячеславу Полунину (1950 г. р.), Юрию Куклачеву (1949 г. р.), Олегу Попову (1930-2016 гг.), чей талант вышел далеко за рамки манежа и проявился в других видах искусства, что значительно облегчило процесс, – их узнавали благодаря эстраде, кино, как и, например, Мухтарбека Кантемирова (1934-2017 гг.), которого помнили в большей степени благодаря его роли в фильме «Не бойся, я с тобой!» (реж. Ю. Гусман, 1981 г.), хотя он прежде всего был непревзойденным цирковым наездником, представителем блестящей династии. Конечно, есть и примеры Марселя Марсо (1923-2007 гг.) или Леонида Енгибарова (1935-1972 гг.), для кого основной средой для обретения имени все же можно назвать именно цирк, что приумножает их уникальность, – таких случаев крайне мало в истории циркового искусства. За редким исключением эти примеры разрушения стереотипа обезличенности циркового артиста связано с жанрами клоунады и пантомимы, но есть еще один жанр, который тоже дает возможность артисту быть узнаваемым и выйти из тени. Это дрессура, столь скандальная и спорная с точки зрения этики. Моральная сторона проблемы никогда не оправдывает само существование этого типа развлечений, вида искусства, спорта, бизнеса – все категории в данном случае применимы. Дрессура, особенно с применением хищников, наиболее эксплуатируема для привлечения публики. Бесспорно, мастерство, например,

конного наездника тоже может заслужить внимание зрителя, достаточно для того, чтобы артист обрел имя и лицо, превратившись из «того, кто на лошади», в идентифицируемую личность. Но такая удача все же более редка, если не сказать – единична. Прекрасным примером как раз и можно считать М. Кантемирова, чьи блестящие таланты верховой езды и метания ножей не смогли оставить публику равнодушной. Но в остальном приобрести имя и изменить образ, переведя его из черно-белого в цветной, доводилось прежде всего тем, кто работал с хищниками, – рядовой зритель, не имеющий отношения к цирку как к профессии, гораздо легче тренирует память по закону «хлеба и зрелищ», а противостояние человека опасности в лице хищника всегда щекотало нервы. Династии Шевченко, Дуровых, Запашных – лучшие примеры этой закономерности. Воздушные гимнасты, например, подвергаящие свою жизнь опасности ничуть не реже, чем дрессировщики хищников, все же не добиваются такой известности – их знают как самодостаточные личности, а не просто как реквизит определенного жанра, крайне редко. К сожалению, к персоналиям из циркового мира иногда приходит известность и в результате несчастных случаев – не так редко «воздушники» травмируются или гибнут или в результате технических проблем с реквизитом (как это случилось с И. Асмус), или в силу роковых случайностей, или работая без страховки. Но даже смерть возвращает им имя лишь ненадолго, это некий «синдром Орфея», которому вернули его Эвридику лишь до того момента, пока он не обернется. Это имя ценой в жизнь.

**Выводы.** Популяризация цирковой области, понимание реальной ценности и уникальности цирка, актуализация цирка как средства презентации, инструмента имиджеформирования страны на мировой культурной арене, развитие профильного высшего образования в цирковой отрасли – все это в комплексе могло бы предотвратить отток талантливых молодых артистов

цирка за пределы страны. Это можно назвать среди основных задач современного культурного пространства. Решение тех же задач способствовало бы и разрушению многих устоявшихся стереотипов, существующих в цирковом мире. Борьба со стереотипами – это и создание нового цирка, более склонного к синтезу искусств, а не только синтезу жанров в одном цирковом номере или программе, к стиранию границ. Но для успеха на этом поприще цирк должен выйти из зоны НЕвнимания государства и получить надежду на поддержку, будучи одним из тех инструментов, которые способствуют созданию должного имиджа для большинства стран постсоветского пространства.

### Литература

1. *Баринов В.* Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва, 2009. 49 с.
2. *Баринов В.* Феноменология цирка. Москва: МГУКИ, 2005. 188 с.
3. *Белов К.* О ценностях идеальных и неидеальных. Дубна: Феникс+, 2004. 272 с.
4. *Буренина-Петрова О.* Цирк в пространстве культуры. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 432 с.
5. *Дементьева К.* Соціально-психологічні чинники ризику в художній діяльності артистів цирку//Вісник ОНУ ім. І.І. Мечникова. 2016. Вип. 2(40). Сс. 58-63.
6. *Дмитриев Ю.* Прекрасное искусство цирка. Москва: Искусство, 1996. 528 с.
7. *Житницкий А.* Актуальные проблемы теории драматургии цирка: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Москва, 1985. 178 с.
8. *Кузнецов Е.* Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. Москва: АCADEMIA, 1971. 448 с.

9. *Курінна Г.* Драматургія циркового видовища в контексті концепції гри //Вісник Харківської Державної Академії дизайну та мистецтв. Серія: мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 12. Сс. 80-86.
10. *Курінна Г.* Художня специфіка драматургії цирку як різновиду драматичного роду літератури // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. 2005. Вип. 3. Сс. 165-172.
11. *Немчинский М.* Постановочный цирк: образное осмысление циркового номера: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 1975. 15 с.
12. *Макаров С.* Театрализация цирка. Москва: URSS, 2010. 287 с.
13. *Малихіна М.* Професійна циркова освіта в Україні: історико-мистецтвознавчий аспект //Культура і сучасність. 2012. №1. Сс. 174-179.
14. *Малихіна М.* Циркове мистецтво України 20-30-х років ХХ століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2009. 19 с.
15. *Пятаева О.* Многонациональный цирк России XX столетия: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 197 с.
16. *Романенкова Ю.* К вопросу о месте цирковедения в современной украинской гуманитаристике//Матер. Міжнар. науково-практ. конференції «Сучасні тенденції розвитку науки». Ужгород, Херсон, 2018. Сс.150-153.
17. *Романенкова Ю.* Цирковое искусство как культурный маркер современной Украины// Science, research, development. 2018. Сс. 150-153.
18. *Хренов Н.* Культура в эпоху социального хаоса. Москва: Эдиториал УРСС, 2002. 448 с.
19. *Хренов Н.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва: Альфа-М, 2005. 623 с.

20. *Шумакова С.* Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства: диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Харьков, 2015. 357 с.
21. *Шумакова С.* Художественно-образная система в контексте циркового искусства // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2011, № 10. Сс. 183-185.

**Юлія Вікторівна Романенкова,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри циркових жанрів,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0001-6741-7829

### **СУЧАСНЕ ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПОЛЕ ДЛЯ БОРОТЬБИ ЗІ СТЕРЕОТИПАМИ**

**Анотація.** Метою статті є актуалізація проблеми позиціонування артиста цирку в сучасному культурному просторі. Акцентується циркова галузь як інструмент для популяризації досягнень країни у сфері культури і мистецтва, що зміцнює позитивне сприйняття держави на міжнародній арені, що впливає на формування і зміцнення конкурентоспроможного іміджу країни. Цирк розглядається не тільки як феномен, що представляє собою синтез мистецтва, спорту, видовищних форм, а й як самоцінний багатокомпонентний культурний феномен, здатний презентувати країну за її межами на високому професійному рівні, виступаючи одночасно носієм традицій минулого і глашатаєм нововведень. Цирк сьогодні – ще й бізнес. Талант артиста, номер, трюк, програма – все являє собою товар, на який є чималий попит у світі. Однак затребуваність артистів цирку пострадянського простору за межами своїх країн має дві

сторони медалі. Аверс медалі – це світове визнання професіоналів найвищого рівня, що виконують унікальні з точки зору режисури і технічного виконання трюки, а реверс – їх незатребуваність на батьківщині. Акцентується необхідність нового погляду на проблему «артист-глядач» в контексті циркової сфери як поля для боротьби зі стереотипами. Категорії «клоун», «блазень» як шаблони, термінологізуючі циркового артиста для обивателя і нівелюють в його свідомості важку працю професіонала, закріпилися за представниками «мистецтва манежу», незалежно від жанру, дуже давно. Сучасний цирк дозволяє ставити питання про можливість боротьби зі світоглядними стереотипами в силу формування нової парадигми циркового мистецтва. Популяризація циркової галузі, розуміння реальної цінності та унікальності цирку, актуалізація цирку як засобу презентації, інструменту іміджеформування країни на світовій культурній арені, розвиток профільної вищої освіти в цирковій галузі – все це в комплексі могло б запобігти відтоку талановитих молодих артистів цирку за межі країни. Це можна назвати серед основних завдань сучасного культурного простору. Рішення тих же завдань сприяло б і руйнуванню багатьох усталених стереотипів, існуючих в цирковому світі. Боротьба зі стереотипами – це і створення нового цирку, більш схильного до синтезу мистецтв, а не тільки синтезу жанрів в одному цирковому номері або програмі, до стирання кордонів. Але для успіху на цьому терені цирк повинен вийти із зони не уваги держави і отримати надію на підтримку, будучи одним з тих інструментів, які сприяють створенню належного іміджу для більшості країн пострадянського простору.

**Ключові слова:** циркове мистецтво, артист, цирковий номер, індустрія розваг, спорт, глядач, «Raw-цирк», світоглядний стереотип.



*Julia V. Romanenkova,*  
*DSc in Arts, Professor,*  
*Professor of the Department of circus genres,*  
*Kiev Municipal Academy of Circus and Variety Arts,*  
*Kiev, Ukraine*  
ORCID: 0000-0001-6741-7829

## **MODERN CIRCUS ART AS A FIELD FOR COMBATING OF STEREOTYPES**

**Abstract.** The purpose of the article is to actualize the problem of positioning of a circus artist in the modern cultural space. The circus industry is emphasized as a tool for popularizing the country's achievements in the field of culture and art, reinforcing a positive perception of the state in the international arena, influencing the formation and strengthening of the country's competitive image. The circus is considered not only as a phenomenon, which is a synthesis of art, sport, spectacular forms, but also as an intrinsic multicomponent cultural phenomenon that can present the country beyond its borders at a high professional level, acting both as a bearer of the traditions of the past and ushering in innovations. The circus today is also a business, the image-forming factor of the country in the world cultural field, thanks to which the state can be adequately represented. The artist's talent, number, trick, program – everything is a product for which there is considerable demand in the world. However, the demand for circus artists of the former Soviet Union outside their countries has two sides of the coin. Obverse is the world-wide recognition of top-level professionals who perform tricks that are unique in terms of direction and technical performance, while reverse is their lack of demand in the homeland. The article emphasizes the need for a new look at the problem of “artist-spectator” in the context of the circus sphere as a field for combating stereotypes. The categories “clown”, “jester” as templates that terminologize a circus artist for the layman and leveling the hard

work of a professional in his mind, have been fixed to representatives of the “art of the arena”, regardless of genre, for a very long time. The modern circus allows us to raise the question of the possibility of combating ideological stereotypes by virtue of the formation of a new paradigm of circus art. Popularization of the circus area, understanding of the real value and uniqueness of the circus, actualization of the circus as a means of presentation, an instrument of image formation of the country in the world cultural arena, the development of specialized higher education in the circus industry – all this could prevent the outflow of talented young circus artists outside the country. This can be called among the main tasks of the modern cultural space. The solution of the same problems would contribute to the destruction of many established stereotypes that exist in the circus world. The fight against stereotypes is also the creation of a new circus, more inclined to the synthesis of arts, and not just the synthesis of genres in one circus act or program, to the blurring of boundaries. But for success in this field, the circus must get out of the zone of inattention of the state and get hope for support, being one of those tools that contribute to the creation of a proper image for most countries of the post-Soviet space.

**Key words:** circus art, artist, circus number, entertainment industry, sports, spectator, «Raw circus», world outlook stereotype.

### Reference

1. *Barinov V.* Esteticheskiye emotsii v khudozhestvenno-obraznoy strukture tsirkovogo iskusstva: avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk [Aesthetic emotions in the artistic and figurative structure of circus art]: avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk. Moscow, 2009. 49 s. (in Russian)
2. *Barinov V.* Fenomenologiya tsirka [Phenomenology of the circus]. Moscow: MGUKI, 2005. 188 s. (in Russian)

3. *Belov K.* O tsennostyakh ideal'nykh i neideal'nykh [The values of perfect and imperfect]. Dubna: Feniks+, 2004. 272 s. (in Russian)
4. *Burenina-Petrova O.* Tsirk v prostranstve kul'tury [Circus in the space of culture]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014. 432 s. (in Russian)
5. *Dement'eva K.* Sotsial'no-psykholohichni chynnyky ryzyku v khudozhniy diyal'nosti artystiv tsyrku [Socio-psychological risk factors in the artistic activity of circus artists] //Visnik ONU by I.I. Mechnikov. 2016, vol. 2(40). Ss. 58-63 (in Russian)
6. *Dmitriev Yu.* Прекрасное искусство цирка [Beautiful circus art]. Moscow: Iskusstvo, 1996. 528 s. (in Russian)
7. *Zhitnitskij A.* Aktual'nyye problemy teorii dramaturgii tsirka: dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk [Actual problems of the theory of circus drama]. Moscow, 1985. 178 s. (in Russian)
8. *Kuznetsov E.* Tsirk. Proiskhozhdeniye. Razvitiye. Perspektivy [Circus. Origin. Development. Perspectives]. Moscow: ACADEMIA, 1971. 448 s. (in Russian)
9. *Kurinna G.* Dramaturhiya tsyrkovoho vydovyshcha v konteksti kontseptsii hry [Dramaturgy of the circus show in the context of the concept of the game]// Visnyk Kharkivs'koyi Derzhavnoyi Akademiyi dyzaynu ta mystetstv. Seriya: mystetstvoznavstvo. Arkhitektura. 2007. № 12. Ss. 80-86 (in Ukrainian)
10. *Kurinna G.* Khudozhnya spetsyfika dramaturhiyi tsyrku yak riznovydu dramatychnoho rodu literatury [The artistic specificity of circus dramaturgy as a kind of dramatic kind of literature] // Nauk. zap. Khark. nats. ped. un-tu im. H. S. Skovorody. 2005. Vol. 3. Ss. 165-172 (in Ukrainian)
11. *Nemchinskij M.* Postanovochnyy tsirk: obraznoye osmysleniye tsirkovogo nomera [Staged circus: figurative comprehension of the circus number]: avtoreferat dissertatsii na

soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Moscow, 1975. 15 s. (in Russian)

12. *Makarov S.* Teatralizatsiya tsirka [Circus dramatization]. Moscow: URSS, 2010. 287 s. (in Russian)

13. *Malykhina M.* Profesiyna tsyrkova osvita v Ukrayini: istoryko-mystetstvoznavchyy aspekt [Professional circus education in Ukraine: historical and art aspect// Kul'tura i suchasnist', 2012, №1. Ss. 174-179 (in Ukrainian)

14. *Malykhina M.* Tsyrkove mystetstvo Ukrayiny 20-30-kh rokiv XX stolittya [Circus art of Ukraine of 20-30-s of XX century]: avtoreferat dysertatsiyi na zdobuttya naukovooho stupenya kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv, 2009. 19 s. (in Ukrainian)

15. *Pyataeva O.* Mnogonatsional'nyy tsirk Rossii KHKH stoletiya [Multinational Circus of Russia of the XX century]: dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. St. Petersburg, 2009. 197 s. (in Russian)

16. *Romanenkova Yu.* K voprosu o meste tsirkovedeniya v sovremennoy ukrainskoy gumanitaristike [On the question of the place of circology in modern Ukrainian humanities] // Mater. Mizhnar. naukovoprakt. konferentsiyi «Suchasni tendentsiyi rozvytku nauky». Uzhgorod, Kherson, 2018. Ss.150-153 (in Russian)

17. *Romanenkova Yu.* Tsirkovoye iskusstvo kak kul'turnyy marker sovremennoy Ukrainy [Circus art as a cultural marker of modern Ukraine] // Science, research, development. 2018. Ss. 150-153 (in Russian)

18. *Khrenov N.* Kul'tura v epokhu sotsial'nogo khaosa [Culture in the Age of Social Chaos]. Moscow: Editorial URSS, 2002. 448 s. (in Russian)

19. *Khrenov N.* Sotsial'naya psikhologiya iskusstva: perekhodnaya epokha [Social psychology of art: a transitional age]. Moscow: Alfa-M, 2005. 623 s. (in Russian)

20. *Shumakova S.* Genezis i evolyutsiya khar'kovskoy shkoly tsirkovogo iskusstva [Genesis and evolution of the Kharkov circus

art school]: dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Kharkov, 2015. 357 s. (in Russian)

УДК 792-03; 372.893

**Ганна Костянтинівна Липківська,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури естради,  
театралізованих видовищ і цирку та актора театру,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0002-3100-7534

### **ДЕЯКІ АСПЕКТИ МОДЕРНІЗАЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ ТЕАТРУ У МИСТЕЦЬКИХ ЗВО**

**Анотація.** Стаття містить у собі аналіз системи викладання історії театру у мистецьких закладах вищої освіти та презентацію новітніх принципів викладання цього курсу на основі досвіду Київської Муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, а саме: феноменологічного, т. зв. «вертикально-горизонтального» та індуктивного підходів з урахуванням спеціалізації студентів. Також обґрунтовується ефективність інтеграції історії українського театру до загального навчального курсу історії світового театру.

**Ключові слова:** світовий театр, український театр, історія, викладання, навчальний курс, феноменологія, інтеграція.

**Вступ.** За майже три десятиліття, які минули з моменту проголошення державної незалежності України, у вітчизняній вищій освіті так остаточно і не сформувалися сучасні підходи щодо вивчення/викладання історії загалом та історії окремих галузей, зокрема – мистецьких. У цьому аспекті ми – якщо казати про історію театру – значною мірою продовжуємо лишатися у рамках радянської парадигми, побазованої на

деформованій картині світу, в якій російському театрові відводився непропорційно великий обсяг часу відносно інших національних театрів, а потрапляння/непотрапляння того чи іншого митця (драматурга, режисера, актора) до «обойми» історично значущих постатей регламентувалося його лояльністю/нелояльністю до СРСР, комуністичної ідеології, комуністичних партій зарубіжних країн тощо (через це, зокрема, такі діячі театру, як Бернард Шоу, Бертольт Брехт, Максим Горький та інші мають посмертну репутацію, яка важко піддається коригуванню згідно з їхньою реальною роллю у світовому театральному процесі, що кардинально впливає на перспективи сценічного втілення їхніх текстів та використання розроблених ними методик).

**Постановка проблеми.** Загальна структура курсу історії театру за радянських часів включала в себе – окремими навчальними дисциплінами – театр Західної Європи та США, російський театр, український театр, театр народів СРСР, театр соціалістичних країн та часом (або факультативно) історію театрів Сходу (Індія, Японія, Китай). Неважко помітити, що територія світового театру була тут сегментована згідно з чинною політичною мапою, а не виходячи з логіки розвитку соціокультурних та мистецьких процесів. Згодом курс «театр народів СРСР» трансформували у «театр республік Закавказзя та Середньої Азії», а «театр соціалістичних країн» – у «театр країн Східної Європи та Балтії», тобто деякий час концепція не змінювалася, був здійснений лише «косметичний ремонт». Така структура всередині загального курсу історії театру донині зберігається у профільних ЗВО – КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського (в останньому режисери та театрознавці в рамках курсу історії зарубіжного театру вивчають історію театру Західної Європи та США, історію російського театру та історію театру Східної та Центральної Європи). В інших мистецьких «вишах» та на

виконавських спеціалізаціях, судячи з оприлюднених на їхніх сайтах навчальних програм та розкладів занять, курс історії театру нині складається з двох основних блоків – «історія світового/зарубіжного театру» (у версії ЛНУ імені Івана Франка виокремлено історію зарубіжного театру ХХ ст.) та «історія українського театру», які викладається паралельно або послідовно щодо неї.

Тобто навіть на рівні структури курсу (не кажучи вже про його наповнення та переважно вузьку спеціалізацію викладачів, що теж «сегментує» предмет) маємо тут залишки радянської парадигми, некритично відтворюваної на новому історичному етапі, причому ця проблема виходить далеко за рамки викладання історії театру. Як слушно зауважують науковці-історики, що на них посилаються Я. Мотенко та Є. Шишкіна (2018), «сучасний стан історичної науки характеризується існуванням одночасно трьох моделей інтерпретації минулого: української, російської та радянської», причому «зберігається тенденція солідаризації між комуністичною та російською моделями» [3].

Якщо ж перейти безпосередньо до наповнення навчального курсу з історії театру, то в останньому превалує фактологічний підхід, а історія українського театру викладається окремо від світового, і це програмує «ізоляціоністське» його позиціонування та сприйняття. З цієї точки зору цілковито правий Юрій Терещенко, завідувач кафедри історії України та зарубіжних країн Київського національного лінгвістичного університету, який ще у 2009 р. наголошував: «Функції університетського курсу – засвоєння не фактів, а інтерпретацій, формування світоглядних концепцій. Насправді треба модернізувати викладання історії у вищих навчальних закладах, переходити до проблемно-концептуального викладу дисципліни» [2].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Якщо застосування нових підходів у викладанні історії загалом (а



надто історії України) час від часу стає предметом наукових дискусій (варто згадати тут, насамперед, оглядово-аналітичне дослідження Т. Гошко (2013 р.) «Нові/старі проблеми викладання історії України у вищій школі» [1]), то викладачі історії театру, вочевидь, настільки заклопотані поточним навантаженням, що у ЗВО переважно просто калькують структуру навчальних програм один одного. Серед публікацій останніх років вдалося відшукати лише статтю непрофільного фахівця – завідувачки кафедри соціальних комунікацій КиМУ, кандидата філологічних наук О. Чебанової (2017 р.), присвячену методам викладання курсу «Теорія та історія світового театру» для майбутніх акторів, але не самій структурі та змістовному наповненню цього курсу [5].

**Мета** даної статті – презентувати нові підходи до викладання історії театру, апробовані у низці мистецьких ЗВО, зокрема – в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв.

**Виклад основнго матеріалу.** Отже, до загальних проблем змістовного наповнення та структури навчальної дисципліни «Історія театру/історія світового театру» у нашому випадку додаються також ті, що спричинені профілем навчального закладу.

«Історія світового театру» у КМАЕЦМ – дисципліна базова, але не профільна, тобто – для загальногуманітарного розвитку, то ж у його викладанні потрібна максимальна ефективність в умовах вкрай обмеженого часу (2 години на тиждень протягом навчального року для студентів усіх спеціалізацій, окрім «Режисури естради, театралізованих видовищ та цирку», де обсяг удвічі більший).

У таких умовах найменш результативним видається підхід, за якого історія розглядається та викладається як сума фактів – за тим принципом та в тому вигляді, як вона постає у тестах ЗНО.

Тим більше, що в історії мистецтва, у т. ч. театрального, кожний наступний період (за вкрай нечисленними винятками) не скасовує здобутків попереднього – вони продовжують функціонувати у мистецькому просторі: не так активно, часто на маргінесі, але з шансом актуалізації на наступному історичному витку.

Приміром, Середньовіччя «обнулило» театральні тексти та форми Давніх віків, але Ренесанс знову їх «розархівував», «привласнив», витлумачив та адаптував. Або: незважаючи на численні розриви спадкоємності та традицій в історії вітчизняного театру, базові засади акторської школи лишаються незмінними, оскільки базуються на ментальному фундаменті.

Відповідно, основним принципом у викладанні курсу світового театру вбачається не фактологічний, а **феноменологічний**: розглядаються лише ті факти, постаті, події, які мали подальший вплив на розвиток театру, естради, цирку та у тій чи іншій формі «резонують» у мистецькому сьогоденні. Причому треба передусім зважати на загальноєвропейський (загальносвітовий) вплив, а не просто на значення для розвитку окремого національного театру.

Скажімо, для широти кругозору треба, звісно, розуміти місце у загальній картині світового мистецтва вкрай специфічних різновидів театру Індії, Японії, Китаю. Проте за винятком вкрай поодиноких прецедентів («Сакунтала» Калідаси як перша вистава Камерного театру у Москві у 1914 р., використання йогівських технік у методиках Є. Гротовського чи Е. Барби, популярність на європейських сценах II пол. XX ст. драматургії Ю. Місіма або деякі технологічні експерименти у театрі ляльок) цей театр для нас – цілковита екзотика, яка емблематичних точок перетину з європейським (у т. ч. українським) театром наразі не має.

Інший приклад: Бернард Шоу уславлений своїми «поганими» п'єсами/інтелектуальними драмами, але на території сучасного театру просторі функціонує фактично лише

його «Пігмаліон», та й той – значною мірою завдяки створеному за його мотивами мюзиклові Ф. Лоу на лібрето А. Дж. Лернера «Моя чарівна леді».

Своєю чергою, є постаті та події в історії світового театру, які мають не лише вузькотeatральне, але й загалом соціокультурне значення. І це дозволяє застосовувати більш широкий погляд на речі, проводити паралелі із сучасністю.

Так, знаменита «війна театрів» у Венеції XVIII ст. цікавить нас в аспекті ледь не першого застосування технологій «чорного піару» у тодішньому аналогові «соціальних мереж» (через листівки, які розкидалися містом). Звідси – перекидаємо «місток» до «Кассандри» Лесі Українки, створеної на базі давньогрецького міфу, в якій світоглядна дискусія між Кассандрою та Геленом демонструє дві різні концепції інформаційної політики – транслявання суспільству правдивої інформації або ж популізм для плебсу в якості «димової завіси» для діяльності «еліти» (*«Що правда? Що неправда? Ту брехню, Що справдиться, всі правдою зовуть. (...) – Як же ти віщуєш? Що кажеш людям? – Те, що треба, сестро, те, що корисно або що почесно»*).

Інший приклад. П.-О. К. де Бомарше – не лише автор трилогії про Фігаро (причому третя частина визнана й сучасниками, й істориками як невдала, і на ній окремо зупинятися на варто), а й засновник у 1777 р. товариства драматургів, що домігся визнання за ними авторського права. З іншого боку, тільки Велика французька революція (у 1791 р., причому – одним з перших своїх актів) надала цивільні права акторам. Натомість актори імператорських театрів у Росії XVIII-XIX ст., переставши бути кріпаками у юридичному сенсі, лишалися цілком підвладні дирекції імператорських театрів (ту саму практику продовжила згодом радянська влада щодо працівників державних театральних установ, на сучасному ж етапі маємо вітчизняний аналог – контрактну систему, яка в існуючому вигляді не містить у собі стримувань-противаг, що

мають виключити свавілля з боку одноосібного художнього керівника – директора). Цей аспект – важливий у співвідношенні з поточним моментом, коли захищеність акторів (у кіно, на естраді, в цирку) лишається і юридичною, і соціальною проблемою.

У структуруванні та викладанні навчального курсу застосовується також **горизонтально-вертикальний** спосіб подачі матеріалу: там, де говоримо про Софокла – наводимо подальші інтерпретації «Царя Едіпа», аж до Л. Курбаса (Молодий театр, 1918 р.) та Р. Стурра (Національний театр ім. І. Франка, 2003 р., у заголовній ролі – Б. Ступка). Або: в рамках теми «В. Шекспір» іде розмова, зокрема, про першого «Гамлета» на українській сцені, який з'явився лише у 1943 р. (ЛОТ), і далі вона продовжується до он-лайн трансляції британської вистави з Б. Камбербетчем у ролі Гамлета (театр «Барбікан», 2015 р.) та застосування найновітніших цифрових технологій у «Бурі» («Royal Shakespeare Company» («RSC»), 2016 р.).

Використовується також **індуктивний підхід**: якщо вже зупинятися на окремому факті – то досліджувати механізм історичного процесу. Так, студенти можуть ніколи ані до того, ані після того не чути про МХАТ II-й, який припинив своє існування 80 років тому, і щодо нього не варто вдаватися у деталі, але виникнення «знизу» оригінального театального організму, його подальший розвиток та ліквідація одним розчерком чиновницького пера у 1930-і – найкраща ілюстрація існування митця та театру в цілому в умовах тоталітарного суспільства.

Нарешті, викладання історії театру має **враховувати спеціалізацію студентів**. Відтак, для студентів спеціалізації «Естрадний спів» варто більше приділяти уваги музично-драматичним зразкам, створеним на базі класичних п'єс (опери «Травіата» та «Ріголетто» Дж. Верді, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Снігуронька» М. Римського-Корсакова,

вищезгадана «Моя чарівна леді» та ін.), а студентів циркових спеціалізацій – виникненню та формам цирку у Стародавньому Римі, Ж.-Г. Дебюро – основоположникові образу П'єро на естраді та в цирку ХІХ – поч. ХХ ст. тощо.

У такому варіанті історія постає не як товарний потяг з кільканадцяти вагонів, зчеплених один з одним, а як дерево, де різні гілки й у різний час відростають від стовбура та одна від одної, якась всихає, а якась квітне і дає вже власні пагони.

Дискутивним лишається питання про доцільність виокремлення – або ж інтегрування історії українського театру до загального курсу історії театру. Зрозуміло, що на теоретичних спеціальностях (театрознавство, культурологія) на них відведено значно більші обсяги навчальних годин, проте йдеться не про кількість часу, а про методологію. Між тим, концептуально це питання ніхто не ставить – принаймні, у публічній площині.

За чинною навчальною програмою КМАЕЦМ (освітній рівень «бакалавр») історія українського театру викладається в межах курсу «Історія українського та зарубіжного театру» (для студентів спеціалізації «Режисура естради, театралізованих видовищ і цирку») та «Історія театру» (інші спеціалізації спеціальностей «Сценічне мистецтво» та «Музичне мистецтво»), причому, тим самим викладачем. І така ситуація, з одного боку, не дає можливості ґрунтовного викладу предмету, але з іншого – змушує нарешті відповісти на питання щодо структури навчальної дисципліни, а саме – на яких методологічних засадах інтегрувати локальний аспект (історія вітчизняного театру) до загальної картини.

Традиційний підхід полягає у реалізації принципу *послідовності*: спочатку (у певній кількості модулів) викладається предмет в цілому, потім, ніби наново – історія його культурно-географічного сегменту. За таких умов у студента не складається загальної картини, бо кожний фрагмент розпочинається ніби наново, і скільки б викладач не проводив

історичних паралелей та аналогій безпосередньо на лекціях, ці окремі «зв'язки» все одно не можуть «стягнути» докупи все «полотно».

Повторимо: як один із засадничих принципів викладання історії театру в цілому пропонується «горизонтально-вертикальний» спосіб подачі матеріалу, а саме: «горизонтальний» історичний «зріз» – та «вертикальні» виходи у подальші історичні часи, а надто – на сучасний театральний кін. І практика свідчить, що застосування цього підходу виявляє свою ефективність, якщо розповсюдити його також і на історію українського театру та замінити «послідовний» принцип на «паралельний». Скажімо, розповідаючи про античні театральні споруди на території Європи та Малої Азії, включити до розгляду Ольвію та Херсонес Таврійський; у рамках теми «Театр Середньовіччя», розглядаючи його народні витоки та обрядовість, згадати та проаналізувати «Маланку» та «Козу», подавати скоморохів не окремо, а серед інших національних різновидів професійних розважальників-універсалів – поряд із жонглерами, шпільманами, вагантами та ін., простежувати спорідненість між бароковим театром в Україні (XVII-XVIII ст.) і театральними жанрами пізнього Середньовіччя та зв'язок драматургії Т. Шевченка (власне, його єдиної завершеної п'єси «Назар Стодоля») з канонам жанру мелодрами, що розвинувся спочатку у Франції, а потім в усій Європі наприкінці XVIII – у I пол. XIX ст., вибудовувати історичний ланцюжок «маски давньоримської ателлани» – «*commedia dell'arte*» – комедії Мольєра (насамперед, «Витівки Скапена») – «Шельменкоденщик» Г. Квітки-Основ'яненка тощо.

Більше того, т. зв. «театр корифеїв» виявляється цілковито в загальноєвропейському художньо-стильовому тренді, якщо зіставляти його з Мейнінгенським театром Л. Кронєка (1874-90 рр. – гастролі «мейнінгенців» Європою, включно з Москвою та Петербургом; 1882 р. – перша вистава трупи М. Кропивницького), не кажучи вже про аналогічний

європейський контекст стосовно Л. Курбаса та «Березолу». І тоді стають зрозумілі елементарні речі: приміром, те, що І. Франко, М. Садовський, Б. Шоу та О. Брам – однолітки (1856 р. нар.), і вони, разом із трохи молодшими М. Соловцовим (1857 р.), В. Немировичем-Данченком (1858 р.), А. Антуаном та П. Саксаганським (1859 р.), А. Чеховим (1860 р.), А. Аппія та М. Метерлінком (1862 р.), К. Станіславським (1863 р.), Г. Фуксом та М. Горьким (1868 .), Лесею Українкою (1871 р.), М. Рейнхардтом та А. Жаррі (1873 р.), Вс. Мейерхольдом (1874 р.), складають те покоління к. 1850-х – поч. 1870-х рр., яке кардинально змінило обличчя та контент європейської сцени на зламі XIX-XX ст.

Наприкінці III тому ґрунтовної праці «Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці» Дж. Л. Стайна, створеної на межі 70-80-х рр. XX ст. і виданої українською у 2003-2004 рр. [1], автор наводить хронологічні таблиці знакових театральних подій Європи та США з 1851 до 1979 рр. Очевидно, за цією ж методою можна було б розташувати знакові театральні події Європи, США та України (у складі Російської імперії, СРСР та часів незалежності) – наприклад, студенти завжди зацікавлено сприймають інформацію про те, що між першою п'єсою (за найбільш розповсюдженим датуванням) та першою поемою В. Шекспіра, тобто між 1590 та 1592 рр., з'являється перший, що дійшов до нас, зразок української шкільної декламації – «Просфоніма. Привіт преосвященному архієпископу Михайлу» (1591 р.).

Дж. Л. Стайн у згаданій праці, як видається, надто «дрібнить» історичний процес, зводячи докупи різні за значенням та історичним «відбосом» явища. Утім, відбір та, головню, інтерпретація цих фактів – винятково в компетенції конкретного викладача.

Такий підхід дає студентам можливість досягнути не лише хронологічну, а й, так би мовити, «художньо-естетичну», навіть соціокультурну цілісність і тяглість процесу, відтак

сприймати історію не як набір розрізнених фактів, а як узагальнену концепцію розвитку такого різнопланового та поліжанрового феномену, як театр.

Засадничу наскрізну ідею, котра об'єктивно постає за умови застосування цієї методи, можна сформулювати так: український театр – невід'ємна частина європейського, він мав таку саму траєкторію розвитку, що й національні театри таких країн, як, наприклад, Франція, Німеччина, Польща, Чехія та ін., і в ті періоди, коли не перебував під забороною та не зазнавав системних організаційно-тематичних утисків і штучних регламентацій, вповні відповідав (і, до речі, відповідає нині – з деякими поправками на специфіку історичного шляху) провідним світовим мистецьким трендам.

**Висновки.** У даній статті накреслено лише найбільш загальні принципи модернізації викладання курсу історії світового театру та інтеграції у нього історії українського театру. Очевидно, що подальші розробки у цьому напрямку мають призвести до кардинального оновлення структури та наповнення навчальних програм мистецьких ЗВО.

### Література

1. Гошко Т. Нові/старі проблеми викладання історії України у вищій школі. *Historians*. Березень, 22, 2013. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/629-tetiana-hoshko-novistari-problemy-vykladannia-istorii-ukrainy-u-vyshchii-shkoli>
2. Майдачевський І. Жартуєте, пане міністре? Український тиждень. Березень 22, 2009. URL: <https://tyzhden.ua/Magazine/83>
3. Мотенко Я. Шишкіна Є. Історична освіта у вищій школі як консолідуючий чинник українського суспільства. Українознавчий альманах, Т. 23. URL: <https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/297>



4. *Стайн Дж. Л.* Експресіонізм та епічний театр. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. 286 с.
5. *Чебанова О. Є.* Дидактичні методи викладання курсу «Теорія та історія світового театру» для студентів спеціальності «Сценічне мистецтво» в аспекті професійного виховання майбутніх акторів. *Педагогічна теорія і практика*, Збірник наукових праць, Київ: КиМУ, 2017. Сс.498-520.

**Анна Константиновна Лыпківська,**

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры  
режиссуры эстрады,  
театрализованных зрелищ и цирка и актера театра,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина,  
ORCID: 0000-0002-3100-7534

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ТЕАТРА В ВУЗАХ ИСКУССТВ**

**Аннотация.** Статья содержит анализ системы преподавания истории театра в профильных высших учебных заведениях и презентует новейшие принципы преподавания этого курса на основе опыта Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, а именно: феноменологический, т. н. «вертикально-горизонтальный» и индуктивный подходы с учетом специализации студентов. Также обосновывается эффективность интеграции истории украинского театра в общий учебный курс истории мирового театра.

**Ключевые слова:** мировой театр, украинский театр, история, преподавание, учебный курс, феноменология, интеграция.

**Hanna K. Lypkivska**

PhD in Arts, Associate Professor of the Department of directing of variety shows, theatrical shows and circus and a theater actor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine

ORCID: 0000-0002-3100-7534

## **ON SOME ASPECTS OF MODERNIZING THE TEACHING OF THEATRE HISTORY AT ARTS HIGHER SCHOOLS**

**Abstract.** During the years of Ukraine's independence no new approaches to teaching history in general and the history of world and Ukrainian history in particular. History teaching at higher schools remains, to a considerable extent, within the framework of old Soviet-time approaches.

The aim of this article is to present the new approaches to teaching Theatre History which have been tested and approved at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts and some other Arts higher schools in Ukraine.

The article focuses on the analysis of the system of the theatre history teaching at Arts higher schools and presents the innovation principles in this course. These principles include phenomenological, «vertical-horisonal» (the review of the general picture of a given time period is supplemented with the information of the functioning of theatre texts, ideas and styles in further periods, up to the present time) and inductive approaches depending on the students' specialization.

Owing to the application of these principles history arises as the process the most significant events of which have effect on the contemporary theatre, variety and circus arts, rather than as a mere collection of facts.

The article also substantiates the effectiveness of integrating the history of the Ukrainian theatre into the general course of world

theatre history. As a result, the national history is presented in the close connection with the general European artistic process – not in isolation, as it used to be.

The author of the article asserts that the system of teaching Theatre History at higher schools has to be drastically changed. The principal inference of the article is that the Ukrainian theatre is an inseparable part of the European theatre. It has had the same trajectory of development as the national theatres of such countries as France, Germany, Poland, the Czech Republic and others. Disruptions and decelerations in its development are exclusively connected with the repressive colonizing actions on the part of the governments of the countries Ukraine was incorporated with from the 17<sup>th</sup> century up to the year 1991.

**Key words:** world theater, Ukrainian theater, history, teaching, educational course, phenomenology, integration.

### Reference

1. *Hoshko T.* Novi/stari problemy vykladannia istorii Ukrainy u vyshchii shkoli. [New/old problems of teaching of Ukrainian history in higher school]. *Nistorians*. Berezen 22, 2013. Available at: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/629-tetiana-hoshko-novistari-problemy-vykladannia-istorii-ukrainy-u-vyshchii-shkoli> (in Ukrainian)
2. *Maidachevskyi I.* Zhartuyete, pane ministre? [Are you joking, mister minister?] *Ukrainskyi tyzhden*. Berezen 22, 2009. Available at: <https://tyzhden.ua/Magazine/83> (in Ukrainian)
3. *Motenko Ya. Shyshkina Ye.* Istorychna osvita u vyshchii shkoli yak konsoliduiuchy chynnyk ukrainskoho suspilstva [Teaching of history at higher school as a consolidating factor of Ukrainian society]. *Ukrainoznavchyi almanakh*, V. 23. Available at: <https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/297> (in Ukrainian)

4. *Stain Dz. L.* Ekspresionizm ta epichnyi teatr. Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi [Expressionism and epic theatre. Modern drama in theory and practice]. Kn. 3. Lviv: Lvivskiyi nats. un-t im. I. Franka, 2004. 286 s. (in Ukrainian)
5. *Chebanova O.I.* Dydaktychni metody vykladannia kursu «Teoriia ta istoriia svitovoho teatru» dlia studentiv spetsialnosti «Stsenichne mystetstvo» v aspekti profesiinoho vykhovannia maibutnikh aktoriv [Didactic methods in the «Theory and history of world theatre» course for students majoring in Performing Art, as part of would-be actors professional upbringing]// Pedahohichna teoriia i praktyka. Kyiv: KyMU, 2017. Ss. 498-520 (in Ukrainian)

УДК: 792.8:792.82+791.83

## **БАЛЕТНА ТА ЦИРКОВА НЕОКЛАСИКА: ПРОЦЕСИ ІНТЕГРАЦІЇ, СИНТЕЗУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ**

**Денис Ігорович Шариков,**

кандидат мистецтвознавства,  
декан факультету естрадного та циркового мистецтв,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0002-3757-5559

**Анотація.** Мета дослідження полягає в системному розгляді особливостей хореографічної культури циркових хореографічних та акробатичних мініатюр на корд-де-парель із позицій класичного балетного мистецтва. Простежено історичний процес інтеграції балетних форм у циркове мистецтво та напрями їх стильової трансформації в особливих сценічних умовах цирку сучасного етапу.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного підходу до вивчення хореографічної культури суміжних видів мистецтв. Крім того, використовуються емпіричні, описові та загальнонаукові методи компаративного аналізу і синтезу. Наукова новизна полягає у виявленні стильової тотожності та спорідненості основних художньо-технологічних принципів балетної неокласики та циркового жанру повітряної гімнастики на корд-де-парель. Хореографічна культура у процесі еволюції збагачувалась наслідками міжвидової взаємодії мистецтв: від укорінення трюкових елементів у балеті – до сучасного етапу розквіту балетної культури у цирковому мистецтві, що впливало на її стильову особливість у часопросторовій динаміці. Напрями синтезу циркового мистецтва та балету спостерігаються в основних

параметрах стилю та засобів виразності жанру повітряної гімнастики на корд-де-парель. Архітектоніка подібних дуетних номерів українських циркових артистів ґрунтується на неокласичних балетних принципах Pas-de-deux: підйом на канат наближений до неокласичного entree; акробатичні фігури «прапорець», кружляння, провиси та «стріла» – варіації солістів, особливий вертикальний обертовий спуск на полотні – фуєте. Пластичність, ритмічність, експресія обумовлена музичним супроводом і знаходиться на перетині двох векторів – сучасної хореографії та циркової гімнастики, вираженої у трюках. Техніка їх повітряного виконання у вертикальній площині (на відміну від горизонтальної – у балеті) демонструє нову оптику сприйняття.

**Ключові слова:** балет, цирк, акробатика, корд-де-парель, танець, культура, хореографія, синтез.

**Вступ.** Буття хореографічного мистецтва в наші часи відображає бурхливу сучасну епоху, сповнену незвичним динамізмом, експериментами, які актуалізують художні надбання суміжних видів мистецтв у різних жанрово-стильових колах. Подібні процеси призводять до активного пошуку нових засобів виразності, які не тільки посилюють видовищний компонент, водночас, насичують змістову складову творчих проєктів. Особливо цікавими є наслідки взаємодії балетної хореографії та цирку на рівні міжжанрового та стильового синтезу, що породжує, наприклад, таке перспективне явище сучасної культури як «цирковий балет». Саме подібні жанрові гібриди останнім часом набувають незвичайної популярності у всьому світі, яскраво оновлюючи балетною хореографією вистави цирку (наприклад, у практиці цирку «Дю Солей» – «Cirque Du Soleil»), або, інтегруючи циркову акробатику в балетний спектакль, що неймовірно осучаснює балетну некласику, як, приміром, «Лебедине озеро» П. Чайковського у постановках китайського хореографа Чжао Мінґа.

У вітчизняній цирковій традиції існує безліч яскравих експериментів жанрово-стильового симбіозу балетної техніки та циркової гімнастики. Так, у концепції концертних мініатюр циркового повітряного дуету Дмитро Орел-Світлана Кашеварова («Duo Air Love») на стильовому рівні системно використовуються елементи циркового та балетного мистецтв.

**Постановка проблеми.** Сьогодні практика міжвидової взаємодії балетної хореографії і циркового мистецтва збагачує сучасну культуру, надає цікавий матеріал для наукових розвідок. Актуальність статті пов'язана, по-перше, з прагненням заповнити відповідні когнітивні лакуни мистецтвознавчих та культурологічних досліджень у зазначеній темі, по-друге – зі збільшенням інтенсивності високохудожніх творчих експериментів, що суттєво впливають на розвиток і взаємозбагачення циркового та хореографічного видів мистецтв та потребують теоретичного дослідження.

До цілей розвідки належить і аналіз творчих та технологічних принципів хореографічної культури циркового жанру повітряної гімнастики на корд-де-парель та виявлення широкого спектру різноманітних форм взаємодії циркового та балетного видів мистецтва у неокласичній стилістиці.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблематика міжвидової взаємодії та синтезу елементів різних видів мистецтв є важливою проблемою сучасних мистецтвознавчих розвідок. Музика та хореографія у синестезійному аспекті вивчена досить плідно [5], але проблеми взаємодії циркового та балетного жанрів лише означені як перспективні. Китайській вчений Ван Сяодань розглядає проблематику міжвидових контактів хореографічного та циркового мистецтва в ретроспективі художньої культури Китаю на прикладі масштабних балетних вистав. Аспекти театралізації цирку у самому загальному вигляді піднімалися у монографії С. Макарова, але взаємодія балетної хореографії з мистецтвом цирку системно не розглядалася. Корисними

видаються здобутки статті Ю. Пономаренко, де хореографія розглядається в контексті хорейчного комплексу сучасної культури як новітньої форми синкретизму та синтезу мистецтв. Аналізуються видовищні форми динамізації танцю в тому числі – і трюками. Дослідження Д. Орел присвячене особливому цирковому жанру повітряної гімнастики на корд-де-парель, змальовує відповідні прийоми технології, залишаючи поза увагою роду їх спорідненість з балетною хореографією. Таким чином, циркові мініатюри, в яких використовуються здобутки балетного мистецтва, хоча і посыдають значне місце у світовій концертній практиці, досі залишаються не дослідженими.

**Мета** статті полягає у системному розгляді особливостей хореографічної культури циркових мініатюр на корд-де-парель з позицій балетного мистецтва. Також видається важливим простежити процес інтеграції балетних форм в жанрово-стильових умовах цирку в історичному аспекті: від становлення трюкових елементів у балеті – до сучасного етапу розквіту балетної культури у цирковому мистецтві.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні деякі стилі танцю набувають незвичних форм та іноді виходять за межі як загальної характеристики мистецтва взагалі, так і хореографії зокрема. Але вони виробляють певні стильові норми, художні принципи. Тому для подібних новітніх явищ видається доцільним застосовувати поняття «Хореографічна культура».

Відмітимо, що хореографічна культура – це узагальнене поняття у художній культурі для позначення об'єднаних між собою термінів єдиними репрезентативними і виражальними принципами існування, а саме: хореографія, або хореографічне мистецтво, балет, танцювальне мистецтво. Як поняття «хореографічна культура» ширше, ніж термін «хореографічне мистецтво» і «хореографія». У такому сенсі хореографічна культура до кола споріднених нею мистецтв може залучити й циркове. Для цього є певні підстави.



Хореографічне і циркове мистецтво (зокрема, повітряна гімнастика та акробатика) характеризуються схожістю художніх систем. Їх споріднюють лексичні норми висловлювання і способи художньої рефлексії на музичний супровід. Як стверджує Ван Сяодань: «Найбільш істотною якісною характеристикою хореографії та цирку є використання рухів і пластики людського тіла як основних засобів створення художнього образу. Видова специфіка і потенціал для художньої взаємодії проявляється не в зовнішніх ознаках, що характеризують умови побутування хореографії та цирку (сценічності і манежу), а в ознаках внутрішніх. Такою ознакою для хореографічного мистецтва є те, що рухи (танцювальні *pas*) обумовлені музикою, а циркового – у виконанні рухів (трюків) на межі граничних можливостей людини» [1].

Відмітимо, що особлива органічність і глибина взаємодії хореографічного та циркового мистецтв у сучасній культурі обумовлена, перш за все, прагненням наповнити змістовий компонент балетного або циркового номеру і точно відобразити його художній образ естетично досконалими рухами людського тіла (балетними рухами, засобами танцю і повітряної гімнастики). При цьому аспекти фізичної досконалості і надможливості людського тіла як у балеті, так і в цирку слугують важливим допоміжним, але другорядним засобом виразності.

Істотне значення в процесі такої міжвидової інтеграції набувають здобутки систем професійної циркової освіти, яка сформована в Україні на досить високому рівні значущості всіх її компонентів. Найістотнішими є формування класичних хореографічних навичок та всебічного опанування мистецькими історико-теоретичними дисциплінами, наприклад, у Київській Муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв, що надає міцного інтелектуального підґрунтя подальшої діяльності випускникам.

На поч. ХХІ ст. найперспективнішим напрямком міжвидової інтеграції хореографії і цирку є створення

полісинтетичних творів з рівновзначними елементами хореографічного та циркового компонентів, стійкістю, гармонійністю образних зв'язків між ними в структурі синтетичного цілого. Провідні позиції у творчому діалозі діячів хореографічного та циркового мистецтва займають балетмейстери.

Вищим художнім зразком подібного художнього синтезу став цирковий неокласичний балет китайських майстрів «Лебедине озеро». Тут точкою перетину двох мистецтв стала видовишна ефектність багатовікових ресурсів традиційного китайського цирку та драматична насиченість балетної музики Чайковського: «Циркове мистецтво Китаю вражає технікою виконання, але не несе в собі драматизму. Балет – навпаки, є великим драматичним мистецтвом, проте, він програє цирку в видовищності. Ми ж знайшли вдале поєднання музики Чайковського і традиційної китайської циркової вистави, і таким чином завоювали серця глядачів", – вказує Ван Сяодань Ван Сяодань [1].

Основою циркового номеру (як повітряної акробатики, так і інших жанрових різновидів) є трюк, тобто вражаючий майстерний маневр, що може бути виконаний лише за умови спеціальної підготовки. Трюк у сучасному цирку завжди сповнений ідеєю, змістовно насичений і не є самоціллю. Він втілює у собі розгортання в часі живого, діалектичного процесу, безперервну зміну та становлення напружено суперечливого цілого. Але існує ще й балетна техніка у вигляді трюку.

Трюкові ресурси фізичної досконалості вписуються у певний ритм, якій задає найбільш відповідна музика супроводу. «Євритмія має на меті визначення ритму як певного хронону, де простір і час презентуються як пластика, силует, архітектоніка...» [6, 54]. В обох випадках трюк є мінімальною технічною складовою циркової або балетної вистави, а у філософському сенсі є важливою часткою, яка і є виразником цілого, цілісної ідеї.

Якою історико-культурною ситуацією були підготовлені подібні експерименти, що дозволили вдало поєднати художні і технологічні параметри балету та цирку? Взагалі, цирк з його особливим світом завжди приваблював представників інших видів мистецтв. Циркова тематика з особливим культом надможливостей тіла, жанровості трюка, руху та польоту представлена на картинах відомих художників (Босх, Брейгель Старший, Гойя, Дега, Тулуз-Лотрек, Пікассо, Ланг, Шагал та ін.).

У літературі, поезії цирк асоціюється зі святом, надважким трудом, але це – особливий світ свободи, польоту тіла, яке немов здійснюється над законами людських стосунків, навіть – фізичного тяжіння, гравітації (О. Аронов: «Пасажир без квитка», «Цирк приїхав!»; О. Бартен: «Завжди тринадцять»; М. Горький: «У царстві нудьги», «Струс», «Клоун»; Є. Григорович: «Гутаперчевий хлопчик»; Є. Гонкур: «Брати Земгано», О. Купрін: «Розповіді про цирк», Ю. Олеша: «Три товстуни»; А. Франс: «Жонглер Богоматері»; А. Чехов: «Ярмарок», «Каштанка», ін.) [7].

Зрощування та взаємопроникнення елементів двох мистецтв відбувалося поступово. З к. XIX ст. елементи циркових жанрів з'являються у балетах С. Дягілева (1872-1929 рр.), особливої кульмінації сягають у «Російських сезонах» у Парижі [8]. Найперспективнішою стає неокласика як балетна система, що відкрита до експериментів. Вона закладає певні передумови пророцтва циркової естетики у малих балетних жанрах. Укажемо на такі експерименти у мініатюрних хореографічних сценках балетної неокласики, що здійснює Дж. Баланчин (1904-1983 рр.), наприклад, залучаючи в якості музичної основи симфонічні твори П. Чайковського («Серенада», сюїта для симфонічного оркестру) [4].

Віртуозність балетних танцівників, акробатичність стає невід'ємною частиною і крупних форм. У 1934 р. Дж. Баланчин створив балет «Трансцендентність» («Transcendence») про

диявольськи одержимого артистичного генія. Сучасників вражала, в першу чергу, швидкість варіації, моторна пластика і переконлива міміка танцюристів. Почуття екстазу і польоту, мук і звільнення душі було передано саме деякими трюками, у яких, за враженнями сучасників, навіть втрачалась гравітація.

Відчуття польоту танцівника – це те, що все більше приваблює хореографів-постановників, це той фактор романтизму, що оновлює відчуття глядача вистави. Пластика і музика, моторність руху, таємна мова танцювальної пози та жесту, тілесна досконалість виконавців – це ті параметри, що оновлюють хореографічну культуру, унаочнюють прагнення до спорідненості циркової акробатики та балету.

Саме на такому підготовленому ґрунті останнім часом набувають популярності циркові номери на корд-де-парель. Як зазначає Д. Орел у своїй науково-методичній розвідці: «Корд-де-парель (французьке *cord de peril, corde perilleuse* – небезпечний, ризикований канат) – різновид циркової (повітряної) гімнастики. Повітряно-гімнастичний снаряд – туго натягнутий вертикальний канат, на якому артист виконує трюки, аналогічні вправам на бамбуку («прапорець», бланш, кульбіт). Верхнім кінцем корд-де-парель кріпиться до купола, нижній кінець натягує асистент; зверху знаряддя забезпечене петлями. Номер, який демонструються на корд-де-парель, виконується одним виконавцем або дуєтом» [9].

Циркові номери повітряної гімнастики «корд-де-волан» і «корд-де-парель» сповнені глибинних образів, драматизму і є невід’ємною частиною майже всіх циркових вистав світу. Дуєтна хореографія – сценічні номери на вертикальному канаті, що містять акробатичні трюки та виконуються під музику, ефектні, видовищні й дуже красиві. Автор цитованої статті Д. Орел є креатором всесвітньо відомого циркового дуєту «Air Love» – Дмитро Орел та Світлана Кашеварова, чії концертні виступи користувалися любов’ю та повагою глядачів. Українські артисти мають багато спільного у біографіях:

народились у Києві, походять із циркових династій, з дитинства займалися спортивною гімнастикою, після закінчення спортивної кар'єри спрямували себе до професійного навчального циркового закладу. Світлана (1975 р. н.) має звання кандидатки у майстри спорту СРСР, а Дмитро (1972 р. н.) є майстром спорту СРСР. Світлана Кашеварова після закінчення Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва у 1994 р. розпочинає власну професійну кар'єру (соло повітряної гімнастики). Дмитро Орел після навчання у тому ж закладі (1989-1993 рр.) почав свою професійну кар'єру як акробат у номері «Акробати-вольтижери».

Доленосним виявився для артистів 1997 р., коли на базі Київського Національного цирку України Дмитро Орел та Світлана Кашеварова підготували номер на корд-де-парель: повітряний дует «Air Love». Під легку ліричну електронну композицію грецького композитора Вангеліса «Oceanic (Aquatic Dance)» танцюристи демонстрували елементи виразної пластики, каскад складних трюків на вертикальному канаті, які поєднуються між собою гармонійними та пластичними підтримками партнерів. У каноні номерів повітряної гімнастики на корд-де-парель спостерігається чітка послідовність наступних елементів: 1) «підйом на канат» (або «Влазка»), причому чоловіки та жінки це роблять за різними правилами; 2) «ножний замок» (дозволяє сидіти на канаті); 3) «прапорець» (або «закладка» чи «кронштейн»); 4) «задній провис головою вниз»; 5) «стріла» (упор двома руками в канат із переходом на одну руку) та багато інших трюків [9].

Архітектоніка, структура та функціональне наповнення основних елементів кожного повітряного номеру на корд-де-парель виявляють свою тотожність із неокласичною балетною традицією «Pas de deux». Наприклад, у творчості дуету «Air Love» елемент «влазка» наближений до класичного «entree»; «прапорець», кружляння, провиси та «стріла» – це варіації

солістів, особливий швидкий вертикальний обертовий спуск – «фуєте».

Техніка їх повітряного виконання, естетичне володіння рухами, переходами від трюку до трюку, гарна та витончена сценічна репрезентація, передача психологічного та художнього образу, чітке та точне володіння формами та позами, стрибками, піруетами, переводами жестів рук, естетична стопа і тримання ноги в повітрі (в особливості у повітряній гімнастиці – корд-де-парель, корд-де-волан, кільце, ремені, полотна), у розтяжці, виворотності, з певними фігурами і пластикою тіла, під музику, у відповідному драматургічному розгортанні, споріднена з відповідним арсеналом класичного балетного «Pas-de-deux».

«Pas-de-deux» (із франц. «крок обох») у балетній неокласиці означає великий парний номер (танець), виконавцями якого є головні герої постановки. Він представляє сцену-дует – взаємодію солістів. Архітектоніка передбачає: спільну появу виконавців (entree); парний ліричний фрагмент (adagio); варіації (соло) танцівника; варіації (соло) танцівниці; спільне віртуозно-технічне закінчення (coda).

Увага глядача прикута до складних динамічних поз і рухів, що виконуються не у горизонтальній площині, як у балеті, а у вертикальній, за допомогою каната. Аналогії з балетною неокласичною хореографією є прямими: навіть фуєте гімнастами в іншій площині виконуються точно: декілька попередньо зроблених обертів стрічки полотна навкруги талії дозволяють при її розпусканні провести ефектний віртуозний стрімкий спуск із вишини в кружлянні.

Дійсно, технологія неокласичної хореографії, хоча і в інших просторових умовах, споріднює мистецтво повітряної гімнастики та балет. Але в сучасному мистецькому просторі хореографічної культури важливим моментом є концептуалізація мистецьких видовищних форм. Танок у балеті має певну драматургію, яка розгортається в горизонтальній площині.

Вертикальне пересування гімнастів по канату, які виконують у номері танцювальні елементи неокласичної балетної практики, змінює оптику бачення і глибину відчуття ідеї, посилює експресію такого висловлювання. Коли музика малює напрям та амплітуду руху тіла у танці – це звично, тому що саме так відображаються іманентні закони балетного жанру.

Розташування гімнастів у повітрі – у зоні сакрального верху («території» безтілесності, легкості, нематеріальності та духовних промінів душі) створює певний семіотичний код. А виконання балетних фігур у синтезі з акробатичними чи гімнастичними рухами у горизонтальному або вертикальному колах визначає творчу позицію активного синтезу мистецтв балету та цирку.

**Висновки.** Стильова динаміка хореографічної культури у часопросторовому вимірі активно насичувалась наслідками міжвидової взаємодії балетного та циркового видів мистецтв. Особливими процесами у авторській хореографії позначені спроби синтезу: від вкорінення трюкових елементів у балеті к. XIX – до поч. XXI ст., сучасного етапу розквіту балетної культури у цирковому мистецтві, що впливало на основні параметри стилю. Кульмінація цих процесів спостерігається в оновленні засобів виразності циркової неокласичної хореографії і особливо – у жанрі повітряної гімнастики на корд-де-парель.

Архітектоніка подібних дуетних номерів українських циркових артистів ґрунтується на балетних принципах «Pas-de-deux»: «підйом на канат» наближений до класичного «entree»; акробатичні фігури «прапорець», «кружляння», «провиси» та «стріла» – варіації солістів, особливий вертикальний обертовий спуск на полотні – «фуете». Пластичність, ритмічність, експресія обумовлені музичним супроводом і знаходяться на перетині двох векторів – неокласичної балетної хореографії та циркової акробатики, вираженої у трюках. Техніка їх повітряного виконання обумовлена естетикою неокласичних балетних форм, де особливого значення набувають володіння

рухами, переходами, формами і класичними балетними позами, стрибками, піруетами, переводами жестів рук, витончена сценічна репрезентація художнього образу. Особливого значення набуває естетична стопа і тримання ноги в повітрі у розтяжці або на полотнах з певними фігурами і пластикою тіла, послідовність трюків у відповідному драматургічному розгортанні. Перспективи подальшого дослідження теми передбачають вивчення зазначених параметрів стильової взаємодії циркового та балетного мистецтва неокласичної стилістики в нових гібридних жанрах сучасної хореографічної культури, таких, як «цирковий балет».

### Література

1. *Ван Сяодань*. Новый уровень синтеза искусств в цирковом балете «Лебединое озеро»//Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства. 2011. № 2. Сс.61-66.
2. *Гаевский В.* Хореографические портреты. Москва: Артист. Режисер. Театр, 2008. 606 с.
3. *Макаров С.* Театрализация цирка. Москва: Кн. дом «Либроком», 2010. 288 с.
4. *Волков С.* Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. Москва: Независимая газета, 2001. 224 с.
5. *Наборщикова С.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 360 с.
6. *Пономаренко Ю.* Гармонія в сучасній хореографії. Культура і мистецтво у сучасному світі//Наукові записки. Київський національний університет культури і мистецтв. 2018. Вип. №19. Сс.51-59.



7. *Тишунина Н.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
8. *Худеков С.* Искусство танца: История. Культура. Ритуал. Москва: «Эксмо», 2010. 544 с.
9. *Orel D.* Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs//*Paradigm of Knowledge*. 2018. 5 (31). URL: <https://naukajournal.org/index.php/>

**Денис Игоревич Шариков,**

кандидат искусствоведения,

декан факультета эстрадного и циркового искусств,

Киевская муниципальная академия

эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина

ORCID: 0000-0002-3757-5559

### **БАЛЕТНАЯ И ЦИРКОВАЯ НЕОКЛАССИКА: ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ, СИНТЕЗ И ТРАНСФОРМАЦИЯ**

**Аннотация.** Цель исследования связана с системным рассмотрением особенностей хореографической культуры цирковых хореографических и акробатических миниатюр на корд-де-парель с позиций классического балетного искусства. Прослежен исторический процесс интеграции балетных форм в цирковое искусство и направления их стилевой трансформации в особых сценических условиях цирка современного этапа. Научная новизна заключается в выявлении стилевого тождества и родства основных художественно-технологических принципов балетной неоклассики и циркового жанра воздушной гимнастики на корд-де-парель. Методология исследования основана на применении комплексного подхода к изучению

хореографической культуры смежных видов искусств. Кроме того, используются эмпирические, описательные и общенаучные методы сравнительного анализа и синтеза. Хореографическая культура в процессе эволюции обогащалась творческими результатами межвидового взаимодействия искусств: от укоренения трюковых элементов в балете и до современного этапа расцвета балетной культуры в цирковом искусстве, что повлияло на ее стилевую особенность во временной и пространственной динамике становления. Направления синтеза циркового искусства и балета прослежены в основных параметрах стиля и средств выразительности жанра воздушной гимнастики на корд-де-парель. Архитектоника подобных дуэтных номеров украинских цирковых артистов основывается на балетных принципах «Pas-de-deux»: подъем на канат приближен к классическому «entre»; акробатические фигуры «флаг», кружения, «провис» и «стрела» как вариации солистов, особый вертикальный вращающийся спуск на полотнище – «фуэте». Пластичность, ритмичность, экспрессия обусловлена музыкальным сопровождением и находится на пересечении двух векторов – современной хореографии и цирковой гимнастики, выраженной в трюках. Техника их исполнения в воздухе в вертикальной плоскости (в отличие от горизонтальной – в балете) демонстрирует новую оптику восприятия.

**Ключевые слова:** балет, цирк, акробатика, корд-де-парель, танец, культура, хореография, синтез.

**Denys I. Sharykov,**

PhD in Arts,

Dean of the Faculty of Variety and Circus Arts,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,

Kyiv, Ukraine

ORCID: 0000-0002-3757-5559

## **BALLET AND CIRCUS NEOCLASSICAL: PROCESSES OF INTEGRATION, SYNTHESIS AND TRANSFORMATION**

**Abstract.** Purpose of the article is related to the systematic consideration of the characteristics of the choreographic culture of circus choreographic and acrobatic miniatures on the cord-de-parel from the standpoint of neoclassical ballet art. The historical process of integration of ballet forms into circus art and directions of their style transformation in the special stage conditions of the circus of the present stage is traced. Scientific novelty consists in revealing the stylistic identity and affinity of the basic artistic and technological principles of ballet neoclassics and the circus genre of air gymnastics on the cord-de-parel. The methodology of the research is based on the application of a comprehensive approach to the study of the choreographic culture of adjacent arts. In addition, empirical, descriptive and general scientific methods of comparative analysis and synthesis are used. The choreographic culture in the process of evolution was enriched by the effects of interspecific interaction of arts: from the rooting of trick elements in the ballet – to the present stage of the flowering of ballet culture in circus art, which influenced its stylistic peculiarity in time-spatial dynamics. Directions of synthesis of circus art and ballet are observed in the basic parameters of style and means of expressiveness of the genre of air gymnastics on the cord-de-parel. Architectonics of similar duet numbers of Ukrainian circus actors is based on the ballet principles of Pas de deux: climbing a rope close to the neoclassic entree; acrobatic figures «flag», «swirling», «sag» and «arrow» - variations of soloists, special

vertical rotational descent on canvas – «fuede». Plasticity, rhythm, expression is due to musical accompaniment and is at the intersection of two vectors – contemporary dance and circus gymnastics, expressed in tricks. The technique of their aerial performance in the vertical plane (unlike the horizontal – in the ballet), demonstrates a new optics of perception.

**Key words:** ballet, circus, acrobatics, cord-de-parel, dance, culture, choreography, synthesis.

### References

1. *Van Syaodan*. Novyy uroven' sinteza iskusstv v tsirkovom balete «Lebedinoye ozero» [New level of art synthesis in the circus ballet «Swan Lake»]//Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva. 2011. 2. Ss. 61-66 (in Russian)
2. *Gaevskiy V.* Khoreograficheskiye portrety [Choreographic Portraits]. Moscow: Artist. Rezhiser. Teatr, 2008. 606 s. (in Russian)
3. *Makarov S.* Teatralizatsiya tsirka [Circus theatricalization]. Moscow: Knizhnyy dom «Librokom», 2010. 288 s. (in Russian)
4. *Volkov S.* Strasti po Tchaykovskomu: Razgovory s Dzhordzhem Balanchinym [Passes on Tchaikovsky: Conversations with George Balanchin]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta, 2001. 224 s. (in Russian)
5. *Naborshchikova S.* Videt' muzyku, slyshat' tanets: Stravinskiy i Balanchin. K probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza [See the music, hear the dance: Stravinsky and Balanchin. To the problem of musical and choreographic synthesis]. Moscow: Moscow State Conservatory by P. I. Tchaikovsky, 2010. 360 s. (in Russian)
6. *Ponomarenko Yu.* Harmoniya v suchasniy khoreografiyi [Harmony in modern choreography]// Kul'tura i mystetstvo u suchasnomu sviti. Naukovi zapysky. Kyiv National University of Culture and Arts. 2018. 19. Ss. 51-59 (in Ukrainian)
7. *Tishunina N.* Zapadnoyevropeyskiy simvolizm i problema vzaimodeystviya iskusstv: opyt intermedial'nogo analiza [West-

European Symbolism and the Problem of the Interaction of the Arts: the Experience of Intermedial Analysis]. St.Petersburg: Rossiyskiy Gosudarstvenniy pedagogicheskiy institut imeni A. I. Gertsena, 1998. 160 s. (in Russian)

8. *Hudekov S.* Iskusstvo tantsa: Istoriya. Kul'tura. Ritual [The art of dance: History. Culture. Ritual]. Moscow: Eksmo. 2010. 544 s. (in Russian)

9. *Orel D.* Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. *Paradigm of Knowledge*. 2018. 5(31). Available at: <https://naukajournal.org/index.php/> (in English)

УДК: 792 / 796.4

**Dmitriy V. Orel,**

Senior Lecturer of the Department of circus genres,  
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts,  
Kyiv, Ukraine

ORCID: 0000-0002-2413-1676

**SYSTEMATIC TRAINING OF PROFESSIONAL  
CIRCUS ARTISTSБ (ACROBATS-VOLTIGERS AND  
AIR GYMNASTS ON THE CORDE-DE-PÉRIL)  
IN THE INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION  
OF ART SPHERE**

**Abstract.** The article outlines the possibility of a systematic principle of training a circus artist in today's conditions.

The purpose of the study is to systematically review the training of the future professional circus artist – an acrobat and gymnast. The system of humanitarian, artistic, pedagogical, scientific and professional competencies is traced. The specificity and characteristics of the educational process in the circus industry are determined.

The research methodology is based on the desire for an integrated approach to the study of circus culture of related art forms. In addition, empirical, descriptive, and general scientific methods of comparative analysis and synthesis are used. A The scientific novelty consists to identify the characteristic features of specificity and the training of a professional circus artist in genres – acrobatic voltage and air gymnastics on the cord de péril.

The circus culture in the process of evolution is enriched with the modern interaction of the performing arts: from introducing stunt elements from sports acrobatics and gymnastics; contemporary theater, in particular acting and psychophysical training; neoclassical ballet school and popular youth styles in contemporary choreography with the borrowing of modern dance, jazz dance; plastic and facial

aspects of the school of contemporary pantomime; circus genres – manual balancing, juggling, as well as the humanities and art cycle of instruction. The uniform load of the professional cycle in combination with the artistic and humanitarian opens up new opportunities in the preparation of a contemporary circus artist with professional skills. The emphasis on the student's use while learning the great possibilities of modern technologies for independent work is electronic sites, video presentations, master classes, training and practical training, creative events create unlimited opportunities for becoming a professional circus artist in the modern labor market, both in Ukraine and abroad.

**Key words:** circus genres, acrobatics, gymnastics, voltizh acrobatic, aerial gymnastics on the Corde-de-peril, circus trick, stage representation, circus number, choreography, pantomime.

**Introduction.** The article outlines the possibility of a systematic principle of training a circus artist in today's conditions.

The methodology is based on the desire for an integrated approach to the study of circus culture of related art forms. In addition, empirical, descriptive, and general scientific methods of comparative analysis and synthesis are used.

**Statement of the problem.** Scientific novelty strives to identify the characteristic features of specificity and the training of a professional circus artist in genres – acrobatic voltige and aerial gymnastics on the cord de péril.

**Analysis of research and publications on this issue.** Formal-technical, as well as historical aspects and features and specifics of circus genres are analyzed in scientific works – Mikhail Bakhtin, Walter Zapashny, Alexander Kiss. In these works, the historical aspects of circus genres were described and determined – acrobatics, gymnastics, juggling, trainers, clowning. The historical periods, personalities, as well as the uniqueness of work in specific genres of circus art in the XX-th century were covered.

Domestic circus art is represented by works by Mikhail Rybakov, Vladimir Kashevarov, Yuriy Kashuba, Anatoly Stetsenko, Svetlana Dobrovolskaya, Kapitolina Dementieva, Marina Malykhina, Denis Sharikov, Julia Romanenkova, Maxim Golovchenko. In the work of Mikhail Rybakov, a huge analysis of the historical process of the Kiev Circus was carried out. The periods, circus genres are described – acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, clowning, pantomime, tricks, juggling, original circus genres. The unique tricks and techniques of prominent circus artists of the XX<sup>th</sup> century are described.

In the work by Mikhail Rybakov an analysis is given of the creators of Russian national circus, the academy of circus art, entrepreneurs and artists, the theater of animals, circus art and the life of Kiev, the Ukrainian circus collective, and the circus on the stage [3].

The work by Vladimir Kashevarov describes the features of stage technical training and safety techniques in circus genres. In particular acrobatics and aerial gymnastics. The characteristics of circus apparatuses, the specifics of suspension mechanisms and fixtures are analyzed. Instructions are given for circus artists to use circus props. This work is unique in its kind, among the new editions of Ukraine on the specifics of circus art [2].

In the work of Yuri Kashuba, the stage method for preparing an acrobatic couple is analyzed, examples of the stunt part are given, and movements are described. Comments and work on errors in performing acrobatic elements are given [4].

In the work by Anatoly Stetsenko and Svetlana Dobrovolskaya [5], for the first time in circus criticism, the features of the work and the specifics of aerial gymnastics on the trapeze are indicated. Trick elements, execution rules, historical features of this circus genre, as well as the stage method of teaching work on the genre are indicated.

**Purpose of the article** is to systematically review the training of the future professional circus artist – an acrobat and



gymnast. The system of humanitarian, artistic, pedagogical, scientific and professional competencies is traced. The specificity and characteristics of the educational process in the circus industry are determined.

**Statement of the basic material.** Today's market in the field of circus art, in particular acrobatics and gymnastics, dictates new requirements for the professional training of artists of these circus genres. An attempt to implement on the basis of the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts, the Faculty of Variety and Circus Arts, the Department of Circus Genres, as well as the State Enterprise of the National Circus a systematic training of a professional circus artist – an acrobat voltigeur and an air gymnast on cord de péril. The system of training students of the first educational degree «Bachelor» is provided in accordance with regulatory documents of the Ministry of Education and Science of Ukraine and the State educational standard in the specialty 026 (Stage Art), as well as the educational professional program «Circus Genres».

It is important to note that the professional training system for the educational professional program at the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts is carried out according to such qualifications – circus acrobat, air gymnast, juggler, illusionist-magician, artist of the mimicry and jet theater, circus clown comedian, and teacher.

The purpose of the educational program is to train highly qualified circus artists, teachers of circus disciplines, combining professional performing skills in contemporary public and private circus companies, circus show programs with the ability to provide high-quality educational process through teaching in an educational institution.

Features of the program are the training of highly qualified circus artists by mastering a range of educational components: specialization in genres, acrobatics, gymnastics, juggling, pantomime, movement plastic, pedagogy, acting, circus performers,

basics of stage and circus performance, theater history, circus history, make-up in a professional direction, aimed at the comprehensive development, creative implementation and universality of the future circus artist and teacher in the field of circus and stage genres.

Teaching and learning programs – student-centered and dual learning, self-study. Lectures, practical, individual lessons, independent work of the student. Scientific activity (by organizing and attracting students to participate in scientific and practical conferences, seminars, master classes, round tables) creative activity (participation in cultural and educational events: concerts, competitions, festivals), pedagogical, industrial training, undergraduate (performing) practice.

The student assessment system is oral and written tests, differentiated tests, exams; creative exams in the form of practical closed or open shows; concert activity; creative projects; current control; certification in the form of a demonstration of qualification work and a comprehensive exam on the history of the circus, pedagogy, teaching methods of professional disciplines; protection of term papers and practices.

*Software Competencies.* Integral competency is the ability to solve complex specialized tasks in the field of stage art (circus genres) both independently and as part of a creative team, involving creative, material, technical, financial, economic and other resources and applying theories and methods of art, theater (circus) pedagogy, psychology of creativity.

*General competencies:* ability to abstract thinking, analysis and synthesis; ability to apply knowledge in practical situations; domain knowledge and understanding and understanding professional activity; ability to communicate in the state language both orally and in writing; ability to communicate in a foreign language; skills in using information and communication technologies; ability to be critical and self-critical; ability to adapt and act in a new situation; the ability to generate new ideas

(creativity) the ability to identify, pose and solve problems; ability to make informed decisions; ability to work in a team; interpersonal skills, the ability to motivate people and move towards a common goal.

*Professional competencies:*

1. the ability to solve complex problems in the field of circus innovation with a deep rethinking of existing and the creation of new holistic knowledge and professional practice in the field of stage art;

2. the ability to generate an idea and carry out the development of a new artistic idea and its embodiment in a work of circus art;

3. the ability to publicly present the result of their creative (intellectual) activities;

4. the ability to work effectively in a team in the process of creating a circus work that is synthetic in nature, guides work, or participates in a creative group in the process of its preparation;

5. the ability to professionally master the informative (informational, expressive-figurative) levels of the circus piece;

6. the ability to creatively perceive the world and the ability to reproduce it in artistic scenic images in circus art;

7. the ability to operate with a specific system of expressive means (plastic-visual, sound, acting and executive, editing and composition, screenwriting and drama) in the creation and production of works of stage art (for circus specializations);

8. the ability to understand and evaluate relevant cultural processes (in circus genres);

9. the ability to operate with the latest information and digital technologies in the process of implementing an artistic idea and understanding the creative result;

10. the ability to choose the appropriate creative means of artistic (circus) statements;

11. the ability to correlate a personal understanding of an artistic idea and work with an external context;

12. the ability to critically analyze, evaluate and synthesize new complex ideas in creative production circus activities;

13. ability to initiate innovative stage projects, festival and competition activities, promotion of the best examples of national and world circus heritage;

14. the ability to communicate in dialogue with a wide professional and scientific community and the public in the field of stage art and production, to interact with representatives of other creative professions;

15. the ability to transfer knowledge of stage art and practical experience in a variety of ways and means;

16. the ability to develop and implement educational projects with the aim of popularizing circus art (by specialization) in wide sections of society, including using the capabilities of the theater press, television, and the Internet;

17. the ability to work with professional literature, to analyze works of literature and art, using professional circus terminology.

Further we will analyze the specific features of professional competencies specifically for acrobat voltigeur and an air gymnast on cord de péril.

*The ability to professionally perform with specialization in the genre:*

- on ***circus acrobatics (voltage)***: acrobatic track, bridge, springboard, lounge, mat, bagel, foray, pace, jump, rondat, wheel, flip, flik flak, back and front somersault, flip-flop, somersault, somersault. (somersault), beer pirouette, pirouette, one and a half pirouettes, double somersaults, partners, vaulting exercises, supports (etude exercises), tempo support, emphasis, stand, foot stand, turn, kurbet, beer flip, balance, jump; acrobatic track, insurance, lounge, mat, rack, frogman, twine, pace jump, wheel, coup, cities, somersault, Courbet, transfer, kopfshprung, wheel, rondat, fordernsprung, flick-flak, somersault, grab, entry, jump [3].

In *circus gymnastics (cord de parel)*: effective techniques for maintaining body balance. Correctly carry out a warm-up with the inclusion of simple gymnastic exercises. Correctly apply the insured funds necessary for both learning and performing gymnastic elements and exercises – rope climbing, cockbet, mill, blanche, flag and bookmarks, clippings, support legs and arms, balance. Correctly perform both simple and complex gymnastic elements and exercises on the cord de parel. Correctly analyze your own technique of performing gymnastic elements and exercises, be able to find and correct errors of a technical nature in time. Based on the acquired program material on gymnastics, to be able to correctly compose and perform simple and reinforcing gymnastic combinations [2].

Full implementation of the training system for professional circus artists requires the mastery of the following special disciplines by students.

*Ability to perform professionally:*

- *acrobatics and gymnastics*: elementary stands on the head and arms, elementary jumps, somersaults, wheels, difficult somersaults, complex jumping combinations, acrobatic eccentricity, blanche, half props, exercises on gymnastic bars, gymnastic rings, gymnastic horizontal bar, gymnastic crossbeam (low), insurance, lounge, mat, grasp, jump, east, emphasis, swing, recession, rise, step, balance, strength exercises, balance exercises, vault, somersault (roll), wheel, transfer, turnover, flip, flip stand, vis, seed, sit down;

- *juggling*: juggling balls, rings, clubs; juggling with cross throws, juggling in pairs, separately in each hand;

- *dance*: classical staging of the body, arms, head and legs; mastering the primary skills of coordination of movements from *classical dance*; understanding of basic concepts in the terminology of classical dance, exercises at the machine tool and in the middle of the hall, jumping in classical dance technique (French); *folk stage dance* main characteristics and manner of performance in Ukrainian, Spanish, Polish, Italian, Mexican, Oriental character. To be able to practically perform elements of *modern dance* – Graham, Lemon,

Cunningham techniques, jazz techniques, hip-hop techniques, contemporary dance; own basic dance elements, move freely and combine individual movements into dance studies, perform one or another dance according to the peculiarities of the style and character of the *choreographic style* – modern, jazz, street dance; learn to distinguish the nature of music, its size, stylistic basis, be able to move clearly to the musical accompaniment; develop your creativity and become accustomed to independent work; move freely and combine individual movements into dance studies, perform one or another dance according to the peculiarities of the manner and character of the choreographic style; learn to distinguish the nature of music, its size, stylistic basis;

- *pantomimes and plastics* of movement transtation, lagging and leading movements, forward and backward waves, side waves, balance, traction and hooks, fixed point, fixed plane, level, angles, motion characteristic: amplitude, direction, strength, imaginary forces and obstacles, plastic composition, metamorphosis of movement, imaginary environment, facial expressions, mask, gesture, plastic characterization of the image, character, rapid, puppet, cartoon, robot, prickly, chopping, anti-movement;

- *acting skills of the circus artist* (laws, techniques, principles, sections) elements of the internal and external equipment of the circus artist; method of working on an image in a circus number; the main stages and content of the circus artist's homework on the role; main concepts of the course: proscenium, act, actor, arena, analysis (dramatic, effective, ideological and thematic), ensemble, apparatus, intermission, architectonics, attraction, biomechanics, props, performance, hero, game, diction, dynamism, dialogue, mirror scenes, dramaturgy, duet, eccentric, episode, epilogue, etude, genre, gesture, proposed circumstances, idea, improvisation, imitation, inversion, interpretation, intrigue, keynote, lyceum, conflict, skill, method, mise-en-scene, monologue, editing, through action, image (artistic, stage, ma monthly), pause, score, reincarnation of I, experiences, character, role perspective, subtext,

event, psychophysical apparatus, prologue, re-launch, promo, reactivity, ramp, props, repertoire, rehearsal, replica, retrospective, reflectivity, rhythm, sensitivity, style, plot, theater, theatricalization, theme, pace, tempo, type, imagination, plot, fragment, character, characterization, stamp, diary, attention, phenomenon.

*Freely navigate* in the directions, styles, genres and types of stage art (pop, circus, theater); the basics of directing a circus show; know the terminological and conceptual apparatus in the specialty; creative heritage of outstanding masters.

**Conclusions.** The circus culture in the process of evolution is enriched with the modern interaction of the performing arts: from the introduction of stunt elements from sports acrobatics and gymnastics; modern theater, in particular acting and psychophysical training; neoclassical ballet school and popular youth styles in modern choreography with the borrowing of modern dance, jazz dance; plastic and mimic aspects of the school of modern pantomime; circus genres – juggling, as well as the humanitarian and art cycle of instruction. The uniform load of the professional cycle in combination with the artistic and humanitarian opens up new opportunities in the preparation of a modern circus artist with professional skills. The emphasis on the student's use during training the great opportunities of modern technologies for independent work – electronic networks, video presentations, master classes, training and production practice, creative events create unlimited opportunities for becoming a professional circus artist in the modern labor market, both in Ukraine and abroad.

Thus, only with systematic training of circus artists – acrobatic voltige and aerial gymnastics on the cord de péril who study in the specialty 026 Stage art in the first educational degree, Bachelor, educational professional program of Circus genres, Academy students have a great chance to become a serious co-current environment in circus companies of the world, as well as the best decoration of a domestic circus.

### References

1. *Kashevarov V., Orel D.* Scenichno-tekhnichna pidgotovka v cirkovih zhanrah: tekhnika bezpeki, manezh, rekvizit [Stage and technical training in circus genres: safety equipment, playpen, props]. Kyiv: КМАЕТИ, 2018. 75 s. (in Ukrainian)
2. *Rybakov M.* Kievskij cirk: lyudi, sobytiya, sud'by [Kiev Circus: people, events, destinies]. Kyiv: Attica, 2006. 300 s. (in Russian)
3. Tcirkovye terminy [Circus terms]. Available at: <http://curcus.narod.ru/termin.htm> (in Russian)
4. *Kashuba Yu.* Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art//Innovative solutions in modern science. 2018. 6 (25). Pp. 100-105. (in English)
5. *Stetsenko A., Dobrovol'skaya S.* Specific features of the scenic method in the genre «Circus Gymnastics»: formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on «Shvung Trape» (trapezium)// Innovative solutions in modern science, 6 (25), 2018. Pp. 95-99 (in English)

Дмитро Володимирович Орел,  
старший викладач кафедри циркових жанрів,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтва,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0002-2413-1676

**СИСТЕМНА ПІДГОТОВКА ПРОФЕСІЙНИХ АРТИСТІВ  
ЦИРКУ (АКРОБАТИВ-ВОЛЬТИЖЕРІВ ТА ПОВІТРЯНИХ  
ГІМНАСТІВ НА КОРД-ДЕ ПАРЕЛІ) У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ  
ОСВІТИ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ**



**Анотація.** У статті викладено можливість системного принципу підготовки циркового артиста в умовах сьогодення. Мета дослідження полягає в системному розгляді підготовки майбутнього професійного артиста циркових жанрів – акробата та гімнаста. Простежено систему гуманітарних, художніх, педагогічних, наукових та фахових компетенцій. Визначені специфіка і характеристика освітнього процесу у цирковій галузі. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного підходу до вивчення циркової культури суміжних видів мистецтв. Крім того, використовуються емпіричні, описові та загальнонаукові методи компаративного аналізу й синтезу. Наукова новизна полягає у виявленні характерних особливостей специфіки та підготовки професійного артиста цирку за жанрами – акробатичний вольтиж та повітряна гімнастика на корд-де-парель. Циркова культура у процесі еволюції збагачувалась наслідками сучасної взаємодії мистецтв: від укорінення трюкових елементів спортивної акробатики та гімнастики, сучасного театру, зокрема акторської майстерності та психофізичного тренінгу, неокласичної балетної школи та популярних молодіжних стилів у сучасній хореографії із запозиченням модерн-танцю, джаз-танцю, пластичного та мімічного аспектів школи сучасної пантоміми, циркових жанрів – ручної еквілібристики, жонглювання, а також гуманітарного та мистецького циклів навчання. Рівномірне навантаження професійного циклу в поєднанні з мистецьким та гуманітарним відкриває нові можливості у підготовці сучасного циркового артиста з професійними вміннями та навичками. Також акцентування на використанні студентом під час навчання великої можливості сучасних технологій для самостійного навчання – електронні мережі, відео презентації, майстер-класи, навчальна та виробнича практика, творчі заходи створюють необмежені можливості для становлення професійного артиста цирку на сучасному ринку праці, як в Україні, так і за кордоном.

**Ключові слова:** циркові жанри, акробатика, гімнастика, вольтиж акробатичний, повітряна гімнастика на корд-де-парель, цирковий трюк, сценічна репрезентація, цирковий номер, хореографія, пантоміма.

#### Література

1. *Кашевара В., Орел Д.* Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 75 с.
2. *Рыбаков М.* Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев: Атика, 2006. 300 с.
3. *Цирковые термины.* URL: <http://circus.narod.ru/termin.htm>
4. *Kashuba Yu.* Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art//Innovative solutions in modern science, 2018, 6 (25). Pp. 100-105.
5. *Stetsenko A., Dobrovol'skaya S.* Specific features of the scenic method in the genre «Circus Gymnastics»: formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on «Shvung Trape» (trapezium)// Innovative solutions in modern science, 2018, 6 (25). Ss. 95-99.

**Дмитрий Владимирович Орел,**  
старший преподаватель кафедры цирковых жанров,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0002-2413-1676

**СИСТЕМНАЯ ПОДГОТОВКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ  
АРТИСТОВ ЦИРКА, АКРОБАТОВ-ВОЛЬТИЖЕРОВ И  
ВОЗДУШНЫХ ГИМНАСТОВ НА КОРД-ДЕ ПАРЕЛЬ В  
ЗАВЕДЕНИИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ**

**Аннотация.** В статье изложена возможность системного принципа подготовки циркового артиста в условиях сегодняшнего дня.

Цель исследования заключается в системном рассмотрении подготовки будущего профессионального артиста цирковых жанров – акробата и гимнаста. Прослежено систему гуманитарных, художественных, педагогических, научных и профессиональных компетенций. Определены специфика и характеристика образовательного процесса в цирковой отрасли. Методология исследования основывается на применении комплексного подхода к изучению цирковой культуры, смежных видов искусств. Кроме того, используются эмпирический, описательный и общенаучные методы компаративного анализа и синтеза. Научная новизна состоит в выявлении характерных особенностей специфики и подготовки профессионального артиста цирка по жанрам – акробатический вольтиж и воздушная гимнастика на корд-де-парель. Цирковая культура в процессе эволюции обогащается современным взаимодействием сценических искусств: от внедрения трюковых элементов из спортивной акробатики и гимнастики; современного театра, в частности актерского мастерства и психофизического тренинга; неоклассической балетной школы и популярных молодежных стилей в современной хореографии с заимствованием модерн-танца, джаз-танца, пластического и мимического аспектов школы современной пантомимы, цирковых жанров – ручной эквилибристики, жонглирования, а также гуманитарного и художественного циклов обучения. Равномерная нагрузка профессионального цикла в сочетании с художественным и гуманитарным открывает новые возможности в подготовке современного циркового артиста с профессиональными умениями и навыками. Также акцентирование на использование студентом во время обучения больших возможностей современных технологий для

самостоятельной работы – электронные сети, видео презентации, мастер-классы, учебная и производственная практика, творческие мероприятия создают неограниченные возможности для становления профессионального артиста цирка на современном рынке труда, как в Украине, так и за рубежом.

**Ключевые слова:** цирковые жанры, акробатика, гимнастика, вольтиж акробатический, воздушная гимнастика на корд-де-парель, цирковой трюк, сценическая репрезентация, цирковой номер, хореография, пантомима.

УДК 778.534.66 : 778.534.4 (476)

**Антонина Алексеевна Карпилова,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующий отделом экранных искусств,  
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы,  
Национальная академия наук Беларуси,  
Минск, Беларусь

### **ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА В КИНЕМАТОГРАФЕ БЕЛАРУСИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается звуковое решение анимационного фильма, которое понимается как особый способ построения звукового ряда фильма в его соотношении с визуальным рядом и общей драматургией произведения. Звуковое решение фильма включает в себя такие компоненты, как речь, музыка и шумы в акустически пространственном и образном соотношении и предполагает осмысление функционирования музыки, шумов и речи в контексте образной системы кинопроизведения. Звуковое решение как составляющая образно-семантической структуры анимационного фильма имеет особые средства выразительности (интонация, ритм, тембр и др.) и способы отражения действительности (ассоциативное отражение предметного мира, идей, эмоций), что позволяет ей служить специфическим авторским способом создания художественного экранного образа языком звуковой экспрессии. Выделены специфические особенности звуковых компонентов в контексте анимационного фильма: речи как наиболее реального и одновременно условного звукового компонента, музыки как самого эмоционального элемента, искусственное происхождение и тембровая необычность шумовой партитуры. На основе анализа звукового решения лучших белорусских анимационных фильмов режиссеров Игоря Волчека, Елены и Владимира Петкевич, Ирины

Кодюковой делается вывод о том, что звуковое решение выступает в них как важный содержательный и формообразующий компонент, посредством которого осуществляется авторский замысел. В анимационном фильме звук играет значительную роль как общепонятный язык, который может косвенно пояснять сюжет, рассказывать об исторических и социальных явлениях, иллюстрировать внутренние чувства и историю персонажей. Этими свойствами анимации обусловлено ее активное внедрение в игровое кино, видеоклипы, рекламу. Место анимационного кино в современной художественной культуре позволяет предполагать широкие перспективы ее развития в качестве одного из важных средств массовой коммуникации.

**Ключевые слова:** звуковое решение фильма, анимационное кино, киномузыка, речевые и шумовые компоненты фильма.

**Введение.** Анимационное кино как вид неигрового киноискусства в силу своих технических особенностей и художественных возможностей эстетического освоения мира стремительно развивается и требует современного теоретического осмысления. Развитие анимационного кино ставит в числе других вопрос звукового решения фильма, которое понимается как особый способ построения звукового ряда фильма в его соотношении с визуальным рядом и общей драматургией произведения. Звуковое решение фильма включает в себя такие компоненты, как речь, музыка и шумы в акустически пространственном и образном соотношении и предполагает осмысление функционирования звуковых компонентов в контексте художественного единства экранного произведения.

**Постановка проблемы.** Обозначенный аспект приобретает особую актуальность в связи с расширением процессов сквозного взаимодействия визуальной и звуковой сторон в современной анимации. Влияние звукового решения

распространяется как на композиционно-драматургическую организацию анимационных фильмов, так и на создание новых анимационных жанров. Звуковое решение фильма активно участвует в создании художественного образа на всех структурных уровнях экранного произведения: звукозрительном, фабульно-сюжетном, композиционно-образном, концепционном.

Актуальность изучения звукового решения анимационного фильма связана с потребностью в методологической разработке основ звукового решения анимационного фильма и теоретического обобщения практического опыта в области национального анимационного кино.

#### **Анализ последних исследований и публикаций.**

Теоретическому осмыслению звукового решения анимационных произведений посвящены отдельные работы. В частности, польский исследователь З. Лисса справедливо отмечает, что мультфильм «представляет мир фантастический, где принципиально возможны все виды связей зрительного и звукового элемента» [3, с. 398], где открывается широкое поле для экспериментов в области связей между обеими сферами. В монографии Т. Шак «Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино» рассматриваются основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма и разработана авторская методика анализа музыкального решения мультфильма [4]. В работе И. Бегизовой «Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма» обозначены основные функции музыки и принципы визуальной интерпретации музыки в мультипликационном кино [1].

Более широкой проблематике не только музыкального, но и звукового решения фильма посвящена работа Гвон Гюн Гжа «Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино», где рассматриваются звуковые эффекты, пространственно-временные особенности звука в анимации, звуковая драматургия анимационного фильма и т. д. Автор отмечает, что

пространственно-временная природа анимационного фильма, его технические и эстетические инновации, а также специфика системно-структурной и композиционно-драматургической организации обуславливают его возможность адаптировать и творчески трансформировать в художественной структуре фильма формы, жанры и средства звуковой выразительности, что подтверждается целостным анализом авторских фильмов Ю. Норштейна [2].

Анализ теоретических источников убеждает в том, что в настоящее время не существует целостной концепции звукового решения анимационного фильма, обусловленной взаимодействием всех звуковых компонентов в структуре экранного произведения.

В свете вышесказанного **целью** настоящей статьи является выявление особенностей звукового решения в белорусских анимационных фильмах и определение значения звукового компонента в создании художественного единства произведения.

**Изложение основного материала.** Вначале определим специфические особенности звуковых компонентов в контексте анимационного фильма. Так, речь в анимации «является, пожалуй, самым реальным элементом, способным усилить его “жизнеподобие”» [1, с. 52], но остается одним из важнейших носителей содержания. Зачастую в анимации используется преобразованное и трансформированное звучание голосов, что служит целям создания необычной речи и артикуляции условных анимационных персонажей.

Музыка в анимации играет огромную роль и иногда выступает единственной частью фонограммы, поскольку является таким же условным искусством, как и анимация – здесь совпадают онтологические и гносеологические основы обоих видов искусства. Музыка может быть написана специально для мультфильма (оригинальная музыка) или строиться на цитатах (компилятивная музыка); эти два способа могут также сочетаться в одном мультфильме. Функции музыки связаны с ее



возможностью создавать эмоциональную атмосферу, передавать чувства персонажей, характеризовать время и место действия, когда востребованными становятся ее тембровые, мелодико-ритмические, жанровые и др. особенности.

Шумы и звуковые эффекты в анимационных фильмах отличаются своей необычностью, в основном иллюстрируют и акцентируют движения или действия персонажей, их трансформацию, пространственно-временные изменения, смену кадров, смысловые переходы и т. д. Придуманные, генерированные шумы вполне соответствуют искусственно созданной среде анимационного фильма, в которой существуют невероятные персонажи.

Белорусская анимация начала активно развиваться только с 1970-х гг., но путь почти в половину столетия стал плодотворным для национальной анимации, которая существует в основном на базе Национальной киностудии «Беларусьфильм». С полной уверенностью можно говорить о появлении и эволюции в белорусской анимации авторского анимационного кино, трансформации художественного языка и жанровых форм, реализации новых технических возможностей.

С самого начала белорусского анимационного кино одним из главных стал вопрос кинозвука, который делает искусственный мир анимации более реальным, «оживляет» изобразительный ряд, тонко воздействует на восприятие зрителя и создает нужное настроение. Однако путь к постижению тайн звукозрительного синтеза был сложным и многотрудным.

В раннем периоде развития белорусской анимации (1973 – 1985 гг.) в фильмах доминировали иллюстративная музыка, внутрикадровая речь, минимальное количество шумов. Режиссер обычно следовал за словесным рядом, изображение строилось по принципу «прорисовки слова», а звуковой элемент понимался как иллюстративно-конструктивный. Этапным в понимании анимационного звука стал фильм «Песня о Зубре» (1982 г., режиссер Олег Белоусов, композитор Леонид Захлевный,

звукорежиссер Борис Шангин), где авторы создали многослойную звуковую партитуру, которая является непревзойденной в белорусской анимации по определенным параметрам: по богатству интонационно-тематических и тембровых источников, отсылающих к музыкально-звуковым архетипам национальной культуры; по органичному соединению в единое целое всех компонентов фоносферы – речи (поэму Николая Гусовского читает актер Виктор Тарасов), музыки и шумов. Среди звуковых архетипов выделяются народные наигрыши, сигналы охоты, колокольный звон. Звуковое решение вслед за визуальным рядом направлено на воплощение идей диалога человека с миром, с природой, осмысление первоистоков белорусского этноса. В звуке соединены эпическое и лирическое, объективное и субъективное начала. Самый яркий и захватывающий эпизод фильма – сцена охоты, где звучат необычный тембр рога и музыкальная тема гимнического характера, которая рисует звуковой образ человека как части природы. Звуковая партитура насыщена звучанием народных инструментов (белорусской дудки, жалейки), колокола как духовного символа, криков ворона в виде предвестника несчастья, рыка зубра как властелина белорусской природы. После эпизода войны и звукового хаоса, где смешаны песенные фразы, человеческий крик и звериный вой, наступает финальный апофеоз: женское соло воспринимается как голос Богородицы, несущий мир и гармонию.

Настоящий прорыв в звуковом пространстве белорусского анимационного кино начался с 1986 г., что было связано с появлением и активным развитием авторского фильма. Точкой отсчета стали два фильма, которые стали классикой не только белорусского, но и европейского анимационного кино, получив множество наград на зарубежных конкурсах и фестивалях. Именно в них были обозначены основные векторы звукового решения белорусских анимационных фильмов, которые продолжают развиваться в настоящее время.

Уникальная в своем роде фоносфера была создана в ленте «Лафертовская маковница» (1986 г., режиссер Елена Марченко-Петкевич, композитор Олег Оловников, звукорежиссер Сергей Чупров), снятой по мотивам одноименной повести Антония Погорельского и исполненной в оригинальной технике песка. Лейттембром фильма, рассказывающего трогательную сказку о девочке-сироте, стало звучание виолончели – солирующее или погруженное в многоголосную звуковую партитуру. В тонко разработанной речевой области присутствуют четыре темы: акустически искаженной и неестественной голосовой сфере Мачехи противостоят темы Девочки-рассказчицы, Бабушки и Кота. Хрупкому тембру детского голоса контрастирует зловещий, гипертрофированный реверберацией голос Мачехи. Шумовая сфера представлена имитационными электронными звуками, среди которых крик сороки, вой ветра, падающие капли, неразборчивый шепот. Под хрустальный звон колокольчиков бабушка, которая сидит на облаке, сыплет маленькие маковые зерна, похожие на звезды, а они превращаются в символы детской памяти – деревья, мельницу, дом. Прием многослойности звуковой композиции выдерживается на протяжении всего повествования, составляя двухслойную (соединение речи и музыки, музыки и шумов, шумов и речи) и трехслойную структуру (соединение всех звуковых компонентов) фоносферы. «Тихой» кульминацией фильма становится молитва бабушки: «В нужде беспокойной, во тревоге и горести не остави нас, день ясноокий, сохрани нас, ночь темная, укрой любовью земной всякого малого, всякого беззащитного». Идея фильма выражена в авторском тексте: «Я хотела бы сходить за сокровищами... Не бежать от своего детства, а идти ему навстречу; любить и видеть то, что нельзя тронуть рукой: лес, воздух, тишину, небо, луну, время». Так принцип «драматургии памяти», воплощенный в структуре знаменитого фильма «Сказка сказок» Ю. Норштейна, нашел свое продолжение в ленте его ученицы и последовательницы.

Фильм-притча «Каприччио» (1986 г., режиссер Игорь Волчек, звукорежиссер Сергей Чупров) стал настоящим событием для белорусского кино. Лента, своим названием отсылающая к музыкальной форме импровизационной структуры, явилась своеобразным лирическим эссе на тему взросления и ответственности перед собой. Жизнь человека проходит в дороге, в неуютном жестком вагоне. Через весь фильм проходит звуковой образ неумолимо идущего времени – стук колес и звук капель воды, падающих в дрожащий от движения вагона стакан. В целом они напоминают звук метронома и ассоциируются с темой стремительно проносающейся жизни. Спасительными островками в памяти героя становятся музыкальные фрагменты: воспоминания о большом черном рояле, за которым мальчик играет «К Элизе» Л. Бетховена, звучание песни «Мишель» ансамбля «Битлз», хора «Gaudeamus». Драматургически активно, на уровне авторской концепции использованы образно-смысловые возможности музыкальных цитат. Ученическая гамма или чувствительное танго воспринимаются как символы определенных этапов жизни героя-автора.

Впоследствии доминирование музыкального компонента в звуковом решении фильма проявилось в анимационной притче режиссера Владимира Петкевича «Месяц» (1993 г., композитор Виктор Копытько, звукорежиссер Владимир Головницкий). В основе фильма лежит морально-нравственная оппозиция, представленная жизнью и деяниями двух братьев, один из которых олицетворяет добро, а другой подчиняется сказочному антигерою Цмоку и является символом зла. Звуковые характеристики братьев построены на интонациях песен, созданных композитором в духе народных белорусских песен, – «Уставала, кашулю вышивала» и «Хай вам ад сонейка цёплянка будзе». Тема брата-музыканта представляет собой терцовую мажоро-минорную попевку в прямом движении, а тема злого брата – инверсию этой попевки. На протяжении картины две музыкальные темы находятся в постоянном противодействии.

Сферу добра воплощают также светлые образы народных песен и детской считалки, природные шумы. Сферу зла несут звукошумовая фактура, представляющая нарочито фальшивые мелодические попевки; неясные синтезированные созвучия в низком регистре; причудливые, измененные до неузнаваемости шумы. Контраст и столкновение образных сфер позволяют говорить о конфликтном типе звуковой драматургии в фильме.

Полифоническая структура и семантическая насыщенность звукового поля существуют и в ленте Владимира Петкевича «Жило-было дерево...» (1996 г., композитор Виктор Копытько, звукорежиссер Владимир Головницкий). Анимационная притча о гармоничности бытия, единства человека и природы, о сущностных и вечных вещах стала самым светлым и, пожалуй, самым личностным фильмом режиссера, где доминируют теплые краски, легкий штриховой рисунок, изящество и легкость линий. Такой изобразительной стилистике соответствует прозрачная по фактуре, «легкая» по тембровым параметрам партитура, в которой есть своя драматургия, неразрывно связанная с общей драматургией ленты. Этот удивительно гармоничный по мировосприятию фильм обращен к архетипическим образам белорусской культуры. Рефреном стала наивно-трогательная музыкальная тема времени, которая существует наравне с естественными звуками жизни – смехом девочки, мычанием коровы, щебетом птиц, блеянием овец, – и несет смысл единства всего сущего. Замечательна сцена превращения девочки в птичку, которая со смехом прилетает к кормушке. Подобный прием пластических метаморфоз был продолжен композитором в музыкальной сфере. Основной теме контрастирует, но не противостоит более подвижная тема трехголосного фугато, с тембрами деревянных духовых, с острыми штрихами – она сопровождает жанровые зарисовки картин весенней, летней, осенней и зимней жизни старой яблони и обитателей маленького деревенского дома. Из невнятного гула постепенно прорастает мощное и ликующее звучание

инструментального гимна в духе Антонио Вивальди: повзрослевшая девочка уходит из родного гнезда. Музыка сопровождает уход старика, который закрывает глаза, уходя навеки в иной мир, а яблоня, со стоном оторвавшись от земли, взлетает в небо. Уходит и старуха, прижав к себе кота. Но в финале возвращается радость – в заснеженной кормушке сидит синичка, она превращается в девочку и со смехом улетает. Слово присутствует в фоносфере ленты в минимальной степени, в тексте песни «Яблыня з лістом» (текст народный, музыка Виктора Копытько), которая звучит в ключевых моментах фильма: в экспозиции, возникая из неясного гула, в кульминации (соло песни как образ опустевшего пространства после ухода девочки) и в сцене смерти старика. Шумовая фоносфера фильма богата и разнообразна, например, осенняя картина представлена выразительными звуковизуальными штрихами – стуком молотков и чириканьем воробьев, нахохлившихся на краю бочки с водой. Вой волков, треск сучьев и недифференцированный гул иллюстрирует одиночество стариков, оставшихся в избе. Ничего подобного этой анимационной притче, где ненавязчиво и легко, с любовью и юмором рассказано о вечных темах, в белорусской анимации не было. Здесь как бы материализовалось гомогенное поле сознания, где все равноценно, все переходит во все. Звуковая сфера строится из микротем, которые словно переходят в изображение и обратно, совмещая принцип взаимозаменяемости элементов в создании аудиовизуальной образности.

Основные тенденции эволюции кинозвука соединились в творчестве режиссера Ирины Кодюковой. Анимационный фильм «Удивительный ужин в Сочельник» (1999 г., звукорежиссер Андрей Волков) из цикла «Святочные рассказы» примечателен развернутой звуковой партитурой с оригинальной системой музыкальных лейтмотивов, натуральных шумов и звуковых эффектов. В сцене предрождественского вечера, на фоне светящихся окон многоэтажных домов слышны разнообразные звуки, создающие многослойную звуковую партитуру: это

мелодия флейты и шум аэропорта, звуки городского транспорта и звонки в дверь, телефонные гудки и песня Владимира Высоцкого «Ну, здравствуй, это я!», рождественская молитва и колокол, зовущий к Всенощной. Все эти звучания разного происхождения – природного, урбанистического, антропологического – не имеют визуальной поддержки в виде изобразительной иллюстрации, однако по принципу ассоциации создают целостный образ поэтичного, очень личностного фильма. Звуковой ряд предстает в виде авторского комментария, который компенсирует отсутствие адекватного изображения. Появление котов – главных героев удивительного ужина – отмечено «сказочным» звучанием арфы. Интонационные характеристики персонажей поражают своим разнообразием: у мамы мягкий и нежный голос, у хозяйки породистого кота – резкий и пронзительный; просительно-мяукающие звуки издают бездомные коты, а главный кот-бомж, увидев лужу сметаны, сипло произносит: «Ну, вы даете!» Так бытовыми приметами и юмористическими деталями обозначено наступление волшебного праздника.

В основе звукового решения кинопритчи «Легенда о леди Годиве» (2004 г., режиссер Ирина Кодюкова, звукорежиссер Андрей Волков) лежит песня московской певицы Елены Фроловой «Я вышла замуж в январе» на стихи Иосифа Бродского. Центральной музыкальной характеристикой главной героини, олицетворением ее чистоты, хрупкости и преданности своему народу стал вокализ, построенный на теме песни в сопровождении флейты и гитары. Музыкальная характеристика грозного мужа леди Годивы представляет собой шумовую фактуру, тематически неопределенную, несущую негативное эмоциональное состояние. В конце ленты народное гулянье сопровождается незамысловатым аккомпанементом гуслей и бубна.

Сочетание звуковых компонентов в фильме может быть различным. Сохранение всех неизменных звуковых характеристик персонажей, находящихся в кадре, содействует созданию

дисгармонии. Музыкальное сопровождение (без шумов и речи) служит для дополнительного объяснения ситуации, уточнения эмоционального состояния, характера и действия героев. Отказ от музыки, но активное использование речи и шумов также возможно. Большую роль могут выполнять паузы и молчание, так как сама реальность является звучащей, абсолютной тишины не существует.

Например, в фильме «Марк Шагал. Начало» (2016 г., режиссер Елена Петкевич, композитор Софья Петкевич, звукорежиссер Владимир Суходолов) существует звуковая полифункциональность, царит яркая звуковая стихия, близкая карнавальная. Насыщенную звуковую сферу картины трудно раскладывать на компоненты, в ней много фантастических, генерированных звуков. И в то же время много звуковой «натуры» – это гудки пароходов и паровозов, лай собак и мычание коровы, жужжание насекомых и кваканье лягушек, но главное – звуки уютного родного дома. Синтез изображения и звука порой достигает мощной силы. Тиканье домашних часов и соловьиное пение постепенно сменяются воем ветра и зимней вьюги. Юный Шагал уходит в эту неведомую стихию, в революцию. Вместе с ним уходит целая эпоха и ее звучания. Многие музыкальные образы фильма с их танцевально-песенной архетипической основой будто отсылают к мифопоэтике Шагала, в картинах которого образ любимого Витебска приобрел библейский облик Иерусалима.

Процессы синтеза анимации и музыки способствуют созданию новых жанров белорусской анимации. Являясь общим знаменателем (композиционным, динамическим, эмоционально-психологическим, тематическим, темпо-ритмическим) для создания звукозрительной образности, музыкальная драматургия способствует развитию ассоциативно-образного языка анимационного кино. Так появился жанр белорусского анимационного мюзикла – лента «Звезды седьмого неба» (2020 г., режиссер Елена Турова, композитор Леонид Ширин),



где персонажей озвучили звезды белорусской эстрады, театра и кино: Юрий Ващук, Денис Дудинский, Иван Вабищевич, Елена Дубровская, Светлана Залесская-Бень и др.

В целом звуковое решение как составная часть образно-семантической структуры анимационного фильма имеет особые средства выразительности (интонация, ритм, тембр и др.) и способы отражения действительности (ассоциативное отражение предметного мира, идей, эмоций), что позволяет ей служить специфическим авторским способом создания художественного экранного образа.

**Выводы.** Достижения белорусского анимационного кино в области звуковой и звукозрительной образности связаны с авторским кинематографом и находятся в русле общих поисков мировой анимации. В лучших белорусских анимационных фильмах звуковой компонент выступает как важный содержательный и формообразующий фактор, посредством которого осуществляется авторский замысел. Звуковое решение анимационного фильма активно участвует в формировании экранного образа, выступает в художественном пространстве и времени фильма в диалектическом единстве содержательного и конструктивного начал.

В наиболее значительных белорусских анимационных лентах звуковая сфера многослойна и полифункциональна: она включает закадровую музыку, диктующую фильму ритм, а персонажам – характер движения; внутрикадровую музыку, перерастающую в визуальные символы; шумы, подчеркивающие ощущение реальности; речь персонажей и дикторский текст, которые являются конструктивным элементом и одновременно авторским комментарием с множественностью интонаций и функций.

В анимационном кино звук играет значительную роль как общепонятный язык, с помощью которого можно косвенно пояснять сюжет, рассказывать об исторических и социальных явлениях, иллюстрировать внутренние чувства и историю

персонажей. Даними свойствами анимации обусловлено ее активное внедрение в игровое кино, видеоклипы, рекламу. Место анимации в современной художественной культуре позволяет предполагать широкие перспективы ее развития в качестве одного из средств массовой коммуникации.

### Литература

1. *Бегизова И.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Тбилиси: Тбилисская гос. консерватория имени В. Сараджишвили, 1985. 27 с.
2. *Гвон Гюн Гжа.* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Москва: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2005. 25 с.
3. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. Москва: Музыка, 1970. 495 с.
4. *Шак Т.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. 384 с.

**Антоніна Олексіївна Карпілова,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач відділу екранних мистецтв,

Центр досліджень білоруської культури, мови та літератури,

Національна академія наук Білорусі,

Мінськ, Білорусь

### **ЗВУКОВЕ РІШЕННЯ АНІМАЦІЙНОГО ФІЛЬМУ У КІНЕМАТОГРАФІ БІЛОРУСІ**

**Анотація.** У статті розглядається звукове рішення анімаційного фільму, яке розуміється як особливий спосіб побудови звукового ряду фільму в його співвідношенні з

візуальним рядом і загальною драматургією твору. Звукове рішення фільму включає в себе такі компоненти, як мова, музика і шуми в акустично просторовому й образному співвідношенні і передбачає осмислення функціонування музики, шумів і мови в контексті образної системи кінотвору. Звукове рішення як складова образно-семантичної структури анімаційного фільму має особливі засоби виразності (інтонація, ритм, тембр та ін.) і способи відображення дійсності (асоціативне відображення предметного світу, ідей, емоцій), що дозволяє їй служити специфічним авторським способом створення художнього екранного образу мовою звукової експресії. Виділені специфічні особливості звукових компонентів у контексті анімаційного фільму: мовлення як найреальнішого і одночасно умовного звукового компонента, музики як самого емоційного елемента, штучне походження і темброва незвичайність шумової партитури. На основі аналізу звукового рішення кращих білоруських анімаційних фільмів режисерів Ігоря Волчека, Олени та Володимира Петкевич, Ірини Кодюкової робиться висновок про те, що звукове рішення виступає в них як важливий змістовний і формотворчий компонент, за допомогою якого здійснюється авторський задум. В анімаційному фільмі звук відіграє значну роль як загальнозрозуміла мова, яка може побічно пояснювати сюжет, розповідати про історичні та соціальні явища, ілюструвати внутрішні почуття й історію персонажів. Цими властивостями анімації обумовлено її активне впровадження в ігрове кіно, відеокліпи, рекламу. Місце анімаційного кіно в сучасній художній культурі дозволяє припускати широкі перспективи її розвитку в якості одного з важливих засобів масової комунікації.

**Ключові слова:** звукове рішення фільму, анімаційне кіно, кіномузика, мовні та шумові компоненти фільму.

**Antonina O. Karpilova,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Head of the Department of screen arts,  
Center for research of Belarusian culture, language and literature,  
National Academy of Sciences of Belarus  
Minsk, Belarus

## **SOUND DESIGN OF AN ANIMATED FILM IN THE CINEMA OF BELARUS**

**Abstract.** The article discusses the sound design of an animated film, which is understood as a special way of constructing the sound lines of a film in its ratio to the visual range and the overall dramaturgy of the work. The sound solution of the film includes such components as speech, music and noise in an acoustically spatial and figurative ratio and involves understanding the functioning of music, noise and speech in the context of a figurative system of the film. Sound solution as a component of the figurative-semantic structure of an animated film has special expressive means (intonation, rhythm, timbre, etc.) and ways of reflecting the reality (associative reflection of the objective world, ideas, emotions), which allows it to serve as a specific author's way of creating an artistic screen image with the language of sound expression. The specific features of sound components in the context of an animated film are highlighted: speech as the most real and at the same time symbolic sound component, music as the most emotional element, artificial origin and timbre unusual of the noise score. Based on the analysis of the sound solution of the best Belarusian animated films directed by Igor Volchek, Elena and Vladimir Petkevich, Irina Kodyukova, it is concluded that the sound solution appears in works as an important substantive and formative component and by this the author's intention is realized. In an animated film, sound plays a significant role as a common language that can indirectly explain the plot, talk about historical and social phenomena, illustrate the inner feelings and history of the characters.

Due to these properties animation is extensively implemented in feature films, video clips, and advertising. The place of animated cinema in contemporary artistic culture allows us to assume broad prospects for its development as one of the important mass communication medium.

**Key words:** sound design of the film, animated film, film music, speech and noise components of the film.

### References

1. *Begizova I.* Vzaimodejstvie muzyki i izobrazheniya v obraznoj strukture mul'tiplikacionnogo fil'ma [The interaction of music and images in the imagery of the animated film]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.03. Tbilisi: Tbilisskaya gos. konservatoriya imeni V. Saradzhishvili, 1985. 27 s. (in Russian)
2. *Gvon Gyun Gzha.* Hudozhestvenno-esteticheskaya specifika zvuka v animacionnom kino [Artistic and aesthetic specificity of sound in animated films]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.03. Moscow: Vseros. gos. in-t kinematografii im. S. A. Gerasimova, 2005. 25 s. (in Russian)
3. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 495 s. (in Russian)
4. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino [Music in the structure of the media text. On the material of feature and animated films]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2019. 384 s. (in Russian)

УДК 792.023

**Михайло Павлович Кіба,**  
кандидат архітектури, доцент,  
Сочинський державний університет,  
Сочі, Росія  
ORCID: 0000-0001-7346-2343

## **СЦЕНОГРАФІЯ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА**

**Анотація.** У статті розглянуті питання використання досвіду сценографії у дизайні середовища. Аналізується сценографія грецького театру. Вивчається співвідношення форм театру, сцени та декорації, а також їх вплив на глядача. Ці категорії також розглядаються в римському театрі. Він формується як закритий простір, щоб максимально привернути увагу глядача. У грецькому та римському театрі глядач включається в те, що відбувається на сцені, за допомогою зору та слуху. Сценографія компенсує статичність глядача використовуючи для цього рух акторів і хору, вживаючи спеціальні механізми для створення спецефектів. У статті розглянуто інший вид театралізованої вистави, в якому глядач ставав його учасником. Найпоширенішою формою такого подання була процесія. У статті наведені приклади театралізованих процесій та їх архітектурне оточення.

Важливим етапом у розвитку декорації є експерименти в театрі к. XIX – I третини XX ст. У театрі к. XIX ст. присутня натуралістична декорація, яка повторює оформлення міського середовища того часу. Зростання ритму міського життя, поява нових технічних засобів зв'язку та пересування призвело до того, що декорація набуває динамічного вигляду. На декорацію театру I третини XX ст. вплинули авангардні течії у мистецтві. Мотиви промислової архітектури привносять у театральні постановки представники конструктивізму. Театральна декорація кі. XX ст. створюється проекційною технікою за

допомогою цифрового устаткування. Проекції, створені з реальних фотографій, фрагментів відео, віртуальних і графічних зображень, стирають межу між декорацією театру і міським середовищем.

Декорація середовища формується як об'єми в просторі у вигляді синтезу вражень від міських споруд та середовищних об'єктів. Ці об'єкти, як у театрі декорація сцени, спрямовують рух, створюють зони підвищеного емоційного впливу. Середовищне проектування членує простір міста на тематичні зони з комплексом візуальних характеристик. Якість життя в цих міських зонах багато в чому залежить від середовищної декорації, що супроводжує життєві процеси.

**Ключові слова:** середовище, дизайн, декорація сцени, сценографія, театр, архітектурне оточення.

**Вступ.** Сучасна архітектура й містобудування вже вийшли за кордон функціонального проектування міста як цілісною, регламентованої системи. При збереженні основних містобудівних категорій проектування середовища поділяє місто на тематичні зони з комплексом візуальних характеристик. Якість життя в цих міських зонах багато в чому залежить від середовищної декорації, що супроводжує життєві процеси. Ч. Дженкс [8, с. 15] називає початком епохи постмодернізму вибух житлового мікрорайону Прутт-Айго в Сент-Луїсі в 1972 р., який люди покинули через низьку якість візуальних характеристик житлового середовища. Це можна порівняти з тим, як глядач покидає театр, де на сцені розігрується бездарна п'єса в дешевій декорації.

**Постановка проблеми.** Дизайн середовища здатний генерувати ідеї наповнення та обладнання простору з областей, в яких присутня ідейно-естетична діяльність, вільна від архітектурних законів і проблем. Такою сферою діяльності є сценічна творчість. Драматургія, сценографія, режисура, акторська майстерність відображають більшість завдань

дизайну середовища. З точки зору питань формоутворення та розташування об'єктів життєдіяльності в певному просторі можна розглянути деякі питання декорації сцени. Оскільки постановка питання може використовувати вкрай великий обсяг матеріалу, то в цієї публікації ми обмежимося деякими важливими етапами організації декорації сценічного простору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дизайн середовища має специфічну структуру цілей і проектних дій, які не завжди узгоджуються з процесами архітектурного творчості. В. Глазичев [6, с. 402] зазначає, що «середовище» виступає як сполучна міжлюдських стосунків «від групової системи розселення до мінімального житлового осередку». Дизайн середовища робить «індивідуальне» елементом цілісного існування, але не дає великого ідейно-художнього навантаження, притаманного значним архітектурних об'єктам. У зв'язку з цим обладнанню середовища властиві такі категорії як мобільність, короткостроковість експлуатації. В. Шимко [15, с. 263] вказує на те, що середовищу громадських просторів характерні «непостійність вражень, зовнішня непередбачуваність приватних змін, що постійно відбуваються тут при загальній орієнтації середовища на святковість, легкість, майже карнавальну анонімність».

Дизайн середовища тісно пов'язаний з формуванням нового проектного мислення із кінця 1970-х рр., що отримав назву «постмодернізм». Він прийшов на зміну модернізму з його раціональним походом до проектування. О. Раппапорт [13, с. 35] вказує на те, що раціонально проектний метод модернізму зблизив його з інженерним проектуванням, позбавляючи людину зв'язку з культурою, конкретним ландшафтом, «духом місця». Тоді як житлове середовище у творах постмодерністів – це засіб духовної комунікації, підвищеної образності, а не засіб для механічного чергування циклів життєдіяльності, обумовлених функціональними вимогами. Як зазначає Н. Барсукова [3, с. 26], видовищність, театральність, гра та іронія стають для зрілого



етапу проектної культури постмодернізму головними принципами. Як приклад, це видно в проектах середовища таких архітекторів як Ч. Мур, Х. Холляйн, Р. Бофілл та ін. Проектований простір розглядається як територія, на якій споживач втягується в спектакль, який розвивається за певним сценарієм. На цьому етапі треба визначити особливості сцени та її зв'язок з декорацією на визначних етапах розвитку театру.

**Мета** статті – розглянути питання використання досвіду сценографії у дизайні середовища.

**Виклад основного матеріалу.** Підвищення емоційного стану глядача було метою класичного театру. Як зазначає Х. Лівранга [9, с. 13], вистава античного театру бажала застати глядача зненацька, заволодіти його увагою, включити його в дію вистави поряд із ще одним актором. Світогляд глядача повинен був змінюватися під час вистави, і глядач міг вийти з театру іншим, ніж увійшов. Конструкція сцени в античному театрі розвивалася паралельно з розвитком драми. До к. VI ст. до н. е. це були відповідно – орхестра, скена і театрон. Маркузон вказує на те, що великий розмір грецьких театрів періоду еллінізму не дозволяв перетворити їх на закриті приміщення. Орхестра, кругла за формою, служила основним місцем вистави. На ній виступав хор, розігрувалися трагедії і комедії, знаходився вівтар, присвячений Діонісу. До III ст. з'являється проскеній, прибудова перед сконою, що служила додатковим місцем для вистави. Це дозволяло розвивати дію у двох рівнях – на орхестрі та розширеній сцені. В. Головня [7, с. 71] вказує на натуралістичність декорацій грецького театру. Декорація зображувала або архітектуру, або фрагменти ландшафту. При цьому для посилення впливу застосовувалися бутафорії, що імітують реальні елементи архітектури, рослинності, рельєфів, обстановку інтер'єрів. Тобто матеріальна декорація переднього плану доповнювалася намальованим заднім. Така побудова декорації схожа з дизайном середовища, в якому, відповідно,

далекий простір – це архітектура, близький – це середовищні об'єкти, в яких розкривається функція та ідея [15, с. 55].

У грецькому театрі був ще й третій рівень. До нього слід віднести навколишній ландшафт. Оскільки театрон влаштовувався на схилі складного рельєфу, з глядацьких місць видно було не тільки фасад сцени з декораціями, але й ландшафтне оточення. Сонячне освітлення, запахи, рух потоків повітря ототожнювали те, що відбувалося на сцені, з реальним життям.

Зіставлення того, що відбувається на сцені, з реальним життям було можливо до певної міри, і то – по більшості в комедіях. Але коли йшлося про богів, стали необхідними технічні пристрої. Так, наприклад, у трагедії Евріпіда «Беллерофонт» її герой піднімався на небо на крилатому коні Пегасі. В. Головня [7, с. 73] виділяє кілька видів театральних машин, що застосовувалися в грецькому театрі: екікклема, еорема. Еорема застосовувалася як підйомний механізм на основі протидії. Глядач повинен був відчутти незвичайність того, що відбувається, адже героями драм були Боги. За словами Х. Лівранга [9, с. 44]. в античному театрі вдавалися до різних спецефектів: люків, систем подачі і відведення води, хімічних з'єднань для імітації світлових і повітряних ефектів. У театрі Есхіла вже використовують взуття на високій дерев'яній підшві, розкішні наряди, маски, рупор для посилення голосу. Так, Вітрувій [4, сс. 92, 95] указує на методику використання механізмів акустичних резонаторів – голосників – у конструкції сходів. Та й сама форма театрону, подібна до воронки, значно підсилювала звук.

У період Римської імперії театр уже будується як закритий простір. Театрон перекривається веларіумом – навісом на тросах. У зв'язку зі зменшенням розміру театрона до 70 м театри набувають вигляду закритих у плані споруд із постійним перекриттям – одеонів. Сцена наближається до театрона, за рахунок ліквідації частини оркестри вона набуває вигляд

півкола. Сцена об'єднується з логійоном, утворюючи витягнутий майданчик для вистав. За рахунок розвитку бічних прибудов сцена опиняється в ніші, в якій потім сформувався планшет сцени. В римському театрі вперше з'являється завіса. Через відсутність колосників завісу піднімали з-під сцени на висоту верхнього ряду глядачів.

Такий докладний опис трансформації грецького й римського театру приведений не випадково. Він показує, як розвиваються просторові характеристики та ідея театру в подальші епохи. Римський театр, що вже частково існував як закрита споруда, створює комфорт для глядача, захищаючи від спеки й вологи, ідеально налаштовуючи акустику. Створюючи натуралістичні декорації, він максимально намагається занурити глядача в те, що відбувається на сцені, досягти максимального емоційного ефекту від постанови.

Згодом театральні досвід організації сцени та її декорації здійснить вирішальний вплив на техніки акціонізму в концептуальному мистецтві, про що згадується в дослідженні К. Андреевої [1, с. 159]. Завдання художників, таких як М. Нітш, Р. Шварцкоглер та ін., у цьому процесі подібне до дій актора – заволодіти увагою людини цілком, вирвавши її зі звичайного світосприйняття. Щоб домогтися цього, глядача треба помістити у штучне середовище, максимально ізолювати від зовнішніх впливів. Тому вже в камерному римському театрі глядач занурений у напівтемряву, а сцена при цьому яскраво висвітлювалася доступними в ті часи засобами.

Розглядаючи трансформацію сцени, слід врахувати ще один важливий фактор, пов'язаний із мобільністю глядача. В грецькому та римському театрі глядач включається в те, що відбувається на сцені, за допомогою зору та слуху. Вистава у спеціально організованому архітектурному просторі точно визначала глядачеві його місце розташування. Сценографія компенсує статичність глядача, використовуючи для цього рух акторів і хору, переміщення сцен спектаклю з оркестри на

логіон, використання спеціальних механізмів для створення спецефектів.

Здавна існував і інший вид залучення глядача в театралізовану виставу. В цьому був присутній елемент інтерактивності – глядач ставав учасником вистави. Найпоширенішою формою такої вистави була процесія. Саме вона найбільш близька до дизайну середовища. Міське оточення не ставить своєю метою заволодіти увагою людини цілком, вирвавши її зі звичайного світосприйняття за допомогою ізоляції. Мета середовищного дизайну полягає в тому, щоб урізноманітнити й індивідуалізувати місце проживання конкретної людини або соціальної групи, синхронізувати їх потреби та форми реалізації потреб. У цьому зв'язку доречно привести міркування К. Лінча [11, с. 92], в яких він метафорично порівнює міську структуру, при всій різноманітності її частин, з єдиним організмом: «...вулиці – артерії, парки – легені, лінії комунікації – нерви, міський центр – серце, що перекачує кров через вуличну мережу...».

В історії архітектури стародавнього світу ми бачимо багато архітектурних споруд, які створювалися для процесій. У давньому Єгипті в комплексі заупокійних храмів у Дейр-Ель-Бахрі були організовані проходи для церемоній у вигляді пандусів. Особливо виразно вони виявлені у композиції храму Хатшепсут. Процесія йшла по відкритій місцевості, потрапляла в темні переходи, вирублеї у скелі. За допомогою архітектури так розкривалася ідея переходу від світу живих у царство мертвих. У храмі Амона-Ра у Карнаку гіпостільний зал складався з двох видів колон. Капітелі колон, які не були освітлені через суцільне перекриття, мали вигляд закритого лотоса. А ті колони, які були розташовані на центральному проході вздовж руху процесії, висвітлювалися рядом щілиновидних вікон на перепаді перекриття. Їх капітелі зроблені у формі розкритого лотоса. Так в одному просторі розкривалися дві категорії – темряви і світла – у вертикальному і

горизонтальному напрямках. Рухаючись у напівтемряві залу, процесія висвітлювала шлях за допомогою смолоскипів. Єгиптяни декорували стовбури колон рельєфами. Освітлені факелами, вони створювали враження живих зображень. Природне світло, що мерехтіло на висоті 21 метра над головою, створюючи вертикальний вектор сприйняття. Вектор руху в горизонтальному напрямку формувався за рахунок чергування затемнених і освітлених просторів.

Ще один приклад організації просторових обсягів для процесії – алея сфінксів, що вела до храму Хонсу в Карнаку. Фігури сфінксів обмежували і формували ряди колон на головній дорозі до храму. Барани з головами людини, яка ототожнювалася з образом фараона, створювали ідейне утримання процесії – фараон як лідер веде підданих до Бога Хонсу. Високий пілон храму, на якому був зображений фараон, і через який здійснювався вхід до храму, формував своерідну вертикальну декорацію, на тлі якої йшла процесія.

У Вавилоні такою декорацією були міські стіни, на яких у фризі довжиною 180 м були зображені фантастичні тварини, що входили разом зі святковою процесією через браму богині Іштар у місто. Ширина «дороги процесій» до брами дорівнювала 25 м, а після брами звужувалася до 7,5 м.

З наведених прикладів стає ясно, що міське середовище і комунікації під час урочистостей стають своерідною сценою для вистави. Як зазначає Г. Літвінов [10, с. 21], театралізована дія занурюється в «дух місця». Середовище стає невід'ємною частиною вистави, а вистава, у свою чергу, – продовженням цього середовища. У дизайні середовища ХХ ст. міський простір дійсно нагадує сцену. Кордони рампи й задника співвідносяться з містобудівними планами мікрорайонів, кварталів, вулиць, прибудинкових територій, окремих будівель.

Розвиток урбанізації наприкінці ХІХ ст. не міг не відбитися на організації декорацій у театрі. Традиції лаштунково-арочної системи античного театру руйнуються.

Міське середовище асоціюється з технічними досягненнями, які змінили світогляд споживачів. У зв'язку з цим формується новий тип городянина, для якого прагматизм стає основою світогляду. Змінюється «декорація міста» – серед малоповерхової забудови зводяться високі прибуткові будинки. Вечірні вулиці вже висвітлюються газовими ліхтарями, з'являються перші автомобілі, транспорт на рейках.

Прагматизм міського середовища знаходить відображення в натуралізмі декорації сцени у постановках А. Антуана у Франції і О. Брауна в Німеччині, де часто місце «реквізиту» посідали реальні речі, наприклад: автомобілі, карети та ін. Декорація театральної сцени мейнінгенського театру к. XIX ст., по суті, теж відповідала наведеним вище правилам. Більше того, в декораціях до постановок принцип руху, динаміки стає визначальним [2, с. 154]. Бажання надати декораціям різноманіття рельєфів призвело до використання як окремо взятих архітектурних об'єктів, так і тих, що включають імітацію архітектурних форм. У декорації до вистав виключалося використання симетрії і статики. Фронтально або паралельно вишикувані щодо рампи декорації не припускали. Чезет те, що декорації ставилися під кутом щодо до рампи – створювалося враження збільшення перспективи простору, яке посилювалося розташуванням груп акторів на сцені.

Посилення динамічного сприйняття постановок і декорації сцени належить німецькому режисерові М. Рейнхарду. Спільно з художниками-декораторами (Е. Мунк, Е. Орлик, Е. Стерн та ін.) він розробив прийоми оформлення сцени з використанням обертання сценічного кола, який був введений у вжиток у 1868 р. Об'ємні декорації, виконані з доскіпливою ілюзорністю, отримували натуралістичне звучання під час обертання. Концепція руху виявлялася на всіх рівнях театального дійства, іноді приводила до розриву між драматургією та декорацією.

Певний концептуалізм у галузь театральної декорації вносить творчість режисерів Р. Крега у Великобританії і А. Аппія – у Швейцарії [2, с. 175]. Згідно з їх поглядами, предметне наповнення декорацій ніяк не повинне було бути пов'язаним з архітектурним простором театру, конфігурацією планшети сцени. Вплив «кубістів», їх «геометричного» початку у формоутворенні проявився в конструкціях «установок», «вигородок», де домінують горизонталі, діагоналі й вертикалі.

Поява технічного освітлення в міському середовищі відбилосся на освітленні сцени. Традиційне освітлення всієї сцени замінилася точковим підсвічуванням окремих груп декорацій для підкреслення стереометричних характеристик форми.

Театральні декорації, як і самі постановки, часто нагадували діяства, акції на підтримку нових течій у мистецтві. Підтвердженням тому служить участь багатьох видних майстрів живопису, архітектури, дизайну в оформленні сценічних просторів. У рамках кубізму, футуризму, експресіонізму художники Дж. Северіні, Ф. Леже, П. Пікассо, А. Матісс, Ж. Брак та ін. експериментували з формами предметів, деформуючи і розщеплюючи їх, створюючи яскраві візуальні ефекти [12, сс. 182, 185].

Особливо яскраво це явище проявилосся в Радянському театрі 1920-х рр. Як зазначає Хан-Магомедов, виділяються постановки в оформленні Судейкина, Лентулова, Екстер і Фердінандова для Камерного театру, створеного А. Таїровим в 1914 р. Відмінність від традиційних декорацій полягала в геометризованій стилізації усіх об'єктів. Але поки ще у спрощеному вигляді. У декораціях, виконаних А. Весніним для Камерного театру в 1920-1922 рр., мальовнича кубічна декорація перетворюється на просторові форми на зразок архітектурних об'єктів.

Мотиви промислової архітектури привносять у театральні постановки представники конструктивізму.

Декорація у звичному сенсі зникала, тому що планшет сцени ставав підставою для архітектурного об'єкта, в якому були присутні кінетичні елементи, – ескалатори, комбінації ліфтів, підйомні крани, динамічні софіти й ліхтарі, використовувалася світлова реклама. У декораціях Л. Попової, А. Весніна, В. Степанової декорація переходить з розряду художньої в «утилітарні» установки, здатні зобразити сучасні життєві процеси. В. Мейерхольд називає це «ефектом заміщення». Він зазначав, що хоче створити новий театр, який переходить із видовища, що не розігрується фахівцями-акторами, а нагадує вільну гру працівників під час відпочинку.

Виявлення ідей художнього Авангарду в театральні постановки найцікавіше проявилися в експериментальному театрі Баухауза. О. Шлеммер винаходить тип театру без сюжету. У постановці «Тридіатичний балет» ставиться завдання вивчення взаємодії людини та простору. Кубічні форми формують не лише декорацію, але й костюми акторів, перетворюючи їх на безмовних маріонеток, що рухаються в умовному просторі по заданій траєкторії [14, с. 35]. Шлеммер створює кінетичні скульптури, в яких тло важливе не менше за актора. Три частини постановки відповідають трьом колористичним схемам. У першій частині – теплий колорит, у другій – холодний, у третій – чорно-білий. Співвідношення форми й кольору будується за законами зорового сприйняття та відповідає технічним кольорографічним схемам, які розробляв у Баухаузі Й. Іттен.

Динамічна імітація міського життя у театрі поч. ХХ ст. для театральної декорації к. ХХ ст. змінюється її тривимірною проекцією, що створюється за допомогою цифрового устаткування. Актор органічно поміщається у віртуальне середовище екстер'єру або інтер'єру. У постановках, влаштованих з використанням проекційного обладнання, важко визначити, яке обладнання існує реально, а яке спроектоване. За допомогою відеомепінга створюється тривимірна графіка



високої роздільної здатності, що проєктуються на проєкційні площині сцени. Так стає можливим досягти враження існування «другої сцени». У 1990-і рр. цим займалася британський сценограф Е. Деблін. Проєкції, створені з реальних фотографій, фрагментів відео, віртуальних і графічних зображень, доповнювали гру акторів, посилюючи враження. У деяких виставах у національному театрі Лондона вона створює усі декорації за допомогою відеомеппінга. Таким чином, ілюзія динаміки, прирівнюється до динаміки змінюваних зображень на проєктованому екрані.

Середовищної дизайн розвивається в тих самих динамічних категоріях, що і сценографія сучасного театру. Фрагменти міського середовища, «будівлі- атракціони», що швидко змінюються, та об'єкти з оригінальним формоутворенням сприймаються не чим іншим, як елементами декорації. Дослідники середовищного проєктування вже звертали увагу на те, що сценографія є невід'ємною частиною середовищного проєктування. В. Шимко [15, с. 263] зазначає, що міське середовище повинне втягувати споживача в яскраві дії, стає засобом отримання нового естетичного досвіду. На відміну від традиційного театру, головними дійовими особами стають не актори в оточенні відповідної декорації, а сам мешканець чи гість міста. Середовищні об'єкти у вигляді міських меблів, атракціонів, технічних пристроїв, інженерних споруд створюють сценарій або, інакше кажучи, порядок розкриття теми – від зав'язки через розвиток сюжету до кульмінації і післямови. Цьому сприяють розташування середовищних об'єктів, їх форми, масштаб, колористична організація.

**Висновки.** Виходячи з вищевикладеного матеріалу, можна виділити два підходи у проєктуванні міського середовища за аналогією з побудовою театральної декорації. При першому споживач може сприймати динамічні образи перебуваючи в статичному стані, як глядач у класичній

театральній будівлі. У цьому випадку високий художній рівень форм декорації, спецефекти компенсують нерухомість. При другому підході, традиційнішому для дизайну середовища, він рухається. Декорація середовища формується у вигляді синтезу вражень від міських споруд і унікальних середовищних об'єктів, що спрямовують рух та створюють зони підвищеного емоційного впливу.

### Література

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 490 с.
2. *Багелис Т. И.* Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крега). Западное искусство. XX век. Москва: Наука, 1978. Сс. 150-180.
3. *Барсукова Н. И.* Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма. Москва: ФГОУ ВПОРГАУ-МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007. 242 с.
4. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Репринтное издание. Под общ. ред. А. Г. Габричевского. Москва: Архитектура-С, 2006. 328 с.
5. *Всеобщая* история архитектуры. Т. 2. Под. ред. В. Ф. Маркузона, Б. П. Михайлова и др. Москва: Сройиздат: 1973. 739 с.
6. *Глазычев В. Л.* Эволюция творчества в архитектуре. Москва: Стройиздат, 1986. 494 с.
7. *Головня В. В.* История Античного театра. Москва: Искусство, 1972. 151 с.
8. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. Москва: Стройиздат, 1985. 138 с.
9. *Ливранга Х. А.* Театр мистерий в Греции. Т. 1. Трагедия. Москва: Новый акрополь, 2014. 264 с.

10. *Литвинов Г. В.* Сценография ландшафтного действия. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2005. 222 с.
11. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве. Москва: Стройиздат, 1986. 261 с.
12. *Михайлов С.* История дизайна. Т. 1, Москва: Союз дизайнеров России, 2002. 278 с.
13. *Раппапорт А. Г.* Проект и время. Проблемы дизайна-2. Сб. статей. Москва: Архитектура, 2004. 400 с.
14. *Трубкина Е. П.* Баухауз. Театр художника: творческие поиски Оскара Шлеммера. *Санкт-Петербург*: СПбГАТИ, 2002. 80 с.
15. *Шимко В. Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. Москва: Архитектура-С, 2004. 296 с.

**Михаил Павлович Киба,**  
доцент, кандидат архитектуры,  
Сочинский государственный университет,  
Сочи, Россия  
ORCID: 0000-0001-7346-2343

### **СЦЕНОГРАФИЯ ДИЗАЙНА СРЕДЫ**

**Аннотация.** В статье рассмотрены вопросы использования опыта сценографии в дизайне среды. Анализируется сценография греческого театра. Изучается соотношение форм театра, сцены и декорации, а также их влияние на зрителя. Эти же категории рассматриваются в римском театре. Он формируется как закрытое пространство, чтобы максимально привлечь внимание зрителя. В греческом и римском театре зритель включается в происходящее на сцене посредством зрения и слуха. Сценография компенсирует статичность зрителя используя для этого движение актеров и

хора, используя специальные механизмы для создания спецэффектов. В статье рассмотрен другой вид театрализованного представления, в котором зритель становится его участником. Наиболее распространенной формой такого представления была процессия. В статье приведены примеры театрализованных процессий и их архитектурное окружение.

Важным этапом в развитии декорации являются эксперименты в театре к. XIX – I трети XX вв. В театре к. XIX в. присутствует натуралистическая декорация, повторяющая оформление городской среды того времени. Рост ритма городской жизни, появление новых технических средств связи и передвижения привели к тому, что декорация принимает динамический вид. На декорацию театра I трети XX в. оказали влияние авангардные течения в искусстве. Мотивы промышленной архитектуры приносят в театральные постановки представители конструктивизма. Театральная декорация к. XX в. создается проекционной техникой при помощи цифрового оборудования. Проекция, созданные из реальных фотографий, фрагментов видео, виртуальных и графических изображений, стирают грань между декорацией театра и городской средой.

Средовая декорация формируется как объемы в пространстве в виде синтеза впечатлений от городских сооружений и средовых объектов. Средовые объекты, как в театре декорация сцены, направляют движение, создают зоны повышенного эмоционального воздействия. Средовое проектирование расчленяет пространство города на тематические зоны с комплексом визуальных характеристик. Качество жизни в этих городских зонах во многом зависит от средовой декорации, сопровождающей жизненные процессы.

**Ключевые слова:** среда, дизайн, декорация сцены, сценография, театр, архитектурное окружение.

**Mikhail P. Kiba,**

PhD in Architecture, Associate Professor,  
Sochi State University,  
Sochi, Russia  
ORCID: 0000-0001-7346-2343

## **SCENOGRAPHY OF DESIGN OF THE ENVIRONMENT**

**Astract.** The article discusses the using of the experience of scenography in the design of the environment. The scene of the Greek theatre is analyzed. The ratio of theatre, stage and decoration forms, as well as their impact on the viewer are studied. The same categories are considered in Roman theatre. It forms as a closed space to attract the viewer 's attention as much as possible. In Greek and Roman theatre, the viewer is included in what happens on stage through vision and hearing. The scenography compensates for the static of the viewer by using the movement of the actors and the choir, using special mechanisms to create special effects. The article considers another type of theatrical performance in which the viewer became a participant. The most common form of such representation was the procession. The article gives examples of theatrical processions and their architectural surroundings.

An important stage in the development of decoration is experiments in the theatre of the late XX – I<sup>st</sup> third of the XX<sup>th</sup> century. The late XIX<sup>th</sup> theatre features naturalistic scenery that repeats the design of the urban environment of the time. The growth of the rhythm of urban life, the emergence of new technical means of communication and movement have led to the decoration taking a dynamic appearance. The decoration of the theatre of the first third of the XX<sup>th</sup> century was influenced by vanguard currents in art. The motives of industrial architecture are brought to theatre performances by representatives of constructivism. The theatrical decoration of the

late XX<sup>th</sup> century is created by projection equipment with the help of digital equipment. Projections created from real-life photographs, video fragments, virtual and graphic images erase the line between the theater's scenery and the urban environment. The medium decoration is formed as volumes in space in the form of synthesis of impressions from urban structures and medium objects. Medium objects, as in the theater of scene decoration, direct movement, create zones of increased emotional impact. Medium-sized design splits the city space into thematic zones with a complex of visual characteristics. The quality of life in these urban areas depends largely on the medium scenery that accompanies life processes.

**Key words:** environment, design, stage decoration, scenography, theater, architectural environment.

### Reference

1. *Andreeva E. Yu.* Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka [The art of the second half of the XX – beginning of the XXI century]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. 490 s. (in Russian)
2. *Bagelis T. I.* Evolyuciya scenicheskogo prostranstva (ot Antuana do Krega) [The evolution of stage space (from Antoine to Craig). Western art of the 20th century]. Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Moscow: Nauka, 1978. Ss. 150-180 (in Russian)
3. *Barsukova N. I.* Dizajn sredey v proektnoj kul'ture postmodernizma. Moscow: FGOU VPORGAVU-MSKHA im. K. A. Timiryazeva, 2007. 242 s. (in Russian)
4. *Vitruvij.* Desyat' knig ob arkhitekture [Ten books about the architecture]. Reprintnoe izdanie. Pod obshch. red. A. G. Gabrichevskogo. Moscow: Arhitektura-S, 2006. 328 s. (in Russian)
5. *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [General history of architecture]. T. 2. Pod. red. V. F. Markuzona, B. P. Mihajlova i dr. Moscow: Strojizdat: 1973. 739 s. (in Russian)

6. *Glazychev V. L.* Evolyuciya tvorchestva v arkhitekture [The evolution of creativity in architecture]. Moscow: Strojizdat, 1986. 494 s. (in Russian)
7. *Golovnya V. V.* Istoriya Antichnogo teatra. M.: Iskusstvo. 1972. 151 s. (in Russian)
8. *Dzhenks Ch.* Yazyk arhitektury postmodernizma [The language of postmodernism architecture]. Moscow: Strojizdat, 1985. 138 s. (in Russian)
9. *Livranga H. A.* Teatr misterij v Gretcii [Mystery theater in greece]. T. 1. Tragediya. Moscow: Novyj akropol', 2014. 264 s. (in Russian)
10. *Litvinov G. V.* Scenografiya landshaftnogo dejstva [Scenography of landscape action]. Chelyabinsk: Chelyabinskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2005. 222 s. (in Russian)
11. *Linch K.* Sovershennaya forma v gradostroitel'stve [The perfect form in urban planning]. Moscow: Strojizdat, 1986. 261 s. (in Russian)
12. *Mihajlov S.* Istoriya dizajna [History of Design]. T 1. Moscow: Soyuz dizaynerov Rossii, 2002. 278 s. (in Russian)
13. *Rappaport A. G.* Proekt i vremya [Project and the time]. Problemy dizajna-2. Sb. statej. Moscow: Arkhitektura, 2004. 400 s. (in Russian)
14. *Trubkina E. P.* Bauhauz. Teatr hudozhnika: tvorcheskie poiski Oskara Shlemmera [Bauhaus. Artist's theater: creative search of Oscar Schlemmer]. St. Petersburg: SPbGATI, 2002. 80 s. (in Russian)
15. *Shimko V. T.* Arkhitekturno-dizajnerskoe proektirovanie [Arkhitekturno-dizajnerskoye proyektirovaniye]. Osnovy teorii. Moscow: Arkhitektura-S, 2004. 296 s. (in Russian)

УДК 7.03;7:001.12

**Ольга Николаевна Филиппова,**  
заведующая архивом, Политехнический музей,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8933-1214

**ТВОРЧЕСТВО М. В. ДОБУЖИНСКОГО – ОДНОГО ИЗ  
РЕФОРМАТОРОВ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО  
ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Аннотация.** Жизнь Мстислава Валериановича была долгой (1875-1957 гг.). Его искусство испытало на себе влияние многих новых и новейших направлений. Но в целом его характер определился глубоким переломом, совершившимся в душе человека под влиянием невиданных перемен, которые сулил рубеж XIX и XX вв. Формирование и зрелость художника совпадают с периодом великих сдвигов в социальной жизни, науке, философии, искусстве. С романтическим ощущением кризисности связаны все его лучшие работы в театре, книжной и станковой графике, будь то знаменитый «Человек в очках» (1905-1906 гг.), оформление «Месяца в деревне» (1909 г.) И. С. Тургенева и «Николая Ставрогина» (1913 г.) по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» для Художественного театра или иллюстрации к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848 г.). Именно чувство «рубежа веков» заставляет М. В. Добужинского избрать своей ведущей темой город как средоточие борьбы между старым и новым. Важно отметить, что духовная связь художника с городом имела давнюю и драматическую историю. Очень сильные и сложные чувства к Петербургу владели М. В. Добужинским с детства и до самой его смерти. Петербург занял очень большое место в самой структуре художественного становления и последующего творчества М. В. Добужинского, начиная с 1903 г. До 1907 г.



городской пейзаж является едва ли не ведущим жанром его творчества, содержанием станковой и журнальной графики – виньеток, заставок, концовок. 1907 г. был примечателен тем, что М. В. Добужинский выполняет свои первые театральные произведения. Вообще, количество его театральных работ было велико: в период с 1907 г. по 1957 г. он выполнил декорации и костюмы почти к двумстам спектаклям для более, чем пятидесяти театральных коллективов старого и Нового Света. Едва ли можно ограничивать значение М. В. Добужинского одной определенной сферой творчества.

**Ключевые слова:** творчество М. В. Добужинского, неоромантизм в литературе и искусстве Германии, модерн, пейзажи, занятия офортом, художественное объединение «Мир искусства», выставки, образ города, станковая и журнальная графика, театральные работы

**Введение.** Одной из самых главных стихий творчества М. В. Добужинского был театр. Первые театральные опыты ставят художника в ряды реформаторов русской декорационной живописи нач. XX в. Сущность этой реформы, начавшейся еще в к. XIX в., заключалась в том, что театральная декорация и костюм вновь стали считаться искусством. Лучшие художники времени пришли в театр и на какое-то время завладели им, оттеснив актера, сделав его одним из красочных пятен, ожившей картины – декорации. Подлинным же постановщиком спектакля вместе с режиссером, а часто, оттесняя его, стал художник, который владычествует на сцене.

**Постановка проблемы.** Таким художником и был М. В. Добужинский, создававший на сцене свой собственный мир, соотносимый со стилем эпохи и духом тургеневской пьесы, и вместе с тем, воссоздающий мирискуснический идеал жизни по законам красоты.

**Анализ последних исследований и публикаций.**

Первые десятилетия XX в. – это период расцвета русского театрально-декорационного искусства. Это было время, когда работали К. А. Коровин, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. С. Гончарова и др. Это же было время, когда гастроль Московского Художественного театра в Европе, «Русские сезоны» с триумфами Ф. И. Шаляпина (1873-1938 гг.) и балетной труппы С. П. Дягилева (1872-1929 гг.), поиски и открытия новых форм театрального искусства и принципов декораций К.С. Станиславского (1863-1938 гг.) и В. Э. Мейерхоolda (1874-1940 гг.) составили целую эпоху в истории мирового сценического искусства [8, с. 5]. Но, именно этот период развития русского театра в течение многих лет недостаточно привлекал внимание исследователей. Одним из таких исследователей, кто все же сосредоточивал свое внимание на главных проблемах развития декорационного искусства этой поры, чтобы уяснить его основные закономерности, была театровед, театральный критик – М. Н. Пожарская (1913-1998 гг.).

Так, например, в ее книге, состоящей из нескольких очерков («Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века»), ряд имен и художественных явлений остаются за пределами рассмотрения [8, с. 6]. Не разделяя довольно распространенного взгляда, что работы художников театра могут исследоваться сами по себе, вне связи с практикой режиссуры, вне реального своеобразия театральных систем, сложившихся в тот, или иной исторический период времени, она пишет не только об эскизах и их сценическом воплощении (в декорациях и костюмах), но и о самих спектаклях, о театральных направлениях, о проблемах изобразительной режиссуры. В свою очередь, искусствовед А. П. Гусарова [1], автор книги: «Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр» [1], рассказывает о первых театральных опытах, которые

ставят художника в ряды реформаторов русской декорационной живописи, о сущности театральной реформы [1, с. 35]. О годах работы М. В. Добужинского в Литве и Америке, которая хотя и привлекала внимание комфортом и благополучием, но, по свидетельству сына художника – Всеволода Мстиславовича, отцу препятствовала «любовь американцев ко всему крикливому и чрезмерно яркому, их шумливость и дурной вкус, воспитываемый телевизором и Голливудом», речь идет в каталоге выставки, которая проходила в галерее «Наши художники» с 14 октября 2007 г. по 20 января 2008 г.: «Мстислав Добужинский. От Литвы до Америки» [7, с. 9]. Между тем, на сегодняшний день, нет отдельного исследования, посвященного периоду работы М. В. Добужинского в театре, начиная с 1907 по 1957 гг., когда он выполнил основную часть декораций и костюмов.

**Цель** данной публикации – раскрыть творчество М. В. Добужинского как одного из реформаторов театрально-декорационного искусства нач. XX в., проанализировать его работы.

Мстислав Валерианович Добужинский родился в Новгороде 15 августа 1875 г.; отец его, Валериан Петрович, по происхождению литовец, был артиллерийским офицером, мать, Елизавета Тимофеевна, дочь новгородского священника, пела в провинциальных оперных труппах.

Перипетии отцовской службы заставили М. В. Добужинского путешествовать с детства: он начал учиться в Петербурге, продолжил в Кишиневе, а закончил гимназию в Вильнюсе. В семье ни у кого не было сомнений в будущем сына, способность рисовать у которого проявилась очень рано. Ко времени окончания Петербургского университета (по юридическому факультету) М. В. Добужинский успел поучиться в школе Общества поощрения художеств и в двух частных петербургских мастерских. В 1899-1901 гг. он учился в мюнхенских школах

Антон Ашбе (1862-1905 гг.) и Шимона Холлоши (1857-1918 гг.), а несколько позже, уже в Петербурге, еще в двух мастерских, в т. ч. – у русского художника В. В. Матэ (1856-1917 гг.). Дважды он пытался поступить в петербургскую Академию художеств, но оба раза не был принят, несмотря на одобрительные отзывы И. Е. Репина (1844-1930 гг.). Из всех этих странствий по художественным заведениям наиболее значительными для М. В. Добужинского оказались школы А. Ашбе и Ш. Холлоши, пользовавшиеся европейской известностью. Незадолго до приезда М. В. Добужинского в Мюнхен, учениками школы А. Ашбе были будущие экспрессионисты А. Явленский (1864-1941 гг.) и М. Веревкина (1860-1938 гг.), постимпрессионист И. Э. Грабарь (1871-1960 гг.) и др. У А. Ашбе занимался также один из основоположников беспредметной живописи В. В. Кандинский (1866-1944 гг.). А. Ашбе учил рисовать «большими линиями», «большими формами», т. е. пренебрегать мелкими и случайными деталями, к копированию которых, были склонны дилетанты [1, с. 6]. Несмотря на одобрение учителем живописных этюдов М. В. Добужинского, ему не нравилась красочная и «жирная» живопись, культивируемая школой [1, с. 6]. Он решил перейти к другому мюнхенскому преподавателю – Ш. Холлоши. С его школой он провел два лета на родине Ш. Холлоши, в Венгрии, зимой, занимаясь у А. Ашбе. Позже он так охарактеризовал разницу этих школ: «Тут можно было видеть два совершенно различных направления в подходе к натуре. У А. Ашбе его принцип «большой линии» и «большой формы» логически вел к упрощению и «плакатности», и к декоративности – в конечном итоге к преображению природы, к отходу от реальности» [1, с. 6]. «У Ш. Холлоши в противоположность тому, что делалось в мастерской А. Ашбе, было бережное отношение к натуре. Ш. Холлоши... зывал к своим ученикам, что форма должна восприниматься чувством, а не «холодным рассудком» [1, с. 7]. Здесь было утверждение

реальности, любование индивидуальной формой и вообще, как бы интимное углубление в натуру» [3, с. 166]. Именно эта разница школ, считал М. В. Добужинский, навсегда определила двойственность его творчества. «В нем уживался и «интимный реализм» и, одновременно, влечение к стилю, к гротеску и даже к абстрактному» [3, с. 166]. Роль Мюнхена в формировании творческой индивидуальности М. В. Добужинского не сводилась к урокам у А. Ашбе и Ш. Холлоши. Огромное воздействие оказывала художественная атмосфера этого центра искусства, соперничавшего за влияние с Парижем. По меткому выражению К. С. Петрова-Водкина (1878-1939 гг.), Мюнхен был «окопом», защищавшим Восточную Европу от влияния французского искусства [3, с. 10]. Столица немецкого символизма как бы уводила от соблазнов увлечения импрессионизмом и постимпрессионистскими течениями. Годы жизни М.В. Добужинского в Мюнхене совпали с подъемом неоромантизма в литературе и искусстве Германии. Это было также время расцвета югендстиля – международного стиля, известного в России под названием «модерн», во Франции – «art nouveau» [2, с. 10]. Влияние модерна сказалось в рисунках М. В. Добужинского. На смену самым ранним листам, выполненным с растушевкой, в мюнхенских альбомах художника появляются пейзажи, построенные изгибающимися линиями, уплощенные, похожие на витражи. Здесь же встречаются проекты модернистического шрифта. Не прошло без следа и знакомство с немецким символизмом, М. В. Добужинский больше всех художников: «Мира искусства» приблизился к этому направлению [2, с. 10]. Значительно сильнее, чем тяжеловесное творчество А. Беклина (1827-1901 гг.), Ф. Штука (1863-1928 гг.) и М. Клингера (1857-1920 гг.), М. В. Добужинский воспримет искусство финских символистов. Решающим будет воздействие на его творчество литературного символизма – русского, французского.

По возвращении в Петербург, М. В. Добужинский зарабатывает на жизнь службой в различных ведомствах и мелкими графическими поделками для юмористического журнала: «Шут» [2, с. 11]. Он делает безуспешную попытку попасть в Академию художеств, поступает в студию русского живописца-баталиста – П. О. Ковалевского (1843-1903 гг.), затем бросает ее и занимается офортом у В. В. Матэ. Заветное его желание – это сблизиться с «Миром искусства» [2, с. 11]. Мечта М. В. Добужинского осуществляется. Зимой 1902-1903 гг. он познакомился с А. Н. Бенуа (1870-1960 гг.), с «Миром искусства» через И. Э. Грабаря, был обласкан им, выслушал много такого, что укрепило его силы как художника [2, с. 12]. Чувствуя себя пока еще робким учеником, М. В. Добужинский близко сходитя с кружком А. Н. Бенуа, активно включается в его деятельность, делает виньетки для журнала и издания «Художественные сокровища России», экспонирует свои работы на выставках «Мира искусства», помогает в оформлении открывающегося салона «Современное искусство», призванного объединить силы художников, занятых декоративно-прикладным творчеством [2, с. 12]. К 1905 г. в творчестве художника складывается ведущая тема – это образ города, который определит его место в русской пейзажной живописи и войдет в историю искусства как «город М. В. Добужинского» [2, с. 16]. Он характеризуется многими чертами, в их число входят и мотив, и манера, и мироощущение, драматизм которого во многом обусловлен революцией 1905 г. и ее поражением. «Город М. В. Добужинского» – это емкий символ для выражения жизни человеческого духа, узел многочисленных противоречий, концентрирующий в себе страхи, надежды, предчувствия современного человека [2, с. 16]. Бытовая конкретность углубляет содержание образа. До 1907 г. городской пейзаж является едва ли не ведущим жанром творчества М. В. Добужинского, содержанием его станковой и журнальной графики – виньеток, заставок, концовок. 1907 г.

примечателен тем, что М. В. Добужинский выполняет свои первые театральные работы.

С этого года театр становится одной из самых главных стихий творчества художника. Он входит в число мастеров, в начале XX в. реформировавших русский театр. Сущность этой реформы в том, что театральная декорация и костюм вновь становятся искусством, лучшие художники приходят в театр, и на длительный период театральная живопись соперничает с мастерством актеров, а иногда и подавляет его. Актер – это одно из красочных пятен ожившей картины. Художник владычествует на сцене. Вместе с режиссером, а часто оттесняя его, он становится постановщиком спектакля. Первые театральные работы М. В. Добужинский выполнил в 1907-1908 гг. Лучшие его спектакли, оформленные в это время для «Старинного театра» («Игра о Робене» и «Марион» Адама де ла-Аля), театра Веры Комиссаржевской («Бесовское действо» Алексея Ремизова) были созданы в стиле примитивизма [1, с. 28] (рис. 1).

В этом сказалось как его личное увлечение народным лубком, так и более общие тенденции искусства. Следует отметить, что в этом же, 1907 г. на художественную арену выступили «провозвестники примитивизма» в русской живописи – художники: «Голубой розы» [1, с. 28]. «Старинный театр» возник под влиянием «Мира искусства», введшего в моду старину, стиль, и художниками были приглашены его участники – А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Н. К. Рерих и др. [1, с. 28]. Целью театра была реконструкция основных типов спектакля от античности до наших дней. Театр открылся средневековым представлением: «Игра о Робене» и «Марион» с декорациями и костюмами М. В. Добужинского [1, с. 29].

Это была отнюдь не реставрация средневекового театра – слишком было много белых пятен в знании о нем. Несмотря на то, что художник со всей ответственностью погрузился в

изучение Средневековья, особенно миниатюр XII-XIII вв., многое приходилось домысливать.



*Рис. 1. Добужинский М. В. «Эскиз декорации к прологу мистерии А. М. Ремизова: «Бесовское действо». 1907 г.*

Он оформил сцену как залу средневекового замка. Каменные стены были закрыты цветными драпировками. По сторонам сцены стояли две колонны, пестро и по-разному, раскрашенные. Узор пола активно участвовал в создании декоративного и стильного фона. Здесь разворачивался сюжет пьесы о любви бедной пастушки Марион к Роберу и о соперничестве могущественного рыцаря. Место действия пьесы (луг, лес, замок) было обозначено бутафорией, напоминающей детские игрушки: плетнем и деревянными овечками, домиками ниже человеческого роста, парой игрушечных деревьев,



символизирующих лес. Из него выезжал рыцарь на игрушечном коне, которого на четырех колесиках выкатывали на сцену, а затем обратно удаляли с нее. Ребяческая наивность бутафории выражала снисходительное отношение, искусственной современности к простодушному и наивному миру прошлого, вместе с тем она вносила в спектакль жизнерадостность и искренность детских представлений. Одновременно с «Игрой...» М. В. Добужинский оформил спектакль для театра В. Ф. Комиссаржевской: «Бесовское действо над неким мужем, или Прение живота со смертью» [1, с. 29]. В основу пьесы легло житие преподобного Моисея Угрина из «Киево-Печерского патерика», переложенное своеобразным языком русского писателя А. М. Ремизова (1877-1957 гг.), полным теплоты и юмора [1, с. 29]. Предложение М. В. Добужинского оформить спектакль в духе примитива нашло поддержку у писателя, также, как и у режиссера. Пьесу должен был ставить В. Э. Мейерхольд, но вскоре из-за разногласий с В. Ф. Комиссаржевской он был вынужден уйти из театра, и режиссером стал Ф. Ф. Комиссаржевский (1882-1954 гг.). М. В. Добужинский по ассоциации со средневековыми мистериями разделил сцену на две части: ад и землю. Ад помещался в оркестровой яме. Задник представлял собой ночное черное небо с сияющими разноцветными звездами, созвездием Большой Медведицы, хвостатой кометой и серпом месяца у горизонта.

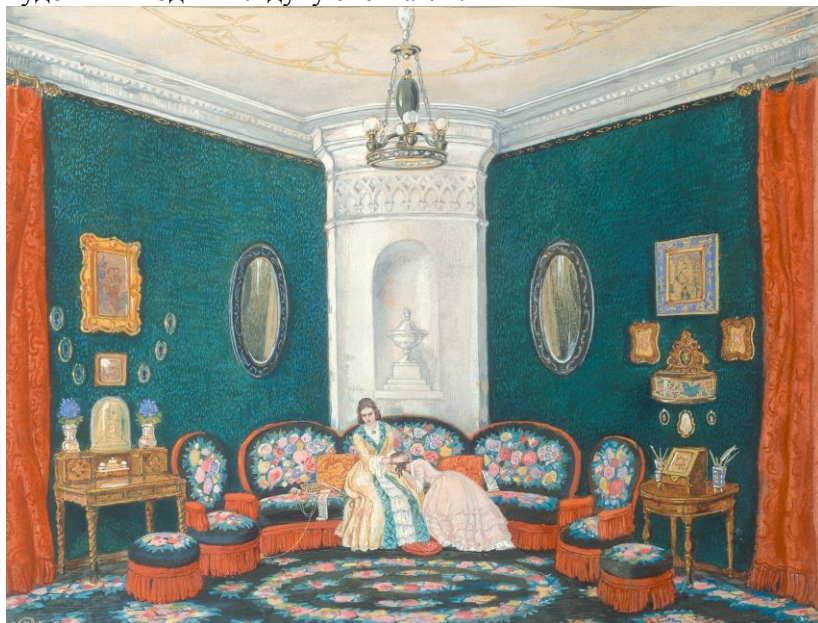
На этом наивном и вместе с тем космическом фоне происходило прение живота, пузатого богатыря в тяжелых доспехах, со смертью – актрисой, затянутой в черное трико с нарисованными на нем, согласно народным представлениям об анатомии, белыми костями. Здесь появлялись также два ангела, светлый и черный, и оруженосец с конем. Конь со смешной мордой состоял из двух человеческих фигур. Вместо копыт у него виднелись ботинки. Основное действие – соблазнение змием грешной девы – происходило на фоне белой стены

монастыря, за которой виднелись голубые купола. Архитектура была выполнена в стиле деревянных игрушек Сергиева Посада. Много фантазии и юмора М. В. Добужинский вложил в фигуры чертей и маски, беснующейся толпы, сделанные по образцу народных игрушек. В. Ф. Комиссаржевскую веселили выдумки М. В. Добужинского, но на премьере спектакль был освистан зрителями. В прессе появились отрицательные отзывы на него и карикатуры, в которых спектакль сравнивали с балаганами на масленице. Писали также, что В. Э. Мейерхольд ушел, а мейерхольдовщина продолжается. И, действительно, В. Э. Мейерхольд, занятый реформированием современного театра, поисками «условного неправдоподобия» на сцене, которое выражало бы высшую правду, а не натуралистическое мелочное правдоподобие, мечтал о проведении на сцену принципов балагана [1, с. 30]. М. В. Добужинскому довелось сотрудничать с Мейерхольдом в театре «Лукоморье» [1, с. 30]. Его эскиз декорации к «Петрушке» П. П. Потемкина (1886-1926 гг.), также выполненный в стиле примитива и напоминающий детский рисунок, – в то же время один из самых выразительных пейзажей М. В. Добужинского, соединяющий столичные и провинциальные наблюдения [1, с. 30]. Не случайно Мейерхольд относил Добужинского к художникам нового театрального искусства, поборовшего и сменившего натуралистический театр, поскольку его спектаклям была свойственна зрелищность, условность, театральная приподнятость. Вскоре, М. Добужинский был приглашен к сотрудничеству театром, враждебного В. Мейерхольду направления – Московским художественным театром.

Его руководители, К. С. Станиславский (1863-1938 гг.) и В. И. Немирович-Данченко (1858-1943 гг.), видели задачу реформирования театра в приходе на сцену психологической, бытовой и исторической правды. Однако Станиславского перестало устраивать унылое правдоподобие оформления спектаклей, и он решил обновить его с помощью художников

«Мира искусства» [1, с. 31]. М. В. Добужинский первым из них сделал декорации и костюмы к пьесе И. С. Тургенева: «Месяц в деревне» (1909 г.), которые стали событием в истории театра [1, с. 31] (рис. 2).

А вслед за ним в театр пришли А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев [1, с. 31]. Стилем спектакля художник избрал ампир 1830-х гг. и проявил педантизм в его воссоздании. По его рисункам была сделана стильная мебель, фанерованная драгоценной карельской березой. Столь же соответствовали времени костюмы. Достоверность каждой их детали художник мог подтвердить документально. Сам исторический стиль художник подчинил духу спектакля.



*Рис. 2. Добужинский М. В. Зеленая диванная. Эскиз декорации III действия пьесы И. С. Тургенева «Месяц в деревне». 1909 г.*

В декорациях господствует симметрия, свойственная ампиру, – она становится символом упорядоченности, покоя и гармонии жизни, незыблемости идиллического уклада. Уравновешенность форм и красок, статика композиции соответствовали замыслу режиссера показать «сложный ракурс психологических кружев» И. С. Тургенева в неподвижности, «безжестии» (1818-1883 гг.) [1, с. 31]. Таким образом, блестящий декоративный дар М. В. Добужинского, равно, как и знание стиля, проявились в декорациях в полной мере, но было еще и умение подчинить их атмосфере тургеневской пьесы: оранжерейного изящества духовной жизни ушедшей эпохи.

У М. В. Добужинского этот мирок был столь же достоверным, сколь и утопическим. Старинный дворянский быт – это отправная точка для создания прекрасной поэтической утопии. Другим театральным триумфом Добужинского в Художественном театре стали декорации к «Николаю Ставрогину» (1913 г.) – пьесе, написанной В. И. Немировичем-Данченко по роману Ф. М. Достоевского: «Бесы» [1, с. 32] (рис. 3).

В. И. Немировичем-Данченко была выделена одна сюжетная линия – Ставрогина, отсюда и название спектакля. Художник с глубоким волнением работал над этой темой, считая ее своей. В отличие от нарочито статичных декораций к «Месяцу в деревне», сценография Николая Ставрогина была полна динамики [1, с. 32]. В лаконизме композиционных решений угадывается драматическое напряжение. М. В. Добужинский впервые энергично использовал театральное освещение. Это свет одинокой свечи в темном кабинете Ставрогина, концентрирующий внимание на его бледном лице, это отблески пожара на стенах залы в Скворешниках, которые словно вбирает в себя красная шаль Лизы.



*Рис. 3. Добужинский М. В. «Николай Ставрогин». Эскиз декорации. МХТ, Москва, 1913 г.*

М. В. Добужинский особенно отмечал, как большую свою удачу «истерическую» сцену бала с «кадрилью литературы» [1, с. 32]. Выразительны были гримы. Н. Ставрогина – В. И. Качалова художник сделал похожим на великого князя. «В спектакле действительно веяло духом Ф. М. Достоевского», – считал М. В. Добужинский, чрезвычайно строгий в оценке собственных работ [1, с. 32]. Постановку «Николая Ставрогина» он воспринимал как перелом на своем творческом пути [1, с. 32]. Не все спектакли М. В. Добужинского в Художественном театре были удачны. Так, например, спектакль «Село Степанчиково и его обитатели» (1916 г.) по Ф. М. Достоевскому открыл конфликт, возникший

между художниками «Мира искусства» и театром. К. С. Станиславский начинал тяготиться «засильем» художников на сцене [1, с. 33]. Неудача постигла и последнюю работу М. В. Добужинского для МХТа – спектакль «Роза и крест» (1916 г.) по А. А. Блоку (1880-1921 гг.) не был осуществлен, хотя многие из декораций поэт находил удачными, другие в своем дневнике он называл «деревянными» [1, с. 33] (рис. 4).

Постановка не состоялась, потому что в это время К. С. Станиславский начал искать новые универсальные приемы оформления сцены. Так закончился длительный период сотрудничества М. В. Добужинского с Художественным театром. Он много дал художнику. Работа с великим Станиславским научила его пониманию специфики театра, секретам сцены.



*Рис. 4. Добужинский М. В. Эскиз костюма Бертрана к неосуществленной постановке «Роза и крест». 1923 г.*

В истории же МХАТа спектакли «Месяц в деревне» и «Николай Ставрогин» стали самыми значительными этапами в развитии, подняли оформление спектакля от квалифицированного ремесла до большого искусства [1, с. 33]. Отдавая все силы театру, М. В. Добужинский, в отличие от соратников по «Миру искусства», не стал постоянным художником Русских сезонов в Париже. Он оформил для дягилевской антрепризы всего два балета: «Бабочки» (1914 г.) немецкого композитора Роберта Шумана (костюмы для него были созданы Л. С. Бакстом) и «Мидас» (1914 г.) советского композитора М. О. Штейнберга в постановке М. М. Фокина (1880-1942 гг.) [1, с. 33]. Несмотря на некоторую случайность участия в дягилевских балетах, М. В. Добужинский не скомпрометировал их своими спектаклями. Успех его декораций не может сравниться с громким триумфом Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха, А. Я. Головина, Н. С. Гончаровой, однако в зарубежные словари и справочники он попал как художник, работавший в стиле ранних Русских сезонов в Париже.

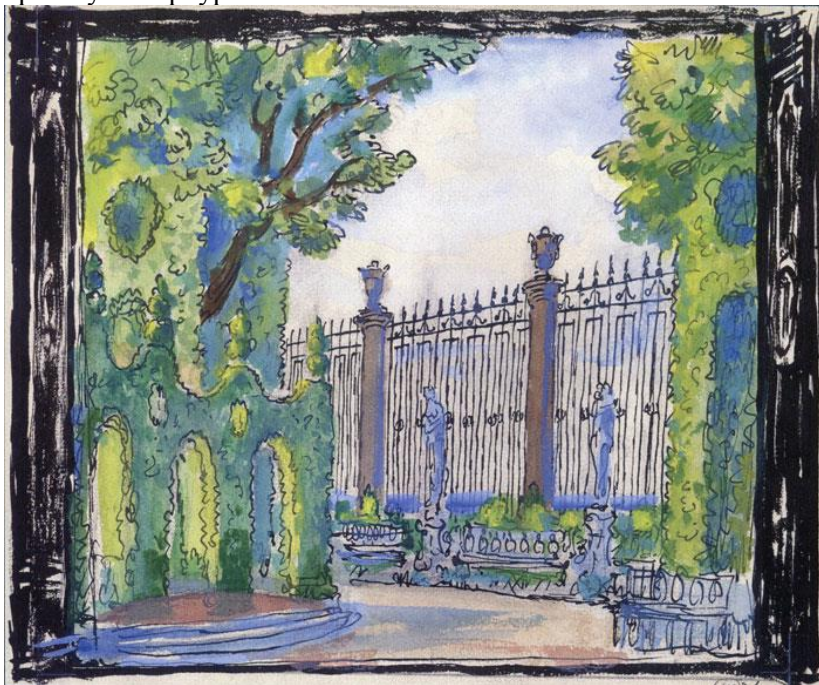
После революции 1917 г. А. М. Горький (1868-1936 гг.) привлек его к созданию нового типа театра – театра классического репертуара, отвечающего размаху революции, созданию грандиозных зрелищ, призванных служить революционному народу, содействовать его эстетическому и нравственному воспитанию. Таким театром вначале мыслился Театр трагедии, а позже его задачи перешли к Большому драматическому театру, основанному в 1919 г. по инициативе А. М. Горького и А. А. Блока под девизом: «Героическому народу – героическое зрелище» [1, с. 33]. М. В. Добужинский вошел в состав художественного совета и вместе с А. Н. Бенуа и русским архитектором В. А. Щуко (1878-1939 гг.) работал над репертуаром классической трагедии и комедии («Макбет», «Разбойники», «Дантон», «Король Лир») [1, с. 33].

«Разбойники» немецкого поэта Фридриха Шиллера (1759-1805 гг.) в оформлении М. В. Добужинского имели громкий успех – это было романтическое, праздничное зрелище, привлекающее красотой декораций, героической патетикой общего тона. М. В. Добужинский после революции также работал в театрах Москвы, создавая торжественные и пышные спектакли, такие, как «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского (1875-1933 гг.) для Малого театра (1921 г.) [1, с. 33]. Почти все свои постановки М. В. Добужинский сопровождал своего рода «послесловиями» или «постскриптумами», как он их называл, – самостоятельными рисунками или, редко, живописными работами, выполненными по мотивам спектакля [1, с. 33]. С разрешения Советского правительства 1 декабря 1924 г. М. В. Добужинский вместе с семьей уезжает на родину отца – в Литву, куда его много раз приглашали. Русский художник А. П. Остроумова-Лебедева (1871-1955 гг.) вспоминает, что накануне отъезда у нее в гостях художник «горько плакал», видимо, предчувствуя, что расстанется с Россией навсегда [5, с. 322]. Предчувствие оправдалось, решение принять литовское гражданство было очень показательно для характера М. В. Добужинского. В 1923 г. в европейских городах состоялось сразу же несколько его выставок и он, несомненно, мог остаться в одной из столиц. Но предпочел «лояльно уехать и лояльно жить» [5, с. 322]. По-видимому, выбор «провинциальной» тогда Литвы был обоснован желанием обрести вторую (историческую) родину, жить у себя дома [5, с. 322]. Литва, конечно же, – не Россия, но все же в Вильно он прожил значительную часть своей жизни, здесь окончил гимназию, часто приезжал к отцу (до его переезда в Витебск). Это была не чужая земля, но по иронии судьбы Мстислав Валерианович оказался здесь чужим. В Литве, где в послереволюционные годы расцвел местный национализм, М. В. Добужинский – потомок древнего литовского рода – оказался «недостаточно литовцем» [5, с. 323]. Кроме того,



многие увидели в нем «непрощенного гостя», конкурента и стремились всеми средствами отстранить его от художественной жизни [5, с. 323]. Первое время жизни в Ковно (Каунасе) художнику удалось получить лишь один крупный заказ – это оформление «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в 1924 г. для Каунасского театра оперы и балета [5, с. 323] (рис. 5).

Художник с удовольствием погрузился в атмосферу оперы, о которой много писал А. Н. Бенуа. Декорации имели огромный успех. Аплодисменты заслужила сцена у Зимней канавки, в которой художник сумел передать романтическую красоту Петербурга.



*Рис. 5. Добужинский М. В. «Пиковая дама. Эскиз декорации». II-я картина I действия. 1934 г.*

Сам же М. В. Добужинский лучшими считал декорации «Казармы» и «Игорного дома» [1, с. 41]. В первой, особенно, чувствовалась унылая казенщина, в которую вторгается «потустороннее» начало [1, с. 41]. Барочные формы игорного зала во второй были художником слегка деформированы, что соответствовало фантастическому характеру последней сцены и выражало безумие Германа. Несмотря на успех спектакля, М. В. Добужинский не мог найти постоянной работы в Литве, поэтому с радостью переехал в Париж в 1926 г. по приглашению актера и режиссера Н. Ф. Балиева (1877-1936 гг.), владельца театра-кабаре «Летучая мышь», где удачно оформил несколько номеров («Травиата», «Сказки Андерсена» и др.) [1, с. 41].

В 1928 г. Добужинский оформил выставку русского искусства во Дворце искусств в Брюсселе, а в 1929 г. декорировал выставку русского фарфора и керамики в Национальном музее Севра, выстроив квартиру в стиле русского ампира. Он много преподавал, принимал различные предложения из других стран. Например, в 1928 г. по заказу московского издательства сделал иллюстрации и обложку к сказке Юрия Олеши: «Три толстяка» (1924 г.), в которых во всем блеске проявились его бесконечная изобретательность, юмор, умение читать «между строк» [1, с. 41]. В Дюссельдорфе М. В. Добужинский вместе с режиссером П. Ф. Шаровым поставил спектакль «Ревизор» (1927 г.) Н. В. Гоголя [1, с. 41] (рис. 6). Отказываясь от бытового или историко-стилистического решения, он создал гротескные декорации, сделав обстановку залы в доме городничего преувеличенно грузной, грязноватой, затянутой паутиной, внося в нее элементы, которых не могло быть. Например, по сторонам аляповатого дивана, над которым висит клетка с канарейкой, он поставил полосатые николаевские верстовые столбы. Для того же театра он оформил постановку «Натана Мудрого» Г. Э. Лессинга (1729-1781 гг.) [1, с. 42]. Но всех этих заказов

едва хватало, чтобы свести концы с концами, и когда ему предложили занять место профессора в художественной школе Каунаса и стать художником Государственного литовского театра, он вернулся в Литву.

Вероятно, самыми значительными оказались спектакли М. В. Добужинского, поставленные русским и американским драматическим актером М. А. Чеховым, – «Ревизор» (1933 г.) и «Гамлет» (1932 г.) [1, с. 42] (рис. 7).



*Рис. 6. Добужинский М. В. «Ревизор. Эскиз костюма Марии Антоновны». IV акт. 1927 г.*

В «Ревизоре» художник заострил гротесково-фантастические принципы оформления спектакля, заложенные дюссельдорфской постановкой, мотивируя это замыслом писателя [1, с. 42]. Постановка вызвала непонимание у зрителя, вот почему понадобились объяснения художника.

«Гамлета» М. В. Добужинский оформил скупыми геометрическими формами, создавая по воле М. А. Чехова почти нейтральный фон для сценического действия [1, с. 42].

В 1935 г. М. В. Добужинский отправился на длительные гастроли в Монако, а затем в Англию с балетной труппой Литовского государственного театра. Оформленные М. В. Добужинским балеты «Коппелия» и «Раймонда» имели огромный успех [1, с. 42].



*Рис. 7. Добужинский М. В. «Гамлет. Эскиз декорации». 1932 г.*

В Лондоне труппа поставила еще два балета с его декорациями – «Сильфиды (Шопениана)» и «Карлик-гренадер» Т. Престона [1, с. 42]. Из Лондона художник выезжал в

различные города Европы, чтобы оформлять спектакли, устраивать свои выставки, участвовать в постановке фильмов. Петербургская тема не оставляет его – со II пол. 1930-х гг. художник работает над мемуарами о детстве, выполняет иллюстрации к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина, над которыми работал до 1943 г. [5, с. 323]. Он всегда восхищался рисунками поэта на полях, а в 1910 г. серьезно изучал и даже копировал их. Иллюстрации к поэме он выполнил в духе пушкинской графики – беглой, легкой, почти легкомысленной, непринужденной. Похожие на легчайшее кружево, рисунки не только намечают фабулу, но и передают лирические отступления и то, что только подразумевалось А. С. Пушкиным. В 1939 г. М. В. Добужинский уезжает в Америку для работы в театре М. А. Чехова, окончательно разрывая с Литвой. Он был рад предложению М. М. Фокина поставить вместе балет на музыку С. С. Прокофьева (1891-1953 гг.) к кинофильму «Поручик Киж» (1934 г.) [1, с. 43]. Музыка подсказала М. М. Фокину иное содержание балета, получившего название «Русский солдат» (1941 г.) [1, с. 43]. Балет, по словам М. М. Фокина, посвящался «Всем страждущим воинам» [1, с. 44]. Но это общегуманистическое посвящение режиссер вскоре сменил на патриотическое: «Храбрым русским воинам Второй мировой войны» [1, с. 44]. Балет был оформлен М. В. Добужинским в стиле Павловской эпохи, навеянном сюжетом «Поручика Киж», поскольку это заставляло зрителя, как полагал художник, воспринимать его, «как бы через вуаль условного отдаления» и сообщало ему не узко национальный, а общечеловеческий смысл [1, с. 44].

Там, где надо было показать не реальность, а грезы, М. В. Добужинский ввел в декорации любимые им черты игрушечности или лубочности, например, в сцене парада на фоне кубиков казарменных зданий или в сцене свадьбы с разноцветной избой в духе старинных народных картинок. Задача художника была не из легких: сцены стремительно

сменяли друг друга, переходя от реальных к видениям (было двадцать таких перемен), и М. В. Добужинский с М. М. Фокиным придумали прозрачные тюли, которые в зависимости от освещения могли таять и исчезать, незаметно открывая новую сцену, а затем вновь возвращать основную декорацию – умирающий солдат на поле боя, на котором появляется зловещая смерть. Конструкция сцены была двухъярусной, что помогало режиссеру создать «контрапункт» двух одновременных действий [1, с. 44]. Работа над спектаклем была завершена в 1942 г, в самый разгар Великой Отечественной войны, но после окончания войны М. В. Добужинский с радостью покинул Америку и с 1947 г. жил, в основном, в Европе. Ему заказывали декорации и костюмы известнейшие театры. Два года он провел в Италии, работая для миланского театра Ла Скала и театров Неаполя. Около двух лет он жил в Англии, оформлял спектакли во Франции, в Швейцарии, Германии, Дании. Не оставлял и работы для театров Америки, выполнял заказы Метрополитен-оперы, Сити-центр оперы. Удивление и восхищение вызывает творческая активность уже старого художника. Только в последний год своей жизни он трудился во Франции, Англии, Германии, Швейцарии, редактировал первый том «Воспоминаний», устраивал свои выставки, заканчивал две работы для театра и вернулся в Нью-Йорк для завершения третьей [1, с. 46]. Здесь в восемьдесят два года его и настигла смерть.

**Выводы.** Таким образом, история русского театра немислима без упоминания работ М. В. Добужинского. Он внес свой вклад в развитие условного театра В. Э. Мейерхольда и реалистического психологического театра К. С. Станиславского. Эти великие режиссеры высоко ценили его искусство, отмеченное изысканной живописностью и гармонией колорита, лаконизмом художественного языка и остротой образного видения спектакля.

Среди художников «Старинного театра» (а ими были участники объединения «Мир искусства» А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Н. К. Рерих и др.) М. В. Добужинский выделялся своим чувством сцены [2, с. 25]. Любовь к предметному миру, умение воспринимать вещи как аналоги идеи, отразившиеся в его станковой графике, делают его самым театральным из всех художников «Мира искусства» [2, с. 25]. Рассмотрение их творчества как художников в области театрально-декорационной живописи может послужить перспективами дальнейших исследований в данном направлении.

### Литература

1. *Гусарова А. П.* Мстислав Добужинский. Москва: Белый город, 2001. 48 с.: ил.
2. *Добужинский М. В.* 1875-1975. К столетию со дня рождения: каталог выставки / Авт. вступит. статьи А. П. Гусарова; сост. А. П. Гусарова, Ю. М. Забродина, Н. А. Сеньковская. Москва: Советский художник, 1975. 151 с.: ил.
3. *Добужинский Мстислав Валерианович.* Воспоминания / М.В. Добужинский; сост. Г. И. Чугунов. Москва: Наука, 1987. 477 с.: ил. (Литературные памятники).
4. *Добужинский Мстислав Валерианович (02.08.1875-20.11.1957)* // Русский драматический театр: Энциклопедия / Под общ. ред. М. И. Андреева, Н. Э. Звенигородской, А. В. Мартыновой и др. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2001. 133 с.
5. *Лихачева О. О.* «Милый очаровательный человек и совсем замечательный художник». М. В. Добужинский // Знаменитые универсалы: Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. Т.1. Санкт-Петербург: Изд-во: С.-Петербургского университета, 2002. Сс. 305-325.

6. *Мстислав Добужинский*. Живопись. Графика. Театр / Авт. текста и сост.: А. П. Гусарова. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 204 с.
7. *Мстислав Добужинский*. От Литвы до Америки: каталог выставки в галерее: «Наши художники» 14 октября 2007 – 20 января 2008 / Сост. Ю. Гирба; пер. с литов. Е. Коницкая. Санкт-Петербург: Петроний, 2007. 240 с.: ил.
8. *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. Москва: Искусство, 1970. 412 с.
9. *Чугунов Г. И.* Мстислав Валерианович Добужинский. 1875-1957. Ленинград: Художник РСФСР, 1988. 111 с.
10. *Филлипова О. Н.* «Тема города в творчестве М. В. Добужинского (1875-1957 гг.)» // Искусство Евразии. №2(9). 2018. Сс. 50-63. URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/12/>

**Ольга Миколаївна Філіппова,**  
завідувач архівом Політехнічного музею,  
Москва, Росія  
ORCID: 0000-0002-8933-1214

### **ТВОРЧИСТЬ М.В. ДОБУЖИНСЬКОГО – ОДНОГО З РЕФОРМАТОРІВ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Анотація.** Життя Мстислава Валеріановича було довгим (1875-1957 рр.). Його мистецтво зазнало на собі вплив багатьох нових і новітніх напрямків. Але в цілому його характер визначився глибоким переломом, що відбувся в душі людини під впливом небачених змін, які обіцяв рубіж XIX і XX ст. Формування і зрілість художника збігаються з періодом великих зрушень у соціальному житті, науці, філософії, мистецтві. З романтичним відчуттям кризовості пов'язані всі його кращі



роботи в театрі, книжковій та станковій графіці, чи то знаменита «Людина в окулярах» (1905-1906 рр.), оформлення «Місяця в селі» (1909 р.) І. С. Тургенєва і «Миколи Ставрогіна» (1913 р.) за романом Ф. М. Достоевського «Біси» для Художнього театру або ілюстрації до повісті Ф. М. Достоевського «Білі ночі» (1848 р.). Саме почуття «зламу століть» змушує М. В. Добужинського обрати своєю провідною темою місто як осередок боротьби між старим і новим. Важливо відзначити, що духовний зв'язок художника з містом мав давню й драматичну історію. Дуже сильні і складні почуття до Петербурга володіли М. В. Добужинським з дитинства і до самої його смерті. Петербург посів дуже велике місце в самій структурі художнього становлення і подальшої творчості М. В. Добужинського, починаючи з 1903 р. До 1907 р. міський пейзаж є чи не провідним жанром його творчості, змістом станкової і журнальної графіки – віньєток, заставок, кінцівок. 1907 р. був примітний тим, що М. В. Добужинський виконав свої перші театральні твори. Взагалі, кількість його театральних робіт була велика: в період з 1907 р. по 1957 р. він виконав декорації та костюми майже до двомстам виставам для більш, ніж п'ятдесяти театральних колективів старого і Нового Світу. Навряд чи можна обмежувати значення М. В. Добужинського однією певною сферою творчості.

**Ключові слова:** творчість М. В. Добужинського, неоромантизм у літературі та мистецтві Німеччини, модерн, пейзажі, заняття офортом, художнє об'єднання «Світ мистецтва», виставки, образ міста, станкова та журнальна графіка, театральні роботи.

**Olga N. Filippova,**

Head of the Department of the Polytechnic Museum,

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8933-1214

**THE CREATIVE WORK OF M.V. DOBUZHINSKY – ONE OF  
THE REFORMERS OF THEATRICAL AND DECORATIVE  
ART OF THE EARLY XX CENTURY**

**Abstract.** Mstislav Valerianovich's life was long (1875-1957). His art was influenced by many new and modern trends. But in General, his character was determined by a deep change that took place in the human soul under the influence of unprecedented changes that promised the turn of the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries. The formation and maturity of the artist coincides with a period of great changes in social life, science, philosophy, and art. All his best works in the theater, book and easel graphics are associated with a romantic sense of crisis, whether it is the famous “man with glasses” (1905-1906), the design of “Month in the village” (1909) by I. S. Turgenev and “Nikolai Stavrogin” (1913) based on the novel “Demons” by F. M. Dostoevsky for the Art theater or illustrations for the story “White nights” by F. M. Dostoevsky (1848). It is the feeling of “the turn of the century” that makes M. V. Dobuzhinsky to choose the city as the center of the struggle between old and new. It is important to note that the artist's spiritual connection with the city had a long and dramatic history. M. V. Dobuzhinsky had very strong and complex feelings for St. Petersburg from childhood until his death. St. Petersburg took a very large place in the very structure of the artistic formation and subsequent creativity of M. V. Dobuzhinsky, starting in 1903. Until 1907 the urban landscape is almost the leading genre of his work, the content of easel and magazine graphics-vignettes, screensavers, endings. 1907 was notable for the fact that M. V. Dobuzhinsky performs his first theatrical works. In general, the number of his theatrical works was great: in the period from 1907 to 1957, he performed sets and costumes for almost two hundred performances for more than fifty theater groups of the old and New World. It is hardly possible to limit the significance of M. V. Dobuzhinsky to one specific sphere of creativity.

**Key words:** the creative work of M.V. Dobuzhinsky, Neo-Romanticism in German literature and art, Modern, landscapes, etching classes, art Association “World of art”, exhibitions, image of the city, easel and magazine graphics, theatrical work.

### References

1. *Gusarova A. P.* Mstislav Dobuzhinskij [Mstislav Dobuzhinsky], Moscow: Belyj gorod, 2001. 48 s.: il. (in Russian)
2. *Dobuzhinskij M. V.* 1875-1975. K stoletiju so dnja rozhdenija: katalog vystavki / Avt. vstupit. stat'i A.P. Gusarova; sost. A.P. Gusarova, Ju. M. Zabrodina, N.A. Sen'kovskaja [1875-1975. To the centenary of the birth: exhibition catalog] / Ed. joins. articles by A.P. Gusarov; comp. A.P. Gusarov, Yu. M. Zabrodin, N. A. Sen'kivs'ke], Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1975. 151 s.: il. (in Russian)
3. *Dobuzhinskij Mstislav Valerianovich.* 1987 Vospominanija / M.V. Dobuzhinskij; sost. G.I. Chugunov [Vospominanija / M.V. Dobuzhinskij; sost. G.I. Chugunov], Moscow: Nauka, 477 s.: il. (Literaturnye pamjatniki) (in Russian)
4. *Dobuzhinskij Mstislav Valerianovich* (02.08.1875-20.11.1957). [Dobuzhinsky Mstislav Valerianovich (02.08.1875-20.11.1957)] // Russkij dramaticheskij teatr: `Entsiklopedija / Pod obsch. red. M.I. Andreeva, N.`E. Zvenigorodskoj, A.V. Martynovoj i dr. Moscow: Great Russian encyclopedia, 2001. 133 s. (in Russian)
5. *Lihacheva O. O.* «Milyj ocharovatel'nyj chelovek i sovsem zamechatel'nyj hudozhnik». M.V. Dobuzhinskij [«A sweet, charming man and quite a wonderful artist». M.V. Dobuzhinsky] // Znamenitye universalny: Oчерki o pitomtsah Sankt-Peterburgskogo universiteta. T.1. St. Petersburg: Izd-vo: St.-Peterburgskogo universiteta, 2002. Ss. 305-325 (in Russian)
6. *Mstislav Dobuzhinskij.* Zhivopis'. Grafika. Teatr / Avt. teksta i sost.: A.P. Gusarova [Painting. Graphics. Theatre / Auth. text and comp.: A.P. Gusarova]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 204 s. (in Russian)

7. *Mstislav Dobuzhinskij. Ot Litvy do Ameriki: katalog vystavki v galeree: «Nashi hudozhniki» 14 oktjabrja 2007 – 20 janvarja 2008 / Sost. Ju. Girba; per. s litov. E. Konitskaja [From Lithuania to America: exhibition catalogue in the gallery: «Our artists» October 14, 2007-January 20, 2008 / Comp. Y. Girba; per. E. Conica], St. Petersburg: Petronij, 2007. 240 s.: il. (in Russian)*
8. *Pozharskaja M. N. Russkoye teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo kontsa XIX – nachala XX veka [Russian theatrical and decorative art of the late XIX - of the early of the XX century], Moscow: Iskusstvo, 1970. 412 s. (in Russian)*
9. *Chugunov G. I. Mstislav Valerianovich Dobuzhinskij. 1875-1957. [Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. 1875-1957], Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1988. 111 s. (in Russian)*
10. *Filippova O.N. «Tema goroda v tvorchestve M.V. Dobuzhinskogo (1875-1957 gg.)» [The theme of the city in the works of M.V. Dobuzhinsky (1875-1957)] // Iskusstvo Evrazii, 2018, №2(9). Ss. 50-63. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/12/> (in Russian)*

УДК 1(091)+7.01+535.611

**Николай Викторович Серов,**

доктор культурологии,  
профессор, Оптическое общество им. Д. С. Рождественского,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;

**Джеймс Мантет,**

редактор по переводу, журнал «Апраксин-Блюз»

## **ХРОМАТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИКОНИЧЕСКИХ КОДОВ В КАРТИНАХ ТАТЬЯНЫ АПРАКСИНОЙ**

**Аннотация.** Авторы осуществили актуальную для «иконического поворота» попытку представить и обосновать лингвистические возможности интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной. Соотношение между сознательными и бессознательными предикатами изобразительного творчества привело к анализу понятия «образ». Показано, что сознательность с необходимостью является выборочной и частичной, тогда как образы бессознания включают множество неосознаваемой информации внешней среды и путем сублимации могут быть материализованы в цветовой среде живописных картин.

Хроматический анализ цветовой семантики по гендеру (психологическому полу) продемонстрировал существенные отличия для фемининного и маскулинного интеллекта с еще более явной дифференциацией для нормальных и экстремальных условий существования художницы. В творчестве нормативный аспект ее женственности за счет «трансцендентного перехода» в экстремальное состояние оказался менее существенным, чем сублимирующая функция бессознания.

Это согласовывалось с общепризнанной характеристикой творчества гениальных художников, которым приходится постоянно вынашивать свои образы идеального плана в женственном плане сознания, только после чего и рождаются истинные идеи; поэтому, именно маскулинным женщинам наряду с фемининными мужчинами удавалось достигать *запредельных* высот истинного творчества.

Хроматический анализ картин художницы показал гармоничное сочетание предикатов обоих полов в образе, иконика которого изменялась в зависимости от граничных условий так, что проявлялся весь опыт интеллектуального воплощения в переживаниях духа своего времени как предиката и идеала в сублимированном сочетании материи и духа. Высказано предложение, что такое подчинение приоритетов станет способствовать плодотворному развитию живописи.

**Ключевые слова:** Татьяна Апраксина, живопись, цвет, образ, иконика, хроматизм, сознание и бессознание.

**Введение.** Для начала спросим себя: что же такое образ? Можно ли его выразить вербально? Можно. А изобразительно (иконически)? Тоже можно. Так, будет ли это тот же самый образ? Нет. Ибо это принципиально взаимно-дополняющие друг друга концепты информации о картине природы. Будучи ориентирован на предметный мир, образ воспроизводит объект в его целостности. Основной источник зрительных образов – зрительное восприятие, что вербально подтверждается такими сочетаниями, как *яркий (тусклый) образ; образы могут проходить перед глазами, человек может увидеть образы прошлого*, но далеко не всегда их услышать. Зрительное восприятие комплексно фиксирует форму, цвет, свет, объем, положение в пространстве, пропорции.

**Постановка проблемы.** Согласно исследованиям Н. Д. Арутюновой [9, с. 315], одного из этих элементов недостаточно для создания образа. Образ синкретично

объединяет данные, поступающие по разным каналам связи человека с миром, из которых ведущим является зрительное восприятие. Могут быть смутные и неотчетливые образы, но не говорят о частичных, отрывочных и неполных образах. Представления же о предмете могут быть и частичными, и отрывочными, и неполными. Концепт «представления» не предполагает целостности.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В нашем исследовании мы будем как отталкиваться от теоретических штудий самой Татьяны Апраксиной [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8], так и в процессе достижения поставленных в статье целей сослаться на труды Н. Арутюновой [9], Г. Бейтсона [10], Р. Дж. Коллингвуда [11], А. Курбановского [12], В. Медушевского [13], др.

Художник и писатель Татьяна Апраксина, рассматривая образность, связанную с музыкальной тематикой, уточняет: *«Всякого рода цвето-музыкальные эксперименты, опирающиеся на строго научный метод или основанные на интуитивном чувственном предпочтении, меня...совершенно не убеждают.... Безусловно, цветовая гамма моих картин, спектр, выбранный для каждой из них, продиктованы музыкальным воздействием – это в достаточной степени обобщенное впечатление, спрессованный эмоциональный след»* [1].

Используя терминологию музыковеда-искусствоведа [13], она говорит об *«интонационной основе цвета как носителя смысла»* [2]. Ее интуитивный выбор колорита предполагает связь и с физической, и с метафизической реальностью. *«Наука – метафора искусства, искусство – метафора науки»; выражаясь «в форме художественной метафоры...предпочтение отдаю научной – за точность и недвусмысленность, снимающие разночтения...»* [8].

Поэтому не будем останавливаться ни на теории пресловутого «лингвистического поворота» к. XX в., ни на модном сегодня «иконическом повороте», т. к. оба эти

«поворота» рационализированно односторонни в своей метафизической несоизмеримости из-за принципиальной невозможности создания непротиворечивого представления о глубинной сущности образа.

**Цель статьи.** Отсюда вытекает и цель настоящей работы – попытка представить и обосновать лингвистические возможности хроматической интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной.

### **Изложение основного материала.**

#### **Сознание и бессознание**

«Самюэль Батлер первым отметил, что *лучше всего мы знаем то, что меньше всего осознаем*, т. е. процесс образования привычки выглядит как «стекание» знания на менее сознательные и более архаичные уровни, – так считает Г. Бейтсон и подчеркивает важное для нашего исследования положение. – Бессознательное содержит не только нечто болезненное, что сознание предпочитает не исследовать, но также многое настолько знакомое, что исследования не требует. Следовательно, привычка – это основной способ экономии сознательных мыслей. Мы можем делать вещи и не думать о них сознательно. Мастерство художника (или, скорее, демонстрация им мастерства) становится сообщением об этих отделах бессознательного. (Но, возможно, не сообщением от бессознательного)».

Однако не все так просто. Некоторые типы знания удобно спустить на бессознательные уровни, но другие типы нужно держать на поверхности. В общем, мы можем позволить «стечь» тем типам знания, которые продолжают быть истинными, несмотря на изменения окружающей среды [10, с. 172]. Краткое рассмотрение проблемы показывает, что ни для какой системы не существует умопостижимого способа обладать тотальной сознательностью. Предположим, что на экран сознания выводится вся полнота сообщений от многочисленных частей разума. Предположим, что к сознанию



добавляются те сообщения, которые необходимы для вывода всего, что на данной стадии эволюции еще не выводится. Это добавление будет сопряжено с огромным увеличением структурных цепей мозга, однако по-прежнему не достигнет полного вывода. Следующим шагом будет вывод процессов и событий, происходящих в только что добавленной структуре цепей. И так далее.

«Ясно, что проблема неразрешима, а каждый следующий шаг в приближении к тотальной сознательности будет связан с огромным увеличением требуемого количества цепей. Из этого следует, что все организмы должны удовлетворяться довольно небольшой сознательностью, и если сознательность вообще имеет какие-то полезные функции (что, возможно, верно, однако никогда не было доказано), то задачей первостепенной важности будет экономия сознания. Ни один организм не может позволить себе осознавать то, с чем он может справиться на бессознательных уровнях.

Выше было отмечено, что сознательность с необходимостью является выборочной и частичной, т. е. содержание сознания – это в лучшем случае малая часть истины относительно «Я». Но если эта часть выбирается систематически, можно быть уверенным, что эти частичные сознательные истины в совокупности дадут искажение истины о большем целом. По надводной части айсберга мы можем догадаться о том, что находится ниже поверхности воды, однако мы не можем произвести подобную экстраполяцию с содержанием сознания» [10, сс. 174-176].

### **Картины Т. Апраксиной**

Актуальность нашего анализа демонстрирует великолепное восклицание У. Эко [17, с. 89]: «Но что прикажете делать с тем, что привычно считается неуловимым, со всеми этими колористическими нюансами, интенсивностью цвета, пастозной техникой и лессировками, разнообразием фактуры, синестетическими ассоциациями, явлениями, которые в

словесном языке еще не наделены значением и имеют эмотивную функцию, т. е. суперсегментными элементами, «звуковыми жестами», модуляциями голоса, факультативными вариантами, мимикой, вариациями тона», отнесёнными к картинам Т. Апраксиной.

Так, сопоставление живописных работ Татьяны Апраксиной периода 1985-2019 гг., в которых красный цвет играет одну из доминирующих ролей, показало релевантный социо-культуро-историческому процессу ход событий, что в принципе отвергает модный сегодня тезис о всевременно и/или вневременно синхронности произведений искусства. Нет, именно временной синхронизированный с историческим временем ход развития образно-визуального (иконического) мышления художника и привел нас к возможности образно-контекстного представления картин упомянутого периода «эпохи перемен» в России, затем и США. Материализация духа как исторических, так и биографических перемен прослеживается в картинах Апраксиной вместе с авторской сублимацией времени, создавая пространство для революционной человеческой свободы личности – что и содержит заряд потенциального влияния цветовых образов на историю и культуру.

### **«Красный скрипач»**

Вряд ли покажется странным, если при первом взгляде на «Красного скрипача» возникает аллюзия (вспомним о «притче» в иконике) со «Скрипкой и немножко нервно» В. Маяковского. И если кто-то узреет здесь лишь метафизические аллюзии, то мы можем достаточно обоснованно утверждать о сходстве культурологических образов, буквально иконически связавших контексты 1914 и 1985 гг.

*«Скрипка издергалась, упрасивая,  
И вдруг разревелась  
Так по-детски ...»*



*Рис. 1. Апраксина Т. «Красный скрипач». 1985 г.*

И правда, «Красный скрипач» (1985 г., холст, масло, 79x58 см) – судя по детски и/или женственно незатуманенным цивилизацией зрачкам (у мужчин они прикрыты веками и веками борьбы за выживание), – фигура в пурпурно-багряном склонила голову, вслушиваясь в звуки скрипки (рис. 1). Отсутствие рта (а это безмолвие как вопрос еще только предстоит разрешить горбачевской «гласности») и чуть ли не по Маяковскому издерганность преклоненного тела на заснеженной крыше подчеркнута серовато-зеленым фоном заиндевевшего здания с его пронизывающе-влажным ознобом свисающих с крыш сосулек...

И что же цвет? Пурпур – извечное стремление женственности к самореализации – сталкивается с

беспросветно-белой замшелостью прошлого (снег-то совсем не белый!). И лишь часть правой руки резко контрастирует (упрашивает) зеленовато-заиндевшее настоящее реальной действительности.

Смысл цветов также отличается для «мужского» и «женского» интеллекта. В нормативных условиях «женственность характеризуется белым сублиматом сознания», а в экстремальных «черным и красным *цветами* бессознания.» Архетипично «красный цвет характеризует мужественную категорию» физически-активного бессознания как нормативное условие. Этот красный «представляет собой границу между двумя крайностями женского интеллекта» нормативного состояния. При экстремальных условиях в мужском интеллекте «управление передается, наоборот, сознанию», т. е. тому белому, которым обозначается женская нормативность, но который для мужского интеллекта имеет экстремальный характер.

В творчестве нормативный аспект постигает «трансцендентный переход» в состояние, являющееся для него экстремальным, как цель идеальной личности. В созидании искусства происходит сублимация автора за счет сублимации в пограничной зоне картины: женщине-творцу требуется трансцендентный переход от предикатов сознания через идеальное, что единственно и приводит к возникновению истинного понятия материального (осознаваемого) плана в архетипической модели интеллекта. Соответственно, мужчине-творцу приходится постоянно вынашивать свои образы идеального плана в женственном плане сознания, только после чего и рождаются истинные идеи; поэтому, именно маскулинным женщинам наряду с фемининными мужчинами удавалось достигать *запредельных* высот истинного творчества.

«*Запредельная*» же картина содержит следы авторского переживания как нормативных, так и экстремальных, идеальных состояний, соответствующих то мужской, то женской

доминантам. Законченная картина сочетает два психологических пола в едином образе, который можно считать андрогинном — уподобляемым, в удачных примерах, ангелам, воплощающим *духовные тела*. При этом полноценная картина имеет свой опыт мужского и женского интеллектуального воплощения, переживания предиката и идеала каждой стороны, но в сублимированном сочетании материи и духа. Этот опыт — в интеллекте и в картине — можно считать цветовой сублимацией.

«Похоже, что наша чувственно-эмоциональная природа, природа живых чувствующих существ не зависит от нашей мыслительной природы, природы мыслящих существ, и составляет некий уровень переживаний, располагающийся ниже уровня мышления. — Так заключает Р. Дж. Коллингвуд [11, с. 155] в исследовании роли бессознания в искусстве и далее развивает этот тезис. — Называя этот уровень низшим, я не берусь утверждать, что он представляет меньшую важность в балансе человеческой жизни, или что он составляет ту часть нашего бытия, которую мы должны презирать или преуменьшать. Я всего лишь полагаю (если мое мнение правильно), что этот уровень имеет характер фундамента, на котором строится рациональная часть нашей природы. Этот фундамент заложен в истории живых организмов вообще и в истории каждого индивида, он сформировался еще до того, как на нем была воздвигнута надстройка мысли, и надстройка эта может нормально функционировать только тогда, когда фундамент в полном порядке.

Если человек обретает возможность выразить какую-то определенную эмоцию, значит, он имеет в себе именно эту эмоцию, а не какую-то другую. Все остальные эмоции будут присутствовать в нем лишь как непереработанные ощущения, так и не подчинившиеся его власти. Или они будут скрываться во мраке его самонепознанности, или обрушатся на него в виде страстей, которые он не сможет ни покорить, ни понять. Если

цивилизация теряет все возможности выражения, исключая возможность речевых сообщений, а затем утверждает, что голос является наилучшим средством для этой цели, она просто объявляет, что не знает в себе ничего такого, что заслуживало бы выражения какими-то средствами, помимо речи. Такая позиция представляет собой тавтологию, поскольку она просто значит, что «того, что мы (т. е. члены данного общества) не знаем, мы не знаем». Впрочем, избавиться от тавтологичности можно будет, сделав одно дополнение: «и знать не хотим» [11, с. 226].

#### «Стена»

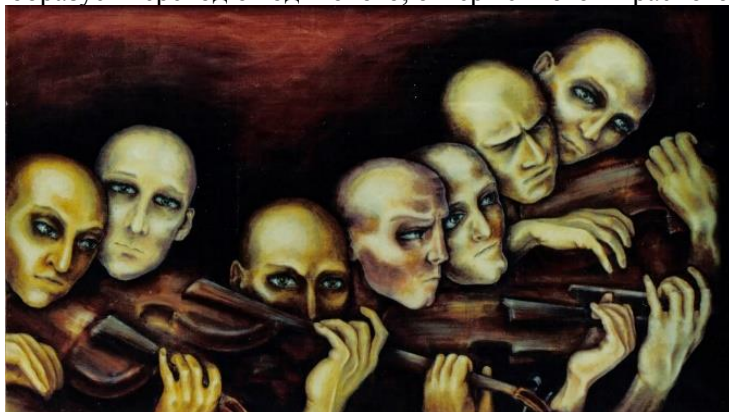
«Стена» (1989 г., холст, масло, 59x105 см, рис. 2) возникает по прошествии 4 лет. Подлинное художественное, как и научное, творчество разворачивается поэтапно, с аналитико-интуитивным балансом. *«Если же говорить о художественной практике, творческом акте как таковом, здесь тоже не обходится без анализа, правда, это уже другой анализ, он рассматривает условия и определяет 'траекторию и направление полета'. ... [Я] люблю отдавать себе отчет в том, что делаю», хотя «Это не означает рассудочности... «Автопилот» интуиции содействует прочим средствам, ведущим к цели. Место же анализа — перед готовым холстом, это «завершающая стадия всего процесса создания картины, его ретроспективная, оценочная часть», где мнение автора «одно среди многих» равноправно «компетентных» [1].*

И снова Маяковский:

*«Оркестр чужо смотрел, как  
Выплакивалась скрипка  
Без слов, без такта...»*

Художник, переключаясь с поэтом, воплощает оркестровую стену в по-мужски прищуренных и осмысленно глядящих лицах, где скрипки обращаются в оружие, а сам оркестр – на

фоне темно багровой непреодолимости – изжелто-социальной психиатрической преградой для рождения истин, словно образует переход от одинокого, отверженного «Красного



*Рис. 2. Апраксина Т. «Стена». 1989 г.*

скрипача» к воплощению музыкально-духовной силы, как единого фронта.

В отличие от пусто чужого общего взгляда оркестра в видении Маяковского, у Апраксиной «Стена» выявляет солидарность отдельных сублимированных личностей или же аспектов личности автора, связанных высокой целью.

«Нам следует соединить в одно целое сновидения, создание или восприятие искусства, поэзию и прочие подобные вещи, – утверждает Г. Бейтсон [10, с. 403]. – И я включил бы туда лучшее, что есть в религии. Во все эти виды деятельности индивидуум вовлечен полностью. Художник может иметь сознательную цель продать свою картину, возможно, даже сознательную цель сделать ее. Однако в процессе создания он с необходимостью должен поумерить это высокомерие в пользу творческого переживания, в котором его сознательный рассудок играет только частичную роль».

«Выход»

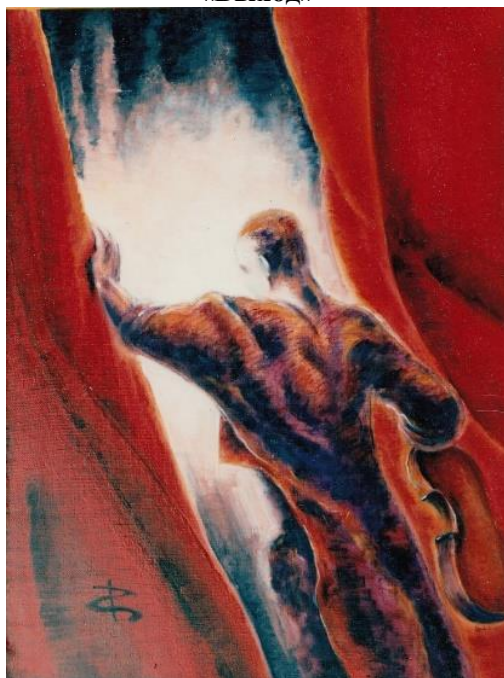


Рис. 3. Апраксина Т. «Выход». 1995 г.

Когда выход нужен, он должен найтись, хотя бы выход в космизм идеальности – «Выход» (1995 г, холст, масло, 78x 58 см), где синхронно со временем скрипач в красно-черном фраке мощным движением левой руки откидывает красное (большевистское?) полотнище тяжелого занавеса, за которым угадываются сине-белые и розовато-синие всполохи немислимых идеалов.

*«Он видим время от времени, и тогда как я описывал Его свет синим, – говорит К. Г. Юнг [19, р. 369]. Подобно свету отдаленной звезды, Он в далеком космосе, – синий звездный свет вашего единого Бога [19, р. 371]. И тут же идет речь о*



белом: *моя белая птица, моя надежда с моей белой птицей, – белый свет Божественности* [19, р. 342]. Вместе с тем в этой божественности Юнг видел и «*красные отсветы Эроса*». Или, как это у Маяковского:

*«Багровый и белый отброшен и скомкан...»*

Позже, оказавшись в Калифорнии, Татьяна Апраксина продолжает претворять и время в краски бытия, и краски в цвет, релевантный времени. Картина продолжает философский строй «*“великих русских”...революционного воздействия*», дающих основание «*удостовериться, что русский дух силен не азартом общего рынка и общих иллюзий, что верность себе, человеку в себе, человеку в человеке для него важней и нужней гонки за временем...*» [5]. С риском непонятности при неудобном для Запада трении с идеальным, сновидные образы в картинах художницы выявляют многовековую истину о человеке.

Вокруг этих образов вращается и мысль Г. Бейтсона [10, с. 386]: «Идентификация в мире бодрствования *тех relata*, на которые ссылается сновидение, превратило бы метафору в сравнение, однако в общем случае сновидение не содержит сообщений, явно выполняющих эту функцию. В сновидении нет сигнала, который говорил бы сновидящему, что это – метафора, либо говорил, чем мог бы быть референт метафоры. Сновидение также не содержит времени. Время раздвигается, как телескоп, и репрезентации прошлых событий в реальных или искаженных формах могут иметь своим референтом настоящее, или наоборот. Паттернам сновидения свойственна *вневременность*».

Театральный занавес и обрамление сцены информируют аудиторию, что действие на сцене – «только» игра. Исходя из этого фрейма, режиссер и актеры могут попытаться вовлечь аудиторию в иллюзию реальности, кажущуюся столь же непосредственной, как и переживание сновидения. Как и сновидение, пьеса имеет метафорическую ссылку на внешний мир. Однако в сновидении, если только сновидящий частично

не осознает факт сна, нет занавеса и нет фрейминга действия. Частичное отрицание – «это только метафора» – отсутствует».

Хроматический анализ выявил определенные закономерности составляющих полотна. По В. Тэрнеру «красный, белый и черный цвета представляют собой сокращенные или концентрированные обозначения больших областей психобиологического опыта, затрагивающих как разум, так и все органы чувств и связанных с первичными групповыми отношениями» [15]. Эта триада первичных цветов наглядно действует в становлении «Выхода», где смысл первичной триады варьируется в зависимости от условий данного существования.

*В системе англо-саксонских клише существует общепринятое мнение, – констатирует Г. Бейтсон [10, с. 167], – что было бы лучше, если бы бессознательное стало сознательным. Даже Фрейд приписывают высказывание: «Где было Ид, да будет Эго!», как если бы такое увеличение сознательного знания и контроля было одновременно и возможным и, разумеется, желательным. Такие взгляды – продукт почти тотально искаженной эпистемологии и тотально искаженных воззрений на то, что есть человек.*

#### **«Монах»**

«Монах» (2000 г., холст, масло, 91x46 см, рис. 4) – одна из первых картин, написанных Апраксиной в Калифорнии. Монах бредет по лиловатым камням, переходящим в слоисто-извилистую стену горных кряжей и облаков... Монах-скрипач в красно-оранжевых одеяниях медленно и верно продвигается к цели под собственный аккомпанемент, ведомый лишь собственному бессознанию.

На самом деле бессознательные компоненты постоянно присутствуют в нашей жизни во всех своих многочисленных формах. Из этого следует, что в своих отношениях мы постоянно обмениваемся сообщениями об этих бессознательных материалах. Поэтому становится важным также обмен и

метасообщениями, посредством которых мы говорим друг другу, какой порядок и вид бессознательности (или сознательности) связан с нашими сообщениями [10, сс. 168-169).



*Рис. 4. Апраксина Т. «Монах». 2000 г.*

Это важно и с чисто прагматической точки зрения, поскольку порядки истинности различны для различных видов сообщения. В той мере, в какой сообщение сознательно и намеренно, оно может быть лживым. Я могу сказать, что кот

лежит на подстилке, хотя фактически его там нет. Я могу сказать: «Я тебя люблю», хотя фактически это не так. Однако дискурс об отношениях обычно сопровождается массой полупроизвольных кинестетических и автономных сигналов, чей комментарий к вербальному сообщению заслуживает большего доверия.

Это касается и мастерства. Факт мастерства указывает на присутствие в действиях крупных бессознательных компонентов. Поэтому становится уместным в связи с произведением искусства задать вопрос: «Какие порядки бессознательности (или сознательности) имеют для художника различные компоненты материала этого сообщения?» Я полагаю, что этим же вопросом озабочены восприимчивые критики, хотя, возможно, не сознательно.

В этом смысле искусство становится упражнением в коммуникации по поводу видов бессознательности. Или, если хотите, видом игрового поведения, функция которого, помимо всего прочего, состоит в том, чтобы практиковать и совершенствовать коммуникацию этого типа.

Г. Бейтсон [10, с. 169] приводит цитату из высказываний Айседоры Дункан: *«Если бы я могла сказать, что это значит, не было бы смысла это танцевать»* и затем констатирует: «Ее высказывание двусмысленно. В терминах достаточно вульгарных предпосылок нашей культуры мы должны были бы так передать смысл сообщения: «Не было бы смысла это танцевать, поскольку я могла бы быстрее и недвусмысленнее сказать это вам словами». *Эта интерпретация идет в русле глупой идеи, что было бы хорошо осознать все бессознательное* – заключает Бейтсон.

Среди истоков маньеризма – «исчерпание формального словаря искусства – признание, что идеал в творчестве достигнут, едва ли не все трудности преодолены» [12]. А в современности *описывать постмодернизм можно по-разному; все же думается, одна из основополагающих характеристик* –

*это его маньеристический характер*, где неограниченно доминируют средства формальной логики, которая приводит к отмиранию, пренебрежению, исчезновению, истреблению всех признаков, не включенных в абстрактное понятие.

«Любопытно, – отмечает Ю. В. Романенкова [14, сс. 158-159], – что очерчивается закономерность: чем ближе мы продвигаемся по направлению к современности, тем чаще в художественной жизни Европы наблюдаются маньеристические этапы».

### **«Благовещение»**

Древнейший канон изобразительного искусства в России – иконопись, в которой сюжет переводит от личностных забот на обезличенные, очищенные категории вечного. Применяя элементарный, идеализированный колорит, иконопись «открывает духу светлые свои видения первоизданной чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них сознаются каноны воистину общечеловеческие...» [16]. Если у иконописца преобладает нормативное сознание, то «богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью посясторонних образов», и икону можно считать провалом.

И вся эта предопределенность нашего бытия еще более иконически проявляется в «Благовещении» (2007 г., дерево, масло, 61x36см, рис. 5), где снова по-женски выразительный взгляд Мадонны в пурпуре божественной славы вопрошает о внебытийной истинности предназначения. Но уже не в том вишневатом пурпуре 1980-х, а в алом оттенке его женственности. И золото Бога, и свитки Писаний, и вербальное возвешение предопределенности – все это именно иконически подтверждает непреложную истину божественно-женственной Веры.

Поэтому-то, на наш взгляд, культурология не может не элиминировать метапостмодернистскую абсолютизацию пресловутых «поворотов», – будь то вербальный или

иконический. Они были, есть и будут едины, – независимо от философской схоластики...



Рис. 5. Апраксина Т. «Благовещение». 2007 г.

Стоит смотреть на холст «как на последний шанс. От того, как ты справишься, может зависеть вся твоя жизнь... Спасай картину, если чувствуешь, что она умирает.» [7]. Спасение жизни — не умоглядно. «Искусство обладает спасительной силой тогда, когда берет начало в сердце художника» [7]. «Картина – это всегда драма, всегда конфликт» [2]. Конфликт между чем и чем? Между жизнью и смертью, между творчеством и инерцией. Творчество, включающее как сознание, так и бессознание, необходимо. Картины способны показать, насколько человеческие предприятия зависят от связи с запредельным. Необъяснимость в сочетании с полной

закономерностью – лучшее свидетельство запредельного фактора.

*«Я знаю только на уровне “так – не так» [2]. Творчество, укрепленное верой, делает переворот в маленькой картине реальным. Не зная, но веря и двигаясь последовательно по назначению, можно получить более масштабные последствия, чем от одноплановости: «Я знаю, что чувствую себя живой только когда делаю лучшее, на что способна.» [7]. А разум – для другого. «Думай о том, зачем ты живешь, думай, как живешь, думай об этом, – но только до того, как возьмешь кисть» [7].*

#### **«Зал ожидания»**

В современном быту, и на Западе, и на Востоке, вопрос о творческом идеале в искусстве и интеллекте остается спорным. Почти любое понятие материального плана может включать посредниками и сознательный, и идеальный план, но не всякий образ идеального плана подлежит пониманию в материальном. Тем важнее конкретные наблюдения.

Однако проходит еще 7 лет жизни в США и в «Зале ожидания» (2014 г., холст, масло, 107 x 122 см, рис. 6) цветовые роли меняются: пурпур скрипки становится пунцовым и вручается телесно-желтому мужчине, сидящему на томах (своих?) трудов. Смычка не видно, да и мужчина смотрит куда-то поверх головы чтеца в красно-оранжевом плаще, представляющего безмолвное трио слева от него.... И здесь-то сказывается все то безусловно-рефлексивное молчание фиолетово-отстраненного слушателя и светло-серого исполнителя, что так наглядно претворила в жизнь Т. Апраксина.

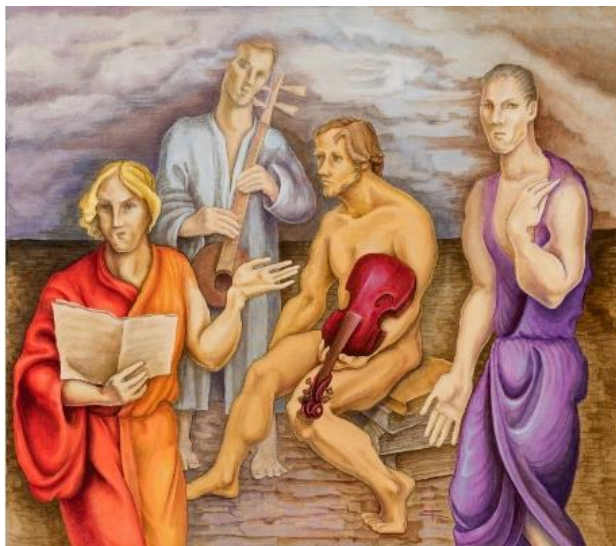


Рис. 6. Апраксина Т. «Зал ожидания». 2014 г.

В современной западной жизни, в том числе для русских, «искра стремления вырваться за предел непременно вязнет и гаснет там, где абстракция мифа свободного полета переходит в конкретику вторичного уровня условного удовлетворения прикладных нужд. Для западного же Запада... русский миф продолжает формулироваться примерно как *миф первичности души, которой на самом деле нет*» [4]. Об этом «говорит» и данная картина, убедительно предъявляя конфликт отрешенных и вместе с тем противоречащих друг другу смыслов.

*«Сегодняшнее лицо Калифорнии состоит сплошь из образов рекламы... Попытка делать ставку на миф, на сон в итоге перетягивает саму реальность как таковую в зону фантазийной неуместности...»* [3]. Но художницей управляет видение судьбы, «в которой реальная уникальность



*Калифорнии встречается с реальной уникальностью человека на ее земле» [3].*

«Образы обладают своей собственной, только им принадлежащей логикой. Под логикой мы понимаем: консистентное производство смысла за счет подлинно образных средств. И с целью пояснения добавляем: эта логика не предикативна, т. е. не образована по модели предложения или других языковых форм. Она не проговаривается, она реализуется в восприятии. Логику образов нельзя сводить к иконической грамматике — в ней предполагаются тела, которым показываются образы и посредством которых они могут быть показаны. Сила дейксиса питается асимметрией между фигурой и фоном, поэтому при конституировании образа не столь существен изображаемый объект <...> сколько “иконическое различие”, т. е. выделенность из фона» [19 р., 34].

#### **«Perpetuum Mobile»**

Проходит еще 4 года, и появляется «Perpetuum Mobile» (2018 г., холст, масло, 61x76 см, рис. 7). Вот оно! Неосуществимый материально, но духовно сущностный вечный двигатель! И никакой физик или философ никогда не сможет заявить, что это неосуществимо. Дуэт телесно-серых скрипачей буквально потенцирует божественно-земное продолжение жизни и на фоне раскалённо-красных гигантских ладоней визуально становится идеально-голубым, - прямо-таки ангельским... Ибо это созвучие и ведет скрипачей к потенциально осуществленным желаниям продолжать и продолжать вечное движение в себе, для себя и вокруг себя.

И, скорее всего, инстинктивно, бессознательно Татьяна Апраксина наделяет одного из ангелов чуть-чуть желтоватым цветом, хотя оба и остаются незаметно-серыми на красном фоне их идеализированной голубизны. Не зря же художник периодически смешивает голубые и серые тона, что вряд ли могут осознать на Западе, где до сих пор голубой цвет является «произведением» Востока, и, в частности, России [18, pp. 35-39].



Рис. 7. Апраксина Т. «Perpetuum Mobile». 2018 г.

Т. Апраксина называет «Три условия гениальности: уровень, качество и направленность. Главное – последнее, чтоб остальные имели значение». Когда есть направленность, включающая и видимые, и невидимые потенции каждого, то уровень и качество последуют сами. Все три качества присущи этосу и данной картины, при всей ее обобщающей сублимации. Прочтение содержания картины поможет зрителю включить его в собственные представления о жизни во имя света и цвета.

#### **«Monte Verita»**

Карандашный эскиз к «Monte Verita» занимает маленький клочок блокнотной бумаги. Рисунок приблизительный и необязывающий, но содержит искру мысли, обозначенной определенными объектами: человеческий профиль, гора, группа пятен рядом с ней. Поза объекта намекает на игру на (непоказанном) клавишном инструменте. В целом все

стоит в композиционном соотношении. Но есть ли в этом наброске смысл?

Эскиз – *«уже звук, уже голос идеи, ее проекция. Голос уже передает нечто, переводит в материальное свидетельство существование идеи. Эскиз указывает на некую суть, на протосмысл»* [2]. Элементы эскиза еще не достигли общности друг с другом. Просто *«возникает спектр характеристик...»* [2].

Гризайль переводит материалы эскиза в размер небольшого холста. *«На холсте не просто звук. Идет интерпретация, изложение»* [2]. Но, как и эскиз, гризайль монохромен. *«Черно-белое – это абстракция. В нем ощущается дистанция»* [2]. В хроматизме черный отнесен к непознаваемости будущего и к асоциальному бессознанию как еще одному аспекту женского интеллекта в экстремальном состоянии. Черные тени делают белый, нормативный холст парадоксально менее определенным.

*«Так еще понятнее тяга к отстраненности. «Картина воплощает не первый импульс. ... Она – маршрут к истине, заключенной в первом импульсе. Возможно, те художники, которые делают первый эскиз прямо на холсте или пишут картину «a la prima», работают именно с первого импульса. Но для меня это не так»* [2]. Пока достаточно ограничиться партнерством сознания и бессознания в проецировании черных линий на белом фоне («Monte Verita», холст, масло, 2019 г., 41x51 см, рис. 8).

*«Возможность дать задний ход кончается вместе с чистотой белого листа»* [7]. Суть картины придется раскрывать. *«Это как услышать фразу, реакцию, которая... запоминается. И чтобы рассказать, почему, надо дать весь контекст. Нужна материя для передачи»* [2]. На месте клавиш уже проступают линии бугристых борозд, образно связанные со складчатыми очертаниями горы.



Рис. 8. Анпраксина Т. «Monte Verita». 2019 г.

Человек на холсте занимает больше места, но далекая гора переключается с ним. Здесь уже больше сути: скажем, метафора стихийности духа музыки и ее истоков.

Но еще недостает осмысленности, что усугубляется своеобразием персонажа, которым придется заниматься. Материей цвета.

Размещение деталей композиции на холсте имеет ту же цель, что расстановка предметов натюрморта: *«я наконец понимаю, что главный герой среди них — не они сами, а то, что между ними, то, что их соединяет»* [7]. Цвет наполнит, соединит, уточнит, станет носителем главного смысла композиции. *За счет цвета «возникает тело. Цвет переживается физически в том же пространстве, где есть человек»* [2]. На переднем плане «Monte Verita» доминирует молодой мужчина с руками на буграх-клавишах. В законченной картине его обнаженность и красный налет создают плотский облик. На коже словно отблеск красных «клавиш». Красный в сюжете отчасти связан с мужской фигурой, с определением его

природы физически-активного бессознания. Мужчина находит в инструменте свои же бессознательные характеристики, минуя творческую сублимацию, - подобно вчерашнему школьнику, чей разум не поспевает за потоком гормональных пробуждений. Лицо на грани карикатуры нетипично для картин Апраксиной и подсказано решением бессознания на пути к созданию осмысленного образа в целом. По большому счету, и цвет, и образы картины притягивают и наводят на поиск чувственного и смыслового разрешения.

Взгляд зрителя переводится с переднего плана с красноватым мужчиной на фон с белой горой. Если белый знаменует нормативность для женского интеллекта и экстремальность для мужского, то в образе горы белизна исходного холста восстанавливается уже сублимированно — возвысилась, укрепилась новым опытом, сбалансировалась с другими цветами. У этого белого — уже свои тайны, свое выстроенное глубинное содержание. Складки горы напоминают повернутые вверх борозды «клавиш», которые логически должны быть белыми, даже при бугристости, но вместо этого остаются бессознательно красными. Основное внимание персонажа отодвинуто в сторону чувственности. Но от этого гора не менее величественна. Ключ к творческому развитию мужчины лежит именно в ней.

Свою картину «Monte Verita», отметившую двадцатилетний срок художницы в Калифорнии, она называет «картиной Запада», куда *«Человека влечет... когда он осознает, что тому, что было в нем светом, пора угаснуть, погрузившись в великий океан небытия и безвременья. Тогда с другой стороны этого океана сможет взойти новорожденное солнце, неся утренний свет новой жизни»* [6]. У «Monte Verita» *«гамма совершенно закатная; все в оранжево-красных тонах»* [1], которые ложатся в психологический сюжет. Об обращенности к западу на картине говорит и ракурс освещения мужчины. Красный – цвет и начала, и конца.

«Monte Verita», вездесущая на данном фоне, как белая Фудзияма Хокусая – высь как для ангелов искусства, так и для человека, готового их учесть. Запредельное окультуривание осмысляет и плоть, и чувство. Картина «Monte Verita» – не икона, но свидетельствует о том, как «в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом» [16], что может служить универсальным эстетическим и этическим критерием. Цветовая сублимация картины направлена на прощение и постижение цвета истины в туманах. В синтезе метафизики красок икон и классической живописи «западный этос» образно подчиняется общечеловеческому. Быть может, такое подчинение приоритетов, – не подменяющих цель средствами, но и не пренебрегающих ими, – наконец, и станет способствовать достойной переплавке постмодернизма?

**Выводы.** Обоснование лингвистических возможностей в интерпретации иконического мышления на примере живописных работ Татьяны Апраксиной показало, что соотношение между сознательными и бессознательными предикатами изобразительного творчества художницы не могут рассматриваться отдельно от понятия «образ».

Поскольку информация сознания являлась выборочной и частичной, тогда как образы бессознания включали множество неосознаваемой информации внешней среды, то именно последние путем сублимации были реализованы (материализованы) художницей в цветовой среде живописных картин.

Хроматический анализ цветовой семантики по гендеру (психологическому полу) продемонстрировал существенные отличия для фемининного и маскулинного интеллекта с дифференциацией для нормальных и экстремальных условий существования художницы. В творчестве нормативный аспект ее женственности за счет «трансцендентного перехода» в экстремальное состояние оказался менее существенным, чем сублимирующая функция бессознания.

Хроматический анализ картин Татьяны Апраксиной представил гармоничное сочетание предикатов обоих полов в образе, иконика которого изменялась в зависимости от граничных условий так, что проявлялся весь опыт интеллектуального воплощения в переживания духа своего времени как предиката и идеала в сублимированном сочетании материи и духа<sup>2</sup>.

### Литература

1. *Апраксина Т. И.* Синдром Праксителя. Cardinal Points, 2019, 9. Сс. 35-41.
2. *Апраксина Т. И.* Интервью Дж. Мантету, Калифорния, 2019, январь-июль.
3. *Апраксина Т. И.* Калифорния как миф. Материалы XLV Международной научной конференции по исторической психологии. Анекдот и другие жанры фольклора как историко-психологический источник. Санкт-Петербург: Полторак, 2019.
4. *Апраксина Т. И.* Доминанта мифа. Историко-психологические аспекты взаимовосприятия России и Запада. Санкт-Петербург: Полторак, 2018. Сс. 8-12.
5. *Апраксина Т. И.* Между быть и иметь. Историко-психологические аспекты 1917 г. Санкт-Петербург: Полторак, 2017. Сс. 9-12.
6. *Апраксина Т. И.* Бигсурский триптих с участием Керуака. Апраксин блюз 2004, 12. Сс. 76-97.
7. *Апраксина Т. И.* Уроки для 'Орли. Мысль: ежегодник СПб. филос. общества 2000, 4. Сс. 207-225.

---

<sup>2</sup> *БЛАГОДАРНОСТИ.* Авторы выражают признательность Татьяне Апраксиной за плодотворные диалоги о принципах творчества в представленных картинах и Юлии Викторовне Романенковой за обсуждение релевантных аспектов настоящей работы

8. *Апраксина Т. И.* Ход на квинту. Апраксин блюз 1998, 8. Сс. 4-5.
9. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры. 1998. 896 с.
10. *Бейтсон Г.* Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. Москва: Смысл, 2000. 476 с.
11. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства (Теория воображения). Москва: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
12. *Курбановский А. А.* Между маньеризмом и авангардом. Апраксин блюз, 2002, 10/18. Сс: 41-47.
13. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
14. *Романенкова Ю. В.* Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев: ГАРККиИ, 2009. 332 с.
15. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. Москва: Наука. 1983. 280 с.
16. *Флоренский П.* Иконостас. Богословские труды. 1972, № 9. Сс. 83-148.
17. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. 432 с.
18. *Berlin B., Kay P.* Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley: UCSa-Press, 1969. 198 p.
19. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2009. 420 s.
20. *Jung C. G.* The Red Book. Liber Novus. (Ed. Shamdasani S.) New York-London: W. W. Norton & Co., 2010. 404 p.

**Микола Вікторович Сєров,**  
доктор культурології,  
професор, Оптичне товариство ім. Д.С. Рождественського,  
Санкт-Петербург, Росія  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;



Джеймс Мантет,  
редактор з перекладу, журнал «Апраксин-Блюз»

## ХРОМАТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНІЧНИХ КОДІВ У КАРТИНАХ ТЕТЯНИ АПРАКСІНОЇ

**Анотація.** Автори здійснили актуальну для «іконічного повороту» спробу представити й обґрунтувати лінгвістичні можливості інтерпретації іконічного мислення на прикладі живописних робіт Тетяни Апраксиной. Співвідношення між свідомими і несвідомими предикатами образотворчого творчості привело до аналізу поняття «образ». Показано, що свідомість із необхідністю є вибірковою і частковою, тоді як образи підсвідомості включають безліч неусвідомлюваної інформації зовнішнього середовища і шляхом сублімації можуть бути матеріалізовані в колірному середовищі мальовничих картин. Хроматичний аналіз колірної семантики по гендеру (психологічного підлозі) продемонстрував суттєві відмінності для фемінінного й маскулінного інтелекту з ще більш явною диференціацією для нормальних і екстремальних умов існування художниці. У творчості нормативний аспект її жіночності за рахунок «трансцендентного переходу» в екстремальний стан виявився менш істотним, ніж сублімує функція підсвідомості.

Це узгоджувалося з загальновизнаною характеристикою творчості геніальних художників, яким доводиться постійно виношувати свої образи ідеального плану в жіночому плані свідомості, тільки після чого і народжуються справжні ідеї; тому, саме маскуліних жінкам поряд із фемінінними чоловіками вдавалося досягати позамежних висот справжньої творчості.

Хроматичний аналіз картин художниці показав гармонійне поєднання предикатів обох статей в образі, іконіка якого змінювалася залежно від граничних умов так, що

проявлявся весь досвід інтелектуального втілення в переживання духу свого часу як предиката й ідеалу в сублімованому поєднанні матерії і духу. Висловлено припущення, що таке підпорядкування пріоритетів стане сприяти плідному розвитку живопису.

**Ключові слова:** Тетяна Апраксина, живопис, колір, образ, іконіка, хроматизм, свідомість і безсвідомість.

**Nikolai V. Serov,**

DSc in Culturology, Professor,  
Rozhdestvensky Optical Society,  
Saint-Petersburg, Russia;  
ORCID: 0000-0001-6145-6405;

**James Manteith,**

Contributing translation editor,  
«Apraksin Blues»

## **A CHROMATIC INTERPRETATION OF ICONIC CODES IN THE PAINTINGS OF TATYANA APRAKSINA**

**Abstract.** The authors have made an attempt, relevant for the phenomenon of the “iconic turn,” to present and substantiate the linguistic possibilities of interpreting iconic thought, using the paintings of Tatyana Apraksina as an example. The correlation between the conscious and unconscious predicates of fine art leads to an analysis of the concept of image. It is shown that consciousness is necessarily selective and partial, while the images of the unconsciousness include a wealth of unconscious information from the external environment and can be materialized, by sublimation, in the color medium of paintings.

Chromatic analysis of color semantics by gender (psychological gender) shows significant differences for feminine and masculine intelligence, with even more pronounced differentiation for the normal and extreme conditions of a woman

artist. In creativity, the normative aspect of her femininity, due to a "transcendental transition" to an extreme state, proves less significant than the sublimating function of the unconsciousness.

This is consistent with a universally recognized characteristic of artistic genius, which requires a constant carrying of ideal-plan images in the artist's feminine plan of consciousness, only after which true ideas are born; accordingly, namely masculine women, along with feminine men, have managed to reach *transcendent* heights of true creativity.

Chromatic analysis of the artist's paintings shows a harmonious combination of predicates of both sexes in images, whose icons change depending on boundary conditions, so that the artist's whole intellectual embodiment and experience of the spirit of her time emerges as a predicate and ideal in a sublimated combination of matter and spirit. This particular ordering of priorities may contribute to fruitful developments for art.

**Key-words:** Tatyana Apraksina, painting, color, icon, chromatism, consciousness and unconsciousness.

### References

1. *Apraksina T. I.* Sindrom praksitelya [The Praxiteles Syndrome]. Cardinal Points 9: 2019. Pp. 35-41 (in Russian)
2. *Apraksina T. I.* Interv'y u J. Manteith [Interview with J.Manteith] California, 2019. January-July (in Russian)
3. *Apraksina T. I.* Kaliforniya kak mif [California as Myth]. Materialy XLV Mezhdunarodnoy nauchnoy konferenzii po istoricheskoy psichologii. Anekdot i drugie zhanry fol'klora kak istoriko-psichologicheskii istochnik. St. Petersburg: Poltorak, 2019. 129 s. (in Russian)
4. *Apraksina T. I.* Dominanta mifa [The Dominant of Myth]. Istoriko-psichologicheskie aspekty vzaimovospriyatiya Rossii i Zapada. St. Petersburg: Poltorak, 2018. Ss.8-12 (in Russian)

5. *Apraksina T. I.* Mezhdu byt' i imet' [Between Having and Being]. *Istoriko-psichologicheskie aspekty 1917 g.* St. Petersburg: Poltorak, 2017. Ss.9-12 (in Russian)
6. *Apraksina T. I.* Bigurskiy triptich s uchastiem Keruaka [Big Sur Triptych featuring Kerouac]. *Apraksin Blues*, 12, 2004. Ss. 76-97 (in Russian)
7. *Apraksina T. I.* Uroki dlya Orli [Lessons for 'Orly]. *Mysl': ezhegodnik SPb. filos. obschestva* 2000, 4. Ss.207-225 (in Russian)
8. *Apraksina T. I.* Chod na kvintu [Progression by a Quint]. *Apraksin Blues* 1998, 8. Ss. 4-5 (in Russian)
9. *Arutyunova N. D.* Yazyk i mir cheloveka [Language and the world of the person]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1998. 896 s. (in Russian)
10. *Bateson G.* Ekologiya razuma [Ecology of reason]. Moscow: Smysl, 2000. 476 s. (in Russian)
11. *Collingwood R.J.* Prinziipy iskusstva (Teoriya vobrazheniya) [Art principles (The imagination theory)]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1999. 328 s. (in Russian)
12. *Kurbanovskiy A. A.* Mezhdu man'erizmom i avangardom. [Between Mannerism and Avant-Garde] *Apraksin Blues*, 2002, 10/18. Ss. 41-47 (in Russian)
13. *Medushevskiy V. V.* Intonazionnaya forma muzyki [The Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 s. (in Russian)
14. *Romanenkova Yu. V.* Mirovozzrencheskie universalii periodov Stilwandlung v mirovom chudozhestvennom prozesse [World outlook universals of the Stilwandlung period in the process of world art]. Kiev: GARKKiI, 2009. 332 s. (in Russian)
15. *Terner V.* Simvol i ritual [Symbol and ritual]. Moscow: Nauka, 1983. 280 s. (in Russian)
16. *Florenskiy P.* Ikonostas. Bogoslovskie trudy [Ikonostas. Theological works]. 1972, № 9. Ss. 83-148 (in Russian)

17. *Eko U.* Otsutstvuyuschaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Absent structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 432 s. (in Russian)
18. *Berlin B., Kay P.* Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley: UCa-Press, 1969. 198 p. (in English)
19. *Boehm G.* Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press. 2009. 420 s. (in German)
20. *Jung C.G.* The Red Book. Liber Novus. (Ed. Shamdasani S.) N.Y.-London: W.W. Norton & Co., 2010. 404 p. (in English)

УДК 7. 74.01/09

**Людмила Павлівна Горбатенко,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри живопису,  
Харківська Державна Академія дизайну та мистецтв,  
Харків, Україна  
ORCID: 0000-0002-5156-0898

## **ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНИХ КОЛІРНИХ КОМПОЗИЦІЙ**

**Анотація.** У статті розглядаються принципи та закономірності створення асоціативно-образних колірних композицій як окремих творів нефігуративного мистецтва або елементів дизайну інтер'єру, середовища, одягу, сцени. Асоціативно-образні колірні композиції можна назвати музикою кольору, так як вони будуються за аналогічними законами гармонії і відповідності. Як з окремих звуків сплітається мелодія з використанням усього декількох нот, так із основних спектральних кольорів можна створити подібну композицію, не вдаючись до допомоги форми. При цьому дотримується принцип дискретності, який реалізується шляхом нанесення модульної сітки, а також принцип безперервності, оскільки один і той же спектральний колір не переривається в рамках композиції. Спираючись на принцип полярності, в композиції організуються взаємодії вертикальних і горизонтальних ритмів модульної сітки, а також взаємодії двох різних спектральних кольорів, які розгортаються в певних зустрічних ритмах. Таким чином, один колір є для іншого тлом прояви при постійній зміні світлотності кожного кольору, що викликає закономірний рух кольору в композиції, оскільки світлотність кожного кольору змінюється відповідно до закладеного ритму. Так реалізується принцип ритму, що призводить композицію до

єдності й цілісності. Композиційний центр визначається за принципом «золотого перетину» як максимальний контраст за світлотою, за колірним тоном та насиченістю. Для об'ємно-просторового рішення композиції вибудовується зменшення контрасту щодо периферійних областей композиції відповідно до принципу ієрархії. Для гармонізації колірного рішення в композицію вводиться третій спектральний колір, т. зв. домінуючий, який об'єднує два протидіючих кольори шляхом додавання його в кожен елемент модульної сітки. У підсумку всі задіяні при побудові композиції принципи працюють на створення асоціативного художнього образу як втілення принципу єдності й цілісності.

**Ключові слова:** композиція, гармонія, ритм, колір, світлота, насиченість, контраст.

**Вступ.** Художньо-виразні засоби змінюються разом з розвитком мови мистецтва, відчуючи потужну дію технологічного розвитку цивілізації та еволюції художніх матеріалів та інструментів. Поява нових матеріалів і технологій, як і поява нових ідей, нових ситуацій, людських відносин, змінюючи асоціативне поле, міняє виразні засоби в традиційних видах мистецтва і сприяє появі нових видів і жанрів мистецтв, до яких можна віднести асоціативно-образні композиції, що стоять на перетині живопису, графіки, скульптури, театру й кіно. Образно-асоціативні композиції створюються за законами колірної гармонії, які викликають у глядача певний емоційно-чуттєвий стан, схожий із тим, що викликається дією музики. Гармонійність поєднання взаємно додаткових кольорів може бути пояснена психофізіологічними закономірностями зору, на які звернув увагу ще М. В. Ломоносов і на основі яких виникла трикомпонентна теорія колірного зору. Сутність її полягає у тому, що наше око має три приймача кольоровідчуття, що завжди вимагає їх спільної діяльності для встановлення колірного балансу. Оскільки один з пари

взаємно додаткових кольорів є сумою двох основних, то в кожній парі опиняється наявність усіх трьох кольорів у рівновазі. У разі поєднання інших, незбалансованих кольорів око зазнає «голоду» відносно якого-небудь кольору. Можливо, на цій фізіологічній основі і виникає певне незадоволення, негативна емоційна реакція, величина якої має залежність від того, наскільки помітне це порушення балансу.

**Постановка проблеми.** Проблемним завданням у мистецтві є необхідність створити гармонійну кольорову палітру у композиції. Всепроникна гармонійність реалізує одвічний принцип організації художньої форми, сформульований ще Платоном, – принцип єдності в різноманітті. Незважаючи на багатство різноманітності палітр, гармонізація кольору сприяє формуванню колористичної цілісності в композиції. У різних галузях науки вчені виокремлюють фізіологічну та психологічну складові впливу кольору. Ці дві складові мають близькість до емоцій – тілесних проявів нашої душі. Ще античні вчені помітили тісний зв'язок між кольором та емоціями. З'ясування цих питань у побудові асоціативно-образних композицій допоможе наблизитись до розуміння кольорової гармонії при створенні образної цілісності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Нараховується чимала кількість досліджень, у яких викладаються основні відомості з галузі науки про колір. Багато педагогів-художників переконані, що для створення образотворчого твору будь-якого жанру необхідні базові знання законів кольорової гармонізації. У мистецтві аспект гармонізації кольорів розглядали І. Ньютон [1], І. Гете [2], Н. Ньюберг [3], В. Оствальд [4], Н. Рудін [5], Г. Цойгнер [6] та ін.

**Мета статті** – розглянути принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій та їх практичне застосування.



**Виклад основного матеріалу.** Засоби, що виражають емоційну позицію автора (художника-дизайнера), є простими й ефективними: колір, світло, точка зору, ракурс, масштаб, перспектива, форма, лінія, пляма, силует і метаморфози цих засобів у часі й просторі. Цими засобами, спираючись на звичні асоціативні зв'язки, створюються атмосфера дії, настрій, а глядача занурюють у цю атмосферу, запрошують побачити явище очима автора й випробувати ті почуття і переживання, які той прагнув передати. Таким емоційним, ідейним, світоглядним позиціонуванням глядача мистецтво займалося завжди, навіть тоді, коли не було слова «мистецтво». Зараз мистецтво як інтуїтивний прояв адаптивних можливостей і суто-необхідна для виживання соціальна функція передачі життєвого досвіду чуттєво-емоційним шляхом дозволяє пережити й відчутти явище, передане за допомогою асоціативно-образної композиції. Під асоціативно-образною композицією будемо розуміти художній твір нефігуративного образотворчого мистецтва, в якому художній образ формується шляхом закономірних змін енергетичних параметрів кольору: колірному тону, насиченості та світлотності, з урахуванням семантичного значення колірних поєднань.

Створенню творчої роботи передують завдання, що спрямоване на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору на площині, в якому визначається кольоровий ключ та світлотний діапазон за допомогою рівномірної та ритмічної побудови кольорових відносин на площині та їх розподілу та взаємодії з ахроматичними відтінками.

Щоб дотриматись принципу дискретності в алгоритмі даного процесу визначаються окремі кроки або етапи. Для основних етапів роботи необхідно побудувати модульну сітку – таблицю з визначеною кількістю осередків. Спираючись на універсальний принцип полярності, у композиції можна організувати взаємодію вертикальних і горизонтальних ритмів модульної сітки. Наприклад, будуюмо вісім горизонтальних

ліній у рівномірному горизонтальному ритмі, протиставляємо йому дванадцять вертикальних ліній, що будуються перпендикулярно з заданим аналогічним рівномірним ритмом. Утворюється фонові сітка, в якій модулем є квадрат з заданим параметром – 3x3 см. Визначаємо форму предмета, наприклад, коло діаметром 2 см. Отримуємо два геометричні модулі квадрат та коло, які поєднуємо шляхом взаємодії, а саме, розташовуємо коло у кожній побудованій клітині. Визначаємо спектральну кольорову пару в якій один колір є для іншого фоном. Щоб зрушити статичне кольорове декоративне зображення та реалізувати принцип ритму визначаємо загальну світлотну тональність за допомогою діапазону світлот згідно з ахроматичною шкалою, де обирається певний відтінок сірого. Визначена світлина додається в рівних пропорціях до кожної спектральної пари чітко визначеним горизонтальним чи вертикальним ритмом. Наприклад, перша горизонтальна лінія тла з восьми квадратів певного кольору залишається незмінною, а друга одноразово отримує порцію сірої фарби по всій дожині та насиченість кольору квадратів ускладнюється. Така дія виконується сім разів поспіль, таким чином тло набуває поступового зниження кольорової інтенсивності. Колір предмету, що є модулем кола, також розподіляється та ускладнюється аналогічним способом, але згідно дванадцяти вертикальних ліній, які розгортаються в певних зустрічних ритмах. Таким чином, один колір є для іншого тлом прояви при постійній зміні світлотності кожного кольору, що викликає закономірний рух кольору в композиції, оскільки світлотність кожного кольору змінюється відповідно до закладеного ритму. Так реалізується принцип ритму, але щоб призвести композицію до єдності, потрібно додати ще один спектральний домінуючий колір. Вводимо додатковий модуль, наприклад, у вигляді ромбу 1x1 см. Обрана величина залишається незмінною, як у кольорі, так і в розмірі. Домінанту розташовуємо на однаковій відстані перетину між горизонтальними та вертикальними лініями, яка

з'єднує колір предмету та тла по всій площині. Таким чином, обрані кольори розподіляються згідно з модулями: квадрат – тло, коло – предмет, ромб – доміантний колір.

Алгоритм побудови модульної сітки завдання №1:

1. побудова фону модульної сітки здійснюється ритмічним перетіканням (розтяжкою) кольору по горизонталі згідно з квадратом від першого обраного кольору фону до обраного сірого;
2. побудова предмету модульної сітки здійснюється ритмічним перетіканням (розтяжкою) кольору по вертикалі згідно з колом від обраного кольору предмету до обраного сірого;
3. у модульній сітці обраний доміантний колір – ромб, залишається незмінним на усій композиційній площині.

Протилежно спрямована ритмічна взаємодія кольору предмету та кольору тла створюють певне середовище для кольорової незмінної доміанти, яка візуально вступає у взаємодію з контрастом чи нюансом параметрів кольорового тону, світлоти та насиченості.

Для створення об'ємно-просторової композиції необхідно дотримуватись зазначених етапів з визначеними позиціями світла та кольору, які отримані при рішенні площинної композиції. Творче вирішення кожного кроку дає особливі відмінності завдяки принципу ієрархії, що допомагає створенню авторської асоціативно-образної композиції. Уже на етапі побудови сітки визначається композиційний центр, який дає змогу змінити модуль за допомогою трансформування вертикальних і горизонтальних ритмів, які додають динамічнішого руху об'ємно-просторовій композиції. Розподіл кольорового тону також підпорядковується визначеному центру, який є максимальним контрастом за світлотою, за колірним тоном та за насиченістю. Відповідно до периферійних областей композиції контраст нівелюється. Доміантний колір об'єднує два протидіючі кольори шляхом додавання його в кожен

елемент модульної сітки, при цьому колір предмету і колір тла не змішуються, бо розподіляються в композиційному просторі у шаховому порядку. На прикладі гральної шахової дошки можна розподілити колір предмету по світлих клітинах, а колір тла – по темних. У процесі роботи кожен колір розвивається та збагачується за допомогою доміанти й ускладнюється за допомогою ахроматики, але згідно своїх клітин. На взаємодії перетину отриманих кольорів предмету та фону, виявлення і розподілу контрастів та нюансів будується асоціативно-образна художня композиція. Робота спрямована на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору у просторі за допомогою нерівномірної модульної сітки та ритмічної побудови кольорових відносин різної площі та їх розподілу і взаємодії з домінантним кольором та ахроматичними відтінками.

Визначення основних етапів об'ємно-просторової композиції:

1. обираємо формат, зберігаючи усі визначені параметри завдання №1;
2. визначаємо центр композиції за законом «золотого перетину»;
3. трансформуємо модульну сітку згідно з об'ємом;
4. створюємо кольорову гаму за допомогою домінантного кольору, поступово змішуючи його з кольорами тла та предмета;
5. організуємо зустрічний рух обраних кольорів по клітинах модульної сітки;
6. розподіляємо контрасти з кольору, світлоти та насиченості ближче до центру, а нюанси – до кутів периферії.

**Висновки.** Запропоновані принципи побудови асоціативно-образних композицій можуть бути використані як у широкій дизайнерській практиці, так і при підготовці профільних фахівців у галузі образотворчості, а також педагогіки і мистецтвознавства, можуть бути самостійним напрямком «музика кольору» в образотворчому мистецтві.

### Література

1. *Гете И. В.* Избранные сочинения по естествознаию. В 14-и тт. Москва: Наука, 1957.
2. *Нюберг Н. Д.* Измерение цвета и цветовые стандарты: стандартизация и рационализация. Москва: Госиздат, 1933. 104 с.
3. *Оствальд В.* Письма о живописи. Очерки по теории и практике живописи. [пер. с нем. Н. Кочето]. Москва: Изд. «Гроссман и Кнебель», 1905. 158 с.
4. *Рудин Н. Г.* Руководство по цветоведению. [2-е доп. и перераб. изд.]. Москва: Гизлег. пром., 1956. 46 с.
5. *Цойгнер Г.* Учение о цвете: популярный очер [сокр. пер. с нем. Э. Н. Зелкина; науч. ред. Г. Г. Борис]. Москва: Госстройиздат.,1971. 160 с.: ил.
6. *Newton I.* Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light. London: Printed for William Innes at the West-End of St. Paul's, 1730. 382 p.

**Людмила Павловна Горбатенко,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры живописи,  
Харьковская Государственная Академия  
дизайна и искусств,  
Харьков, Украина  
ORCID: 0000-0002-5156-0898

### **ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНЫХ ЦВЕТОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы и закономерности создания ассоциативно-образных цветовых композиций как отдельных произведений нефигуративного

искусства или элементов дизайна интерьера, среды, одежды, сцены. Ассоциативно-образные цветовые композиции можно назвать музыкой цвета, так как они строятся по аналогичным законам гармонии и соответствия. Как из отдельных звуков сплетается мелодия с использованием всего нескольких нот, так из основных спектральных цветов можно создать образную композицию, не прибегая к помощи формы. При этом соблюдается принцип дискретности, который реализуется путём нанесения модульной сетки, а также принцип непрерывности, поскольку один и тот же спектральный цвет не прерывается в рамках композиции. Опираясь на принцип полярности, в композиции организуется взаимодействие вертикальных и горизонтальных ритмов модульной сетки, а также взаимодействие двух различных спектральных цветов, которые разворачиваются в определённых встречных ритмах. Таким образом, один цвет является для другого фоном проявления при постоянном изменении светлотности каждого цвета, что вызывает закономерное движение цвета в композиции, поскольку светлотность каждого цвета изменяется в соответствии с заложенным ритмом. Так реализуется принцип ритма, приводящий композицию к единству и целостности. Композиционный центр определяется по принципу «золотого сечения», как максимальный контраст по светлоте, по цветовому тону, и по насыщенности. Для объёмно-пространственного решения композиции выстраивается уменьшение контраста к периферийным областям композиции в соответствии с принципом иерархии. Для гармонизации цветового решения в композицию вводится третий спектральный цвет, т. н. доминанта, которая объединяет два противодействующих цвета путём добавления в каждый элемент модульной сетки. В итоге все задействованные при построении композиции принципы работают на создание ассоциативного художественного образа как воплощения принципа единства и целостности.

**Ключевые слова:** композиция, гармония, ритм, цвет, светлота, насыщенность, контраст.

**Liudmyla P. Gorbatenko,**

PhD. in Arts, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of Painting,  
Kharkiv State Academy of Design and Arts,  
Kharkiv, Ukraine,  
ORCID: 0000-0002-5156-0898

### **THE PRINCIPLES OF CONSTRUCTING ASSOCIATIVE-SHAPED COLOR COMPOSITIONS**

**Abstract.** The article discusses the principles and patterns of creating associatively-shaped compositions as separate works of non-figurative art, or elements of the design of the interior, environment, clothing, stage. The associative-shaped color compositions can be called music of color since they are built according to the similar laws of harmony and conformity. Like a melody is woven from individual sounds using just a few notes, a figurative composition can be created from the main spectral colors without resorting to a form. In doing so, the principle of discreteness, implemented by applying a modular grid, is observed, along with the principle of continuity, as the same spectral color is not interrupted within the composition. Interactions of vertical and horizontal rhythms of the modular grid in the composition are organized by the principle of polarity, as well as interactions of two different spectral colors that unfold in the certain opposing rhythms. Thus, one color is a background for the manifestation of another. The constant change in the lightness of each color causes a regular color movement in the composition since the lightness changes in accordance with the laid down rhythm. It is the way the principle of rhythm is applied, leading the composition to unity and integrity. The center of the composition is determined by the principle of the “Golden Ratio” as a maximum

contrast in terms of lightness, color tone, or saturation. For the volumetric and spatial solution of the composition, contrast reduction to the peripheral areas of the composition is built under the principle of hierarchy. In order to harmonize the color solution, a third spectral color, the so-called dominant, is introduced into the composition. It combines two opposing colors by adding a modular grid to each element. Consequently, all the principles involved in the composition production is aimed to create an associative art image as the embodiment of the principle of unity and integrity.

**Key words:** composition, harmony, rhythm, color, lightness, saturation, contrast.

### References

1. *Gete I. V.* Izbrannye sochineniya po yestestvoznaiyu [Selected Works on Natural History]. Moscow: Nauka, 1957 (in Russian)
2. *Nyuberg N. D.* Yzmerenye tsveta i tsvetovye standarty: standartizatsiya i ratsyonalizatsiya [Color measurement and color standards: standardization and Rationalization]. Moscow: Gosizdat., 1933. 104 s. (in Russian)
3. *Ostval'd V.* Pis'ma o zhivopisi. Ocherki po teorii i praktike zhivopisi [Letters about painting. Essays on the theory and practice of painting] [per. s nem. N. Kochetov]. Moscow: Izd. "Grossman i Knebel", 1905. 158 s. (in Russian)
4. *Rudy`n N. G.* Rukovodstvo po tsvetovedeniyu [Color science guide] [2-e dop. i pererab. izd.]. Moscow: Gizleg prom, 1956. 46 s. (in Russian)
5. *Tsojgner G.* Ucheniye o tsvete: populyarnyy ocher [sokr. per. s nem. E. N. Zelkina; nauch. red. G. G. Boris] [The doctrine of color: a popular essay]. Moscow: Gosstroyizdat. 1971. 160 s.: il. (in Russian)
6. *Newton I.* Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light. London: Printed for



William Innes at the West-End of St. Paul's, 1730. 382 p. (in English)

УДК 745/749

**Татьяна Олеговна Махова,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
доцент кафедры архитектуры, дизайна и экологии,  
Сочинский государственный университет,  
Сочи, Россия,  
ORCID: 0000-0003-0025-8354;  
**Киба Ольга Владимировна,**  
старший преподаватель  
кафедры архитектуры, дизайна и экологии,  
Сочинский государственный университет,  
Сочи, Россия

### **ЦВЕТ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СРЕДСТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ В ОБЩЕНИИ ДИЗАЙНЕРА И ПОТРЕБИТЕЛЯ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы гармонизации цветов и закономерности их комбинаций в аспекте экологического подхода в дизайне среды. Экологический подход к проектированию представляет собой определенный срез мыслей и образ действий, задающий ориентацию проектной деятельности.

Экологический и художественно-образные аспекты, используемые с целью обогащения возможностей дизайнерского творчества, являются важнейшими компонентами синтетического проектного мышления. Создание специальных эвристических методов проектирования на основе раскрытия синтетического характера проектного мышления позволяет использование природной экосистемы для создания

целостности объекта дизайна. Популярность данного метода при проектировании достигается многими факторами, с его помощью воссоздается природная, гармоничная среда, которая включает признаки и закономерности цветовых гармоний на основе различных природных биосистем и их воздействие на эмоциональное состояние человека в общественном интерьере. Современный интерес к цвету почти целиком носит визуально-материальный характер и игнорирует смысловые и духовные переживания. Проектируя общественные пространства нужно учитывать, что дизайн опирается на научное знание, находясь на перекрестке многих дисциплин, он приобщает к ним всех, кто следует его законам и проектирует, соотнося с ними результаты своей деятельности. Экологический подход к проектированию, основанный на когнитивном процессе осмысления природной формы, демонстрирует преодоление парадигмальных измерений при создании дизайна интерьера.

Когнитивное отношение к природной среде формирует способность человека преобразовывать мир по законам красоты, целесообразности и не отрываться от природных корней, чутко относиться к среде обитания, являться ее неотъемлемой частью. При этом имеется в виду, что указанные установки не отрываются от задач креативных поисков современных инновационных решений. В этом реализуется неисчерпаемый творческий потенциал гармонизирующей проектной деятельности. Проектирование становится экспрессивной, коммуникативной формой истолкования окружающего мира и общества, его ментальной, сенсорной и духовной деятельности.

**Ключевые слова:** дизайн интерьера, цветовые отношения, парадигма, проектирование интерьера кафе.

**Вступление.** Сложившиеся в течение тысячелетий связи цветов с определенными явлениями, предметами, понятиями, событиями сформировали психологическое отношение человека к цвету [8].

Эстетическое восприятие цвета человеком подтверждает признанную способность цвета гармонизировать как произведение искусства, так и цветовую среду, окружающую человека. Сила эстетического воздействия цветовых сочетаний кроется как в физиологическом восприятии, так и в осознанном индивидуальном отношении человека к цвету. Считается, что гармоничные цветовые сочетания позволяют человеку испытывать чувство радости, а потеря цвета или дисгармоничные сочетания создают противоположные ощущения.

**Постановка проблемы.** Современный интерес к цвету почти целиком носит визуально-материальный характер и игнорирует смысловые и духовные переживания. Это поверхностная, внешняя игра с метафизическими силами. Цвет, излучаемая им сила, энергия, действуют на нас положительно или отрицательно независимо оттого, сознаём мы это или нет. Старые мастера, создававшие витражи, использовали цвет для создания неземной, мистической атмосферы и медитаций молящихся, переносящих их в мир духовной реальности. Цвет действительно должен переживаться не только зрительно, но психологически и символически. Природа цвета может изучаться с разных позиций. На основе цветовых впечатлений возникают объективные и субъективные ассоциации.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Данную проблематику рассматривает Н. В. Алгазина в своем пособии «Цветоведение и колористика» [1]. Вторая часть пособия, «Гармония цвета», выпущенная в 2014 г., знакомит студентов с вопросами, связанными с эмоциональным воздействием цвета на человека, рассматриваются признаки и закономерности цветовых гармоний. В пособии затрагиваются и вопросы, касающиеся эффектов разнообразного воздействия цвета, возможность управлять им. При этом проблемы субъективного суждения о цвете являются особенно важными в

художественном воспитании будущего специалиста в области дизайна среды.

Иоханнес Иттен в своей книге «Искусство цвета» выделяет три эстетических аспекта воздействия цвета: конструктивное, экспрессивное и империческое. Следуя утверждению мастера, примем за истину то, что каждый из этих аспектов предполагает присутствие и двух других» [13].

А. Ефимов в своей книге «Цвет + форма: искусство XX-XXI вв.: живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт» охарактеризовал данную проблему как то, что полихромия на плоскости таит в себе возможности рождения и разворачивания в пространстве реальной пластики [8].

Е. В. Жердев, опираясь на учебном пособии «Метафора в дизайне» [10] пишет, что при создании уникального объекта дизайна можно использовать метод метафоры. «Одним из художественных средств в решении такой сверхзадачи является метафора как наиболее универсальная категория языка, которая до настоящего времени не разработана на теоретическом уровне в дизайне. Ценностная инновационная значимость метафоры заключается в том, что она позволяет на основе переноса черт различных социокультурных и природных явлений жизни человека на утилитарную форму объекта достичь неожиданного, иногда парадоксального визуального эффекта, вызывающего обостренный интерес к вещи у потребителя. Метафорой лишь называют сам метод сравнения воображаемой модели с существующей средой. Понятие метафоры используется и когда речь идет о типологии как средстве художественного моделирования, когда основной категорией проектной типологии оказывается образ-тип. Двойственность этой категории отражает двойственный характер художественной модели, связанной с тем, что воображаемый объект предстает как осознанная художественная условность, обобщенно говоря, как художественная метафора, а не прямое изображение. Хотя

на эмпирическом уровне интуитивно дизайнеры используют метафору как средство художественной выразительности» [10].

Подобными исследованиями занимается И. П. Кириенко. В своем учебном пособии «Проектная культура регионального экологического дизайна» [15] она рассматривает вопросы создания уникальной модели дизайна на основе природы родного края. «В контексте рассмотрения вопросов проектной культуры регионального экологического дизайна путеводную роль играет высказывание академика Д. С. Лихачева: «На пороге третьего тысячелетия речь должна идти не только о выживании «человеческих особей», но и о сохранении человеческой культуры в ее нравственных, эстетических, научных традициях» [15]. «Понимание триединой сущности, обладающей свойством быть прошлым, быть настоящим, быть будущим» связано с непрерывностью культурных процессов и развития в каждом регионе России «феномена места» [15].

В существующих природных условиях заложены возможности множества вариаций, которые путём анализа функциональных аспектов могут использоваться в построении альтернативных проектных решений. В результате этого региональная среда обозначается как источник идей специальной области проектирования – обитание как экологическая деятельность. При таком подходе коренным образом меняется роль проектной деятельности, которая становится средством воспроизведения интеллектуально-культурного потенциала общества. Этим, по существу, утверждается взгляд на дизайн как на мост, соединяющий новую цивилизационную культуру с накопленным ранее уникальным ее достоянием [15].

Закономерности цветовых гармоний на основе различных природных биосистем создаются для того, чтобы преодолеть парадигмальные измерения при создании дизайна интерьера. В. Папанек сформулировал четыре важнейших

принципа дизайна, которые можно считать основополагающими:

1. в настоящее время невозможен и неприемлем дизайн, связанный с социологическими, психологическими аспектами жизни и экологией окружения;

2. дизайнерское проектирование, как отдельных предметов, так и окружающей среды, должно вестись междисциплинарными коллективами;

3. междисциплинарный коллектив должен включать также как потребителей (пользователей), так и тех, кто производит вещи, разработанные дизайнерами;

4. биология, бионика и связанные с ними сферы деятельности дают дизайнерам новое, плодотворное понимание проблем; дизайнеры должны находить аналогии, используя биологические прототипы и системы дизайнерского подхода, взятые из таких областей как этология, антропология и морфология.

**Цель статьи** – проанализировать цвет как средство преодоления парадигмальных измерений в общении дизайнера и потребителя, осветить наиболее распространенные принципы и цветовых композиций в гамонизацархитектурной колористике.

Основной целью в цветовом проектировании является создание интерьера на основе поиска эвристических проектных решений и возможность использования природо-сообразных бионических форм, опирающихся на образно-эмоциональный аспект.

Цветопсихология в настоящее время уделяет особое внимание серьезному изучению и систематизации знаний о силе воздействия цвета на человека. Гармония природных цветов отражается в произведениях художников, сочетания естественных цветов влияют на выбор искусственных сочетаний, вносимых человеком в архитектурное и природное окружение.

В архитектурной колористике наиболее распространены принципы гармонизации цветовых композиций по Э. Веберу, по Дж. Мэнделу, по Д. Джадду и Г. Вышецки. В основу системы Д. Джадда и Г. Вышецки положено их творческое кредо: «...лучшее руководство по гармонизации – природа».

**Изложение основного материала.** Проектируя общественные пространства, нужно учитывать, что цвета в природе не существует в отрыве от формы, так же как не существует бесцветной формы. Каждое из свойств формы – стереометрия, масса, фактура, цвет и др. – имеет бесконечное количество состояний, совокупность которых определяет визуальное ощущение конкретной формы. При изменении состояний названных свойств формы меняется ее визуальное ощущение, которое может быть обусловлено изменением лишь одного ее свойства – цвета [8].

Дизайн как вид проектного творчества и техническая эстетика как наука о дизайне в своей специфике мышления используют неиссякаемый источник интуитивного знания. Но, тем не менее, в современном обществе снижается понимание художественно-образной содержательности и духовной значимости эстетического компонента искусственной и естественной окружающей среды. В дизайне укореняется сугубо прагматический подход, заключающийся в усвоении узкого набора навыков, необходимых для проектирования ограниченного круга объектов. Именно поэтому важнейшими компонентами синтетического проектного мышления являются экологический и художественно-образный аспекты, используемые с целью обогащения возможностей дизайнерского творчества. Особый интерес для раскрытия синтетического характера проектного мышления представляют идеи целеустремленного генерирования новых методик и создание на их основе специальных эвристических методов проектирования [15].

«То обстоятельство, что во всех слоях культуры художественно-творческая деятельность имеет интегративный, синтетический характер, ставит искусство на особое место в культуре общества» (М. С. Каган). На этом основании можно обозначить, что единое комплексное проектирование составляет в целом единую проектную культуру, вбирает в себя дизайнерскую деятельность, отвечающую за форму и образ объектов, научно-исследовательскую и технологическую. В проектной культуре дизайна основными становятся две линии развития: 1 – художественное конструирование различных средовых объектов, 2 – включение их в контекст культуры и экологии. Таким образом, проектная культура является частью более широкого явления современной многоукладной культуры, наряду с народной, городской, массовой, церковной, гуманитарной, технической и т. д. [5].

Теоретики проектной культуры дизайна рассматривают эту область под разными ракурсами, дополняющими друг друга. В. Ф. Сидоренко определил в отношении к каноническому типу культуры «проектную культуру как тип культуры». Сложные взаимоотношения дизайнера с объектом проектирования реализуют степень его проникновения в ценностный пласт культуры; проектируемый объект имеет объективную возможность адаптироваться в экологию [27].

Проектирование становится экспрессивной, коммуникативной формой истолкования окружающего мира и общества, его ментальной, сенсорной и духовной деятельности. Это ставит будущего дизайнера в центр культурологических, психологических, экономических, мировоззренческих и других проблем социума, вызывая необходимость синтетического подхода к оценке действительности [16].

Материально-духовная культура может быть выражена только средствами искусства, в том числе дизайна, и в приближении к эколого-культурному контексту проектирования, который граничит с фантазийным контекстом.



В нем выявляется эмоционально-смысловое, личное мировосприятие. При такой постановке вопроса многое зависит от точности выявления потребностей, а, следовательно, от социологических (а точнее, социосемиотических) служб. Социологи и социосемиотики, в свою очередь, утверждают, что такой учет будет действительно точным, если выявляет не только объективируемые утилитарные потребности, пусть даже специализированные, но и все многообразие культурных ценностных ориентаций, с трудом или вообще не поддающихся объективации».

В этом случае, среди многих других, на повестку дня выдвигаются два важнейших для дизайна вопроса: 1 – задачи поиска эвристических проектных решений; 2 – возможность использования в проектировании природо-сообразных бионических форм, опирающихся на образно-эмоциональный аспект [17].

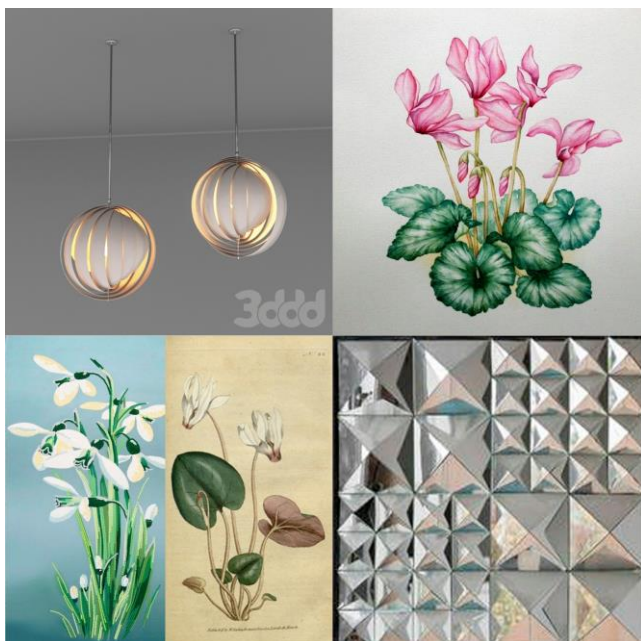
Первая задача может быть решена посредством применения методики, предложенной в своей диссертационной работе Б. И. Клубиковым. Суть ее заключается в том, что эвристические проблемы, рассматривающиеся ранее применительно к инженерному творчеству, изобретательству и прогнозированию, были перенесены в область дизайна. Они послужили основой для разработки проблем оптимизации процесса принятия проектного решения, а также процесса творческого поиска путем включения в практику дизайна системы методических средств, обеспечивающих стимуляцию творческого мышления и активизацию деятельности. Конкретным результатом его работы стала методика эвристического поиска в процессе принятия проектного решения. Его целью является развитие и стимулирование объективными научными методами скрытых творческих возможностей дизайнеров, формирование основ интенсификации, самоуправления процессом проектирования. Процесс проектирования соответственно разделен на несколько

последовательных этапов: этот путь логического выстраивания последовательности действий приводит, в конечном счете, к организации сценариев проектных событий настоящего и будущего, т. е. от существующего положения до прогностического моделирования футуристического состояния средового дизайна. Следуя сценарному методу проектирования (Рябушин, Сидоренко, Пузанов и др.), дизайнер погружается в быстро изменяющийся мир настоящего и будущего, драматизирует, иллюстрирует и режиссирует возможности дизайна вплоть до создания футуристических его моделей. Однако указанный метод не решает проблемы проектирования средовых объектов с учетом междисциплинарных интересов реальной дизайнерской ситуации – философии, психологии, культурологи, этики, естествознания и т. д., словом, всего того, с чем реально сталкиваются двусторонне ориентированные задачи глобализации и (одновременно) регионализации современной культуры. Разнообразие духовно-эстетических смыслов последней требует эмоционально-образной включенности дизайнера в процесс творчества. Не случайно во всем мире нарастает интерес к экологизации обучения. Природа естественно близка и органично воспринимается всеми, важно только, чтобы ее явления адекватно воспринимались в истолковании художников-дизайнеров различных мировоззрений и культур. Именно это входит в суперзадачу экологически ориентированного проектирования [17]. Синтез естественно-природного (образно-эмоционального) и эвристического – это альфа и омега не только процесса познания, но и проектной деятельности. Под этим углом необходимо тщательно проследивать различные точки зрения на творчество и его организацию, на возможность стимулирования процесса от простых до самых сложных проектных решений [18]. Достаточно вспомнить предложенные Ю. С. Лебедевым в книге «Архитектура и бионика» такие аспекты исследования живой природы, как:

- единство живого организма и окружающей среды как результат действия механизма приспособляемости;
- единство формы и функции в живой природе;
- развитие от простого к сложному, от примитивного к совершенному в процессе исторического развития и роста;
- законы компенсации и корреляции;
- закон минимума, закон конвергенции т. д.

С подобных позиций подходили к проблемам формотворчества многие теоретики дизайна. В труде Е. Н. Лазарева «Бионические принципы архитектурного анализа и моделирование жизнедеятельности биологических систем и их элементов» предметом бионики является изучение принципов построения функционирования живых систем для создания технических объектов [18].

В дизайнерском экспериментальном формотворчестве указанные методы и эвристические принципы творчества дополняют друг друга (рис.1-6; на рис.1-2 представлена трансформация натуральных природных форм в объекты дизайна).



*Рис.1. Аналоговая подборка работ Вернера Пантона и художественных изображений первоцветов. Электронный ресурс.  
URL: <https://www.pinterest.ru/>*



*Рис.2. Аналоговый ряд дизайнера Вернера Пантона.  
URL: <https://www.pinterest.ru/>*

С этих позиций их совместное развитие можно квалифицировать как комплексную систему подхода к формотворческому процессу посредством применения противоположно направленных методов проектирования. Если это удастся осуществить, обучение методам проектирования превращается в увлекательный, необыкновенно интересный и жизненно необходимый процесс. В нем заключается суть синтеза логического и образно-интуитивного методов мышления [27].



*Рис.3. Использование аналогового ряда для создания концептуального интерьера дизайнером Вернером Пантоном*

В условиях активно набирающего обороты современного техногенного мира в наше время меняются подходы ко всем областям человеческой жизни. К тому же, с развитием технологий в мире появляется множество новейших материалов: сверхлёгких, самовосстанавливающихся, огнеупорных, экологичных, сверхпрочных и множество других. С их помощью было создано множество шедевров архитектуры и дизайна [2].

Помимо того, было создано множество программ, упрощающих работу дизайнеров и архитекторов. Новые методы

и подходы к проектированию очевидны, и они распространяются на все сферы деятельности. И в проектировании повсеместно применяются инновационные методы и программы для визуализации готовых идей.

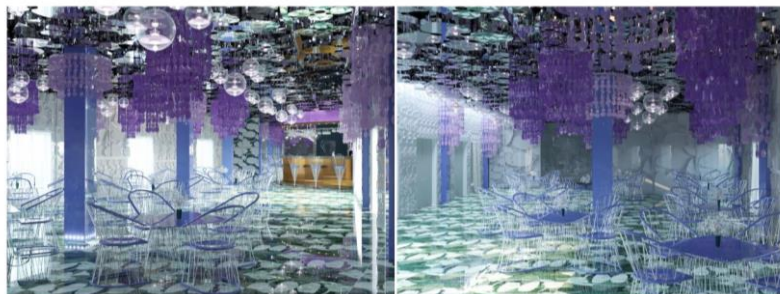


*Рис.4. Колористический ряд на основе аналогов*

Не удивительно, что у современного человека, постоянно обитающего в такой технологичной и качественной среде, высокие запросы к окружающим его пространствам. Поэтому каждый интерьер должен быть комфортным и отвечать всем запросам посетителя. Однако, несмотря на развитие прогресса, появление новых технологий, на все плюсы для существования современного общества, у человека, в связи с этим, появляется и некоторые проблемы. Например, жизнь становится серой и тусклой, лишённой романтики и ярких красок. Большинство людей, находясь в круговороте жизни, чувствуют накапливающуюся усталость и стресс. В результате, у человека, живущего в техногенной среде современных городов, возникает подсознательное влечение к чему-то новому, яркому и экзотичному. Это неудовлетворённая тяга к путешествиям, впечатлениям и новым открытиям. Адаптированная к условиям и принципами нынешнего времени, она, тем не менее, существует и формирует потребности человека, на которые и следует ориентироваться в выборе темы



концептуального решения поставленной задачи, заключающейся в разработке интерьеров общественных пространств, способных максимально удовлетворить подобные запросы будущих клиентов [2].



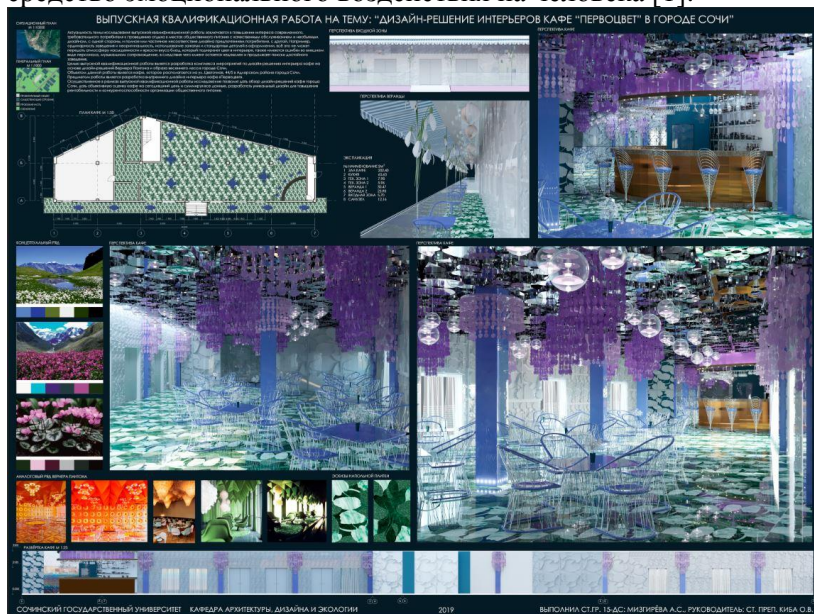
*Рис.5. Интерьеры кафе «Первоцвет»*

В дизайне окружающей среды принцип выбора цветовой гармонии строится на мягких и контрастных цветовых отношениях, характеристики цветового восприятия, на основе ассоциаций, принятых во внимание при проектировании. Наиболее актуально это отражается при создании общественного интерьера. Повышение интереса современного, требовательного потребителя к проведению отдыха в местах общественного питания с качественным обслуживанием и необычным дизайном мотивирует дизайнера на создание интерьера с использованием природо-сообразных бионических форм, опирающихся на образно-эмоциональный аспект.

Использование цвета всегда было важным компонентом в процессе организации тематической среды человека. Сегодня это особенно важно в контексте значительного расширения типологии объектов в объектно-пространственной среде, в том числе появления новых функциональных усложнений и модернизации существующих. В то же время количественное и качественное усложнение среды, окружающей человека, постоянно увеличивается. В такой ситуации особую



ответственность приобретает роль профессионала, которая включает в себя такой важный компонент, как колористический. На практике адекватная оценка цвета выступает как активное средство эмоционального воздействия на человека [1].



*Рис.6 Дизайн-проект кафе «Первоцвет»*

**Выводы.** В рамках данного исследования студентами Сочинского государственного университета, использующими экологический подход к проектированию, в частности на основе поиска эвристических проектных решений и возможности использования природа-образных бионических форм, опирающихся на образно-эмоциональный аспект, был разработан дизайн-проект интерьера кафе (рис. 5-6). Весна в Сочи начинается еще зимой. Не успеют облететь листопадные деревья, как уже появляются первоцветы. Подснежники на Новый год, как в сказке, – в Сочи все это возможно: в начале

января в лесах уже можно встретить первые весенние цветы. Этот образ был взят за основу при формировании дизайн-концепции кафе «Первоцвет», разработанной студентами Сочинского государственного университета (рис. 6). Для создания проекта данного кафе была проведена работа по анализу историко-культурной среды города. За основу концепции и главной идеи проекта был взят уникальный стиль Вернера Пантона, основанный на использовании природной экосистемы и ее воздействии на эмоциональное состояние человека в общественном интерьере.

Цветовые отношения в интерьере строятся на основе перехода природных тонов в пейзажах альпийских лугов Кавказского заповедника. В результате был построен обширный цветовой диапазон, который используется в интерьере. На территории города много достойных заведений, но они лишены такой передачи художественного образа, которую может предложить «Первоцвет», кафе действительно окунает в этот таинственный и яркий мир природной экосистемы.

Популярность данного метода при решении интерьера достигается многими факторами. С его помощью воссоздается природная, гармоничная среда, это достигается путем сочетания художественных деталей, оттенков, элементов декора, материалов отделки.

Современники излишне урбанизировали свою повседневную жизнь, живут в бетоне и стекле, хотя тяга к экологии и природе в целом неоспорима. Головы и сознание людей «запыляются» информационным ураганом, а источник наслаждения и морального отдыха, как всегда, где-то рядом.

Следовательно, экологический подход к проектированию представляет собой определенный срез мыслей и образ действий, задающий ориентацию проектной деятельности.

Человек всегда черпал идеи, наблюдая за природой. Еще в конце XV в. Леонардо да Винчи сказал: «Те, кто изучают только авторов, а не произведения природы, те в искусстве внуки, а не сыновья природы – наставительницы хороших авторов...», и еще: «Эта милостивая природа позаботилась так, что ты во всем мире найдешь чему подражать. Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их» [10].

Когнитивный процесс осмысления регионального ландшафта способен помочь почувствовать оригинальность и самобытность природного комплекса, в который органически должны включаться объекты дизайна. Этому способствует дизайн-проектирование, использующее характерные черты искусственной и естественной среды через образную метафору, когда в основе восприятия и воспроизведения окружающего мира лежит принцип уподобления. С одной стороны, дизайн ставит своей целью повышение комфорта средового окружения и включает в себя круг проблем, связанных с социальными, социально-экономическими, эргономическими, техническими и эстетическими аспектами развития культуры. С другой стороны – его интеллектуальный и творческий ресурс должен быть направлен на устранение предпосылок экологического кризиса, т. е. на развитие духовной связи между людьми, сообществами и окружающей природой, достигая гармонического единства.

Когнитивное отношение к природной среде формирует способность человека преобразовывать мир по законам красоты, целесообразности и не отрываться от природных корней, чутко относиться к среде обитания, являться ее неотъемлемой частью. При этом имеется в виду, что указанные установки не отрываются от задач креативных поисков современных инновационных решений. В этом реализуется неисчерпаемый творческий потенциал гармонизирующей проектной деятельности [2].

Экологический подход к проектированию, основанный на когнитивном процессе осмысления природной биосистемы, демонстрирует преодоление парадигмальных измерений при создании дизайна-интерьера.

### Литература

1. *Алгазина Н.* Цветоведение и колористика. Часть II. Гармония цвета: учебное пособие. Омск: Омский

государственный институт сервиса, Омский государственный технический университет, 2015. 188 с.

2. *Быстрова Т.* Вещь, форма, стиль. Философия дизайна: учеб.-метод.пособи. 2-е изд., перераб. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. 128 с.

3. *Ворошилов В.* Топонимы Российского Черноморья (история и этнография в географических названиях). Майкоп: ОАО Полиграфиздат «Адыгея», 2007. 264 с.: ил.

4. *Градостроительство* России XXI века: сб. науч. статей РААСН. Москва: РААСН, 2001. 268 с.

*Дизайн:* иллюстр. словарь-справочник / Г. Минервин. Москва: Архитектура-С, 2004. 283 с.: ил.

5. *Ермолаев А.* О реальности профессии архитектора-дизайнера. Москва: Архитектура-С, 2004. 208 с.: ил.

6. *Ефремов Ю.* Тропами горного Черноморья. Москва: Гос. изд-во географ. лит-ры, 1963. 404 с.: ил.

7. *Ефимов А.* Цвет + форма: искусство 20-21 веков: живопись, скульптура. инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт. Москва: Буксмарт, 2014. 615 с.: ил.

8. *Желондиевская Л.* Эмоции графики. Изобразительные и выразительные возможности графических Метафорическая образность в дизайне. Москва: МСХА, 2004. 227 с.: ил.

9. *Жердев Е.* Метафора в дизайне: Учеб. Пособие. Издание 2-е, переработанное и дополненное. Москва: Архитектура-С, 2010. 464 с., ил.

10. *Зайцев А.* Наука о цвете и живопись. Москва: Искусство, 1986. 158 с.: ил.

11. *Иванская И.* Мир жилища. Москва: Дограф. 2000. 297 с.: ил.

12. *Иттен И.* Искусство цвета. Москва: Д. Аронов, 2001. 96 с.: ил.

13. *Калиничева М.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, исто-ки, тенденции становления: моногр. Москва: ВНИИТЭ; Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. 368 с.: ил.

14. *Кириенко И.* Проектная культура регионального экологического дизайна: Учеб. Пособие. Сочи: РИЦ ФГБОУ ВПО «СГУ», 2014. 116 с.
15. *Кириенко И., Новиков А.* Преемственность в системе непрерывной подготовки будущих дизайнеров. Метод «Ключ». Москва-Сочи: ООО Научно-проектный центр М. Калиничевой «Техническая эстетика», 2010. 125 с.: ил.
16. *Кириенко И., Кириенко Ю.* Морфологические особенности региональной природной среды Причерноморья как творческая основа креативного дизайна: Учеб. Пособие. Сочи: РИЦ СГУТиКД, 2011. 104 с.: ил.
17. *Кириенко И.* Преемственная безбарьерная подготовка дизайнера в условиях региональной культуры (на примере г. Сочи). Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2011. 24 с.
18. *Кириенко И., Махова Т, Быкадорова Е.* Общественный объект в среде. Выставка: Учеб пособие. Сочи: РИЦ СГУ, 2013. 56 с.; ил.
19. *Клее П.* Педагогические эскизы. Москва: Д. Аронов, 2005. 71 с.: ил.
20. *Курьерова Г.* Экология предметного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период. Москва: ВНИИТЭ, 2008. 131 с.
21. *Лоншакова Н., Солодько А.* Природное и историко-культурное наследие Хостинского района города Сочи. Сочи: Популярная энциклопедия Сочинского Причерноморья, 2007. 111 с.: ил.
22. *Мельников В.* Мыслить рисунком. Уфа: Нефтегазовое дело, 2007. 102 с.: ил.
23. *Михайлов С.* Фирменный стиль как средство выражения «исторической памяти» города // Материалы 12-й Всерос конф. главных художников и главных дизайнеров городов. Москва: Союз дизайнеров России, 2009. Сс. 9-12.

24. Михайлов С., Михайлова А. Основы дизайна: учебник для вузов под ред. С. М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2008. 288 с.: ил.
25. Полухина Т. История Сочи в открытках и воспоминаниях. Москва: МЗ: Прогресс, 2009. 252 с.: ил.
26. Сидоренко В. Эстетика проектного творчества. Москва: ВНИИТЭ, 2007. 135 с.
27. Техническая эстетика и дизайн: Словарь. Москва: Академический проект; Культу-ра, 2012. 356 с.
28. Шевелев И. Визуальные и числовые образы реального мира. Основы гармо-нии. Москва: Луч, 2009. 359 с.: ил.

**Тетяна Олегівна Махова,**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри архітектури, дизайну та екології,  
Сочинський державний університет,  
Сочі, Росія

ORCID: 0000-0003-0025-8354;

**Ольга Володимирівна Кіба**

старший викладач кафедри архітектури, дизайну та екології,  
Сочинський державний університет,  
Сочі, Росія

### **КОЛІР ЯК НАЙВАЖЛИВІШИЙ ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ ПАРАДИГМАЛЬНИХ ВИМІРЮВАНЬ У СПІЛКУВАННІ ДИЗАЙНЕРА ТА СПОЖИВАЧА**

**Анотація.** У статті розглядаються принципи гармонізації кольорів і закономірності їх комбінацій в аспекті екологічного підходу в дизайні середовища. Екологічний підхід до проектування являє собою певний зріз думок і образ дій, що задає орієнтацію проектної діяльності.

Екологічний і художньо-образні аспекти, які використовуються з метою збагачення можливостей дизайнерської творчості, є найважливішими компонентами синтетичного проектного мислення. Створення спеціальних евристичних методів проектування на основі розкриття синтетичного характеру проектного мислення дозволяє використання природної екосистеми для створення цілісності об'єкта дизайну. Популярність даного методу при проектуванні досягається багатьма факторами, з його допомогою відтворюється природне, гармонійне середовище, яке включає ознаки й закономірності кольірних гармоній на основі різних природних біосистем і їх вплив на емоційний стан людини в громадському інтер'єрі.

Сучасний інтерес до кольору майже цілком носить візуально-матеріальний характер та ігнорує смислові й духовні переживання.

Проектуючи громадські простори, потрібно враховувати, що дизайн спирається на наукове знання, перебуваючи на перехресті багатьох дисциплін, він долучає до них всіх, хто слідує його законам і проектує, співвідносячи з ними результати своєї діяльності.

Екологічний підхід до проектування, заснований на когнітивному процесі осмислення природної форми, демонструє подолання парадигмальних вимірів при створенні дизайну інтер'єру.

Когнітивне ставлення до природного середовища формує здатність людини перетворювати світ за законами краси, доцільності і не відриватися від природних коренів, чуйно ставитися до середовища проживання, бути його невід'ємною частиною. При цьому мається на увазі, що зазначені установки не відриваються від завдань креативних пошуків сучасних інноваційних рішень. У цьому реалізується невичерпний творчий потенціал гармонізуючої проектної діяльності. Проектування стає експресивною, комунікативною формою



тлумачення оточуючого світу і суспільства, його ментальної, сенсорної та духовної діяльності.

**Ключові слова:** дизайн інтер'єру, колірні співвідношення, парадигма, проектування інтер'єру кафе

**Tatyana O. Makhova,**

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of architecture,  
design and ecology,

Sochi State University, Sochi, Russia

ORCID: 0000-0003-0025-8354;

**Olga V. Kiba,**

Senior lecturer of the

Departments of architecture, design and ecology

Sochi State University,

Sochi, Russia

## **COLOR AS THE MOST IMPORTANT MEANS OF OVERCOMING PARADIGM DIMENSIONS IN COMMUNICATION BETWEEN THE DESIGNER AND THE CONSUMER**

**Abstract.** The article discusses the principles of harmonization of colors and the laws of their combinations in the aspect of the ecological approach in the design of the environment. The ecological approach to design is a certain section of thoughts and a mode of action that sets the orientation of the project activity.

Ecological and artistic-figurative aspects used to enrich the possibilities of design creativity are the most important components of synthetic design thinking. The creation of special heuristic design methods based on the disclosure of the synthetic nature of project thinking allows the use of the natural ecosystem to create the integrity of the design object. The popularity of this method in design

is achieved by many factors, with its help a natural, harmonious environment is recreated, which includes the signs and patterns of color harmonies based on various natural biosystems and their impact on the emotional state of a person in a public interior.

The modern interest in color is almost entirely visual-material in nature and ignores semantic and spiritual experiences.

When designing public spaces, you need to consider that design is based on scientific knowledge, being at the crossroads of many disciplines, he brings to them all who follow his laws and designs, correlating the results of his activities with them.

An ecological approach to design based on the cognitive process of understanding the natural form demonstrates overcoming paradigm measurements in creating interior design.

A cognitive attitude to the natural environment forms a person's ability to transform the world according to the laws of beauty, expediency and not break away from natural roots, to be sensitive to the environment, to be its integral part. At the same time, it is understood that these installations do not break away from the tasks of creative searches for modern innovative solutions. This implements the inexhaustible creative potential of harmonizing project activities. Designing becomes an expressive, communicative form of interpretation of the world and society, its mental, sensory and spiritual activities.

**Key words:** Interior design, color relationships, paradigm, design of the interior of the cafe.

### Reference

1. *Algazina N.* Tsvetovedeniye i koloristika. Chast' II. Garmoniya tsveta: uchebnoye posobiye [Color science and color. Part II Harmony of color: study guide]. Omsk: Omsk State Institute of Service, Omsk State Technical University, 2015. 188 s. (in Russian)
2. *Bystrova T.* Veshch', forma, stil'. Filosofiya dizayna: ucheb.-metod.posobiye [Thing, form, style. Design Philosophy: textbook.-

method]. 2nd ed., Revised. Yekaterinburg: Publishing House Ural. University, 2015. 128 s. (in Russian)

3. *Voroshilov V.* Toponimy Rossiyskogo Chernomor'ya (istoriya i etnografiya v geograficheskikh nazvaniyakh) [Toponyms of the Russian Black Sea (history and ethnography in geographical names)]. Maykop: OJSC Polygraphizdat "Adygea", 2007. 264 p.: ill. (in Russian)

4. *Gradostroitel'stvo Rossii KHKH veka: sb. nauch. statey RAASN [Urban planning of Russia of the XXI century: Sat. scientific articles RAASN].* Moscow: RAASN, 2001. 268 s. (in Russian)

5. *Dizayn: illyustr. slovar'-spravochnik [Design: illustration dictionary-reference book].* Moscow: Architecture-S, 2004. 283 s.: ill. (in Russian)

6. *Ermolaev A.* O real'nosti professii arkhitek-tora-dizaynera [On the reality of the profession of architect-designer]. Moscow: Arkhitek-tour-S, 2004. 208 s.: ill. (in Russian)

7. *Efimov A.* Tsvet + forma: iskusstvo 20-21 vekov: zhivopis', skul'ptura. instalyatsiya, lend-art, digital-arti [Color + form: art of 20-21 centuries: painting, sculpture. installation, land art, digital art]. Moscow: Buksmart. 2014. 615 s., ill. (in Russian)

8. *Efremov Yu.* Tropami gornogo Chernomor'ya [The paths of the mountain Black Sea]. Moscow: State. publishing house geographer. literature, 1963. 404 s.: ill. (in Russian)

9. *Zhelondievskaya L.* Emotsii grafiki. Izobrazitel'nyye i vyrazitel'nyye vozmozhnosti graficheskikh Metaforicheskaya obraznost' v dizayne [Emotion graphics. Graphic and expressive graphic possibilities. Metaphorical imagery in design]. Moscow: MAAA, 2004. 222 s. : ill. (in Russian)

10. *Zherdev E.* Metafora v dizayne [A metaphor in design: Textbook. Allowance. 2nd edition, revised and enlarged]. Moscow: Architecture-S, 2010. 464 s., ill. (in Russian)

11. *Zaitsev A.* [The science of color and painting]. Moscow: Art, 1986. 158 s.: ill. (in Russian)

12. *Ivyanskaya I.* Mir zhilishcha [The world of home]. Moscow: Dograph. 2000. 297 s., ill. (in Russian)
13. *Itten I.* Iskusstvo tsveta [The Art of Color]. Moscow: D. Aronov, 2001. 96 s.: ill. (in Russian)
14. *Kalinicheva M.* Nauchnaya shkola ergodizayna VNIITE: predposylki, istoki, tendentsii stanovleniya: monogr [Scientific School of Ergoddesign VNIITE: Prerequisites, Sources, Formation Trends: Monograph]. Moscow: VNIITE; Orenburg: IPK GOU OGU, 2009. 368 s., ill. (in Russian)
15. *Kirienko I.* [Design culture of regional environmental design: Textbook. The allowance]. Sochi: RIC FSBEI HPE "SSU", 2014. 116 s. (in Russian)
16. *Kiriyenko I., Novikov A.* Preyemstvennost' v sisteme nepreryvnoy podgotovki budushchikh dizaynerov. Metod «Klyuch» [Continuity in the system of continuous training of future designers. The Key Method]. Moscow-Sochi: Scientific-Design Center M. Kalinicheva LLC "Technical Aesthetics", 2010. 125 s., ill. (in Russian)
17. *Kiriyenko I., Kiriyenko Yu.* Morfologicheskiye osobennosti regional'noy prirodnoy sredy Prichernomor'ya kak tvorcheskaya osnova kreativnogo dizayna [Morphological features of the regional natural environment of the Black Sea region as a creative basis for creative design: Textbook]. Sochi: RIC SGUTiKD, 2011. 104 s.: ill. (in Russian)
18. *Kirienko I.* Preyemstvennaya bezbar'yernaya podgotovka dizaynera v usloviyakh regional'noy kul'tury (na primere g. Sochi) [Continuous barrier-free training of the designer in the conditions of regional culture (for example, Sochi): Abstract for the degree of candidate of art history. 17.00.06 – Technical aesthetics and design]. Moscow: MGHPA im. S.G. Stroganova, 2011. 24 s. (in Russian)
19. *Kiriyenko I., Makhova T., Bykadorova E.Y.* Obshestvennyy ob'yekt v srede. Vystavka [Public facility in the environment. Exhibition. Textbook]. Sochi: RIC SSU. 2013. 56 s. (in Russian)

20. *Klee P.* Pedagogicheskiye eskizy [Pedagogical sketches]. Moscow: D. Aronov, 2005. 71 s.: ill. (in Russian)
21. *Kuryerova G.* Ekologiya predmetnogo mira kak strategiya dizayna v postindustrial'nyy period [Ecology of the subject world as a design strategy in the post-industrial period]. Moscow: VNIITE. 2008.131 s. (in Russian)
22. *Lonshakova N., Solodko A.* Prirodnoye i istoriko-kul'turnoye naslediye Khostinskogo rayona goroda Sochi [Natural and historical-cultural heritage of the Khostinsky district of Sochi]. Sochi: Popular Encyclopedia of the Sochi Black Sea Region, 2007. 111 s.: ill. (in Russian)
23. *Mel'nikov V.* Myslit' risunkom [Think in the picture]. Ufa: Oil and Gas Business, 2007. 102 s.: ill. (in Russian)
24. *Mikhailov S.* Firmennyy stil' kak sredstvo vyrazheniya «istoricheskoy pamyati» goroda // [Corporate identity as a means of expressing the "historical memory" of the city] // Materials of the 12th All-Russian Conf. of main artists and chief designers of cities. Moscow: Union of Designers of Russia, 2009. Ss. 9-12. (in Russian)
25. *Mikhailov S., Mikhailova A.* Osnovy dizayna: ucheb. dlya vuzov [Fundamentals of Design: textbook for universities], ed. СМ. Mikhailova. Kazan': "Design Quarter", 2008.288 s., ill. (in Russian)
26. *Polukhina T.* Istoriya Sochi v otkrytkakh i vospominaniyakh [The history of Sochi in postcards and memories]. Moscow: MZ: Progress. 2009. 252 s., ill. (in Russian)
27. *Sidorenko V.* Estetika proyektного tvorchestva [Aesthetics of design creativity]. Moscow: VNIITE, 2007. 135 s. (in Russian)
28. *Tekhnicheskaya estetika i dizayn: Slovar'* [Technical aesthetics and design: Dictionary]. Moscow: Academic project; Kultura, 2012 .- 356 s. (in Russian)
29. *Shevelev I.* Vizual'nyye i chislovyye obrazy real'nogo mira. Osnovy garmonii [Visual and numerical images of the real world. The basics of harmony]. Moscow: Luch, 2009. 335 s.: ill. (in Russian)

УДК 130.2:316.7

**Маріанна Ігорівна Дружинець,**  
викладач кафедри естрадного співу,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0003-2843-8138

### **МАСОВА КУЛЬТУРА: ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ТА НАПРЯМКИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ**

**Анотація.** Мета статті – обґрунтувати проблемні питання масової культури, висвітлити головні підходи щодо вивчення її проблематики та виокремити напрямки щодо теоретичного осмислення масової культури. Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу теорії осмислення масової культури, підходи щодо вивчення її проблематики. Зроблено спробу висвітлити в рамках загальної культури феномен масової культури, який, перебуваючи у процесі постійного динамічного розвитку, трансформується та змінюється, відкриває нові явища й особливості проявів складної соціокультурної системи сучасності. Проте недостатня розробленість проблеми у науці робить деякі положення дискусійними, розв’язання яких є важливим для сучасного культурного життя. Неоднозначність підходів, що стосуються загальних принципів вивчення самої сутності поняття «масова культура», додає певної складності і значущості цій проблематиці. Сучасна наукова парадигма визначає три головних підходи щодо вивчення проблематики масової культури. Виокремлюємо декілька напрямків щодо теоретичного осмислення масової культури: теорії масової культури, що розглядається як культура «масового суспільства»;

наукові дослідження Франкфуртської школи; структуралістські теорії; марксистські і неомарксистські теорії; теорія фемінізму; постмодерністські теорії. Сьогоднішня наукова думка розглядає масову культуру не лише як домінування ситуації конформізму індивіда та суспільства в цілому, а скоріше компонентою загальних соціокультурних процесів у їх загальній динаміці. Наукові напрями, окрім постмодерністської теорії, певним чином спираються на використання дихотомії «елітарне-масове» у різних варіантах. Принципи теоретичних і практичних трансформацій моделі сучасної культури, за постмодерністською науковою думкою, безумовно, претендують у цьому контексті на певну наукову оригінальність, і постмодерний підхід до вивчення сучасних соціокультурних явищ представляється досить плідним для формування сучасного наукового знання.

**Ключові слова:** масова культура, культура «масового суспільства», проблематика, підходи до вивчення, напрямки осмислення, франкфуртські, структуралістські, марксистські і неомарксистські, феміністичні, постмодерністські теорії.

**Вступ.** Проблемні питання масової культури залишаються актуальними й досі через наявність суперечливості, неоднозначності та відносної новизни цього феномену в рамках загальної культури, який трансформується та змінюється, постійно відкриваючи перед вченими-дослідниками принципово нові явища й особливості проявів складної соціокультурної системи сучасності.

**Постановка проблеми.** Зроблено спробу висвітлити в рамках загальної культури феномен масової культури, який, перебуваючи у процесі постійного динамічного розвитку, трансформується та змінюється, постійно відкриває нові явища й особливості проявів складної соціокультурної системи сучасності. Проте недостатня розробленість проблеми в науці

робить дискусійними деякі положення, розв'язання яких є важливим для сучасного культурного життя. Ставимо своїм завданням виокремити головні підходи щодо вивчення проблематики масової культури, а також висвітлити декілька напрямків теоретичного розуміння масової культури, зокрема теорії масової культури, що розглядається як культура «масового суспільства»; наукові дослідження Франкфуртської школи; структуралістські теорії; марксистські і неомарксистські теорії; теорія фемінізму; постмодерністські теорії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Феноменом масової культури та його основними закономірностями та аспектами (філософськими, культурологічними та мистецтвознавчими) займалися: Т. Адорно, Р. Афон, Д. Белл, Т. Веблен, Г. Лебон, Р. Міллс, Х. Ортега-і-Гассет, Д. Рісман, Б. Розенберг, Г. Тард, Л. Уайт, А. Флієр, Е. Фромм, З. Фройд, О. Хакслі, О. Шпенглер, Е. Шіллс, К. Юнг та ін. Багато відомих учених із початку 80-х рр. ХХ ст. досліджували ці питання: Б. Єрасов, Н. Зорка, Н. Ільїна, М. Ілле, Г. Кнабе, А. Кукаркін, Д. Ліхачов, А. Мідлер, К. Разлогов, А. Сахаров, М. Чегодаєва. Важливими також є роботи науковців, які розробляли різні концепції існування музики у складі масової культури, музичних компонентів культурного життя ХХ-ХХІ ст. (О. Бойко, Р. Безугла, А. Калениченко, М. Найдорф, О. Орлова, І. Палкіна, Т. Пушкарьова, І. Смирнов, Г. Шостак, та ін.).

**Мета дослідження** – обґрунтувати проблемні питання масової культури, висвітлити головні підходи щодо вивчення її проблематики та виокремити напрямки щодо теоретичного осмислення масової культури.

**Виклад основного матеріалу.** Неоднозначність підходів, що стосуються загальних принципів вивчення самої сутності поняття «масова культура», додає певної складності та значущості цій проблематиці.



Сучасна наукова парадигма визначає три головних підходи щодо вивчення проблематики масової культури: 1) зосередження виключно на негативних характеристиках впливу масової культури (засіб маніпуляції та насадження деструктивних ідей та цінностей у суспільстві); 2) підкреслена вага навпаки до позитивних аспектів розвитку масової культури (формування соціокультурно єдиної ціннісної і ментальної суспільної системи); 3) намагання враховувати різні сторони культурного явища, підкреслюючи неоднозначність впливу феномену на особистість і суспільство (двосторонній підхід до проблеми дослідження масової культури) [1, с. 19].

Одні вчені звертаються до проблем масової культури у контексті дослідження питань формування масового суспільства та до значення масової свідомості, інші дослідники цікавляться проявом масової культури як одного з наслідків НТР (науково-технічної революції), розвитку техніки, комунікаційних засобів, дії ноосфери [1, с.18]. У західних теоріях масової культури було прийнято вживати два терміни: «масова культура» та «популярна культура», які досі не отримали принципово чіткого семантичного розмежування. Для диференціації цих понять за основу можна взяти історичні межі масової культури, виокремлюючи декілька напрямків у теоретичному розумінні масової культури. В цілому можемо виокремити декілька напрямків теоретичного осмислення масової культури: теорії масової культури, що розглядається як культура «масового суспільства»; наукові дослідження Франкфуртської школи; структуралістські теорії; марксистські та неомарксистські теорії; теорія фемінізму; постмодерністські теорії.

Масова культура в руслі функціонування концепції масового суспільства вивчається згідно з теорією культурного модернізму, що зорієнтована критично щодо самого явища масової культури. Поняття «масове суспільство» та «людина» – стають оперуючими для досліджень розвитку масової культури I пол. XX ст., коли особливостями функціонування феномену є

специфіка соціальних структур та мінливого, залежно від ступеня еволюціонування технологічних засад і загальних характеристик культури [5, с. 81]. Головною опозиційною ознакою досліджень, що мали місце у філософському, соціологічному та мистецькому науковому секторах, стає особливість підходів з протиставлення елітарної та масової культури, культур «більшості» і «меншості» суспільства. Відповідно до сучасного рівня наукових досліджень, первинні теорії масової культури знаходять свій відбиток у вигляді наявності дихотомії «популярного» і «високого» мистецтва.

Вивчення проблем масової культури, у контексті наукових традицій відомої Франкфуртської школи соціальних досліджень (Т. Адорно, В. Беньямін, Ю. Габермас, Г. Маркузе, Е. Фромм), базується на теорії культурного виробництва, яка має ґрунтовне підкріплення емпіричними матеріалами. Представники Франкфуртської школи прийшли до загального висновку, що масова культура формує простір конформізму та дозволяє здійснювати маніпуляції суспільною свідомістю за допомогою не зовсім правдивих обіцянок або «лібідинальних гратифікацій» [7].

Представники Франкфуртської школи (Ю. Габермас, О. Негт) зазначали, що фіксується значна різниця між проявами минулої і сучасної масової культури. За цими підставами дослідження проблематики масової культури було залежне від розуміння сучасних форм капіталістичного суспільства і засобів його впливу на прояви культурних індустрій, що впливає на ментальну та звичаєву поведінку споживачів [5, с. 88]. Сьогоднішня наукова думка розглядає масову культуру не лише як домінування ситуації конформізму індивіда та суспільства в цілому, а скоріше компонентою загальних соціокультурних процесів у їх загальній динаміці.

Структуралістський підхід до теорії культури (II пол. XX ст.) спрямований на розробку найадекватніших феномену засобів аналізу. В якості підстави для цих теорій були

застосовані семіотичні ідеї, у межах яких дослідники структуралізму намагалися виявити ключові структурні елементи, що формували основи масової творчості. Якщо попередні теорії зверталися до проблематики якісних станів культури та загально-соціокультурної динаміки, послідовники структуралістських теорій використовували оціночні характеристики щодо явища масова культура.

Розгляд феномену масової культури крізь призму теорії фемінізму дозволяє інтерпретувати явище за гендерними стереотипами. У контексті феміністської теорії розробляється підхід до масової культури, що враховує не тільки жіночу частину аудиторії, але й особливості формування у межах масової культури медіа образу жінки взагалі. Гендер, що трактується у ролі соціокультурного феномену, відіграє місце орієнтиру типізацій суспільства і культурної продукції. Послідовники гендерних теорій у своїх роботах приходять до висновків, що сучасна популярна культура надиктовує гендерну настанову для спільноти [6, с. 62].

У межах марксистського і неомарксистського підходів до теорії масової культури відповідна форма культури уявляється як один з видів ідеологічної надбудови над соціально-економічною реальністю, яка має виключно матеріальні корені. Прояви масової культури в даному контексті трактуються в якості інструментів управління суспільною масою з боку правлячих еліт.

Постмодерне концептуальне бачення культури на наш погляд, заслуговує особливої уваги, оскільки, в першу чергу, пропонується альтернативний погляд на сутнісні характеристики масової культури. Постмодерні концептуальні підходи вводять принципово нові характеристики дихотомії «елітарне» – «масове». Сучасний суспільний плюралістичний проект розвиває межу між масовою та елітарною культурою, відповідно, процеси дифузії виявляються у всіх компонентах культури – елітарному, масовому і народному. При цьому сама

масова культура починає сприйматися не стільки розважальною та комерційною, скільки повноправною складовою сучасної культури [2, с. 72].

Постмодерністський концепт, на відміну від вище зазначених теорій, розгалужується на декілька напрямків – «утопічний», «теоретичний» та «комерційний», і звертається до питань вивчення явища масової культури в контексті розвитку засобів масової інформації. Ключовими для досліджень феномену масова культура, з боку послідовників теорії постмодернізму, стають питання функції інформації у соціокультурному просторі, особливості її руху, співвідношення з реальним світом, впливу новітніх інформаційних систем на специфічні риси культури. Прикладом можуть бути міркування відомих теоретиків постмодернізму Ж. Бодріяра, М. Фуко та У. Еко. Цих дослідників об'єднують спільні методологічні підходи до вивчення сучасної масової культури і процесів масової комунікації – опір на семіотичну концепцію. Мистецтвознавчий контекст масових явищ соціокультурного простору спирається на сучасні розуміння тексту культури, який одночасно є культурним артефактом, символом, вторинним символом, часто симулякром культурної реальності.

Набутий досвід теоретичного обґрунтування явища масова культура може продемонструвати не лише саму динамічну еволюцію самих концептів, їх часову, методологічну і проблемну диверсифікацію, але й особливості самих проявів феномену масової культури. Характеризуючи весь спектр теоретичних підходів до масової культури за ознаками дихотомії «масове-елітарне», визнаємо, що всі наукові напрями, окрім постмодерністської теорії, певним чином спираються на використання цього протиставлення у різних варіантах. Принципи теоретичних і практичних трансформацій моделі сучасної культури, за постмодерністською науковою думкою, безумовно, претендують у цьому контексті на певну наукову оригінальність.

Науковці Ч. Мукерджі і М. Шадсон пропонують класифікацію теорій масової культури, яка демонструє, що постмодерністські підходи до проблематики масової культури все частіше стають об'єктом сучасних наукових досліджень. Розгляд проблемного поля масової культури та пов'язаних явищ культурного простору утворює фактично нову міждисциплінарну галузь досліджень. Учені-культурологи вважають, що навіть на саме декларування загальної тематики наукових досліджень масової і поп-культури впливають політична орієнтація та інтелектуальна традиція окремих галузей науки. В основу власної системи вони ставлять дисциплінарний принцип, який поєднує різноманітні підходи до вивчення поп-культури: антропологічний, соціологічний, історичний, мистецтвознавчий, літературознавчий. Варто зазначити, що Ч. Мукерджі та М. Шадсон вживають у якості ключового поняття вираз не масова культура, а популярна культура [3, с. 103].

Хронологічне охоплення досліджень періоду масової культури в історичному контексті – к. XIX – поч. XX ст. М. Шадсон і Ч. Мукерджі стверджують, що вчених більше цікавить сама генеза, початковий розвиток масової культури, передумови виникнення та наслідки дії у зв'язку з ключовими факторами формування індустріальної цивілізації, що саме стверджувала свої позиції у той проміжок часу [3, с. 103].

Згідно з антропологічним підходом до вивчення масової культури вчені виокремлюють два загальних вектори – інтерпретативізм, постулати якого були сформульовані американським антропологом К. Гірцем, та структуралізм, зорієнтований на лінгвістичні теорії та дослідження французького антрополога К. Леві-Стросса. «Інтерпретативістський рух відрізняється від структуралізму акцентом на зразки відчуття і переживання, у той час як структуралізм робить акцент на когнітивні структури» [3, с. 111]. Послідовники структуралізму розуміють культуру як

набір об'єктивних ментальних категорій і правил, що поділяють людство, визначають способи дії, мислення й сприйняття. Прихильники інтерпретативістської концепції враховують внутрішні позиції суб'єкта культури, до ментальної діяльності якого додаються емоції та почуття. Культура за таким підходом розуміється певним контекстом, у межах якого можуть бути описані різні соціальні процеси та інститути.

Західна соціологія демонструє особливу зацікавленість орієнтацією на емпіричне вивчення феномену масової культури, а саме тлумачення отриманих емпіричних даних, до недавня, проводилося з полярних наукових поглядів. Одна група вчених вважала, що масова культура є однією з ймовірних ознак занепаду цивілізації, головним чином – європейської (західної), а прикладом цього підходу, згідно з Ч. Мукерджі і М. Шадсоном, може бути платформа Франкфуртської школи. Тоді як інша група дослідників явища підтримувала позитивний фактор існування масової культури і трактувала її з позитивним настроєм.

Сучасна соціологічна думка метамодерної доби виходить за тісні межі дискусій щодо естетичної або моральної цінності масової культури. «Більшість сучасних робіт із поп-культури в Сполучених Штатах виконуються прихильниками концепції “виробництва культури”, що використовують методи соціології зайнятості та організацій для аналізу соціальних умов культурного виробництва. Спостерігається також відродження інтересу соціологів (в тому числі й багатьох вчених у Європі) до стратифікаційних функцій культурних систем, до того, як соціальні групи ідентифікують себе за допомогою культурних відмінностей і як вони створюють культурні установи, що задовольняють запити їх представників» [3, с. 87-88]. Послідовники зазначених підходів дослідження підтримують нейтрально оціночний погляд на трактування явищ масової та елітарної культури.

На думку Ч. Мукерджі і М. Шадсон, літературознавці досить довгий період не вважали масову культуру важливим об'єктом наукового аналізу. Науковці часто демонстрували різко негативне ставлення до культурних технологій і форм, що ставали надбанням масового суспільства. За етапами свого теоретичного розвитку літературна критика витворів масової культури пройшла певну еволюцію – від різкого неприйняття самого явища, зазначеного концепцією Франкфуртської школи, до ідей постструктуралізму, які враховують не лише підхід на вичерпне пояснення культмасових текстів, але й акцентують розмаїття самого досвіду їх трактування і навіть прочитання.

Культурологічний підхід до тематики масової культури з точки зору методології дослідження припускає поєднання двох методів – соціального і гуманітарного культурознавства. За цим контекстом, культурологічний підхід виступає не лише у якості аналітичного, але й у якості інтегрованого підходу. Використання зазначених стандартів вивчення масової культури ускладнюється також обставинами того, що динаміка змін у масовій культурі, її постійні трансформації ускладнюють аналіз явища. Реалії, особливо соціокультурної сфери, стрімко змінюються, ускладнюючи теоретичні розробки, що заважає охоплювати всю повноту явищ цілісним науковим поглядом. Періодично формується враження повного розкриття характеру явищ сучасної культури, що фактом виявляється лише ілюзією. Зафіксувати значущі особливості сучасного соціокультурного процесу стає часом можливим саме завдячуючи індивідуальній точці погляду, розвинутій творчій самосвідомості особистості науковця. Постмодерний підхід у цьому сенсі відмітає майже всі межі, що були встановлені різними теоріями, прибирає кордони між оригіналом, образом та симулякром, створюючи для дослідницького мислення дійсно вільний простір. Саме тому відповідний методологічний підхід до вивчення сучасних соціокультурних явищ представляється досить плідним для формування сучасного наукового знання.

**Висновки.** Масова культура уявляється особливим засобом сприйняття навколишньої дійсності та інструментом пристосування до умов індустріального та постіндустріального світу, що проявляється в умовах технологічно розвиненого масового суспільства, як явище, що характеризується специфікою виробництва, тиражування і трансляції культурної продукції у сучасних соціокультурних реаліях. Масова культура має свою унікальну знакову систему та формує своєрідно-символічну надбудову над звичною реальністю, часом симулякр, який навіть може сприйматися суспільством мас справжнім заміником дійсного буття.

Теоретична та методологічна основа аналізу масової культури в рамках гуманітарної науки неодмінно має як свої недоліки, так і певні переваги. Сьогоднішня наукова думка розглядає масову культуру не лише як домінування ситуації конформізму індивіда і суспільства в цілому, а, скоріше, компонентою загальних соціокультурних процесів у їх загальній динаміці. Наукові напрями, окрім постмодерністської теорії, певним чином спираються на використання дихотомії «елітарне-масове» у різних варіантах. Принципи теоретичних і практичних трансформацій моделі сучасної культури, за постмодерністською науковою думкою, безумовно, претендують у цьому контексті на певну наукову оригінальність, і постмодерний підхід до вивчення сучасних соціокультурних явищ представляється досить плідним для формування сучасного наукового знання.

Перспективи дослідження вбачаємо у вивченні психологічного та соціального напрямків теоретичного осмислення масової культури.

### **Література**

1. *Бычков П. Г.* Социально-интеграционный потенциал массовой культуры постиндустриального общества: дис. на



- соискание науч. степ. канд. культурологии: спец. 24.00.01 – «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2014. 180 с.
2. *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва: Едиториал УРСС, 2005. 352 с.
  3. *Мукерджи Ч., Шадсон М.* Новый взгляд на поп-культуру// Полигнозис. 2000. № 2. Сс. 103-112.
  4. *Мукерджи, Ч., Шадсон, М.* Новый взгляд на поп-культуру// Полигнозис. 2000. № 3. Сс. 87-95.
  5. *Шапинская Е. Н.* Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры (некоторые западные теории последних лет)// Современные концепции эстетического воспитания. Москва: Институт философии РАН, 1998. Сс. 100-115.
  6. *Шмидт В. Р., Шуришин К. В.* Массовая и элитарная культуры в зеркале тендерного подхода. Социологические исследования. 2000. № 7. Сс. 58-64.
  7. *Fairbairn R.* From Instinct to Self: Selected Papers of W.R.D. Fairbairn. Jason Aronson, Inc, 1994. Vol. I. Pp. 13-92.

**Марианна Игоревна Дружинец,**  
преподаватель кафедры эстрадного пения,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина  
ORCID: 0000-0003-2843-8138

## **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ И НАПРАВЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ**

**Аннотация.** Цель статьи – обосновать проблемные вопросы массовой культуры, осветить главные подходы к изучению ее проблематики и выделить направления теоретического осмысления массовой культуры. Методология исследования

заключается в применении сравнительного, историко-логического, аналитического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу теории осмысления массовой культуры, подходы к изучению ее проблематики. Предпринята попытка осветить феномен массовой культуры в рамках общей культуры, который, находясь в процессе постоянного динамического развития, трансформируется и изменяется, все время открывает новые явления и особенности проявлений сложной социокультурной системы современности. Однако недостаточная разработанность проблемы в науке делает дискуссионными некоторые положения, решение которых важно для современной культурной жизни. Неоднозначность подходов, касающихся общих принципов изучения самой сущности понятия «массовая культура», добавляет определенной сложности и значимости этой проблематике. Современная научная парадигма определяет три главных подхода к изучению проблематики массовой культуры. Выделяем несколько направлений теоретического осмысления массовой культуры: теории массовой культуры рассматривается как культура «массового общества»; научные исследования Франкфуртской школы; структуралистские теории; марксистские и неомарксистские теории; теория феминизма; постмодернистские теории. Сегодняшняя научная мысль рассматривает массовую культуру не только как доминирование ситуации конформизма индивида и общества в целом, а, скорее, как компонент общих социокультурных процессов в их общей динамике. Научные направления, кроме постмодернистской теории, определенным образом опираются на использование дихотомии «элитарное-массовое» в разных вариантах. Принципы теоретических и практических преобразований модели современной культуры, по постмодернистской научной мысли, безусловно, претендуют в этом контексте на определенную научную оригинальность, и постмодернистский

подход к изучению современных социокультурных явлений представляется весьма плодотворным для формирования современного научного знания.

**Ключевые слова:** массовая культура, культура «массового общества», проблематика, подходы к изучению, направления осмысления, франкфуртские, структуралистские, марксистские и неомарксистские, феминистские; постмодернистские теории.

**Marianna I. Druzhinets,**

Lecturer of the Department of Variety Singing,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine  
ORCID: 0000-0003-2843-8138

**MASS CULTURE: STUDY APPROACHES TO THE STUDY  
AND DIRECTION OF THE THEORETICAL  
UNDERSTANDING**

**Abstract.** The aim of the article is to substantiate the problem issues of mass culture, to outline the main approaches to the study of its problems and to identify the directions of theoretical understanding of mass culture. The methodology of the study is to apply comparative, historical and logical, analytical methods. This methodological approach allows to open and analyze the theory of understanding of mass culture and approaches to the study of its problems. We try to recognize the phenomenon of mass culture for the first time in this article within common culture, which, being in the process of constant dynamic development, transforms and changes, constantly opens new phenomena and peculiarities of manifestations of the complex social and cultural system of the present. However, the lack of sophistication in the science of the problem makes some propositions deliberative. Their resolution is important for contemporary cultural life. The ambiguity of

approaches regarding the general principles of studying the very essence of the concept of “mass culture” adds some complexity and significance to this issue. Modern scientific paradigm identifies three main approaches to the study of mass culture. There are several areas of theoretical understanding of mass culture: the theory of mass culture, which is considered as the culture of “mass society”; research at the Frankfurt School; structuralism theories; Marxist and neo-Marxist theories; theory of feminism; postmodern theories. Modern scientific thought considers mass culture not only as a dominance of the situation of the conformism of the individual and society as a whole, but rather as a component of general social and cultural processes in their overall dynamics. In addition to postmodern theory, the scientific fields in some ways based on the elite-*mass* dichotomy. According to postmodern scientific thought the principles of theoretical and practical transformations of the model of modern culture, claim in this context a certain scientific originality and postmodern approach to the study of contemporary sociocultural phenomena is quite productive for the formation of modern scientific knowledge.

**Key words:** mass culture, culture of “mass society”, problems, approaches to study, directions of understanding, Frankfurt, structuralism, Marxist and neo-Marxist, feminist, postmodern theories.

### References

1. *Bychkov P. H.* Social'no-integracionnyj potencial massovoj kul'tury postindustrial'nogo obshchestva [Social and integration potential of the mass culture of the post-industrial society]: dys. na soyskanye nauch. step. kand. kulturolohyy: spets. 24.00.01 – «Teoryia y ystoriya kul'tury». Sanct-Petersburg, 2014. 180 s. (in Russian)
2. *Kostyna A. V.* Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva [Mass culture as a phenomenon of

- thepost-industrial society]. Moscow: Edytoryal URSS, 2005. 352 s. (in Russian)
3. Mukerdzhy Ch., Shadson M. Novyj vzglyad na pop-kul'turu [A new look at pop culture]// Polyhnozys. 2000. № 2. Ss. 103-112 (in Russian).
  4. Mukerdzhy Ch., Shadson M. Novyj vzglyad na pop-kul'turu [A new look at pop culture]// Polyhnozys. 2000. № 3. Ss. 87-95 (in Russian)
  5. Shapynskaia E. N. Formirovanie esteticheskogo soznaniya v kontekste sovremennoj massovoj kul'tury (nekotorye zapadnye teorii poslednih let) [The formation of aesthetic consciousness in the context of modern mass culture (some Western theories of recent years)]// Sovremennyye kontseptsyi estetycheskoho vospityaniya. Moscow: Institut Philofophii RAN. 1998. Ss. 100-115 (in Russian)
  6. Shmydt B. P., Shurshyn K. B. Massovaya i elitarnaya kul'tury v zerkale tendernogo podhoda [Mass and elite culture in the reflection of the gender approach]// Sotsyolo-hycheskye yssledovaniya. 2000. № 7. Ss. 58-64 (in Russian)
  7. Fairbairn R. From Instinct to Self: Selected Papers of W.R.D. Fairbairn. Jason Aronson, Inc. 1994. Vol. I. Pp. 13-92 (in English)

## МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 78: 7. 079 (450)

**Олена Юрїївна Пономаренко,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри історії світової музики,  
Національна музична академія імені П. І. Чайковського,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0002-3726-489X

### **«RAVELLO FESTIVAL»: ДИНАМІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ У СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ**

**Анотація.** Розглянуто історію становлення й розвитку музичних фестивалів в Італії, особливості їх організації і проведення у наш час, показано роль фінансових структур у втіленні фестивальних заходів, розкрито багаторічний досвід проведення «Ravello Festival», одного з найавторитетніших фестивалів на півдні Італії, 67-й сезон якого відбувся 2019 р. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні індуктивного методу для характеристики окремих і загальних тенденцій фестивального процесу. Наукова новизна полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше музичні фестивалі Італії розглянуто як органічну мистецьку й економічну складову національної культури, наголошено на їх традиційних та інноваційних особливостях, на перспективах розвитку фестивального руху в цій країні. Конкретний аналіз заходів «Ravello Festival» сприятиме поширенню італійського досвіду, використанню методик їх проведення і в Україні. «Ravello festival» тривалий час, не змінюючи назви, збагачує і розширює свої можливості. Сьогодні це творча інституція, в арсеналі якої сучасні сцени і концертні зали, постійний оркестр Театру Сан-Карло, студія запису, журнал, меценати, спонсори.

Масштаб фестивалю, скоординоване управління його здійсненням, підтримка органами державної влади (регіону, провінції, муніципалітету), інвестиції бізнес-сектору дають підстави визначити «Ravello Festival» як фестиваль-систему, складові якої взаємопов'язані і забезпечують бездоганий результат. «Fondazione Ravello» («Фонд Равелло») протягом 17 років постійно контролює цей процес, переконуючи, що успіх і подальший розвиток фестивалю вимагає належної організації на всіх рівнях, співпраці багатьох державних інститутів, оригінальних пропозицій, постійного технологічного й організаційного оновлення, а також розширення культурних, творчих, фінансових зв'язків – усього того, що надає змогу продемонструвати світу історичні і мистецькі пам'ятки «Міста Музики» і зберегти «Ravello Festival» для наступних поколінь як італійський культурний бренд.

**Ключові слова:** музичний фестиваль, професійні фестивалі, «Ravello Festival», музичне життя сучасної Італії.

**Вступ.** Музичне життя в сучасній Італії багате й різноманітне завдяки значній кількості мистецьких проєктів. Серед них значне місце належить фестивалям, у яких беруть участь виконавці світового рівня.

**Постановка проблеми.** Фестивальний рух усе більше привертає увагу критиків, мистецтвознавців, особливо їх цікавить його новації і зв'язок із традиціями, діяльність фінансових структур, що програмують і втілюють ці проєкти, а також інтернаціональні зв'язки. На жаль, проблема розвитку фестивального процесу в Італії ще не досліджувалася у вітчизняному музикознавстві. Актуальність теми зумовлена необхідністю розглянути італійські музичні фестивалі як складову національної культури, узагальнити їх досвід, важливий для музичного життя загалом і для України зокрема.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останніх років увагу українських дослідників привертають

переважно музичні фестивалі світового рівня. Зокрема, М. Черкашина-Губаренко розкриває специфіку сучасних оперних постановок, роль музичної режисури в оперному спектаклі, аналізуючи програми провідних оперних фестивалів у Мюнхені, Зальцбурзі, Байройті, Пезаро. М. Швед докладно аналізує процес становлення і тенденції розвитку фестивального процесу в Австрії, Нідерландах, Німеччині, Швейцарії, а також українські фестивалі, які посіли певне місце у світовому культурному просторі. На жаль, автор лише побіжно згадує музичні фестивалі у Венеції і Флоренції. О. Зінкевич докладно розкриває особливості українських фестивалів, зокрема у статті «Музика говорить мовою нашого часу» вона порівнює й оцінює провідні фестивалі сучасної музики в Україні – «Київ Музик Фест» (Київ) та «Два дні і дві ночі» (Одеса). На жаль, фестивальний рух в Італії досі не привертав уваги дослідників, хоча досвід їх організації і проведення заслуговує на увагу.

**Мета статті** – розглянути передумови зародження й розвитку музичних фестивалів в Італії, розкрити особливості їх організації і проведення у наш час, роль фінансових структур у втіленні цих мистецьких проєктів, охарактеризувати багаторічний досвід проведення «Ravello Festival», одного з найавторитетніших фестивалів на півдні Італії, 67-й сезон якого відбувся 2019 р.

**Виклад основного матеріалу.** Свого часу відомий музикознавець А. Сохор відновив авторитет музичної соціології як самостійної наукової дисципліни. Його праці не втратили своєї актуальності й сьогодні, адже в них ідеться про «<...> зріз музичної культури певної місцевості в певний історичний момент, тобто картину сучасного музичного життя. Особливо зацікавлює опис і аналіз музичного побуту різних верств і груп населення, з'ясування того, якими видами діяльності, пов'язаної з музикою, вони займаються і наскільки активно, що вони слухають, співають і грають» [1, с. 288].



Масштабні музичні проекти в сучасній Італії мають досить цікаву історію, деякі з них відбуваються вже не одне десятиліття. Принцип їх організації і проведення передбачає вироблення певної концепції і тематичного спрямування, високих критеріїв добору учасників, визначення солідних гонорарів, а для молодих виконавців – можливості укласти в майбутньому контракти з відомими театрами й оркестрами.

Музичні фестивалі відбуваються практично в усій Італії, кожен із них становить яскравий і неповторний образ свого регіону, спрямований на збереження національних традицій, вимагає високого рівня професійної майстерності учасників і всіх тих, хто бере участь в організації заходу.

Один з найдавніших і найпрестижніших фестивалів у південній Італії – це «*Ravello Festival*», який вперше відбувся 18 червня 1953 р. Уже 67-й сезон його учасники демонструють мистецькі надбання: Равелло – Неаполь – Кампанія.

Місто Равелло (Ravello)<sup>3</sup> було засноване у VI столітті, в часи занепаду Римської імперії (L'Impero Romano d'Occidente), а на початку X століття воно привернуло увагу дворян, налаштованих проти правління Doge Морської Республіки Амальфі (La Repubblica Marinara di Amalfi)<sup>4</sup>. Вони родинами почали заселяти це місто, розташоване на крутих схилах гір Латтарі (Lattari) вздовж Costiera Amalfitana (Узбережжя Амальфі). Завдяки такому розташуванню Равелло перебувало у стратегічно вигідному положенні, швидко розвивалось протягом наступного століття. Його населення становило майже 30000 жителів, які виробляли вовну, вино, олію, овечий сир,

---

<sup>3</sup> Вважають, що назва міста походить від лат. «*rebellum*», італ. «*ribelle*» – бунтівник (ідеться про повстання місцевих жителів проти Амальфі). За іншими припущеннями – від лат. «*rivellus*», що походить від «*rivus*», тобто «*риво*» – струмок.

<sup>4</sup> У Середньовіччі – обраний глава держави в деяких італійських республіках.

мед, вирощували цитрусові, здійснювали середземноморську торгівлю з арабами та візантійцями. Виробництво вовни було офіційним – єпископ Джованні Аллегрі (Giovanni Allegri) 23 квітня 1292 р. отримав дозвіл на це від короля Карла II Анжуйського (Carlo II d'Angiò)<sup>5</sup>.

Середземноморський клімат, мальовничі пейзажі, відсутність мирської суєти завдяки віддаленому розташуванню міста, а також економічна і соціальна стабільність сприяли тому, що Равелло стало резиденцією відомих аристократичних родин півдня Італії: Rufolo, Acconciajoso, Fusco. Перші відомості про них і їхню діяльність зустрічаються у XI ст. Кожна родина дотримувалась активної громадянської позиції, брала участь у політичному житті, розвивала сільське господарство. Від них сучасники успадкували історичні комплекси родинних вілл із квітучими терасами й садами, що стали візитною картою даного міста. 1137 р. монах Бернандо ді Кьяравалле (Bernardo di Chiaravalle) писав, що Равелло – «забезпечене і неприступне місто, але настільки красиве, що його можна легко вважати провідним і благородним містом» [5].

До політичного й економічного занепаду Равелло призвело завоювання південної Італії вихідцями з Нормандії. Цей процес трагічно завершився у XVII ст.: місто втратило своє виробництво і міжнародну торгівлю, деякі з аристократичних родин було знищені, хоча збереглися фантастичні природні оазиси, середземноморські пейзажі, архітектурні й інші художні пам'ятки, створені в часи розквіту – Villa Rufolo (Вілла

---

<sup>5</sup> Равелло розташоване високо в горах, 350 м на рівнем моря (тут досить холодно взимку і прохолодно літніми вечорами), тому навіть зараз тут вручну виготовляють вироби з вовни (l'artigianato), а майстри розпису на кераміці, використовуючи специфічну техніку і кольори для малюнків, обов'язково зображують лимони, оливки, виноград, ще раз підтверджуючи цим одвічні символи цього регіону на півдні Італії.

Руфоло), Villa Cimbrone (Вілла Чімброне), Villa Caruso (Вілла Карузо), Villa Palumbo (Вілла Палумбо). Завдяки цій спадщині Равелло з часом перетворилось на відомий історичний і культурний центр.

Нове життя в місті розпочалося на зламі XVIII та XIX ст. Заможні англосаксонці та італійці купували тут будинки, відновлювали їх, надаючи середньовічному стилю арабосіцилійсько-нормандських споруд нового колориту. Так, віллу Rufolo придбав у XIX ст. шотландський дворянин Френсіс Невіл Рейд (Francis Nevile Reid) (1826-1892 рр.), який відновив її, збагатив елементами арабського, зокрема мавританського стилю. Такою вона є й сьогодні. Villa Caruso, побудовану у XVIII ст. за наказом маркіза ді Аффлітто (Scalese D'Afflito), в XIX ст. було перетворено на розкішний готель «Belvedere Caruso», що належав родині Карузо (Caruso): Панталеоне Карузо (Pantaleone Caruso) (1869-1936 рр.) – готельєру, підприємцю, меценату, і його сину, Паоло Карузо (Paolo Caruso). Паоло Карузо став одним із перших організаторів «Ravello Festival».

Неперевершено красиві сади і парки Villa Rufolo, Villa Cimbrone<sup>6</sup>, створені в англійському стилі, тераси-бульвари з безліччю різноманітних квітів – помаранчеві герані, червоні троянди, рожеві олеандри, білі бугенвілії та лілові гліцинії – нависають над морем узбережжя Амальфі і затоки Салерно. Парк вілли Чімброне (Villa Cimbrone) площею майже 6 га на

---

<sup>6</sup> Архівні документи XI ст. свідчать, що віллу споруджено на виступі великого каменю «Cimbronium», звідки і походить її назва. Колись тут була велика ферма благородної італійської родини. На поч. XX ст. земля перейшла у власність англійського лорда Беккета, якому вдалося збудувати віллу неймовірної краси, в архітектурі якої поєднані риси різних стилів та епох. Вілла відома своєю «Терасою нескінченності» – так називають Бельведер Меркуріо, розташований у кінці довгої алеї, прикрашеної античними статуями і невеликими храмами. За парапетом Бельведера – трьохсотметровий обрив, звідки відкривається панорама, на думку багатьох, найкрасивіша в Італії.

зламі XIX та XX ст. створив британський ландшафтний архітектор і дизайнер Монтегю Расселл Пейдж (Montague Russell Page). Цей комплекс разом із садами вілли Ла Мортелла (La Mortella)<sup>7</sup>, розташованими поблизу на острові Іскія (порт Форіо), вважають зразками пейзажної і ботанічної англосаксонської культури в регіоні Campania.

Протягом XIX-XX ст. у Равелло працювало багато музикантів і письменників, художників і кінематографістів. Творчу атмосферу старовинного міста відтворює італійська журналістка, репортер і арт-фотограф Марія Розарія Санніно (Maria Rosaria Sannino): «У повітрі є щось нове, справді давнє <...> саме аромат фіалок, інтенсивний і п'яний, ви вдихаєте його між внутрішніми двориками, фонтанами, давніми термальними ваннами арабо-ісламського походження, як тільки входите в під'їзд вілли Руфоло. Нове і давнє тут зливаються в одвічну привабливість» [3]. Равелло – не просто античне місто; це місто-образ, сповнене історичної пам'яті: середньовічні вілли, овіяні духом загадкової старини, їх відомі мешканці, які стали героями творів – заможна буржуазна сім'я Rufolo, відомі і впливові торговці (Ландольфа Руфоло згадано в «Декамероні» Джованні Бокаччо). На початку XX ст. французький письменник Андре Жід (Andre Gide) змалював окремі епізоди «Іммораліста» саме в Равелло, відзначивши, що це місто «ближче до неба, ніж до моря» [5]. Тут жили і працювали Джина Лоллобріджиди, Жаклін Кеннеді, Хамфрі Богарт, Джон Х'юстон, Дженніфер Джонс, Пол Ньюман, Тім Роббінс, Сьюзан Сарандон, а голландський художник Мауріц Корнеліс Ешер удосконалював

---

<sup>7</sup> Щороку тут відбуваються три музичних сезони: навесні і восени – сольні концерти камерної музики; влітку в Грецькому театрі – фестиваль молодіжних оркестрів, у програмі якого – концерти симфонічної музики. Британський композитор і диригент Вільям Уолтон наполягав, щоб La Mortella допомагала юним талантам, тому в цих концертах беруть участь тільки молоді музиканти [4].

лабіринтовий стиль і зустрів свою майбутню дружину Джетту; 1938 р. тут спалахнуло кохання Грети Гарбо і диригента Леопольда Стоковського. У лютому 1943 р. Вітторіо Еммануеле III (Vittorio Emanuele III), третій король єдиної Італії, заснував свою резиденцію на віллі Епискоріо. Віллу Caruso відвідували інтелектуали групи Блумсбері, зокрема письменник Літтон Стрейчі; віллу Rufolo – Девід Герберт Лоуренс, створюючи «Кохання леді Чаттерлей»; готель Palumbo – поет-філософ Поль Валері, політик Франсуа Міттеран. Композитори Ріхард Вагнер, Джузеппе Верді (вілла Руфоло), Едвард Гріг (вілла Торо), виконавці і диригенти Бруно Вальтер, Артуро Тосканіні, Леонард Бернстайн, Енріко Карузо, Вільгельм Кемпф, Мстислав Ростропович Даніель Баренбойм побували в Равелло з концертами і приватними візитами.

Проте, не зважаючи на те, що місто постійно відвідували митці світового рівня, економічний стан Равелло на початку ХХ ст., за документами архіву П. Карузо<sup>8</sup>, був зовсім не оптимістичним внаслідок його ізольованості від провідних центрів регіону – Кампанії, Неаполя і Салерно. Виходу з кризи прагнули провідні готельєри міста: Френсіс Невіл Рейд (Villa Rufolo), Луїджі Цікалезе ді Ліето (Luigi Cicalese di Lieto), зокрема й Панталеоне Карузо (Villa Caruso). Як переконує його листування, в цей період значно знизилась торгівля сільськогосподарською продукцією. По-перше, з відкриттям фабрик, які виробляли продукти, зокрема оливкову олію на півдні Італії, де особливо значні площі оливкових насаджень, ціни на олію знизились і

---

<sup>8</sup> 2008 р. Gino Caruso (Джіно Карузо), один з нащадків засновника готелю «Belvedere Caruso» і виноробні Панталеоне Карузо, подарував архів історії готелю Дітеру Ріхтеру (Dieter Richter), члену наукового комітету Центру культурної спадщини Європейського університету, сприяючи цим вивченню історії міста. Ці документи стали важливим джерелом інформації про багатогранну діяльність П. Карузо [2].

бізнес став нерентабельним. По-друге, віддаленість від центральних міст, відсутність доріг ускладнювало транспортування продукції, тому ціни на продукти харчування, будівельні матеріали, кераміку зростали. Проживання в Равелло ставало дуже дорогим, а відсутність водогону значно ускладнювало роботу готелів.

Розумний і далекоглядний підприємець П. Карузо розумів, що будівництво доріг – це єдиний вихід із ситуації, що склалась у Равелло. У листах до інженера Бартоло Боссіо (Eng. Bartolo Bossio) в Салерно від 3 липня 1919 р. він описує цей стан і турбується, щоб «фунікулер доходив хоча б до Амальфі», а до інженера Дженіо Чівіле (Eng. Genio Civile) – наполягає на будівництві дороги: «Адже ви знаєте, що таке не мати можливості відправити бутилі з вином і щоразу звертатись за допомогою до носіїв, які на плечах доставлять їх у порт Мінорі (Minori), або як важко й небезпечно використовувати у гірській місцевості віз, який транспортує кераміку з Віетрі (Vietri sul Mare)» [2].

Постійний генератор нових ідей<sup>9</sup>, він зрозумів, що сучасний туризм не може розвиватись лише на комерційній основі. Він усвідомлював: щоб облаштувати Равелло відповідно до рівня вимог елітного національного і міжнародного туризму, фінансові структури мають співпрацювати з закладами культури й мистецтва. Зважаючи на особливу роль музики в культурно-мистецькому житті Італії, він спільно з Асоціацією імені Вагнера, яку очолював готельєр і меценат Френсіс Невіл Рейд,

---

<sup>9</sup> Панталеоне Карузо провів електрику в центральний собор міста (La basilica di Santa Maria Assunta e San Pantaleone), побудований у XIII ст., організував фестиваль винограду на Віллі Eva, одним із перших мав телефон, а також став фінансовим директором місцевого духового оркестру (La Banda musicale)

планує організувати концерти за участю виконавців світового рівня, залучаючи до їх проведення меценатів. Усе це мало повернути в Равелло елітну публіку, аристократів, а отже, й вирішити багато внутрішніх проблем, зокрема фінансування, а головне – зберегти історичне значення Равелло як «Міста Музики».

1932 р. на нижній терасі саду вілли Руфоло оркестр Театру «Сан-Карло» з Неаполя (Teatro «San-Carlo» di Napoli) виступив із концертами, присвяченими Р. Вагнеру, адже свого часу саме сад Руфоло надихнув композитора створити чарівний сад Клінгзора в II акті опери «Парсіфаль», його знаменитий автограф у гостьовій книзі Villa Rufolo підтверджує цей факт. Перші концерти відвідали високі гості: «Елегантні чоловіки в строгому вечірньому вбранні, в супроводі дуже елегантних жінок, одягнених у легкі атласні, шовкові або шифонові широкополі наряди й обов'язково мають головний убір» [5]. 18 травня 1932 р. на одному з концертів були присутні Принц і Принцеса Пьемонту, на честь їх візиту місцева влада присвятила Принцесі Maria Josè di Savoia (Марі Хоце) бельведер – панорамний вид між готелями «Palazzo Avino», «Palazzo Confalone» і «Palumbo». Тепер тут розташований міський сад Принцеси Пьемонту (Gardini della Principessa di Piemonte).

Проведення вагнерівських концертів на Віллі Руфоло було відновлено 20 років потому. Так, 18 червня 1953 р. з нагоди 70-х роковин Р. Вагнера відбувся перший масштабний проект – «Ravello Festival», організаторами якого стали: Салерно Джіроламо Боттієрі (Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo (EPT) di Salerno Girolamo Bottiglieri), президент Управління туризмом провінції, і Паоло Карузо (Paolo Caruso), меценат, нащадок буржуазної родини, власник сезонного готелю «Belvedere Caruso», розташованого в замку XI ст. на вершині скелі з видом на Costiera Amalfitana. Розпочали фестиваль «Вагнерівські концерти в саду Клінгзора» – так було зазначено у програмі. 18 і 21 червня в саду Villa Rufolo звучала музика

Р. Вагнера у виконанні оркестру Театра Сан-Карло (Teatro «San-Carlo»), диригенти якого – Герман Шерхен (Hermann Scherchen) та Уільям Стайнберг (William Steinberg). Ім'я Р. Вагнера назавжди залишилось талісманом фестивалю, під час якого щорічно виконують його твори, а починаючи з 2003 р., певний лейтмотив-образ об'єднує кожен проект: 2003 р. – сила, 2004 р. – мрія, 2005 р. – контраст, 2006 р. – гра, 2007 р. – пристрасть, 2008 р. – різноманітність, 2009 р. – мужність, 2010 р. – безумство, 2011 р. – подорож, 2012 р. – пам'ять, 2013 р. – завтра, 2014 р. – південь, 2015 р. – чарівність тощо.

Фестиваль зацікавив публіку, і це вимагало від організаторів нових ініціатив, однією з яких стало будівництво креативної сцени. Вілла Rufolo розташована на природній терасі – майже 340 м над рівнем моря, звідки відкривається панорама затоки Салерно. Місце для спорудження сцени визначене в районі бельведер, зверненому до моря. Терасоподібний ландшафт надав змогу розмістити партер і трибуни між клумбами в саду, а сцену – за межами парапету вілли. Ексклюзивна конструкція головної сцени встановлена на різноспрямованих лісах над 15-метровим обривом. Вона складається з двох частин – безпосередньо сцена шириною 22 м і глибиною 14 м та фундаменту, зведеного на зразок кріпосної вежі, з вершини якої симетрично відходять два прогони сходів, які нівелюють відмінність між висотою майже у 5 м, щоб досягти земляного валу, що зміцнює огорожу шириною 6 м. Візуально сцена сприймається ніби «у вакуумі», справляючи враження легкості, паріння в повітрі. Неаполітанський актор Francesco Paolantoni пише: «Це не сцена ... це хмара в небі, на яку злітають ангели».

Здійснення цього проекту вимагало надзвичайної майстерності і часу як для будівництва, так і для демонтажу. Престиж фестивалю зростав завдяки його технологічному оснащенню. У процесі будівництва сцени «Belvedere» і трибуни були замінені: а) дерев'яні стовпи, які утримували її, – на



систему алюмінієвих труб і з'єднань; б) дерев'яні стільці – на зручні сидіння з пластику; с) прозорі пластикові панелі навколо сцени, не завдаючи шкоди дивовижному пейзажу, значно покращили акустику.

У фестивалі «Ravello Festival» в різні роки взяли участь такі *оркестри*:

– Саксонська державна капела Дрездена (Sächsische Staatskapelle Dresden);

– Мюнхенський філармонічний оркестр (Münchner Philharmoniker);

– Королівський філармонічний оркестр Лондона (Royal Philharmonic Orchestra);

– Лондонський симфонічний оркестр (London Symphony Orchestra);

– Симфонічний оркестр Маріїнського театру (Симфонический оркестр Мариинского театра);

– Лейпцизький оркестр Гевандхауза (Gewandhausorchester Leipzig);

– Національний симфонічний оркестр Італійського радіо (Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI);

– Оркестр Флорентійського музичного травня (Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino);

– Національний оркестр Франції (Orchestre National de France);

– Санкт-Петербурзька академічна філармонія ім. Д. Д. Шостаковича (Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича);

– Молодіжний оркестр Каракаса (Orquesta Juvenil de Caracas).

Крім того, у програмі фестивалю виступили *камерні ансамблі*:

– Камерний оркестр Європи (Chamber Orchestra of Europe);

– Зальцбургський камерний оркестр «Моцартеум» («Mozarteum»);

– Тріо місто Трієст (il Trio di Trieste);

– Італійський квартет (il Quartetto Italiano).

У фестивалі взяли участь:

– *відомі диригенти* – Володимир Ашкеназі (Vladimir Ashkenazy), Джон Барбіролі (John Barbirolli), Даніель Баренбойм (Daniel Barenboim), Рафаель Фрюбек де Бургос (Rafael Frühbeck de Burgos), Валерій Гергієв (Валерий Гергиев), Нееме Ярві (Neeme Järvi), Лорін Маазель (Lorin Maazel), Ловро фон Матачич (Lovro von Matačić), Зубін Мета (Zubin Mehta), Антоніо Паппано (Antonio Pappano), Кшиштоф Пендерецький (Krzysztof Penderecki), Жорж Претр (Georges Prêtre), Єжі Семкув (Jerzy Semkow), Джузеппе Сінополі (Giuseppe Sinopoli), Володимир Співаков (Владимир Спиваков), Джеффри Тейт (Jeffrey Tate), Юрій Теміркканов (Юрий Темирканов), Майкл Тілсон-Томас (Michael Tilson Thomas);

– *відомі солісти* – Марта Аргеріх (Martha Argerich), Діно Ашиолла (Dino Asciolla), Гаспар Касадо (Gaspar Cassadó), Альдо Чікколіні (Aldo Ciccolini), Вільгельм Кемпф (Wilhelm Kempff), Раду Лупу (Radu Lupu), Іво Погореліч (Ivo Pogorelich), Жан-П'єр Рампаль (Jean-Pierre Rampal), Мстислав Ростропович (Mstislav Rostropovich), Уто Угі (Uto Ughi), Алексіс Вайсенберг (Alexis Weissenberg);

– *відомі джазові музиканти* – Стефано Боллані (Stefano Bollani), Джім Кейн (Jim Caine), Хербі Хенкок (Herbie Hancock), Вінтон Марсаліс (Wynton Marsalis);

– *відомі оперні співаки* – Хільдегард Беренс (Hildegard Behrens), Борис Хрістофф (Boris Christoff), Хосе Кура (José Cura), Пласідо Домінго (Plácido Domingo), Зігфрід Ерузалем (Siegfried Jerusalem), Вальтрауд Майєр (Waltraud Meier), Руджеро Раймонді (Ruggero Raimondi), Матті Салінінен (Matti Kalervo Salminen), Віолета Урмана (Violeta Urmana) і *non-sпіваки* – Ніні Ахіноам (Nini Achinoam), Массімо Раньєрі

(Massimo Ranieri), Антоніу Печчі Філу – Токіньо (Antônio Pecci Filho –Toquinho);

– *відомі композитори* – Джорджо Баттістеллі (Giorgio Battistelli), Майкл Найман (Michael Nyman), Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino);

– *танцівники й хореографи* – Моріс Бежар (Maurice Béjart), Білл Джонс (Bill T. Jones), Роберто Болле (Roberto Bolle), Танцювальна компанія Марти Грем (Martha Graham Dance Company);

– *відомі актори і режисери* – Джон Малкович (John Malkovich), Маргарета фон Тротта (Margarethe von Trotta), Аббас Кіаростамі (Abbas Kiarostami), Фернанду Мейрелліш (Fernando Meirelles), Діно Різі (Dino Risi), Тоні Сервілло (Toni Servillo), Валерія Голіно (Valeria Golino), Маріо Мартоне (Mario Martone).

У січні 2010 р. було відкрито новий концертний зал «Аудіторіум Оскар Німейєр» («Oscar Niemeyer Auditorium»), збудований за проектом бразильського архітектора Оскара Німейєра (Oscar Niemeyer). Критий зал для проведення щорічних концертів класичної музики міститься напроти панорами Равелло; у цій будівлі площею 1500 кв. м. є аудиторія на 400 місць, напівкругла сцена і студія звукозапису. Для партеру використано природний ландшафтний схил, місце для оркестру і фойє розміщені в «порожнечі», як і сцена «Belvedere» на віллі Руфоло, але без опор: «Розпочинаючи проект нелегко. Нерівна, вузька місцина з дуже вираженим поперечним схилом... Я взагалі не думав про дорогу роботу, яка б вимагала зайвої роботи з землею, тому розпочав з місця для партеру на цьому цьому схилі, – так народжувався проект» [5]. Отже, зведення «Аудіторіуму» надало можливість одразу вирішити кілька важливих питань: по-перше, щодо місця проведення симфонічних сезонів протягом року, а не тільки влітку; по-друге, щодо планування на перспективу мистецьких подій, сприяючи додатковій зайнятості як музикантів, так і персоналу

проекту; по-третє, створення ще однієї пам'ятки, яка приваблює все більше туристів і зацікавленої публіки.

Фестиваль вражає вишуканістю і нестандартними рішеннями в усьому. Концерти під відкритим небом у різних місцях Равелло – центральна площа поряд із собором Duomo di Santa Maria Assunta e San Pantaleone, Вілла Чімброне<sup>10</sup>, Сад Принцеси Пьемонту (Giardini della Principessa di Piemonte), центральна сцена «Belvedere» Вілла Руфоло) – вони привертають увагу публіки до фантастичної панорами (belvedere), до звуків і шумів, не пов'язаних з музикою. «Концерт на світанку» захоплює слухачів мелодіями К. Дебюссі і М. Равеля, дивуючи сходом сонця, або нічний концерт, коли оркестр виконує музику Р. Вагнера, зачаровує публіку повним місяцем. Досить образно відтворив атмосферу такої музичної ночі Гор Відал (Gore Vidal), американський письменник і театральний драматург: «Повний місяць піднімається з гір, контури яких нагадують голову дракона, м'яко нахилена на схід, у бік пляжів, у той час як птахи Равелло, музично добре освічені протягом цих років, здійснюють контрапункт з вершини темних піній». Нічні концерти найчастіше починаються пізно (22.00, 23.00), що загалом характерно для будь-яких важливих подій на півдні Італії. Це зобов'язує публіку дотримуватись відповідного стилю: «Елегантність чоловіків у двобортних костюмах контрастувала з особливо вишуканим сукнями жінок, які, здавалося, були натхненні квітами саду Вілли Руфоло» [5].

Починаючи з 2002 р., фестиваль організовує Фонд Равелло (La Fondazione Ravello)<sup>11</sup>, мета якого – представляти і

---

<sup>10</sup> На віллі Чімброне відбуваються нічні концерти камерної музики в повний місяць.

<sup>11</sup> La Fondazione (фонд) – це суб'єкт, що становить майно, необхідне для досягнення певної мети. Декретом № 367 від 29 червня 1996 р. було затверджено рішення, що тільки Le fondazioni (фонди) – це велика продуктивна структура, яка має право зберігати, охороняти і

розвивати Равелло як один із культурних центрів регіону Кампанія. Три державні установи, які сприяють збереженню спадщини Равелло, – регіон, провінція, муніципалітет – підписали угоду щодо фінансових внесків престижних приватних установ. Члени фонду становлять дві категорії: перша – *Soci Fondatori (Члени Засновники)* – область Кампанія (Regione Campania), провінція Салерно (Provincia di Salerno), муніципалітет Равелло (Comune di Ravello), фонд Монтедей Паші Сієна 2002 – 2010 рр. (Fondazione Montedei Paschi di Siena); друга – *Soci Ordinari (Звичайні члени)* – Управління туризмом провінції Салерно (Ente provinciale per il Turismo di Salerno), Регіональне управління культурної і ландшафтної спадщини Кампанії (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania). Президентами фонду у різні часи були відомі політики регіону: Domenico De Masi (2002 – 2010 рр.), Fabio Cerchiai (2010 – 2011 рр.), Renato Brunetta (2011 – 2014 рр.), Antonio Naddeo (Commissario Straordinario 2014 – 2015 рр.), Sebastiano Maffettone (2015 – 2018 рр.). Тепер фонд готується обрати нового президента, тому керівництво тимчасово здійснює Комісар (Comissario) Mauro Felicori (з 16.01.2019 р.).

2019 р. «Ravello Festival» розпочався 17 квітня і тривав протягом п'яти місяців. Він відбувався під патронатом

---

втілювати культурно-мистецькі проекти. Le fondazioni не мають прибуткових цілей, це некомерційні організації, але вони зобов'язані вести бухгалтерський облік і складати фінансову звітність відповідно до вимог для корпорацій. Відсутність прибуткових цілей передбачає заборону розподіляти надлишки управління, але не забороняє їх досягати: якщо вони є, то мають бути реінвестовані саме у фонд. Важливим аспектом є участь приватного капіталу в активах і витратах на звичайне управління, а також включення приватних суб'єктів до складу рад директорів установ. Фонди підлягають державному нагляду, контролю Рахункової палати і можуть користуватися заступництвом Державного прокурора.

міністерства культури і туризму (Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo), регіону Кампанії (Regione Campania). Організатори проекту – арт-директор маестро Паоло Пінамонті (Paolo Pinamonti), художній керівник Театру Сан-Карло в Неаполі, La Fondazione Ravello (Фонд Равелло), комісар Мауро Фелікорі, Регіональна асоціація хорів регіону Кампанії (l'Associazione regionale cori Campani), Амальфітанський фестиваль музики і мистецтв (Festival di musica e arte di Amalfi), місто науки Неаполь (Città della Scienza di Napoli). Рекламу здійснювала група «Mediaset», основні спонсори-партнери: «Eni», «Ericsson», «Generali Group», «Audi», «Poste Italiane».

У межах проекту проведено 68 заходів, випущено 6 623 квитки на 10 461 глядача. Відкрив фестиваль Вінченцо Де Лука, губернатор регіону Кампанія (Vincenzo De Luca il Governatore della Regione Campania), а розпочав концертну програму на центральній сцені «Belvedere» вілли Руфоло постійний партнер фестивалю оркестр Театру Сан-Карло (диригент Юрай Валчуха (Juraj Valčuha)).

Програма «Ravello Festival» містить 8 розділів: симфонічна музика, камерна музика, музика для кінофільмів, образотворче мистецтво, відеокліпи, дизайн, танці, література; кожен присвячений одному з видатних митців, які колись побували в цих місцях: Р. Вагнеру, Е. Грігу, Д. Герберту Лоуренсу, Е. Форстеру, Греті Гарбо та ін.

Під час Ravello Festival-2019 працювали 5 секцій, зокрема:

– «*Оркестр Італії*» («*Orchestra Italia*»), за програмою якої на центральній сцені «Belvedere» Вілли Руфоло виступили відомі симфонічні оркестри Італії (Bel Paese): le Orchestre del Teatro di San Carlo, del Massimo di Palermo, del Carlo Felice di Genova, del Comunale di Bologna, l'Orchestra Giovanile Italiana, l'Orchestra Giovanile «Luigi Cherubini», l'Accademia barocca di Santa Cecilia, l'Orchestra Filarmonica «GioachinoRossini», la

Filarmonica Salernitana, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Verdi di Milano.

– «Краща молодь» («*La meglio gioventù*»): на сцені «Аудіторіум» відбулись концерти за участю студентів італійських консерваторій: Кампанії (Неаполь, Салерно), Рима, Барі, Венеції, Кастельфранко Венето, а також майстер-класи для молодих музикантів;

– камерна музика «*B саду Вагнера*» («*Nel Giardino di Wagner*») – сцени «Sala dei Cavalieri» Вілла Руфоло, Вілла Чімброне, Сади Принцеси П'ємонту;

– хорова музика «*Сила захоплення*» («*Potenza del diletto*») за участю аматорських хорових колективів Кампанії;

– органна музика «*Ноти Сіжільгаїми*» («*Le note di Sigilgaita*») – Дуомо Равелло. Протягом століть символом міста є образ *Sigilgaita* – це скульптурне втілення жіночності і цнотливості, що зберігається в музеї Равелло, але точно не відомо, хто ця жінка і хто автор скульптури. Можливо, це Niccolò di Bartolomeo, який працював у Равелло у II пол. XIII століття. Перші згадки про *Sigilgaita* належать до 1179 р., коли вона з чоловіком Sergio Muscettola подарувала Дуомо центральні бронзові двері скульптора Barisano da Trani. Скульптура *Sigilgaita* має свою таємницю: «Це *Sigilgaita* Rufolo, дружина Nicolo Rufolo? Це алегорія церкви? Це символ міста Равелло в образі Фортуни?» [6]. Образ *Sigilgaita* уособлює органну секцію фестивалю, у якій поєднані велич Середньовіччя і сучасність. Органні концерти «*Le note di Sigilgaita*» відбулись у Дуомо di Ravello, під час яких звучали органні твори Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, С. Франка, А. Г. Ріттера у виконанні сучасних органістів: Bernard Foccroulle (Бельгія), Olivier Latry (Франція), Andrea Macinanti (Італія) e Michel Bouvard (Франція) і молодого музиканта Luca Scandali (Італія), випускника класу органа Консерваторії Россіні в Пезаро, який очолює орган у Консерваторії Морлаччі (Перуджа).

Міжнародний формат фестивалю визначили кілька оригінальних подій, зокрема:

– *танцювальний вечір* за участю Сергія Полуніна;  
– *концерт оркестру «Ocarina»* (керівник Riko Kobayaschi) у складі 35 жінок-музикантів майже з усіх регіонів Японії (Osaka, Nuogo, Kyoto, Shiga, Ehime, Gunma). Вони виконали традиційні і нетрадиційні мелодії на популярному народному інструменті – окаріні.

Два фінальних концерти секції «Краща молодь» завершили 67-й сезон фестивалю. 12-13 жовтня в «Аудіторіумі» оркестр Консерваторії Джузеппе Мартуччі Салерно (Giuseppe Martucci Salerno), диригент Nicola Samale (Нікола Самаль) виконав чотири концерти для фортепіано з оркестром С. Рахманінова (№ 1 фа-дісз мінор, ор.1 і № 2 до мінор, ор.18 у першому концерті і № 3 Ре мінор, ор. 30 і № 4 соль мінор, ор.40 – у другому). Солоістами виступили студенти Консерваторії – Giovanna Basile (Джованна Базіле), Alessandro Amendola (Алессандро Амендола) і Квіріно Фарабелла (Quirino Farabella).

**Висновки.** Таким чином, за час своєї діяльності «Ravello festival», не змінюючи назви, значно розширив і збагатив свої можливості і функції. Тепер це творча інституція з сучасними сценами і концертними залами, постійним оркестром Театру Сан-Карло, студією запису, журналом<sup>12</sup>, меценатами, спонсорами. Вражає не тільки масштаб фестивалю, а й скоординоване управління проектом, що дає підстави визначити «Ravello Festival» як фестиваль-систему, усі складові якої взаємопов'язані і забезпечують бездоганий результат. Його економічний і культурний потенціал підтримують органи державної влади (регіону, провінції і муніципалітету), а також інвестиції бізнес-сектору. Саме La Fondazione Ravello (Фонд Равелло) протягом 17 років постійно контролює цей процес.

---

<sup>12</sup> 19 березня 2014 р. офіційний журнал фестивалю Равелло зареєстровано в суді Салерно.



Успіх і подальший розвиток фестивалю вимагає належної організації на всіх рівнях, співпраці багатьох державних інститутів, оригінальних пропозицій, постійного технологічного й організаційного оновлення, а також розширення культурних, творчих, фінансових зв'язків – усього того, що надасть змогу розкрити перед світом красу історичних і мистецьких пам'яток «Міста Музики»<sup>13</sup> і зберегти «Ravello Festival» для наступних поколінь як італійський культурний бренд.

### Література

1. *Coxop A. H.* О современных задачах социологии музыки // Вопросы социологии и эстетики музыки. 1980. Вып. I. Сс. 281-293.
2. *Maria Carla Sorrentino* Cultura-economia-ospitalità un archivio alberghiero «ritrivato» come testimonianza per la storia moderna di Ravello. URL: [https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/03/TdC3\\_Sorrentino.pdf](https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/03/TdC3_Sorrentino.pdf).
3. *Maria Rozaria Sannino Ravello, c'è Wagner nell'aria.* URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/07/7/>.
4. *Musica/programma-incontri-musicali.* URL: <https://www.lamortella.org>.
5. *Ravello Festival 2019 I numeri della 67esima edizione.* URL: <http://www.ravellofestival.com>.
6. *Sigilgaida-emblema-ditalia.* URL: <http://machiave.blogspot.com>.

---

<sup>13</sup> Равелло оголошено 1996 р. Всесвітньою спадщиною ЮНЕСКО.

**Пономаренко Елена Юрьевна,**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры истории мировой музыки,  
Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского,  
Киев, Україна  
ORCID: 0000-0002-3726-489X

**«RAVELLO FESTIVAL»: ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ  
ИТАЛИИ**

**Аннотация.** Рассмотрены история становления и развития музыкальных фестивалей в Италии, особенности их организации и проведения в наше время, роль финансовых структур в воплощении фестивальных мероприятий, раскрыт многолетний опыт проведения «Ravello Festival», одного из наиболее авторитетных фестивалей на юге Италии, 67-й сезон которого состоялся в 2019 г. Методология исследования состоит в применении индуктивного метода для характеристики фестивального процесса. Научная новизна заключается в том, что в украинском искусствоведении впервые музыкальные фестивали в Италии рассмотрены как органическая художественная и экономическая составляющая национальной культуры, определены их традиционные и инновационные особенности, перспективы развития фестивального движения в этой стране. Конкретный анализ мероприятий «Ravello Festival» будет способствовать распространению итальянского опыта, использованию методик его проведения в Украине. «Ravello festival» длительное время, не меняя названия, обогащает и расширяет свои функции. Сегодня это творческая организация, в арсенале которой современные сцены и концертные залы, постоянный оркестр Театра Сан-Карло, студия записи, журнал, меценаты, спонсоры. Масштаб фестиваля, скоординированное управление, поддержка органами государственной власти (региона, провинции и муниципалитета), инвестиции бизнес-

сектора дают основания определить «Ravello Festival» как фестиваль-систему, составляющие которой взаимосвязаны и обеспечивают безупречный результат. «Fondazione Ravello» («Фонд Равелло») уже 17 лет контролирует этот процесс, убеждая, что успех и дальнейшее развитие фестиваля зависит от надлежащей организации на всех уровнях, сотрудничества многих государственных институтов, оригинальных предложений, постоянного технологического и организационного обновления, а также от расширения культурных, творческих, финансовых связей. Все это предоставит возможность продемонстрировать миру исторические и художественные достопримечательности «Города Музыки» и сохранить «Ravello Festival» для следующих поколений как итальянский культурный бренд.

**Ключевые слова:** музыкальный фестиваль, профессиональные фестивали, «Ravello Festival», музыкальную жизнь современной Италии.

**Olena Yu. Ponomarenko,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of History of World Music,  
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine

**«RAVELLO FESTIVAL»:  
THE DYNAMICS OF THE DEVELOPMENT OF MUSIC  
FESTIVALS IN MODERN ITALY**

**Abstract.** The history of the formation and development of music festivals in Italy, the features of their organization and holding in our time, the role of financial institutions in the implementation of festival events, the many years of experience in holding the «Ravello Festival», one of the most respected festivals in the south of Italy, the 67<sup>th</sup> season of which held in 2019. The research methodology

consists in applying the inductive method to characterize the festival process. The scientific novelty lies in the fact that for the first time in Ukrainian art history music festivals in Italy are considered as an organic artistic and economic component of the national culture, their traditional and innovative features, prospects for the development of the festival movement in this country are determined. A concrete analysis of the events of the Ravello Festival will contribute to the dissemination of Italian experience and the use of its methods in Ukraine. Findings. «Ravello festival» for a long time, without changing the name, enriches and expands its functions. Today it is a creative organization, in the arsenal of which are modern stages and concert halls, a permanent orchestra of the San Carlo Theater, a recording studio, a magazine, philanthropists, sponsors. The scale of the festival, coordinated management, support by state authorities (region, province and municipality), business sector investments give reason to define the “Ravello Festival” as a festival system, the components of which are interconnected and provide a perfect result. Fondazione Ravello (“Ravello Foundation”) has been monitoring this process for 17 years, convincing that the success and further development of the festival depends on the proper organization at all levels, the cooperation of many state institutions, original proposals, continuous technological and organizational updates, as well as the expansion of cultural, creative, financial ties. All this will provide an opportunity to show the world the historical and artistic sights of the “City of Music” and preserve the «Ravello Festival» for future generations as an Italian cultural brand.

**Key words:** music festival, professional festivals, “Ravello Festival”, musical life of modern Italy.

### References

1. Sokhor, A. O sovremennykh zadachakh sotsiologii muzyki [On modern problems of the sociology of music] // Questions of sociology and music aesthetics. 1980. Vols I. Pp. 281-293. (in Russian)
2. Maria Carla Sorrentino Cultura-economia-ospitalità un archivio alberghiero «ritrivato» come testimonianza per la storia moderna di Ravello. Available at: [https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/03/TdC3\\_Sorrentino.pdf](https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/03/TdC3_Sorrentino.pdf) (in Italian)
3. Maria Rozaria Sannino Ravello, c'è Wagner nell'aria. Available at: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/07/17/> (in Italian)
4. Musica/programma incontri musicali. Available at: <https://www.lamortella.org> (in Italian)
5. Ravello Festival 2019 I numeri della 67esima edizione. Available at: <http://www.ravellofestival.com> (in Italian).
6. Sigilgaida-emblema-ditalia. Available at: <http://machiave.blogspot.com> (in Italian)

УДК 784.75

**Тетяна Вікторівна Самая,**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри естрадного співу,  
Київська муніципальна академія естрадного  
та циркового мистецтв,  
Київ, Україна

### **ЕСТРАДОЗНАВСТВО – НАУКА ПРО ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО**

**Анотація.** У статті актуалізується проблема об'єктивно визначити місце сучасної естради в національному культурному просторі, в цьому контексті розбираються поняття «елітарне мистецтво» і «масова культура». Аналізується рівень присвячених заданій тематиці наукових розвідок представників академічного спрямування та дослідників естради. Порушуються питання специфічних рис естради, що знаходять відображення у її різножанровості і не мають місця в інших видах сценічного мистецтва. Пропонується легітимація у вітчизняному науковому полі поняття «естрадознавство» як напряму мистецтвознавства, що вивчає естрадне мистецтво, його особливості й загальні динамічні процеси, пов'язані з розвитком національного мистецтва естради, а також вказані концептуально-методологічні основи нової для України мистецької науки. Спираючись на праці дослідників естради, визначено та охарактеризовано сім базових засад естрадного мистецтва – відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність. Відкритість естради ґрунтується на активному діалозі артиста з глядацьким залом; легкість окреслює специфіку сприйняття естрадного твору, що не потребує попередньої підготовки глядача; синтетичність обумовлює поєднання в естрадному номері

елементів різних видів мистецтв; лаконізм передбачає високу концентрацію у творі як змістовності, так і засобів акторської виразності; імпровізаційність є креативною складовою сценічної поведінки артиста естради, його відкритістю на ту чи іншу реакцію публіки; мобільність передбачає здатність артиста до виконання сценічної діяльності за будь-яких умов (професійна мобільність) та оперативне реагування на запити суспільства (соціальна мобільність); індивідуальність артиста виявляється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, індивідуальної виконавської манери, власного сценічного образу. Зазначено, що базові засади естрадного мистецтва є універсальними для усіх його видів та жанрів. Конкретизуються відмінності естрадного мистецтва і світової індустрії розваг (шоу-бізнесу), яка є складовою масової культури. Відзначається дефіцит українських спеціалістів-естрадознавців, зокрема фахівців з вокальної естради у освітньому процесі підготовки молодих естрадних артистів.

**Ключові слова:** сучасна естрада, елітарне мистецтво, масова культура, специфіка, естрадознавство, критерії оцінювання, джаз.

**Вступ.** Естрадне мистецтво як явище художньої культури вже не одно десятиліття привертає увагу дослідників різних сегментів гуманітаристики – культурологів, мистецтвознавців, соціологів, психологів та ін. Спостерігається домінування однобічного підходу вивчення естради з акцентом на масовість, без урахування специфіки та синтетичної природи естрадного мистецтва. Звідси можна зробити висновок, що дослідження естради здебільшого відбувається в контексті масової культури, при цьому естрада як явище художньої культури залишається маловивченою. Так сталося тому, що переважна більшість українських науковців у питанні щодо естради як явища культури спирається на класичні дослідження

минулого століття, де є чіткий поділ на масову та елітарну культуру (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно, В. Беньямін та ін.). Однак у розвідках к. ХХ – поч. ХХІ ст. у західній думці відбуваються зміни. Наприклад, у роботі М. Шадсона та Ч. Мукерджі «Новий погляд на поп-культуру» поняття «масова культура» не вживається, його замінено на «поп-культуру». Науковці зазначають, що «головний висновок, який можна зробити з новітніх соціологічних досліджень популярної культури, – це неможливість проведення жорсткої межі між нею і високою культурою. Частина явищ поп-культури з часом стає приналежністю культури високої (Чарльз Діккенс, фольклор, антикварні меблі, джаз). Частина явищ високої культури включається в масову («Меса» Генделя)» [10]. Також зауважимо, що поділ культури на масову та елітарну було здійснено в західній науковій думці, тоді як при дослідженні будь-яких явищ, у тому числі й естрадного мистецтва, необхідно враховувати історико-культурні та соціальні умови того суспільства, де це явище було створено та функціонувало.

**Постановка проблеми.** Посилаючись на думку Т. Богатирьової, що «зміст культури – це значною мірою культурна пам'ять, цінності, успадковані від попередніх поколінь» [1], важливим є аналіз історичних процесів української естради з урахуванням особливості національного менталітету і традицій. Це дасть можливість розглядати естраду як явище не лише масової, а й елітарної культури. Елітарність естради проявляється зокрема у її професіоналізмі, що в культурологічній науці окреслюється як «професійна культура». А. Флієр визначає, що «основою професійної культури є не стільки соціально-побутові елементи способу життя (як в етнічній культурі), а деякі принципи соціальної свідомості й поведінки, які диктуються особливостями технології діяльності за правилами тієї чи іншої професії, зафіксовані в підручниках і навичках професійної підготовки. Сюди ж входять елементи соціальної етики, цілей і соціальної відповідальності за наслідки



цієї діяльності, професійні традиції, статусні ролі, професійна мова тощо» [8, с. 237].

Термін «елітарне мистецтво» (від франц. «elite» – краще) тлумачиться як творчий продукт більш дієздатного привілейованого прошарку суспільства, що створює власні, принципово нові механізми саморегуляції та ціннісно-сміслові критерії у певній соціальній галузі. В естрадному мистецтві ці критерії визначаються внутрішніми законами професійної естради, які формують даний напрям. У певних соціальних умовах естрада оновлювалася і змінювала своє обличчя, відображаючи характерні особливості історичних етапів розвитку суспільства. Розуміючи її соціально-дієву функцію, революційні ідеологи створили культурну уніфікацію, згуртовуючи маси єдиним мистецтвом, в якому гасло «Все для всіх!» відповідало поняттям «колективність», «масовість». На сьогодні ці дефініції втратили свою ідеологічну сутність, створивши дискусійне поле щодо ціннісних критеріїв мистецтва естради. В цьому контексті й закріпилося тлумачення музичної естради як явища суто масової культури, без урахування того, що вона вбирала у себе і джаз, і рок-музику, сформувала свою музичну мову, іноді абсолютно не сприйнятну масами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливе місце у вивченні естрадного мистецтва посідає робота В. Конен «Третій пласт», де упорядковано поняття нових масових жанрів музики ХХ ст. На наш погляд, поняття «третій пласт» перегукується, хоч і не є тотожним, з терміном «третья течія» (англ. Third stream), висунутим американським композитором Г. Шулером. «Третя течія» є напрямом сучасної музики, який «посідає проміжне місце між академічним музичним мистецтвом і джазом (саме вони вважаються «першою» і «другою» течіями), що виник на основі їх синтезу» [4, с. 259]. В. Конен, розбираючи основні течії західної музики, пропонує підхід до вивчення художньо-культурного пласту музичної естради минулого століття. Автор зазначає, що «під новими

масовими жанрами ХХ століття ми маємо на увазі не “останнє слово моди” в масовій, так званій популярній музиці. Йдеться про ті великі узагальнюючі види, які втілюють духовний устрій нашого століття, які виражають нову художню психологію, породжену духовною кризою нашої сучасності. Це, по-перше, джаз, породжений умонастроєм епохи першої світової війни, дітище “втраченого покоління”. По-друге, рок-музика, продукт “атомного віку”, іншої генерації, яка також втратила віру батьків і охоплена відчуттями наближення “загибелі світу”» [4, с. 10].

Уточнення вченої демонструє відмінність тлумачення масового від загальноживаного. У В. Конен поняття «масове» розуміється не як числівник, а прикметник, у значенні соціального устрою. Це пов'язано з особливістю соціокультурних умов розвитку західної музики, які вплинули на формування музичної естради ХХ ст. – джазу, рок- і поп-музики, але не змогли перекроїти самотність естради як феномену музичної культури України.

**Мета статті** – актуалізувати естрадознавство як окремий, самостійний напрямок у вітчизняній гуманітаристиці.

**Виклад основного матеріалу.** Формування культурно-мистецького феномену естради відбулося в епоху модернізму, а становлення її художньо-естетичної специфіки та мистецьких базових засад припало на постмодерністичну добу, культурна парадигма якої зняла проблему протистояння культур: елементи масової культури включаються в контекст елітарної і навпаки. У вокально-музичній естраді це представлено й авангардними формами джазу, і синтетичними формами театральної естради у рок-музиці, і поп-напрямами – урбаністичним романсом, класичним кросовером тощо.

Сьогодні ніхто не стане заперечувати, що джаз – це напрям музичного мистецтва, який є не лише масовим. Так, у дослідженні П. Корнева зазначено, що, «джаз у культурному просторі ХХ ст. – розвивався у двох напрямках. Перший –

розвивався в руслі комерційної індустрії розваг, в середині якої джаз існує і сьогодні; другий напрям – як самостійне мистецтво, незалежне від комерційної популярної музики. Ці два напрями дозволили визначити шлях розвитку джазу від явища масової культури до елітарного мистецтва» [5, с. 8].

Українська мистецтвознавча наука у вивченні естради переважно застосовує «камерний формат» мислення – її як частки масової культури, вивчає її в контексті культурології, соціології, іноді психології. І це зрозуміло, оскільки завдяки особливостям естрадного мистецтва всі суспільні та політичні процеси, які відбувалися у країні, відзеркалюються в творчості представників естради. Проте, теоретичні засади гуманітарних наук не мають достатнього інструментарію для здійснення детального аналізу специфіки естрадного мистецтва. Підтвердження цієї позиції ми знаходимо в роботах О. Лосева: «Психологічні закони головним чином нічого не дають особливого, що відрізняло б музичне переживання від усякого іншого переживання. <...> І ті вчені, які будують фізичні, фізіологічні і психологічні теорії музики, займаються не теорією музики, а просто фізикою, фізіологією і психологією» [7, с. 9].

Естрадне мистецтво сьогодні функціонує як явище художньої культури, що сформувала свої концептуально-теоретичні засади і власний соціально-історичний контекст.

Питання художнього рівня української естради завжди залишається актуальним, хоча за інерцією ми орієнтуємо своє сприйняття за критеріями західного продукту, не враховуючи пасіонарні ознаки і національні культурні традиції. Перш ніж застосовувати технології наших західних колег і будувати на цьому перспективу розвитку естради, розраховуючи на ефективність, непогано б проаналізувати історичний досвід вітчизняної естради та її іноземних різновидів – вар'єте, бурлеску, мюзик-холу, шоу-індустрії тощо. Розвідки і термінологічна база, сформована дослідниками естради упродовж ХХ ст. сьогодні може посприяти відродженню

багатьох естрадних жанрів в Україні – вокальних, інструментальних, мовних, хореографічних, оригінальних. Це дозволить легітимізувати в мистецтвознавчому полі поняття «естрадознавство» як напряму наукових досліджень, що вивчає закономірності й процеси розвитку естрадного мистецтва у його видовому і жанровому розмаїтті. Основними напрямками досліджень естрадознавства є теорія та історія естради, особливості виконавської майстерності і критична діяльність.

Вагомим внеском у розвиток цієї інституції став вихід у 1987 р. книги С. Клітіна «Естрада: проблеми теорії, історії та методики» [3], що фактично започаткувала естрадознавство, а сам термін закріпила у дослідницькому полі як мистецтвознавчий напрям. Проте, наприкінці ХХ ст. популяризувалося інше поняття – «шоу-бізнес», внаслідок чого естрада в Україні поступово втратила значення художніх позицій, а поняття «естрадознавство» не змогло затвердитися в професійній лексиці фахівців. Ми й досі спостерігаємо нав'язування естраді переваг PR-технологій шоу-бізнесу західного зразка, однак подібна форма в українських реаліях є недієздатною і розвивається інертно через власний контекст історичного мистецького досвіду та особливості національного мислення. Як результат – українська вокальна естрада й дотепер не має своєї наукової лабораторії, теоретиків і мистецтвознавців-фахівців естради, які б не лише формували напрям, стратегію, визначали її реальний стан, а й прогнозували художню перспективу.

У такому контексті є необхідність активнішого впровадження у наукове поле естрадознавства як мистецтвознавчого напрямку, що вивчає естрадне мистецтво у його жанрових, родових та видових відгалуженнях. Матеріали досліджень таких вчених-естрадознавців, як Ю. Дмитрієв, С. Клітін, Є. Кузнецов, Є. Уварова переконливо демонструють концептуально-методологічні принципи естрадного мистецтва,

його сім базових засад, які є універсальними для усіх його жанрів. Перелічимо їх.

*Відкритість* естради базується на активному діалозі артиста з глядацьким залом.

*Легкість* окреслює специфіку сприйняття естрадного твору, що не потребує попередньої підготовки глядача.

*Синтетичність* обумовлює поєднання в естрадному номері елементів різних видів мистецтв.

*Лаконізм* передбачає високу концентрацію змісту у творі.

*Імпровізаційність* є креативною складовою сценічної поведінки артиста естради, його відкритістю на ту чи іншу реакцію аудиторії.

*Мобільність* передбачає здатність артиста до здійснення сценічної діяльності за будь-яких умов (*професійна мобільність*) та оперативне реагування на запити суспільства (*соціальна мобільність*).

*Індивідуальність* артиста виявляється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, індивідуальної виконавської манери, власного сценічного образу.

У 50-х рр. минулого століття видатний фахівець з естради Євгеній Кузнецов намагався висловити свої спостереження, що на «естраді склалися і вирости різнохарактерні нові жанри, відбулися великі акторські індивідуальності, чітко визначилися нові виконавські традиції. Але наше мистецтвознавство не приділяє належної уваги даному напрямку, обходить питання розвитку естради, її творчого досвіду, її історичного минулого. Створився великий розрив між творчою практикою естради та дослідженнями її розвитку» [6, с. 17].

Наші побажання, в основному, спрямовані до тих робіт, у яких недостатньо глибоко проводяться дослідження і класифікація сучасної інтерактивної складової у питаннях музичної естетики естради: не дистанціювати культурні поняття

академічного та естрадного вокалу, а не об'єднувати їх єдиnobазовим навчальним процесом. Вирішуючи музикознавчі завдання, частіше робиться акцент виключно на тематику академічного формату, науковим поняттям, теорії, термінологічній бази з позиції класичної спадщини. З одного боку, «споживаний» товариством музичний співочий продукт належить диференціації аксіологічних принципів, що формують понятійну базу предмета, де важливою з'єднуючою є приналежність музичної мови, а музика розглядається за ознаками максимально точного прогнозування цільової аудиторії.

Сьогодні, як ніколи, вираз Є. Кузнецова залишається актуальним. Якщо говорити відверто, то, незважаючи на популярність у народі естрадного мистецтва, у вітчизняному естрадному мистецтвознавстві спостерігається повний дисбаланс і дефіцит кадрів. Дисбаланс тому, що більшість представників із мас-медіа, які висвітлюють події сучасного музичного простору знаходяться переважно на аматорському рівні підготовки щодо естрадної специфіки, а мала частка професіоналів, яка володіє мистецтвознавчою лексикою належить до академічного напрямку. Матеріали естрадної тематики, які подаються у ЗМІ, присвячені переважно світському чи приватному життю представників естради, аніж розкривають їх творчу діяльність, художні досягнення. Такий стан речей і демонструє наочний дисбаланс.

Аналізуючи сучасні українські телевізійні талант-шоу, можна помітити відсутність деяких базових принципів естрадного мистецтва: художнього змісту, імпровізаційності, соціальної мобільності та індивідуальності. Такий підхід свідчить про розбіжність цілей організаторів подібних проєктів з художніми завданнями, які стоять перед естрадою і уводять дійство в іншу сферу – економічного комплексу, під назвою шоу-бізнес, який не є видом мистецтва. Слід зазначити, що учасники таких шоу-програм не зобов'язані бути

професіоналами в галузі естради (як конкурсанти, так і «орієнтовні» члени журі), адже вся інтрига дійства розгортається за завідомо розписаним сценарієм проекту, в якому всі учасники – артисти одного театру під назвою «телевізійний канал». Виходячи з логіки постановки таких шоу, їх пряма зацікавленість є не лише цільовим спрямуванням створення видовищно-масових, розважальних програм, але і проводить реальний вигляд кастингу. При цьому виявляється талановита молодь, здатна стати не тільки конкурентоспроможною частиною естрадних виконавців, а й поповнити ряди не дуже зміцнілого, але актуального шоу-бізнесу.

Розглядаючи вокальну естраду лише в музикознавчих розвідках масових жанрів музичного мистецтва, ми не в змозі визначити оціночні критерії сучасного вокального виконавства, оскільки не враховуються загальні засади естрадознавства. Актуальним залишається перегляд стереотипу мислення щодо естрадної музики як споживацького продукту масової культури; нині вона, як і академічна, має свої класичні (елітарні) пісенні надбання і рівень вибірковості. У класичній музики було більше часу для відбору кращих зразків.

Хоча естрадна музика і є об'єктом дослідження сучасних науковців, але для того, щоб авторитетно заявляти про засади її життєдіяльності, аналізувати шляхи розвитку – необхідні кваліфіковані знання її специфіки. Сьогоднішній день вимагає від нас перегляду накопиченого творчого і наукового багажу в галузі вокальної естради, необхідності адаптації її до національної ментальності, в контексті загальної стратегії розвитку естрадного мистецтва в Україні. В цьому випадку процес виховання фахівців безпосередньо залежить від сучасного погляду на розвиток всесвітньої вокальної культури, що регламентує виробництво художньої змістовності естрадної вокалу і відділяє її від комерційного продукту шоу-бізнесу.

Усе вищезазначене формує проблемне поле як естрадного мистецтва взагалі, так і вокальної естради зокрема. *По-перше*, естрадознавець має володіти професійною термінологією, де повинна бути врахована і генеза, і специфіка, і класифікація, і виконавські традиції вокального мистецтва естради. *Друга позиція* полягає в тому, що мистецтвознавчі критерії оцінювання не можуть бути запозиченими з академічних видів мистецтва через специфічну природу самої естради. У порівнянні з естрадою, академічна спадщина мала достатній час для відбору кращих зразків, щоб сформувати традиції, на основі яких створилися наукові інституції, які є мірилом чистоти класичної спадщини і зберігають її від проникнення низькопробних опусів. Вокальна естрада, яка ще не сформувала таких інституцій – молодий вид мистецтва, однак її ніяк не можна назвати напівпрофесійною, хоча опоненти і намагаються наділити її примітивно-гедонічною функцією. *Третє* проблемне питання – відсутність чітких критеріїв аналізу естрадної музики, що підтверджує той факт, коли «знавці» поверхово знайомі зі специфікою естради. Найчастіше матеріал естрадної пісні аналізується не з точки зору знання художньо-естетичної мови вокальної естради, а виходячи з суб'єктивного погляду на неї. Якщо, скажімо, предметом критики є вокальна техніка естрадного виконавця, то не слід її розглядати через призму оперного вокалу, а бажано знати (або хоча б враховувати) особливості стилістичних принципів і акустичних виконавських вимог, володіти фаховою термінологією для аргументованого мистецтвознавчого аналізу

Ще у 1986 р. педагог та мистецтвознавець Н. Бурцева у статті, присвяченій діяльності Київського державного естрадно-циркового училища, писала: «Відчувається відсутність координаційного наукового центру, де зусиллями теоретиків – педагогів, мистецтвознавців, психологів, медиків – на серйозній науковій основі міг би узагальнюватися, аналізуватися досвід роботи з висновками, реальними практичними рекомендаціями.



Одному методисту в навчально-методичному кабінеті навчальних закладів Міністерства культури це не під силу, так як його функції швидше організаційно-адміністративні, ніж наукові. Жоден вищий навчальний заклад спеціально не готує викладачів для естрадно-циркових училищ. А тут вкрай необхідні талановиті й обізнані педагоги» [2, с. 15]. І сьогодні гострою проблемою для профільного естрадного закладу залишається дефіцит кваліфікованих кадрів зі сценічним досвідом, що включає не лише обсяг теоретичних знань, а й володіння прикладними ресурсами освітньої бази.

Проблеми освіти спеціалізованих естрадних факультетів ускладнюються невідповідністю наповнення сторонніми факультативними навчальними програмами, зовсім не пов'язаними з профільними дисциплінами. Естрадний вокал завжди має розглядатися в синтезі трьох профільних дисциплін – вокалу, майстерності актора та хореографії, які при підготовці артиста-вокаліста естради мають опановуватися студентами з початку навчального процесу, а не підмінятися іншими дисциплінами.

Сьогодні, як ніколи, актуальними стають питання створення єдиної освітньої концепції, орієнтованої на виховання самобутнього професійного вокаліста естради на базі такого унікального навчального закладу як Київська Муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. Також цей мистецький заклад має усі підстави стати майданчиком для укорінення естрадознавства – ще нового для України мистецтвознавчого напрямку.

Корисним буде вивчення методико-дидактичного досвіду західних навчальних закладів з аналогічною професійною орієнтацією і їх вимог в умовах сучасності, а також трансформацій, що відбулися в вітчизняній школі естрадного вокального виконавства.

Формування нової програми спрямовано не на відмову вивчення соціально-гуманітарних дисциплін, а на

впорядкування їх у когнітивний, пізнавальний аспект професії артиста-вокаліста естради, їх необхідність у орієнтованих факультативах для усунення проблем дезорієнтації студента та зосередження уваги виключно на користь профільних дисциплін. Головним має бути наповнення дисциплін соціально-гуманітарних предметів у відповідності до кваліфікації «артист-вокаліст естради» з урахуванням інноваційного компоненту в контексті мистецької специфіки навчального закладу.

Необхідно розширити горизонти сучасного бачення і сприйняття естрадного виконавства. З одного боку, жодним чином не можна втратити шанс, і на основі дослідження матеріалів провідних європейських фахівців створити нові концептуальні програми з урахуванням умов, специфіки та мовних засобів виразності, розширити тлумачення термінологічної бази, глосарію сучасного співака; з іншого – обмежити проникнення у сферу професійного навчання естрадного вокаліста помилкових педагогічних концепцій і застарілих методів навчання, не підтверджених виконавською практикою. Необхідно конструктивно реорганізувати систему підготовки фахівців кваліфікації артист-вокаліст естради. В результаті синтезу національних співочих традицій та сучасної вокальної техніки неодмінно буде якісне зростання естрадного вокального виконавства.

Ми всіма засобами прагнемо не довести, а уявити вокальний рід естрадного мистецтва як повноцінний вид, зі своєю історією, культурою самоорганізації, що діє по праву наукового визначення, а не рудиментарного фактора. А. Цукер з цього приводу пише: «Вочевидь, що перед нами певний феномен сучасної культури. І в цій ситуації було б абсолютно непродуктивним впадати в паніку, вбачати культурну катастрофу, кричати про масове падіння смаків. <...> Подібно службі синоптиків, які не вигукують, нервово розмахуючи руками, з приводу природних катаклізмів, не жахаються їх масштабами, безпристрасно, не підвищуючи голосу, пояснюють

їх походження і намагаються дати по можливості об'єктивний і обґрунтований прогноз, наша наука покликана спокійно і без ажіотажу розібратися в явищі, зрозуміти його природу, витoki, механізми функціонування, перспективи» [9, с. 292].

**Висновки.** Поліпшення стану нашої естради фактично залежить від відродження специфіки естрадності, удаваності, критичного підходу і ретельного відбору кращого досвіду та якісного продукту для концертної та медійної практики. У той же час паралельне вивчення не профільних дисциплін для вокальної естради жодних ефективних результатів не принесуть, це курси не зайві для освіченої людини, але, водночас, вони повинні бути не профілюючими, а факультативними.

Необхідно ретельно продумати і якісно реформувати всю освітню сферу вокальної естради на основі кращих світових зразків, методик і програм підготовки молодих фахівців (артистів, журналістів, мистецтвознавців), оскільки затребуваність естради, її художньо-ціннісна спрямованість визначає культурний рівень держави.

### Література

1. *Богатырёва Т.* Культура как фактор, обеспечивающий качество жизни. URL: <http://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni>
2. *Бурцева Н.* Становление школы//Советская эстрада и цирк, 1986, № 1. Сс. 14-15.
3. *Клитин С.* Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 187 с.
4. *Конен В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
5. *Корнев П.* Джаз в культурном пространстве XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2009. 191 с.
6. *Кузнецов Е.* Из прошлого эстрады. Москва: Искусство, 1958. 359 с.

7. *Лосев А.* Музыка как предмет логики. Москва: издание автора, 1927. 388 с.
8. *Флиер А.* Культурология для культурологов. Москва: Академический Проект, 2000. 496 с.
9. *Цукер А.* Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Нижний Новгород, 2004. Сс. 289-308.
10. *Шадсон М., Мукерджи Ч.* Новый взгляд на поп-культуру. URL: [http://art.photo-element.ru/analysis/popular\\_culture/popular\\_culture.html](http://art.photo-element.ru/analysis/popular_culture/popular_culture.html)

**Татьяна Викторовна Самая,**  
кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры эстрадного пения,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина

### **ЭСТРАДОВЕДЕНИЕ – НАУКА ОБ ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ**

**Аннотация.** В статье актуализируется проблема объективно обозначить место современной эстрады в национальном культурном пространстве, в этом контексте разбираются понятия «элитарное искусство» и «массовая культура». Анализируется уровень научных исследований представителей академического направления и исследователей эстрады, посвященных заданной тематике. Рассматривается вопрос специфики эстрады, находящей отражение в ее разножанровости, и те особенности, которые не встречаются в других сценических видах искусства. Предлагается легитимация в отечественном научном поле понятия «эстрадоведение» как направления искусствоведения, изучающего эстраду, её особенности и общие динамические процессы, связанные с

развитием национального искусства эстрады, также указаны концептуально-методологические основы нового для Украины научно-художественного течения.

На базе трудов исследователей эстрады определены и охарактеризованы семь базовых принципов эстрадного искусства – открытость, легкость, синтетичность, лаконизм, импровизационность, мобильность, индивидуальность. Открытость эстрады строится на активном диалоге артиста со зрительным залом; легкость определяет специфику восприятия эстрадного произведения, что не требует предварительной подготовки зрителя; синтетичность обуславливает сочетание в эстрадном номере элементов различных видов искусств; лаконизм предполагает высокую концентрацию в произведении как содержательности, так и средств актерской выразительности; импровизационность является креативной составляющей сценического поведения артиста эстрады, его открытостью на ту или иную реакцию публики; мобильность предполагает способность артиста к выполнению сценической деятельности в любых условиях (профессиональная мобильность) и оперативное реагирование на запросы общества (социальная мобильность); индивидуальность артиста проявляется в постоянном поиске оригинальности, самобытности, индивидуальной исполнительской манеры, собственного сценического образа. Отмечено, что базовые принципы эстрадного искусства являются универсальными для всех его видов и жанров. Конкретизируются различия эстрадного искусства и мировой индустрии развлечений (шоу-бизнеса), имеющей отношение лишь к массовой культуре. Отмечается дефицит украинских специалистов-эстрадоведов, в частности специалистов в области вокальной эстрады в образовательном процессе подготовки молодых эстрадных артистов.

**Ключевые слова:** современная эстрада, элитарная искусство, массовая культура, эстрадоведение, специфика, критерии оценивания, джаз.

**Tetyana V. Samaya,**  
PhD in Arts,  
Professor of the Variety singing Department,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine

### **VARIETY STUDIES – THE SCIENCE OF VARIETY ART**

**Abstract.** The article raises the problem of objectively identifying the place of modern variety art in the national cultural space, in this context the concepts of “elite art” and “mass culture” are understood. The level of scientific research of representatives of the academic field and variety researchers on a given topic is analyzed. The article considers the specifics of the variety, which is reflected in its multi-genre, which are not found in any of the scenic arts. Legitimizing in the scientific field of the concept of “variety studies” is proposed as a direction of art history studying variety, its features and general dynamic processes associated with the development of national variety art. The conceptual and methodological foundations of variety science as an art direction, which studies variety art in its genre, generic and species branches, are specified, and the basic principles of variety art are defined. On the basis of the works of Y. Dmitriev, S. Klitin, Y. Kuznetsov, E. Uvarova seven basic principles of variety art were identified and characterized – openness, lightness, synthetics, laconicism, improvisation, mobility, individuality. The openness of the variety art is based on the artist's active dialogue with the audience; lightness outlines the specificity of the perception of variety art, which does not require prior preparation of the viewer; synthetics combination

reasons in the performance of elements of different types of art (hence the multi-genre of art); laconicism implies a high concentration in work both on content and means of artistic expression; improvisation is a creative component of a stage artist's stage behavior, his openness to one or another reaction of public; mobility implies the artist's ability to perform on-stage activities in all conditions (professional mobility) and prompt response to society's demands (social mobility); the artist's personality is manifested in the constant search for originality, dissimilarity, individual performing style, his own stage image. It is stated that the basic principles of variety art are universal for all genres and types of variety art. The differences between variety art and show business are specified, which is part of mass culture. There is a shortage of Ukrainian variety art experts, in particular specialists in the field of variety vocal in training programs for young variety artists.

**Keywords:** modern variety art, elite art, mass culture, variety studies, specificity, criteria's for evaluation, jazz.

### References

1. *Bogatyryova T.* Kultura kak faktor, obespechivayushchiy kachestvo zhizni [Culture as a factor ensuring the quality of life]. Available at: <http://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni> (in Russian)
2. *Burtseva N.* Stanovlenie shkoly [School formation]//Sovetskaya estrada i tsirk, 1986, № 1. Ss. 14-15 (in Russian)
3. *Klitin S.* Estrada: Problemyi teorii, istorii i metodiki [Problems of theory, history and methodology]. Leningrad: Iskusstvo, 1987. 187 s. (in Russian)
4. *Konen V.* Tretiy plast: novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of XX century]. Moscow: Muzyika, 1994. 160 s. (in Russian)
5. *Kornev P.* Dzhaz v kulturnom prostranstve XX veka [Jazz in the cultural space of the XX century]: dis. ... kand. kulturologii: 24.00.01. St. Petersburg, 2009. 191 p. (in Russian)

6. *Kuznetsov E.* Iz proshlogo estrady [From the past of the variety]. Moscow: Iskusstvo, 1958. 359 s. (in Russian)
7. *Losev A.* Muzyika kak predmet logiki [Music as a subject of logic]. Moscow, izdaniye avtora, 1927. 388 s. (in Russian)
8. *Flier A.* Kulturologiya dlya kulturologov [Culturology for culturologists]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2000. 496 s. (in Russian)
9. *Tsuker A.* Intelligentsiya poet blatnyie pesni (blatnaya pesnya v sovetskoy i postsovetskoy kulture) [The intelligentsia sings thieves songs (thieves song in Soviet and post-Soviet culture)]// Iskusstvo XX veka: elita i massyi: sb. st. Nizhniy Novgorod, 2004. Ss. 289-308. (in Russian)
10. *Shadson M., Mukerdzhi Ch.* Novyy vzglyad na pop-kulturu [A new look at pop culture]. URL: [http://art.photoelement.ru/analysis/popular\\_culture/popular\\_culture.html](http://art.photoelement.ru/analysis/popular_culture/popular_culture.html) (in Russian)



УДК 78: 78.03

**Марина Юрївна Чеботарь,**  
старший викладач кафедри естрадного співу,  
Київська муніципальна академія естрадного  
та циркового мистецтв,  
Київ, Україна

### **ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА УКРАЇНИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Анотація.** Статтю присвячено розвитку та ролі естради у формуванні культурного фону сучасної епохи і встановленню діалогу між мистецтвом, суспільством і державою. Виявлено основні тенденції розвитку та функціональні преференції естради в сучасному інформаційно-комунікативному просторі, простежено її структурні та жанрові модифікації.

Починаючи з 1991 р., українська естрада починає інституалізуватися. Якщо до цього часу вона відігравала роль компенсації пригніченого комплексу етнічної недооціненості, то від часів здобуття незалежності вона стає самостійним культурним феноменом. Диференціація відбувається відразу на кількох рівнях. Найголовнішим є жанровий і стильовий. Українська естрада розподіляється на популярний, фольклорний та рок- рівні.

Важливим фактором у функціонуванні української естрадної музики є поява такого явища, як індустрія естрадного мистецтва. Насиченість напрямків сучасної музики корелює з кількістю вкладених коштів. Відповідно, музичне мистецтво стає залежним від загальних тенденцій в економіці країни.

У зв'язку з початком російсько-української війни у 2014 р. змінилася конфігурація презентації української естрадної музики в ефірах теле- та радіоканалів. Крім цього, на законодавчому рівні було обмежено частку російськомовного продукту. Деякі джерела трансляції естрадної продукції

припинили існування. Почав відчуватися процес поширення та конкурентної спроможності україномовного естрадного продукту у зв'язку з уведенням квот на російськомовну музичну продукцію. Але не всі питання є врегульованими остаточно. Це пов'язано з недосконалістю законодавчої бази, з недостатнім рівнем культури споживання музичної продукції в українського споживача та порівняно невеликими (за світовими параметрами), бюджетами представлення української естрадної продукції.

**Ключові слова:** масова культура, естрадне мистецтво, естрада, шоу-бізнес, популярна пісня, артист, поп-культура, музична культура, цільова аудиторія, інформаційно-комунікативна галузь.

**Вступ.** Статтю присвячено висвітленню новітніх тенденцій у побутуванні вокальної естради в українському культурному просторі. Зважаючи на швидкі темпи розвитку інформаційного суспільства та інтенсивності зростання потреб українського суспільства в культурному (мас-культурному) продукті, обумовлюється актуальність дослідження.

**Постановка проблеми.** Висвітлюється розвиток та роль естради у формуванні культурного тла сучасної епохи і встановлення діалогу між мистецтвом, суспільством і державою. Виявляються основні тенденції розвитку та функціональні переваги естради в сучасному інформаційно-комунікативному просторі, простежено її структурні та жанрові модифікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В останні десятиліття спостерігається тенденція масовості всіх видів культури і мистецтва, яка пов'язана, перш за все, зі складним і багатоплановим періодом зламу ХХ та ХХІ ст., зазначеним різноманіттям, суперечливістю і неоднозначністю саме громадського життя. Відбувся переворот у свідомості людей,

переоцінка цінностей. Те, що довгі роки було під забороною, стало загальнодоступним (численні літературні твори, кінофільми, наукові праці, історичні факти). Дедалі актуальнішою стає проблема зустрічного руху масової культури та естрадного мистецтва як основних напрямків культури. У цій статті визначаються деякі вектори процесу їхньої взаємодії. Вивчення науковцями тематики розвитку українського естрадного мистецтва розпочалося ще з к. 1990-х рр. У цьому аспекті слід виділити перші наукові розвідки Я. Гулія, М. Поплавського, М. Мозгового, В. Дзюби, В. Овсяннікова, Т. Рябухи, Ю. Токарева та ін. Перш, ніж перейти до аналізу явища вокальної української естради, звернемося до термінології.

**Метою** дослідження є відтворення системи векторів, за якими розвивається сучасна музична індустрія в нашій державі.

**Виклад основного матеріалу.** Масова культура – термін, який використовується в сучасних гуманітарних науках для позначення специфічного різновиду духовної творчості, орієнтованої на «середнього» споживача і передбачає можливість широкого тиражування оригінального продукту. Один з основних напрямків сучасної масової культури – індустрія дозвілля, що включає в себе масову художню культуру (література, «розважальні» жанри кіно, комікси в образотворчому мистецтві, рок- і поп-музика, естрадне мистецтво, хореографія і сценографія, всілякі види шоу-індустрії). Головними орієнтирами шоу-бізнесу стали видовищність, яскравість і нав'язливість.

Шоу-бізнес – це бізнесова діяльність, пов'язана з організацією і проведенням видовищних заходів, виступів акторів, співаків тощо. Періодом становлення українського музичного шоу-бізнесу правомірно вважати 1994-1997 рр. За час після проголошення державної незалежності України формування нової ціннісної орієнтації відбувалося в поєднанні зі зростаючим інтересом до феномену поп-культури [4].

Спостерігається активний процес входження вітчизняної естрадної пісні у світовий шоу-бізнес. Стартове нагромадження капіталу в шоу-бізнесі відбувалося повільно, отже, на поч. 1990-х рр. гастролі молодих українських виконавців у різних регіонах України, їх виступи у ресторанах та нічних клубах, закордонні поїздки не могли забезпечити досягнення відчутного фінансового результату. Лише згодом деякі вітчизняні бізнесмени й зарубіжні фірми почали усвідомлювати привабливість перспективи інвестування національної естради [6]. Але таке інвестування мало опосередковане відношення до інвестування чи підтримки української пісні як такої. Інвестувалися комерційно вигідні проекти, переважно російськомовні, з перспективою виходу на «дорожчий і прибутковіший» ринок шоу-бізнесу.

Почали закладатись підвалини інфраструктури музичного шоу-бізнесу у вигляді мистецьких агенцій, продюсерських центрів, фірм звукозапису та виробництва відеокліпів, структур технічного забезпечення концертів тощо. Найпотужнішими з них стали мистецька агенція «Територія А» та ін. Створювались телеканали й телестудії («Студія 1+1», «ICTV», «TET», «СТБ», «О TV», «М-1», ін.) [1]. Було організовано майже 30 музичних телепередач, зокрема «Пісня року», «Національний хіт-парад», «Шлягер», телефестиваль «Мелодія» та «Хіт-фабрика».

Розвиток радіо відбувався майже за аналогічним сценарієм. Переважна більшість пісень були російськомовними чи іноземними. Так, «Хіт-FM» – російськомовні та іноземні поп-хіти; майже аналогічно – «Гала-радіо» і «Радіо Люкс». Особливе місце у «вихованні» суспільства посідає «Авто-радіо» і радіо «Шансон».

Головною складовою сучасного українського медіа-простору стали трансляції фестивалів та конкурсів естрадної музики: «Червона рута», «Гаврійські ігри» та ін. Такі трансляції поклали початок забезпеченню обізнаності масової аудиторії у

галузі вітчизняної популярної пісні. Хоча зазначені заходи майже не фінансуються на державному рівні, але до їх проведення щоразу частіше залучаються кошти спонсорів та рекламодавців [2].

Українських виконавців в ефірі репрезентують обмежено. Найвідоміші серед українців – гурти «Океан Ельзи» і «ВВ», І. Білик, Н. Могілевська тощо. У цій ситуації нові голоси не мають змоги бути почутими, адже більшість теле- та радіоканалів в ефірній політиці керуються лише міркуваннями надприбутків. Тому українським співакам доводиться долати цю упередженість у сприйнятті національної естради [13].

Практично завжди успіх мистецької програми залежить від професіоналізму співробітників посередницьких фірм. Будучи передусім ринковою сферою діяльності, шоу-бізнес ґрунтується на відповідному поділі праці, а отже потребує різних фахівців. Ця вимога стосується не лише самих естрадних «зірок», продюсерів, імпресаріо, промоутерів тощо, а й кваліфікованих звуко- та світлорежисерів, техніків сцени, агентів з продажу квитків тощо. Всі ці професії потребують підготовки.

Так на арені з'являється постать продюсера, яка заклала міцні підвалини розвитку української естради. Продюсер (англ. «producer» – «виробник», «режисер», «генератор») – особа, що забезпечує прийнятні умови для успішної діяльності виконавця або групи: вкладає власні або залучені кошти в організацію творчо-виробничого процесу, рекламу, придбання музичних творів та їхню реалізацію, зйомки кліпів, записи CD, радіо- й телепередач, гастрольно-концертну діяльність, проведення прес-конференцій тощо. Часто продюсер є автором концепції певного творчого проекту й тим, хто забезпечує імідж виконавця.

Нині українські продюсери виступають у ролі не лише відповідальних за розвиток проекту, а й диктують своє бачення музичного матеріалу. Н. Могілевська вважає, що продюсуванню поп-артистів повинна займатися особа, обізнана

з законами шоу-бізнесу. Причому, вона має бути комунікабельна й така, що вміє й любить ризикувати. Продюсером може бути людина з будь-якою освітою [7]. Наприклад, В. Клімов схильний приписувати винятково собі успіх гурту «Океан Ельзи» [8], у той час як фронт-мен колективу С. Вакарчук заперечує це й наголошує, що В. Клімов почав співпрацювати з колективом, коли той був уже «цілком сформованим» [6].

Продюсерами К. Бужинської, А. Лорак, Астраї, К. Василенко, О. Хожай, С. Беліної, сестер Тельнюк є їхні чоловіки; продюсером О. Крюкової – її мати, у І. Шинкарук – батько, у П. Зіброва й А. Матвійчука – їхні дружини. Утім ефективніше цю промодіяльність могла б здійснювати установа з чіткою структурою професійного менеджменту.

Вітчизняний шоу-бізнес нині здебільшого прибутковий. Публіка засвідчує прихильність артистам кількістю проданих квитків, забезпечуючи аншлаги. Але така тенденція прослідковується швидкозмінним течіям та появою нових естрадних гуртів та співаків, які відповідають сучасним вимогам слухача. Хоча велика частка уваги та прихильності все ж залишається переважно за закордонними гастролерами.

У вітчизняному пісенному шоу-бізнесі від поч. 2014 р. впевнено домінує україномовна естрада. Це пов'язано зі зміною як суспільних потреб, так і державних орієнтирів (заборона в'їзду до України багатьом російськомовним артистам; велика увага приділяється політичній орієнтації артистів, пропагування українського виконавця на телебаченні та радіо).

Бурхливий розвиток засобів масової інформації, спричинив колосальне поширення й споживання інформації – наукової, політичної, економічної та художньої – за допомогою технічних комунікативних засобів. Вплив технічних засобів на культуру та українську естраду є неоднозначним. З одного боку, завдяки новим засобам комунікації люди отримали можливість вивчати надбання культури. Показовим у цьому відношенні є

використання мережі Інтернет для розширення кругозору користувачами різного віку та професій. На сьогоднішній день Інтернет – це універсальний засіб масового поширення аудіопродукції та музики в тому числі. Мільйонам користувачів стали доступні створені сайти, на яких розміщуються твори, біографічна інформація та інші відомості. Будь-який користувач може навіть поспілкуватися з артистом в режимі on-line. Останнім часом у соціальних мережах з'явилася безліч так званих соціальних груп шанувальників, що виявляють інтерес до творчості сучасних артистів [6].

Магістральною рисою розвитку сучасної вітчизняної пісенної естради є її взаємодія зі світовим ринком шоу-бізнесу. На заваді стоїть брак державних радіо- і телеканалів. До того ж, ефірний час українського телебачення надзвичайно дорогий. Утім, незважаючи на те, що стрімка комерціалізація часто призводила до появи відверто потворних форм, вітчизняному естрадному мистецтву загалом вдалося зберегти національну самобутність і художній рівень, хоча порівняно з 90-ми рр. ХХ ст. кількість і якість нових популярних музичних «шедеврів» є низькими. Причиною цього є те, що продюсери в Україні орієнтовані на те, щоб «розкрутити» за гроші навіть людину з відсутнім талантом, а не інвестувати кошти в майбутню «зірку». Тому більшість талановитих авторів, виконавців залишаються в Україні невідомими широкій публіці.

Національна естрада в Україні розвивається в руслі наступу масової культури ХХІ ст. загалом, і в кожній з його галузей спостерігається тенденція синтезу – наприклад, кіно й цирку, балету й живопису, драми й музики. В естраді ці ж процеси породили театралізацію пісні. Власне, без театралізації естрада як така не існує, адже вона теж являє собою театр – мистецтво умовне, де дотримуються традиції ярмаркового, балаганного видовища, близькі й зрозумілі мільйонам людей. Яскравим прикладом є виступи С. Лободи, О. Полякової, І. Дорна, Д. Монатика тощо [10]. Як наслідок – тенденція до

театралізації, посилення видовищності концертного виконавства, розвиток естрадної творчості у руслі сучасного шоу-бізнесу спричинили суттєві видозміни української естради ХХ-ХХІ ст.

Сучасна культурно-мистецька ситуація в Україні характеризується співіснуванням шоу-бізнесу «нової хвилі» та традиційної української естради. Так, масове реміксування відомих творів ґрунтується на тому, що шоу-бізнес у країні розвивається за тими ж законами, що й на Заході, тільки з істотним запізненням. У цій справі професіоналізм відіграє дедалі меншу роль, а загальнодоступність звукових і відеотехнологій призводить до того, що на естраду приходять маса непрофесіоналів. При цьому інтерактивний принцип музично-творчої діяльності з застосуванням цифрової апаратури спрощує її, знімаючи багато рутинних проблем, і дозволяє долучитися до творчого процесу навіть тим, хто не має необхідної професійної підготовки. З одного боку, це ознака демократичності естрадної культури, але з іншого – це шкодить художній вартості популярного жанру як такого.

Провідною тенденцією розвитку вітчизняної естради у вказаний період можна назвати прагнення її представників інтегруватися у світовий ринок шоу-бізнесу. Питома вага нових популярних музичних шедеврів суттєво зменшилася. Попри всі обставини, слід зазначити, що вона все ж таки має поступальний характер, хоча суттєво відірвана від народного мелосу та української вокальної традиції. Виняток становить творчість гуртів «Океан Ельзи», «Антитіла», «O.Torvald» тощо (їхніми рисами є яскраві аранжування, нетрадиційний вокал і рок-стилістика). В основі творчості таких найпопулярніших українських гуртів, як «ОНУКА», «The HARDKISS», «Brunettes Shoot Blondes», «Dakh Daughters», «Бумбокс», «Kazaky» та ін., лежать елементи сучасних стилів музики та популярних течій виконання, які у вмілому поєднанні стали великим проривом для українських гуртів на західну естраду. Ці гурти



продемонстрували дійсно нову якість музики та її візуальну подачу глядачу. За допомогою різних музичних проєктів, конкурсів «Євробачення» та всеукраїнських фестивалів, які відкрив для себе сучасний слухач, було відзначено такі гурти як «DZIDZIO», «Vivienne Mort», «Тінь Сонця», «Скрябін», «Один в каное» як найпопулярніші гурти, що відповідають запитам сучасного українського слухача. Разом з тим, ці гурти використовують українську народну пісню (здебільшого західного регіону) у сучасному трактуванні [10].

**Висновки.** Таким чином, аналіз сучасного стану української естради унаочнює, що взаємодія масової культури і сучасного музичного шоу-бізнесу має як позитивні, так і негативні аспекти. З одного боку, народження нових музичних жанрів, розвиток засобів масової інформації, зокрема поява мережі Інтернет, відкрило перед українською естрадою чимало нових можливостей. З іншого боку, багато дослідників відзначають згубний вплив масової музичної культури на свідомість слухачів, на їх музичний смак, а поява нових технічних засобів позбавила слухача безпосереднього контакту з виконавцем якісної музики. Вивченню даної проблеми саме в такому ракурсі ми плануємо присвятити подальші дослідження.

### Література

1. *Бодак В.* Поповнення, яке не дасть сумувати: Відлуння I Всеукр. конкурсу артистів естради в Києві//Культура і життя. 2002. Вип. 11. Сс. 16-22.
2. *Гулій Я.* Українська сучасна музика має потенціал, але не має грошей... //Самостійна Україна. 2005. Вип. 24. Сс. 28-32.
3. *Дзюба В.* Страж человеческого в человеке. Литература в противоречии действительности// Вопросы литературы. 1989. Вып. 9. Сс. 31-34.
4. *Крищенко В.* Хто захистить українську пісню?// Дзеркало тижня. 2003. № 4. Сс. 22-27.

5. *Мозговий М.* Дозвілля і шоу-бізнес// Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: «Духовна культура як домінанта українського життєтворення», 22-23 грудня 2005 р. Ч. II. Київ, 2005. Сс.110-113.
6. *Мозговий М.* Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКІМ, 2007. 175 с.
7. *Мозговий М.* Тенденції становлення українського естрадного мистецтва // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. 2005. № 4. Сс. 197-203.
8. *Мозговий М.* Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2005. Вип. 10. Сс. 45-49.
9. *Мозговий М.* Українська пісенна естрада в умовах ринкових відносин // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2005. Вип. 15. Сс. 185-190.
10. *Найпопулярніші* українські музичні гурти початку року// URL: <https://wikimediaukraine.wordpress.com/2015/02/19/top-hurty-wiki-1-2015>
11. *Овсянніков В.* Поп-рок та його соціокультурні функції: український контекст // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2019. Вип. 2. Сс. 242-246.
12. *Рябуха Т.* Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 263 с.
13. *Токарєв Ю.* Той, хто запалює «зірки»: Продюсерська діяльність у шоу-бізнесі// Музика. 2002. № 3. Сс.11-15.

**Марина Юрьевна Чеботарь,**  
старший преподаватель кафедры эстрадного пения,  
Киевская муниципальная академия эстрадного  
и циркового искусств,  
Киев, Украина

## **ВОКАЛЬНАЯ ЭСТРАДА УКРАИНЫ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XXI ВЕКА**

**Аннотация.** Статья посвящена развитию и роли эстрады в формировании культурного фона современной эпохи и установлению диалога между искусством, обществом и государством. Выявлены основные тенденции развития и функциональные предпочтения эстрады в современном информационно-коммуникативном пространстве, прослежены ее структурные и жанровые модификации.

Начиная с 1991 г., украинская эстрада начинает институализироваться. Если к этому времени она играла роль компенсации подавленного комплекса этнической недооцененности, то со времен обретения независимости, она становится самостоятельным культурным феноменом. Дифференциация происходит сразу на нескольких уровнях. Прежде всего, на жанровом и стилевом. Украинская эстрада распределяется на популярный, фольклорный и рок- уровни.

Важным аспектом в функционировании украинской эстрадной музыки является возникновение такого явления, как индустрия эстрадного искусства. Насыщенность направлений современной музыки коррелирует с количеством вложенных средств. Соответственно, музыкальное искусство становится зависимым от общих тенденций в экономике страны.

В связи с началом российско-украинской войны в 2014 г. изменилась конфигурация презентации украинской эстрадной музыки в эфирах теле- и радиоканалов. Кроме этого, на законодательном уровне была ограничена часть русскоязычного

продукта. Некоторые источники трансляции эстрадной продукции прекратили существование. Начал ощущаться процесс распространения и конкурентной способности русскоязычного эстрадного продукта в связи с введением квот на русскоязычную музыкальную продукцию.

Но не все вопросы являются урегулированными окончательно. Это связано с несовершенством законодательной базы, с недостаточным совершенством культуры потребления музыкальной продукции у украинского потребителя и сравнительно небольшими (по мировым параметрам) бюджетами представленности украинской эстрадной продукции.

**Ключевые слова:** массовая культура, эстрадное искусство, эстрада, шоу-бизнес, популярная песня, артист, поп-культура, музыкальная культура, целевая аудитория, информационно-коммуникативная сфера.

**Maryna Yu. Chebotar,**

Senior Lecturer of the Variety singing Department,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine

## **VARIETY VOCAL ART OF UKRAINE IN THE CULTURAL SPACE OF THE XXI CENTURY**

**Abstract.** The article is devoted to the development and role of pop in the formation of the cultural background of the modern era and the establishment of a dialogue between art, society and the state. We find the main development trends and functional preferences of pop music in the modern information and communication space, we trace its structural and genre modifications.

Since 1991, Ukrainian stage begins to institutionalize. If by this time it played the role of compensating for the suppressed complex of ethnic underestimation, then since independence, it has become an independent cultural phenomenon. Differentiation occurs

at once on several levels. First of all, at the genre and style levels. Ukrainian pop music is distributed on popular, folk and rock levels.

An important point in the functioning of Ukrainian pop music is the emergence of such a phenomenon as the pop art industry. The richness of modern music trends correlates with the amount of money invested. Accordingly, musical art becomes dependent on general trends in the country's economy.

In connection with the beginning of the Russian-Ukrainian war in 2014, the configuration of the presentation of Ukrainian pop music on the air of television and radio channels changed. In addition, at the legislative level, a part of the Russian-language product was limited. Some sources of broadcasting pop products ceased to exist. The process of distribution and competitive ability of the Russian-language pop product began to be felt in connection with the introduction of quotas for Russian-language musical products.

But also not all issues are resolved finally. This is due to the imperfection of the legislative base, insufficient perfection of the culture of consumption of musical products among Ukrainian consumers and relatively small budgets for the representation of Ukrainian pop products in terms of world parameters.

**Key words:** popular culture, variety art, pop, show business, popular song, artist, pop culture, musical culture, target audience, information and communication sphere.

### References

1. *Bodak V.* Popovnennia, yake ne dast' sumuvaty: Vidlunnia I Vseukr. konkursu arystyvestrady v Kyievi. [Complementation that will not make you sad: Echoes I All-Ukr. of the pop-artists competition in Kiev]//Kultura i zhyttia. 2002. 11. Ss. 16-22 (in Ukrainian)
2. *Hulii Ya.* «Ukrayins'ka suchasna muzyka maye potentsial, ale ne maye ghroshey...»: Interviu z kerivnykom mystetskoyi aghentsiyi «Same tak», propaghandystom Ukrayins'koyi muzyky. [«Ukrainian contemporary music has potential, but has no

- money...»: Interview with the head of the «Just so» art agency, a propagandist of Ukrainian music]. *Samostiyna Ukraina*. 2005. 24. Ss. 28-32 (in Ukrainian)
3. *Dziuba V.* Strazh chelovecheskoho v cheloveke. Lyteratura v protyvorechyy deistvytelnosti [Guardian of man in man. Literature is contrary to reality]//*Voprosy literatury*. 1989. 9. Ss. 31-34 (in Ukrainian)
  4. *Kryshchenko V.* Khto zakhystyt' Ukrayins'ku pisnyu? [Who will protect Ukrainian song?]/ *Dzerkalo tyzhnya*. 2003. 4. Ss. 22-27 (in Ukrainian)
  5. *Mozghovyi M.* Dozvillya i shou-biznes [Leisure and show business]// *Materialy Vseukrains'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi «Dukhovna kultura yak dominanta Ukrayins'kogo zhyttietvorennya»*. 2005. Ss. 110-113 (in Ukrainian)
  6. *Mozghovyi M.* Stanovlennya i tendentsiyi rozvytku Ukrayins'koyi estradnoyi pisni [Formation and tendencies of Ukrainian pop-song development]: *Dys. kand. mystetstv. KNUKiM*, 2007. 175 s. (in Ukrainian)
  7. *Mozghovyi M.* Tendentsiyi stanovlennya Ukrayins'kogho estradnogho mystetstva [Trends in the formation of Ukrainian variety art]// *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*. 2005. 4. Ss. 197-203 (in Ukrainian)
  8. *Mozghovyi M.* Ukrayins'ka estradna pisnya 60-80-kh rokiv XX stolittya [Ukrainian pop song of the 60-80s of the XX century]// *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnogho universytetu «Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlakhy rozvytku»*. 2005. 10. Ss. 45-49 (in Ukrainian)
  9. *Mozghovyi M.* Ukrayins'ka pisenna estrada v umovakh rynkovykh vidnosyn [Ukrainian song variety in the context of market relations]// *Aktualny problemy istoriyi, teoryi ta praktyky khudozhnoyi kultury*. 2005. 15. Ss. 185-190 (in Ukrainian)
  10. *Naipopuliarnishi ukrainski muzychni ghurty pochatku roku* [The most popular Ukrainian music bands at the beginning of the year]. Available at:

<https://wikimediaukraine.wordpress.com/2015/02/19/top-hurty-wiki-1-2015/> (in Ukrainian)

11. *Ovsiannikov V.* Pop-rok ta yogho sotsiokulturni funktsyi: Ukrayins'kyi kontekst [Pop-Rock and its Socio-Cultural functions: Ukrainian context]//Mizhnarodnyi visnyk: Kulturologhiya. Filologhiya. Muzykoznavstvo. 2018, 2. Ss. 242-246 (in Ukrainian)

12. *Riabukha T.* Vytoky ta intonatsiyni skladovi Ukrayins'koyi pisennoyi estrady [The origin and intonation of the Ukrainian song variety]: Dys. kand. Mystetstv. Kharkiv, 2017. 263 s. (in Ukrainian)

13. *Tokariiev Yu.* Tyi, khto zapalyuye «zirky»: Prodyusers'ka diyal'nist u shou-biznesi [The one, who lights the stars: Producer activity in show-business]//Muzyka. 2002. 3. Ss. 11-15 (in Ukrainian)

УДК 304.444:659.148(477)

**Світлана Валеріївна Заря,**  
кандидат мистецтвознавства,  
завідувач кафедри естрадного співу,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна  
ORCID: 0000-0001-8047-7068

### **АУДІОВІЗУАЛЬНІ РЕКЛАМНІ ТВОРИ З НАЦІОНАЛЬНОЮ ТЕМАТИКОЮ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

**Анотація.** У статті досліджуються особливості сучасного творчого виробництва таких телевізійних проєктів, як аудіовізуальні рекламні твори, що характеризуються використанням українських національних мотивів і позиціонуються рекламними кампаніями як культурний феномен сучасної України. Метою дослідження є простежити сучасну тенденцію використання патріотичного історичного образу, національних традицій і минулого українського народу в україномовній рекламі як ефективного засобу масової комунікації у вітчизняному відеовиробництві, виявити специфіку української національно-культурної складової у рекламі та виділити характерні риси відеоряду аудіовізуальних рекламних творів, де лейтмотивом сюжету є український національний колорит. Сучасні українські торгові марки звертаються до теми національних традицій у культурі та мистецтві, використовуючи їх в аудіовізуальних творах.

Кожна країна має свій рекламний стиль, що зумовлено особливостями національної свідомості, історією національних традицій. Менталітет нації та умови, у яких вона побутує, – це основна ознака рекламних повідомлень тієї країни, в якій вони



трансляються. Географічна особливість сприйняття та технічні можливості накладають свій стиль на будь-яку рекламну кампанію. Рекламні відеоролики, у яких відображено народні традиції й асоціативні історичні образи, є потужним чинником формування позитивного іміджу як українського виробника, так і українського суспільства у світі. Телевізійна реклама, безумовно, є потужним суспільним і культурним механізмом впливу на масову аудиторію. Як культурологічний феномен вона відіграє важливу роль для збереження національної культури та традицій, закріплення та відродження національної самосвідомості суспільства як в окремих своїх проявах, так і в цілісному розумінні цього питання. Ця розвідка базується на ретельному системному аналізі численних прикладів національної рекламної відеопродукції з погляду ефективності її впливу на вітчизняну аудиторію.

**Ключові слова:** реклама, рекламний відеоролик, аудіовізуальний рекламний твір, національна культура, національні традиції, патріотизм.

**Вступ.** На сьогодні реклама загалом і рекламні ролики зокрема є невід'ємною частиною сучасного українського суспільства. Історія виникнення реклами почалась давно та пройшла вже певний період становлення. За цей час дуже багато змінилося, але реклама стає актуальнішою з кожним днем все більше. Реклама – це сучасна й цікава, до кінця не досліджена форма мистецької діяльності.

**Постановка проблеми.** У статті проаналізовано рекламні ролики з національною тематикою як культурний феномен сучасної України.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** За довгий період часу рекламу розглядали багато вітчизняних і зарубіжних науковців. Серед них: В. В. Ученова, О. В. Катернюк, Є. А. Єліна, В. Л. Музикант, Ф. Г. Панкратов, І. В. Крилов,

Л. М. Хромов, А. В. Ульяновський, Дж. Бернет, У. Бове, К. Аренс, У. Уеллс, Ч. Морріс, Д. Огілві, К. Хопкінс та ін.

Як стверджувала дослідниця Є. А. Єліна, «Сьогодні реклама як об'єкт вивчення володіє потужною привабливою силою» [5]. «Реклама (від лат. *reclamare* – вигукувати) – це форма комунікації, що має на меті перекласти якість товару і послуг на мову потреб споживача», а також – інформаційне повідомлення [2, с.117].

Практичний аспект телевізійної реклами розглядали В. Аренс, Р. Барт, К. Бове, І. А. Гольман, А. Дейян, Д. Залтман, Г. Картер, Ф. Котлер, С. Моріарті, Д. Огілві, Ф. Г. Панкратов, Ч. Сендідж, Д. Траут, В. Фрайбургер, Л. М. Хромов та ін.

Як стверджував Л. М. Хромов, «реклама сприяє орієнтації виробництва на задоволення потреб людей» [11].

У статті послуговуємося таким смисловим наповненням рекламного відеоролика, як звукового фільму, головним завданням якого є за декілька секунд привернути увагу глядача та вразити своєю цікавістю та необхідністю.

«Рекламні телевізійні ролики являють собою міні-твори “комерційного мистецтва”, де за 20-30 секунд ефірного часу розігруються сценки-вистави», – пише С. Герасимова [4, с. 118].

**Мета статті** – простежити сучасне прагнення рекламних кампаній у використанні в рекламних роликах мотивів українських національних традицій.

**Виклад основного матеріалу.** Як стверджує відома дослідниця реклами Н. А. Анашкіна: «Реклама є відображення нашого життя. А завдання творчості в реалістичному мистецтві – розкриття сутності зображуваних явищ життя» [1, с. 26].

Кожна країна має свій рекламний стиль, що зумовлено особливостями національної свідомості, історією національних традицій. Менталітет нації та умови, у яких вона побутує, – це основна ознака рекламних повідомлень тієї країни, в якій вони транслюються. Географічна особливість сприйняття та технічні

можливості накладають свій стиль на будь-яку рекламну кампанію.

Наприклад, в американській рекламі все чітко, раціонально та за всіма законами рекламної науки, а головне – вона спрямована на підтримку власного виробника, сприяє формуванню почуття патріотизму та «американської мрії» [4, с. 119]. Французька реклама відрізняється витонченим смаком, вона дуже смілива, розумна та вишукана, як і самі французи. У німецьких рекламних повідомленнях емоції зведені до мінімуму, перевагу надано достовірності. У Таїланді, на відміну від інших країн, знімають прості та смішні рекламні ролики – тому вони дуже цікаві, неповторні і, навіть можна сказати, божевільно креативні [2]. Щодо України, то А. Федоров (Креативне бюро «Sahar») констатував, що «в Україні набагато менше, порівняно з іншими країнами, прямої, агресивної реклами, яка звертається безпосередньо до людини і вказує, що вона повинна робити» [9, с. 36].

Дослідники розрізняють два основні види реклами: соціальну та комерційну. Науковець Ю. С. Бернадська пише: «Якщо комерційна реклама прагне насамперед спонукати споживача зробити покупку, то мета соціальної реклами – змінити ставлення громадськості до якої-небудь нагальної соціальної проблеми, а в довгостроковому періоді – створити нові соціальні цінності» [3, с. 15].

Як соціальна, так і комерційна реклама ставить завданням – запам'ятатися та вплинути на глядача, оскільки «реклама – це саме психологічне програмування людей» [6, с. 42].

В Україні головним завданням соціальної реклами є привернути увагу людей до суспільних проблем країни та моральних цінностей. Наприклад: «Ні палінню», «Ні насиллю в сім'ї»; «За всиновлення дітей» та ін. Завдяки подіям, які відбуваються з к. 2013 р., рекламні заклики, особливо соціального плану, змінили свою тематику: «Ні війні!»,

«Україна перш за все!» тощо. До цього циклу рекламних роликів належать твори, які з'явилися на телебаченні наприкінці липня 2014 р., з головним слоганом «Повертайтесь живими», а також патріотичний ролик «Захистимо Україну». Такі яскраві ролики налаштовують на віру і надію на перемогу.

У сучасному українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей і традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. Якщо раніше ми бачили на телевізійних каналах більшість рекламних роликів комерційного характеру та розважального типу, то зараз більшість рекламних звернень є соціальними, де пропагуються любов та повага до своєї землі й національної історії, формується українська свідомість.

Ще кілька років тому навіть ніхто не думав, що так зміниться життя і таким необхідним буде використання мотивів національних традицій, навіть у рекламних роликах.

Наприклад, «Укртелеком» створив, на наш погляд, рекламу, яка зараз просто необхідна для кожного з нас. Це реклама з головним слоганом «Єднаємось ми – єднається країна». Ідея ролика в підтримці іншої людини, у тому, що все відбувається на краще й усілякі проблеми перетворюються на посмішку. Коли ми підтримуємо один одного, ми єднаємось, а коли ми єднаємось – єднається вся країна. Музичний супровід створив В. Крипак.

Як уже зазначалося, звернення рекламного повідомлення на телебаченні дуже обмежене за часом – 20-30 секунд. За цей час багато чого потрібно донести глядачеві, зачепити струну його серця та налаштувати на краще: «Все буде добре», як у пісні популярного українського співака С. Вакарчука. Цікаво нагадати, що ця пісня була темою й комерційного рекламного ролика цукерок «ROSHEN», а сам лідер рок-гурту «Океан Ельзи» С. Вакарчук також знімався в рекламі мобільного оператора «МТС». Однак ідея ролика «МТС» вийшла за межі

комерційного контексту (нульовий тариф дзвінків у 22 країни), перетворившись у розповідь усьому світу про Україну.

Отже, відбулись певні зміни суспільної свідомості та переоцінка цінностей культурної сфери, тому змінилася й комерційна реклама – вона теж часом набула патріотичного характеру. Україна – сильна та дуже гарна країна, зі своєю історією, національними традиціями, зі стилем життя. Джерелом української культури завжди була народна творчість, яка передавалась із покоління в покоління.

Ще один з прикладів – рекламний ролик води «Моршинська», в якому знімалася популярна українська співачка Руслана, що стала одним із символів українського патріотизму. У рекламному ролику «Моршинська» Руслана показана в аутентичному асоціативному образі. Яскрава етнічна ідентифікація у професійній подачі одночасно поєднується зверненнями до етнічних коренів і справжньої танцювальної свободи. Дивовижне сплетіння містичних ритуалів і традиційних мотивів, які зберігалися та передавалися на Гуцульщині ще з дохристиянських часів. Автори створили музичне й стилістичне бачення водної стихії, яку підкреслили культові етнічні барабани та сучасні танцювальні біти, чаруючий поклик трембіт і неймовірна гра труб у гуцульській манері.

Ще одним із прикладів є реклама компанії «Наш молочник», що 2014 р. відзняла ролик про те, як робиться справжнє домашнє українське масло. Було використано ідею, що з давніх часів масло робили в кожній українській сім'ї, збиваючи вершки: на початку ролика з'являється гарна жінка у вишиванці, яка збиває масло в старовинній ступі, а до неї біжать онуки, вдягнуті також в українські костюми, дітей жінка пригощає смачним хлібом з маслом. Цей відеоряд супроводжує музика етнічного українського характеру, яку написав український композитор багатьох рекламних роликів Є. Бедненко.

Тема відтворення національного колориту в рекламі (зокрема у відеорекламі) наразі є доволі актуальною, проте ґрунтовної розробки даної проблематики на науковому рівні досі бракує.

2008 р. торгова марка «Gala» для того, щоб підтримати українського виробника, випустила напередодні святкування свята Великодня свою продукцію, на якій було зображення петриківського розпису. У Петриківці й досі зберігають традиції народного розпису, які розвиваються вже сучасними художниками.

Сучасні українські торгові марки звертаються до теми національних традицій у культурі та мистецтві, використовуючи їх в аудіовізуальних творах – відеороліках. Рекламні кампанії для зацікавленості споживачів почали демонструвати старовинні традиції святкування народних свят.

Наприклад, торгова марка «Львівське» випустила низку рекламних роликів, присвячених таким святам, як Трійця, Спас, Великдень, Новий рік.

У відеоролику про ніч на Івана Купала показано, як саме проходить свято: тут і плетіння вінків і пускання їх на воду молодими дівчатами; і стрибання через багаття та пускання з гори палаючого колеса як символу літнього сонцевороту. У рекламі спеціально знімали молодь для наголошення на тому, що традиції не вмирають, а стають ще дорожчими та передаються через покоління.

Торгова марка «Горілочка» випустила яскраві українські рекламні ролики продукції «Купала», де теж використала особливості свята (стрибання через вогонь, ворожіння про заповітне, кружляння в хороводі), і «Покрова», у якому знято в образах козаків сильних, із гарними фігурами, чоловіків, і виголошується заклик «Єднаємося духом!». Дійства супроводжує музика етнічного характеру. Основну мету цих рекламних проєктів окреслив маркетинговий директор кампаній

А. Боюнець: «Наш продукт – це частина глибоко національної традиції народного гуляння» [7].

Окремо підкреслимо, що автори реклами звертаються не тільки до вікової історії, а й до символу незламної України – народної пісні. Вона ллється ніби з глибини душі багатостраждального українського народу. Так багато що випробував та болісно довго страждав народ, тому не може не співати душевні пісні. Усі без винятку народні пісні прожиті та народжені на безкрайніх і неосяжних просторах української землі, чіпляють найтонші струни нашої душі та змушують битися серце сильніше, пробуджуючи в нас неймовірну любов до історії народу та краси й колориту народних традицій України.

Так, до Дня Незалежності було створено рекламний ролик від компанії «BBDO Ukraine» для марки «Чернігівське». Ця компанія випустила серію під назвою «Українська пісня»: на кожній із чотирьох банок наведено слова українських пісень. Творча ідея та сюжет ролика: людина, яка їде в метро або йде по вулиці, чує з навушників українську пісню та починає її співати вголос, а люди, які знаходяться поруч, підхоплюють її і співають усі разом. Як стверджувала менеджер з маркетингу бренду А. Руденко: «Ми хотіли цим відео не тільки нагадати українцям наші традиції, а й заохотити їх слухати та співати українські пісні» [8].

У ролику «Львівське живе» також звучить прекрасна народна пісня «Ой Верше, мій Верше» в дуже ніжному та чуттєвому виконанні молоді української сучасної співачки, поетеси та композитора ILLARIA.

У листопаді 2011 р. в ефірі всіх національних каналів з'явився ролик для торгової марки «Чернігівське». Його героєм став хлопець, справжній українець, хоробрий, патріот своєї країни. У душі кожного українця завжди є бажання бути переможцем, першим, бути готовим до здолання різних перешкод і труднощів. Як герой ролика хоче бути першим, так і

рекламна кампанія, яка представляє свій національний продукт, теж знаходиться на перших місцях у рейтингах з продажу свого товару.

Ще один з яскраво виражених патріотичних роликів, який не можна не згадати, – це ролик «Україна. Загартована болем». У головній ролі знімається М. Гаврилюк – хлопець, над яким знущались під час «Революції гідності», роздягнувши його на морозі, а він стверджував: «Я козак і дав клятву захищати людей».

Проект не комерційний, а волонтерський. Ідея ролика в тому, що на тілі М. Гаврилюка голкою вишивається вишиванка. І тому настрої твору дуже напружений, а музичний супровід налаштовує людину на роздуми. Символіка української вишиванки дуже актуальна нині.

Отже, тема відтворення у відеореklamі історичного культурного образу, заснованого на національному колориті, наразі є доволі актуальною, проте ґрунтовної розробки даної проблематики на науковому рівні не вистачає. Це стосується не лише чіткого теоретичного визначення культурологічного значення відеореklamи, а й дослідження художньої стилістичної специфіки рекламних роликів, що відображають запит суспільства на автентичність джерел та історичність пропонованих образів як невід'ємну частину загальної складової національного-культурного продукту.

Не менш важливим є й той факт, що рекламні відеоролики, в яких відображено народні традиції та асоціативні історичні образи, є потужним чинником формування позитивного іміджу як українського виробника, так і українського суспільства у світі. Особливості сприйняття, поведінки та мислення відіграють важливу роль у правильному плануванні та проведенні рекламних кампаній, формуванні яскравого національно-стильового визначення продукту як на внутрішніх, так і зовнішніх ринках. До того ж, національно-етнічні особливості сприйняття суспільної поведінки та



мислення відіграють важливу роль у формуванні національної свідомості та розуміння глядацької аудиторії.

**Висновки.** Підсумовуючи сказане вище, можна зробити висновок, що телевізійна реклама, безумовно, є потужним суспільним і культурним механізмом впливу на масову аудиторію. Як культурологічний феномен вона відіграє важливу роль для збереження національної культури та традицій, закріплення та відродження національної самосвідомості суспільства як в окремих проявах, так і в цілісному розумінні цього питання. В роботі доведено, що в Україні реклама набула нового статусу. Можна стверджувати, що вона одночасно соціальна й комерційна, іміджева й асоціативна, національна та патріотична, така, що реалізує актуальний, досить гострий запит суспільства на повернення до історичних образів і героїв української історії.

### Література

1. *Анашкина Н.* Режиссура телевизионной рекламы. Москва: Юнити-Дана, 2008. 26 с.
2. *Бабынина К.* Кафедра маркетинга и рекламы. Реклама и массовая культура к проблеме определения бренда. URL: <http://kafmr.rggu.ru/index.php?id=622>
3. *Бернадская Ю., Марочкина С., Смотрова Л.* Основы рекламы. Москва: Наука, 2005. 281 с.
4. *Герасимова С.* Культурология и теория телекоммуникации: элементарный курс: учебное пособие. Москва: Гардарики, 2007. 173 с.
5. *Елина Е.* Семиотика рекламы. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=3754>
6. *Мокшанцев Р.* Психология рекламы: учебное пособие. Москва: ИНФРА-М, 2000. 42 с.
7. *Народ жив, пока живы его традиции.* URL: <http://www.adme.ua/creativity/narod-zhiv-poka-zhivy-ego-tradicii-128162/>

8. *Украинская* песня в каждом из нас.  
URL: <http://www.adme.ua/creativity/ukrainskaya-pesnya-v-kazhdom-iz-nas-bbdo-kyiv-128492/>
9. *Федоров А.* Украина – не Россия. Рекламные идеи. 2009. №2. Сс.36-38.
10. *Феофанов О.* Реклама. Новые технологии в России. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 384 с.
11. *Хромов Л.* Рекламная деятельность.  
URL: <http://udik.com.ua/books/book-815/chapter-29236/>

**Светлана Валерьевна Заря,**  
кандидат искусствоведения,  
заведующая кафедрой эстрадного пения,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина  
ORCID: 0000-0001-8047-7068

### **АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ РЕКЛАМНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМАТИКОЙ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ**

В статье исследуются особенности современного творческого производства таких телевизионных проектов, как аудиовизуальные рекламные произведения, характеризующихся использованием украинских национальных мотивов, которые позиционируются рекламными кампаниями как культурный феномен современной Украины. Целью исследования является проследить современную тенденцию использования патриотического исторического образа, национальных традиций и прошлого украинского народа в украиноязычной рекламе как эффективного средства массовой коммуникации в отечественном видеопроизводстве, выявить специфику

украинской национально-культурной составляющей в рекламе и выделить характерные черты видеоряда аудиовизуальных рекламных произведений, где лейтмотивом сюжета является украинский национальный колорит. Современные украинские торговые марки обращаются к теме национальных традиций в культуре и искусстве, используя их в аудиовизуальных произведениях.

Каждая страна имеет свой рекламный стиль, обусловленный особенностями национального сознания, историей национальных традиций. Менталитет нации и условия, в которых она бытует, – это основной признак рекламных сообщений той страны, в которой они транслируются. Географическая особенность восприятия и технические возможности накладывают свой стиль на любую рекламную кампанию. Рекламные видеоролики, в которых отражены народные традиции и ассоциативные исторические образы, является мощным фактором формирования положительного имиджа, как украинского производителя, так и украинского общества в мире. Телевизионная реклама, безусловно, является мощным общественным и культурным механизмом воздействия на массовую аудиторию. Как культурологический феномен она играет важную роль для сохранения национальной культуры и традиций, закрепления и возрождения национального самосознания общества, как в отдельных своих проявлениях, так и в целостном понимании этого вопроса. Это исследование базируется на тщательном системном анализе многочисленных примеров национальной рекламной видеопродукции с точки зрения эффективности ее влияния на отечественную аудиторию.

**Ключевые слова:** реклама, рекламный видеоролик, аудиовизуальное рекламное произведение, национальная культура, национальные традиции, патриотизм.

**Svitlana V. Zaria,**  
PhD in Arts,  
Head of the Variety singing Department,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine  
ORCID: 0000-0001-8047-7068

**AUDIOVISUAL ADVERTISING WORKS WITH NATIONAL  
THEMES AS A CULTURAL PHENOMENON  
OF MODERN UKRAINE**

**Abstract.** The features of modern creative production of such television projects as audiovisual advertising works, characterized by the use of Ukrainian national motives and positioned by advertising campaigns as a cultural phenomenon of modern Ukraine, are explored in the article. The purpose of the study is to trace the current tendency to use the patriotic historical image, national traditions and the past of the Ukrainian people in Ukrainian-language advertising as an effective means of mass communication in domestic video production. Also, identify the specifics of the Ukrainian national-cultural component in advertising and highlight the features of the video series of audiovisual advertising works, where the leitmotif of the plot is the Ukrainian national color. Modern Ukrainian trademarks appeal to the theme of national traditions in culture and art, using them in audiovisual works.

Each country has its own advertising style, due to the peculiarities of national consciousness, the history of national traditions. The mentality of the nation and the conditions in which it lives are the main feature of the advertising messages of the country in which they are broadcast. The geographic features of perception and technical capabilities impose their style on any advertising campaign. Promotional videos reflecting folk traditions and associative historical images are a powerful factor in shaping a positive image of both the Ukrainian producer and Ukrainian society

in the world. Television advertising is definitely a powerful social and cultural mechanism for influencing a large audience. As a cultural phenomenon, it plays an important role in preserving national culture and traditions, consolidating and reviving the national consciousness of society, both in its individual manifestations and in a holistic understanding of the issue. This intelligence is based on a thorough systematic analysis of numerous examples of national promotional video production in terms of its impact on domestic audiences.

**Key words:** advertising, advertising video, audiovisual advertising, national culture, national traditions, patriotism.

### References

1. *Anashkina N.* Rezhysura televizionnoj reklamy [Directing television commercials]. Moscow: Iuniti-dana, 2008. 26 s. (in Russian)
2. *Babynina K.* Kafedra marketinga i reklamy. Reklama i massovaja kultura k problem opredelenija brenda. [Department of Marketing and Advertising. Advertising and mass culture to the problem of brand definition], Available at: <http://kafmr.rggu.ru/index.php?id=622> (in Russian)
3. *Bernadskaja J., Marochkin S., Smotrova L.* Osnovy reklamy [The basics of advertising]. Moscow: Nauka, 2005. 281 s. (in Russian)
4. *Gerasimova S.* Kulturologiya i teoriya telekommunikacii. [Cultural and telecommunication theory]. Moscow: Gardariki, 2017. 173 s. (in Russian)
5. *Elina E.* Semiotika reklamy [Semiotics of advertising]. Available at: <http://book-online.com.ua/read.php?book=3754> (in Russian)
6. *Mokshancev R.* Psihologiya reklamy [Advertising psychology]. Moscow: Infra-M, 2000. 42 s. (in Russian)
7. *Narod zhyv, poka zhyvy eho traditcii* [The people are alive, while their traditions are alive]. Available at:

<http://www.adme.ua/creativity/narod-zhiv-poka-zhivy-ego-tradicii-128162/> (in Russian)

8. *Ukrainskaja pesnja v kazhdom iz nas* [Ukrainian song in each of us]. Available at: <http://www.adme.ua/creativity/ukrainskaya-pesnya-v-kazhdom-iz-nas-bbdo-kyiv-128492/> (in Russian)

9. *Fedorov G. Ukraina ne Rossiya* [Ukraine is not Russia]// *Reklamnye idei*. 2003. №2. Ss. 36-38 (in Russian)

10. *Feofanov O. Reklama. Novye tehnologii v Rossii*. [Advertising: new technologies in Russia]. Available at: [http://polbu.ru/feofanov\\_advert/ch03\\_all.html](http://polbu.ru/feofanov_advert/ch03_all.html) (in Russian)

11. *Hromov L. Reklamnaja dejatel'nost'* [Advertising activity]. Available at: <http://udik.com.ua/books/book-815/chapter-29236/> (in Russian)

УДК 784:792.7:001.8

**Вероніка Іванівна Левко,**

кандидат мистецтвознавства, заступник  
декана факультету музичного мистецтва,

Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна

ORCID: 0000-0002-6946-0115

## **ДИХОТОМІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО І КОЛЕКТИВНОГО У СОЛЬНОМУ ТА АНСАМБЛЕВОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

**Анотація.** У дослідженні охарактеризовано особливості функціонування сольних і ансамблевих форм вокального мистецтва естради в її історичній динаміці. Методологія дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного та аналітичного методів, які стали підґрунтям для цілісної характеристики сучасного естрадного виконавства в його сольному та ансамблевому різновидах. Було розглянуто сольне та ансамблеве естрадне виконавство у дихотомії індивідуального та колективного. Індивідуальне і колективне у вокальному мистецтві естради виявляються через взаємодію сольного та ансамблевого начал. Аналіз історичного розвитку світової вокальної естради дозволив виявити системну зміну у виконавських складах: кожне нове десятиріччя відзначено пріоритетністю або сольного, або ансамблевого співу. У 1970-х рр. на світовій естраді панує ансамблевий спів. Естетика вокальної насиченості в поєднанні з іміджем рок або поп-гурту як єдиного колективу сприяла культивуванню в естрадній музиці ансамблевого виконавства. 1980-і рр. стали періодом пріоритетності сольного співу на естраді, де вся увага концентрувалася на лідері колективу, функцію якого виконував

вокаліст. У цей період радикально змінюється естрадна естетика: ансамблевий спів трансформується в сольний як найбільш відповідний духу індивідуалізму. Еволюція форм вокального виконавства в естрадному мистецтві відбувається завдяки поступовій зміні ядра і периферії. Сольний спів народжується у надрах ансамблевого – індивідуалізація партій з часом призводить до виокремлення сольної, а усі інші втрачають значимість і набувають рис бек-вокалу. Цей перехідний тип співу ми окреслили як псевдо-ансамблевий, він історично передує трансформації виконавського складу. У добу пріоритетності сольного виконавства серед відомих естрадних артистів набувають популярності дуети та інші колективні форми естрадного співу, які свідчать про значимість для солістів-вокалістів ансамблевих форм.

**Ключові слова:** естрадне вокальне мистецтво, музичне виконавство, сольний спів, ансамблевий спів, рок-музика, поп-музика, імідж, продюсування.

**Вступ.** Музична естрада як синтетичний вид мистецтва сьогодні має розвинену родову, видову та жанрову систему. Проте все розмаїття естрадних форм базується на перевазі у виконавстві сольного або ансамблевого начала. Відомо, що естрадний музичний гурт є хорошим трампліном для накопичення концертного досвіду, і традиційно найталановитіші учасники музичних колективів із часом робили сольну кар'єру. З іншого боку, сольні артисти, особливо популярні, при виконанні музичних композицій часто поєднуються в дуети, тріо, квартети. З точки зору вокальної майстерності сольний і ансамблевий естрадний спів потребують різних навичок і мають різну естетику, проте обидва є репрезентативними для естрадного мистецтва.

**Постановка проблеми.** Аналізуючи історичний розвиток естрадного мистецтва, ми бачимо, що попитом у публіки користуються і сольні естрадні артисти, і музичні



(вокальні та вокально-інструментальні) колективи. Проте для аналізу загальних тенденцій розвитку світової та вітчизняної естради важливо встановити, чи було сольне або ансамблеве виконавство однаково популярним у різні часи, або ж є певна закономірність у пріоритетності сольних та ансамблевих форм в історичному розвитку естрадного мистецтва в залежності від соціокультурних умов та запитів слухацької аудиторії. Аналіз пріоритетності сольних або ансамблевих форм дозволить не лише глибше усвідомити внутрішні механізми еволюції естрадного мистецтва, а й давати прогнози щодо можливих подальших процесів розвитку вокальної естради у майбутньому.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Естрадна музика сьогодні досліджується у різних аспектах – як феномен музичної культури України, у т. ч. в її персоналістичних вимірах ([4], Т. Рябуха [5], Т. Самая [6], О. Сапожник [7], О. Шевченко [9] та ін.), у контексті музичного виконавства і педагогіки ([1], Т. Ланіна [2], С. Чернікова [8]) та ін.). У науковій літературі вітчизняних дослідників сьогодні вже виокремлено специфічні риси сольного та ансамблевого естрадного співу як виконавської категорії. Т. Самая у дисертації робить детальний аналіз сучасної вокальної естетики естрадного виконавця. Дослідниця приділяє особливу увагу творчій індивідуальності сольного естрадного артиста. На її думку, центральним компонентом звучання голосу співака є його саунд, який «поєднує фізичні якості індивідуальної тембрації голосу та неповторну природу його звукової колористики. <...> Креативна сторона естетичної складової саунду естрадного співака полягає у компетенції в галузі електроніки та акустичної взаємодії, досвіді слухового діагностування звукоутворення, володінні колористикою звукових ефектів» [6, с. 170]. У роботі Т. Самая концентрує увагу майбутніх виконавців на пошуку власного індивідуального саунду, зосереджуючись на студійній роботі та переносючи напрацювання у студії звукозапису в концертну практику. Індивідуальність виконавця особливо важлива для

дослідниці, оскільки вона апелює до традиції естрадного мистецтва з його пріоритетністю особистості артиста, що виступає на естраді, а не співака, який працює у шоу-бізнесі, де індивідуальність нівелюється, підлаштовуючись під той чи інший типаж.

В українській науці є й напрацювання щодо специфіки ансамблевого естрадного співу. Особливе значення має дисертація С. Чернікової, присвячена саме цьому питанню. Дослідниця подає визначення естрадного вокального ансамблю, визначаючи його як унікальний художній організм, який «представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» [8, с. 10]. С. Чернікова розглядає специфіку звучання естрадного вокального ансамблю як збагачення вокальних партій через збільшення кількості вокалістів, що допомагає розширити об'єм фактури виконуваних творів. Тому центральним компонентом естрадного вокального виконавства стає колективна звучність, яка створюється за допомогою узгодженості та єдності, що виникає при поєднанні індивідуальних голосів і створює нову якість звучання. Нова ансамблева звучність відзначена новим тембром, оскільки в ній використано специфічні прийоми естрадного виконавства, серед яких інструментальне звучання голосу, субтон, фальцет, драйв [8, с. 13-14]. У процесі виконання музичного твору кожен учасник вокального ансамблю має подвійне завдання: по-перше, він має оволодіти формами колективного співу, де головним є акустичне злиття звуку, по-друге, він має максимально індивідуалізувати свою партію [8, с. 12].

Т. Ланіна продовжує розвивати основні положення, напрацьовані в галузі досліджень вокального естрадного

виконавства. Вона розглядає естрадний вокальний ансамбль як цілісну систему, виявляючи її структурні особливості. Т. Ланіна визначає його основні компоненти, до яких належать «1) виконавці (їх кількість обмежена – від двох до десяти); 2) музичний твір, що виконується; [3]) необхідний для виконання інструментарій» [3, с. 48]. Досліджуючи естрадний вокальний ансамбль у контексті комунікації, Т. Ланіна доходить висновку, що ансамблеве виконавство можна розглядати як специфічну форму комунікації, яка виявляється на мікро- й макрорівнях. У першому випадку це стосунки між учасниками ансамблю, де кожен є індивідуальністю і вносить своє бачення у музичний твір, у другому – взаємодія між артистами ансамблю і публікою [2, с. 68].

Тож констатуємо, що сьогодні питання вокального естрадного виконавства як культурно-мистецького явища в цілому вже розроблені. Тому виникає необхідність розгляду естрадного вокального виконавства в його двох іпостасях – сольному та ансамблевому – як двох формах репрезентації вокальної естради, які є протилежними, але тісно пов'язаними між собою.

**Мета статті** – характеристика особливостей функціонування сольних і ансамблевих форм вокального мистецтва естради в її історичній динаміці.

**Виклад основного матеріалу.** Історія світової і вітчизняної естради знає безліч колективів та естрадних виконавців, творчість яких є значним внеском у розвиток світової популярної музики. Проте чому хтось був відомим лише як учасник ансамблю і не зміг зробити сольної кар'єри, чи навпаки, чому творчість артиста стає значимою для естрадного мистецтва лише після того, як він покинув гурт і став сольним виконавцем? Єдиної відповіді на ці питання немає, але виявити певні закономірності цілком можливо.

Пріоритетність сольного або ансамблевого виконавства в естрадному мистецтві у той чи інший історичний період

визначається багатьма чинниками, але одним з найважливіших є очікування публіки: необхідність взаємодії зі слухачем орієнтує виконавців або їх продюсерів на пошук найвідповідніших артистів, які можуть стати зірками. Розглянемо цей аспект на прикладі світової популярної музики сер. 1950-х – поч. 1960-х рр. Наймовірний успіх американського співака Елвіса Преслі, який був зіркою рок-н-ролу, з початком «британського вторгнення», яке уособлював гурт «Бітлз», змінився прохолоднішим ставленням публіки до цього виконавця. Частково це можна пояснити зміною у музичному стилі, але однією з причин стала нова продюсерська стратегія, яка змінила виконавські пріоритети: продюсери стали віддавати перевагу не сольним виконавцям, а музичним колективам. Ера рок-музики в 1960-х рр. розпочала бум колективної творчості естрадних виконавців. З точки зору авторства вона якнайкраще відповідає музиці менестрельного типу, якою є рок, де всі учасники гурту одночасно є і авторами, і виконавцями власної музики. Проте є ще один аспект функціонування рок-гуртів, який є природним, але потім він часто використовувався продюсерами. Всі учасники гурту отримували індивідуальний імідж відповідно до очкувань публіки. Якщо говорити про співака-соліста, то він зазвичай мав один образ-імідж, який робив його впізнаваним. Проте незмінність іміджу в подальшій кар'єрі виконавця з часом починала гальмувати творчість, роблячи його образ статичним. При роботі з музичним гуртом завдяки більшій кількості учасників іміджі всіх виконавців доповнювали один інший, чим і користувалися продюсери. Так, у випадку гурту «Бітлз» «кожен член колективу представляв певний генотип соціуму: Пол Маккартні втілював спокійний, врівноважений, інтелігентний образ; Джон Леннон – образ вольової, безкомпромісної людини; Рінго Старр мав образ типового «свого» хлопця, доброго і чуйного; Джордж Харрісон уособлював замкненість, зосередженість, романтизм» [6, с. 88]. Тому кожен шанувальник міг віднайти серед учасників гурту

відповідний типаж, тим самим збільшуючи армію його прихильників.

У «золоту добу» рок-музики (1960-1970-ті рр.) більшість учасників як західних, так і радянських гуртів виконували функції і вокалістів, і інструменталістів. Тому вокальні партії у композиціях є насиченими, зазвичай сольні заспіві доповнювалися ансамблевими приспівими. Естетика вокальної насиченості у поєднанні з іміджем гурту як єдиного колективу сприяла популярності рок-гуртів та культивуванню ансамблевого співу в естрадній музиці.

Якщо брати поп-музику 1970-і рр., то в ній також значиме місце посідав ансамблевий спів. Згадаймо найпопулярніші поп-гурти цих років – «ABBA» та «Boney M». Класичним поп-гуртом є «ABBA», який є вдалим проектом і з точки зору поп-музики, яка на сьогодні вже є класичною, і з точки зору складу гурту. У склад «ABBA» входили два чоловіки (Бенні Андерссон, Бйорн Ульвеус) і дві дівчини (Анні-Фрід Лjungstad, Агнета Фельтскуг), які іміджем та вокалом доповнювали одна одну (сопрано Агнета Фельтскуг є білявкою, а мецо-сопрано Анні-Фрід Лjungstad – шатенкою). На сцені солістки гурту «ABBA» завдяки контрастній зовнішності взаємодоповнювали одна одну, у вокальному відношенні їх дует звучав злагоджено завдяки теситурній та тембровій різниці. Варто відзначити, що і Агнета Фельтскуг, і Анні-Фрід Лjungstad до утворення і після розпаду «ABBA» випускали сольні альбоми, які користувалися популярністю серед слухачів, але які, все ж, не могли зрівнятися з музичною творчістю, представленою шалено популярним гуртом «ABBA». Вартий уваги і той унікальний факт, що протягом усього часу існування колективу його склад не змінювався, оскільки завдяки ансамблевому співу, гармонійності у співвідношенні голосів та вдалому іміджу була знайдена ідеальна модель естрадного ансамблю, де кожен учасник був індивідуальністю, тому існування гурту не мислилося з іншими виконавцями. Завдяки

співвідношенню індивідуального та унікального гурт «АВВА» став одним з найкращих колективів у світовій популярній музиці. Як аналогію наведемо й легендарний гурт «Бітлз», який також був ідеальним колективним утворенням. Після його розпаду музиканти мали власні сольні проекти, які були вдалимими, але ця популярність базувалася на відблиску слави легендарного гурту, що у свій час, як колись сказав в інтерв'ю Дж. Леннон, був популярніший за Ісуса.

Іншу картину ми бачимо у гурту «Boney M». Колектив був утворений продюсером Френком Фаріаном фактично як віртуальний – у записі перших пісень взяли участь анонімні музиканти. Проте популярність пісень стали причиною того, що гурт, класичний склад якого мав чотирьох музикантів (три солістки та соліст), з віртуального став реальним. У різні роки у складі колективу були співачки Мейзі Вільямс, Шейла Боннік, Марсія Барретт, Клавдія Беррі, Ліз Мітчелл та співаки Боббі Фарелл, Реджи Цибо. Найбільш знаною учасницею гурту була Ліз Мітчелл, яка сьогодні є сольною виконавицею. Співачка виконує свої пісні, але має право виступати під брендом «Boney M», виконуючи найкращі хіти цього легендарного гурту.

«Boney M» – це передусім продюсерський проект, і вокалісти з вокалістками для студійного запису та концертної діяльності підбиралися спеціально. Тому говорити про індивідуальність виконавців як учасників єдиного ансамблю, що створюють не лише вокальну, а й духовну єдність, не можна. З точки зору технології вокальна майстерність гурту «Boney M» є бездоганною, але ми бачимо певну пріоритетність солістки, якою була Ліз Мітчелл, інші виконавиці скоріше були бек-вокалістками, ніж повноправними учасницями вокального ансамблю. Така модель мала певні пріоритети: сольна партія «трималася» на найпотужнішій вокалістці, інші співачки виконували функцію бек-вокалу, а також своєю присутністю заповнювали собою сцену. З точки зору іміджу вони контрастували провідній солістці, одночасно створюючи єдиний

естетичний простір. Такого роду гурти формально культивували ансамблевий спів, але він був скоріше псевдо-ансамблевим, оскільки пріоритетність мав сольний спів, який прикрашався бек-вокалом. Партії учасниць або учасників, що фактично підспівували солістці, не були індивідуалізовані, і тому у цьому випадку не можна говорити про ансамблевий спів у його класичному розумінні.

Життя гуртів з псевдо-ансамблевим співом тривало до тих пір, коли у ньому працювали провідний соліст або солістка, з його уходом проект переставав існувати. Зміна учасників із функцією бек-вокалістів зазвичай не впливала на життя гурту. Як приклад наведемо популярний німецький жіночий поп-гурт «Арабески» («Arabesque»), який на початку кілька разів змінював склад учасників. У 1979 р. до гурту входить Сандра Лауер, яка перебирає функції провідної солістки. Протягом її п'ятирічного контракту гурт набирає популярності, але після її уходу він розпадається. Дві інші учасниці «Арабесок», Міхаела Роуз та Жасмин Феттер, спробували створити свій власний гурт, проте він успіху не мав. Сандра Лауер, яка відтоді виступає під ім'ям Сандра, зробила блискучу кар'єру, яка триває й донині. Ще одним прикладом може стати кар'єра британського співака Гордона Метью Томаса Самнера, відомого під псевдонімом Стінг (Sting). Співак з 1976 по 1984 рр. був учасником британського гурту «The Police», після чого розпочав власну кар'єру. Після уходу Стінга з колективу гурт розпадається, але співак, виступаючи як сольний артист, є одним з найпопулярніших виконавців у світі.

Серед українських виконавців наведемо приклад Софії Ротару, яка розпочала свою кар'єру на початку 1970-х рр. як вокалістка гурту «Червона рута». Цікаво, що частину репертуару ансамбль виконував окремо як самостійна творча одиниця, де превалував класичний для тих часів ансамблевий спів. У композиціях, які виконувала С. Ротару, ансамбль «Червона рута» міняв свою функцію, перетворюючись у

колектив, що лише супроводжує спів головної солістки. У 1980-х рр. співачка, яка на той час стала відомою, розпочинає сольну кар'єру, а ансамбль «Червона рута», хоча і продовжує виступати, втрачає пріоритетні позиції на естраді.

Узагальнимо зазначені спостереження. У 1960-1970-х рр. на світовій естраді культивується ансамблевий спів, відповідно, важливе місце у культурно-мистецькому просторі посідають рок- та поп-гурти. Популярність ансамблевого виконавства мала кілька причин, дві з яких лежали в мистецькій площині (колективна творчість рок-гуртів, акцент на вокалі у його повноті, яка може бути представлена лише у багатоголоссі), третя – у продюсерській (кількість музикантів у колективі має бути постійною, і кожен з них повинен мати окремий імідж, спрямований на певну частину слухачко-глядацької аудиторії). У сер. 1970-х рр. починає переважати продюсерська складова, коли гурти вже формуються під конкретну цільову групу. Створення нових проєктів іде не від музичного компоненту, а від іміджу колективу. Вокальне мистецтво як узгодженість голосів відходить на другий план, і ансамблевий спів поступово трансформується в сольний: з'являються гурти, де соліст або солістка концентрують у собі мелодичне начало, інші учасники або учасниці гурту стають бек-вокалістами. Результатом цих процесів стали сольні проєкти колишніх лідерів поп- або рок-гуртів, де вони мали можливість продемонструвати себе як виконавську індивідуальність.

1980-і рр. – період сольного виконавства на естраді, коли індивідуальність проявляється не в ансамблевому співі учасників вокальної групи, а в сольному самовираженні єдиного лідера усього виконавського колективу. Це не означає, що в цей час відсутні гурти як виконавські одиниці, але в цей період радикально змінюється естрадна естетика, і ансамблевий спів зазнає глибинних трансформацій: віднині на естраді панує принцип індивідуалізму. Поп- і рок-гурти продовжують



утворюватися й надалі, але класичного багатоголосся, яке було у 1960-1970-х рр. на естраді, вже немає.

У 1990-і та на поч. 2000-х рр. знову виникає інтерес до гуртів, які відроджують вокальні традиції тридцятирічної давнини. Серед таких колективів назвемо «Backstreet Boys», «NSYNC», «TLC» та ін. Ці гурти за доби реп-музики звернулися до вокалу як до підвалин естрадного музичного мистецтва. Проте індивідуалізація у гуртах цих років відбувалася в інший спосіб, ніж це було раніше: виконавський акцент ставився не на єднанні всіх голосів в ансамблі, хоча це теж було закладено в естетиці цих творів, а на презентації кожного учасника колективу, який мав хоч невелике, але власне соло у композиції. Кожен з учасників гурту мав свій артистичний індивідуальний типаж, але артистам з таких проєктів рідко вдавалося зробити успішну сольну кар'єру. Так, жоден учасників популярного гурту «Backstreet Boys» не зробив вдалої сольної кар'єри. Винятком є Джастін Тімберлейк – колишній учасник «NSYNC», який сьогодні є одним з найвідоміших поп-музикантів. Аналогічну картину ми бачимо і в денс-гуртах, серед яких найпопулярнішим у 1990-х рр. став британський колектив «Spice Girls». Кожна учасниця колективу мала власний імідж: у пресі вони фігурували під власними прізвишками Пош-Спайс (Вікторія Адамс), Бебі-Спайс (Емма Бантон), Спорті-Спайс (Мелані Чісхолм), Скері-Спайс (Мелані Браун) і Джинджер-Спайс (Джері Холлівелл). Остання з учасниць «Spice Girls» у 1998 р. першою вирішила покинути гурт заради сольної кар'єри, пізніше після розпаду гурту всі учасниці почали виступати як солістки, але жодна з них не змогла зрівнятися популярністю з гуртом «Spice Girls». Характерно, що спроби почати сольну кар'єру припадають на злам століть або на поч. 2000-х рр. Таким чином, якщо в 1990-і рр. триває повернення до ансамблевого співу, хоча і в новій формі, то у 2000-х рр. знову стає актуальним сольний спів. Насиченість звуку у сольних артистів створюється за рахунок бек-вокалу, без якого важко

увияти сучасну естраду. Проте з точки зору класичного ансамблевого співу з його індивідуалізацією голосів сьогоднішня естрада є суттєво відмінною від класичних зразків 1960-1970-х рр.

Загалом еволюція вокального естрадного виконавства відбувається як постійна зміна виконавських пріоритетів, актуальність яких триває приблизно одне десятиліття. Ансамблевий спів змінюється сольним, сольний – ансамблевим, при цьому кожен наступний виток дає нову версію сольного або вокального виконавства. Може скластися враження, що з часом сольний спів витіснить ансамблевий, і солісти будять співати лише з бек-вокалістами. Проте практика показує інше – сьогодні солісти об'єднуються в дуети, і серед багатьох номінацій численних музичних премій обов'язковою є дуетний спів. Сучасний дует не завжди передбачає класичний ансамблевий спів, оскільки часто разом виконуються пісні естрадний співак із реп-виконавцем. Проте саме звертання солістів до спільного виконавства свідчить про те, що колективне музикування є формою, які ніколи не втратять актуальності.

**Висновки.** Індивідуальне і колективне у вокальному мистецтві естради виявляються через взаємодію сольного та ансамблевого начал. Аналіз історичного розвитку світової вокальної естради дозволив виявити системну зміну у виконавських складах: кожне нове десятиріччя відзначено пріоритетністю або сольного, або ансамблевого співу. У 1970-х рр. на світовій естраді панує ансамблевий спів. Естетика вокальної насиченості в поєднанні з іміджем рок- або поп-гурту як єдиного колективу сприяла культивуванню в естрадній музиці ансамблевого виконавства. 1980-і рр. стали періодом пріоритетності сольного співу на естраді, де вся увага концентрувалася на лідері колективу, функцію якого виконував вокаліст. У цей період радикально змінюється естрадна естетика: ансамблевий спів трансформується в сольний як найбільш відповідний духу індивідуалізму. Еволюція форм

вокального виконавства в естрадному мистецтві відбувається завдяки поступовій зміні ядра і периферії. Сольний спів народжується у надрах ансамблевого – індивідуалізація партій із часом призводить до виокремлення сольної, а усі інші з часом втрачають значимість і набувають рис бек-вокалу. Цей перехідний тип співу ми окреслили як псевдо-ансамблевий, він історично передує трансформації виконавського складу. За доби пріоритетності сольного виконавства серед відомих естрадних артистів набувають популярності дуети та інші колективні форми естрадного співу, які свідчать про значимість для солістів-вокалістів ансамблевих форм.

### Література

1. *Дрожжина Н.* Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 186 с.
2. *Ланіна Т.* Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. Сс. 46-50.
3. *Ланіна Т.* Феномен естрадного вокального ансамблю в сучасному культурному просторі // Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. Сс. 64-69.
4. *Мозговий М.* Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 175 с.
5. *Рябуха Т.* Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с.
6. *Самая Т.* Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 199 с.

7. *Сапожнік О.* Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.
8. *Чернікова С.* Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.
9. *Шевченко О.* Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2010. 19 с.

**Вероника Ивановна Левко,**

кандидат искусствоведения, заместитель  
декана факультета музыкального искусства,  
Киевская муниципальная академия  
эстрадного и циркового искусств,  
Киев, Украина  
ORCID: 0000-0002-6946-0115

## **ДИХОТОМИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО В СОЛЬНОМ И АНСАМБЛЕВОМ ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

**Аннотация.** В исследовании охарактеризованы особенности функционирования сольных и ансамблевых форм вокального искусства эстрады в ее исторической динамике. Методология исследования заключается в применении историко-культурного, сравнительного и аналитического методов, которые стали основой для целостной характеристики современного эстрадного исполнительства в его сольной и ансамблевой разновидностях. Были рассмотрены сольное и ансамблевое эстрадное исполнительство в дихотомии

индивидуального и коллективного. Индивидуальное и коллективное в вокальном искусстве эстрады проявляются через взаимодействие сольного и ансамблевого начал. Анализ исторического развития мировой вокальной эстрады позволил выявить системную смену в исполнительских составах: каждое новое десятилетие отмечено приоритетностью или сольного, или ансамблевого пения. В 1970-х гг. на мировой эстраде господствует ансамблевое пение. Эстетика вокальной насыщенности в сочетании с имиджем рок- или поп-группы как единого коллектива способствовала культивированию в эстрадной музыке ансамблевого исполнительства. 1980-е гг. стали периодом приоритетности сольного пения на эстраде, где все внимание концентрировалось на лидере коллектива, функцию которого исполнял вокалист. В этот период радикально меняется эстрадная эстетика: ансамблевое пение трансформируется в сольное как наиболее соответствующее духу индивидуализма. Эволюция форм вокального исполнительства в эстрадном искусстве происходит благодаря постепенной смене ядра и периферии. Сольное пение рождается в недрах ансамблевого – индивидуализация партий со временем приводит к выделению сольной, а все остальные теряют значимость и приобретают черты бэк-вокала. Этот переходный тип пения мы обозначили как псевдо-ансамблевый, он исторически предшествует трансформации исполнительского состава. В эпоху приоритетности сольного исполнительства среди известных эстрадных артистов приобретают популярность дуэты и другие коллективные формы эстрадного пения, которые свидетельствуют о значимости для солистов-вокалистов ансамблевых форм.

**Ключевые слова:** эстрадное вокальное искусство, музыкальное исполнительство, сольное пение, ансамблевое пение, рок-музыка, поп-музыка, имидж, продюсирование.

**Veronica I. Levko,**  
PhD in Arts,  
Deputy Dean of the Faculty of Musical Art,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,  
Kyiv, Ukraine

**DICHOTOMY OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE IN  
SOLO AND ENSEMBLE VARIETY VOCAL  
PERFORMANCE**

**Abstract.** The study describes the functioning of solo and ensemble forms of vocal variety art in its historical dynamics. The research methodology is based on the application of historical, cultural, comparative and analytical methods, which became the basis for the holistic characteristics of modern variety performing in its solo and ensemble versions. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian science solo and ensemble variety performing in the dichotomy of individual and collective were considered. Individual and collective in variety vocal art are manifested through the interaction of solo and ensemble principles. An analysis of the historical development of the world vocal stage has revealed a systemic change in the performing compositions: each new decade is marked by the priority of either solo or ensemble singing. In the 1970s ensemble singing dominates the world stage. The aesthetics of vocal richness, combined with the image of a rock or pop group as a single collective, contributed to the cultivation of ensemble performance in pop music. 1980s became a period of priority for solo singing on the stage, where all attention was concentrated on the leader of the collective, whose function was performed by the vocalist. During this period, pop aesthetics radically changed: ensemble singing was transformed into solo as the most appropriate to the spirit of individualism. The evolution of forms of vocal performance in variety art is due to the gradual change of core and periphery. Solo singing is born in the bowels of

the ensemble – individualization of parts over time leads to the release of solo, and all the others eventually lose their significance and acquire the features of backing vocals. We designated this transitional type of singing as pseudo-ensemble, it historically precedes the transformation of the performing staff. In the era of the priority of solo performance among famous pop artists, duets and other collective forms of variety singing are gaining popularity, which indicate the importance of ensemble forms for solists vocalists.

**Key words:** variety vocal art, musical performance, solo singing, ensemble singing, rock music, pop music, image, producing.

### References

1. *Drozzhzhina N.* Vokal'ne vykonavstvo u systemi muzychnoho mystetstva estrady [Vocal performance in the music variety art]. Candidate's thesis. Kharkiv, 2008. 186 s. (in Ukrainian)
2. *Lanina T.* Teoretychni osnovy vokal'noho ansamblevoho vykonavstva [Theoretical basis of vocal ensemble performance]// *Muzychne mystetstvo v osvitologichnomu dyskursi.* 2017. №2. Ss. 46-50 (in Ukrainian)
3. *Lanina T.* Fenomen estradnogo vokal'nogo ansamblyu v suchasnomu kul'turnomu prostori [The phenomenon of a variety vocal ensemble in contemporary cultural space]// *Mystetstvoznavchy zapysky.* 2017. №31. Ss. 64-69 (in Ukrainian)
4. *Mozhovyy M.* Stanovlennya i tendentciyi rozvytku Ukrayins'koyi estradnoyi pisni [Formation and tendencies of development of Ukrainian pop songs]. Dis. kand. mystetsvoznav. Kyiv, 2007. 175 s. (in Ukrainian)
5. *Ryabukha T.* Vytoky ta intonaciyni skladovi ukrayins'koyi pisennoyi estrady [Origins and intonational components of the Ukrainian song variety]. Dis. kand. mystetsvoznav. Kharkiv, 2017. 203 s. (in Ukrainian)
6. *Samaya T.* Vokal'ne mystetstvo estrady yak chynnyk kul'turnogo zhyttya Ukrayiny drughoyi polovyny XX – pochatku

XXI stolittya [The variety vocal art as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century]. Dis. kand. mystetsvozn. Kyiv, 2017. 199 s. (in Ukrainian)

7. *Sapozhnik O.* Antologiya ukrayins'koyi populyarnoyi estradnoyi muzyky [Anthology of Ukrainian popular variety music]. Textbook. Ch. 1. 165 s. Ch. 2. 152 s. Kyiv: DAKKKiM, 2003. (in Ukrainian)

8. *Chyernikova S.* Geneza estradnoho vokal'no-ansamblevoho vykonavstva ta shlyakhxy yoho profesionalizatsiyi [Genesis of the pop vocal-ensemble performance and ways of professionalization]. Avtoref. dis. kanf. mystetstvozn. Kharkiv, 2008. 19 s. (in Ukrainian)

9. *Shevchenko O.* Ukrayins'ka populyarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920–1990 rr.): [Ukrainian popular music: origins and perspectives (1920–1990s)]. Avtoref. dis. kanf. mystetstvozn. Kyiv, 201019 s. (in Ukrainian)



## ВІД РЕДАКЦІЇ

### Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською, російською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефона, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

### Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- формулювання **мети статті**;

- **виклад основного матеріалу** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за стилем АРА. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

*Приклад оформлення: Жирондо Д. История мирового цирка. Москва: Искусство, 1984. 545 с.*

Після списку використаних джерел надається його транслітерованій латиною варіант (References). Зразок оформлення: *Jirondo D. Istoria mirovogo tsirka [History of the world circus]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 545 s. (in Russian);*

- обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);
- робочі мови – українська, російська, англійська, польська, французька;
- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

*По лівому краю:*

- Шифр УДК;

*По правому краю:*

- Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., рос. та англ. мовами);
- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., рос. та англ. мовами);
- Місце роботи (укр., рос. та англ. мовами);

*По центру:*

- Назва статті (укр., рос. та англ. мовами);

*По ширині:*

- Анотація українською мовою;
- Анотація російською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);

- Ключові слова російською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с. 12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності. Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 10.

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

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

# **АРТ-платФОРМА**

Науковий альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 1

Редактор:

Комп'ютерна верстка:

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Жилинська, 88

e-mail: art-platforma@art-platforma.kmaesm.edu.ua

Здано до набору \_\_.\_\_.2020.

Підп. до друку \_\_.\_\_.2020.

Формат

Папір\_\_\_\_\_. Друк\_\_\_\_\_. Умов. арк. \_\_\_\_\_. Облік.-вид.

арк. \_\_\_\_\_. Наклад 300 прим. Надруковано: \_\_\_\_\_

Київ  
2020

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

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND VARIETY ARTS

**[ART-platFORMA]**  
**ART-platFORM**

Scientific Almanac

*Published since 2020*

*Volume 1*

Kyiv  
2020